

GOVERNMENT OF INDIA

ARCHAEOLOGICAL SURVEY OF INDIA

CENTRAL
ARCHAEOLOGICAL
LIBRARY

ACCESSION NO. 39732

CALL No. 732-44/Govt

D.G.A. 79.





HANDBÜCHER
DER KÖNIGLICHEN MUSEEN ZU BERLIN

MUSEUM FÜR VÖLKERKUNDE

39732

BUDDHISTISCHE KUNST

IN INDIEN

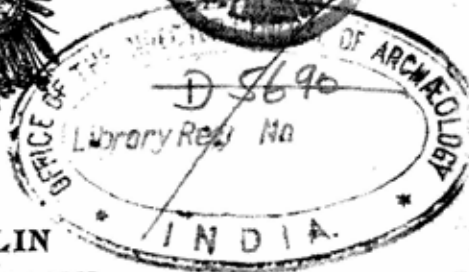
VON

ALBERT GRÜNWEDEL

MIT 102 ABBILDUNGEN

732.44

Grü



BERLIN
W. SPEMANN

1900

1902 übergegangen in den
Verlag von Georg Reimer Berlin

CENTRAL ARCHAEOLIGICAL
LIBRARY. A. W. HL

Acc. No. 39732

Date 4.4.63.

Call No. 732.44/GM



Übersicht des Inhalts.

I. Einleitung Seite 1—27

Verhältnis der altindischen Kunst zur allgemeinen Kunstgeschichte. Abhängigkeit ohne Rückwirkung. Das religionsgeschichtliche Interesse vorherrschend 1f. Chronologische Stellung, rückläufige Entwicklung 2. Die Denkmäler 3.

Hilfsmittel zur Erklärung der Skulpturen 3f. Versuch die Haupttypen der dargestellten Wesen und der beliebtesten Kompositionen festzustellen. Ikonographische Litteratur der nördlichen Schule des Buddhismus 4.

Skizze der altindischen Kulturgeschichte 4ff. Die Arya im Pandschäb (Nordwestl. Indien) 5. Die Götter der Vedaperiode 5. Çakra im Veda: Sakka in den Pälitexten 6. Kein Kultbild in der nordischen Periode 6.

Technische Kenntnisse der alten Arya nach der vedischen Litteratur 6ff. Das Speichenrad ein gepriesenes Meisterwerk 6. Steinbauten: Wehrmauern und Stüpen, Goldschmuck 6—7.

Die Arya im Gangeslande 7ff. Das 5. Jahrhundert v. Chr.: Inder, Perser, Hellenen 7. Machtstellung des persischen Reiches unter den Achämeniden 8. Buddha's Lehre die erste Weltreligion 8. Beziehungen der Achämeniden zu Indien: Hindhū und Gandārā als Unterthanen des Perserkönigs 8f. Die Staaten von Magadha und Koçala 9f.

Religiöser Zug des indischen Kulturlebens 10ff. Die Philosophie 10. Die Seelenwanderung 10. Lehre von der Weltseele 11. Brahman und Ātman 11. Die Befreiung 11.

Der Buddha 12ff. Gautama's Geburtsort, seine Jugend 12. Die vier Erscheinungen 13. Gautama verläßt seinen Palast und wird Asket 13. Der „Erleuchtete“ 13. Buddha's Tod 14. Das erste und zweite Konzil 14.

Die Maurya's auf dem Throne des Reiches Magadha (Prasiol) 15. Tschandragupta, Açoka, seine Bauten und seine Edikte 15. Persischer Einfluß in Indien 15—16.

Açoka's Bauten, Stil derselben 16. Die persische Säule 17. Orientalisierende Tiere 17. Flügelwesen 18. Stilisierte Pflanzen 18. Daneben die malerisch behandelte einheimische Flora, Lotusmuster 19.

Zweck der Denkmäler 20ff. Stambha's, Tschaitya's, Vihāra's, Stūpa's, Railings mit Thoren 20—21.

Zwei Gruppen: persisch-indischer und graeco-buddhistischer Stil 21ff. Barāhat 24. Sāñtschi 24. Amarāvati 26. Einfluss der Gandhāra-Schule: Adschantā 26. Alte Malschule 27.

II. Der persisch-indische Stil 28—73

Altindische Kunstübung 28ff. Holzschnittstil in Stein übertragen. Thore und Thronsessel 29. Dekorativer Charakter der indischen Kunst 30. Goldschmiedekunst 31. Einfluss des Schmuckes auf die Darstellung des menschlichen Körpers ein Hindernis für die Plastik 32.

Stoffe der Darstellungen: Die einzelnen Figuren 33ff. Der Mensch 33. Mythische und wirkliche Fremdvölker, der Hindūtypus 34. Zwerge 35. Bekleidung und Schmuck 36ff. Betonung der Hüftenpartie durch das Gewand bedingt 37.

Die Götter und Halbgötter 38ff. Çakra, der Donnergott und die übrigen Götter 39. Der Donnerkeil 39. Die Göttin Sirī (Çrī) 40. Niedrige Gottheiten auf ihren Attributen stehend 41. Mischwesen 42ff. Der Nāga (Schlangendämon), zwei Typen: einer nach Art der Urkos-Schlange: ganz menschlich mit Schlange im Nacken, einer mit menschlichem Oberkörper, tierischem Unterkörper 43ff. Matsyanāri's 44. Flügelwesen 44. Devatā's, Kinnara's 45. Blätterschurz oder Vogelleib 47.

Garuḍa 47ff. Garudmant 47. Papageientypus 48. Gryps, Cherub 49f. Die goldhütenden Greife 49. Tibetische Hunde, der koreanische „Löwe“, Thien-kou: Ten-gu 51.

Pferdeköpfige Todesdämonen 50.

Kentauren: Tiryaḡyoni 51.

Indische Erklärung der orientalisierenden Tiere 52ff. Märchenbildung aus fremden Kunstformen 52. Thronlehnen und Pfeilerdekorationen 53. Sabbadāṭha-dschātaka 54ff. *Einfluss der Kunst auf die buddhistische Litteratur* 55. Das Motiv des „unter die Füße Tretens“ 56. Griechisches unter den orientalisierenden Tieren: Makara (Delphin), Hippokampen, Kentauren, Pygmäen 57.

Die Komposition 57ff. Erzählende Reliefs: Prozessionen zu heiligen Orten: Götter, Menschen, Tiere dabei beteiligt 58. Formelhafte Abkürzungen und Wiederholungen 58. *Die formelhafte Wiederholungen in den heiligen Texten* 58. Genreszenen in den Reliefs. Naturschilderungen, welche die Komposition begleiten 59. Stadtbilder mit reich belebten Terrassen: Terrassen der Götterhimmel 60.

Scenen aus Buddha's Leben ohne Buddha-darstellungen 61ff. Die Kâçyapa-Legende am östlichen Thore von Sâñtschi 61. Das Feuer- und Wasserwunder von Uruvilvâ 63ff. Folgescenen auf einer Platte 65. Stark betonte Nebensachen: breite Naturschilderung 65. *Dieselbe Erscheinung in der Litteratur* 67. Buddha nur durch Symbole dargestellt 68. Parallele Erscheinung in der frühchristlichen Kunst 69.

Mittel, die Komposition verständlich zu machen 70ff. Der Zusammenhang einer Reihe von Reliefplatten auf einem Monumente erklärt die Einzeldarstellungen 70ff. Dekorative Elemente dienen zur Bestimmung der Darstellungen 72.

Architrave des östlichen Thores von Sâñtschi: das Wappen von Ceylon, das der Mauryakönige 71. Der Fusstapfen Buddha's 73.

III. Die Gandhârâ-Skulpturen (sogen. Graeco-buddhistische Skulpturen) 74—134

Politische Geschichte 74. Das griechisch-bakrische Reich, Menandros 75.

Antiker Einfluss auf die Länder des Ostens 75. Indien und Ostasien 76f. Missionen des Buddhismus 76. Die Yue-tschi oder Indoskythen 77. Konzil von Dschäländhra 77. Nördliche Schule des Buddhismus 77. Guptadynastie in Indien 78. Manichäismus, der Paraklet 79. Gandarioi und Indoi 79.

Einflüsse der entwickelten griechischen Kunst auf die buddhistische 80. Indohellenische und Gandhârâ-Schule 80. Chronologische Stellung der Gandhârâ-Schule 81. Innere Ähnlichkeit mit der italischen Kunst 81. Die Gandhârâ-Schule repräsentiert einen Ableger der antiken Kunst, aber die Stoffe sind rein indisch; in der nördlichen leben die Formen fort 81.

Die Typen 82ff. Der Buddhatypus, Gautama als Buddha 82ff. Der Nimbus 83. Typen der Götter 84ff. Brahmâ und Çakra 84. Der sogenannte Devadatta 85ff. Verschiedene Typen des Donnerkeilträgers 86f. Bärtiger und unbärtiger Kopf des Gottes 88. Vadschrapâni und andere neue Namen für ältere Typen 90. Zwei Donnerkeilträger auf einem Relief 91. Vadschrapâni ein Yaksha und ein Bodhisatva 92. Mâra mit Pfeil und Bogen 92. Lokalgottheit: Gottheit des Palastthores 93. Mâra's Heer 94. Die Göttinn der Erde: antiker Gê-Typus, *Einfluss der Kunst auf die spätere Litteratur* 96. Yaksha's das Pferd des Bodhisatvas haltend 99. Unbestimmbare Göttinnen: die Typen der japanischen Ben-ten 100, indischen Sarasvatî 101. Nâga's 102. Nâgi und Garuða 103: der Ganymedes des Leochares 103. Devadâsî: Nâtschmädchen unter dem Baume stehend 104. Darstellung der Geburt Buddha's 103.

Der Todesbote 106. Die Brâhmaņa's 107. Könige, Frauen, Yavanânî's 108—109.

Künstlerische Bedeutung der Gandhâra-Schule 109.
Handwerksmäßige Reproduktion einer Reihe fertiger Typen
109. Alte Musterkompositionen: Fortleben derselben in
der nördlichen Schule 110—111.

Die Komposition 111 ff. Antikes Schema, Repliken
z. B. die Gebuit, die Flucht aus dem Hause, Predigt-
scenen, der Tod (Nirvâṇa) 111; in voller und abgekürzter
Form, nur in Reihen erklärbar. Darstellung des
Nirvâṇa in Gandhâra, Tibet, China und Japan 112
bis 116. Vorlage: antike Sarcophagreliefs 116. Kom-
binierung mehrerer Musterkompositionen auf
einer Platte (das altindische Motiv der Folgescenen
bricht wieder durch) mit gleichgroßen Figuren (ältere
Art), mit verschiedenen großen Figuren (jüngere Art)
117. Die Kâṣyapa-Legende als kombinierte Kom-
position 118, als einzelne Komposition 119, in ganz ab-
gekürzter Form 120. Andere kombinierte Platten 121.
Das Verlassen des Hauses 121.

Stelenkomposition: Mittelfeld ein Buddha oder
Bodhisatva mit zwei Begleitern 122. Moderne Gemälde
im Stil solcher Stelen 123.

Die dekorativen Elemente 124 ff. Kauernde Garuḍa's
125. Atlanten 126. Pfeilerfiguren 126. Der Tribut-
träger 126.

Welthüter (lokapâlâ's) und Kunstporträts 127.
Kubera und Virūḍhaka 128—129. Ho-shang der Ver-
treter des Mahâyâna 129.

Große und kleine (dienende) Figuren 130. Paṇḍita 130.
Guirlandenträger 130.

Alte Symbole: Rad und Dreizack 131.

Architektonische Elemente: römische Pfeiler neben indo-
persischen Säulen 132.

Einfluß der Gandhâraschule auf die indische Kunst 133.

Antikes in den Skulpturen von Amaravati 133—134.

IV. Darstellung von Buddha und Bodhisatva. 135—183

Tschakravartî 135 f. Die sieben Juwelen 136. Über-
natürliche Attribute der Buddhagestalt 137. Die grossen
und kleinen Schönheitszeichen 138 f. Schematisierung der
Buddhafigur und philosophische Untersuchung des
Buddhabegriffs 140 f. Buddha's Bild geschaffen durch An-
lehnung an das Apollo-Ideal 140 f. Zwei Richtungen,
eine idealistische und realistische mit indischen
Abarten 143. Indo-baktrische Malschule in China,
Korea, Japan 145. Buddha mit Schnurrbart 146. Ge-
wandbehandlung 146. Die griechische Faltenlegung
traditionell gut erhalten 147. Das Sandelholzbild des
Königs Udayana 148. Legendarische Erklärung der
fremden Formen 149. Weiterleben des Gandhârastils der
Buddhafigur 150. Typen mit unbedeckter rechter Schulter
schon in Gandhâra 151. Gekrönte Buddhafiguren in
Hinterindien 153. Die verschiedenen Stellungen
der Buddhafigur 155. Die Stellung der Hände; die
Mudrâ's 157.

Die früheren Buddha's und der kommende 158ff.

Maitrêya 158. Die Bodhisatva's in kgl. Tracht und Schmuck dargestellt 159. Wie weit sind die Mudrâ's (Handstellungen) in Gandhâra für die Namen bestimmend 160. Moderne Darstellung des Maitrêya 161f. Maitrêya mit Gefäß in Gandhâra 163. Buddhafiguren mit Dharmatschakramudrâ 165 stellen, wenn dem Gautama gegenüber gestellt, den Maitrêya dar 166. Bestimmte Mudrâs, ursprünglich nur Phasen im Leben eines Buddha, werden später für bestimmte Buddha's typisch. Kâçyapa 166. Maitrêya's dominierende Stellung in der Mahâyâna-schule 167.

Bodhisatvafiguren mit Lotosblüten 168. Padmapâṇi und die Dhyânibuddha's 169.

Iranische Elemente 170: die Fravashi's der Iranier 170. Wiederholung des Buddha- und Bodhisatvatypus 171ff. Schematische Wiederholung und Massenproduktion 172. Aufhebung des individuellen Charakters 172. Kolosse 173.

Der Lotusthron 173.

Die letzten ausgeprägten Gestalten: Mañdschuçrî und Padmapâṇi 174. Meditation als Ideal des Kopfes 176. Der Allerbarmer 177. Dauerhaftigkeit des antiken Typus 177.

Annäherung an die Personifikation 177.

Gruppen von Figuren 178. Triaden, Pentaden 178. Vielgliedrigkeit 178.

Reaktion dagegen 178. Das Lamen-Porträt in Tibet, China, Japan 179. Die Karikatur in Japan 179. Die Karikatur in Japan benutzt gelegentlich auch alte Kompositionen 181.

Keine Künstlernamen 182. Die Künstler nach der Überlieferung: Yaksha's und Nâga's 183.

Das nationalindische Element wirkt auflösend durch die stete Wiederholung ins Maßlose und durch die Systematisierung im einzelnen 183.

Anhang I.

Noten 185—194

Anhang II.

Reliefs des östlichen Thores von Sâñtschî 195—197
Originalskulpturen aus Buddhagayâ 197

Anhang III.

Originalskulpturen aus Gandhâra 198—200
Verzeichnis der Gipsabgüsse 201
Terrakotten aus Turkistân 201

Index 202 ff.

Litteratur.

Abkürzungen.

- ASI. = Archaeological Survey of India.
ASWL. = Archaeological Survey of Western India.
ASSI. = Archaeological Survey of Southern India.
AZ. = Archäologische Zeitung.
EI. = Epigraphia Indica.
Iant. = Indian Antiquary.
JAOS. = Journal of the American Oriental Society.
JAs. = Journal Asiatique.
JASB. = Journal of the Asiatic Society of Bengal.
JBAS. = Journal of the Bombay branch of the Asiatic Society.
JIAI. = Journal of Indian Art and Industry.
JRAS. = Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland.
JRI BA. = Journal of the Royal Institute of British Architects.
PASB. = Proceedings of the Asiatic Society of Bombay Branch.
PNMI. = Preservation of National Monuments, India.
TSW. = Tree and Serpent worship.
VMVB. = Veröffentlichungen aus dem Kgl. Museum für Völkerkunde, Berlin.
WZKM. = Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes.
Zap. = Zapiski Vostočnago otdělenija Imperatorskago Russkago archeologičeskago obščestva.
ZDMG. = Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft.

500 Photographs of the Ancient Monuments, Temples and Sculptures of India, Part I: 170 Plates: 25 Illustrations of the Bharhut Stūpa, 19 of the Sānchī Stūpa, 6 of the Sārnāth-Remains, 83 of the Gāndhāra Sculptures, with descriptive Text; Part II, III: 1898f. (In Berlin nicht vorhanden.)

Peshaur Sculpturen (Jamalgarh): Iant. 3, 1874; 142, 159.
Descriptive List of the principal Buddhist sculptures in the Lahore Museum.

J. Abbott, Note on a small Indo-greek sculpture. PASB. 1858, S. 261.
Ders., Indo-grecian sculptures from the N. W. Frontier. PASB. 1854, S. 394.

- John Anderson, Catalogue and Handbook of the Archaeological collections in the India-Museum. Calcutta 1883.
- Baden-Powell, Memorandum on the sculptures found in the Lahore-Museum. (Nicht gesehen.)
- E. C. Bayley, Notes on some sculptures found in the district of Peshāwar (beschreibt die in London durch Brand zerstörten Stücke von Gāndhāra-Sculpturen). JASB. 21, 1852; S. 606—621.
- Ders., Remarks on Baboo Rājendralālamitra's article on some baktro-buddhist relics from Rāvalpindi. JASB. 31, 1867.
- S. Beal, Some remarks on the great tope at Sānchī. JRAS. N. S. 5, 1871—1872; 6, 1873.
- Bhagvānlāl Indrajī, Antiquarian Remains at Sopārā and Padana. JBBAS. 1882 (auch sep. Bombay 1882).
- Th. Bloch, Buddha worshipped by Indra. PASB. 1898, 186—189.
- G. Bühler, Über neue epigraphische Funde aus dem NW. Indien, Anzeiger d. k. k. Ac. d. Wiss. zu Wien, phil.-hist. Kl. XXXV, 1898, S. 12—17.
- Ders., Über ein graeco-buddh. Piedestal, ibd. XXXIII, 1896, S. 64—67.
- Ders., Three Buddhist inscriptions from in Swat. EI. 1, 4, S. 133—135.
- Ders., A new Kharosthī inscription from Swāt. WZKM. 10, 51—58.
- Ders., The date of the Graeco-buddhist pedestal of Hasht-nagar IAnt. 20, 394; vgl. ibd. 21, 166 f.
- Ders., Votive inscriptions from the Sānchī-stūpa's EI. II, vgl. WZKM., VII, 291—293.
- James Burgess, Notes on the Amaravati-Stūpa. ASSI, Nr. 3, Madras, 1882.
- Ders., The Gandhāra Sculptures. JIAI. VIII, Nr. 62, 63. 1898, ebda. Nr. 69. Jan. 1900 (konnte nicht mehr benutzt werden).
- Ders., Notes on the Bauddha Rocktemples of Ajanta, their paintings and sculptures and on the paintings of the Bagh Caves, modern Banddha mythology etc. Bombay 1879. ASWI. Nr. 9.
- Ders., Report on the Elura cave-temples and the Brahmanical and Jaina caves in Western India, London 1883.
- Ders., Report on the Buddhist cave-temples and their inscriptions. London 1883.
- Ders., Reports of the Amaravati and Jaggayyapeta Buddhist Stupas, London 1887.
- Ders., Report on the Antiquities in the Bidar and Aurungabad Districts. ASWI. Nr. 3, 1878.
- H. H. Cole, Memorandum on ancient monuments in Eusufzai. Simla, 1883. (Nicht gesehen.)
- Ders., Preservation of National Monuments, India; published by order of the Governor General in Council for the Office of Curator of Ancient Monuments in India: Graeco-buddhist sculptures from Yusufzai 1885; ibd. Great Buddhist Tope at Sanchi 1885. citiert: PNMI.
- Alexander Cunningham, The Stupa of Bharhut, a buddhist monument, ornamented with numerous sculptures illustrative of Buddhist legend and history, London 1879.
- Ders., The Bhilsa Topes. London 1854.
- Ders., Mahābodhi or the great Buddhist temple under the Bodhi-tree at Buddhagayā. London 1892.
- Ders., Reports of the Archaeological Survey of India: ASI (Rep.). Besonders folgende Bände: I. Simla 1871: Gayā S. 1—13 (vgl. 3.

- Calc. 1873, S. 79 ff.); 2. ibd. 1871: Peshaur u. s. w., 5. Calc. 1875: Yusufzai Distr.; 14. Calc. 1882: Punjab.
- Ernst Curtius, Die griechische Kunst in Indien. AZ. N. F. 8, S. 90 ff. der ganzen Reihe Vol. 33. Berlin 1876, auch in: Gesammelte Abhandlungen 2, S. 235—243.
- H. A. Deane, Note on Udyāna and Gandhāra. JRAS. S. 655—675.
- James Fergusson and J. Burgess, The cave-temples of India. London 1880.
- Ders., History of Indian and Eastern Architecture, London 1876.
- Ders., Tree and Serpent worship, London, 2^d edit. 1873; vgl. IAnt. 3, 1874, S. 59. citirt: TSW.
- Ders., Age of Indian caves and temples IAnt. 1, 1872, S. 257 f.
- Ders., On the rock-cut temples of India. JRAS. 8, 1846, S. 30—92.
- Ders., On the identification of the portrait of Chosroes among the paintings in the Ajanta caves. JRAS. N. S. 11, 1879. Vgl. ASWI. Nr. 9.
- Ders., Description of the Amaravati Tope in Guntur. JRAS. N. S. 3, 1868.
- Alfred Foucher, l'art bouddhique dans l'Inde d'après un livre récent. Rev. de l'hist. des relig. XXX, 319—371.
- Ders., Catalogue des peintures nêpal. et tibêt. de la collection B. H. Hodgson. Paris Ac. 1897: JAs. 9, sér. 5. Nr. 3, 523 ff.
- Ders., Les scènes figurées, de la légende du Bouddha. Études de critique et d'histoire. Sér. II, 101—118.
- R. Friedrich, Über zwei Inschriften auf einem Bilde des Mañdjuśrī, jetzt im Neuen Museum zu Berlin. Leipzig 1864. Sep. aus ZDMG. XVIII
- A. Führer, Indoscythic architecture and sculpture of the Mathura school. JIAI. V. Nr. 43—45. 1893—1894.
- Percy Gardner, Greek and Scythic kings of Bactria and India: Catalogue of Indian Coins in the British Museum. London 1886.
- Goblet d'Alviella, Des influences classiques dans l'art de l'Inde. Bruxelles 1897.
- Ders., Les Grecs dans l'Inde. ibd.
- Ders., Ce que l'Inde doit à la Grèce. Paris 1897.
- G. A. Grierson, On a stone-image of the Buddha found at Rajagriha (schöner Buddha mit Vadschrapāṇi). JASB. 63, 1, 1, 1894.
- John Griffith, The paintings in the buddhist cave-temples of Ajantā, Khandesh, India. 2 vols. London 1896.
- Über Adschanṭā-Fresken vgl. IAnt. 1, 1872, S. 354; 2, 1873, S. 152—153; 3, 1874, S. 25—28, 269 ff.; 4, 1875, S. 252, 339. — JRAS. 8, 1846, 12, 1880. — JASB. 16, 1847.
- Growse, Supposed Greek Sculpture, Mathurā. JASB. 44, 1875 (Silen).
- F. Hirth, Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst. München 1896. Abdruck aus Jahresber. d. geogr. Gesellsch. München 1896, S. 223—288.
- J. L. Kipling, The classical influence in the architecture of the Indus region and Afghanistan. JRIBA. I, 1894, S. 134 ff.
- G. Kizerickij, Chotanskija drevnosti iz sobranija N. F. Petrovskago, Zap. IX, 167 ff.
- D. Klementz, Radloff, Nachrichten über die von der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften zu St. Petersburg im Jahre 1898 ausgerüstete Expedition nach Turfan, Heft I. St. Petersburg 1899
- Dr. Leitner, Graeco-buddhist sculpture, As. Quarterly Rev. II. Ser. VII, 13, 186—189. 1894.

- Alt- und Neuindische Kunstgegenstände aus Prof. Leitner's jüngster Sammlung. K. K. österr. Museum für Kunst und Industrie. Wien 1883.
- Dr. Leitner's Graeco-buddhist Sculptures. IAnt. 2, 1873, S. 242 ff.
- Sylvain Levi, Notes sur les Indo-Scythes. JAs. 1896. ibd. 1897.
- Rev. W. Löwenthal, Account of some of the Sculptures in the Peshawar-Museum. PASB. 1862, S. 411.
- F. C. Maisey, Sanchi and its remains. London 1892. Vgl. J. Burgess, JRIBA. I, 1894, 144 ff.
- I. P. Minayew, Recherches sur le Bouddhisme, Annales du Musée Guimet (Bibliothèque d'études) IV. Paris 1894.
- Sergius von Oldenburg, Zamětki o buddijskom iskusstvě, Vostočnyja Zamětki. St. Petersburg 1895. Nur der erste Teil der Abhandlung übersetzt, englisch von Leo Wiener, JAOS. XVIII, 1897, 183 bis 201; holländisch von H. Kern, Een Russisch Geleerde over de beeldhouwwerken van den Boro Boedoer, Bijdragen tot de Taal-, Land- en Volkenkunde von Nederl. Indië, 1897. Zesde Volgreeks, derde deel; 1. aflevering 49.
- Ders., Scena iz legendy carja Ašoki. Zap. IX. S.
- Tavernor Perry, The classical influence in Indian architecture. JRIBA. 1894, I, 147 ff.
- Baboo Rājendralālamitra, Buddhagayā, the hermitage of Sākyamuni. Calc. 1878.
- Ders., The so-called dāsyu's at Sanchi. IAnt. I, 36—40, 1872.
- A. Rea, South Indian Buddhist Antiquities; includ. the Stūpas of Bhattiprōlu, Gudivada, and Ghantasala and other ancient sites in the Krishna Distr. Madras 1894.
- Ritter, Die Stupas (Topes) oder die architektonischen Denkmale an der indo-baktrischen Königsstrasse und die Kolosse von Bamiyan. Berlin 1838.
- E. Senart, Notes d'Épigraphie Indienne: JAs. Besonders: III de quelques monuments indo-bactriennes. Paris 1890. (JAs. 1890, 113 bis 163); ferner VII Deux épigraphes du Svāt. JAs. (1899 (N. S. XIII, 3); 526 ff.
- R. Sewell, Report on the Amarāvati tope 1877. London 1880, vergl. IAnt. 10, 1881; S. 56.
- R. Sewell, Early Buddhist Symbolism, JRAS. N. S. 18, 1886; 364 ff.
- Ders., Some Buddhist bronzes and relics of Buddha. JRAS., 1895, 617—662.
- William Simpson, Classical Influence in the Architecture of the Indian Region and Afghanistan. JRIBA. T. 1, 138, 1894.
- Ders., The Buddhist Praying-wheel, London 1896.
- Ders., Some suggestions of origin in Indian architecture. JRAS. N. S. XX, 1, 49—71.
- Sinclair, Architecture in India, JRAS. N. S. XX, 2, 272—276.
- Vincent A. Smith, Graeco-Roman influence on the civilisation of ancient India, JASB. 58, 1, 1889; S. 108 ff.
- Ders., The date of the Greco-Buddhist pedestal from Hastinagar, IAnt. XXI, 166 f.; vgl. Bühler, ibd. XX, 394. Senart, Notes d'épigraphie indienne III.
- Ders. and W. Hoey, Ancient Buddhist statuettes etc. JASB. LXIV, 1, 155—162.
- R. Ph. Spiers, Classical influence in I. architecture. JRIBA. 1894, T., 150 ff.

- Dr. Aurel Stein, Zoroastrian deities on Indo-Scythian coins. IAnt. 1888.
Ders., Detailed Report of an Archaeological Tour with the Buner Field-
Force. Lahore 1898. Vgl. IAnt. XXVIII, 1898.
M. G. Talbot, The rock-cut caves and statues of Bâmiân, JRAS. N. S. 18,
1886; 323 ff.
Dr. Waddell, Graeco-buddhistic Sculptures in Swat, Imp. As. Quar-
terly Rev. Jan. 1896, T., 1 Third Series; vgl. Oriental-Congress in
Paris.
Ders., The Indian Buddhist Cult of Avalokita and his consort Târâ,
JRAS. 1894, 51 ff.
Ders., Buddha's Secret from a Sixth Century Pictorial Commentary and
Tibetan Tradition. JRAS. 1894, 367 ff.
S. J. Warren, Two Bas-reliefs of the Stûpa of Bharhut, Leiden 1890.

Die Abbildungen 35, 37, 43, 44, 45, 55, 59, 60, 61,
66, 67, 68, 69, 102 erschienen zuerst im Globus LXXV,
1899, S. 170ff. und sind von der Redaktion freundlichst
zur Verfügung gestellt worden.

Chronologische Tabelle.

- 558—529 v. Chr. Kyros.
 557 v. Chr. Buddha's Geburt (nach
 Max Müller, Sacred Books of
 the East X, XXXIX).

500 vor Christus.

- 521—485 Dareios I.
 425—465 Xerxes.
 477 Buddha's Tod (Max Müller l. c.)
 477 Konzil von Radschagriha.

400 vor Christus.

- Um 377 Konzil von Vaiçālī.
 326 Alexander am Hyphasis,
 gleichzeitig Suprematie des Rei-
 ches Magadha.
 315—291 Tschandragupta (Sandra-
 kottos).

300 vor Christus.

- 291—263 Bindusāra.
 263—259 Açoka Priyadarśi, gleich-
 zeitig: König Tissa von Ceylon.
 242 Konzil von Pāṭaliputra.
 241 Mahinda geht nach Ceylon,
 Verpflanzung eines Ablegers
 des Bodhibaumes.
 205 Traktat von Antiochos III. mit
 Sophagasenos.

200 vor Christus.

- 182—170 Çuṅga Dynastie, gleich-
 zeitig: Hellenische Könige in
 Baktrien, Kābūl etc.
 150 Menandros (Milinda) von Sa-
 gala.
 Um 178 Beginn der Andhrabhṛitya-
 dynastie.
 126 Untergang der hellenischen
 Herrschaft.

- 256 Açoka's Bauten: älteste Teile
 von Adschanpā, Sāñtschī, Barā-
 hat, Gayā, Amarāvati, u. s. w.;
 Bauten in Anurādhapura.

- Um 150 Udayagiri.
 140 südliches Thor von Sāñtschī;
 die anderen bald darauf; alle
 vor 100 v. Chr.

100 vor Christus.

- 88—76 König Vattagâmanî von Ceylon.
 45 der Kanon der südlichen Kirche wird in Ceylon niedergeschrieben.
 30 Die Kushan's (Yue-tschi) unterjochen Kâbul.

Christi Geburt.

- 67 n. Chr. Kaiser Ming-ti von China läßt buddhistische Bücher aus Indien holen.
 78 n. Chr. König Kanishka, der Yue-tschi, an seinem Hofe der Vermittler der antiken Medicin Tscharaka als Arzt und der Verfasser der Lebensbeschreibung Buddha's (Buddhatschârita) Açvaghosha.

100 nach Christus.

- Um 100 Konzil von Dschâlandhra; der Kanon der nördlichen Kirche wird in Sanskrit redigiert.
 150 Nâgârdschuna, Begründer des Madhyamika-Systems der Mahâyâna-Schule, Zeitgenosse des Königs Udayana.

Beginn der Gândhâraschule (gräko-buddhistische Schule).

- 170 n. Chr. Reliefs der „Railings“ von Amarâvatî.

200 nach Christus.

- 273 Untergang des Palmyrenischen Reiches.

- 276 oder 286 die nach unbekannter Aera dat. Skulptur von Hasht-nagar: Schriftzüge einer anderen Inschrift aus Gândhâra weisen auf das 2. Jhdt. n. Chr. Bühler, Anz. k. k. Ac. Wien 1896, 66f. — 57 u. 262 p. Chr. zwei Swât-Inschriften (falls nach Samvat Jahren zu rechnen) Senart, JAs. 1899, 526ff.

300 nach Christus.

- 372 Einführung des Buddhismus in Korea.

4. Jhdt.: Hauptbauperiode von Gândhâra.

400 nach Christus.

- 410 der Pilger Fa-hian in Ceylon.
 404 in Gayâ.

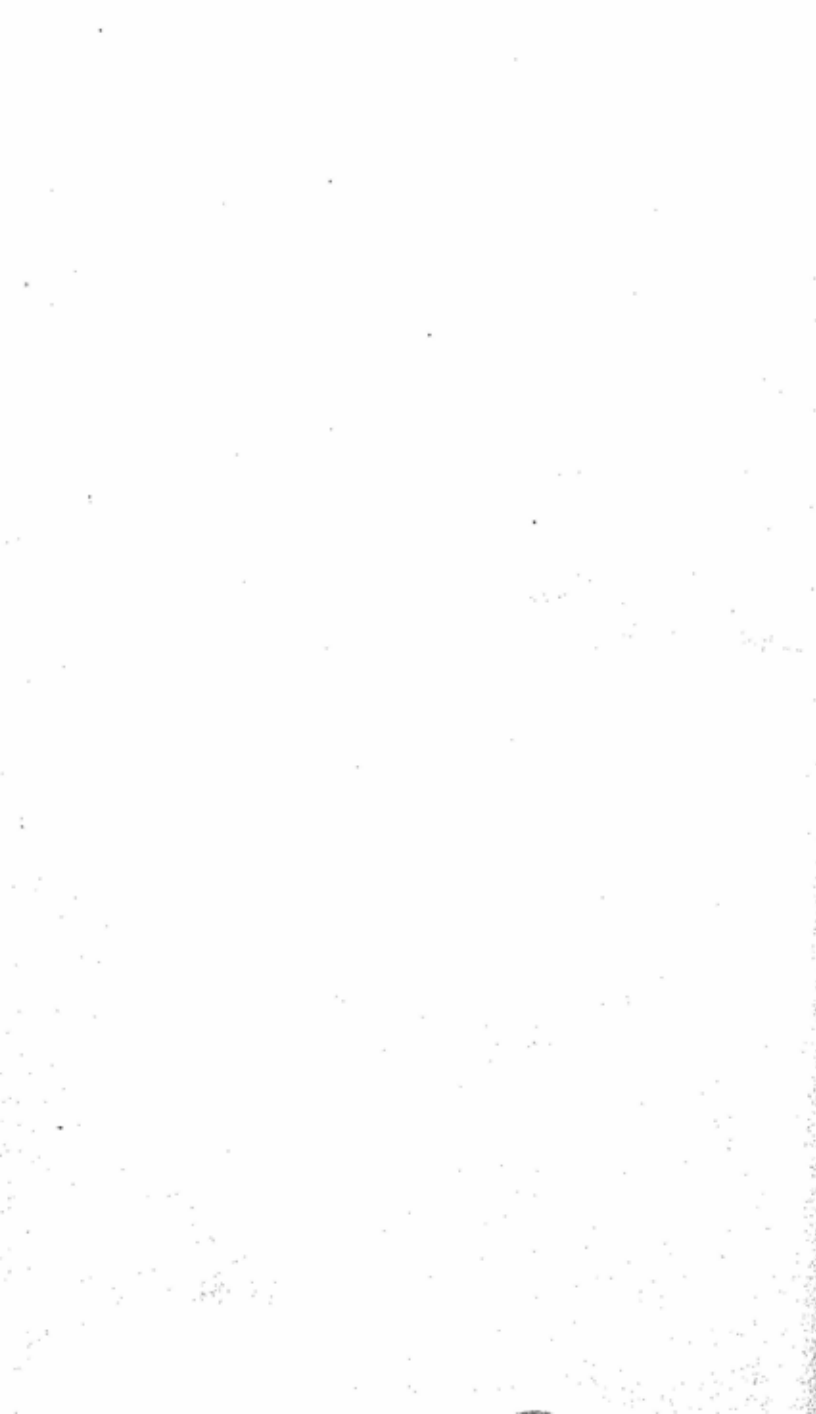
- 420 Buddhaghosha: Entstehung der
Pāli-Kommentare.
470 Mihirakula verfolgt den Bud-
dhismus.

500 nach Christus.

- 518 der Pilger Sung-yun in Indien.
520 (?) Schluß der Mahāyāna-
Schule. (Asaṅga und Vasu-
bandhu) Asaṅga aus Peshaur
nimmt das Hindūpantheon in
den Buddhismus auf.
552 Einführung des Buddhismus in
Japan.

600 nach Christus.

- | | |
|---|---|
| 632 erste Einführung des Buddhis-
mus in Tibet unter Srong-
tsan-sgam-po. | im 7. Jhdt. ein Maler aus Choten
am Hofe zu Tschang-an-fu. |
| 634 Konzil von Kanyākubdscha. | |
| 637 Pilger Hiuen-Tsang in Indien. | |
-



Einleitung.

Die künstlerischen Bestrebungen des alten Indiens, besonders der altbuddhistischen Periode, stehen mit der allgemeinen Kunstgeschichte nur in einem sehr losen Zusammenhange. Von Anfang an treten zwei getrennte Schulen auf: die eine davon, die ältere, entlehnt, als die politische Geschichte des vorderen Orients unter den Persern zum Abschlufs gelangt war, persische und mittelbar einige griechische Formen und wird in der Folge, auf Indien beschränkt, die Grundlage alles dessen, was nationalindische Kunst, sowohl buddhistische wie brahmanische u. s. w., genannt werden mag. Die andre, im äußersten Nordwesten Indiens entstanden, hängt von der ausgehenden Antike ab, als das römische Reich die Entwicklung der Mittelmeervölker schloß; sie wirkt weiterhin grundlegend für die hierarchische Kunst Zentral- und Ostasiens. Eine Rückwirkung auf die Kunst des Abendlandes hat nicht mehr stattgefunden, die auf indischem Boden entwickelten Typen sind der indischen und ostasiatischen Kulturwelt verblieben.¹⁾ Der religiöse Charakter, welcher tief im nationalen Leben der indischen Völker begründet ist, ist auch für die Kunst durchweg Norm geblieben. Bei der Beurteilung der Monumente des alten Indiens tritt daher das religions- und kulturgeschichtliche, also das antiquarische Interesse in erster Linie hervor.

Die altindische Kunst ist also stets eine rein religiöse Kunst gewesen, sowohl die Architektur, wie die mit ihr stets und innig verbundene Skulptur hat nie und nirgends Profanzwecken gedient. Ihren Ursprung verdankt sie dem Aufkommen einer Religion, welche man nach dem Ehrennamen des Stifters, „Buddha“, „der Erleuchtete“, in Europa den Buddhismus genannt hat.

Die altindische Skulptur konnte, da sie religiösen Bestrebungen entsprungen war und religiösen Zwecken dienen sollte, nur in einem Falle Selbstzweck sein, in Bezug auf den dargestellten Gegenstand im Kultbild nämlich; im übrigen war und blieb sie nur dekorativ und stets mit der Archi-

tektur verbunden. Ja das Kultbild selbst war, wie wir sehen werden, den nationalen Anlagen entsprechend, nicht etwa der Ausgang der Entwicklung, sondern das Ende. Eine wahrhaft künstlerische Darstellung desselben hat bei der eigentümlichen Weltanschauung der Inder nur in ganz vereinzelter, nicht schulgemäfs entwickelten Fällen Raum gehabt. Das Kultbild selbst ist sogar selbst wieder dekorativ verwendet worden.

Die Vorstellungen von dem hohen Alter der indischen Kunst haben sich, als die Geschichte der indischen Kultur in Europa bekannter wurde, als sehr übertrieben herausgestellt. Thatsächlich ist die indische Kunst die jüngste aller orientalischen Kunstübungen. Kein bedeutendes Denkmal geht über das dritte Jahrhundert vor Christus hinauf. Als Zeitraum für die Entwicklung in Indien ergibt sich etwa ein Jahrtausend: vom dritten Jahrhundert vor Christus bis zum sechsten bis siebenten nach Christus. In den aufserindischen Ländern Asiens, welche in der Folge den Buddha glauben annahmen, wird auch die kirchliche Kunst auf Grund indischer Fomengebung bis ins Mittelalter (13.—14. Jahrhundert) weitergeführt. Bis dahin wird in grossem Stile in Stein gearbeitet: ganz allmählich geht die buddhistische Skulptur mit Wechsel des Materials — statt Stein Holz und Thon, und später der Metallguß — in eine handwerksmäfsig betriebene Kleinkunst über.

Der Grundcharakter der indischen Kunst ist, wie unten ausführlich dargelegt werden soll, ein rückläufiger. Wie erwähnt, übernimmt sie Formen zweier in sich abgerundeter Kunstübungen von sehr verschiedenem Gehalt, der altorientalischen, durch die Achämeniden vermittelten und der hellenisch-römischen, und überträgt die übernommenen Elemente auf nationale Stoffe. Während dem vagen Mischstil der Achämeniden, dessen Einwirkungen auf die ältere Monumentengruppe Indiens auch gewisse griechische Elemente zur Folge hatten, das Nationalindische mit seiner lebensvollen und kräftigen Auffassung der Natur selbständig entgegen tritt und sich zu einer gewissen Höhe zu entwickeln vermag, hat der Einfluß antiker Idealtypen und antiker Kompositionsart zu einem peinlichen Festhaltenwollen der geheiligten Formen zu einem Kanon geführt.

Vor allem muß betont werden, daß die Monumente im Verhältnis zu der riesenhaften Ausdehnung des Landes nur sehr wenig zahlreich sind, daß unendlich viel durch die Indolenz der Andersgläubigen oder geradezu durch Barbarei zerstört worden ist, so daß grössere Denkmälergruppen nur da erhalten blieben, wo in der Folgezeit die Gegenden verödeten und so die Monumente geradezu vergessen, also auch der direkten Zerstörung durch Menschenhand entzogen

wurden, oder wo, wie das in Ceylon der Fall war, der alte Glaube blieb und die Denkmale der alten Zeit schützte. Es ist daher ganz ausserordentlich schwierig, eine fortlaufende Entwicklung darzustellen; die einzelnen Monumente erscheinen als selbständige Gruppen, deren Zusammenhang nur im allgemeinen skizziert werden kann. Hierzu kommt noch die Schwierigkeit der Datierung der einzelnen Monumente, welche lediglich von zufälligen Inschriftfunden mit Daten in manchmal nicht genügend bezeichneten Aeren, Schlüssen aus den Formen der gebrauchten Alphabete u. s. w. abhängt. Freilich kann auf diesem Gebiet jeden Tag neues und wichtiges Material gefunden werden. Was ferner die Entwicklung des künstlerischen Kanons der modernen Schulen des Buddhismus betrifft — bei der vorzüglichen Tradition, wie wir sehen werden, eine wertvolle Quelle zur Analyse der dargestellten Stoffe —, so sind darüber kritische Arbeiten noch kaum vorhanden.

In Indien selbst ist der Buddhismus jetzt bereits seit Jahrhunderten erloschen. Die Denkmäler der ersten Glanzperiode unter König Açoka sind grösstenteils zu Grunde gegangen: einzelne Monumentengruppen, riesige Schutthaufen zeugen noch von jener Zeit, wo das mittlere Indien von buddhistischen Bauten ganz bedeckt war. In den traditionellen Formen der noch lebenden aufserindischen Kirchen bietet sich nun ein höchst wichtiges Material zur Erklärung der alten Darstellungen. Die buddhistische Archäologie muß daher mit der Erforschung des modernen Pantheon, besonders der nördlichen Schulen, also der Religionsformen Tibets, Chinas, Japans beginnen, die einzelnen künstlerischen Typen zu erkennen und mit den altindischen zu identifizieren suchen. Hand in Hand mit Untersuchungen über die Geschichte der Sekten und der Hierarchie überhaupt müssen die einzelnen Phasen voneinander abgehoben und die ältesten Formen, gewissermassen durch Subtraktion der späteren Entwicklungen, aufgesucht werden. Die Lösung mancher Schwierigkeit wird sich einstellen, wenn die Geschichte der einzelnen Typen der Buddhas und Bodhisatvas, der Götter und Dämonen u. s. w. geschrieben sein wird. Leider ist aber noch nicht einmal das Rohmaterial zu diesen Arbeiten einigermaßen zugänglich. Neben den Bildern und Skulpturen ist aber auch eine besonders der nördlichen Schule angehörige Literaturklasse von hohem Wert für die buddhistische Archäologie. Die modernen Rituale bei der Anfertigung der Buddha- und Bodhisatvabilder, welche die Masse und Anlage der Gestalt, die dabei vollzogenen Kultushandlungen bis zum Beleben der Figur durch eine Reliquie und bis zum Öffnen der Augen u. s. w. enthalten sind, ferner die umfangreichen Beschreibungen der Götter, welche im tibetischen Kandschur und be-

sonders im Tandschur²⁾ enthalten sind, mit ihren Angaben über Maßverhältnisse der Gestalt, Aureol- und Strahlenkränze, Attribute u. s. w., sind noch wenig berührte Quellen buddhistischer Ikonographie, deren Bedeutung für archäologische Zwecke nicht unterschätzt werden darf. Ebenso unbekannt sind die Handbücher über Zauberei, z. B. die Sādhanamālā; sie sind insofern von Wichtigkeit, als sie dem Beschwörer die Bekleidung und die Attribute vorschreiben, wodurch nach der Auffassung der entarteten nördlichen Schule der zu beschwörende Bodhisatva gewonnen werden kann: diese Attribute sind aber stets dieselben, wie die der Gottheit selbst.

In den unten folgenden Untersuchungen wird nun der Versuch gemacht, diesen rückläufigen Weg zu gehen und auf Grund des jetzt zugänglichen Materials sowohl einige von den Haupttypen festzulegen, als auch die Kompositionsformen als solche aus sich selbst zu analysieren. Deswegen wird auch, obgleich die Untersuchung nur der altindischen Kunst gelten soll, besonders zur Feststellung der Typen, oft genug über Indien hinausgegangen werden müssen, da tibetische und japanische Formen höchst interessante Weiterentwickelungen der indischen Typen und durch ihre traditionelle, mehr oder weniger gut bewahrte Bezeichnung die Erklärung erleichtern. Zur Erleichterung der Übersicht über die Geschichte der buddhistischen Religion mag die vorgesetzte kleine chronologische Tabelle, welche nur das Wesentlichste enthält, herangezogen werden. Zunächst soll hier eine kurze Skizze der altindischen Geschichte versucht werden.

Das gesamte Kulturleben Indiens ist das Werk der Arya, eines Zweiges des sogenannten indogermanischen Stammes, welcher vom Nordwesten her in die Halbinsel eingewandert ist, und die dort angesessenen Völker teils direkt unterworfen, teils nach zweitausendjähriger Arbeit in sein Kultursystem gezwungen hat. Die indische Halbinsel, deren ursprünglich grundverschiedene Völker so zu einem Ganzen zusammenwuchsen, während sie im einzelnen geradezu alle Stufen sozialen Lebens von Unkultur der rohesten Art bis zur raffiniertesten Überkultur repräsentieren, bildet eine Welt für sich. Nach außen hin scharf abgegrenzt, scheint das gewaltige Land von der Natur dazu bestimmt, seinen Bewohnern eine eigenartige Entwicklung mit ausreichend selbständiger Bewegung zu gewähren. Im Norden und Nordosten ist die Halbinsel durch ein Gebirge der gewaltigsten Größe, durch die Schneegipfel des Himālaya scharf gegen Hochasien abgegrenzt; nur die Kābulpässe am Kābulfluß geben einen Weg nach dem Nordwesten hin frei. Das ist die alte Völkerstraße, auf welcher die Arya eindringen und

welcher die Eroberer des Altertums und des Mittelalters ebenfalls gefolgt sind. An der Nordwestgrenze kommen aus dem westlichen Teile des Himälaja mehrere grosse Flüsse nach Südwesten gewendet herab, welche eine breite, heisse, gewitterreiche Ebene durchströmen. Es ist das Fünfstromland, das Pandschâb, das erste Land, welches die in Indien erobernd eindringenden Arya besetzten (um 2000 v. Chr.?); während das ihnen nahe verwandte Volk der Iranier nach dem vorderen Orient sich wandte. Ebenfalls vom Himälaja herab strömen, aber nach Osten gewendet, mehrere mächtige Flüsse von viel grösserer Stromentwicklung, wie die des Pandschâb. Sie gehen durch eine gewaltige, sandige Tiefebene, deren tropische Vegetation sie hervorbringen. Diese Ebene ist das eigentliche Hindûstân, die Wiege der altindischen Kultur, welche von hier aus dem Laufe der Flüsse folgend, bis zur Mündung derselben vordrang (Bengalen). Allmählich erkannten in der Folgezeit die Arya auch die Küsten der südlich von Hindûstân liegenden Halbinsel des Dakhan (Sanskrit: Dakshinapatha, der Pfad zur Rechten) und drangen nach und nach auch in das Innere derselben, ein gegen Süden hin ansteigendes Hochplateau, vor. Trotz der abgeschlossenen Lage der Halbinsel haben Einwirkungen von aussen nicht gefehlt; ja sie wirkten um so entscheidender und fühlbarer, je seltener sie waren.

Zu diesen fremden Elementen nun, welche vom Nordwesten her eindringen, gehört in ganz hervorragendem Masse die Kunst. Die wichtigste Grundlage zur Entwicklung einer selbständigen Kunst eines jeden Volkes liegt in seiner Religion. Die Göttergestalten der indischen Arya waren, als sie noch im Fünfstromlande saßen, personifizierte Naturgewalten von ungemein vager Form. Die alten Rituallieder des Volkes, der Rigveda, geben uns genügend darüber Auskunft. So ist z. B. der stets wiederkehrende Mythos vom Raube des fruchtbringenden Regens durch mißgünstige Dämonen, welche dann durch die Götter (Deva's) getötet werden, worauf der Regen wieder freigegeben wird und Nahrung, Reichtum und Glück bringt, auf fast jede der Hauptgottheiten übertragen. Der geraubte Regen erscheint bald als „Schätze“, als „Kühe“, als „Naß“: Milch oder Wasser; der Ort, wohin die Dämonen diese Schätze schaffen, ist bald eine Wolkenmasse, bald ein Gebirge; in der Sprache jener alten Gesänge fallen die Worte für Wolke und Berg zusammen. Kurz gesagt, die Götterwelt geht in der Natur auf, so daß die vedische Mythologie mit anderen Naturreligionen, z. B. der germanischen, das Elementare, durchaus Unplastische gemeinsam hat. Ja, die vedische Anschauung geht noch weiter: jeder einzelne Gott erscheint, wenn der Opferer ihn anruft, nicht durch das Walten einer anderen

Gottheit beschränkt, jeder ist für den Opfernden der Gott überhaupt, im Vollbesitz aller göttlichen Attribute. So hält es schwer, die Eigenart der einzelnen Göttergestalten zu bestimmen: eine Entwicklung zu ausgeprägten Charakteren gehört dieser alten Zeit noch nicht an. Wichtig für die Kunstgeschichte aber ist es, daß alle Hauptgestalten im Gewitter gegen die Dämonen kämpfen. Eine Gestalt tritt schon im Veda besonders hervor: es ist der Donnergott überhaupt Çakra; für die ältesten buddhistischen Sûtras ebenfalls nahezu die einzige Gottheit von fest ausgeprägtem Typus, in der Pälisprache dieser Texte Sakka. Eine künstlerische Darstellung der ganz unplastischen Gestalten der Vedenmythologie ist geradezu unmöglich. Die genaue Normierung der Eigenschaften, Machtbereiche und Attribute der Hindügötter gehört erst der nachbuddhistischen Zeit an, als die Sanktionierung der zahlreichen bis dahin unbeachteten Volkskulte festere Gestalten zu schaffen imstande war.

Die vedische Zeit hatte kein Bedürfnis, ein Kultbild zu besitzen. Da die Opferhandlung den Gott stärkte, ihn fähig machte, die Wünsche des Beters zu erfüllen, so war sie die Hauptsache. Es ist auf Grund dieser Anschauung eine peinlich ausgebildete Opferkunst entstanden, welche, wenn richtig vollzogen, den Gott zum Dienst des Menschen zwingen konnte. Allerdings erfahren wir von Anlagen primitiv künstlerischer Art: Altären in Form eines Garuḍa u. s. w., ohne uns ein Bild dieser Vorperiode der Baukunst und Plastik machen zu können. Im übrigen wissen wir von bildender Kunst aus den vedischen Liedern wenig. Einige Stellen sicher ganz junger Lieder können als auf Idole, etwa zum Hauskult gehörig, aufgefasst werden.

Als das großartigste Werk wird in der primitiven Periode der vedischen Ära das Speichenrad genannt. In der That bedeutet der Bau eines Speichenrades für den Naturmenschen einen gewaltigen Schritt vorwärts. Im Rigveda ist das Rad mit seinen Speichen, von denen „keine die letzte ist“ und sein Bau ein beliebter Vergleich und ein oft ausgeführtes Bild. „Den viel gepriesenen Indra“, heisst es Rigveda 7, 32, 20, „biede ich durch das Lied hierher, wie ein Wagner einen Radkranz aus gutem Holze biegt“ oder (Çakra) „den Blitz in der Hand, herrscht über alle Menschen, wie ein Radkranz die Speichen umfaßt“, Rigveda 1, 32, 35. Es würde zu weit führen, die Vergleiche alle durchzuführen; das Rad bleibt für die indische Kulturwelt des Altertums bis in die Neuzeit hinab das Symbol geheimnisvoller Macht, das Thema zu großartigen poetischen Vergleichen. Die Buddhisten nahmen das Rad, wie wir unten sehen werden, geradezu als Abzeichen ihrer Religion.

Von Steinbauten darf man in jener alten Zeit höch-

stens starke Wehrmauern und rohe Steinbauten in kegelförmiger Form über den Gräbern der Könige vermuten, welche letztere Sitte wohl mit Recht aus dem unten zu besprechenden Stüpenbau erschlossen worden ist. Alle, Profanzwecken dienenden Bauten waren aus Holz, wie heute noch in den Ländern Indochinas und des indischen Archipels.

Wichtig ist es auch hier schon zu erwähnen, daß in jener alten Periode des indischen Kulturlebens reicher und offenbar kunstvoller Goldschmuck überall bekannt war.

Übervölkerung, vielleicht auch das Nachdrängen anderer arischer Stämme, zwang einen Teil der Arya, aus dem Pandschâb auszuziehen und dem Laufe der nach Osten gewandten Flüsse zu folgen. Der Ausgang der Vedenperiode zeigt uns, wie Völkerbünde einander gegenüberstehen und arische Scharen ins Gangesland sich ergießen, in dessen Tropenklima bald ein völlig eigenartiges Kulturbild sich entwickelt, völlig verschieden von dem der Vedenperiode im Pandschâb. Die im Pandschâb zurückgebliebenen Stämme entgehen dieser neuen Kulturperiode; sie gehen von jetzt ab ihren eigenen Weg, gelten den Bewohnern Hindûstâns als königslos und ausgeschlossen (Arâschtra, die Adraistoi der Hellenen); behalten aber ihre volle kriegerische Kraft.

Das fünfte Jahrhundert vor Christus spielt in der Geschichte der älteren Völkergruppe des sogenannten indogermanischen Stammes eine entscheidende Rolle. Es sind dies jene drei Völker, welche zuerst in die Geschichte der Menschheit als Kulturträger der edelsten Art eingegriffen haben: die indischen Arya, die von ihnen kaum dialektisch geschiedenen Iranier und die Hellenen mit ihren Stammesverwandten. Diese drei Völker von staunenswerter idealer Kraft und wahrhaft schöpferischen Anlagen erscheinen durch die fast regelrechte Aufeinanderfolge ihrer Entwicklung nach beiden Seiten Ost und West der alten Welt, wie eine ältere Verwandtschaftsreihe des ganzen Völkerstammes. Auf die grundverschiedene Bethätigung der nationalen Anlagen dieser Völker kann hier natürlich nicht eingegangen werden; wichtig ist es nur zu erwähnen, daß der wesentlich religiösen und philosophischen Dingen zugewandte Charakter der indischen Arya im Laufe der Geschichte wieder auf seine westlichen Stammesverwandten traf und ihnen Gaben entlehnen konnte, welche der indische Boden nicht hätte zeitigen können. Am Ende des sechsten Jahrhunderts hatten die Perser und Meder das erste wirkliche Weltreich des alten Orients begründet: das Reich der Achämeniden. Die Eroberungen des grossen Kyros wußte Dareios, der Sohn des Hystaspes, neu zu gewinnen und zu einem Großstaate unter persisch-medischer Oberhoheit zu organisieren. Damit erreicht die alte Geschichte des vorderen Orients ihren ersten

Abschluss; die Perser werden die Erben aller vorhergehenden Kulturströmungen, welche sich unter ihrer Herrschaft ausgleichen. Im Laufe des fünften Jahrhunderts entwickelt sich dann im Kampf mit dem Staate der Achämeniden die hellenische Freiheit gleichzeitig erreicht die hellenische Kultur die höchste Blüte. Zu derselben Zeit nun, wo in Athen Sokrates und Plato lehrten, predigt in Indien Gautama Siddhârtha, der „Buddha“, der Weise aus dem Geschlechte der Çākya (Çākyamuni) die Erlösung vom Tode. Die auf seinen Lehrsätzen aufgebauten ethischen Normen waren zuerst imstande, unter allen Religionen der Erde über die Nation, welche sie hervorgebracht hatte, hinauszugehen. Diese Thatsache ist bei der strengen Aufrechthaltung des nationalen Elementes bei den Völkern des Altertums von grundlegender, von entscheidender Bedeutung.

Ein Blick auf die Karte zeigt uns Indien als das Herz der alten Welt; in der That waren die Anregungen, welche von Indien ausgingen, die Kulturelemente, welche hier ausgebildet, aus der Fremde herangezogen, mit unbeschreiblich geschäftiger Phantasie immer wieder überarbeitet, umgedeutet, freilich manchmal bis zum Überschwänglichen gesteigert und in allen diesen Stadien wieder weitergegeben worden, weltumfassend. Im Beginne der indischen Studien suchte man in Indien die „Wiege der Menschheit“, den „Sitz der Urweisheit“, dies war ein Irrtum. Doch sollte man im Eifer, Alles auf das richtige Mafs zurückzuführen, nicht so weit gehen, die ungeheure Bedeutung des indischen Lebens für die Geschichte der menschlichen Kultur zu verkennen oder herabzudrücken.

Die Civilisation Athens bildet in der Folge die Grundlage aller abendländischen Kultur, die Religion des Buddha wird die erste Weltreligion, wenigstens für alle östlich und nördlich von Indien liegenden Länder: von den Steppen der Mongolei, den Gebirgswüsten Tibets über Japan bis tief in den indischen Archipel hinab.³⁾ Zwei Menschenalter nach Buddhas Tod fafst das makedonische Königtum die Kräfte Griechenlands zusammen zu einer Weltmonarchie, welche die Erbin der Achämeniden wird. Die Westgrenze des gewaltigen Reiches bilden die Hellenen, die Ostgrenze die von Alexander dem Großen zuerst erschlossenen Länder des nordwestlichen Indiens.

Es ist für die Geschichte der altbuddhistischen Skulpturen von Wichtigkeit, sich der politischen Beziehungen zu erinnern, welche den Staat der Achämeniden mit dem nordwestlichen Indien verbanden. Dareios (altpersisch Dārayavaus), Sohn des Hystaspes, war der erste König der Dynastie, über dessen Ländererwerbungen und Explorationen in Indien wir sichere Kunde haben. Nachdem der König gröfstenteils

im Kampfe mit stammverwandten Völkern das Reich seines grossen Vorfahren wiederhergestellt und die gewaltige Organisation desselben wenigstens angebahnt hatte, unternahm er es, wie Herodot sagt, „grosse Teile von Asien zu erforschen“. Eine dieser Unternehmungen war die Aufsuchung der Indusmündung, wozu eine Expedition ausgesandt wurde, darunter Skylax von Karyanda. In den späteren Inschriften des Großkönigs werden unter den tributpflichtigen Völkern die Hindhu (Hidhu) und die Gandären (Gadârâ) erwähnt. Es sind die tributpflichtigen Anwohner des Indus (Sanskrit: Sindhu, altpers. Hindhu) und die in Indien als Gandhâra bekannten arischen Bewohner von Kâbul und Nachbarschaft, bei Herodot Gandarioi. Noch unter Xerxes, dem Sohne und Nachfolger des Dareios, gehorchen die zur Satrapie Arachosien gehörigen Völker Hindhu und Gandârâ dem persischen Könige, indische Truppen zogen mit dem grossen Heere nach Hellas, überwinterten mit Persern und Medern unter Mardonios in Thessalien und erlitten mit ihnen die Niederlage bei Platää. Später scheint sich das Abhängigkeitsverhältnis gelockert zu haben; doch wissen wir über die Ereignisse im Osten des Reiches der Achämeniden viel zu wenig, um nur einigermaßen urteilen zu können. Die dem letzten Könige der Dynastie, Dareios Kodomannos, bei Issos zu Gebote stehenden indischen Truppen waren wahrscheinlich sehr wenig zahlreich, da nur fünfzehn Kriegselefanten erwähnt werden.

Kehren wir zu Indien zurück. Die aus dem Pandschâb in die Gangesebene vorgedrungenen indischen Arya finden wir im fünften Jahrhundert unter brahmanischer Kultur in eine Reihe von Königreichen geteilt. Der mächtigste unter diesen Staaten ist das Königtum von Magadha, ein Rival desselben das von Koçala (Pâli: Kosala) mit der Hauptstadt Savatthi (Gravâsti). Zwischen diesen Staaten und ihren tributpflichtigen Nachbarfürstentümern bestehen blutige Fehden; die Kämpfe gegen die Urbewohner haben längst aufgehört. Die Kastenordnung ist vollkommen durchgeführt. Neben dem reich entwickelten höfischen Leben der zahlreichen grossen und kleinen Fürstenhöfe — grosse befestigte Orte werden beschrieben — erscheint ein luxuriöses Stadtleben; der Handel ist in Blüte; in den Städten ist ein starker Gewerbfleiß vorhanden. Daneben steht ziemlich sich selbst überlassen, ein bedürfnisloser Bauernstand, in allen Zeiten der indischen Kulturgeschichte der eigentliche Grundstock des indischen Volkslebens. Die Religion ist ganz in den Händen der Brâhmanas, aus dem altindischen Naturdienst ist ein peinlich ausgebildetes Opferritual geworden; die Brâhmanas allein sind im Besitz dieses Rituals und durch die geheiligte Macht ihres Opfers wissen sie den stets im Kampfe

stehenden Kriegsadel in Schranken zu halten. Die Kultusformen der anderen Kasten, besonders des niederen Volkes, waren vollkommen sich selbst überlassen. So läuft neben der offiziellen Religion der „Götter in Menschengestalt“, d. h. der Brâhmanas, überall ein volkstümlicher Kult her, welcher je nach dem höheren Rang der Kaste sich verfeinert. An den großen Opferfesten der Fürsten hatte das Volk höchstens als Zuschauer Anteil; die häusliche Kulthandlung, die Pfidschâ, war eine verkleinerte Wiederholung der offiziellen Riten. Jedes Dorf hatte seinen heiligen Feigenbaum, welcher als von einer Gottheit bewohnt galt und der man Opfer (Speise, Blumen u. s. w.) darbrachte (balikamma kar). Durch das ganze indische Leben geht ein innig religiöser Zug, welcher, ohne von äußerem Druck hervorgerufen zu sein, das Resultat der Verhältnisse selbst ist. Während im Luxus der Städte ein Ansatz zum Pessimismus sich fühlbar macht, empfindet das Volk den Mangel einer geordneten Religion der Natur gegenüber weniger. Das Fehlen des Nationalgefühls, die erschlaffende Wirkung des Klimas, die Gegensätze zwischen arm und reich, die Exklusivität des Staatskultus mögen die Grundlagen dieses religiösen Dranges gewesen sein. Die Kastenordnung, welche aufgebaut war, um das arische Blut rein zu halten und die Mischungen zu normieren, war der Feind jedes wahren Nationalgefühls; denn die Kastenordnung umfaßte für den Inder in der That die ganze Welt: eine zweite Größe gab es nicht. Was keine Kaste hatte, rechnete überhaupt nicht, war also kein ebenbürtiger Gegner. Die Gegensätze zwischen arm und reich wirkten in Indien in ganz anderem Sinne als anderswo. In einem Lande, wo die Natur alles bietet und eine Handvoll Reis genügt, das Leben zu fristen, liegt der Gedanke zu nahe, die Kulturplagen wieder abzustreifen und zur Natur selbst zurückzukehren. Die Bildungsstufe, welche das Volk schon im Fünfstromlande sich erworben hatte, war aber wenigstens bei den hohen Kasten so weit gedrunken, daß dadurch ein Rückfall in Barbarei ausgeschlossen blieb. Für die Brâhmanas war dies Zurücktreten in das anspruchslose Leben, welches die tropische Wildnis bot, zur Vorschrift geworden. Wir sehen die Brâhmanas in ihren Einsiedeleien beschäftigt, die Rätsel des Lebens zu lösen und wenn auch die Antworten, welche man fand, dem Europäer mit Recht pessimistisch vorkommen, so kann doch nicht geleugnet werden, daß der tiefe sittliche Ernst der ganzen Bewegung, welche von den besten Köpfen der Nation ausging, eine großartige Entwicklung der Theoreme selbst hervorgebracht hat. Die Fragestellung imponiert durch Kühnheit, die Antworten durch unerbittliche Logik.

Die Lehre von der Seelenwanderung, eigentlich nur

eine Weiterentwicklung der Kastenordnung, bot die Möglichkeit, eine bessere Wiedergeburt zu erringen. Das Hauptziel aber wurde, wie den Wiedergeburten überhaupt zu entkommen sei. Der ganze Ideengang ist, möglichst kurz gesagt, etwa der folgende. Die Naturgötter der alten Zeit konnte man durch das richtig vollzogene Opfer zwingen, zu geben, was man wollte. So ist der Versuch erklärbar, die Entstehung der Welt unabhängig von den Göttern, also ohne eigentliche Schöpfung aufzufassen. Man erkennt als die Grundsubstanz die Weltseele: das Brahman, aus welcher alle Einzelseelen (Âtman) emanieren, um nach Abstreifung irgendwelcher Einkleidungsform wieder in das Brahman zurückzukehren. Die Verbindung nun, welche die aus Brahman emanirte Einzelseele — sie ist ebenso ewig, wie jene — in ihrer Einkörperung eingeht, bringt sie in Knechtschaft; denn durch die Einkörperung wird sie sich ihrer persönlichen Eigenart bewußt und fängt an zu handeln: jede Handlung aber führt zu gut oder böse, zu Lohn oder Strafe, zu Freude oder Schmerz. Je nach diesen ihren Handlungen geht die Seele nach der Scheidung von ihrem Körper durch Himmel und Hölle und wenn Lohn oder Strafe dort erschöpft sind, kehrt sie wieder in körperliche Existenz zurück, je nach der Summe ihrer früheren Handlungen und wird so als Brâhmana, Gott, Mensch hoher oder niederer Kaste, Tier, Pflanze oder Mineral wiedergeboren, um den Kreislauf (Samsâra) von neuem zu beginnen. In der Wahl der Mittel nun, aus diesem Kreislauf heraus zur Befreiung und Wiedervereinigung mit der Allseele zu gelangen, sind die Schulen verschieden. Das Grundschema aber bleibt allen indischen Religionsformen des Altertums bis in die neueste Zeit. Aber nicht bloß die Brâhmanas in ihren Schulen allein sind es, welche sich mit diesen Spekulationen abgeben; an den Höfen der Könige werden diese Dinge diskutiert, reiche Bürger nehmen teil an der Bewegung und es entwickeln sich neben den Berufsreligiosen des ersten Standes Schulen von Religiosen und Asketen, welche sich aus Angehörigen der anderen Kasten zusammensetzten. Die Brâhmanas selbst standen mitten in der Bewegung und waren durchaus nicht grundsätzliche Gegner neuentstehender philosophischer Schulen. Der Gegensatz solch neuer Sekten zu der offiziellen Lehre wurde nur ganz allmählich fühlbar und äußerte sich rein formell dadurch, daß die Heterodoxen es verschmähten, aus der Vedenlitteratur Beispiele und Belege für ihre Theoreme zu citieren. Selbst einander prinzipiell entgegengesetzte Religionen haben sich in Indien stets mit einer Duldsamkeit behandelt, welche in anderen Ländern ganz undenkbar wäre.

Es braucht kaum erwähnt zu werden, daß die dargelegten Verhältnisse nicht dazu angethan waren, eine kräftige

nationale Kunst entstehen zu lassen. Die Bestrebungen des altindischen Kulturlebens lagen lediglich auf geistigem Gebiet, sie waren in ihrem Grundcharakter spekulativ, mochten ihre Äusserungen auch religiös-mystische oder philosophisch-wissenschaftliche Ziele bekunden. Beide letztgenannten Richtungen sind aber nie und nimmermehr mit einer kräftigen Kunstentwicklung gleichzeitig. Mag das religiös-mystische Element auch völlig fertigen oder im Verfall befindlichen Kunstbestrebungen notdürftig zur Folie dienen, so ist die philosophisch-wissenschaftliche Richtung besonders mit der praktischen Seite, welche sie im alten Indien hatte, für die Kunst ein geradezu unfruchtbarer Boden. Kunst und Wissenschaft haben nie gleichzeitig bei ein und demselben Volke geblüht.

Die Erlösung von den Wiedergeburten suchte man auf verschiedenem Wege; es entstanden verschiedene Sekten, welche aber nicht in bewußten Gegensatz zur brahmanischen Religion traten. Der äufere Druck, die Steuerplage, die blutigen Kriege zwischen den einzelnen Staaten mögen mitgewirkt haben, den religiösen Sekten Proselyten zuzuführen. Die Thatsache aber, daß der Stifter des Buddhismus selbst aus den besitzenden Klassen hervorging, widerlegt die Auffassung, daß äußerer Druck die Hauptrolle spielte. Denn wenn auch die Legenden übertreiben, so ist doch nicht zu bezweifeln, daß Buddha einer mächtigen und begüterten Familie entstammte.⁴⁾

Die Legende nennt Buddha den Sohn des Königs von Kapilavastu (Pāli: Kapilavatthu) am Flusse Rohinî, welches dem Geschlechte der Śākya gehörte. Zu Beginn des fünften Jahrhunderts hatte Śuddhodana (Pāli: Siddhodana) dies Fürstentum, welches in steter Fehde mit seinen Nachbarn, den Kośya (Pāli: Koliya), war. Verheiratet mit zwei Schwestern, Māyā und Pradschāpatî, erhielt der König von der ersten erst in gereiftem Alter einen Sohn, welcher den Namen Gautama (Pāli: Gotama) Siddhārtha (Pāli: Siddhattha) erhalten haben soll. Die Legenden erzählen weiter, wie das Kind, als der kommende Erlöser von dem alten Brāhmaṇa Asita erkannt wird, wie der heranwachsende Prinz alle seine Altersgenossen an Körperkraft und geistigen Fähigkeiten übertrifft. Um die alten Fehden mit den Koliya zum Frieden zu bringen, wird der jugendliche Prinz mit der Koliyaprinzessin Yaśodharā (Pāli: Yasodharā) vermählt und erhält einen glänzenden Hofstaat.

Bei einer Ausfahrt begegnet ihm eine Gottheit in vier Erscheinungen: als alter gebrechlicher Mann, als Kranker, als in Verwesung übergehende Leiche, als bedürfnisloser Asket. Dieser Anblick und die Erklärungen, welche Gautama durch seinen Wagenlenker Tschanna erhält, legen den Keim

in ihm zum Entschluß, der Welt zu entsagen. Nachdem ihm ein Sohn, Râhula, geboren ist, führt er den Entschluß aus. Er scheidet von seiner schlafenden Frau und flieht aus dem wohlverwahrten Palaste.

Ein kanonischer Text (Avidûrenidâna) beschreibt diese Flucht aus dem Palaste also: „Gautama legt sich auf einem prachtvollen Ruhebette nieder. Sogleich umgeben ihn seine Frauen, schön wie Göttermädchen, geschickt im Tanz, Gesang und Musik, und mit reichem Schmuck geputzt, begannen sie, um ihn zu vergnügen, Tanz, Gesang und Musik. Gautama aber, dessen Sinn bereits den Genüssen der Welt abgewandt war, beachtete den Tanz nicht weiter und fiel ein Weilchen in Schlaf. Da sagten die Frauen: 'Was sollen wir spielen, wenn der, zu dessen Freude wir Tänze aufführen, sich dem Schläfe hingiebt?' — ließen die Instrumente, da wo sie dieselben aufgehoben hatten, fallen und legten sich nieder. Nur die mit duftigem Öl gespeisten Lampen brannten. Da erwacht Gautama und mit dem Arm auf das Lager gestützt, sieht er die Frauen, wie sie die Instrumente hingeworfen haben, schlafend daliegen. Einigen lief Speichel aus dem Munde, andere knirschten mit den Zähnen, andere schnarchten, wieder andere redeten im Schlaf oder lagen mit offenem Munde unbedeckt da. Dieser abstossende Anblick machte ihn noch unempfindlicher gegen die Sinnesreizungen. ‚O abscheulich, widerlich,‘ rief er und dachte ernstlich daran, in die Einsamkeit zu gehen. Darum stand er mit den Worten: ‚Heute ist der Tag des Abschiedes von der Welt‘, vom Lager auf und ging an die Thüre, nach seinem Pferdelenker rufend. Bevor er mit Tschanna flieht, „denkt er: ich möchte meinen Sohn sehen, erhebt sich, geht nach den Räumen, welche die Mutter Râhula's bewohnt und betritt ihr Gemach. Die Mutter Râhula's liegt auf einem blumengeschmückten Lager und schläft, indem sie ihre rechte Hand auf den Kopf des Kindes gelegt hat. Gautama blieb auf der Schwelle stehen und sah hin; er dachte, wenn er die Hand der Gattin wegschöbe, würde er sie wecken und es entstünde daraus ein Hindernis für ihn; wenn er Buddha wäre, wolle er wieder kommen und seinen Sohn schauen; dann verließ er den Palast.“

Mit Tschanna flieht er die Nacht hindurch bis zum Anavamâflusse, dort giebt er dem treuen Wagenlenker seine Waffen, seinen Schmuck und sein Pferd, tauscht sein Kleid mit einem Bettler und eilt, von Almosen lebend, nach Râdschagaba, der Hauptstadt des Reiches Magadha.

In Râdschagaba studiert er brahmanische Philosophie, aber unbefriedigt eilt er in den Dschangel von Uruvilvâ (Pâli: Uruvelâ), in die Gegend, wo heute der Tempel von Gayâ (Buddhagayâ) steht. Dort unterzieht er sich den strengsten

Kasteiungen, bis er die Thorheit einsieht, dadurch, daß er den Körper schwächte, zur Erkenntnis gelangen zu wollen.“ Die Legende stellt die Seelenkämpfe, welche Gautama unter einem Feigenbaume zu Gayâ durchzuringen hatte, dar als einen Sieg über Gestalten dämonischer Art, welche Mâra, „der Böse“, der Dämon der Leidenschaften gegen ihn gesandt hat.

Von dem Platze, wo ihm die Erleuchtung zu teil geworden war, dem Diamantthron (vadschrâsana) unter dem „Baume der Erkenntnis“ (bodhidruma), eilt er wieder in die Welt zurück, um als Weg zur Erlösung Selbstbesiegung und Liebe gegen alle Kreatur zu verkünden. Zunächst bekehrt er ein paar Kaufleute; dann Brâhmanas und Leute aus allen Ständen. Aus denen, welche gewillt waren, ihm als ergebene Schüler zu folgen, bildete sich in der Folge eine Gemeinde gelbgekleideter, geschorener Religiösen, welche den Grundstock zu dem späteren Mönchtum bildeten. Ein christlicher Reisender des dreizehnten Jahrhunderts, der Venetianer Marco Polo, sagt von Buddha, nachdem er seine Lebensgeschichte ziemlich richtig erzählt hat: „Wenn Buddha ein Christ gewesen wäre, so wäre er dem Throne Gottes nahe gestanden“. Ein bezeichnendes Urteil aus einer Zeit, welche an religiöser Bildung nicht eben stark war.

In den fünfundvierzig Jahren, während welcher Buddha das westliche Bengalen durchwanderte, sehen wir ihn lebhaft unterstützt durch die Fürstenhöfe; wir sehen seine Gemeinde anwachsen, doch scheint Buddhas Lehre noch nicht als eigene Religion empfunden worden zu sein. Im Jahre 477 v. Chr. ist er bei Kusinârâ, im Haine der Mallafürsten entschlafen oder wie der Ritualausdruck seiner Anhänger es nennt, ins Nirvâna eingegangen.

Sein Leichenbegängnis wurde mit königlicher Pracht gefeiert und die Reliquien an die Fürsten und Städte der Nachbarschaft verteilt. Mögen auch die Fürsten des Landes Magadha und Kosala an Buddha persönliches Interesse gehabt haben, zu seiner Lehre als eigener Religion, welche etwa die brahmanische Staatsreligion beseitigt hätte, sind sie nicht übergetreten. Erst die Folgezeit ergab eine festere Gliederung unter Buddhas zahlreichen Schülern. Nach dem Tode des Meisters fand ein Konzil statt in der Satakannigrotte zu Râdschagaha, welche von König Adschâtaçatru (Pâli: Adschâtasattu) von Magadha für die Versammlung eingerichtet worden war. Das Konzil galt der Feststellung der Worte des ins Nirvâna gegangenen Meisters. Etwa hundert Jahre später war ein zweites Konzil zu Vaiçâlî (Pâli: Vesâlî), um in der Gemeinde ausgebrochene Ketzereien beizulegen.

In den hundert Jahren zwischen dem ersten und zweiten Konzile hatte sich auf politischem Gebiete viel geändert. Der

Staat von Magadha (die Prâtschyâ, „die Östlichen“, griechisch Prasioi) hatte eine dominierende Stellung erlangt. Die alte Dynastie war durch einen Emporkömmling gestürzt worden; Tschandragupta (griech. Sandrakottos oder Sandrakptos) hatte sich des Thrones von Magadha bemächtigt. Ihm hätte der Feldzug gegolten, den Alexander der Große nach der Eroberung des Pandschâb geplant hatte.

Weder Tschandragupta, noch sein Nachfolger Bindusâra traten zur buddhistischen Lehre, deren Macht und Ansehen bereits eine selbständige Stellung geschaffen hatten, über. Erst der dritte König der neuen Dynastie, welche sich die Maurya (Pâli: Mora) nannten: Açoka (Pâli: Asoka), auf seinen Inschriften Piyadassi, war der erste Beschützer der Religion, welche er öffentlich bekannte. Er ist der Gründer zahlreicher Klöster (Vihâras) und anderer religiöser Bauten; die heiligen Texte wissen von dem Glaubenseifer des Königs Überschwängliches zu berichten. Er soll vierundachtzigtausend Stûpas überall in seinem weiten Reich errichtet, mehrmals soll er sein ganzes Reich den Anhängern Buddha's geschenkt und von ihnen wieder zurückerhalten haben.

Die merkwürdigsten Zeugen seines Eifers für die Lehren des Buddha sind aber seine Edikte. Diese in ihrer Art unter den Inschriften des Altertums geradezu einzigen Texte erzählen, wie Piyadassi, der „göttergeliebte“ König, sich des wahren Glaubens und seiner Bekenner angenommen, wie er bemüht war, die heilige Tradition festzustellen, wie er Strafen, Brunnen, Hospitäler angelegt habe zum Nutzen aller lebenden Wesen. Die einzigen Inschriften der vorderasiatischen Geschichte, welche den indischen nicht nur geistig, sondern auch in der Form verwandt sind, sind die von den Achämeniden, besonders von Dareios hinterlassenen. Die größte und für unsern Zweck wertvollste ist die Inschrift von Bagistân (Behistun). Die einfache Sprache, welche rückhaltlose Wahrheit ausdrückt, der wahrhaft königswürdige Ton des ganzen Stiles, welcher jede Phrase vermeidet, einfach die Thatfachen erzählt und auch die Namen der Führer, welche die Siege erfochten haben, nicht verschweigt, sind bezeichnend für den edlen Charakter des Neubegründers des persischen Reiches. Die Strafen, welche er über die Empörer verhängt, „weil sie gelogen haben“, können im Verhältnis zu den Barbareien der Assyrer und anderer sogenannter Kulturvölker nur human genannt werden. Die Inschriften des Açoka stehen nun sicher in Beziehung zu denen der Achämeniden.⁵⁾ Am auffälligsten erscheint dies in der sprachlichen Form selbst. Die Idiome der persischen und indischen Arya waren noch zur Zeit der Achämeniden, wie schon oben erwähnt, nahezu dialektisch verwandt: es muß nicht zu schwer gewesen sein, sich noch einigermaßen direkt zu verständigen. Nur zeigen

uns die Königsinschriften der Perser die Sprache noch mit dem Ausdruck ringend: alles ist noch frisch und neu. Die Inschriften Açoka's nun, obwohl unter sich selbst wieder dialektisch sehr verschieden, zeigen doch überall denselben mit dem persischen innig verwandten Hofstil, der in der Formulierung der einleitenden Sätze, der Anordnung der Titel u. s. w. ganz besonders sich bekundet. Diese Thatsache zu er-



Nr. 1. Halle mit persisch-indischen Säulen, vom Relief des rechten Pfeilers des östlichen Thores von Sâñtschi (grosser Stûpa), ein Stockwerk eines grossen Götterpalastes darstellend.

wähnen, war notwendig; denn sie steht mit anderen Dingen, welche uns nahe angehen, in entschiedenem Zusammenhang.

Von den in Indien erhaltenen Denkmälern geht kein bedeutendes über die Zeit des Königs Açoka's hinauf. Alles Erhaltene zeigt im Stil unzweifelhaft persischen Einfluss. Man hat mit Recht behauptet, daß der Steinbau im grossen Stile überhaupt erst zu Açoka's Zeit in Indien ausgeführt worden ist: die Criticismen des indischen Patriotismus können an dieser Thatsache nichts ändern. Der persische Stil, welchen die Achämeniden in ihren Bauten zu Susa und Persepolis verwendeten, ist der Erbe vorderasiatischer Formen, sowohl

in seinen konstruktiven Teilen, wie in seiner Dekoration. Dieser persische Stil, welcher viele Eigenarten zeigt, wird leider nur von wenigen Denkmälern repräsentiert, über die ein Urteil zu fällen fast unmöglich ist. Seine Elemente aber kehren zweifellos erkennbar in den Bauten der Açokazeit und der von Açoka's Stil abhängigen Periode des älteren indischen Stiles wieder, auf den einheimischen Holzstil übertragen. Als Hauptelemente können, was die buddhistischen Skulpturen angeht, die folgenden Formen hervorgehoben werden.

Die persische Säule mit glockenförmigem Kapitell wird direkt übernommen; sie wurde als Einzelmonument als Inschriftsäule aufgestellt; diese Form ist in der indischen Architektur völlig eingebürgert; ein Beispiel ist die berühmte eiserne Säule von Delhi. Auf Skulpturen wird sie nicht bloss zur Darstellung von Palasthallen, sondern auch rein dekorativ, als Raumtrenner unendlich oft und mit vielen interessanten Varianten abgebildet. Das Glockenkapitell dient häufig als Basis für einen oder mehrere Löwen oder Elefanten oder ein religiöses Symbol, z. B. das Rad, falls die Säule als einzeln stehendes Monument aufgefaßt wird oder, wenn sie als Träger an Bauten verwendet wird, als Unterlage eines Abakus, auf welchem, nach den Seiten gewandt, geflügelte Tierfiguren (Flügelpferde, -Gazellen, -Ziegen, -Löwen, neben Elefanten sitzend) postiert werden. Diese letztere Form steht den persischen sogenannten Einhornsäulen nahe; doch ist der Habitus der ganzen Säule in Indien ein derber und gedrungener gegenüber diesen persischen Formen.⁶⁾

Die orientalisierenden Tiere spielen auch in der buddhistischen Kunst eine bedeutende Rolle. Alle diese Mischwesen und Flügelgestalten haben außer ihrer rein dekorativen Rolle dazu dienen müssen, die mythischen Wesen untergeordneter Art der einheimischen Mythologie zur Darstellung zu bringen. Doch ist es, wie unten ausführlich dargelegt werden soll, ungemein schwierig, für diese Mischformen, in deren Bildung und Verwendung ein großes Schwanken und mancherlei Mißverständnisse sich bemerkbar machen, altindische Namen zu finden. Man kann geradezu, wenn die vorderasiatischen Formen nicht erhalten wären, annehmen, daß dies Schwanken in den Gestaltungen, dieses geschäftige Bilden überschüssiger, nicht benennbarer Geschöpfe der Phantasie ohnehin schon auf fremde Einflüsse hinweist. Interessant ist es, daß schon in Açoka's Zeit neben diesen rein vorderasiatischen Bildungen auch solche sporadisch zur Geltung kommen, welche nur griechischen Ursprungs sein können.⁷⁾ Als national steht diesen fremden Einflüssen in der altbuddhistischen Kunst gegenüber die Darstellung der rein menschlich gedachten göttlichen Wesen und in schroffem

Gegensatz zu den Chimären Vorderasiens die einheimische Tierwelt, welche indessen dekorativ nicht so häufig zur Geltung kommt, sondern diese Rolle den fremden Formen überläßt.

Die Flügel der orientalisierenden Tiere*) sind meistens — Ausnahmen werden in einem späteren Kapitel begegnen — ruhend und bedeutungslos, am merkwürdigsten ist dies bei den Löwengruppen der Verschalplatten des ersten und zweiten Architravs des östlichen Thores des großen Stüpa von Sâñtschî, wie am Schlufs des zweiten Kapitels erhellen wird.

Neben Darstellungen von mystischen Pflanzen, welche auf den assyrischen Lebensbaum zurückgehen und an welche



Nr. 2. Geflügelte Löwen vom zweiten Architrav des östlichen Thores von Sâñtschî (wie Nr. 1).

sich eine Reihe schwer erklärbarer Symbole anschließen, steht die einheimische Pflanzenwelt. Eine ausführliche Besprechung der Dharmasymbole*) u. s. w. u. s. w., welche dem ersteren Typus angehören, würde für die kunstgeschichtliche Seite wenig beitragen, wertvoller ist die zweite Gattung.

Die indische Pflanzenwelt wird trotz der einfachen und manchmal sogar rohen Formgebung mit einer erstaunlichen Naturwahrheit wiedergegeben.

Dekorativ verwendet wird mit Vorliebe und grossem Geschmack der Anordnung die Lotusblume (*Padma*, *Nelumbium speciosum*): da und dort schleichen sich in den hierher gehörigen Mustern, welche sich durch Reichtum der Motive auszeichnen, vorderasiatische (ägyptisierende) Lotusblumen und Palmetten ein. Die breite Scheibe der entwickelten Blume wird in allen Stadien als Dekor verwendet und ihrer Ähnlichkeit mit dem Rade zuliebe gerne ausgeführt. Im Gegensatz zur assyrischen Kunst, welche die Ornamente wie Tapeten durchschneidet, wo die zudekorierende Wand endigt, ist die auf Nr. 3 unter dem Kapitell liegende Blume nach obengedreht. Trotz des vorwiegend malerischen Elementes des Musters ist dies Gefühl für Anpassung an die Konstruktion beachtenswert. Der Fufs ist leider zerstossen, so dafs ein

Urteil darüber unmöglich ist. Rein geometrische Muster erträgt der Hindübildhauer aber nicht und so findet sich häufig die Ranke mit Wasservögeln u. s. w., welche in kleinerem Maßstabe eingeschoben werden, reich und mit feiner Naturbeobachtung belebt. Die beiden Außenseiten des Ostthores von Sāñschī sind ein hübsches Beispiel hierfür. Während auf der linken Außenseite das Muster so geometrisch gehalten ist, als es die

indische Kunst überhaupt verträgt, ist die Ranke auf der rechten Seite recht stark belebt. Vögel tummeln sich zwischen den Blumen, die Pflanze selbst wächst aus dem Rachen eines Seeungeheuers. Die Rolle, welche die Blume in der späteren buddhistischen Kunst spielt, ist eine hervorragende;

doch gehören die schönsten Motive dieser älteren Periode an: an heiligen Orten aufgehängte Blumenranken mögen die Vorlage gebildet haben. Im großen und ganzen kann man sagen, daß die in einfachen Linien dargestellten Pflanzen mit der sie belebenden einheimischen Tierwelt, welche beide lediglich einheimische Formgebung erhalten haben, meist

über das hinausgehen, was die gefeierte hellenische Kunst dafür zur Verwendung hatte: sie beruhen auf getreuer Naturbeobachtung.

Die altbuddhistischen Denkmäler zerfallen ihrem Zwecke nach in fünf Gruppen.¹⁰⁾



Nr. 3. Lotusblumenmuster von der äußeren Seite des rechtsstehenden Pfeilers des östlichen Thores von Sāñschī.

1. Stambha's, Pāli: Thambha's, Hindūstānī: Lāṭs: Säulen, auf deren Kapitäl ein religiöses Symbol (Rad, Dharmasymbol u. s. w.) direkt oder auf einer Gruppe von Löwen oder Elefanten aufgestellt ist. Sie dienten meist als Inschriftsäulen. Wenn der obere Teil des Kapitells aus Löwen bestand, hießen sie Simhastambhas, Pāli: Sihatthambhas, vgl. die Abbildung auf den kleinen Mittelpfeilern (zwischen dem zweiten und dritten und ersten und zweiten Architrav des Ostthores von Sāntschī, vgl. Abb. Nr. 32).

2. Tschaitya's, Pāli: Tschetiya's oder Versammlungshallen, welche etwa christlichen Kirchen entsprechen¹¹⁾. Ursprünglich ziemlich dasselbe, was Stūpa bedeutet, wurde es aus der Bedeutung „ein Monument“ „ein Grabmal“ auch verwendet im Sinne „eines Tempels, der ein Grabmal enthält“; besonders für Höhlentempel mit einem Rundgang um den eigentlichen Tschaitya, ja um Licht zu gewinnen, mit einer offenen Halle.

3. Vihāra's, Klöster. Sie sind meist mit Tschaityas verbunden.

4. Stūpa's, Pāli: Thūpa's, englisch: Topes. Ihr Zweck war ein zweifacher. Es gab eigentliche Stūpa's, welche an Orten errichtet sind, wo ein bedeutendes Ereignis im Leben eines Buddha stattgefunden haben soll; dann aber auch solche, in welchen ein Reliquienstück eines Heiligen aufbewahrt wird. Dies sind die Dhātugarbha's (sinhalesisch: Dāgaba), Behälter für dhātus (sinh. dā): Reliquien. Die Stūpa's bestehen aus einem quadratischen Steinunterbau mit einem massiven Aufbau in der Form einer „Wasserblase“, welche von einer Terrasse bekrönt wird. Über der Terrasse erhebt sich ein Schirm: einfach oder mit mehreren Dächern übereinander. In der indischen Archäologie ist zur Bezeichnung dieses Schirms das birmanische Wort „Hti“ eingeführt worden. Ursprünglich waren die Stūpa's Grabmäler der Könige.

5. Steinzäune, sogenannte „Rails, Railings“. Sie bildeten meist die Umzäunung der Stūpas oder umgeben eine Terrasse, auf welcher ein heiliger Baum stand u. s. w. Die Steinzäune gehören zu den für die Darstellung der altindischen Skulptur wichtigsten Denkmälern, da die meisten derselben mit Reliefs an den Pfeilern und Querbalken geschmückt sind. Mit den Steinzäunen sind an einzelnen Orten große Steinthore (Torāpa's) verbunden. Diese Thore, die besterhaltenen sind die zu Sāntschī, sind meist mit reichem Bilderschmuck versehen. Sie tragen ausgeprägten Holzstil, sowohl in der Anlage des Baues, wie der Dekoration. Sie scheinen schon sehr früh nach Ostasien gekommen zu sein; jedenfalls sind die bekannten chinesischen Pai-lu's und die japanischen Tori-i's mit diesen altindischen Torāpa's in Zusammenhang zu bringen.

Ursprünglich waren sie wohl nichts anderes als etwa unsere Ehrenpforten.

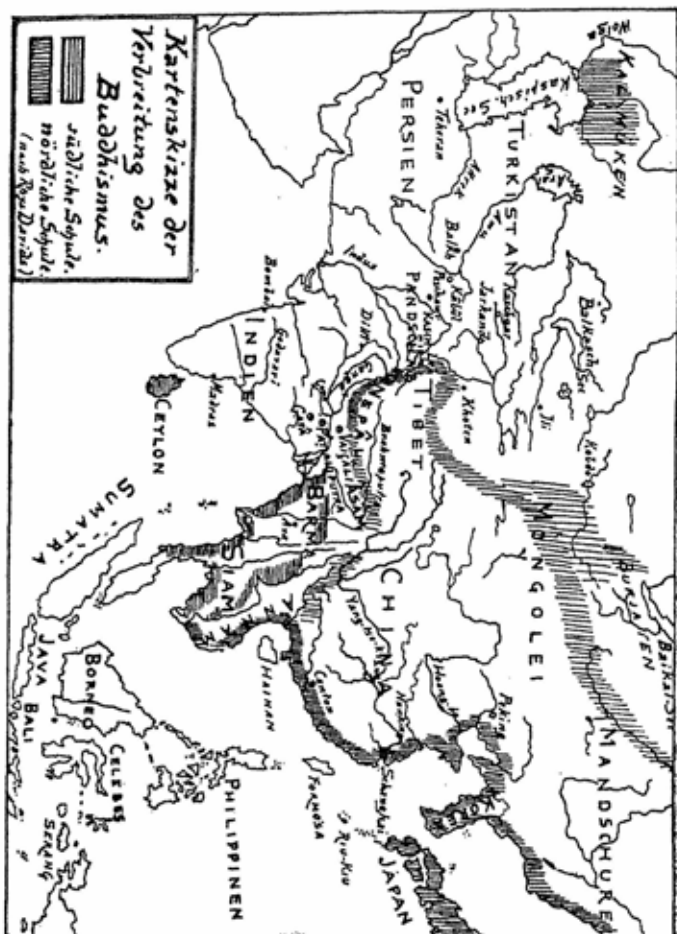
Die Denkmäler nun, aus deren Skulpturen sich die Hauptphasen der altindischen Kunst ergeben, zerfallen in zwei große Gruppen. Die ältere Gruppe, in welcher der persische Einfluß vorherrscht, beginnt mit der Zeit Açokas; ihr gehören an die Denkmäler im eigentlichen Indien: Lâṭs zu Dillī, Tīrhut, Sankīsa, Sâñtschī, Amarâvatī, Gayâ u. s. w.; Tschaitya's: die Grotten in Bihâr, in Sâñtschī, Nâsik, Adschanṭâ, Elurâ, Kênhêri, Bêḍsâ, Dhamnâr u. s. w.; Vihâras; Bihâr-Grotten, Udayagiri, Kaṭak, Adschanṭâ, Bâgh u. s. w.; Stûpa's: Sarnâth, Bhilsâ (Sâñtschī), Gayâ, Amarâvatī; Stein-



Nr. 4. Abbildung eines Stûpa: Götter und Menschen (devamanussâ) davor. Von den Reliefs des östlichen Thores des großen Stûpa von Sâñtschī. Vgl. Abb. 32.

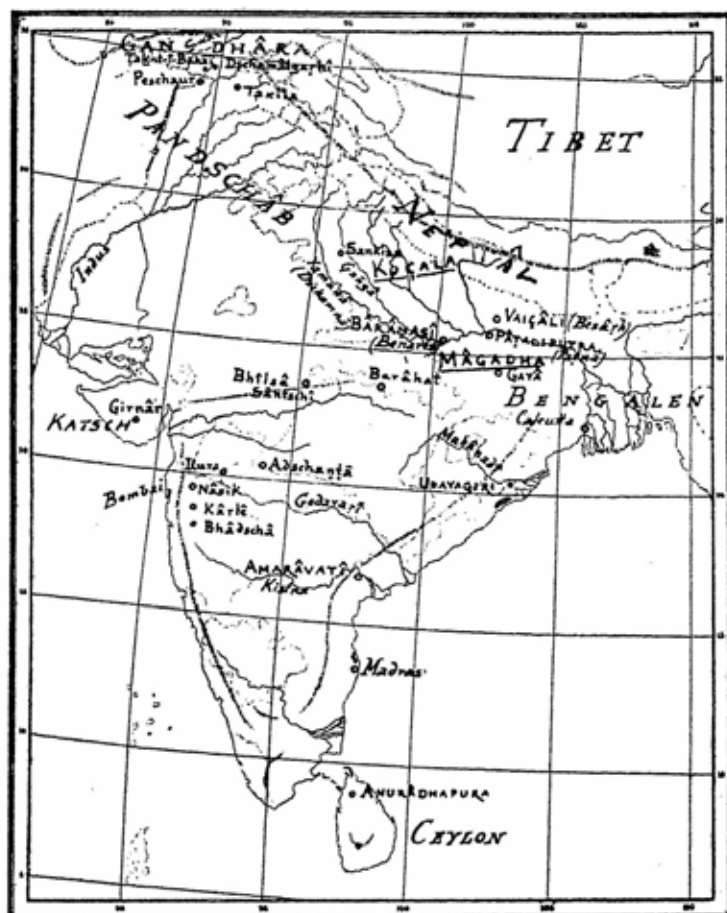
zäune mit Thoren: Barâhat (Bharhut), Mathurâ, Gayâ, Sâñtschī, Amarâvatī. Die zweite Gruppe, die sogenannte gräco-buddhistische oder, wie Fergusson sie zuerst genannt hat, die der Gândhâraklöster, umfaßt die zahlreichen Reste der Skulpturen der Klöster von Dschamâlgarhī, Takht-î-Bahâi bei Peschaur, ferner Shah-dêhri, Saughâo, Nathu (Nuttu) und anderer Lokalitäten in Jûzufzâi. Ihr geht eine ältere Richtung voraus, Smiths indohellenische Schule, welche hauptsächlich durch Skulpturen von Mathurâ vertreten wird.

Während in der älteren persisch-indischen Gruppe das nationalindische Element den Hauptstock bildet und so sich auf indischem Boden weiter entwickelt, hat die Gândhârschule fremde, antike Formgebung. Sie beeinflusst später



die indische Kunst, bleibt aber aus geographischen (und politischen) Gründen, welche auch bei der Spaltung des Buddhismus in zwei Schulen mitwirken, isoliert und ist in ihrem Fortleben am dauerhaftesten in der kirchlichen Kunst der nördlichen Schule.

Die Ruinen des reich verzierten Steinzaunes und der Thore des nun völlig vom Erdboden verschwundenen Stûpa von Barâhat (Bharhut) bieten auf ihren Reliefs im wesent-



Kartenskizze von Indien mit Angaben der Ruinenstätten der buddhistischen Zeit.

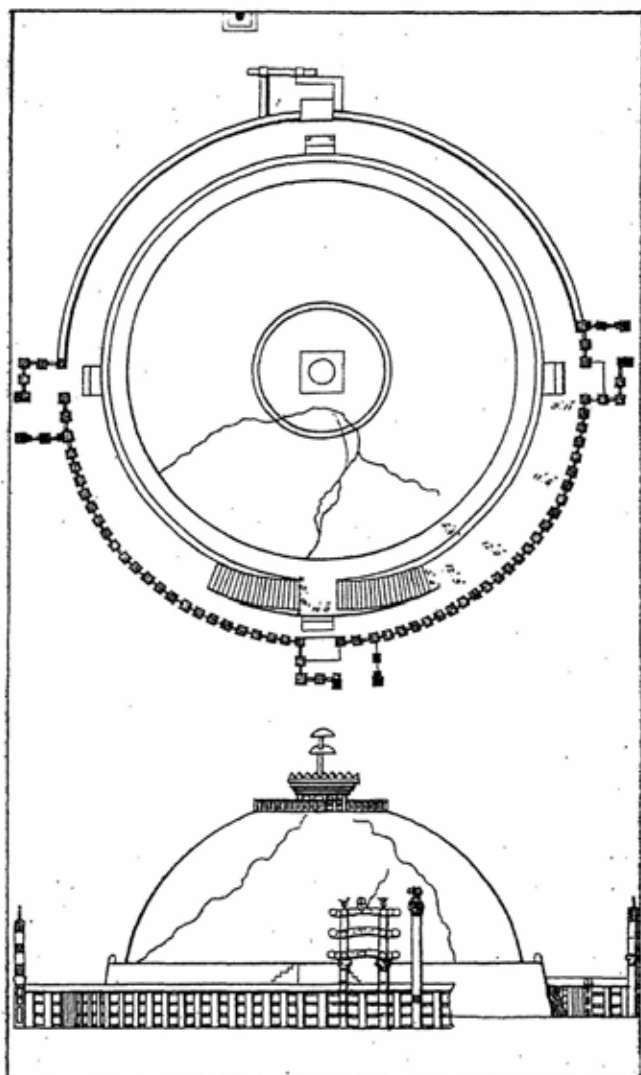
lichen denselben Stil, wie die unten beschriebenen Skulpturen der Thore von Sântschi, doch sind sie etwas herber in der Formengebung, was besonders in der Darstellung der Frauen auffällt. Außerordentlich wertvoll sind die Skulpturen von Barâhat dadurch, daß sämtliche Darstellungen mit Inschriften versehen sind und so leicht erklärt werden können. Proben der Barâhat-Skulpturen besitzt das Königliche Museum nicht.

Die im Zustande grauenhafter Zerstörung gefundenen Reste stammen aus der Zeit um 200 v. Chr.

Etwas später als Barâhat und wohl direkt auf Açoka zurückzuführen sind die Skulpturen des früheren Steinzaunes zu Gayâ (Buddhagayâ). Er umgab in alten Zeiten eine Terrasse, auf welcher der Bodhibaum — der Feigenbaum, unter welchem dem Gautama die Erkenntnis zu teil geworden war — stand, wie es scheint, in einer Art Kapelle. Der Tempel von Gayâ ist jüngeren Datums; über der alten Kapelle erbaut, von Birmanen in den Jahren 1306—1309 restauriert und erst neuerdings wiederum restauriert. Einige Platten des alten Açoka-Railing sind ins Berliner Museum gelangt, vgl. Anhang.

Bei Sântschî, in der Nordostecke des Fürstentums Bhopâl, südwestlich von Bhîlsâ, dem alten Vidiçâ, sind elf Stûpas von verschiedener Gröfse erhalten. Der gröfste darunter ist von einem massiven Steinzaun umgeben, der Raum innerhalb des Zaunes nach den vier Himmelsrichtungen hin ist zugänglich durch vier grofse Thorë aus feingekörntem Sandstein. Der grofse Stûpa ist ein massiver Ziegel- und Steinbau von 106 Fufs Durchmesser und 42 Fufs Höhe, er erhebt sich auf einem Plinthus von 14 Fufs, welcher fünf und einen halben Fufs vortritt. Auf dem Gipfel des Baues war eine Terrasse von 34 Fufs Durchmesser, welche von einem Steinzaune umgeben war, vgl. Plan und Skizze S. 25. Der Ausgang auf die den Bau umgebende Terrasse geschieht durch eine an der Südseite angebrachte Doppeltreppe. Die Basis des Ganzen ist umgeben von einer massiven Kolonnade, welche 144 $\frac{1}{2}$ Fufs von West nach Ost und 151 $\frac{1}{2}$ Fufs von Nord nach Süd misst. Dadurch ist der Raum auf der Treppenseite der Terrasse breiter. Die umgebenden Steinzäune (Rails) zeigen zahlreiche Inschriften, aber keinen Figuren- oder Ornamentfries. Ungemein reich ist hingegen der figürliche Schmuck der vier grofsen Thore. Der Abgufs des östlichen Thores ist im Königlichen Museum vorhanden.

Es ist jetzt sicher, dass auch diese Skulpturen noch ins zweite Jahrhundert v. Chr. gehören, also im Wesentlichen denselben Stil darstellen, wie die Skulpturen von Barâhat¹²⁾. Freilich mufs auch betont werden, dafs das südliche Thor, wie sich aus dem Stil ergibt, zweifellos das älteste ist (um 140 v. Chr.). Sehr wahrscheinlich ist es aus verschiedenen Gründen, dafs Açoka der Erbauer der Stûpa ist. Die sinhalesische Chronik Mahâvamsa erzählt nämlich, dafs Açoka, als er von seinem Vater als Regent nach Udschdschayinî (Ozene) geschickt wurde, einige Zeit sich in Tscheti-yagiri (Sântschî) oder Vessanagara (Besnagar) aufhielt. Dort heiratete er die Tochter eines Fürsten und erhielt von ihr zwei



Plan und Seitenansicht des großen Stūpa von Säntschī nach Cunningham,
The Bhilsa Topes, Tafel VIII. London 1854.

Söhne Udschdscheniya und Mahinda und später eine Tochter
Saṅghamittā. Die letzten beiden traten später in den Orden

und gingen auf Geheiß ihres königlichen Vaters nach Ceylon auf Einladung des Königs Tissa, um einen Ableger des heiligen Bodhibaumes dorthin zu bringen und in Ceylon den Buddhismus zu verbreiten. Vor ihrer Abreise nach Ceylon wurden sie von ihrer fürstlichen Mutter, welche sie zu Tschetiyagiri besuchten, empfangen und zwar in einer von ihr selbst gebauten Halle. Vor dem südlichen Thore nun steht ein Lâï mit Löwen von genau demselben Stil wie die auf Açoka und seine Zeitgenossen zurückgehenden Denkmäler in Indien und Ceylon (Anurâdhapura).

Dem Alter nach stehen die Thore in folgender Reihe: das südliche, nördliche, östliche, westliche. Da die Reliefs der Thore das umfangreichste Monument der älteren buddhistischen Skulptur darstellen und im wesentlichen den Açokastil repräsentieren, soll im folgenden Kapitel der Charakter des Stiles genauer beschrieben werden. Ueber die Reliefs des östlichen Thores vgl. Anhang I.

Der groÙe Stûpa von Amarâvatî (innerhalb der jetzigen Stadt Amarâvatî) am rechten oder Südufer des Krishnapflusses (Kistna) ist völlig vom Erdboden verschwunden. Nur der mit reich komponierten Reliefs geschmückte Steinzaun, dessen Stücke völlig aus dem Zusammenhang gerissen waren, ist durch Fergussons Scharfsinn so weit wenigstens wieder rekonstruiert worden, daß man ein Bild der ganzen Konstruktion erhält. Die Stücke liegen jetzt in London, nachdem sie mancherlei Fährlichkeiten ausgestanden haben.

Die „Railings“ von Amarâvatî — der äußere ist der ältere — gehören in das Ende des zweiten Jahrhunderts n. Chr., der Stûpa selbst war älter. Der Stil der Skulpturen der „Railings“ ist aus dem der Açokazeit heraus entstanden, aber er hat eine ganz neue Art der Formgebung. Die Typen sind alle festgestellt, in der Darstellung der einzelnen Gestalten, wie in der Komposition sind andere Gesetze geltend geworden. Proben der Skulpturen sind — einige Photographien ausgenommen — im Königlichen Museum nicht vorhanden. Ich kann daher die Amarâvatî-Reliefs nicht mit in die Darstellung ziehen und muß mich bescheiden, am Schluss dessen, was ich über die Gândhâraschule sagen kann, in einzelnen auffallenden Punkten auf den Einfluß hinzuweisen, welchen der Stil dieser Periode, wie Fergusson zuerst klar gemacht hat, auf die Reliefs von Amarâvatî ausübte. Was die Weiterentwicklung der älteren Elemente, welche Amarâvatî mit Sâñtschî u. s. w. gemeinsam hat, betrifft, so genügt es, darauf zu bemerken, daß eine gewisse kokette Eleganz, ein Ueberwuchern der Kompositionen das charakteristische Merkmal ist, vgl. Abb. 5 und 82.

Die Gemälde der Grottentempel von Adschanpâ (W. N. W. von der gleichnamigen Stadt an den Indhyâdri-

Bergen, welche die Grenze des Dakhans von Khandesh bilden) kann ich, da das Museum nichts besitzt, ebenfalls nur als Citate in die Darstellung ziehen. Ich muss daher auf die im Anhange verzeichnete Litteratur verweisen, besonders was die Geschichte der Entdeckung dieser für die indische Archäologie so wichtigen Proben altindischer Malerei betrifft. Sie repräsentiren eine mehrhundertjährige Geschichte der indischen Kunst, indem die ältesten Proben nahe an Açoka's Zeit herangehen und die jüngsten bis 600 n. Chr. reichen mögen. Fergusson vermutete, daß neben den Skulpturen der Gândhâraschule eine alte Gândhâra-Malerschule existierte: wie weit das, was ich im dritten Kapitel über das Fortleben von Gândhâratypen innerhalb der kirchlichen Malerei Tibets, Chinas und Japans habe feststellen können, Fergussons zweifellos richtige Vermutung zu stützen geeignet ist, wird sich wohl ergeben, wenn unsere Kenntnisse der letzteren gesichertere sein werden. Im Zusammenhang mit dieser alten, mit spät antiken Elementen belebten kirchlichen Malerei stehen nun auch die Freskos von Adschaptâ und Bâgh. Nur an ein paar Stellen hielt ich es für nötig, kleine unbedeutende Skizzen eines Adschaptâbildes (Abb. 21, 41, 66) mit aufzunehmen, da es für die Typengeschichte von Werth schien. Die ungewöhnliche Schönheit und Anmut dieser Gemälde, deren trauriges Schicksal ich hier nicht erwähnen möchte, war schon aus den Konturenzeichnungen ersichtlich, welche J. Burgefs seinem Berichte über die Bilder einverleibt hat.

Durch Griffith's prachtvolle Publikation sind sie endlich in würdiger Weise allgemein zugänglich geworden¹³⁾.

Der persisch-indische Stil.

Die Stilform, welche in Indien die nationale war und blieb und immer wieder den Steinbau beeinflusste, war der Holzschnittstil. Die Steinhore von Sâñtschî z. B. sind hölzernen nachgebildet, welche vielleicht ursprünglich dort gestanden haben, die Formen der Anlage wie des Details weisen aufs deutlichste darauf hin. Im kleinen begegnet derselbe Stilcharakter der Thore an den Thronsesseln auf den Reliefs selbst jüngerer Perioden. So haben sich unter anderem auf den Reliefs des Steinzaunes von Amarâvatî ein paar Abbildungen von Thronsesseln mit Lehnen erhalten, welche ganz ausgeprägt den alten einheimischen, arischen Holzschnittstil repräsentieren. Es ist überraschend, wie innig verwandt diese Formgebung mit mittelalterlichen und besonders nordischen ist. Die Querbalken der breiten und nicht hohen Lehne werden an den Enden vorstehend gearbeitet und diese Enden mit phantastischen Tierköpfen (Drachenköpfen) verziert. Auf dem unter Nr. 27 abgebildeten Relief (Sâñtschî) scheint — die Darstellung ist nicht deutlich genug — das dort abgebildete Torâpa, was die Architrave betrifft, ähnlich behandelt zu sein. Die Zwischenräume werden mit Reliefs und Rundfigürchen ausgeschmückt. Ueber die dabei eindringenden vorderasiatischen Tierformen wird unten ausführlicher gehandelt werden, vgl. Abb. 24 und 25.

Noch heute ist die Holzschnitzerei in bäurischen Formen — das altindische, wie das modern indische Volksleben hat seinen nationalen Charakter im Bauernstande — erhalten, wenn auch diese ganz altertümlichen, an mittelalterliche germanische Arbeiten erinnernden Formen verloren gegangen sind. Wie in der altbuddhistischen Skulptur kam später noch einmal in Indien der Holzschnittstil zum Durchbruch: in den der Dschainareligion geweihten Bauten der Tschâlukyaherrscher des Mittelalters. Die Technik war in Stein

(weißer Marmor) übertragen und es entstanden die feinen Durchschleifarbeiten, welche den Dekor der Bauten vom Berg Abú und anderer Dschainatempel an der Westküste Indiens bilden. Wie diese Dschainabauten ihrerseits wieder die Vorbilder — mit Weglassung der figürlichen Elemente — für die Marmorfiligrane der Muhammedaner in ihren Bauten



Nr. 5. Kleiner Stüpa auf einem Throne, von den Nága's verehrt. Relief vom Steinzaun von Amarávati. Nach Fergusson, TSW., Tafel LXII.

zu Ahmadábád u. s. w. geworden sind, gehört auf ein anderes Blatt der indischen Kunstgeschichte. [Wir sehen also, daß die altindische Skulptur einen Helfer hatte an einer einheimischen, alten, tiefgewurzelten Kunstübung: freilich war sie nur in den Händen eines Handwerks. Es war eine Hilfe für die Formengebung, als man begann, in Stein zu arbeiten, aber ein Hindernis für die Entwicklung. Der Holzschnittstil ist es, welcher vor allem die Schuld

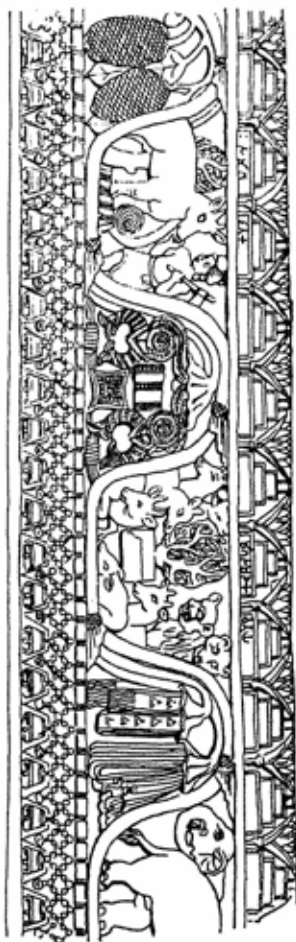
trägt, daß die indische Skulptur nie mehr als ein Relief wurde, das zum Dekor großer Bauten diente und zwar so, daß die in Stein ausgeführten Bauten wie mit Schnitzleisten belegt erscheinen. Das verzierende Relief erhält nur selten

und wie durch Zufall organische Abrundung schon in der altdharmistischen Kunst liebt man eine gewisse Unregelmäßigkeit: ein stetes Variieren der dekorativ verwendeten Platten, deren regelrechte architektonische Entwicklung kein zwingendes Gesetz ist. Es ist daher, wie wir sehen werden, sehr schwer, die Punkte herauszuheben, welche nach des Bildhauers Plan betont sein sollen, vgl. unten zu Abb. 32. Ferner fehlt der Buddhistischen

Kunst jede Freifigur: denn selbst freigearbeitete Figuren sind nie ohne Aureol, nie ohne bedienende Nebenfiguren gedacht, nie ohne Rückwand, welche den festen Hintergrund der Gestalt bildet. Diese Thatsache steht mit der indischen Weltanschauung in gewissem Zusammenhange: die stete Eingliederung historischer Personen in ein System, die geringe Freiheit des Individuums gegenüber der umgebenden, wesentlich von religiösen Grundsätzen aus

betrachteten Welt, ja geradezu die Idee von der Identität der Einzelseelen mit der Weltseele ist es, welche die Unfähigkeit wahrhaftig künstlerischer Auffassung, welche eine Freifigur hätte entwickeln können, verschuldet.

Nr. 6. Relief mit der Darstellung des Isimigadschātaka, Löwen und Antilopen vor einem heiligen Baume etc. nach Cunningham, Bharhut Plate XLIII. Bezeichnet durch die Inschriften Isimigadschātaka und Miga samadaka tschetya „die Wiedergeburt als Kishi Antilope“ und „das die Antilopen erfreuende Tschaitya“, 19)



Ein zweites Kunsthandwerk, in seinen Formen zierlicher und durch den Hinweis auf Vorlagen in der Natur scheinbar schöpferischer, ist in Indien sehr alt und mit den Auffassungen des Volkes eng verbunden: die Goldschmiedekunst. Es bethätigt sich der Einfluß dieser Kunst nach zwei Seiten hin. Die Skulpturen zeigen, wie der Dekor der Goldschmiedearbeiten oft nahe an Flechtarbeiten herangehend überall mitwirkt, jene ketten- und schmuckartigen Ornamente mit Blumen, Blättern, Rosetten und feingegliederten Bändern, welche neben den mit figürlichen Kompositionen geschmückten Platten hergehen, auszuspinnen. Der untere Ornamentstreifen auf Abb. Nr. 6 zeigt Motive, welche von Schmucksachen entlehnt sind: Glöckchen und Kettchen, wie sie als Fußschmuck von Frauen getragen wurden.

Zur Teilung der einzelnen Darstellungen im Mittelstreifen sind Pflanzenranken verwendet, aus denen Schmucksachen herauswachsen: die später allgemein gewordene Darstellung der „Wunschbäume“ (Kalpavriksha's) geht von diesen Motiven aus. Eine verhängnisvolle Wirkung hat die Goldschmiedekunst für die Plastik der Menschengestalt gehabt. Die heroische Form der indischen Plastik ist stets und zu allen Zeiten der Festschmuck geblieben, welcher sich mit unverwüsthlicher Zähigkeit durch die ganze indische Kulturgeschichte hindurch sogar in den Nebenländern erhalten hat. Die alten, teilweise altarischen Formen des Festschmuckes sind in mannigfachen Variationen, welche der Stil des Landes mit sich brachte, über Indien mit den arischen Kolonisten hinausgegangen: in Birma und Siam, in Tibet und der Mongolei, auf Java und Bali liegen die modifizierten Formen des altindischen Festschmuckes noch heute vor: in der Festtracht der Könige oder von Braut und Bräutigam oder endlich in den Theaterkostümen, welche ja überall Stoffe der altindischen Sage behandeln. Ja es fällt die Tatsache auf, daß die nichtarischen Länder Indiens oder die von der Kultur weniger berührten niedrigen Kasten der alten Kulturländer, ebenso wie die eben genannten außerindischen Gebiete, häufig altertümlichere Formen der Schmuckgegenstände zeigen, als die alten indischen Kulturgebiete selbst, welche im Laufe der Zeit in Kostüm und Schmuck andere Wege gegangen sind. Die ganze Frage verdient eine besondere, ausführliche Untersuchung, bei welcher die Monumente der alten Zeit eine leitende Rolle führen dürften. Vor der Hand muß ich mich mit Andeutungen begnügen.

Der Schmuck ist ungemein reich und geschmackvoll angeordnet: aber er ist ein künstlerisches Motiv für sich selbst. Wenn nun auch die altbuddhistische Plastik nie in die rohe, tapeten- und schablonenhafte Art verfallen ist, mit welcher die sogenannte assyrische Kunst Schmuck und Bekleidung

in reichen Mustern über die Figuren wegführt und die Ornamente einfach durchschneidet, wo die Unterlage endigt, so hat doch der Schmuck in der peinlich liebevollen Ausführung, die er genofs, die Entwicklung der menschlichen Gestalt ungemein behindert, weil er stets für die Formen tonangebend blieb. Zu bemerken ist, dafs auch hier die Natur Indiens, die Tropennatur mitgeredet hat. Wie die Namen der Schmuckgegenstände selbst in allen indischen Sprachen beweisen, sind die meisten Stücke Nachahmungen der prachtvollen Blüten und Ranken, welche die Flora des herrlichen Landes dem Menschen zum Festschmuck bot. Aus der alten Litteratur erfahren wir z. B. ausdrücklich, dafs dieselben Blumen direkt als Kopfschmuck dienten, welche heute noch ihre Namen den entsprechenden Metallschmuckstücken überlassen haben. So heifst es im Ritusamphāra („Schilderung der Jahreszeiten“) 2,21: „Jetzt (in der Regenzeit) tragen die Frauen Kränze auf dem Haupte aus Blumen von Kadamba, Keçara und Ketakî und Ohrgehänge, welche aus Kakubhadolden¹⁵⁾ bestehen, welche, in die Ohrmuschel gesteckt, am Ohrtrand herabhängen.“ Dieser Blumenschmuck wechselt nach den Jahreszeiten. Was die genannten Namen betrifft, so mag hier nur erwähnt werden, dafs noch heute eine breite Schmuckplatte von der Form der Pandanusblüte als Kopfschmuck ganz gewöhnlich getragen wird, welche denselben Namen führt: Hindi: Ketkî, Marāthî: Keorâ, Malayalam: Keidappû u. s. w. Ja neben Metallschmuckstücken tritt noch immer der Blumenschmuck in sein Recht: so tragen die Tamil-Frauen als Festschmuck neben Metallohrschmuck und Schmuckplatten auf dem Scheitel vor dem Ohr herab eine Dolde von an Faden gereihten einzelnen gelben oder weifsen Blumen u. s. w. u. s. w. Anderen Schmuckstücken aus Metall stehen heute noch bei den niederen Kasten ähnliche — vielleicht nachgeahmte Stücke — aus Gras und Stroh geflochten, mit Gehängen und Ketten aus Nütschen und bunten Samen zur Seite.

So reizvoll und liebenswürdig diese Freude an der Natur erscheint, so unplastisch wirkt die Reproduktion dieser Schmuckstücke in der Kunst. Die mit breiten Ketten belegten Schultern, die mit Metallringen besteckten Arme und Beine, die mit reichgegliederten Gürteln umwundenen Leiber haben nie eine anatomisch richtige Form erlangen können. Überall war die Entwicklung einer klaren Kontur durch breite, in sich reich und geschmackvoll gegliederte Schmuckstreifen geschnitten, die natürliche Lage des Muskelfleisches von Arm und Bein war gestört und die Glieder haben infolgedessen im besten Falle eine weichliche, scheinbar korrekte Abrundung erhalten, im schlimmsten aber ein voll-

ständiges Verrenken des Knochengerüsts und Überquellen der Muskeln erleiden müssen.

An dies Überladen mit Schmuck schloß sich gewisse körperliche Eigentümlichkeiten an, welche mit dem Tragen schweren Schmuckes zusammenhingen, als Schönheiten aufgefaßt und in den Abbildungen noch übertrieben wurden. Dazu gehört besonders das Tragen übermäßig großer und schwerer Ohrschmucksachen. Hier trifft wiederum der Fall zu, daß die Typen auf den Denkmälern z. B. Abb. 5, 11, 18 entsprechender gewissen Schmucksachen der nichtarischen Stämme sind, als gerade denen, welche die Frauen der alten Kulturgebiete trugen. Bekannt sind die mächtigen Metall-, Holz- oder Hornscheiben (Mal. takka, Tamil takkei) der Nâyatschtschi's von Malabar, die weitausgehängten Ohrklappen der Maravatti's u. s. w.¹⁶⁾

Aus dieser Betonung des Schmuckes ergibt sich für die Plastik die Behandlung des Nackten. Der nackte Körper als solcher war in der buddhistischen Kunst nie Gegenstand der Darstellung.

Abgesehen davon, daß die Lehre Buddhas der Nacktheit gram ist, bleibt doch die eigentümliche Anschauung des Inders überhaupt über den Zweck des menschlichen Körpers bestehen: er ist im besten Falle ein Teil der Natur selbst, eine nicht lange währende Einkleidungsform der Seele, in welcher sie nicht gerne weilt. Es ist hier angezeigt, daran zu erinnern, welche Anschauungen bei dem Inden nie zur Geltung gelangten: nie erscheint der Mensch als Beherrscher der Natur, welche nur dazu da wäre, ihm zu dienen, nie ist er selbst die Krone der Schöpfung; die Wiedergeburt in der Menschenwelt ist nur insofern wünschenswert, als sie allein die Erlösung ermöglicht. Damit hängt zusammen, daß ein allgemeines Interesse für ebenmäßige Schulung des Körpers nicht besteht. Körperliche Übungen fehlen in Indien nicht, aber sie haben nur berufsmäßige Zwecke, nie die der Ästhetik der Körperschönheit. Körperliche Schönheit erscheint als Resultat guter Werke in früheren Wiedergeburten, nicht aber als das eigener Energie und Lebensfreude, sie ist ein Geschenk der Natur und wie Tropenflora flüchtig. Ganz gewiß trug und trägt man noch in Indien ebenso leichte Kleider als im alten Hellas getragen wurden und nackte Glieder sind durchaus keine Seltenheit. Der physische Mensch ist ein anderer, als der alte Hellene. Der Hindû mit seinen zart und leicht gegliederten Extremitäten, waden-schwachen Füßen und weichlichen Muskelformen war im Altertum, wie die altbuddhistischen Skulpturen beweisen, derselbe leichtgebaute, aalglatte Mensch, wie er heute ist. Im ganzen kann man sagen, daß die altbuddhistische Kunst den Hindû mit einem gefälligen, kindlichen Naturalismus,

welcher trotz der anmutigen Formengebung weit entfernt ist, zu idealisieren, ganz vortrefflich dargestellt hat. Da eine strenge Schulung fehlt, so stellt sich bald ein Raffinement ein, welches besonders in der Darstellung der Frauen sich zeigt und in einen Barockstil ausläuft. Es vereinigt sich gut mit dieser Auffassung der Menschengestalt, daß schon früh ein Interesse am Porträt, wenigstens am Völkerporträt, um diesen Ausdruck zu gebrauchen, sich zeigt. Die verschiedenen Völker, welche in Indien nebeneinander lebten, waren vor allem physisch sehr verschieden: die Berührung mit vorderasiatischen Völkern zur Zeit des Açoka zeigte neue



Nr. 7. Verschalplatte des obersten (dritten) Architravs des östlichen Thores der großen Stüpa von Sāñtschī (Rückseite).

Typen, und so finden wir z. B. in den Reitergruppen, welche die Thore von Sāñtschī schmücken, ganz zweifellos den Versuch, Fremdvölker darzustellen.

Am östlichen Thore z. B. sind u. a. neben mythischen Fremdvölkern, zwei Figuren dargestellt, welche auf gehörnten Löwen reiten. In einem der Köpfe ist deutlich nichtarischer Typus: das wollige negerartige Haar und die dicke, plumpe Anlage des ganzen Kopfes fällt auf: dieselbe Figur hält in der Hand eine Traube. In Indien ist der Wein unbekannt, die Sprache hat kein Wort für den Weinstock oder die Traube¹⁷⁾, sondern muß umschreiben oder ein griechisches Lehnwort gebrauchen. Noch heute hat Indien nur die Kābul-

traube. Der Reiter stellt also einen Nichtindier vor und steht vielleicht in entfernter Beziehung zu den Silenusdarstellungen, welche in Mathurâ gefunden worden sind. Trotzdem verbleibt die Figur in dem Rahmen des persisch-indischen Stiles: jedenfalls stellen diese und die entsprechenden Reiterfiguren Fremdvölker vor, welche über den Nordwesten hinauswohnend gedacht sind. Die ganze Reihe dieser Gestalten: Ziegenreiter, Dromedarreiter, Löwenreiter stehen zu den auf Elefanten reitenden Hindûs deutlich im Gegensatz. Die ihnen zu Grunde liegenden mythisch-geographischen Vorstellungen erinnern an jene Wunderwesen, von denen Herodot den Hellenen auf Grund persischer Überlieferungen und auf Aristes von Proikonnesos zurückgehend erzählte und welche Megasthenes später auf Grund indischer Erzählungen ausführlicher beschrieb.

Die große Masse der übrigen Reliefs von Sântschi giebt den Hindûtypus als einen länglichen Kopf, doch mit vollen runden Formen des Gesichtes, großen Augen und starken Lippen. Zu Barâhat ist derselbe Typus schon vorhanden, doch erscheint er etwas herber. Die stark ausgeweiteten Ohrlappen fehlen nie, die Betonung des Kopfputzes läßt die Köpfe oft unmäßig vergrößern, so daß besonders bei Nebenfiguren die ganzen Gestalten etwas Kindliches und Zwerghaftes erhalten, vgl. Abb. 14 u. s. w. Dabei kommen wirkliche Zwerge vor, welche vermutlich mit den antiken Pygmäentypen in Zusammenhang stehen, vgl. Abb. 8. Ausführlich kann ich diese Frage, welche viele Vorarbeiten verlangt, hier nicht behandeln. Doch läßt sich soviel sagen, daß sie die Grundlage zu dem später auftretenden bis in die lamaische Kunst hineinreichen, dengedrunenen, zwerghaften Dämonentypus bilden. Es scheint nicht ohne Absicht zu sein, daß die Zwergkapitelle am Westthore von Sântschi vorkommen, da dessen unterer Querbalken den Ansturm der Dämonen auf den Bodhibaum darstellt TSW, Pl. XVIII, PNMI. (Sântschi) Pl. 9.

Mit der Gewandbehandlung weiß die ältere buddhistische Kunst ganz gut sich zu behelfen: nur ungewöhnliche Kleidungsstücke, wie die Mönchskutte, machen Schwierigkeiten. Die Bekleidung der Männer besteht in der Hauptsache aus denselben Stücken, wie sie heute noch allgemein getragen werden: ein hosenartig gelegtes Lenden-



Nr. 8. Säulenkapitell vom westl. Thore zu Sântschi, mit Darstellungen zwerghafter Dämonen. Nach Great Buddhist Tope at Sanchi, Plate 9.



Nr. 9. Relief von der Innenseite des linken Pfeilers des östlichen Thores des großen Stûpa von Sântschî. Nach J. Burgess ein Yaksha.

tuch (Hind. dhôti, Tamil: muṇḍu) bildet das eigentliche Kleid. Der Oberkörper ist aber immer nackt: die moderne Jacke z. B., Hind. angiyâ, Tamil: çokkai, oder andere Formen dieses Kleidungsstückes erscheint nirgends. Zur Bekleidung des Oberkörpers dient ein langes shâlartiges Tuch, welches in mannigfachen Formen um den Oberkörper geworfen wird: das moderne Aṅgavastram u. s. w. In Beschreibungen festlicher Aufzüge u. s. w., die die heiligen Texte enthalten, wird stets das Tschelukkhepa, d. h. das Wehen mit dem Kleide, d. h. Oberkleide, erwähnt (Abb. 31). Dies Oberkleid ist stets der so zu sagen heroischen Tracht geblieben und bildet an älteren und jüngeren buddhistischen Götterdarstellungen aller Länder die aureolartig um die Gestalt flatternden Bänder, deren Anordnung von ungeschickten Bildnern oft völlig mißverstanden wird, während noch die ostasiatische Kunst dies indische Kleid geschmackvoll zu verwenden weiß, vgl. Abb. 65, 83 u. 94. Freilich, japanische Exportware zeigt, wenn sie buddhistische Gottheiten darstellen will, oft die plumpsten Mißverständnisse.

Die Frauen erscheinen auf den Skulpturen der älteren Periode nur mit dem Lendentuche bekleidet, desto reicher aber ist Schmuck und Coiffure. Das lange bis zu den Knöcheln herabfallende Lendentuch ist manchmal durchsichtig gedacht und wird dann, da die Ausdrucksform dem Bildhauer fehlte, dadurch angedeutet, daß die Figur geradezu unbekleidet dargestellt wird, doch so, daß ein Kleiderrand über dem Knöchelschmuck zwischen den Beinen sichtbar wird. Der Oberkörper ist stets unbekleidet: im modernen Indien hat sich diese leichte Bekleidungsart in sehr ähnlicher Form wieder im Süden erhalten bei den Nâyatschtschis Malabars, deren große Ohrpflocke schon oben erwähnt worden sind. Auf vielen Reliefs erscheinen die Frauen außer einem schmalen Lendentuche mit desto reichem Schmuckgürtel und reichem Kopf-, Arm- und Beinschmuck gänzlich unbekleidet. Es gehört die weitere Ausführung dieser Dinge in die Kostümgeschichte, hier kam es darauf an, daß nach Art der Bekleidung ein fester Punkt, von dem aus die Figur komponiert wird, nicht etwa die Brust und Oberkörper, sondern die Hüfte ist. Man hat das Gefühl, als habe der



Nr. 10. Die Göttinn Kamalâ, eine Form der Çrî (Tirumagal), modern-südindische Bronze.

Künstler stets dafür sorgen wollen, daß das Lendentuch nicht der Gestalt entgleite. Diese von der Bekleidungsart gestellte Bedingung erklärt manches am modernen Hindû: erklärt aber auch die gezwungenen Stellungen der Figuren in der älteren und jüngeren indischen Kunst. Moderne Sprichwörter sind mit der Sache wohl vertraut.

Ein künstlerisches Motiv, welches bei der beschriebenen Bekleidungsart: den reichen Hüftenketten und Gürteln sich ganz von selbst ergab, ist das Heraustretenlassen einer Hüfte, indem die Figur mit einem Fusse fest auftretend dargestellt wird, während der andere eingeknickt oder vorschreitend fast ganz entlastet ist. Dies Schönheitsmotiv ist in der indischen Kunst sehr alt: es kommt in der Hauptsache bei weiblichen Figuren, wenn auch nicht ausschließlich, zur Geltung. Die moderne Kleinkunst hat es getreu erhalten und zu einer gewissen koketten Eleganz weiter entwickelt, vgl. Abb. 5 und 10.

Die Stoffe, welche man darstellen wollte, ergaben sich aus den Traditionen über das Leben des Stifters der Religion mit Bezug auf lokale Verhältnisse selbst. Sein Leben bis zur Erlangung des Buddhathums, um diesen Ausdruck zu gebrauchen, scheint für die ältere Periode der Hauptstoff gewesen zu sein. Daneben sind aber mindestens ebenso viele Darstellungen vorhanden, welche lediglich Anbetung und Verehrung religiöser Symbole, Prozessionen zu heiligen Orten u. dgl. darstellen. Ja bei den eigentümlichen Normen, die unserer Açokakunstperiode maßgebend waren, sind die letzteren häufig nur der Ersatz für eine Scene aus Buddhas Leben. Außerdem erscheinen auf den Monumenten der Açokaperiode bereits einige Darstellungen, welche auf die sogenannten Dschâtakas, d. h. auf die Erzählungen von Buddhas früheren Wiedergeburten Bezug haben. Die Dschâtakas bilden einen Teil der kanonischen Litteratur (Klasse der Sûtras); sie sind ein unendlicher Schatz von Fabeln und Märchen, aber auch ganz ausnehmend wichtig für die altindische Kulturgeschichte. Die Anlage des Werkes ist kurz gesagt folgende. Der Tradition zufolge hat Gautama fünfhundertundfünfzig Existenzen in allen kreatürlichen Formen durchgemacht: als Gott, als Mensch, als Tier, bis er in seiner letzten Wiedergeburt als der Sohn des Çuddhodana als Erlöser der Menschheit auftrat. Fünfhundertundfünfzig Verse oder Versgruppen, welche Aussprüche des Meisters enthalten sollen, bilden nun die Themen für ebensoviele Belegerzählungen aus Buddhas letztem Erdenwallen. Irgend ein Vorkommnis, eine ärgerliche Scene mit unbotmäßigen Mönchen etwa, ein Konflikt mit irgend einem Gegner, eine Bekehrung u. s. w., wird im Rahmenkommentar erzählt: der Buddha schlichtet die Angelegenheit oder hält eine Predigt,

welche eine Parallelerzählung aus einem seiner früheren Lebensläufe enthält und mit dem Titel bildenden Verse als *fabula docet* schließt¹⁸⁾.

Die Gestalten, welche die buddhistische Kunst zur Darstellung der erwähnten Stoffe bedurfte, sind bei der Einfachheit der damaligen Volksreligion wenige und repräsentieren, da der Buddhismus die Volksmassen hauptsächlich erfasste und überall die Sprache des Volkes redete, niedere Gottheiten, Dämonen und halbgöttliche Wesen. Der Theorie nach sind alle diese Wesen, wie oben erwähnt, sterblich, selbst die Götter verdanken ihre Stellung ihren Tugendwerken in früheren Existenzen und erscheinen durchweg als gläubige Förderer der Religion des „Ueberwinders“.

In den Sûtras nun, besonders in den Dschâtakas, tritt ein Gott und eine Göttin ganz besonders hervor. Im vedischem Pantheon hatte der Gewittergott Indra oder Çakra eine dominierende Stellung errungen und eine ältere Götterklasse in den Hintergrund gedrängt: noch in den Pâli-Sûtras ist er der Hauptgott als Sakka den Texten geläufig. Er erscheint in den Skulpturen in Schmuck und Tracht eines Königs: ja von Königsfiguren eigentlich nicht zu unterscheiden. Auf dem östlichen Thore von Sâñtschi (rechter Pfeiler, Vorderseite) ist ein grosser Götterpalast abgebildet, in dessen einzelnen Terrassen Männer in königlicher Tracht, bedient von Frauen, welche tanzen und musizieren, sitzend dargestellt sind. Sicher sind es Götter: in den Händen halten sie links ein Fläschchen, rechts einen schwer erkennbaren Gegenstand, welcher den späteren Donnerkeilen, vgl. Abb. I, den bekannten Priestersceptern (Skt. vadschra, Tibet. rdordsche) der nördlichen Kirche ähnelt. Es kann nur der Donnerkeil und das Attribut der göttlichen Macht sein: ein Attribut, welches sich sehr gut zu den aus dem Rigvêda bekannten Gewittermythen eignet. Auf das Fläschchen in der linken Hand muß ich in einem späteren Kapitel zurückkommen. Alle Götter erscheinen mit diesem Attribut, unterscheidende Merkmale sind noch nicht vorhanden. Das Pantheon ist vag und offenbar nebensächlich: in den Legenden erscheint eine unbestimmte Menge von Devaputta's: „Göttersöhnen“ — es werden wohl auch Namen genannt, z. B. Mâlâbhârî „Kranzträger“ aber das sind Momentnamen für Wesen, welche in ihren Himmeln ein Freudenleben führen: eine idealisierte Darstellung der indischen Fürstenhöfe. Trotz der Grofsartigkeit der vorkommenden Bilder ist das Grundthema dieser Legenden die Einschärfung der Nichtigkeit des Sinnen-genusses, der Kürze des menschlichen Lebens. Dafs dieser Ton der Texte, welche unzweifelhaft sehr alt sind, durch

aus nicht dazu angethan war, plastische Gestalten der einzelnen Götter zu entwickeln, liegt auf der Hand.

Eine einzige Gottheit tritt als völlig entwickelter Typus auf und wird sichtlich mit gewisser Freude immer wiederholt: es ist das Ideal des indischen Weibes, die Göttin der Schönheit, des Glückes, des häuslichen Segens, des Reichthums: Pâli Sirî, Sanskrit Çrî (Lakshmî). Der Kult dieser volkstümlichen Göttin muſs in der buddhistischen Zeit durch ganz Indien verbreitet gewesen sein. Sirî und Çrî „Frau und Glücksgöttin“ sagt ein heute noch geläufiges Sprichwort¹⁹⁾, welches eine wertvolle Reminiscenz aus dem indischen Alterthume darstellt, nach dessen Anschauungen die

Frau dem Manne ebenbürtig zur Seite stand²⁰⁾. Sirî ist auch Orts- und Stadtgöttheit, die Tyche der Städte und das erklärt wohl, daſs sie auſser dem Zusammenhang der übrigen Darstellungen so häufig an Thoren, Steinzäunen u. s. w. dargestellt wird. Von besonderem Interesse ist ihr Typus, der zu Udayagiri fertig auftritt, auf den Skulpturen von Barâhat wiederkehrt und in Sâñtschî sich vielfach wiederholt. Sirî wird dargestellt als eine auf einer Lo-



Nr. 11. Die Göttinn Sirî (Çrî) vom östlichen Thore von Sâñtschî, vgl. Abb. 32.

tusblume oder -Blatt sitzende oder stehende Frau in Tracht und Schmuck einer Hindûfrau, über welche zwei Elefanten Wasser gießen. Noch heute wird dieser alte Typus, der älteste aller Hindûgötter, von der brahmanischen Kleinkunst festgehalten. Die Darstellung ist von ungewöhnlichem Interesse dadurch, daſs sie das indische Analogon zur griechischen Aphrodite anadyomene bildet. Nach der im Mahâbhârata erzählten Sage, entsteht die Göttin bei der Quirlung des Ozeans aus dem Meere. Es ist hier nicht der Ort, die mythologische Entwicklung dieser Göttinn auszuführen: der Hinweis genügt, daſs der Typus der Sirî auf den altbuddhistischen Monumenten ein alter und unzweifelhaft einheimischer ist.

Auf den Pfeilerreliefs von Barâhat²¹⁾ erscheinen eine Reihe von Gottheiten, welche von ungewöhnlichem Interesse sind, sowohl vom mythologischen, wie vom kunstgeschichtlichen Standpunkte.

Unter ihnen ist Sirî, bezeichnet „Sirimâ devata“, dargestellt in Schmuck und Tracht einer Hindûfrau mit stark entwickelter Brust. Sie hält mit der Rechten eine jetzt abgebrochene Blume. Alle diese Figuren stehen in Nachahmung vorderasiatischer Gottheiten²²⁾ auf ihren Attributen; so zweifellos Kubera, der König der Yaksha genannten Dämonen auf einem spitzöhrigen dickleibigen Dämon, der Nágakönig auf einer Felspartie, in welcher Schlangenköpfe sich sehen lassen, davor ein Teich mit Lotussen. Zwei Yakshinî's genannte Frauen stehen auf Makara's²³⁾ (Abb. 13). Bei anderen fehlt das Attribut unter den Füßen, sie stehen statt dessen auf Elefanten oder auf einem Steinzaun: also



Nr. 12. Die Göttinn Tirumagal (Çrî), Holzschnitzerei aus einer Seitenkapelle des Tempels der Stadtgöttinn von Madurei (Südindien) Minâkshî.

gewissermaßen losgelösten Teilen eines Torâna, um einen Ausgleich der Darstellung mit den von ihren Attributen getragenen herzustellen. Zwei oder drei dieser Frauen stehen unter einem Baume, in dessen Zweige sie greifen, um sich Blüten zu pflücken. Dasselbe Schema begegnet uns dekorativ verwendet unter den „Sûtschis“ der Thore von Sântschî²⁴⁾.

Damit sind die nationalen Typen der menschlich dargestellten Götter, soweit sie für uns in Betracht kommen, erledigt. Schwieriger war es für die Bildhauer jener Periode, die übrigen mythologischen Wesen zur Darstellung zu bringen. Die niedrigen Gottheiten aber mußten zu festen Typen gestaltet werden; denn sie spielen in den erwähnten Sûtras eine hervorragende Rolle.

Der oben auseinandergesetzte Zusammenhang mit Irân brachte eine Reihe von Kunstformen nach Indien, welche wie in der Architektur, auch in der Skulptur maßgebend wurden. Aus der Reihe der aus Vorderasien überkommenen

Mischbildungen, welche dekorativ verwendet wurden, suchte man sich gewisse Formen für einheimische Zwecke zurechtzulegen und zu festen Typen zu entwickeln, während nahe verwandte Formen bloß dekorativ blieben.



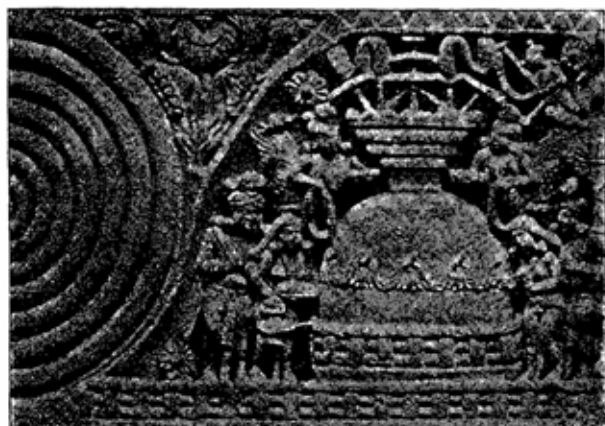
Nr. 13. Pfeilerfigur von Barāhat. Bezeichnet durch Inschrift als Yakshini Tschandā. Nach Cunningham, Bharhut, Tafel XXII.

Der ebenfalls dekorative Charakter der altindischen Reliefs liefs den Übergang leicht vor sich gehen. Wir wollen nunmehr die einzelnen Wesen aufzählen, für welche die altbuddhistische Kunst Typen brauchte und dabei Gelegenheit haben, nachzuweisen, wie weit der vorderasiatische Mischstil eingriff und wie dagegen die indische Ideenwelt den übergebenen Formenapparat sich zurechtlegte, ihn nationalisierte und in einigen Fällen in ganz vortrefflicher Weise neu zu beleben und weiter zu entwickeln imstande war — offenbar weil einheimische Typen verwandter Art sich schon vorfanden. Vor allem fällt ein ungeheures Schwanken in den Formen auf, denen man kaum Namen geben kann: selbst die benennbaren Typen bleiben sich nicht gleich und es schieft eine Reihe von Phantasiegebilden auf, wie etwa in der frühromanischen Kunst, in welcher antike Elemente: Sirenen, Kentauren u. s. w. noch lange ein unverstandenes Dasein führen. Die Ähnlichkeit, welche die altbuddhistische Kunst mit frühchristlichen Monumenten hat, wird noch größer, ohne daß man direkte Berührung anzunehmen gezwungen wäre, als die gräkokoptischen (Gāndhāra-) Typen Eingang gefunden haben.

Zunächst wollen wir mit einem Typus beginnen, in welchem das menschliche Element noch die Hauptrolle spielt: es ist der sogenannte Nāga. Der indische Volksglaube, dessen Anschauungen später von der offiziellen brahma-

nischen Religion mehr ausgebildet worden sind, hat neben Dämonen aller Art, Riesen u. s. w. auch eine besondere viel verehrte Klasse der Schlangengötter „Nāgas“. Eine Untersuchung des Ursprungs dieses Glaubens, der in der Vedenperiode noch nicht vorkommt, kann nicht unsere Aufgabe sein;

genug, neben der Götter- und Menschenwelt giebt es eine eigene Schlangenwelt, deren Insassen die Fähigkeit haben, menschliche Gestalt anzunehmen. Sie bilden einen eigenen Staat: Könige der Nāgas werden genannt und besonders charakteristisch für sie ist ihre innige Verehrung für Buddha, welche die Menschen beschämt. Die wunderbare Almosenschale des Buddha ist der Legende zufolge ein Geschenk dieser Halbgötter, mehr wie einmal drängten sie sich in Menschengestalt in die Nähe des Meisters, so daß sogar in das Ritual zur Aufnahme in den Orden die Frage aufgenommen wurde, ob der zu Weihende nicht ein Nāga sei. Es war also notwendig, Nāgas innerhalb der Kompositionen,



Nr. 14. Götter und Menschen (devamanussā) einen Stūpa verehrend, Relief vom östlichen Thore zu Sāñtschf.

welche das Leben des Religionsstifters illustrieren sollten, typisch darzustellen und doch konnten sie füglich nur in menschlicher Gestalt dargestellt werden. Das Problem wurde vortrefflich gelöst, indem man die Nāgas menschlich bildete und ihnen nach Art der ägyptischen Uraeusschlange eine Schlange (oft eine mehrköpfige) als Kopfputz aufsetzte (vgl. Abb. 5). Ob dieser Typus als ein Resultat der Berührung mit vorderasiatischer Kunst zuzuschreiben ist, ist nicht zu behaupten, aber auch nicht unbedingt von der Hand zu weisen, da die Nāgas auch noch in anderer Form als Mischwesen dargestellt wurden. Der menschlich dargestellte Nāga mit der Schlange als Kopfputz ist der buddhistischen Kunst verblieben in all ihren Abzweigungen und reicht also auch

in die chinesisch-japanische hinüber, deren Schlangenkönige als Männer in chinesischer Tracht dargestellt werden mit einem Drachen im Nacken, dessen Kopf über dem Haupte der menschlich gebildeten Gestalt erscheint, vgl. Abb. 57. Neben dieser menschlichen Bildung lief aber auch eine rein tierische her: dann handelt es sich aber nicht mehr um die gläubigen Zuhörer des Buddha, welche durch seinen Dienst eine bessere Wiedergeburt zu erlangen hoffen, sondern es sind dann einfach die Schlangen als ein Teil der Tierwelt. Selbst beides verbunden kommt vor: Schlangen mit menschlichem Oberleib, aber die Häupter von Schlangenköpfen überragt, während der untere Teil des Leibes von der Hüfte an rein tierisch ist. Diese Bildung wurde mit Vorliebe dekorativ oder als Nebenfiguren größerer Kompositionen rein menschlicher Nāgas mit Schlangenkopfsputz verwendet. Dieser Typus ist aber wohl sicher als vorderasiatischen Vorbildern entsprossen aufzufassen. Er ist verwandt mit den fischgeschwänzten Wesen, welche mit menschlichem Oberleib dargestellt werden: wie es scheint



Nr. 15. „Kinaradschātaka“.
Cunningham, Bharhut Pl. XXVII. 12.

meist weiblichen Geschlechtes die sogenannten Matsyanārīs, „Fischmädchen“. Aus diesem Typus hat die modern brahmanische Kunst die Darstellung von Gaṅgā und Yamunā die Göttinnen der Flüsse Ganges und Dschamna, geschaffen. Neben den fischschwänzigen Gestalten mit menschlichem Vorderleib, giebt es auch

dekorative Figuren mit tierischem Vorderleib, über welche unten noch einige Worte folgen sollen.

Wiegt nun in der Darstellung des Nāga noch das menschliche Element über, wodurch die Bestimmung im wesentlichen klarliegt, so ist die Benennung der Flügelwesen schon schwieriger. Beflügelte Tiere kommen in solcher Masse vor, daß es unmöglich ist, sie alle mit indischen Namen zu versehen. Freilich heben sich eine Reihe von Bildungen sofort aus den rein dekorativen heraus.

Der menschlichen Bildung am nächsten stehen die besonders in Sāñtschī unendlich häufig abgebildeten Wesen mit menschlichem Vorderleib, indischem Kopfsputz und Schmuck. Der untere Teil des Leibes ist ein Vogelkörper mit Flügeln, welche an der Hüfte des menschlichen Leibes sitzen: ein reich gebuschter Schweif, welcher als Pfauen-

schweit gedacht ist, wird ornamental ausgebildet. Auf den Reliefs fliegen sie von beiden Seiten an die heiligen Orte Stûpas, Fußstapfen, heilige Bäume u. s. w. heran und behängen diese Kultobjekte mit Opfergaben, Blumen, Perle-gehängen u. s. w. und begleiten so häufig die menschlichen



Nr. 16. Modern siamesische Malerei: Kinnari.

Verehrer (Mann und Frau) des unteren Teiles der Reliefplatte: eine ausgeprägte, vielverwendete Phrase, welche den in den Texten so oft wiederkehrenden „Götter und Menschen brachten Kränze u. s. w. dar“ genau entspricht. In dieser dekorativen Form haben sich die Flügelwesen bis in die modern brahmanische Kunst erhalten, vgl. Abb. 12. Auch in die Gāndhāraschule gingen sie über: doch mit starker

Veränderung. Der antike Erostypus hat die alten Formen verdrängt: so daß christlichen Engeln nahestehende Gestalten sich einstellen, vgl. die Abb. bei J. Burgess JIAI. Nr. 62, 1898 Fig. 2. Diese in Sântschû vorkommende Form, vgl. Abb. 4 und 14, ist nun deswegen bemerkenswert, daß



Nr. 17. Die Göttinnen Kariöbinga und Ten-nin (Devatâ) nach einem japanischen Holzschnitt.

sie ihre Flügel wirklich gebrauchen, daß also dieselben nicht einfach Attribute der Schnelligkeit sind.

Die moderne Kunst stellt die Götterklasse der Kinnaras und Kinnaris, wie unter Abb. 16 gegebene modern siamesische Malerei zeigt, mit dem oben beschriebenen Typus dar.

Trotz der vorderasiatischen Formengebung der Flügel wird der Typus ein rein indischer sein und für die Zeit

seiner Entstehung wohl kaum specialisiert werden dürfen. Für die Sirenengleiche Bildung der Kinnarîs liegt uns in Barâhat ein Relief vor, welches, wenn es deutlicher wäre, einen Wink geben könnte. Dort sind ein paar solche Geschöpfe so abgebildet, daß man sie nur bis zum Knie sieht, und was sie um den Leib tragen scheinen Baumblätter (parṇa: Blatt und Feder!) zu sein. Dann wären diese niedrigen Gottheiten ursprünglich in der Tracht der Urbewohner Indiens dargestellt worden, der dann durch Anlehnung an die Antike der Sirenentypus folgte.

Der Name deva, devatâ, „Gottheit“, sinnentsprechender freilich „Engel“, wird im wesentlichen ausreichen, diese offenbar auch an Zahl unendliche Götterklasse zu bezeichnen. Noch in der japanischen Kunst ist wie Abb. 17 zeigt, dieser Typus bewahrt geblieben.

Nahe an die Bildung dieser Halbgötter geht ein anderer Typus heran, dessen Entwicklung sich an den Skulpturen



Nr. 18. Gottheiten auf Garuda's reitend, von einem Relief zu Sântschî.

von Sântschî einigermaßen beobachten läßt. Es sind die mit Flügeln ausgerüsteten Reittiere vornehmer Gottheiten, welche unter den eben behandelten gewissermaßen als Fürsten erscheinen: die Garuda's. Die Vorstellung von einem Vogel Garuda ist in Indien uralt, aber eine systematische Behandlung dieses mythischen Wesens ist ungemein schwierig. Da Vorarbeiten über ihn nicht existieren, so darf nur das Wenige, was sicher ist und für die Erklärung der buddhistischen Skulpturen Wert hat, erwähnt werden. Der indische Volksglaube kennt den Garuda oder Suparṇa als den Repräsentanten und König der ganzen Tiergattung; er ist der Todfeind der Schlangen der obenbesprochenen Nāga's, welche er tötet und schädigt, wo er kann. Eine wirkliche Geierart, welche Garuda heißt und sich von Schlangen nährt, liegt einer alten Allegorie zu Grunde. Wie diese Vorstellung mit der vedischen, welche ein Sonnenwesen (!) Garudmant kennt, zusammenhängt, und ob Garuda und Nāga als Symbolisierung von Himmel und Erde aufzufassen sind, kommt für unsern Zweck nicht in Be-

Nr. 19. Die Tierwelt einen heiligen Baum (Bodhibaum) verehrend;
Relief vom östlichen Thore von Sâtsch zweier Architrav der Rückseite.



tracht. Nur folgendes etwa. In den buddhistischen Sûtra's (Dschâtakas) spielt der Antagonismus des Garuḍa gegen die Schlange eine hervorragende Rolle.

Nach einzelnen Stellen scheint dem Volksglauben nach der Garuḍa ebenfalls, wie sein Todfeind, der Nâga, die Fähigkeit besitzen zu haben, sich in menschliche Gestalt zu verwandeln. Der Buddha oder einer seiner Schüler werden eingeführt, wie sie zwischen beiden Wesen Frieden stiften und wir finden beide zu den Füßen des Meisters, um bessere Wiedergeburten bittend.

Auf dem unter Nr. 19 abgebildeten Relief des östlichen Thores von Sâtschî ist dargestellt, wie die Tierwelt dem heiligen

Feigenbaume Verehrung bringt. In der Ecke steht neben einer fünfhäuptig gebildeten Schlange, offenbar dem König der Nâga's ein großer Vogel mit Ohrschmuck und einer großen Buschlocke, in der Hauptsache wie ein großer Papagei gebildet, also ein rein indischer Typus, während seine Flügel wiederum die stilisierten Formen der vorderasiatischen Kunst zeigen. Das ist sicher der Garuḍa neben seinem Todfeinde, dem Nâga. Die papageienartige Bildung hat in der indischen Kunst kaum noch Nachfolger gehabt: sie ist aber offenbar Auf demselben Relief nun

die alte nationale Darstellung.

erscheinen neben der vortrefflich gezeichneten indischen Tierwelt — indische Büffel und außerordentlich naturwahr, fast mit einem Anflug von Humor gebildeten Hirschziegen-Antilopen — stark stilisierte Löwen, löwenähnliche Wesen mit Hundeköpfen, Löwen mit greifähnlichen Köpfen. Diese letzteren Gebilde vorderasiatischer Phantasie erscheinen mit Flügeln, wie oben abgebildet, auf anderen Reliefs als Vehikel von Gottheiten, welche neben den oben besprochenen sogenannten Kinnara's darauf durch die Luft reiten, um heiligen Orten Verehrung zu bringen. Interessant ist es, daß die schemenartigen Flügel der vorderasiatischen Kunst hier wieder in Thätigkeit treten. Offenbar ist es das indische Naturgefühl, welches diese zum Symbol erstarrten Beigaben wieder belebt. Aus diesen letztgenannten Gestalten hat sich der spätere Garudja entwickelt, wie auf griechischem Boden der Gryps, der Greif. Der Mann, welcher die unter Nr. 19 abgebildete Platte komponierte, hat aber auch noch andere Dinge gesehen. In der Mitte des Reliefs sehen wir Stiere



Nr. 20. Japanische Ten-gu's (Garudja's) nach einem Holzschnitt von Hokusai.

mit menschlichen Gesichtern, langen spitzen Bärten und fein gerollten Mähnen, an welchen jede Locke schematisch dargestellt ist; es sind Ausläufer des assyrischen Cherubs. Noch ähnlicher freilich sind sie altgriechischen Flußgottheiten. Falls diese Auffassung die richtige ist, so könnten sie zur Bezeichnung des Lokals dienen und stehen dann mit den stets im Wasser herumwühlenden Büffeln mit Recht in einer Linie. Richtiger scheint mir eine andere Auffassung zu sein, über welche unten ein paar Worte in anderem Zusammenhange folgen sollen.

Eine neue interessante Gleichung mit dem griechischen Gryps erhält das Bild in den hundeköpfigen Löwen auf der linken Seite über den eigentlichen Greifen. Diese Darstellung erinnert an die goldhütenden Greifen des Ktesias, welche, wie ich glaube, mit Recht (von Ball)⁹⁶ mit den großen zottigen tibetischen Hunden identifiziert worden

sind: sie sind das Prototyp des sogenannten koreanischen Hundes.

Das unter Nr. 19 abgebildete Relief enthält jedenfalls eine Reihe von Variationen über ein Thema: die Darstellung des Garuḍa, wozu tastend fremde Typen herangezogen werden, deren Name vielleicht an das indische Wort an-



Nr. 21. Garuḍadarstellungen aus Adschanṭā, aus Grotte 17.



Nr. 22. Thien-kou: Garuḍa, modern-chinesische Bronze. Nr. 23. Khyung: Garuḍa, lamaistische vergoldete Bronze.

klang. Der einheimische Papageientypus einerseits, der vorderasiatische Greif andererseits; das sind die Grundschemen, aus welchen die spätere Ikonographie ihren Garuḍa entwickelte.

Der greifartige Typus blieb der buddhistischen Kunst, er erhielt jedoch bald (wann?) menschliche Arme, ja das menschliche Element tritt manchmal noch mehr hervor. Die modern brahmanische Kunst macht ihn zum geflügelten Mann mit Schnabelnase, ebenso die chinesische Bildung. Da erscheint

der Garuḍa (Thien-kou, Himmelhund!) als geflügelter Mann, doch bleiben der Kopf und die Füße meist immer tierisch. Die japanischen Ten-gus (Garuḍas) sind gerne dargestellte Märchentiere und beide Typen, eine mehr tierische und eine fast menschliche, laufen nebeneinander her, vgl. Abb. 20. In der Art, wie die Japaner diese Mischbildungen für Ritualzwecke und Karikaturen zu variieren wissen, hat sich eine meisterhafte Beobachtung des Grotesk-Komischen, mit dem unheimlichen Element der Tiernatur, kundgegeben. Prachtvolle Vorlagen, dazu — rein menschliche Garuḍa's mit Flügeln und dämonischem Gesichtsausdruck — finden sich schon in Gāndhāra (vgl. Abb. 63 unter den Säulen und JIA. VIII, 1898; 63 Pl. 26).

Dies sind die benennbaren Typen der Götterklassen in der Kunst der Aṣoka-periode mit ihren Ausläufern in der modernen Kleinkunst. Ziemlich vereinzelt steht und ist wohl rein indischen Ursprungs die pferdeköpfige, weibliche Gestalt auf dem Aṣoka-Railing zu Buddhagayā, welche offenbar als Totengeleiter aufzufassen ist. Die milde Auffassung vom Tode, welche dies Relief (vgl. Rājendralāmītra, Buddhagayā, Taf. XXXIV, 2) zeigt, ist in der späteren kirchlichen Kunst verschwunden, wenn auch der pferdehaupte Typus der Unterweltsdämonen sich in den späteren Höhlenbildern neben hirsch-, elefanten- und anderen tierhauptigen Wesen getreulich erhalten hat.

Die Verbindung des menschlichen Körpers mit tierischen Elementen scheint mit der Lehre von der Wiedergeburt, sozusagen tastend, in Zusammenhang gebracht worden zu sein. Es ist nicht unmöglich, daß diese von Vorderasien herübergetragenen Typen in indischem Sinne so ausgelegt wurden, in jeder tierischen Existenzstufe stecke eine menschliche verborgen, welche durch gute Werke errungen werden und dann zur Erlösung führen kann. Merkwürdig ist es, daß die chinesisch-japanische Tradition den kentaurenartigen Bildungen den Namen Tiryagyōni, „die Repräsentanten der Vierfüßler innerhalb der Transmigrationsstufen“, beilegt. Es ist also immerhin nicht unmöglich, daß der zu Gayā auf dem Aṣokazaune abgebildete Kentaur und verwandte Mischwesen weiter nichts als solche Transmigrationsstufen repräsentieren. Das würde



Nr. 24. Fragment eines Thrones aus den Ruinen von Nālanda, vgl. Abb. Nr. 5, 25.

in den Rahmen der übrigen auf dem Açoka-Railing zu Gayâ abgebildeten — unter denen offenbare Allegorien auf den Tod und die Überfahrt, d. h. die Erlösung, vorkommen — sehr gut passen. Vielleicht gehören auch die oben erwähnten, unter Nr. 19 abgebildeten Stiere mit Menschenköpfen unter diesen Gesichtspunkt.



Nr. 25. Der Tschangtscha-Hutuktu Lalitavadschra; zur Verzierung der Thronlehne vgl. die Abbildungen Nr. 5 und 24; nach einer Miniatur auf Seide, 18. Jahrhundert.

Es ist erwähnt worden, wie das indische Naturgefühl selbst die phantastischen Gestalten des vorderasiatischen Mischstiles neu belebte. Ein merkwürdiges Beispiel, wie selbst dekorativ verwendete Tiergestalten als lebendige Tiere aufgefaßt wurden, mag sich hier anschließen, da es den indischen Charakter vortrefflich illustriert und die kindlich naive und stets zu Humor geneigte Stimmung recht zur Geltung kommen läßt. Wir haben oben bei Erwähnung

des Holzschnittstiles die Stuhl- und Thronlehnen gesehen, welche in so interessanter Weise alte Formen erhalten haben: daneben aber sind, wie die oben unter Nr. 5 gegebene Abbildung zeigt, in den Seitenfiguren bereits vorderasiatische (persische) Flügeltiere eingeschoben. Diese in den Ecken der Lehne aufrecht springenden Löwen mit oder ohne Beflügelung bleiben von jener Zeit an ein beliebtes Motiv zur Verzierung von Pfeilern und Säulen jeder Art. Aus den vorstehenden, mit Drachenköpfen versehenen Querbalken aber und unter dem springenden Löwen entwickeln sich Elefanten und ein neues Gebilde, der Makara, über das wir noch ein paar Worte werden sagen müssen. Auf dem aus Amarāvati stammenden Stück erscheinen auch menschliche Figürchen an den Seitenblättern: ähnlich müssen wir uns wohl den im Märchen vorkommenden Thron des Königs Vikramāditya vorstellen, dessen Schnitzfigürchen selbst wieder Märchen erzählen.²⁶⁾ Ein nebenan unter Nr. 24 abgebildetes Stück eines Thrones, welches aus den Ruinen von Nālanda stammt, zeigt die Tiere noch mehr stilisiert: die altindischen Drachenköpfe, welche sehr an germanische Formen erinnern, sind völlig verschwunden, dafür erscheint der Elefant. Im Drāviḍastil des Mittelalters (Südindien, Madurei u. s. w.) sind diese Pfeilmotive auf die einheimische Anschauung, Jagdszenen u. s. w., der Kurumbar übertragen und höchst grotesk weiter entwickelt worden.

Die köstliche Erzählung des Sabbadāthadschātaka zeigt nun, wie der indische Volkswitz die Tierfiguren als aufeinanderstehende wirkliche Tiere auffaßte. Wenn die Fabel auch nur ein Scherz auf solche künstlerischen Bildungen ist, so geht daraus doch auch zur Genüge hervor, wie fern dem Indier selbst gestanden hat, derartige Kompositionen selbst zu erfinden, wie im Gegenteil sein eigenes Gefühl diese fremden überladenen Formen wieder auflöste. Ich gebe die Erzählung, welche aus mehr wie einem Grunde interessant ist, in wörtlicher deutscher Übersetzung nach dem Originaltext.²⁷⁾

„Ein hochfahrender Schakal“. Dies Wort sprach der Meister zu Veluvana in Bezug auf den Devadatta. Devadatta hatte den König Adschātasattu für sich gewonnen, konnte aber nicht erreichen, daß das für ihn gespendete Almosen ein dauerndes blieb. Seit der Zeit, wo das Wunder gesehen ward, welches bei dem Anschläge mit Nālāgiri²⁸⁾ geschah, blieb dem Devadatta kein Almosen mehr. Da sprachen eines Tages die Mönche in der Halle etwa so darüber: „Ehrwürdiger Bruder, Devadatta hatte Almosen erlangt, konnte es aber nicht lange behalten“, und der Meister trat hinzu mit der Frage: „Ueber welcher Geschichte, ihr Mönche, sitzt ihr hier beisammen?“ Und als man ihm gesagt hatte,

über welcher, da sprach er: „Nicht jetzt blots, ihr Mönche, hat Devadatta sich alle Gutthaten verdorben, auch in früherer Existenz hat er es gethan“, und erzählte die alte Geschichte:

In der alten Zeit, als König Brâhmadatta zu Bârânasî das Reich regierte, war der Bodhisatva²⁹⁾ sein Hauspriester und der drei Vedas und der achtzehn freien Künste wohl kundig. Er kannte einen Zauberspruch, damit konnte man die Erde überwinden. Dieser die Erde überwindende Zauberspruch war ein Meditations-Zauber. Eines Tages dachte der Bodhisatva: „Ich will doch den Zauber vollbringen“, begab sich in einen ummauerten Raum, setzte sich oben auf einen deckenden Stein und begann seine Beschwörung. Dieser Zauberspruch durfte nun keinem ohne genaues Ceremonial bekannt werden; deshalb machte er den Zauber an einer solchen Stelle. Aber zu der Zeit, wo das Gelingen eintrat, da hörte ein Schakal, der in einer Höhle lag, den Zauberspruch und merkte sich denselben; denn er war in einem früheren Leben ein Brâhmaņa gewesen, der weltbezwingende Zaubersprüche gekannt hatte. Der Bodhisatva stand, als er die Beschwörung gemacht hatte, auf und rief: „O, mein Zauberspruch ist verraten worden!“ Der Schakal lief aus seiner Höhle und sagte: „Weh, du Brâhmaņa, dein Zauber ist auch mir bekannt geworden!“ und lief davon. Der Bodhisatva rief: „Dieser Schakal wird grofsen Schaden anstiften, fangt ihn, fangt ihn!“ und lief ihm eine Weile nach. Der Schakal aber entwich in den Wald. Da lief er zu einem Schakalweibchen hin, zwickte sie ein bischen mit den Zähnen, und als sie sagte: „Was denn, o Herr?“ sagte er: „Siehst du etwas an mir oder nicht?“ Da sagte sie: „Ja wohl, ich sehe“. Da wendete er seine die Erde bewegende Zaubermacht an und liess mehrere Hunderte von Schakalen zu sich kommen und machte alle Vierfüßler sich unterthan: die Elefanten, Pferde, Löwen, Tiger, Eber und Gazellen. Dann wurde er König unter dem Namen Sabbadâtha³⁰⁾ und machte ein Schakalweibchen zu seiner ersten Gemahlin. Auf den Rücken zweier Elefanten trat ein Löwe, und auf den Rücken des Löwen setzte sich Sabbadâtha, der Schakal, als König, mit seinem Schakalweibchen als erster Königin nieder, und es war ein grofsartiges Gepränge. Über dies gewaltige Gepränge wurde er hochmütig, und in seiner Hoffahrt sprach er: „Ich will das Königtum von Bârânasî ausrotten!“ und traf, von allen Vierfüßlern umgeben, in der Nähe von Bârânasî ein. Sein Volk dehnte sich auf zwölf Yodschanas aus. So in der Nähe der Stadt schickte er dem König die Botschaft: „Übergieb mir das Reich oder kämpfe!“ Die Bewohner von Bârânasî waren aufser sich vor Schreck und schlossen die Thore. Da ging der Bodhisatva zum König hin und sprach ihm und den Bürgern Mut ein mit den

Worten: „Fürchte dich nicht, Grofskönig, der Kampf mit dem Schakal Sabbadâtha soll meine Sorge sein; denn ein anderer wie ich kann überhaupt mit ihm nicht kämpfen; ich werde ihn fragen, was er denn thun will, um das Königtum zu unterjochen“. Dann stieg er auf die Bastion über dem Thore und frug: „O Sabbadâtha, wie willst du es machen, diese Stadt in deine Gewalt zu bekommen?“ „Ich will ein Löwengebrüll erheben lassen, das Volk damit erschrecken und so die Stadt erobern“. Der Bodhisatva dachte: „Also so soll es sein!“ und stieg von dem Turm herab. Dann liess er in der Stadt austrommeln: „Alle Bewohner von Bârâpasî auf zwölf Yodschanas hinaus sollen ihre Ohren mit Wachs verkleben!“ Als das Volk den ausgetrommelten Befehl gehört hatte, machte es sich daran, allen Vierfüßlern zu Bârâpasî bis auf die Katzen herab die Ohren zu verkleben und dann seine eigenen, so dafs keiner den anderen hören konnte. Dann stieg der Bodhisatva wieder auf den Turm und rief: „Du Sabbadâtha!“ „Was, Brâhmaņa?“ „Wie willst du denn dies Königreich unterwerfen?“ „Ich will ein Löwengebrüll erheben lassen, so die Menschen erschrecken und sie zu Tode bringen und also die Stadt erobern“. „Du kannst kein Löwengebrüll erheben lassen; denn die edlen rothändigen, rotfüßigen Mähnenlöwenkönige werden dem Befehl eines solchen Schelmenkönigs nicht gehorchen“. Der Schakal wurde wütend und rief: „Andere Löwen sollen hierher treten, auf deren Rücken will ich liegen und will sie brüllen machen“. „Nun, so lass sie brüllen, wenn du kannst“. Dem Löwen nun, auf dem er lag, gab er mit einem Fufstritt das Zeichen. Der auf dem Elefantenkopf stehende Löwe rifs den Rachen auf und brüllte dreimal ganz fürchterlich. Die Elefanten, voller Schrecken, warfen den Schakal herab, traten auf seinen Schädel und zermalmten ihn. So ging König Sabbadâtha zu Grunde. Als die Elefanten das Löwengebrüll hörten, rannten sie voll Todesangst aneinander und brachten sich gegenseitig um. Ausser den Löwen kamen so alle Vierfüßler, die Gazellen und Eber etc. bis zu den Katzen und Hasen herab um ihr Leben. Die Löwen flohen in den Wald. Und zwölf Yodschanas Land war mit Fleisch bedeckt. Der Bodhisatva stieg vom Turm herab, liess die Stadtthore öffnen und den Städtern den Befehl austrommeln: „Jeder nehme das Wachs aus den Ohren, und wer Fleisch braucht, der hole sich Fleisch“. Da ass das Volk frisches Fleisch und trocknete das Übrige und machte Dürrfleisch daraus. Damals kam das Dürrfleisch auf, sagt man.

Der Meister schlofs die Erzählung mit erleuchteten Versen und gab die Erklärung zu der Erzählung aus der Vorzeit: „Ein hoffärtiger Schakal mit grossem Anhang ge-

wann die weite Erde und war König aller Raubtiere. Ebenso wird unter den Menschen der, welcher sich zahlreichen Umstands erfreut, groß wie der Schakal unter den Raubtieren. Damals war Devadatta der Schakal, Sâriputta war der König und sein Hauspriester war ich“.

Es ist klar, daß ein Thron, wie der unter Nr. 24 oder 25 abgebildete, dem Erzähler des Dschâtaka vorgeschwebt hat. Das altorientalische Motiv, den Unterthan, den Unterworfenen als unter den Füßen seines Beherrschers liegend zu denken, tritt dabei in interessanter Weise hervor. Dies Motiv stammt aber wieder aus Vorderasien, wo z. B. in assyrischen Reliefs aufrechtstehende Götterfiguren auf den Rücken von Tierleibern plump aufgestellt werden, wie eine Hieroglyphe auf die andere, ohne den leisesten Versuch einer Anpassung. Das indische, nur zu kräftig ausgebildete

Naturgefühl legt das Motiv in burlesker Weise aus. Die Thronessel haben sich mit dem eben beschriebenen Dekor bis in den lamaistischen Kirchenstil Tibets und Chinas forterhalten. Die unter Nr. 25 beigegebene Abbildung (vgl. auch Nr. 64) stellt einen Thronessel eines lamaistischen Kirchenfürsten vor, sie stammt aus einem um die Mitte des vorigen Jahrhunderts auf Seide gemalten Prachtwerke, welches die Genealogie des sogenannten Tschangtscha Hutuktu von Peking enthält. Der Heilige sitzt auf einem Throne, dessen Lehne von unten auf aus zwei Elefanten, zwei Löwen und zwei Ziegenreitern besteht,



Nr. 26. Meerelefant:
Makara, aus dem Gewand-
muster des altjavanischen
Mañduschugri,
vgl. Abb. Nr. 100.

oben an den Lehnen herab laufen Meerelefanten und in der Mitte sieht man Garuḍa und Nāgas: alles die dekorativen Elemente der alten Holzthore und Lehnen, welche lose aufeinander gebaut sind.

Der Meerelefant Makara, ein Wesen, zusammengesetzt aus dem Vorderleib eines Elefanten mit dem Unterleib und Schwanz eines Fisches, kommt neben einem geflügelten Elefanten²¹⁾ und neben Hippokampen u. s. w. auf den Reliefs des Açokazaunes zu Buddhagayâ vor (Taf. XLVI). Er hat sich überall in der indischen Kunst erhalten, doch hat sich in späterer Zeit der Fischschwanz in ein Ornament aufgelöst. Wenn er später zum Emblem des indischen Liebesgottes Kâma wird, so liegt dabei, wie man längst erkannt hat, griechischer Einfluss vor: der Delphin der Aphrodite gab die Vorlage.

Was innerhalb der Açokaperiode, die Monumente von Sâñtschi mit eingerechnet, von griechischen Ele-

menten vermutet werden kann, tritt durchweg im Gefolge der vorderasiatischen Formen auf. Es ist im ganzen wenig: Darstellungen von Kentauren, Wassergöttern (Stiere mit Menschengesicht). Wichtiger ist die Frage, ob der Donnerkeil als Attribut der Götter durch griechischen Einfluß eingeführt wurde, oder ob die langstrahlige Blitzgarbe babylonisch-assyrischer Gottheiten als Vorlage aufgetafelt werden darf; wenn mir auch das erste das Wahrscheinliche scheint, so läßt sich doch kein sicherer Beweis erbringen. Auf die Darstellung zwerghafter Wesen, welche bald als wirkliche menschliche Zwerge, bald offenbar als Halbgötter aufzufassen sind, kann ich hier, wie auf so manches Verwandte, nicht eingehen, da das Königliche Museum keine Reproduktion, keine Abbildung, die einen solchen Typus enthielte, besitzt. Nur möchte ich daran erinnern, daß der Typus derselbe, wie der der antiken Pygmäen ist (vgl. oben S. 35). Es ist aber vielleicht von Interesse, daß die Erzählung von den Pygmäen, wie die oben S. 49 citierte, von den Greifen dem Abendlande durch Ktesias³²) zugegangen ist, welcher Leibarzt eines persischen Königs war, des Artaxerxes Mnemon (405—362 v. Chr.).

Damit ist die Reihe der in der älteren buddhistischen Kunst vorkommenden Typen geschlossen. Es fragt sich nun, in welcher Weise die Komposition bewerkstelligt wird. Die Kompositionsform, mit welcher jede Kunst beginnt, ist die einfach erzählende. Im folgenden wollen wir untersuchen, wie weit die Kunst der Açokaperiode (inklusive Sâñtschî) diese erzählende Richtung vertrat und wie der Nationalcharakter sich dabei bemerkbar machte.

Auf den Reliefs der großen Thore von Sâñtschî erscheinen eine Reihe von Darstellungen verschiedenen Charakters. Viele davon sind rein dekorativ, andere stellen ganz bestimmte historische Ereignisse vor. Wenige derselben sind bis jetzt befriedigend erklärt, für die richtig erklärten noch nicht der zwingende Beweis gefunden, doch ergeben sich deutlich zwei Kategorien. Die erste Kategorie erzählt mit zahlreich auftretenden Figuren eine Reihe formelhaft gleichartig komponierter Szenen: Prozessionen zu heiligen Orten, zu heiligen Bäumen, zu Stüpen u. s. w. Nirgends erscheint auf der Platte selbst ein Merkmal, welches den Vorgang für uns so ausgiebig charakterisierte, daß wir im stande wären, denselben aus sich selbst zu bestimmen. Inschriften, wie sie zu Barâhat vorhanden sind, wären allein im stande, die Vorgänge sozusagen zu historischen zu machen. Die den Vorgang bestimmenden Elemente sind rein äußerliche, wie wir unten sehen werden. Neben diesen Darstellungen aus der Menschenwelt, von denen die oben unter Abb. 4 und 14 gegebenen gewissermaßen formelhafte

Abkürzungen sind, begegnen auch solche, in welchen andere Existenzformen den heiligen Orten Verehrung bringen. Hier kommt wieder ein nationalindisches Element durch, die Vorliebe für Wiederholung ritueller Phrasen, welche dadurch heiliger und wirksamer werden.

Aber auch die Tierwelt nimmt teil an der Verehrung der heiligen Orte. Neben ungemein naturwahr gebildeten



Nr. 27. Stadtbild vom zweiten Architrav des östlichen Thores des großen Stūpa von Sāñtschī, vgl. Abb. 32.

Tieren drängen sich auch die Wundergeschöpfe der Mythologie heran, den Stätten, wo ein Vollendeter geweiht hat, Verehrung zu bringen, um eine bessere Wiedergeburt zu erlangen. Die Nebeneinanderstellung mythischer und wirklicher Tiere wirkt höchst überraschend: es macht den Eindruck, als ob die ungemein lebendig und charakteristisch dargestellte wirkliche Tierwelt den daneben abgebildeten, stilistisch sehr verschiedenen Phantasiewesen erst eine grössere Wahrscheinlichkeit der Existenz geben sollten. Während die letzteren, der Tiragyoni-Typus, der Garuḍa u. s. w., steif in Reihe stehen (vgl. die Abb. 19), bricht bei den wirklichen Tieren das Leben durch; neben dem mit Ohrringen geschmückten Garuḍa, der eine Lotusblume her-

anträgt, putzt sich eine Hirschziegen-Antilope in drolliger Stellung. Die Kultushandlung wird — echt indisch — zum Naturbild.

Lag diese Wendung nun auch, wie es scheint, durch den dargestellten Gegenstand nahe, so fehlt sie doch auch nicht bei der Darstellung aus der Menschenwelt. Die Abb. 27 zeigt das Ende einer langen Prozession, welche aus einer reich bevölkerten Stadt herauskommt. Das Stadthor ist von derselben Form, wie die Thore von Sântschî, wenn auch viel einfacher: die grofse Volute sieht fast wie die aufgerollte Zunge eines Drachenkopfes aus, die Häuser der Stadt sind mit offenen Galerien versehen, über welche die Bewohner, Männer und Frauen, herabblicken. Dies Herabblicken aus den Häuserterrassen ist ein auch der griechischen Kunst — freilich erst sehr spät — geläufig gewordenes Element der Belebung des Hintergrundes, hierauf der altindischen, welche dies Motiv der Städtedarstellungen der vorderasiatischen Kunst verdankt, gehört es noch ganz wesentlich zur Sache. Es gehört mit zur Komposition: die Festfreude der Bewohner der Stadt, welche den Prozessionen zusehen, soll dadurch zur Darstellung gebracht werden, genau so, wie alt- und neuindische Texte — aber auch die chinesischen Pilger — solche Feste schildern. Freilich beginnt auch schon hier die Auflösung in verschiedene kleine Gruppen, welche ihr eigenes Interesse bekunden. Der indische Charakter erträgt das starre Historische nicht und löst das Ganze wieder in eine Reihe von Genrescenen auf.

Diese reichbelebten Terrassen — kaum ein Fenster, kaum eine Thüre bleibt frei — sind die Vorbilder der sich übereinander türmenden Terrassen der verschiedenen Himmel des buddhistischen Weltsystems.

Eine Genrescene auf Abb. 27, welche gar nichts mit dem Hauptvorgange zu thun hat, zeigt eine Frau, welche durch ein Seitenthürchen der Stadtmauer gekommen ist, um ihren Lôtâ aus einem Teiche mit Wasser zu füllen. In dem Teiche stehen Nymphäen in Blüte; eine zweite Frau kommt dieselbe Strafse nach dem Teiche herab, und zwar ist die Figur so grofs gebildet, dafs das Thor wie eine Barrière quer über ihren Leib geht. Ob der ebenfalls in der Strafse auf einem Elefanten herankommende Kornak mit zum Ende der Prozession gehört (vgl. Abb. 32) oder den Elefanten zur Tränke führen will, läfst sich nicht entscheiden, doch ist das letztere wahrscheinlicher. Auf diese erzählenden Reliefs werde ich unten noch einmal zurückkommen.

Die zweite Kategorie stellt Scenen dar aus dem Leben des Stifters der Religion oder aus seinen früheren Existenzen: den Dschâtakas. Auch von diesen

Reliefs sind nur wenige sicher erklärt, da die charakteristischen Elemente unter dem Beiwerk fast verschwinden. Man ist daher genötigt, zunächst nach rein äußerlichen Begründungen (Stellung des Reliefs auf dem Monument selbst) zu suchen: das Resultat ist ein merkwürdiges.

Wenige der dargestellten Szenen sind so klar und einfach, wie das Relief an der Innenseite des rechten Pfeilers des östlichen Thores oben. Es stellt unzweifelhaft den Traum der Mâyâ, der Mutter des Religionsstifters, in der kürzesten und einfachsten Form dar. Über der schlafenden Frau sieht man den Elefanten vom Himmel herabsteigen, in dessen Gestalt der Legende zufolge Gautama in seine Mutter sich herabsenkte. Die Knappheit, die Isoliertheit dieser eigentlich so wichtigen Darstellung fällt auf. Auch der Platz (oben in der Ecke über einer reichen Komposition anderer Art) ist merkwürdig. Unwillkürlich sucht man nach Anschluss.

Die oberste Platte der Innenseite ist eine Fortsetzung der Vorderseite. Die Vorderseite des Pfeilers füllt ein großes Relief aus, welches aus drei Doppeltagen, also sechs Stockwerken besteht. Jedes dieser Stockwerke ist durch Säulen in drei Abteilungen geteilt. In der mittleren Abteilung sitzt je eine Gottheit mit dem Donnerkeil und einer runden Flasche als Attribut. Der hinter der Gottheit befindliche Raum zeigt eine zweite, offenbar untergeordnete Gottheit und Göttermädchen mit Schirmen und Wedeln (hind. tschauri). In den Abteilungen vor der Hauptgottheit sieht man je eine Gruppe von tanzenden und musizierenden Mädchen. Den Hintergrund füllen Fruchtbäume, die Abb. 1 zeigt das vierte Stockwerk, von unten gerechnet. Die untersten zwei sind stark beschädigt, doch ist noch so viel erkennbar, daß die Darstellung des zweiten Stockwerkes mit den erhaltenen übereinstimmt, während das unterste mit Figuren ausgefüllt war, welche trauernd und weinend im Kreise sitzen. Über dem Ganzen sieht man auf dem Dache eine Gruppe von Göttern und Göttinnen. Leider ist auch diese Gruppe sehr zerstört. Falls diese oberste Terrasse, das Dach des ganzen Baues, nicht mitzuzählen ist, so liegt es nahe, an die sechs Devalokas, die sechs unteren Götterhimmel, zu denken. Alle sechs bilden die sogenannten Kâ mavatschara-Himmel³⁹⁾, die Götterwohnungen, in welchen das Gelüst noch wirksam ist. Es heist nun, daß, wenn ein Bodhisatva, die Präexistenz eines Buddha, im untersten Himmel angelangt ist, eine große Wehklage unter den Göttern ausbricht, welche das Ende einer Weltperiode befürchten. Tausend Jahre nachher verkündet der Ruf der Welthüter (Lokapâladevatâ [es sind die Götter der untersten Terrasse]), daß in tausend Jahren ein Buddha auf der Erde geboren würde: das sogenannte Buddhahâlâham.

Die Götter der unteren Terrasse sind klagend dargestellt: es handelt sich also um die Geburt eines Wesens, welches Buddha werden soll. Die Platte ist also der Anfang aller Kompositionen der Pfeilerreliefs und wird in der Innenseite desselben Pfeilers fortgesetzt. Dann sind die Himmel von unten an zu benennen wie folgt: der Himmel der Tschātumahârâdschika-Götter, d. h. der vier Welthüter, der Himmel der Tâvatîmsa-Götter der sogenannten „Dreiunddreißig“, der Himmel der Yâmās, der Tusita-Himmel, der Himmel der Nimmânarati- und der Paranimmitavasavattî-Götter. Diese übereinander aufsteigenden gewaltigen Götterterrassen, über welchen noch die meditativen Stufen sich erheben, gehören zu den großartigsten Ideen, welche der Buddhismus hervorgebracht hat. Die ganze Vorstellung — welche ganz auszuführen hier nicht der Ort ist — mit den Wegen der Befreiung und den Weltkatastrophen, welche gewaltige Welten zerstören und neue Schöpfungen an die Stelle setzen, mußte hier hervorgehoben werden, da sie im Stande ist, uns über die Darstellungen auf dem anderen Pfeiler (Vorderseite) die nötige Rechenschaft zu geben.

Kehren wir zu den Reliefs zurück, welche Szenen aus dem Leben Buddhas darstellen, so sind einige des linken Pfeilers des östlichen Thores für die altindische Reliefkomposition im höchsten Grade belehrend. Das erste davon, welches in der Mitte der Innenseite des Pfeilers angebracht ist (vgl. Abb. 28), ist bereits, was die Bezeichnung des Vorgangs überhaupt betrifft, richtig benannt worden, wenn auch die Benennungen der einzelnen Figuren nicht ganz korrekt sein dürften.

Unten rechts auf der Platte sieht man einen bärtigen Mann mit turbanartig um den Kopf gewundenen Haarsträhnen (dschatâ), die Kniee der hockenden Gestalt werden von einem Bande zusammengehalten. Dieser Mann, nach seiner Tracht also ein büßender Brâhmaṇa, sitzt auf der Schwelle eines mit Blättern gedeckten Häuschens. Vor ihm ist ein Teich mit Wasservögeln, Schattieren; Lotusblumen blühen darauf. Büffel und ein Elefant kommen zur Tränke. Ein bärtiger Asket badet, ein anderer schöpft Wasser zum Übergießen des Körpers beim Bade mit einem Gefäße von der Form des heute noch zu diesem Zwecke dienenden Lôtâ. Das bis jetzt Beschriebene ist auf merkwürdig wenig Raum eine mit derben Zügen hergestellte, aber behaglich breite Schilderung eines Tîrtha oder einer Badestelle an einem Flusse, welcher an einer brahmanischen Einsiedelei vorüberfließt. Weiter erblickt man oben in der Mitte des Reliefs ein tempelähnliches Haus, vor welchem ein Feueraltar brennt; ein zweites Feuergefäß mit Zangen und Brennholz liegt weiter vorne; an der linken Seite kommen un-

bärtige Gestalten heran, welche Brennholz tragen; es handelt sich um das gewöhnliche Geschäft der Brâhmanaschüler. Um den Tempel stehen in anbetender Stellung eine Reihe Brâhmanas; den Hintergrund bilden Fruchtbäume, auf denen Affen herumspringen. Zu dem vor dem Blätterhäuschen sitzenden Manne kommt von rechts her ein anderer Brâhmana heran, um den Vorgang im Feuertempel zu melden;



Nr. 28. Relief vom östlichen Thore von Sâñtschi (linker Pfeiler, Mitte der Innenseite). Die erste Scene der Legende von der Bekehrung des Uruvilvâ-Kâcyapa.

mitten im Tempel sitzt eine siebenhäuptige Schlange, oben zu den Dachfenstern schlagen Flammen hinaus.

Das Relief stellt eine Scene dar aus der Bekehrungsgeschichte des Kâcyapa (Pâli: Kassapa) von Uruvilvâ (Pâli: Uruvelâ), eines Brâhmapaasketen mit seinen Brüdern und Schülern durch Gautama. Die vor dem Blätterhäuschen sitzende Gestalt ist Kâcyapa; die anderen Brâhmanas benennen zu wollen, ist unnütz. Die Legende erzählt etwa folgendes: Als Buddha wünschte, alle auf den rechten Weg zu führen, ging er nach Uruvilvâ und bat um Erlaubnis, im

Feuerhäuschen bleiben zu dürfen. Es ward ihm zugestanden, doch warnte ihn Kâcyapa vor einer im Tempel hausenden, mächtigen Schlange. Buddha fing sie in seinem Almosentopfe und ging unter Feuerflammen, welche aus dem Dache fuhren, unbeschädigt aus dem Häuschen hervor²⁹).



Nr. 29. Relief vom östlichen Thore von Sâñtschi (linker Pfeiler, Mitte der Vorderseite). Zweite Scene aus der Kâcyapa-Legende.

Der ganze Vorgang ist in der Hauptsache treffend auf dem Relief wiedergegeben, doch erscheint zunächst viel Überflüssiges. Die Brennholz tragenden Brâhmanaschüler sind zur Darstellung des Vorganges nicht nötig, der badende Brâhmaņa ist völlig überflüssig und der mit dem Lôtâ ist ebensowenig nötig, wenn man nicht annehmen will, was

kaum wahrscheinlich ist, dafs er Wasser zum Löschen holt. Kurzum, die ganze breite und idyllartige Darstellung des Teiches ist überflüssiges Beiwerk. Die Hauptsache aber ist: Buddha selbst ist gar nicht abgebildet.

Noch merkwürdiger ist ein anderes, verwandtes Relief auf der mittleren Platte der Vorderseite des linken Pfeilers. Wenn man nichts Anderes, als die Schilderung einer Situation erwartet und auf die Darstellung des Buddha Verzicht leistet, ist wie bei dem vorigen Relief der Vorgang erklärbar. Die Lokalität ist bestimmt durch sechs grofse Fruchtbäume, welche, obgleich derb in der Formengebung, doch botanisch bestimmbar sind. Auf einem dieser Bäume sitzen zwei Affen, einer ist damit beschäftigt, Früchte zu pflücken. Aber die Bäume stehen im Wasser; die Oberfläche des Wassers ist reich belebt, Wasservögel schwimmen darauf umher: einer taucht mit dem Kopfe unter, ein anderer ölt die Flügel-federn mit rückwärts gebogenem Hals; ein Pelikan schlingt einen Fisch. Die Wellen des Wassers treten im Relief selbst sehr hoch hervor, sogar über die äufsere Fläche der Fruchtbäume; Lotusblumen mit lebhaft bewegten, nicht flachstehenden Blättern erscheinen auf dem Wasser, eine Schnecke wird hochgespült; oben in der Ecke erscheint ein Alligator. Das Wasser ist also in voller Bewegung; die Wasservögel geberden sich, wie eben ins Wasser gekommen. Es handelt sich also um das Übertreten eines Flusses, jedenfalls um eine Überschwemmung eines mit Fruchtbäumen bestandenen Platzes⁹⁵). In der Mitte dieses Landschaftsbildes fahren drei Männer in einem Schiffe. Der in der Mitte sitzende ist bärtig, hat wiederum die Haarflechten turbanartig um den Kopf gelegt, also wiederum ein Brähmana; ein bärtiger, dem vorigen ähnlicher Mann und ein unbärtiger mit langen Haaren, also ebenfalls Brähmanas, rudern das aus Bretterstreifen roh zusammengeheftete Boot. Diese Bootform ist heute noch in Indien, an der Koromandelküste u. s. w., im Gebrauche.

Unter den Wundern nun, mit welchen Gautama Buddha den Uruvilvā-Kācyapa und seine Schule bekehrt haben soll, wird erzählt, wie der Fluß Nairāñdschanā sehr angeschwollen war und Buddha als wäre kein Wasser da, über die überschwemmte Fläche wegging. Kācyapa folgte ihm verwundert in einem Boote, bekehrte sich aber doch noch nicht. Also auch hier ist die Situation breit geschildert: die Hauptfigur, der Buddha, aber fehlt.

Auf dem unteren Teile desselben Reliefs sieht man vor einer hohen Steinplatte vier Männer, hinter ihnen eine Steinbank vor einem mit Opfergaben behängten Baum; also eine zweite Komposition, welche mit der vorigen zusammenhängt. Die Männer sind ihrer Tracht nach wieder Brähmanas. Die

über dem Kopf erhobenen Hände der mittleren Figur, sowie die eigentümlich hochliegenden Hacken der Füße derselben (leider sind dieselben teilweise weggeschlagen) weisen darauf hin, daß die Figur der Länge nach auf dem Boden liegend gedacht ist: es ist das mit acht Gliedern (*ashtāṅga*) den Boden Berühren gemeint. Daß die Figur liegend gedacht ist, scheinen die neben ihr befindlichen, von oben gesehenen Blumen anzudeuten. In ganz ähnlicher Weise ist die Tischplatte des Altars auf Abb. 31 von oben gesehen dargestellt, so daß man die daraufgelegten Blumenopfer deutlich sehen kann. Die neben dem liegenden Brāhmaṇa aufrechtstehenden betenden Brāhmaṇas haben als Bezeichnung, daß sie aufrecht auf dem Boden stehen, auch aufrecht wachsende Pflanzenbüschel neben sich. Auf dem im Museum befindlichen Abguß ist hinter der in der *Ashtāṅga*-Position verharrenden Figur unterhalb der stark hervortretenden Steinplatte keine Wellenlinie zu sehen, wie auf der Taf. XXXI, 2 S. 141 in TSW. Da das Wasser, welches den Mittelgrund füllt, als von oben gesehene Fläche aufgefaßt wird, so ergibt sich, daß der Hintergrund des anbetenden Brāhmaṇa als Plattform gedacht ist. Diese Plattform mit dem stark vortretenden Rand ist aber, wie es scheint, in der Legende von der Bekehrung des Kācyapa von Uruvilvā erwähnt. Buddha fand, wie es heißt, ein Hanfgewand, das er aufhob und im Flusse waschen wollte. Sakka schenkte ihm dazu eine Steinplatte.

Mit diesen Erklärungen, bei welchen alle dargestellten Figuren zu ihrem Rechte kommen, und deren gemeinsames Merkmal darin besteht, daß sie nur die Zeugen von Buddhas Dasein bieten, aber nicht sein Bild selbst, wird es nun auch möglich, eine dritte, in denselben Legendenkreis gehörige Reliefplatte in Verbindung zu bringen.

Unter der Darstellung des Schlangenwunders auf der Innenseite des Pfeilers befindet sich nämlich noch ein Relief (vgl. Abb. 30), welches schon durch seinen Platz am Pfeiler und durch die wiederum dargestellten Brāhmaṇas als zugehörig bezeichnet ist. In einem mit Fruchtbäumen bestandenen Waldchen sind drei Brāhmaṇas beschäftigt, Opferfeuer anzuzünden; ein Brāhmaṇaschüler trägt Brennholz herbei, ein zweiter trägt eine Tragstange mit Gefäßen in Netzgeflecht. Zwei andere bärtige Brāhmaṇas spalten mit schweren Beilen (aus Stein?) Holz. Den Hintergrund bildet ein mit Schnecken verzierter, runder, bienenkorbähnlicher Bau, wohl ein Stūpa, den ein Zaun umgibt. Ob dieser Bau, wie ich glaube, bloß eine zum Schutz gegen wilde Tiere umzäunte Einsiedlerhütte darstellt oder etwas Anderes, kann nicht entschieden werden. Das Ganze ist ein Genrebild und wäre ohne die

oben erklärten Reliefs völlig unbestimmbar, was die Personen und den Anlaß des Opfers betrifft.

Die Legende von der Bekehrung des Kâcyapa erzählt, daß nach dem Schlangenwunder ein Opfer angerichtet wurde. Als sie Feuer machen wollten, wollte das Holz durch die Kraft Gautamas nicht brennen. Sie meldeten die Störung dem Kâcyapa, welcher Gautama bat, das Feuer sich entflammen zu lassen. Als Gautama seine Einwilligung gab, fing das Holz Feuer und das Opfer fand kein Hindernis mehr.

Diese drei Reliefs geben nun einen guten Einblick in



Nr 30. Relief vom östlichen Thore von Sâñtschî, linker Pfeiler, Innenseite, unter Relief Nr. 28.

die altindische Reliefkomposition. Sie steht auf der Stufe des abendländischen Mittelalters. Dieselbe Legende wird auf einer Platte fortgeführt, dieselben Figuren können also auf derselben Platte wiederholt werden. Land und Wasser wird immer horizontal ausgebreitet gedacht: die Figuren sind infolgedessen überall gleich groß. Land und Wasser grenzen sich durch scharfe Randkontouren ab, Blumen und Pflanzen dienen zur Bestimmung, ob die daneben abgebildete Figur liegend oder stehend gedacht ist. Daneben äußert sich ein naives Geschick, den Raum in ein Landschaftsbild, bei dem die Hauptgruppen auch die Mitte einnehmen, zu verwandeln. Nur äußerliche Momente erklären

den dargestellten Vorgang. So ergibt sich eine gewisse Bestimmung für die oben behandelten drei Platten lediglich aus dem Umstand, daß die Dargestellten Brähmanas sind. Die erste Platte ist nun erst durch die Schlange und durch das aus dem Dachfenster schlagende Feuer erklärbar: alles andere würde bloß ein einfaches Opfer darstellen, und die zweite oder gar die dritte Platte wären ohne die erste überhaupt völlig unverständlich. Ein Mittel, das Charakteristische hervorzuheben, ist das starke Vorspringen des betonten Gegenstandes im Relief. Die Reliefs erzählen den Vorgang breit und mit Betonung überflüssiger Nebenumstände. Wie auf mittelalterlichen Darstellungen etwa die ganze Lebens- oder Leidensgeschichte eines Bekenners auf einem Relief oder auf einem Bilde gegeben wird, welches in eine Reihe von Folgeszenen zerfällt, so handelt auch die buddhistische, indem sie eine Reihe von fortlaufenden Ereignissen auf einer Platte zu einem Naturbild vereinigt. Die vortreffliche Schilderung der Natur, die behagliche Darstellung nebensächlicher Einzelheiten ist geradezu imstande, irre zu führen, da sie das Hauptmotiv überwältigt.

Etwas völlig Analoges tritt in der indischen Litteratur besonders in den sogenannten Kāvya's und verwandten halb epischen halb lyrischen Werken ein. Die Handlung selbst wird bloß zum Anlaß, breite und sinnlich reizende, meist liebenswürdige, manchmal aber auch widerwärtige oder mindestens barocke Naturschilderungen und Naturvergleiche auszuführen. In diesem Gesetze, welches bei den altindischen Reliefs in Anfängen sich bemerkbar macht, in der späteren Litteratur aber übermächtig auftritt, liegen die Schwierigkeiten für die dem Europäer geläufige Denkweise, aber auch die eigentümliche Schönheit dieses von allen Seiten aufschießenden Tropenlebens. In der Kunst der Açokaperiode — noch in Sântschî maßgebend — ist alles noch naiv und von Raffinement noch keine Spur vorhanden.

Wie erwähnt, kommt in dieser älteren Periode auf den Reliefs noch kein Buddhabild vor. Nur die Zeugen seiner Thätigkeit werden abgebildet: die Fußstapfen, welche er hinterlassen oder der heilige Baum, unter dem er oder einer seiner mythischen Vorgänger die Erkenntnis erlangt hat, oder aber ein zu seiner Erinnerung errichteter Stûpa werden als allgemein verehrungswürdig abgebildet. Daran schließen sich die Symbole seiner Wunder: wie Schlange und Feuer bei Kâcyapa u. s. w. Das Rad ist von Buddhas Anhängern, wie oben erwähnt, übernommen, als Abzeichen seiner Lehre und vertritt ihn mit einigen anderen Symbolen kombiniert — einem darüberstehenden Dreizack u. s. w. — auf den Skulpturen der Açokaperiode.³⁰⁾

Aus der buddhistischen Litteratur geht klar hervor, wie der Tod des Meisters eine Lücke brachte, welche unersetzbar blieb. Schismen stellten sich bald ein: ein eigentlicher Kultus fehlte. Es mußte sich alles erst langsam konstituieren. Man darf über der großartigen Ausbreitung der späteren Religion die einfachen und kleinen Anfänge nicht vergessen. An einen Kult Buddhas konnte man, solange die Lehre des „Überwinders“ noch rein war, nicht denken, der Ansatz dazu kam erst, als die Gestalt des Meisters vergöttlicht wurde. Der Buddhismus war ursprünglich bloß eine Philosophie, aber keine Religion: darin bestanden aber auch die Schwächen der Buddhalehre, welche dadurch bald unpopulär werden mußte. Als die Religion mit der Zeit in den Götterdienst zurückfiel, kam auch das Kultbild auf. Die zahlreichen Legenden, welche über die ältesten Buddhabilder erzählt werden, schildern deutlich die Verlegenheit, welche sich einstellte, als es sich darum handelte, ein Bild desselben herzustellen. Einen Idealtypus zu schaffen, war man nicht fähig, man dachte also an ein Porträt, das man übernatürlich verschönern und durch Wundergeschichten authentisch zu machen sich bemühte. So erzählt das Divyâvadâna, daß Bimbisâra, König von Magadha, Buddha auf ein Tuch malen lassen wollte. Es gelang dem Künstler nicht. Buddha liefs nun den Schatten darauffallen, befahl die Kontouren mit Farbe auszufüllen und die Hauptglaubensformeln daraufzuschreiben. Das ist ein künstliches Authentischmachen eines späteren Bildes, da man offenbar kein Porträt besaß. Diese Notiz ist für ein späteres Kapitel von Wert, da sie beweist, daß man keineswegs ein Idealbild schaffen wollte. In einem späten Zweig der buddhistischen Kunst, der Kleinkunst der lamaïschen Kirche Tibets und Chinas, kommt trotz der engen Schranken des Kanons das Porträt in überraschend schöner Weise zum Durchbruch. Es ist thatsächlich das einzige wirklich künstlerische Moment in dieser in endlosen Formelkram zerfallenen hieratischen Bildnerei. Der Idealtypus aber für den Buddha, welcher die einfache Mönchsgestalt vergeistigte und trotz der Schmucklosigkeit über alles hob, ist der buddhistischen Kunst von Fremden geschaffen worden.

Für die Thatsache, daß auf den Reliefs von Barâhat, Gayâ, Sâñtschî (zum Teil noch in Amarâvatî) Buddha nicht vorkommt, kann man die Lehre vom Nirvâna des Buddha kaum als Grund angeben. Die Lehre vom Nirvâna in der heute kanonischen Form war damals vielleicht noch gar nicht entwickelt. Später, als Buddhastatuen bereits existieren, kümmern sich die Legenden noch gar nicht um diese dogmatische Auffassung: der längst ins Nirvâna entschwundene Buddha kommt z. B. nach einer von dem chinesischen Pilger

Hiuen Tshang gegebenen Legende vom Himmel herab, um die Buddhastatue, welche König Udayana errichtet hat, zu ermahnen, den Gläubigen als Symbol der heilbringenden Lehre zu dienen.

In der altbuddhistischen Kunst waren die Verhältnisse dieselben, wie in der altchristlichen, was die Darstellung des Religionsstifters betrifft; den ersten Christen dienten zunächst Symbole: der Fisch, das Lamm u. s. w. als

Erinnerungszeichen an Christus. Der Typus Christi schwankte lange, bis der byzantinische der allgemeine wurde. So auch in der buddhistischen Kunst: der Gândhâratypus, welcher unten ausführlicher behandelt werden soll, wurde der maßgebende.

Verständlich werden die einzelnen Platten, da die Hauptgestalt in ihren Kompositionen nicht vorkommt, nur aus dem Zusammenhange aller.

Kehren wir zu den Reliefs des linken Pfeilers zurück, so muß vor allem auffallen,

dafs diese drei Reliefs der Kâçyapa-Legende, welche bei Gayâ sich abgespielt hat, so auseinander gestellt sind. Aus dem oben S. 60 über die Himmelsdarstellungen Gesagten vermuteten wir ein ausgiebiges Gegengewicht auf dem linken Pfeiler.



Nr. 31. Relief vom sog. Prāsādnāśīka-Pfeiler zu Barāhat nach Cunningham, Bharhut Plate XIII und XXX. In der Mitte steht der Bodhibaum Gautama Buddhas. Die obere Inschrift lautet: „Bhagavato Sakamunino bodho“ der Bodha (statt Bodhi)-Baum des erhabenen Çakyamuni³⁷); die untere „Rāḍṣhā Pasenadschī Kosalo“ der König Prāsādnāśīka, der Koçala.

Als Mittelplatte des linken Pfeilers finden wir einen grossen Baum abgebildet, welcher von einer Kapelle so umbaut ist, daß die Hauptzweige aus den Fenstern herauswachsen. Reihen betender Männer umstehen ihn, in der Luft kommen Götter herangeflogen, um ihn zu bekränzen. Durch Reihen betender Männer, welche die obere Platte füllen, wird die Komposition der des rechten Pfeilers auch der Form nach einigermaßen gleichwertig gemacht. Der Baum nun, dessen Verehrung so wichtig ist, daß er dem Götterpalast auf dem rechten Pfeiler als Gleichgewicht entgegengestellt werden konnte und zwar so, daß die Kācyapa-Legende auf zwei Seiten verteilt werden mußte, kann nur der Bodhibaum von Buddha-Gayā sein mit der um denselben von König Aśoka angelegten Kapelle. Die Abbildung des Feigenbaumes zu Buddha-Gayā, welche die Reliefs von Barāhaṣ bieten, ist in der That mit unserer Sāñtschī-Abbildung identisch (Abb. 31).

Wir sehen also, daß das Gefühl für Symmetrie der Komposition auch den indischen Baumeistern maßgebend war, wenn auch nicht in der strengen Form, in der wir es von der Antike her gewohnt sind.

Die Reliefs sind, was ihre Erklärung betrifft, immer aufeinander angewiesen. Die Hauptschwierigkeit für uns besteht darin, die dekorativen Elemente von den für die Komposition wichtigen zu unterscheiden.

Am interessantesten treten nun diese äußerlichen Bestimmungen der Kompositionen auf dem Architrav des östlichen Thores zu Tage. Über den Pfeilern erheben sich drei Querbalken, welche wir der Kürze halber Architrave nennen wollen, von denen der unterste auf den Kapitellen aufsitzt, während die nächsten zwei auf Stützblöcken liegen, welche etwa ebenso hoch sind, als die Architrave selbst. An der Stelle, wo sie aufliegen, sind die Balken mit Verschalplatten belegt: das Ganze hat den Charakter eines gezimmerten Gerüsts, in welchem die Querbalken unter Verschalbrettern eingepaßt sind. Von diesen sechs Verschalplatten nun auf der Vorderseite sehen wir die zwei obersten durch je ein paar Zebureiter verziert, auf der Rückseite zeigen alle sechs solche Reitergruppen. Nur die zwei unteren der Vorderseite sind mit je drei geflügelten Löwen verziert. Sehen wir genauer zu, so haben alle dekorierten Flächen der Architravbalken — also die drei der Rückseite und der oberste der Vorderseite — rein dekorative Reliefs, welche über die Verschalplatten hinaus fortgesetzt werden, nur die zwei unteren der Vorderseite zeigen figurenreiche Kompositionen von der oben beschriebenen Art der Festzüge. Was noch weiter auffällt, ist, daß die Darstellungen der über die Verschalplatten hinausragenden Architravbalken die Mittel-



Nr. 32. Architrav des östlichen Thores des großen Stüpa zu Säätschi.

komposition nicht fortführen, sondern ganz besondere Darstellungen enthalten. In der That liegt darin ein Wink für

die Mittelkompositionen des ersten und zweiten Architravs der Vorderseite, vgl. Abb. 32.

Das Relief des Mittelstückes des ersten Architravs von unten (Vorderseite) gehört zu den erzählenden Darstellungen, von welchen oben S. 57 die Rede war. In der Mitte sieht man einen großen Feigenbaum mit demselben Umbau, wie auf dem Relief des linken Pfeilers: also wiederum der Bodhi zu Gayâ. Eine große feierliche Prozession zieht um ihn herum. Rechts auf dem Relief steigt ein königlich geschmückter Mann von seinem Elefanten ab, gestützt von einem Zwerg, umgeben und bedient von Frauen; Wagen mit Kriegern, Elefanten mit Kornaken, Bogenschützen; Musiker füllen den Hintergrund. Links zieht eine große Prozession heran, mit Blumen, Krügen mit wohlriechendem Wasser, Fahnen u. s. w., eine große Musikbande mit Trommeln verschiedener Art, Querflöten und Schneckenhörnern als Trompeten füllen den Rest des Reliefs aus. Es handelt sich also um eine Prozession zum Bodhibaum zu Gayâ, vielleicht bei Gelegenheit der Sendung des Mahinda nach Ceylon (vgl. S. 24). Bestärkt wird diese Auffassung durch die geflügelten Löwen, welche die Verschalplatten bilden. Die Löwen sind das Wappen von Ceylon: der „Löweninsel“ Simhaladvîpa, Pâli: Sîhaladîpa. Die Endbalken des Architravs, in den Zwickeln unter den Voluten, zeigen auf ihren Reliefs beiderseits ein Pfauenpärchen von ungewöhnlicher Größe. Auf dem rechten Endbalken ist hinter dem Pfauenpärchen ein Liebespaar abgebildet. Der Pfau heißt im Pâli Mora (Sanskrit: Mayura), Pfauen werden mit dem Ursprung der illegitimen Dynastie der Maurya in Verbindung gebracht³⁸). Die Pfauen sind also das Wappen der Mauryadynastie, und die Abbildung von Pfauen auf dem ersten Architrav soll darauf hindeuten, daß der auf Ceylon bezügliche Vorgang in der Mitte sich in Indien abspielt.

Das Mittelrelief des zweiten Architravs zeigt in der Mitte einen kleinen Feigenbaum: also wenn das vorige Relief richtig erklärt ist, den frisch gepflanzten Ableger. Wiederum erscheint eine große Prozession, welche aus einer Stadt herauszieht. Die Fürsten sind abgesessen, ihre Pferde gehen mit im Zuge³⁹). Die rechte Seite des Reliefs zeigt einen König vor den Fußstapfen⁴⁰) vermutlich Buddhâs knieend: umgeben von Dienern mit Opfergefäßen, Schirmen u. s. w., wie es scheint, eine Verehrung des Buddhapâda, des Buddha-fußstapfens, welchen derselbe auf seinem mythischen Besuch in Ceylon auf dem Sumanakuṭa (Adamspik) zurückgelassen haben soll. Dort ist bekanntlich eine riesige Fußspur von alters her und für alle auf Ceylon herrschenden Religionen heilig: bei der Annahme des Buddhismus ward sie als Beweis, daß Buddha die Insel betreten hatte, genommen

und so als Muster für ähnliche Buddhafufstapfen Hinterindiens etc. Die Architravenden unter den Voluten zeigen als Gegenstück zu den Pfauen des ersten Architravs wilde Elefanten im Dschangel und dem Liebespaar desselben entsprechend einen nackten Mann und Frau, beide mit Bogen und Pfeilen: also da wir uns, wie die wilden Elefanten bewiesen, in Ceylon befinden, Vāddās.

Die beiden Reliefs stehen also in innigem Zusammenhange mit der oben S. 24 erzählten Baugeschichte von Sāñtschī. Von hohem Interesse ist es, daß man schon nicht bloß um Christi Geburt, sondern zu Açokas Zeit die Fufstapfen des Adamspik als Fußspuren Buddhas auffaßte. Es war für die gläubigen Missionare aus Indien gewiß ein entscheidender Prüfstein der wahren Lehre, als ihnen, den Überbringern des Ablegers des Bodhibaumes, in Ceylon ein so gewaltiges Beispiel von Buddhas Anwesenheit gegeben wurde. Der Buddhapāda, welcher später in Gayā vorhanden war — er wird jetzt dort als Fußabdruck Vishnus verehrt — stammt sicher aus jener Zeit und ist sicher eine Art Gegengabe des Königs Tissa von Ceylon an Açoka gewesen.

Die übrigen Reliefs des östlichen Thores sollen, so weit sie erklärbar sind, im Anhang einzeln aufgeführt werden. Es handelte sich zunächst darum, die altindische Reliefkomposition zu charakterisieren und die Mittel ausfindig zu machen, durch welche die Bildhauer jener Periode ihre an sich schwer unterscheidbare Darstellungen verständlich zu machen sich genötigt sahen, falls sie auf Inschriften verzichteten.

Die Gandhâra-Skulpturen

(sog. graeco-buddhistische Skulpturen).

Die politischen Ereignisse, welche auf die kurze Herrschaft Alexanders des Großen in Indien folgten, endeten in der Folgezeit mit der Gründung zweier Großstaaten: des Reiches der Prasioi mit der Hauptstadt Pâtaliputra (griech. Palimbothra, mod. Paṭnâ) im Osten und des griechisch-baktrischen Reiches, welches Teile von Indien: das Pandschâb, Stücke der heutigen Nordwestprovinzen zeitweilig in Besitz hielt. Die Erben des griechisch-baktrischen Reiches und seiner aus iranischen und griechischen Elementen zusammengesetzten Mischkultur wurden die Indoskythen (Yue-tschi). Die Kämpfe, welche die indischen Staaten mit ihnen führten, reichten bis ins sechste Jahrhundert n. Chr. hinab, bilden also den politischen Hintergrund der ganzen weiteren Entwicklung des Buddhismus auf indischem Boden.

Mit dem sechsten Jahrhundert beginnt die dunkelste Periode der indischen Geschichte, sowohl der politischen, wie der Religionsgeschichte. Als nach Jahrhunderten der Schleier sich wieder lüftet und indische Quellen wieder reichlicher zu Gebote stehen, ist die Lehre Buddhas vom indischen Festlande fast völlig verschwunden, die fremden Einflüsse überwältigt, zugleich mit einer vollständigen Umformung des Brâhmanentums, welche die Volkskulte organisiert und zu einem großen System verarbeitet, eine vollständige Neubildung der Sprachen im Gange.

Im einzelnen hatten die Dinge etwa den folgenden Verlauf gehabt. Nach dem Tode Alexanders des Großen hatten sich seine Generale in das große Reich geteilt: die indischen Besitzungen waren dem Souverän des syrischen Reiches, dem Seleukos Nikator, zugefallen. Da aber die Suprematie

des Seleukos sofort Anfechtungen erfuhr und er in Vorderasien alles aufbieten mußte, so trat er, überzeugt von der Unhaltbarkeit der östlichen Länder seines Reiches, die indischen Provinzen gegen eine Lieferung von Kriegselefanten an Tschandragupta von Magadha ab. Eine Tochter des Makedoniers wurde an den indischen Großkönig verheiratet und ein ständiger Gesandter blieb am indischen Hofe zu Pataliputra, Megasthenes, dessen nur in Fragmenten erhaltene Nachrichten über die indischen Verhältnisse von großem Werte sind. Etwa ein Jahrhundert später verbreitete, wie wir oben gesehen haben, Açoka den Buddhismus offiziell in seinem weiten Reiche und suchte ihm auch in den Nachbarstaaten Eingang zu verschaffen.

Buddhistische Sendlinge sind damals nach Vorderasien gekommen; der König erwähnt in seinen Inschriften, daß er darüber mit den Königen der Javana — Antiochos von Syrien, Ptolemaios Philadelphos von Aegypten u. s. w. — Verhandlungen gehabt habe. Das Bundesverhältnis mit dem Staate der Seleukiden blieb, noch im Jahre 256 v. Chr. schloß Antiochos Theos einen Traktat mit Açoka.

Bald aber veränderte sich dieses Verhältnis. Zwischen den beiden Großmächten entstand ein neuer Staat, welcher die syrische Monarchie auf immer von der indischen Grenze wegschob. Das auf Kosten syrischer Satrapien gegründete griechisch-baktrische Reich griff ein: Eukratides, König von Baktrien, ging offensiv gegen Indien vor. Seine Heere eroberten das Pandschâb und dehnten ihre Züge bis nach Gudscharât aus. Noch größere Eroberungen machte Menandros (150 v. Chr.). Die nach seinem Tode folgenden Kämpfe der Griechen unter einander, welche das baktrische Reich zerstückelten, bereiteten das Ende der griechischen Macht vor. Ein Menschenalter nach Menandros erlagen die Griechen dem Ansturm der Yuetschi oder Indoskythen.

Unter den griechischen Königen des baktrischen Reiches — gleichzeitig mit ihnen herrschte in Indien die Kuṅga- und die Kāṇvadyastie — ist weitaus der bedeutendste Menandros. Dieser König, welcher sicher identisch ist mit dem Mīlinda der Buddhisten, scheint nach Plutarch geradezu zum Buddhismus übergegangen zu sein. Ein Pāli-Werk „Die Fragen des Königs Mīlinda“ Mīlindapaṇṇa (in Europa zuerst in der sinhalaischen Fassung Mīlindapaṇṇayā zugänglich), welches vielleicht dem ersten Jahrhundert n. Chr. angehört, führt den König auf im Gespräch mit einem buddhistischen Religiosen, welcher ihm die Philosophie des Buddha in fast platonischem Stil entwickelt, worauf der König sich bekehrt. Jedenfalls ist das Werk ein wichtiges indisches Zeugnis für das Interesse der Hellenen an indischer

Philosophie, worüber die griechischen Schriftsteller so viel zu berichten wissen.

Zwischen der hellenischen und römischen Welt mit dem Osten war in jenen Tagen durch die neu eröffneten Handelswege ein ungeheurer Ideenaustausch eingetreten. Es ist natürlich unmöglich, diese für den Osten wie für den Westen hochbedeutsame Periode ausführlicher darzustellen; nur einige Hauptpunkte, welche für die künstlerischen Bestrebungen der indischen Welt in Betracht kommen können, mögen erwähnt werden. Griechischerseits suchte und fand man in Indien die Spuren der eigenen Götter; die hellenische, schon bei Herodot vorhandene Auffassung, die Götter der Barbaren mit den eigenen zu identifizieren, führte dazu, daß man in Indien die alten Eroberungen des Dionysos wiedererkannte. Wie Alexander der Große den durch das orientalische Hofceremoniell nötig gewordenen Beinamen „der Gott“ sich beilegte, so faßte man bald umgekehrt die Götter, welche der Sage nach in Indien Heldenthaten vollbracht hatten, als vergöttlichte Eroberer auf. Die Urweisheit Aegyptens und Indiens mußte angebliche Beweise dafür liefern, die Gestalten der einheimischen Mythologie seien nur vergöttlichte Eroberer. Die indische Seelenwanderungslehre wurde aufgenommen und im Abendlande von einer puritanistischen Richtung benutzt, um die infolge der Religionsmengerei ins Unendliche anwachsenden Götter- und Kultusformen zu sichten oder geradezu die Unkorrektheit der alten Sage nachzuweisen: der sogenannte Euhemerismus. Die Erzählung der Feldzüge von den fernen Tropenländern schuf Interesse für Abenteuer und Reisen: es entstand der Abenteuerroman, welcher durch fremde Namen, abenteuerliche Schilderungen und fremdartige Stoffe die Wirklichkeit zu überbieten suchte. Griechische Ideen und Erzählungen gingen in die buddhistischen Texte, indische Vergleiche, Fabeln und Märchen in die abendländische Litteratur über. Ob die griechische Schauspielkunst die indische bloß beeinflusst oder begründet hat, mag dahin gestellt bleiben. Diese Bestrebungen dauern bis in die römische Kaiserzeit — etwa bis ins fünfte Jahrhundert — fort.

Was Indien und die Machtstellung des Buddhismus jener Tage betrifft, so muß betont werden, daß gleichzeitig nach Osten hin, besonders nach China und die hinterindischen Länder, eine ganz analoge Überflutung mit indischen Ideen, welche noch viel stärker gewirkt hat, als der hellenisch-römischen Kulturwelt gegenüber eintrat, und jahrhundertlang fort dauerte. Schon der Han-Kaiser Ming-ti (um 65 n. Chr.) läßt buddhistische Bücher aus Indien holen: in den folgenden Jahrhunderten macht die Religion Buddhas in Ost- und Hochasien reisende Fortschritte. Fah Hian, welcher um 400 Indien

besuchte, kennt schon ein formell abgerundetes Gebet an den Bodhisattva Maitrêya: die nichtindischen Buddhisten waren also die ganze Zeit hindurch in fortdauerndem, der Entwicklung der Lehre im Mutterlande folgenden Zusammenhang. Derselbe chinesische Pilger sah aber auf indischem Boden Darstellungen des Gründers der neuen Religion, denen abendländische Kunstformen einen Idealtypus geschaffen hatten.

Unter den Erben der hellenischen Macht in Indien, den Yue-tschis oder Indoskythen, dauerte die griechische Kultur, aber auch das Interesse der Dynasten an der Lehre Buddhas — die Indoskythen waren vielleicht schon in ihrer Heimat Buddhas Anhänger geworden — fort. Der mächtigste dieser Könige war Kanishka⁴¹). Er beherrschte ein gewaltiges Reich: Kâbul, Gândhâra, Kaschmîr, das Pandschâb, Teile von Râdschastân und der heutigen Nordwestprovinzen. Um das Jahr 100 n. Chr. trat auf sein Veranlassen zu Dschâlândhra (Jelundhur) in Pandschâb ein Konzil der buddhistischen Lehrer zusammen, welches sich die Aufgabe stellte, die heiligen Schriften zu ordnen und zu sammeln und eine Ausgleichung und Aussöhnung zwischen den verschiedenen Sekten herzustellen. Die heiligen Texte wurden auf diesem Konzile nicht mehr in der alten, wahrscheinlich von Buddha selbst gesprochenen Pâli- oder Mâgadhi-Sprache, sondern in Sanskrit abgefaßt. Dadurch wurde die Spaltung zwischen der nun sich abscheidenden nördlichen Schule und der südlichen entschieden und dauernd. Die südliche Schule kennt in ihrer Tradition das Konzil von Dschâlândhra nicht, sie besitzt ihren Kanon in Pâli-Sprache; die zahlreichen heterodoxen Werke, Produkte der mehr oder weniger brâhmanisch beeinflussten Sekten, welche die nördliche aus Versöhnlichkeitsrücksichten aufnahm, sind ebenfalls dem Süden, welcher nun ganz seine eigenen Wege ging und infolgedessen den Einflüssen des Hinduismus entzogen wurde, fremd geblieben. Die südliche Kirche repräsentiert infolgedessen in ihrem heiligen Kanon die ältere und reinere Fassung der Lehre Buddhas. Heutzutage nach dem Erlöschen des Buddhismus auf indischem Boden ist außer den hinterindischen Ländern Birma, Siam, Kambodscha nur Ceylon noch buddhistisch und gilt als Hauptland der südlichen Kirche. Die nördliche Schule hat Tibet, Nepâl, China mit seinen Nachbarländern bekehrt, aber auch in Hinterindien einigermaßen eingewirkt und in Java sich neben dem Brâhmanismus Boden zu schaffen gewußt. Im nördlichen Indien ging der Buddhismus etwa vom sechsten bis siebenten Jahrhundert an rasch zu Grunde, am längsten hielt er sich in Kaschmîr. Was er im Vaterlande verlor, gewann er in Hochasien: zweimal in Tibet eingedrungen hat er dort nicht

nur alles religiöse Leben sich unterthan gemacht, sondern auch die politische Macht durch seine mächtige Hierarchie zu gewinnen gewußt. In China läuft der Buddhismus in zwei Sekten: den von Indien aus eingeführten Foismus und den von Tibet aus eingeführten Lamaismus, neben den anderen Religionsformen her, hat aber jetzt sehr an Ansehen eingebüßt. Japan erhielt die Religion Buddhas über Korea. Im indischen Archipel ist die Lehre Buddhas erloschen.

Nachdem die Yue-tschi in langen Kämpfen (drittes bis viertes Jahrhundert n. Chr.) aus Indien verdrängt worden waren, wurde in Indien die Dynastie der Guptakaiser die herrschende, während deren Regierung der Buddhismus entschieden in Abblüte war. Der Buddhismus war früh in viele Sekten zerfallen, was entschieden zu seiner Schwächung beitrug, und das Volk in Masse, das der haarspaltenden Dialektik der verschiedenen Schulen — die förmliche Wettkämpfe unter sich abhielten⁴²⁾ — nicht folgen konnte und welches nie ganz seine alten Kulte vergessen hatte, fiel wieder in die brâhmanische Religion zurück. Das indische Nationalgefühl war im Kampf mit den fremden Eroberern entwickelt worden, und der Buddhismus, der zweifellos einen Charakter angenommen hatte, der über den indischen Horizont hinausging, verlor infolgedessen in Indien den Boden dem Brâhmanismus gegenüber, zu dessen Schulung er gewaltig beigetragen hatte. Ganz allmählich hatte das immer stärkere Eindringen brâhmanischer Elemente in Philosophemen und Ritual die alte Lehre Buddhas völlig umgestaltet. Leider beginnt mit dem fünften Jahrhundert für die indische Geschichte die dunkelste Periode: die einheimischen Quellen hören fast ganz auf; was wir wissen, verdanken wir Ausländern, den schon erwähnten chinesischen Pilgern Fa-hian (um 400 n. Chr.), Sung-yun (um 518 n. Chr.) und Hiuen-tshang (629—648 n. Chr.). Während der erste die Religion Buddhas in Indien noch in ziemlichem Ansehen fand, erhebt Hiuen-tshang schon Klagen über den Verfall.

Es erübrigt noch, kurz daran zu erinnern, welche Veränderungen das in Vorderasien entstandene und von da aus sich verbreitende Christentum etwa im dritten Jahrhundert hervorgebracht hatte. Nach syrischen Quellen war das Christentum fast unmittelbarer Nachbar des Buddhismus geworden. Wie mächtig diese Gemeinden waren, geht daraus hervor, daß nach der Schlacht von Nahāvand (641 n. Chr.) die Christen den schmählich gemordeten Perserkönig feierlich bestatteten.⁴³⁾ Neben dem Christentum stand die dualistische Religion der Zoroastrier, und aus beiden heraus, jedoch schon mit Übernahme buddhistischer Ideen, hatte sich der Manichäismus entwickelt: überall war eine Reaktion der

alten Religionsformen gegen die neue Lehre lebendig geworden. Es ist für unsere Zwecke höchst merkwürdig, daß in Manis Lehre der Paraklet eine ganz hervorragende Rolle spielt, da, wie wir sehen werden, in den Skulpturen von Peschaur (den sogenannten gräko-buddhistischen Skulpturen) der Messias des Buddhatus, Maitreya, fast noch mehr geehrt erscheint, als der Stifter selbst. Ferner ist merkwürdig, daß die Überlieferung Mani direkt einen Maler nennt, ob und wie weit diese Angabe mit dem eigentümlichen Aufschwung der buddhistischen Kunst des Gāndhāra-gebiets, welcher, wie wir sehen werden, nach allen Seiten hin gewaltig anregend gewirkt hat, in Zusammenhang gebracht werden darf, steht dahin. Ich muß mich leider mit Andeutungen begnügen, doch kann man wohl sagen, daß, was die religiösen Verhältnisse Vorderasiens betrifft, auf dem ganzen Gebiet eine Art ausgleichende Bewegung sich geltend macht, deren Folgen in jeder einzelnen Religion bald deutlich sich zu erkennen geben — besonders in der Lehre vom Parakleten und einer mit seiner Person verbundenen Apokalypse.

Kehren wir zur buddhistischen Kunst zurück, so fanden sich Ansätze des griechischen Einflusses schon in den Bauten Açokas in gewissen Formen, zu deren Erklärung weder der Formenschatz der sogenannten orientalisierenden Richtung, noch etwa persische Einflüsse genügen (vgl. oben S. 56). Die in Frage kommenden Elemente sind wesentlich dekorativ und vollkommen im Geleise des persischen Stiles, welcher für jene Zeit tonangebend bleibt: es handelt sich — außer einer Nachbildung des Helios — um gewisse Formen fischschwänziger Wesen (Matsyanâris), Hippokampen, Makaras, Kentauren, stierleibige Flußgottheiten mit menschlichen Gesichtern und das Attribut der Götter, den Donnerkeil u. s. w. Leider genügen nun die dürftigen Trümmer der altiranischen Kunst durchaus nicht, um daraus ein Bild des ganzen Einflusses herzustellen, welchen das alte Irân auf Indien gehabt haben muß. Besonders bedauerlich ist es, daß die Frage nicht beantwortbar ist, wie weit etwa in den Bauten der Achämeniden griechische Hände sich bethätigt haben. Daß iranische Ideen noch lange auf Indien und in hervorragendem Maße auf den späteren nördlichen Buddhismus gewirkt haben, wird sich aus dem Folgenden ergeben. Die Keilschriften der Achämenidenzeit führen die indischen Völker unter zwei Namen auf, welche auch Herodot übernommen hat als Hindhu (Indoi) und Gandârâ (Gandarioi). Ganz vortrefflich paßt nun diese Bezeichnung für die zwei Perioden der buddhistischen Kunst; faßt man mit dem Namen indisch (persisch-indisch) den Stil des Açoka und den daraus entwickelten indischen Stil zusammen, so bleibt

der Name Gandârâ (Skt. Gandhâra und Gândhâra) für die in dem gleichnamigen Fürstentum entwickelte Stilart, deren Bezeichnung als gräko-buddhistisch, wie Vincent Smith zur Überzeugung dargethan hat, aus mehr wie einem Grunde unrichtig und irreleitend ist.

Doch fehlen natürlich Übergänge und gegenseitige Beeinflussungen nicht. So giebt es im eigentlichen Indien (Mathurâ) Reste einer indo-hellenischen Schule (Vincent Smith), welche rein griechische Sujets darstellen. Das bekannteste Relief, welches dieser Gruppe angehört, ist der Silenus, von dem das Königliche Museum nur ein paar Photographien besitzt, ein zweites stellt Herakles mit dem nemeischen Löwen dar.⁴⁴⁾ Dieser wenig bekannten Schule, welche wohl mit dem Aufenthalt des Megasthenes zu Patnâ irgendwie in Zusammenhang gebracht werden darf, gehört wohl auch die Darstellung des Mâra mit Bogen und Pfeil und einige ähnliche, von den Gândhâraskulpturen differierende ältere griechische Elemente an, welche sogar noch in der brahmanischen Kunst fortleben. Die beiden oben erwähnten Skulpturen sind aber sowohl stofflich, wie formal griechisch, nur die auf dem Silenus-Relief dargestellte, übrigens griechisch bekleidete Frau zeigt in den übertriebenen Formen den indischen Einfluß und genügt es, sie bloß zu erwähnen. Hierzu gesellt sich eine im Gândhâragebiet gefundene, von Vincent Smith abgebildete Athene, welche sich jetzt im Museum von Lahor befindet.

Die Ruinen der Klöster von Gândhâra bieten nun in den zahlreichen Reliefs, welche in ihren Trümmern gefunden worden sind, eine ganz neue, höchst merkwürdige Entwicklung. Diese Ruinen befinden sich in der Nähe von Peschaur, dem alten Purushapura, der Hauptstadt des Königreichs Gândhâra bei Dschamâlgarhî (Jamal-Garhi), Takht-î-Bahâî, Shahr-î-Bahlol und bei einigen anderen Lokalitäten im Gebiet des Swâtflusses (Suvâstu, griech. Σουαστος). Stilverwandte Denkmäler fanden sich noch weiter nach Westen hin, wie die Kolosse von Bâmiân u. s. w., wie auch nach Osten hin. Die Wirkung, welche sie hervorbrachten, läßt sich aus der Thatsache ermessen, daß noch heute die persisch-arabischen Bezeichnungen für Götze und Götzen-diener einfach „Buddha“ und „Buddhaanbeter“ heißen.

Die wissenschaftliche Behandlung dieser interessanten Kunstrichtung ist noch kaum begonnen. Erst neuerdings sind die von Fergusson und Cunningham, Bailey u. a. besprochenen, von Cole teilweise publizierten Altertümer durch die schon citierte ausgezeichnete Abhandlung von Vincent Smith (JASB. 58, 1, 1889, 107 ff. und Sénart JAs. 1890, 132 ff.) ausführlicher behandelt worden. Da das Königliche Museum für Völkerkunde einen kleinen Satz von Skulpturen

aus Takht-i-Bahâi und dem Swâtgebiete, auſserdem einige Abgüſſe und eine groſſe Anzahl Photographien beſitzt, ſo mag im folgenden, ſoweit das Material es erlaubt, eine Skizze, welche die dem Muſeum gehörigen Stücke auf Grund vollſtändigerer und reicher komponierter zu erklären ſich bemüht, verſucht werden.

Die chronologiſche Stellung der Gândhâraskulpturen hat durch Smith eine Normierung erhalten, an welcher, ſo allgemein ſie noch iſt, nicht getaſtet werden kann. Aus ſtiliſtiſchen Gründen, welche zumeiſt aus der griechiſch römischen Kunſt ſich ergeben, iſt als Zeit der Entwicklung nur die Zeit um Chriſti Geburt bis zum vierten Jahrhundert möglich.⁴⁶⁾ Im ſiebenten Jahrhundert fand, wie oben erwähnt, der chineſiſche Pilger Hiuen-Tſhang die Gebäude ſchon in Ruinen mit den deutlichen Spuren langen Verfalls. Am älteſten ſind natürlich die Skulpturen, welche rein griechiſche Stoffe darſtellen, wie die oben erwähnte Athene. Es macht ſich in den verſchiedenen, leider in Europa durchaus nicht überblickbaren Stücken eine längere Entwicklung, welche eine idealiſtiſche und eine realiſtiſche Richtung, aber auch eine mehr griechiſche und eine mehr indiſche Serie erkennen läſſt, wohl bemerkbar. Ja man glaubt mehrere Entlehnungen erkennen zu können: helleniſtiſche Elemente, römische, ſelbſt chriſtliche. Ein gewiſſes Analogon hat dieſe Gândhâarakunſt inſolgedeſſen mit der altetruiſchen. Auch hier tritt der Berührung mit vorderaſiaſtiſchen Stilformen — den Etruiſkern durch die Griechen vermittelt — ein einheimiſcher Naturalismus gegenüber. Die Weiterentwicklung der griechiſchen Kunſt läſſt ſich aus den entlehnten etruiſchen Formen ſogar erkennen, wenn nicht politiſche Ereigniſſe die Verbindung unterbrochen hatten. Wie die italieniſche Kunſt aber allmählich in die chriſtliche übergeht und aus antiken Formen heraus für die Heiligen der neuen Religion, welche das Heidentum geſtürzt hat, zu ſchaffen bemüht iſt, ſo entwickeln ſich in der Kunſt des Gândhâragebiets auſserordentlich ähnliche Formen für die Heiligen des Buddhismus. Es treten hier eine ganze Reihe von gleichartigen Verhältniſſen ein: beide Religionen, Chriſtentum und Buddhismus, haben in ihren Grundlehren viel Verwandtes; dieſelben äußeren Mittel, Ausläufer der antiken Kunſt, tragen zur Entwicklung der Typen bei, und auſſerdem liegen wohl direkte Entlehnungen vor. Durch ihre Formengebung iſt die Schule der Gândhâaraklöſter nur ein Anhängſel der antiken Kunſt, dadurch aber, daſſ ſie nur indiſche Stoffe, die Heiligen und Legenden einer rein indiſchen Religion, darſtellen will, gehört ſie abſolut dem indiſchen Leben an, und dieſes um ſo mehr, als ſie die Grundlage bildet für die kanoniſche Darſtellung des Religionsſtifters und mehrerer anderer Geſtalten,

besonders der nördlichen Schule, wie auch die griechische Kompositionsart, wie unten ausführlich nachgewiesen werden soll, von jetzt ab der buddhistischen Kunst für alle Länder verbleibt.

Im folgenden soll versucht werden, die in den Gāndhāra-skulpturen vorkommenden Typen herauszuholen, ihre Namen festzustellen, soweit dies möglich ist, und ihre Entstehung und Weiterentwicklung zu skizzieren. Dabei bleibt, wie erwähnt, Vincent Smiths Chronologie bestehen; während



Nr. 33. Relief mit Darstellungen aus dem Leben des Gautama Buddha, Takht-i-Bahāf, Original im Berliner Museum.

die mitgeteilten Beobachtungen an dem im Königlichem Museum für Völkerkunde vorhandenen

Material (Originale, Abgüsse, Photographien) wenn nicht ausdrücklich notiert, von Smith völlig unabhängig sind.

Als Mittelpunkt der meisten Kompositionen, aber auch sehr zahlreich als Einzelfigur erscheint die Darstellung des Religionsstifters als fertiger Typus (vgl. Abb. 33). Er wird wiedergegeben in der Gestalt eines jugendlichen Mannes in langer Robe, welche beide Schultern bedeckt. Das Gesicht zeigt in der älteren idealeren Auffassung apollinische Züge, während auf den jüngeren oder auch handwerksmässiger gearbeiteten Stücken ein naturalistisch behandeltes Hindugesicht

sich geltend macht. Die unter den Abb. 72 und 77 gegebenen Darstellungen zeigen so ziemlich die Extreme. Das Haar ist zu einem Krobylos auf dem Kopfe zusammengebunden. Die Stellungen sind verschieden: bald erscheint er nach indischer Art, mit hochgezogenen Beinen sitzend, dann wieder stehend, mit erhobener Rechte, oder nach rechts fortschreitend u. s. w., wie die dargestellte Handlung es verlangt. Faltenwurf und Behandlung des Gewandes ist durchweg griechisch, auf den älteren Stücken oft von großer Feinheit und da und dort wohl von individuellem Charakter; auf den jüngeren Darstellungen behaupten die konventionell

und schablonenhaft gewordenen Gewandpartien doch die nichtindische Anordnung. Handstellung und Gewandanordnung stehen in einem gewissen Zusammenhang zur dargestellten Handlung und werden typisch für gewisse Hauptmomente im Leben des Religionsstifters. Als Abzeichen der Verehrungswürdigkeit erscheint ein großer Nimbus, welcher das Haupt umgiebt (Skt. Bhâmaṇḍala, Prabhâmaṇḍala). Auf den Reliefs der Açokaperiode und den davon abhängigen Skulpturen der Thore von Sântschi ist der Nimbus als Abzeichen der Götter — denn Buddha kommt dort überhaupt nicht vor — noch völlig unbekannt; dagegen tritt er zu Amarâvatî auf und gehört dort mit so manchem anderen Element zu den interessanten Erscheinungen, welche auf Berührung dieser Skulpturen mit der Gândhâraschule hinweisen (vgl. Abb. 82). Der Nimbus ist ebenfalls dem Einfluß des Griechentums entnommen, doch ist er in der griechischen Kunst erst sehr spät — in alexandrinischer Zeit — aufgetreten. Er gehört ursprünglich Gestirngottheiten, mit dem ihm verwandten Strahlenkranz; interessant ist es nun, daß er in dieser Bedeutung auch den Gândhârasulpturen nicht fehlt. Auf dem unten abgebildeten Relief von Dschamâlgarhi haben in der Darstellung der Konstellation die Gottheiten Sonne und Mond den Nimbus. Daß Gautama aber nicht bloß als Buddha, sondern noch als Prinz den Nimbus erhält, beweist, daß damals seine Vergöttlichung schon weit gediehen war. Denn ein solches Attribut, welches füglich nur einer Gottheit des Lichtes gegeben werden konnte, mußte ihn von den übrigen Gestalten herausheben und den bisweilen (vgl. Abb. 42) ebenfalls mit dem Nimbus dargestellten Göttern gleichstellen. Daß der persische Lichtdienst die Übertragung des Attributs erleichterte, ist ein Moment, auf welches hier schon aufmerksam gemacht werden muß, da persische Einflüsse später noch stärker hervortreten werden. Der Nimbus ist ein rein malerisches Element, welches, in Stein ausgeführt, befremdlich wirkt (vgl. Abb. 72) und auf das entschiedenste auf eine alte Malschule hinweist. In Zusammenhang damit steht die Thatsache, daß in Reliefs, welche auf antike Vorlagen plastischer Komposition zurückgehen, z. B. 33, 47, 54, der Nimbus fehlt, während in malerisch angelegten der Nimbus vorhanden ist (vgl. z. B. 42, 62). In Reliefs, welche Szenen aus Gautamas Leben darstellen, bevor er das Haus verlassen und die Erkenntnis erlangt hat, ist er dargestellt in königlicher Tracht in derselben Weise, wie auf den Skulpturen von Sântschi Götter und Könige dargestellt werden. Freilich, die Formengebung ist auch dann die griechische und der Nimbus hebt ihn aus den Kompositionen deutlich heraus.

In dem vierten Abschnitt soll der Buddhatypus noch ausführlich behandelt werden.

Was nun die Götter betrifft, so bleibt für sie, wie oben (S. 39) erwähnt, der Königstypus doch bisweilen mit Nimbus (vgl. Abb. 42) und wenn in den Skulpturen der Açoka-periode eine Charakterisierung der einzelnen Göttergestalt noch nicht vorhanden ist, insofern, als versucht wurde, die Rolle der Gottheit auch in ihrer körperlichen Erscheinung zur Anschauung zu bringen, so können wir, was die Gāndhāra-skulpturen betrifft, in dieser Beziehung eine reiche Individualisierung bemerken. Erinnern wir uns, daß im ersteren Falle nur die Attribute Donnerkeil, Lōṭā und Blumen, bei Pfeilerfiguren die Vâhanas der Götter bestimmend wirkten und besehen wir uns die einzelnen Göttertypen genauer.

Brahmâ (oder die Brahmâgötter als ganze Götterklasse), welcher auf dem erwähnten Relief nach der im Avidûrenidâna gegebenen Schilderung nicht verkannt werden kann, hat eine Art Krobylos — also wohl eine Dschatâ — auf dem Haupte und ist, soweit das etwas zerstörte Relief erkennen läßt, bärtig. Er wird also als Brâhmaṇa dargestellt. Dadurch erinnert die Gestalt des Brâhma auf dem wahrscheinlich sehr späten Relief merkwürdigerweise an Petrus-Darstellungen. Das Gewand ist vollkommen griechisch.

Die oben erwähnten göttlichen Attribute — Donnerkeil, Blumen etc. — fehlen ihm.

Die wichtigste Persönlichkeit des älteren buddhistischen Pantheons Sakka (Sanskrit: Çakra) aber wird das Attribut des Donnerkeils führen müssen. In der That kommen Donnerkeilträger vor, aber in ungemein reicher Spezialisierung.

Auf den Reliefs, welche Szenen aus dem Leben des vollendeten Meisters darstellen, wie er lehrend, versöhnend, heilend, wunderwirkend sich unter seinen Zeitgenossen bewegte, zeigen die Gāndhāra-skulpturen fast regelmäÙig direkt neben der Figur des Buddha eine merkwürdige Gestalt, deren Erklärung viel zu schaffen gemacht hat und bis jetzt nicht gelungen ist. Bei mehr dekorativ angeordneten Kompositionen tritt diese Gestalt wohl auch in einer Ecke des Ganzen, nicht direkt neben Buddha auf. Die unter Abb. 34 zusammengestellten Skizzen zeigen die mannigfachen Schwankungen, welche sich bei Darstellung dieses Wesens auf älteren und jüngeren Reliefs geltend machen. Nur ein Attribut ist allen gemeinsam: ein eigentümlicher, keulenartiger Gegenstand, welchen die Gestalt bald mit der rechten Hand in der Mitte gefaßt, bald in der Handfläche aufrechtstehend hält. Bei den jüngeren Darstellungen, z. B. No. 2 und 5, erhält man den Eindruck, als habe der Bildhauer nicht mehr recht gewußt, was der Gegenstand darstellen soll. Auf den

älteren, gut komponierten Reliefs, wie das, aus welchem No. 1 kopiert ist, ist der Gegenstand deutlicher und dann stets in der Mitte gefasst. Man nennt die Gestalt gewöhnlich Devadatta.

Devadatta war den Legenden zufolge ein ketzerischer Gegner Buddhas, welcher sogar wiederholt seinem Leben



Nr. 34. Verschiedene Formen des früher sogenannten Devadatta.

1. Silenus-, 2., 5. Satyr-, 4. Eros-Typus.

Nachstellungen bereitete. Damit würde ja wohl noch stimmen, daß auf einer im königlichen Museum vorüber ist zu betonen, daß die Gestalt bei der Darstellung von Erlebnissen Buddhas vorkommt, wo Devadatta nach dem Bericht der Legenden gar nicht anwesend sein kann: wie bei der Predigt zu Benares im Gazellenpark. Gemeinsam ist ferner allen mir bekannten Abbildungen, daß die Gestalt

handenen Photographie dieser angebliche Devadatta ein Schwert umhängen hat. Dagegen

entblößten Oberkörper (bisweilen bis zur Mitte des Oberschenkels) zeigt. Wenn nun auch immerhin mit griechischen Formen gerechnet werden muß — bei den Griechen würde die Nacktheit nicht auffallen — so ist doch ganz zweifellos, daß auf der Basis einer Religion, welche die Nacktheit womöglich noch mißgünstiger betrachtet als die christliche, diese stets festgehaltene Entblößung Sinn haben muß. Auch dies würde, so auffallend es ist, noch immerhin mit der Bezeichnung Devadatta zu vereinigen sein. War Devadatta aber wirklich der Guru einer Sekte nackter Mönche, so ist die halbe Bekleidung unverständlich. Der Kopf der Figur ist, wo er erhalten blieb, von sehr verschiedenem Charakter.



Nr. 35. Der »Donnerkeilträger« nach einem Relief bei Cole PNMI R. XVII.

Auf dem alten, sehr fein komponierten Relief, dem Nr. 1 entnommen ist, ist der Kopf silenartig, mit Glatze, lüsterndem Gesicht und dünnem, strähnigem Bart. Auf einem anderen, Nr. 6, hat er sträubiges Haar und Vollbart und entschieden etwas Wildes, Dämonisches in Blick und Haltung. Die Darstellung Nr. 4, welche einem Relief entnommen ist, welches neben dem unter Nr. 47 abgebildeten sich anschliesst, giebt den Keulenträger in jugendlichem Aussehen, mit einem Kranz im Haar. Einer roheren Replik derselben Komposition ist Nr. 5 entnommen. Die dämonischen Züge des unter Nr. 3 abgebildeten Kopfes aus einer Darstellung der Predigt von Benares, welche in einen Spitzbogen hineinkomponiert ist, drücken deutlich boshafte Schadenfreude aus. Der Keulenträger muß also ein Wesen sein, welches Buddha bei jeder Wunderthat, bei jeder Bethätigung seines Lehramts mißgünstig beobachtet, belauert, sich aber hütet, zu ihm in direkten Gegensatz zu treten. Einmal hat das Wesen (vgl. Abb. 47) sogar einen Wedel (hind. tschaurî), womit es dem Meister Kühlung zufächelt. Am deutlichsten kommt dies Belauern und Verhöhnern zum Ausdruck auf dem unter Nr. 54 abgebildeten Relief aus Nathu bei Saṅghão, welches den Tod des Gautama Buddha darstellt. Da sieht man in der Mitte der Komposition hinter dem Lager des Sterbenden eine bärtige Gestalt, welche, unverkennbaren Hohn im Antlitz, die Linke mit dem keulenartigen Attribut hoch hebt und mit der Rechten spöttisch auf das Haupt deutet. Was die Gröfse dieser merkwürdigen Gestalt betrifft, finden wir

beachtenswerte Unterschiede. Während sie auf einigen Reliefs in der vollen GröÙe der übrigen Figuren auftritt, ist sie auf anderen gnomenhaft klein. So steht auf einer roheren Replik der Darstellung des Nirvāṇa (vgl. Abb. 55) diese Gottheit zu Häupten des ins Nirvāṇa eingehenden Buddha. Auf diesem Relief ist er bis auf eine kurze Hose nackt, unbärtig, hält in der Linken das keulenartige Attribut und deutet mit der Rechten auf das Haupt. Daß diese Gestalt beim Nirvāṇa nicht den lange vorher schon bei lebendigem Leibe zur Hölle gefahrenen Devadatta darstellen kann, ist zweifellos. Andererseits ist wohl zu beachten, dass auf gewissen Reliefs (vgl. Abb. 36, Mittelstreifen, 60) die Figur eine Stellung innehält, welche beinahe eine schützende, Wache haltende genannt werden kann.⁴⁶⁾

Was zunächst das Attribut betrifft, so hat meines Erachtens V. Smith das Richtige getroffen, wenn er darin einen Donnerkeil sieht.

Wie sind nun diese Gegensätze zu lösen?

Daß die Figur den alten Donnergott Sakka darstellen kann und ursprünglich wohl darstellen soll, liegt besonders für diejenigen Fälle nahe, wo sie Buddha beschützend oder teilnehmend beobachtet. Denn Sakka ist der Deus ex machina der Legenden; sobald eine wichtige Aktion auf Erden vorgeht, erwärmt sich sein Thronszitz im Himmel und er eilt auf die Erde, um im Interesse des Rechtes und der Wahrheit einzugreifen. Noch bleiben aber die wilden, bärtigen Typen und die auffallend kleinen unerklärt. Es ergibt sich aus dem Gesagten, daß in dieser Figur ein Stück Geschichte der Religion sich abspiegelt, man möchte beinahe sagen, daß aus ihr allmählich etwas Anderes geworden ist, als sie ursprünglich war. Gehen wir also auf die Vorlagen zurück, welche dem Bildhauer vorschweben mochten, als er die Figur in seine Kompositionen einreichte. Der Donnerkeilhaltende Gott Sakka erinnerte ihn an seinen Zeus und damit war der bärtige Typus nahegerückt.⁴⁷⁾ Betrachten wir diesen genauer. Da begegnet uns derselbe wilde Kopf in beachtenswerter Gegenüberstellung eines unbärtigen auf dem Relief unter Abb. 36. Der unterste Abteil dieses Reliefs zeigt den Buddha mit dem Symbol des Rades, also predigend, und von Schülern umgeben. Er sitzt unter dem Bodhibaum; den Abschluß seiner Umgebung bilden im Hintergrunde zwei Köpfe, rechts ein bärtiger, links ein unbärtiger. Über Attribute u. dgl. können wir nichts sagen, da von den zugehörigen Körpern fast nichts zu sehen ist, als etwa die Schultern. Wir bemerken aber wohl, daß die beiden Figuren Götter darstellen müssen: einen guten und einen bösen. Ein beabsichtigter sinnlicher Effekt Buddhas Leidenschaftslosigkeit gegenüber ist hier in zwei Formen gegeben. Die

Identität des bärtigen Kopfes mit den Köpfen der Donnerkeilträger läßt sich nicht leugnen. Hierher gehört aber auch die Darstellung des höhnnenden donnerkeilhaltenden Gottes auf dem Nirvāṇa-Relief (Abb. 54). Mag nun in den meisten Fällen Sakka gemeint sein, wie ihn die Pāli-Legenden boten, so liegt hier eine neue durch den Künstler selbst geschaffene Phase vor. Vielleicht dürfen wir für einzelne Fälle an Māra, den Versucher, denken, den Gott der Sinnesgelüste, der



Nr. 36. Relief aus Gāndhāra. Nach einer Photographie.

Buddha wie ein Schatten folgt, um ihn zu belauern, um in ihm, »wenn er an ihn denkt, die Gedanken der Wollust, des Hasses und der Grausamkeit« zu erwecken. Der Donnerkeil in Māras Hand ist weiter nichts als das alte Attribut der indischen Götter, welche, wie oben bereits in den Notizen über das vedische Pantheon bemerkt wurde, alle zu diesem Attribut berechtigt sind. Auf dem rechten Pfeiler des östlichen Thores sehen wir die göttlichen Bewohner der ver-

schiedenen Terrassen der Himmel des Gelüstes alle mit diesem Attribut ausgerüstet: vgl. Abb. 1. In jeder dieser Terrassen thront eine Gottheit, mit dem Donnerkeil in der Rechten, und bei vollem Orchester führen Göttermädchen Tänze auf. Mâra Pâpîyân ist ebenfalls — als Vaçavartî — Beherrscher einer dieser Terrassen, und zwar der höchsten, und kommt ihm daher der Donnerkeil mit Recht als Attribut zu. Zu Sâñtschî sehen wir ihn also in voller Göttlichkeit als Vaçavartî oder Namutschi. Daß er nun in der dogmatisch entwürdigten Form, welche ihn gegen Buddhas Leidenschaftslosigkeit vergeblich kämpfen läßt, als Personifikation der Laster und Leidenschaften der unteren Weltregionen geworden ist, ist leicht verständlich, ebenso aber auch, daß die Künstler das bloße Symbol seiner Göttlichkeit nicht mehr kannten und das Attribut in der seltsamsten Weise entstellten. Dies darf uns nicht Wunder nehmen, liegt es doch schon in dem entschieden rückläufigen Charakter der indischen Kunst, daß ein stetes Mißverstehen älterer Formen mit stetem Ausgleichen und Versöhnen Hand in Hand geht. Diese Auffassung des Mâra ist also auch von der späteren buddhistischen Kunst aufgegeben. Es erklärt sich dies aus dem Umstande, daß eben der Donnerkeil (vadschra) als Attribut allen Göttern zukam, so daß die Bildung des Mâra mit diesem Attribut nur eine Spezialisierung war, welche mit den Mitteln der Gândhâarakunst, d. h. mittelst ausgeprägter Charakteristik auf Grund antiker Formen sich ermöglichen ließ, jedoch so, daß die Darstellung anderer Götter mit demselben Attribut dabei aufrecht erhalten bleiben konnte. Sobald aber die Kunstformen der Antike verblassten, fiel die Gestalt wieder in den Rahmen der ganzen Götterklasse zurück. Da aber in einer Reihe von Kompositionen der Gândhâaraschule, welche ihre Dauerhaftigkeit behielten, während das Verständnis für die oppositionelle Haltung des donnerkeilhaltenden Mâra gegenüber Buddha verblaszt sein mochte, die Gestalt eines donnerkeilführenden Gottes in Buddhas Nähe sich erhielt, so suchte man eine neue Begründung für ihn: es entsteht der Bodhisatva Vadschrapâṇi, der „Donnerkeilhalter“ der nördlichen Schule.⁴⁸⁾ Gerade diese Verlegenheitsbezeichnung „Donnerkeilhalter“ zeigt uns deutlich die Entstehung der späteren Hindumythologie, besonders die eigentümliche Entwicklung neuer Gestalten, durch Ablösung und Umdeutung. Wir haben in den oben aufgeführten Auseinandersetzungen die Erklärung der in Frage stehenden Figur gesucht auf Grund der Pâli-Legenden und der Methode der antiken Archäologie. Die Bezeichnung Vadschrapâṇi aber, die wir ganz gewiß unseren Reliefs zuschreiben müssen, bringt uns in ganz andere Vorstellungen,

in eine ganz neue Phase der Entwicklung des Buddhismus. Wir haben eine Periegetenbezeichnung vor uns, eine als besondere Gottheit⁴⁹⁾ losgelöste poetische Benennung, vielleicht aus einem Stotra, wie die Verse des Lalitavistara sind, eine Bezeichnung, welche sogar noch auf das Bildhaueratelier zurückgehen kann. Stellen wir uns vor, wie der Künstler seinen Auftrag erhält: je nachdem mehr oder weniger Raum ist, je nachdem mehr oder weniger seitens des Stifters bezahlt wird, werden die oder die Figuren: ein Buddha, ein „Donnerkeilträger“, ein Paar Nāgas etc. zusammengestellt, nach fertigen Figürchen gruppiert und je nach Wunsch geordnet. So sehen wir, daß wir überall mit einer Geschichte der Typen arbeiten müssen und daß diese künstlerischen Typen sowohl einzeln wie als ganze Kompositionen auf verschiedene Personen und verschiedene Ereignisse angewandt werden können. Es ist kein Zweifel, daß innerhalb der Entwicklung der Gāndhāra-Periode Umdeutungen erfolgt sind, und zwar durch die Künstler selbst: überlegen wir uns, daß die Bauhütten des Mittelalters häufig die Heimstätte neuer Lehren gewesen sind, so liegt uns der Gedanke nicht zu ferne, daß die Graeculi und ihre Schüler, welche die ersten Reliefs zu Gāndhāra fertigten, sicher nicht ohne Einfluß auf die Religion selbst gewesen sind: ist doch der Künstler immer der erste Erklärer seines Werkes. Wie sehr muß das der Fall gewesen sein in Verhältnissen wie hier, wo eine Mythologie mit festen Typen erst geschaffen werden mußte. Niemand schildert dies besser in Bezug auf gallische Verhältnisse als A. Foucher⁵⁰⁾: „Einen Hesus, einen Teutates wollt ihr? Wir bringen euch einen Mars, einen Merkur: ihr mögt sie anbeten unter anderem Namen. Wir kennen die Göttinn Sulcis nicht, ihr Bewohner von Aquae Solis, aber wie wäre es, um sie als Bild dafür gelten zu lassen, mit dieser Athene-Darstellung?“

Sehen wir uns den antiken Apparat genauer an, den der Gāndhārabildhauer wählte, um das indische Legendenmaterial darzustellen, so bietet sich Zeus mit dem Adler (= Garuḍa), der Adler mit dem Donnerkeil (Vadschra), der Adler mit Ganymedes⁵¹⁾: Garuḍa mit Nāgī (vgl. unten S. 103) als die Basis seiner Typen.

Nennen wir also die Figur „Donnerkeilhalter“, Vadschrapāṇi, wie ist die Figur zu benennen, wenn sie zweimal auf einem Relief vorkommt? Es bleibt dann zunächst nichts Anderes übrig, als sich daran zu erinnern, daß allen indischen Göttern der Donnerkeil zukommt. Ferner müssen wir uns entscheiden (vgl. Abb. 37)

1) ob wir den einen Vadschrapāṇi nennen wollen, den anderen — Māra — oder Indra (Çakra). Das letztere wäre

an sich nicht unmöglich, denn die Texte erwähnen oft beide (auch Çiva und Rudra etc.) als verschiedene Götter nebeneinander, oder

2) ob wir an die altindischen Folgeszenen denken wollen, welche gestatten würden, daß zwei Darstellungen derselben Person auf derselben Platte vorkommen, was, soweit ich sehe, für Gāndhāra unerhört wäre. Gewöhnlich sind Folgeszenen in dieser Schule durch Pfeiler getrennt. Außerdem ist diese Auffassung in dem Relief dadurch ausgeschlossen, daß die in Frage stehenden Figuren in Gesichtstypus, Kleidung und Haltung zu verschieden sind.

Die Darstellung bezieht sich auf die Legende vom Schlangenkönig Ēlapâtra (vgl. Schiefner, Tibet. Lebens-



Nr. 37. Relief aus dem Kloster bei Rhode in der Nähe von Saighão. Nach Cole, PNMI. Platz 8.

beschreibung des Çākyamuni, S. 19 [S - A.]; derselbe, Mahākalyāṇa und König Tshandapadyota, Mém. de l'Acad. de St. Pétersbourg XXII, 1875, p. 11) Ēlapâtra, der Nāga, erscheint, um die Predigt zu hören, vor Buddha in menschlicher Gestalt. Buddha verlangt von ihm, daß er sich in seiner wirklichen Gestalt als Schlange zeige. Der Nāga antwortet, er habe Angst vor den Garuḍas, den Erbfeinden der Nāgas. Da befiehlt Buddha dem Vadschrapāṇi, ihn zu schützen. Vadschrapāṇi thut dies, und der Nāga erscheint als riesenhafte Schlange. Das Relief zeigt im Hintergrunde einen kleinen Vadschrapāṇi, der den Donnerkeil drohend erhebt, während im Vordergrund der Nāgakönig, begleitet von seiner Frau (Füllfigur), vor Buddha im

Wasser steht. Hinter Buddha geht ein zweiter Donnerkeilträger einher. Die Bezeichnung als Nāgas ist die gewöhnliche, Schlangen liegen auf den Häuptern der beiden Anächtigen.

Fassen wir das Gesagte kurz zusammen, so haben wir etwa folgende Reihe der Entwicklung: Altindische Göttertypen mit Donnerkeilen — dieser Typus festgehalten in der Gāndhāraschule — verwendet als Gott⁵²⁾ (Nebenfigur über dem Baume Abb. 58) als Sakka — von den Künstlern so ausgebildet, daß das Sinnliche stark überwiegt, vielleicht für Māra verwendet — infolge dieser Vielseitigkeit schwer verständlich und neu benannt (Vadschrapāṇi).

Beachtenswert ist die mit unseren buddhistischen Skulpturen gleichzeitige christliche Entthronung der Götter der Antike. Künstlerische Auffassung aus rein antiken Elementen heraus und dogmatische Vorlagen bilden hier einen Konflikt, der bald zu einer Neubildung — mit vagem Namen und bald weiterwuchernden Legenden führte. Vielleicht dürfen wir in dem Gegensatz zwischen dem bärtigen Donnerkeilträger und dem unbärtigen die Anfänge jenes Systems suchen, welches die Schutzgötter des Buddhismus in zwei Formen, als gütige (Sanskrit *çānta*, Tib. *ži-ba*) und zornige (Skt. *krodha*, Tib. *k'ro-bo*), darstellte. Der letztere findet unter den eigentlichen Hindügöttern später nie recht Platz, er ist ein „Yaksha“,⁵³⁾ — wird häufig kleiner gebildet vgl. Abb. 37, 55 — der erstere wird in der Folgezeit — ein Bodhisatva, schließlich der Ādibuddha.

Doch davon unten ein paar Worte.

Die spätere Kunst Indiens hat den Donnerkeilträger getreulich erhalten: wir sehen ihn als Sakka z. B. auf dem Relief Abb. 82, wo er Zeuge ist, wie Rāhula, Buddhas Sohn, von seinem Vater sein Erbe begehrt und als Mönch eingekleidet wird. Eine andere schon vielhändige Abbildung, welche wir aber Vadschrapāṇi nennen müssen, setze ich zur Probe noch unter Nr. 39 bei.

Mag nun immerhin ein oder der andere Bildhauer, wie wir erwähnt haben, hier in der Darstellung Māras seine eignen Wege gegangen sein, so ist doch der feste Typus dieses Gottes ein anderer.

Später erscheint Māra als jugendliche Gestalt in vollem Festschmuck mit Pfeil und Bogen, und dieser Typus hat sich getreulich erhalten, vgl. die Abb. 41, welche Māras Niederlage durch Buddha darstellt. Er ist also mit dem indischen Liebesgotte Kāma oder Smara gleichgesetzt worden. Der Kult dieses Gottes scheint im frühen Mittelalter in Indien sehr beliebt gewesen zu sein. Sein Attribut: Bogen und Pfeile und der Makara vgl. Abb. Nr. 26 (Delphin) legen den Gedanken nahe, daß eine Berührung mit dem

griechischen Eros stattgefunden hat. Der Name des noch heute gefeierten Kāmafestes „Hōli“ ist ohne indische Etymologie.

Auf dem unter Abb. 42 dargestellten Relief zeigt die untere Komposition Gautama auf seinem treuen Pferde Kanthaka zum Thore hinausreitend, um fernerhin als bettelnder Asket sein Leben zu fristen. Am Thore, dessen Wachen fliehen, steht eine mit Nimbus ausgestattete königliche Gestalt, die Gottheit des Palasthores: (dvare adhivatthā devatā) also eine

Lokalgottheit, vollständig im Sinne der spätgriechischen Kunst. Bei dem griechischen Einflusse, unter dem die Komposition entstanden ist, ist ferner von Interesse, daß die rechte Hand der Gottheit über das Relief in die Umrahmung hinausgreift und so auf das Folgende energisch hinweist.



Nr. 39. Vadschrapāni vom Vigvakarma Höhlentempel (Elurā), nach Jas. Burgess, Report on the Elurā Cave Temples, ASWI., Vol. V. Plate XIX, 4.

Sehen wir nun eine Replik derselben Komposition an, welche Burgess JIAI VIII, 1898, Pl. 19, 1, so finden wir an derselben Stelle, den

auf dem vorigen Bilde die Thorgottheit einnimmt, einen Bogenschützen — vielleicht Māra. Es wird im Avidūrenidāna erzählt, wie in dem Moment, wo die Thorgottheit den Verschluss geöffnet hat, Māra zu Gautama tritt und ihm verkündigt, er werde in sieben Tagen, wenn er seinen Vorsatz, der Welt zu entsagen, aufgäbe, Beherrscher der Erde mit all ihren Herrlichkeiten werden. Als Gautama den Versucher fragt, wer er sei, erhält er zur Antwort: „Ich bin Vasavatti“ (Skt. Vaṣavartī), d. h. „der, welcher zu Willen macht“. Gautamas Sieg über den Versucher wird durch die unbewegliche Haltung dieser Hauptgestalt, wie andererseits durch die lebhaft über das



Nr. 38. Der Donnerkeilträger, nach einem Relief von Gāndhāra, im Mus. von Lahor, nach Phot. im Mus. f. Völkerkunde.

Relief herausschreitende Gestalt des Schirmträgers gut zur Darstellung gebracht.

Es muß aber zugegeben werden, daß eine ganz zweifelfreie Verteilung von Namen für die Nebenfiguren dieser Komposition kaum gegeben werden kann, da es sich um ein mehr oder weniger erweitertes fertiges Schema handelt.

Die Armee des Māra, welche gegen den Buddha ankämpft und ihn von dem „Diamantsitz“ unter dem Bodhibaume zu Gayā zu verdrängen sucht, wird in der Gāndhāra-
schule unter Zuziehung volkstümlicher Dämonengestalten, welche durch griechische Hand eine kraftvolle Charakterisierung erhalten, wirkungsvoll dargestellt, vgl. Abb. 40. Das Original eines der ältesten und schönsten Reliefs befindet sich jetzt im Museum von Lahor. Die unteren drei Gestalten sind Soldaten in teilweise griechischer Ausrüstung⁵⁴), aber mit eigenartigem Beiwerk: einer trägt das indische Lendentuch und Turban, ein anderer eine Art dreieckigen Helm oder Hut, welcher an die bekannten weißgrauen Filzkappen der Tibeter und Chowaresmier erinnert: in den einfach menschlich gehaltenen Köpfen ist ein entschieden dämonischer Zug durch die weit aufgerissenen Augen und das wilde Kopf- und Barthaar zum Ausdruck gebracht: in ganz ähnlicher Weise, wie bei dem auf S. 85 unter Nr. 34, 6 abgebildeten Figur. Man hat daran gezweifelt, daß das Relief Māras Heer darstellt, aber dafür, daß es Māras Heer ist, kommt der Vergleich mit dem unten abgebildeten Gemälde von Adschanṭā mit in Betracht. Das Relief giebt eine ganz meisterhafte Steigerung der Schreckgestalten. In erster Reihe rücken einfache Soldaten an; dahinter kommen erst in zweiter Reihe die eigentlichen Spukwesen, deren Fratzen-gesichter sich in wirkungsvoller Weise übereinander türmen. Auch auf dem Gemälde von Adschanṭā rücken in erster Linie Soldaten an: die Spukgestalten erscheinen erst dahinter. Gerade diese Steigerung ist aber bei dem Relief von ganz besonderer Wirkung. Eine Gestalt, die erste in der zweiten Reihe, deren große Bildung geradezu die ganze Gruppe zu einer Sturmkolonne zusammenfaßt, weist in grotesker Weise auf diese Steigerung hin durch ihre Bildung. Die fast fleischlose Fratze, welche offenbar als Totenkopf gedacht ist, fletscht die Zähne, indem sie die behaarten Hände in die Gaumenecken schiebt: auf dem Leibe des Dämons erscheint ein wildes, bärtiges Antlitz und über dem kahlen Schädel erhebt sich ein grinsender Tierkopf als Ende einer Fellkappe. Diese wirkungsvolle Figur hat sich in einzelnen Elementen in der späteren Kunst erhalten: Gestalten mit Antlitz auf dem Leibe oder mit halbmacerierten Schädeln oder mit Tierköpfen über dem eigentlich der Figur zugehörigen Kopfe haben sich bis in die moderne lamaistische Kunst erhalten.



Nr. 40. Relief von Gāndhāra (Museum von Lahor), nach einer Phot. im Mus. f. Völkerkunde.

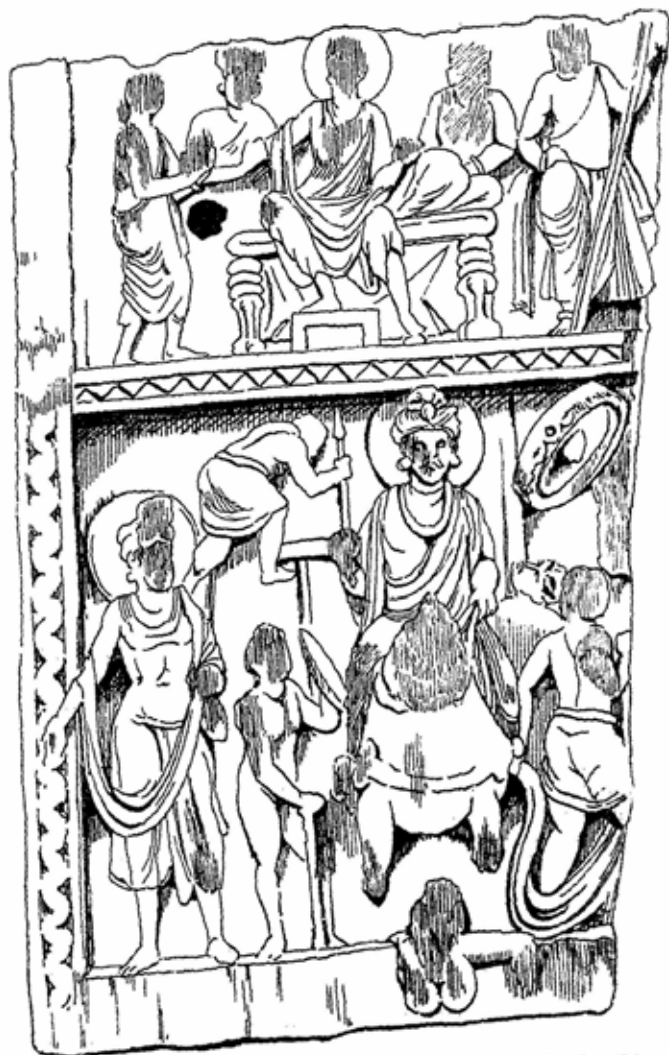
Es wäre eine interessante aber schwer zu beantwortende Aufgabe, zu untersuchen, wie weit diese Gāndhāratypen innerhalb der in Japan so beliebten Onitypen noch nachweisbar sind. Die zweite Gestalt der zweiten Reihe ist höchst merkwürdig. Keule, wie die eigentümliche Ärmelfalte, sind rein griechisch: ja abgesehen von den Hauern und den dämonischen Zügen des Gesichtes könnte an einen Herakles gedacht werden. Die Dreiköpfigkeit des Führers der Gruppe wird in der dritten Reihe durch eine bärtige Gestalt fast überboten: die Verbindung der offenbar aus drei Gesichtern (zwei sind nur erkennbar) zusammengeschobenen Schädelbildung konnte nur einem Griechen gelingen. Diese Bildung



Nr. 41. Māras Angriff auf Gautama, Gemälde aus Grotte I zu Adschanpā nach Rājendralālamitra, Buddhagayā Taf. II, vgl. Griffith, Ajantā I, Pl. 8.

ist einzig und waren die Hindükünstler der späteren Zeit durchaus nicht im stande, das Motiv anders zu wiederholen, als daß sie drei Gesichter unverbunden nebeneinander setzten. Von Interesse ist auch die bei dem mit zwei Schwertern dargestellten Dämon auf der Zungenspitze abgebildete kleine Flamme.

Auf dem unter Nr 42 abgebildeten Relief erscheint eine weibliche Gestalt, welche besondere Erwähnung verdient. Unter dem Pferde des Gautama sieht man, allerdings stark zerstört, den Oberkörper einer Frau aus der Erde herausragen. In der griechischen Kunst ist die mit dem Oberkörper aus der Erde herausragende weibliche Gestalt als die Göttin des Erdelementes bekannt: Gê oder Gaia. Auch auf



Nr. 42. Relief von Gāndhāra (Museum von Lahor). Der Bodhisatva Gautama verläßt sein Haus. Nach einer Photographie im Berl. Mus.

dem buddhistischen Relief ist die Erdgöttin gemeint. Das geht deutlich hervor aus der Schilderung der Situation im Grünwedel, Handbuch der buddhistischen Kunst.

Avidûrenidâna des Dschâtakabuches. Dort heisst es, nach der Beschreibung der Zurückweisung des Mâra wörtlich: „als Gautama noch einmal Lust bekam, nach der Stadt zurückzublicken, da, als kaum der Wunsch dazu in ihm aufgestiegen war, drehte sich die grosse Erde (Pâli: Mahâpaṭhavî, Skt. Mahâprithivî), als wollte sie sagen: ‚um hinzublicken, ist es nicht nötig, dafs du dich umwendest‘, wie eine Töpferscheibe herum“ und liess ihn so noch einmal die Stadt sehen. Auf dem Relief haben offenbar die jetzt abgeschlagenen Füsse des Pferdes Kanthaka auf den Vorderarmen der



Nr. 43. Fragment einer Gandhâraskulptur, nach einer Photographie im Berl. Museum. Erhalten ist die Göttinn der Erde, auf deren Schultern die Vorderfüsse des Rosses Kanthaka stehen. Davor zwei Männer (Wächter, einer in gestepptem Panzer).

sagt blofs, Gautama habe die Hand auf die Erde gelegt, worauf die Erde, die Mahâpaṭhavî, mit gewaltigem Dröhnen seine Mildthätigkeit bezeugte.⁶⁵⁾ Die Schilderung nun, welche das viel spätere Lalitavistara von dieser Scene giebt, scheint geradezu an Abbildungen anzuknüpfen, welche den in den Gândhâraskulpturen eingeführten Typus der Erdgöttin zeigten. „Die Erde . . .“, heisst es da, „öffnet den Boden nicht weit von Gautama und zeigt ihren Körper bis zur Hälfte mit all ihrem Schmuck.“

Dies antike Schema wird am besten durch die Abbildung repräsentiert, welche ein in Rom aufbewahrtes

Mahâpaṭhavî gestanden. Von Interesse ist in Bezug auf die Frage, wie weit die Kunst auf die Texte eingewirkt hat, eine andere Situation in der Buddhalegende, in welcher ebenfalls die Erdgöttin sprechend eingeführt wird. Von Mâra angefochten, ruft Gautama, unter dem Bodhibaume sitzend, die Erde zum Zeugen an, dafs er sich das Recht, auf dieser Stelle (der „Diamantthron“ Vadschrâsana) zu sitzen, durch hingebendes Almosenspenden in früheren Existenzen erworben habe. Die Schilderung des Vorgangs im Avidûrenidâna

Elfenbeinrelief darstellt.⁵⁶⁾ (Abb. 44.) Es handelt sich in diesem Falle um einen aus Münztypen (vgl. unten zu Abb. 46 und 68) entwickelten Kaisertypus.

Die Darstellungen nun, welche den Vorgang en profil zeigen, sind merkwürdig dadurch, daß auch unter den Hinterbeinen des Pferdes eine Figur aus der Erde heraus das Pferd stützt. Wir haben also für ein Schema, je nachdem es von vorn oder von der Seite gesehen wird, zwei Phasen, deren eine ihre Existenz lediglich künstlerischen Gründen verdankt. Es schien dem Künstler ungehörig, das Pferd bei den Darstellungen von der Seite bloß mit den Vorderfüßen auf eine stützende Figur (Prithivī) zu stellen, er stellte auch die Hinterbeine auf eine Figur — ja, die spätere Kunst hat für jedes Pferdebein eine Figur, die es stützt. Die sachliche Erklärung dieser künstlerischen Phase ist aber eine andere: wir müssen bei der Mehrzahl der Figuren an die Gottheiten denken, welche das Pferd Kanthaka in die Luft heben, vgl. Burgess, *Amarāvati*, S. 81. In der That sind auf einem neuerdings gefundenen Relief die Figuren, welche das Pferd hochheben, bärtig.⁵⁸⁾

Die spätere Kunst des Buddhismus hat das Hochheben des Pferdes festgehalten. Die Abb. 45 giebt eine Umriszeichnung nach den äußerst prachtvoll ausgemalten, aber schablonenhaft komponierten Darstellungen des siamesischen Träi-P'um-Buches, welches um 1780 für den König P'äya-täk gemalt wurde.

Indra geleitet das Pferd, vier Yakshas tragen seine Füße, am Schweife hält Tschanna sich fest, Brahmā (Hindūtypus!) folgt mit Schirm und dem Mönchsgewand auf der Opferschale. Vor der Gruppe steht Māra, vollständig als Dämonenfürst gebildet.

Die Darstellung einer von Kindern umgebenen Göttin (vgl. JIAI. VIII, 1898 Nr. 62 Taf. 3 Fig. 2 u. 4, Fig. 2) möchte ich nur erwähnen, weil wir in der gleich zu besprechenden Figur vielleicht die japanische Ben-ten als eine weitere Ent-



Nr. 44. Mittelstück eines Elfenbeinreliefs aus der Casa Barberini, Rom. Zum Vergleich mit Nr. 42 eingeschaltet.⁵⁷⁾

wicklung derselben betrachten dürfen. Über das künstlerische Motiv — eine große Figur, von Kindern oder kleinen Dienern umgeben — werde ich unten zu Abb. 67 ein paar Worte sagen.



Nr. 45. Der Bodhisatva verläßt den Palast seines Vaters auf dem Pferde Kanthaka. Nach dem vor etwa hundert Jahren für König P'äya Tāk von Siam gemalten Träi-p'um (Original im Berl. Museum).

Eine andere indische Göttin muß hier noch erwähnt werden, obwohl sie nicht innerhalb der Reliefkomposition selbst vorkommt, sondern wohl nur dekorativ verwendet wurde: es ist die Darstellung einer Göttin, welche, quer auf einem Löwen sitzend, ein Musikinstrument von der Form

einer Laute auf den Knien hält. Die Darstellung erinnert an die Göttin der Musik, Sarasvatī, während es rätselhaft bleibt, warum die Göttin, welche in den älteren buddhistischen Texten doch gar keine Rolle spielt, hier neben den von den Buddhisten gekannten Hindūgöttern auftritt. Sie ist vielleicht als Lokalgöttheit gemeint, ob die Gleichung Indus: Sindhu mit Sarasvatī dabei zum Ausdruck kommt, oder ob daran gedacht werden darf, daß der Name von Arachosien, der persischen Satrapie, wozu Gāndhāra gehörte, altpers. Harahvati lautlich genau dem indischen Sarasvatī entspricht, muß dahingestellt bleiben. Vielleicht erhielt sie das Attribut der Laute als Göttin der Vedenpoesie. Doch darf man kaum soweit gehen, die Figur direkt Sarasvatī zu benennen, besser ist es zu konstatieren, daß wir den später Sarasvatī genannten Typus vor uns haben. Die Lokalgöttin der Açoka-periode Sirī (Skt. Çrī) fehlt in den Gāndhārasculpturen, sie verschwindet auch später vollkommen aus dem buddhistischen Pantheon, an ihre Stelle tritt die Tārā. Aber die Sarasvatī tritt nicht nur im chinesisch-japanischen Buddhismus stark hervor — sie ist die zu den Glücksgöttern zählende Göttin Benten — auch im Buddhismus Tibets, dem sogenannten Lamaismus, hat sie unter den Göttinnen dieser entarteten Form der alten Lehre eine hervorragende Stellung erlangt. Sie ist die einzige der weiblichen Energien der Bodhisatvas, welche einen ausgesprochenen festnormierten Charakter hat: sie ist die Energie (Çakti) des Mañduschosha oder Mañduschuçrī, von welchem Wesen in einem späteren Kapitel noch die Rede sein wird, vgl. Abb. 100. Die Bildung der Sarasvatī zu erwähnen, war nötig, da der Zusammenhang der Ikonographie der nördlichen Schulen mit den Sculpturen von Gāndhāra dadurch ein Beweisglied mehr erhält.



Nr. 46. Relieffragment von Gāndhāra, eine Göttinn, die Vīṇā spielend, auf einem Löwen sitzend, der Typus der Göttinn Sarasvatī.

Der Nāga hat in der Gāndhāraschule denselben Typus behalten, welchen die ältere indische Kunst für ihn geschaffen hatte. Auf dem unter Nr. 47 abgebildeten Relief, von dem mir noch eine rohere aber auch sehr zerstörte Replik bekannt ist, stellt den Nāgakönig hinter einem Altar vor, vor welchem Buddha und der Donnerkeilträger stehen. Die Schlangenkappe über dem Haupte ist auf der gegebenen Abbildung fast gar nicht, auf der sonst sehr zerschlagenen

Replik aber ganz deutlich zu sehen. Das Relief stellt die Scene vor, wie ein Nāga in den Orden aufgenommen sein wollte. Offenbar ist der Unterkörper des Nāga, welcher hinter dem Altar zu denken ist, als Schlangenleib zu ergänzen. Es ist dies eine echt antike Feinheit, welche das Abstossende der Erscheinung zu mildern sucht und für den Nāga die menschliche Bildung des Wesens, soweit sie gesehen werden soll, ermöglicht.⁶⁹⁾ Von der Zeit her, wo ein Nāga sich in menschlicher Gestalt ins Kloster zu bringen wufste, bis im Schlaf oder auf Buddhas Befehl seine wahre Gestalt erkannt wurde, wurde in die Aufnahmeformeln des Ordens (Kammavâtšhā) auch die Frage aufgenommen, ob

der Noviz ein Nāga sei. So wird das Ritual heute noch vollzogen.

Aber auch die rein menschliche Form mit

Schlange über dem Kopfe kommt auf den Skulpturen der Gāndhāraklöster vor. Freilich ist die merkwürdigste Darstellung dieser Art, welche offenbar dekorativ beliebt war, seitens der Erklärer völlig mißverstanden worden. Es kommt nämlich unter den



Nr. 47. Relief von Gandhāra, Museum von Lahor. Buddha, von Vadschrapāṇi begleitet, spricht mit einem Nāga. Nach einer Phot. im Berl. Mus.

Gāndhāraskulpturen in mehreren Repliken (vgl. Abb. 48, ein ganz erhaltenes Stück) eine Gruppe vor, in welcher man, wie ich glaube, mit Recht eine Nachahmung des Ganymedes des Leochares erkannt hat. Eine etwas plump gearbeitete Frauenfigur, über deren Nacken auf dem völlig erhaltenen Relief eine lange Schlange heraustritt, wird von einem großen Adler in die Luft gehoben. Die Züge des Gesichtes der Frauenfigur, deren rechte Brust aus der sonst sehr vollen Bekleidung entblößt heraustritt, sind schmerzhaft verzogen: der Kopf des Adlers zerrt an der Schlange. Der Vogel selbst hat eine Kappe mit einer Art Staubtuch und Ohringe! Man hat die Gruppe erklären wollen als die Himmelfahrt der Māyā, der Mutter des Buddha, welche der Legende zufolge sieben Tage nach der Geburt ihres Sohnes starb! Abgesehen davon, daß die Legenden von einer Entrückung in den Himmel durch einen Adler nichts wissen, ist aus

der Darstellung selbst klar, daß es sich um eine Nāgī, d. h. einen weiblichen Schlangendämon handelt, welcher durch einen Garuḍa, denn der mit Ohrschmuck gezielte Vogel kann nur der Garuḍa sein, in die Luft gehoben wird. Dergleichen Legenden sind in der buddhistischen Litteratur recht häufig, so daß ihre Darstellung nicht auffallen kann. Der Garuḍa repräsentiert denselben Typus, wie er in der nördlichen Schule

(Tibet) fortlebt, auch hier wird er sehr häufig dargestellt, wie er ein Schlangemädchen zerfleischt, indem er beide Krallenfüße in die Brust bohrt. Als dekoratives Motiv ist die Gruppe freilich in etwas anderer Anordnung ungemein häufig an Thoren, in Apsen, Fenstern und Thronlehnen, vgl.

Abb. 25. Es ist recht wohl begreiflich, daß die Replik der Leocharesgruppe, welche dem unbekannten Gāndhārasteinmetzen zu Gebot stand, ganz besonderen Eindruck gemacht haben muß. Gerade die Verwendung des ganz tierisch dargestellten Garuḍa gegenüber seinem hilflosen menschlich dargestellten Opfer, dem man, um das Pathos zu steigern, weibliche Bildung gab, war so recht im Sinne des Buddhismus.

Mit dem Namen der Mutter des Gautama glaubte man ferner eine Reihe von Frauengestalten bezeichnen zu dürfen, welche in Nathu bei Sañghāo, Yūsufzāi-Distrikt, gefunden worden sind. Diese meist sehr graziös und anmutig gearbeiteten



Nr. 48. Relief vom Kloster bei Sañghāo.
Nach Cole, PNMI., Pl. 3.

Figuren stehen, ein Bein über das andere schlagend, so daß eine Hüfte stark hervortritt, unter Bäumen, in deren Zweige mit einer Hand sie greifen. Ein Arm liegt stets auf der heraustretenden Hüfte, etwas kokett aufgestützt. Schon das Kostüm



Nr. 49. Darstellung einer Tänzerin, nach Cole, PNML, Plate 15. Vom ob. Kloster zu Nathu.

beweist, daß Mâyâ nicht so dargestellt werden kann: alle diese Frauen tragen persische Hosen und lange Ärmeljacken; in den Haaren stecken frische Lotosblumen: sie stellen wie die in Sâñtschi in den Zwickeln der Thoraschitrave angebrachten Tänzerinnen weiter nichts als zur Seitenverzierung größerer Reliefgruppen oder Fassadenteile dienende Nâtschmädchen dar. Vgl. Abb. 49 und oben S. 41—421.

Die Mutter des Buddha, Mâyâ, und ihre Schwester Pradschâpatî haben auf den Reliefs griechische Tracht: Unter- und Obergewand, aber indische Ohrpflocke (hind. karanphûl) und große Rasselringe (hind. ghungbru) um die Füße. Die Darstellung der Frauen ist eine auffallend plumpe; in den Körperformen treten die indischen Übertreibungen in unschöner Weise viel stärker hervor, wie bei den männlichen Gestalten. Eine beliebte Komposition ist die oben schon berührte Scene der Geburt Buddhas im Lumbinîhaine. Während Mâyâ nach den Blüten eines Çâlbaumes greift, springt das Kind aus der rechten Hüfte und spricht die Worte: »Ich der Beste in der Welt.«

Auf dem unter Abb. 65 dargestellten Relief hat ein antiker Niketypus die Vorlage zu der Gestalt der Mâyâ abgegeben.

Diese Darstellung lebt in der späteren Kunst fort. Das tibetische Bild, welches unter Nr. 50 skizziert ist, lehnt sich deutlich, was die Mâyâ betrifft, an die Gândhâradarstellung

an, aber auf späteren indischen Reliefs (z. B. aus Amarâvati, Fergusson, TSW. Plate LXV und XCI) sieht die Mâyâ genau wie die oben besprochenen Nâtschmädchen aus. Der Gedanke liegt nahe, daß hier ein Stück buddhistischer Legendenbildung vorliegt, der sich an einem künstlerischen Typus entwickelt hat. Die Übertragung eines fertigen Schemas auf eine bestimmte Legende schafft eine Unklarheit, welcher wir leider so oft begegnen. In Gândhâra wurde das Schema künstlich differenziert durch die Veränderung des Kostüms und durch die unleugbare Anlehnung an eine



Nr. 50. Mâyâ im Lumbinpark. Das Kind Siddhârtha springt aus der rechten Seite, die Götter empfangen es. Nach einem alten tibet. Bilde (Gegenstück zu dem Nirvânabilde Nr. 56).

antike Nike für die Darstellung der Mutter des Gautama. Ich möchte nicht so weit gehen, zu behaupten, daß die Legende überhaupt erst aus dem künstlerischen Schema hervorgegangen ist, aber unmöglich wäre es nicht. Jedenfalls liegt hier einer der Punkte vor, in denen die Archäologie den Texten erklärend beispringt, indem sie uns auf die Quelle der indischen Mythenbildung hinweist.⁶⁰⁾

Eine eigentümliche Gestalt, deren Bedeutung sehr schwer festzustellen ist, erscheint auf den Reliefs, welche den Tod Buddhas darstellen, vgl. Abb. 54 und das Fragment Nr. 58 zu den Füßen des ins Nirvâna eingehenden Ueberwinders.



Nr. 51. Darstellung eines Brâhmana, Gândhâra. Nach einer Photographie.

Ein vollbekleideter ernst aussehender unbärtiger Mann, dessen Kopf mit einer enganschließenden Kappe so eingehüllt ist, daß nur das Gesicht zu sehen ist, hält in der linken Hand auf den verschiedenen Repliken der Scene eine Art Schlinge oder eine kurze Stange mit daranbefestigter Schlinge. Eine Vermutung sei gewagt. Die Bekleidungsart, wie die anschließende Kappe giebt der Gestalt den Charakter eines Boten, handelt es sich um einen Boten Yamas, des Todesgottes? Dazu würde die Schlinge gut passen; denn der indische Todesgott oder seine Boten holen den Sterbenden mit der Schlinge (Pâçâ) ab. In Betracht zu ziehen dürfte auch folgendes sein. In dem oben S. 95 Nr. 40 abgebildeten Relief der auf Buddha einstürmenden Dämonen hat die Hauptfigur — die erste der zweiten Reihe — den Charakter eines Todesdämons. Der eingefallene, offenbar als Totenschädel ge-

dachte Kopf hat ebenfalls eine enganschließende Kappe, welche in diesem Falle, wo sie den Schrecken der Gestalt erhöhen soll, in einen Raubtierkopf endigt. Freilich kann bei den Nirvâna Buddhas von einem Tode eigentlich nicht die Rede sein, es würde aber sehr gut in den Charakter der spätesten griechischen Kunst passen, wenn bei dem Nirvâna, welches schliesslich doch nur eine Todesscene ist, eine solche den Vorgang andeutende Gestalt beigelegt sein sollte.

Doch sind dies blofs Vermutungen. So viel ist aus der Komposition sicher, dafs die Figur die Entscheidung bringt: den Tod Buddhas verursacht. Es ist nicht undenkbar, dafs sich unter der Gestalt ursprünglich der Schmied Tschunda verbirgt, der Buddha das letzte Liebesmahl, Kari mit Schweinefleisch (oder Pilzen) gereicht hat, und dafs in den uns erhaltenen Repliken schon Mißverständnisse bezüglich des Attributes — ursprünglich eine grofse Zange? — vorliegen. Auch bei dieser Figur gilt dasselbe, was oben bei dem Mâra bemerkt wurde: er ist in späteren Repliken sozusagen unter den Leidtragenden verschwunden, ohne weiter eine besondere Rolle zu erhalten.

Damit sind die Götter und Halbgötter der mir bekannt gewordenen Gândhâraskulpturen abgeschlossen. Was nun die Menschen betrifft, so fallen in erster Linie die Brâhmanas auf (vgl. Abb. 51, 52). Der Typus muſste im allgemeinen derselbe bleiben wie in der Kunst der Açoka-periode, beziehungsweise deren Weiterentwicklung. Sie werden dargestellt als bärtige Männer in bescheidener Bekleidung; die Haare sind nicht wie zu Sântschî in geflochtenen Strähnen turbanartig um den Kopf gelegt, sondern wie ein Krobylos über dem Kopf in einen welligen Büschel zusammengebunden. Mit Vorliebe werden sie als Greise dargestellt, auf einen Stock gestützt oder von Schülern geführt, und mehrere der älteren dieser Brâhmanadarstellungen — häufig ist ein blinder Greis — sind von ungewöhnlichem künstlerischem Werte.

In den übrigen Gestalten — Männern und Frauen verschiedener Stände — treten, abgesehen davon, dafs verschiedene Rassen dargestellt werden sollen — auch stilistisch zweierlei Typen auf, neben ausgeprägt griechischen Bildungen kommt auch das indische Element stark zur Geltung. Im grofsen und ganzen haben die vornehmen Gestalten: Buddha, Könige, Götter u. s. w. mehr die griechischen Idealtypen, gegenüber welchen dann die übrigen Figuren ihrer Bedeutung nach mehr zurücktreten. Aber es tritt auch wohl ein rein griechischer Typus, der sich gerade fügen mochte, unvermittelt zwischen derben und plumpen Gestalten inferiorer Komposition auf. Die Darstellung königlicher

Gestalten (vgl. Abb 67, 94, 97) sind antiquarisch von großem Interesse, besonders was Schmuck und Bekleidung betrifft. Lange Brustketten, deren Verschluss auf der Brust liegt und in zwei Tierköpfen endigt, Schnurgehänge mit viereckigen Anhängseln, welche heutzutage Tâwiz (tâbidsch) heißen würden, fallen besonders auf. In den vornehmeren Typen bleibt



Nr. 52. Relieffragment aus dem Swât-Gebiet. Ein alter Brâhmaņa, auf einem aus Stroh geflochtenen Polster sitzend, unter einem Blätterhäuschen, dahinter ein Schüler. Orig. im Berl. Museum.

überall die altindische Tracht. Daneben kommen auch barbarische Typen zur Geltung: Männer von kurzem Wuchs mit Gesichtszügen, welche durchaus unindisch sind, starken Schnurrbärten, in Hosen und langen Ärmelröcken, dann wieder Reiter und Kameeltreiber in nichtindischer Tracht und dergleichen mehr.

Daß die Tracht der Frauen meist, wo vornehme Gestalten gemeint sind, griechisch ist, jedoch der Schmuck:

Ohrpflocke, Fußringe indisch, ist schon erwähnt worden. Eine interessante Erscheinung bilden die bewaffneten Frauen, die weiblichen Leibgarden der Könige, welche die antiken Historiker wohl kennen und welche in der indischen Litteratur als Yavanânîs „Griechinnen“, d. h. Mädchen aus den Ländern griechischer Herrschaft, bekannt sind (vgl. Abb. 62). Unter den Nebenfiguren erscheinen, wie schon erwähnt, Frauen in persischer Tracht: weiten Hosen, bis zum Knie reichenden Ärmelröcken und shâlartigem Überwurf.

Die Hauptbedeutung dieser einzelnen Gestalten liegt in der religions- und kulturgeschichtlichen Seite; was ihren künstlerischen Wert betrifft, so dürfte das Urteil wohl etwa folgendermaßen lauten. Die Verwendung der oben ausführlich beschriebenen Typen, aus welchen sich die Reliefs zusammensetzen, ist nichts mehr als eine mehr oder weniger geschickte Überleitung fertiger Phrasen einer in Abblüte begriffenen Kunst auf ein neues Gebiet, dessen sittlicher Ernst ihnen in einzelnen Umbildungen einen Reiz verleiht, welcher eben nur auf diesem Rollentausch beruht. Diese vielleicht durch ein Machtwort, durch dynastische Interessen, durch persönliche Initiative eines der Religion Buddhas geneigten griechischen Königs geschaffenen Typen haben eine kurze Entwicklung, welche von Replik zu Replik mit einer Entartung endigt, in welcher einzelne, wie durch ein Wunder gerettete ideale Formen neben kindisch-plumpen Bildungen erscheinen. Dafs die erste Entstehung aber mit großem Geschick und feiner Überlegung gemacht wurde, wird die Behandlung der Reliefs, was ihre Komposition betrifft, zeigen. Die Stabilität einzelner Typen sowohl, wie ganzer Kompositionen in der hierarchischen Bildnerei der nördlichen Schule beweist, wie sehr man dabei das einheimische Interessen geweckt hatte.

In der That stellt sich die Tradition der nördlichen Schule als sehr gut heraus. Wir werden später bei Besprechung der Buddhatypen Gelegenheit haben, darauf hinzuweisen, dafs gerade die tibetische Kleinkunst (Malerei und Bronzezugs) ganz wesentliche, unerwartete Beihilfe zur richtigen Erklärung einzelner Gestalten nicht blofs, sondern auch der Komposition als solcher zu geben imstande ist. Der Raum der folgenden Zeilen gestattet es leider nicht, auf alle Konsequenzen, welche sich aus dieser Thatsache ergeben, einzugehen; die Thatsache überzeugend darzustellen, um daraus die im Museum vorhandenen Stücke korrekt zu erklären, das ist das Einzige, was, wie ich hoffe, angestrebt werden kann.

Außerdem sind ja noch als Vorarbeiten nötig: Vergleichung des chinesischen und japanischen Pantheons sowohl als der beliebtesten Kompositionen mit dem Lamaistischen,

wobei eine Geschichte der Typen versucht werden muß, welche bis auf die Skulpturen der Gāndhāraschule zurückgeht. Dieser Weg ist mühevoll, aber erst auf diese Weise wird eine wissenschaftliche Archäologie des Buddhismus möglich. Eine Behandlung der Gāndhārasculpturen aus sich selbst, verbunden mit einem neugierig tastenden Herausholen der etwa aus der griechischen Kunstgeschichte bekannten Typen, mag manche interessante Thatsache ergeben, wird



Nr. 53. Relief aus Takht-i-Bahāf: Buddha mit Gläubigen. Original im Berl. Mus.

aber stets mit den größten Schwierigkeiten zu kämpfen haben und wunderlichen Irrtümern ausgesetzt sein. Eine merkwürdige Probe derart war die vom Adler entrückte Māyā! Die kirchliche Tradition der nördlichen Schule außer acht lassen, ist ein Nonsens.

Dafs gewisse Gestalten sich später ganz anders entwickeln, in der kirchlichen Kunst zurücktreten und Neubildungen Platz machen müssen, erklärt sich durch die Sektenbildungen; beachten wir ferner die stets ausgleichenden Bestrebungen des Buddhismus, so werden wir uns nicht

wundern, daß ganz individuelle Elemente wieder Normen für neue Schichten werden und stets Umdeutungen möglich sind. Die ausführliche Beantwortung dieser Frage und mancher anderen muß ich auf spätere Zeit versparen.



Nr. 54. Relief vom unteren Kloster bei Nathu, in der Nähe von Sāñghāo;
Buddhas Nirvāṇa, Nach Cole, PNMI., Plate 32.

Gehen wir zu den Kompositionen über, so ist eine der interessantesten der Tod Buddhas (vgl. Abb. 54, 55 und 58). Diese Darstellung wollen wir etwas eingehender behandeln.

In der Mitte des Reliefs liegt der Sterbende auf einem erhöhten Lager (hind. tschârpâi); um ihn herum stehen die

Götter und einige Mönche; Māra steht mit spöttischer Geste vor Buddha. Einer der Mönche (Ānanda) ist aus Schmerz zu Boden gestürzt; ein anderer zu Häupten des Lagers steht ihm bei. Die zu Gautamas Füßen stehende Gestalt ist schon oben besprochen worden (S. 106). Den



Nr. 55. Relief vom oberen Kloster zu Nathu (Yusufzai), Buddhas Nirvāṇa, nach Cole, PNMI, Plate 16.

Hintergrund der Komposition füllen die Atlasbäume des Wäldchens bei Kusinārā. Der im Vordergrund sitzende Mönch neben dem dreibeinigen Flaschenkühler hat sich in indischen Reliefs noch lange erhalten, z. B. Adschanṭā (vgl. Jas. Burgess, Amarāvati S. 99). Auf der im Königlichen Museum vorhandenen, leider sehr beschädigten Replik (vgl.

Abb. 58) ist der zu Boden gesunkene Ananda noch deutlich erkennbar, von Buddha nur die Füße und der untere Teil des Tschärpâi. Der Todesbote und zwei klagende Gestalten („Götter“), sowie ein Sälbaum, in dessen Gipfel der Donnerkeilträger sitzt, noch gut erhalten.

Zu den merkwürdigsten Erscheinungen, welche uns die Gandhâraskulpturen bieten, gehört die Thatsache, daß oft neben Figuren der besten Formvollendung Unbehilflich-



Nr. 56. Nirvāṇa (Mya-ngan-o-das) des Gautama (Shakya-thub-pa) nach einem alten tibetischen Bilde.
Original im Berliner Museum.

keiten sich zeigen, die sonst nur bei primitiven Kunstbethätigungen zu bemerken sind. Ich gebe unter No. 55 eine Skizze des Nirvāṇa des Gautama Buddha, welches die gewöhnliche Komposition zeigt: die Götter um das Lager des Sterbenden, der Donnerkeilhalter zu seinen Häupten, vor ihm ein betender Mönch und ein Flaschenkühler und ein Gestell. Die gut komponierte Figur zu den Füßen des Buddha, der schablonenmässig dargestellte Mönch bilden allein schon Gegensätze, wie sie nur handwerksmässig be-



Nr. 57. Japanisches Gemälde (nach chinesischer Vorlage): Das Nirvāṇa des Gautama Buddha. Das Lager des Sterbenden ist umgeben von seinen Schülern, den Göttern und Vertretern aller Klassen lebender Wesen. Über den Čāla-Bäumen sieht man in der Luft die klagende, aus dem Himmel herabsteigende Mutter Buddhas, vgl. Hofmann, Buddha - Pantheon von Nippon. Original im Berl. Museum.

triebene, im Verfall befindliche Kunst bietet: der liegende, sterbende Buddha ist bei allem Ausdruck des Gesichtes doch nur eine umgelegte stehende Figur. Stellen wir das Bild um, so daß die Füße des liegenden auf dem Boden stehen, so haben wir einfach die geradestehende Buddhastatue vor uns.



Nr. 58. Relieffragment mit Darstellung von Buddhas Nirvāṇa, Swāt-Gebiet. Original im Berl. Museum.

Diese Komposition — noch ein paar Repliken sind bei Cole vorhanden — hat eine grosse Dauerhaftigkeit bewiesen; denn noch modern tibetische und chinesisch-japanische Darstellungen (vgl. die Abbild. 56 und 57) lassen die Grundlage des alten Gandhāra-reliefs noch gut erkennen.

Freilich ist die Umgebung des Sterbenden mit der Ausschmückung der Buddhalegende gewachsen; neben Buddhas Hauptschülern sind nicht bloss die Repräsentanten aller Götterklassen, sondern aller Dämonen; Nāgas, Garuḍas, alle Wunder-

tiere und die Vertreter aller lebenden Wesen zur Totenklage versammelt. Einzelne in Gandhâra noch scharf markierte Gestalten sind, wie schon erwähnt, in der Zahl der Trauernden verschwunden. Es ist eine der geistvollsten Vermutungen von Vincent A. Smith, die Vorlage zu dieser ausdrucksvollsten Komposition der alten buddhistischen Kunst seien griechische und römische Sarkophagreliefs gewesen.

Die Komposition der Reliefs der Gândhâraklöster ist durchweg nach antikem Vorbild aufgebaut. Das Relief selbst ist tiefer gelegt, als es in der älteren indischen Kunst der Fall war: denn die Skulpturen der Açokaperiode und die davon abhängige Schule fertigte fast nur Flachreliefs. Die einzelnen Gestalten der Gândhârareliefs sind statuarische Typen, welche nebeneinander von der Mitte aus angeordnet werden, je nach der Bedeutung der einzelnen Figur (vgl. Abbild. 37, 53 und 78).

Ja dieselbe Figur kann zur Darstellung verschiedener Szenen gebraucht werden: so wird die Buddhafigur in den verschiedenen Szenen aus seinem Leben nur eine Reproduktion einiger statuarischer Motive; außerdem trifft diese Verschiebbarkeit auch die Nebenfiguren, z. B. Abbild 38, und 40: Götter, Schüler, Zuhörer, Betende, Soldaten und Diener.

Man möchte geradezu an Modellfiguren denken, welche im handwerksmäßigen Betrieb zusammengestellt wurden, mehr oder weniger zahlreich je nach den Mitteln, welcher der Stifter eines Reliefs aufzuwenden gewillt oder imstande war. Bisweilen müssen Nebenfiguren die Rollen tauschen; eine Figur, welche hier Blumen herabwirft, kann in einem andern Relief — Steine auf den Buddha werfen müssen!

Diese durch antiken Einfluss geschaffene Kompositionsform verbleibt der buddhistischen Kunst, kräftig und ausdauernd im nördlichen Kanon noch auf den Reliefs des Tempels von Bârâ Buḍur, auf Java sind nach diesem Schema die Kompositionen aufgebaut. Aus diesen rein nach antikem Muster aufgebauten Reliefs, welche durch kleine Säulen und Pfeiler von einander getrennt, zur Dekorationen von Galerien gedient haben, lassen sich aus dem mir bekannten Material eine Reihe von Szenen feststellen, welche entweder direkt Musterkompositionen sind, und das ist der seltenere Fall, oder nach älteren bereits kopiert wurden. Dabei fällt auf, daß die Komposition in der Hauptsache durch Repliken nur leicht variiert wird, daß aber neben figurenreichen Platten — ich möchte sagen einer *Scriptio plena* — eine *defectiva* steht, welche die Hauptanlage beibehält, aber das übrige abkürzt und dabei häufig geradezu das Wichtigste weglässt. Von den folgenden Szenen finden sich mehr oder minder komplette Repliken — ich will nur einige nennen — die Geburt des Gautama im Lumbinî-Hain:

in voller Komposition: Mâyâ, Pradschâpati, Brahmâ, Sakka hinter Pradschâpati-Mädchen mit Palmzweigen und Gefäßen (vgl. Abbild. 65 u. Cole, Taf. 11, 2, 10 [nur zwei Mädchen], Vincent Smith Taf. 9). Gautama verläßt seinen Palast: in voller Komposition Gautama zu Pferde auf den Schultern der Erde, vor ihm der Schirmträger, neben ihm Mâra fliehende Wachen; die Gottheit des Thores (vgl. Abb. 42 u. 43). Die kürzeste Fassung dieser Darstellung zeigt nur den Bodhisatva zu Pferde aus einem Thore herausreitend. Um ihn herum stehen Fächerträger, vgl. Arnold, *The Light of Asia* III. Ausg. 86; J. Burgess, *Amarâvatî* 81. In dieser Komposition fällt das malerische Element auf (vgl. oben S. 27). Ferner eine Reihe von Szenen aus Gautamas wunder- und heilwirkendem Erdenwandel. Der Aufbau dieser letztgenannten Reliefs verhält sich meist also. In der Mitte steht, von links herangekommen Gautama, neben ihm Vadschrapâni allein oder Schüler und Volk dabei, Gautama gegenüber, dann der zu Bekehrende oder Andächtige mit seiner Umgebung (vgl. Abbild. 47, 53⁶¹).

Gautama nimmt meist eine Stellung ein, welche an den antiken opfernden Feldherrn erinnert, wobei die Almosenschale — die Patera ersetzt (vgl. Abbild. 60 und VMVB. 5, 130).

Diese meist sehr gleichartigen Kompositionen muß man, glaube ich, nicht mehr auffassen als die Darstellung einer bestimmten Legende, sondern als eine Ehrenbezeugung gegenüber dem Buddha wegen einer Bekehrung, eines Wunders etc., welche durch ihn vollbracht sind. Gleichmäßigkeit der Reliefs aus architektonischen Gründen mag diesen Formen Norm gewesen sein.

Wir hätten demnach geradezu eine Umkehrung der Açokaperiode vor uns. In diesen Kompositionen ist (vgl. S. 65 ff.) stets die Situation breit und behaglich ausgemalt, aber meist ohne Mittelgruppe, da der Buddha dabei fehlt. In den schematischen Darstellungen zu Gândhâra hätten wir den Buddha und seine Umgebung als Schema, das nur äußerlich durch gewisse Lokalbezeichnungen, Attribute und dgl. als einer bestimmten Legende zugehörig bezeichnet wird. Leider hat sich dieses Schema in der späteren buddhistischen Kunst als geradezu unverwüstlich erwiesen.

Als Beispiel wollen wir einige Reliefs wählen, welche eine uns oben schon vorgekommene Legende darstellen, dadurch werden die Unterschiede klarer werden.

Außer diesen nebeneinander fortlaufend komponierten Reliefs, von denen jedes für sich eine geschlossene, aus sich selbst heraus erklärbare Darstellung bietet, findet sich nun unendlich häufig eine Verbindung zweier oder mehrerer Kompositionen zu einer Platte.

Die Darstellung der Bekehrung des Uruvilvā Kācyapa durch Buddha habe ich, so wie sie auf den Reliefs des östlichen Thores von Sāñtschī dargestellt ist (oben S. 61), ausführlich behandelt. Auch in Gandhāra ist das Thema beliebt.

Der erste Teil der Legende (das Feuerwunder, vgl. oben S. 62) ist auf dem unter Abb. 59 skizzierten Relief von Gandhāra ausführlich dargestellt.

Die Schüler suchen mit ihren wassergefüllten Lōṭās das Feuer zu bewältigen, Kācyapa, auf seinen Stock gestützt, kommt hinzu. Hinter ihm steht Buddha mit der Schlange im Bettelnapf.



Nr. 59. Kācyapa und das Feuerwunder, VMVB 5, 8, Abb. 10.

Aber dies Relief gehört zu den erzählenden, ausführlichen Platten, es bildet den oberen Teil einer größeren Platte, deren unterer Teil fast völlig zerstört ist. Die unter Abb. 38 gegebene Skizze des Donnerkeilträgers stammt aus dem unteren Abteil, der für die Kācyapa-Legende vielleicht sehr interessant gewesen ist.

Die Legende erzählt weiter, daß Kācyapa sich noch nicht beugte. Da ließ Buddha die ganze Einsiedelei überschwemmt werden und schritt vor den Augen der Brāhmanas über das Wasser weg.

Beide Phasen der Legende scheinen nun benutzt worden zu sein, um Buddha als Herrn „über Feuer und Wasser“ zu feiern. Hierher gehören zwei Reliefs, welche zu den neben-

einander fortlaufenden schematischen gehören: Abb. 60, 61. Auf Abb. 61 sieht man den Buddha stehend, leicht nach rechts gewendet, umgeben von Laien, Frauen und Männern; der



Nr. 60. Relief aus Gāndhāra, nach einer Photographie im Museum für Völkerkunde.

Donnerkeilträger, diesmal eine bärtige Gestalt folgt ihm; vor ihm quillt Wasser auf, in welchem Lotosblumen stehen. Dafs dies das Wasserwunder von Uruvilvā darstellen soll, könnte zweifelhaft sein, aber der Buddha hält in der Rechten

wie der opfernde antike Feldherr, die patera — einen unter dem Einflusse der Übertragung des fremden Typus sehr klein dargestellten Almosennapf, in welchem eine Schlange liegt. Dies erweist die Zugehörigkeit des Reliefs zur Kācyapa-Legende.

Ebenfalls hierher ziehen möchte ich das Relief unter No. 61. Da steht Buddha en face die Rechte erhoben, zwischen acht Adoranten, unter ihm quillt Wasser auf, auf dem er steht. Sein Aureol ist mit Flammen umgeben. Ich glaube, daß wir hier die kürzeste Form der Darstellung des Wunders von Uruvilvā vor uns haben: Buddha ist gefeiert als Meister der Elemente Feuer und Wasser⁶⁹).

Interessant ist es, damit die Darstellung der Legende zu Amarāvati zu vergleichen; Fergusson, TSW. Pl. LXX. Diese Darstellung steht noch völlig auf dem Standpunkte der alten Schule, Buddha fehlt, ist aber durch Dharmasymbole bezeichnet.

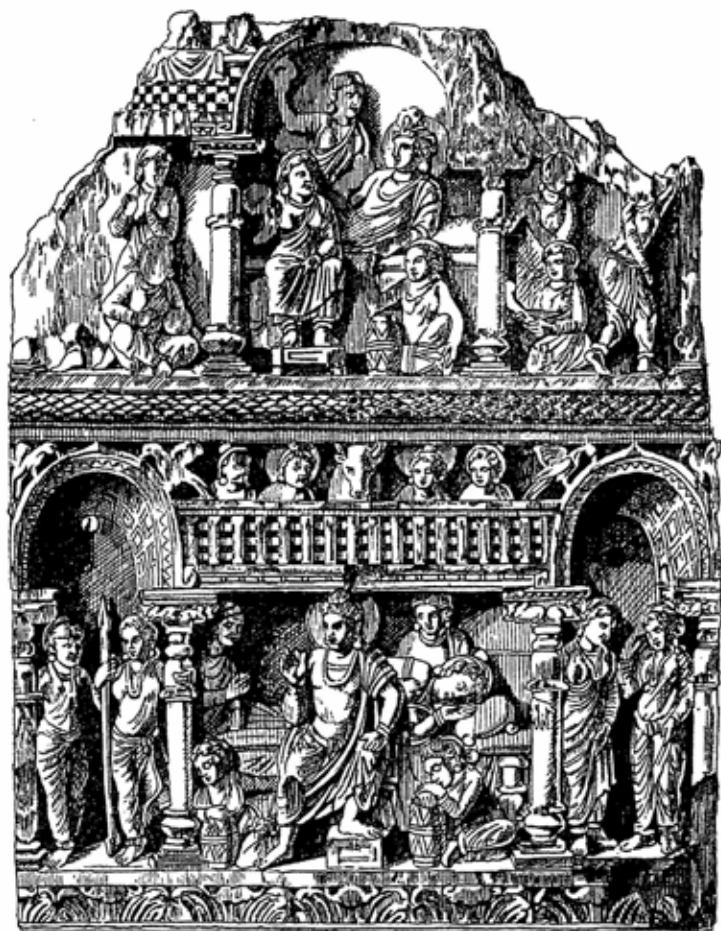
Eine weitere Probe der kombinierten Platten ist die Abb. 42 und die nahe verwandte Abbild. 62, und zwar gehören beide



Nr. 61. Relief aus Gāndhāra (Nathu bei Sānghāo, Yūsufzāi), nach Cole, PNMI. Plate XVII.

noch der älteren Zeit an, welche die Figuren noch alle in gleicher Gröfse darstellen. Eine verkleinerte, stark abgekürzte Replik der ganzen Komposition erscheint über der Hauptfigur auf dem unter Abb. 63 abgebildeten Relief aus Muhammed Nāri. Alle die drei stellen das „Verlassen des Hauses des Gautama“ dar. Auf dem erstgenannten ist die obere Komposition stark zerstört, doch sieht man Gautama sich vom Lager erheben, daneben stehen noch zwei, fast

völlig zerstörte Frauengestalten und eine bewaffnete Yavanānī. Die untere Komposition ist oben schon ausführlicher beschrieben worden. Auf der kleinen Replik Abbild 63 ist auf der unteren Komposition das Erheben vom Lager dargestellt: in den Ecken sitzen schlafende Frauen; die obere leider wieder zerstörte Darstellung zeigt Gautama, unter ihm die Mahāpāṭhavī, auf deren Schultern Gautama selbst stand, vor ihm, wie es scheint, sein getreuer Tschanna, und hinter ihm der Kopf des Rosses Kanthaka. Besser erhalten und völlig klar in allen Einzelheiten ist die unter Abbild. 62 abgebildete Reliefplatte. Der obere Teil zeigt den Prinzen auf einem Lager ruhend von Frauen bedient. Mädchen mit



Nr. 62. Relief von Dschamalgāhi (Museum von Lahor): Gautama Buddha verläßt sein Haus, vgl. oben S. 13. Nach einer Phot. im Berl. Museum.

Musikinstrumenten, einer flachen Harfe — wie sie heute noch in Birma sich erhalten hat, Trommeln, einer Flöte und Zymbeln (tālas) musizieren, während zwei Tänzerinnen (— eine ist ganz weggebrochen —) ihre Künste zeigen. Die untere Hälfte der Platte enthält die Darstellung, wie Gautama seine schlafende Gattin verläßt. Die Dienerinnen zu seinen

Füßen sind fest eingeschlafen, rechts und links wachen in den Vorräumen Yavanânîs, von denen zwei mit Speeren bewaffnet sind. Über der Komposition sieht man eine Galerie, von welcher Gottheiten herabsehen. Der in der Mitte dieser



Nr. 63. Relief mit Buddhadarstellungen, gefunden bei dem Dorfe Muhammad Nârî, Peschaur nach Cole, PNMI, Plate I.

Galerie herabsehende Stier mit Sonne (rechts) und Mond (links) steht vielleicht in Bezug auf das Datum, wann Gautama sein Haus verließ. Es geschah dies nach dem Avidûrenidâna am Vollmondstage des Monats Âshâdha während der

Mond im Sternbild Uttarâshâdhâ stand. Die Darstellung scheint Sonne und Mond in der Nähe Sternbildes des Stieres zwischen den beiden personifizierten Mondhäusern des Monats Âshâdhâ: es ist also die Vollmondsnacht des Monats gemeint. Vielleicht giebt dies einen Anhalt das Jahr zu be-



Nr. 64. Modern-tibetisches Bild: Der Bodhisatva Dschamba (Byams-pa): Maitreya, Nga-ri-Khor-sum. Orig. im Berliner Museum.

zeichnen, in welchem nach Ansicht des Künstlers dieses Reliefs die Flucht des Gautama stattfand. Doch stimmt dies nicht mit der Tradition (vgl. JIAJ VIII. 1898 S. 36), die Darstellung muß sich also auf etwas anderes beziehen. Doch dies nur nebenbei. Was hier von Wert ist, ist die Ähnlichkeit der ganzen Komposition mit frühchristlichen Elfenbeintafeln.

Durch die Kombinierung der einzelnen Szenen zu einem Relief wird also wiederum auf das alte Prinzip der Komposition zurückgegangen, wonach die ausführliche Darstellung eines Ereignisses in verschiedenen Phasen mit Wiederholung derselben Figuren gleichsam erzählt wurde. Doch bleiben die einzelnen Gruppen durch regelrecht angeordnete dekorative Elemente getrennt. Auch war der antike Einfluss stark genug, um das Schwergewicht der Hauptszene oder der Hauptfigur zu retten, welcher sich nun die übrigen unterordnen müssen. Viele Reliefs enthalten eine Buddhagestalt als Hauptfigur in der Mitte thronend und links schon in verkleinertem Maßstabe stehen Diener oder Verehrer und kleinere Kompositionen, oft nur Streifen von Figuren, laufen über und unter der Mittelgruppe weg. Als trennende Glieder wirken Terrassen, das Ganze ist als reich belebte Strasse gedacht, in welcher das Kultbild zur Schau gestellt oder gefahren wird. Die chinesischen Pilger beschreiben solche Feste, wie die Gläubigen auf den Hausdächern das Idol mit Blumenkränzen überschütten⁶³⁾. Auch der Aufbau der Sacellen in den Tempeln mit dem Buddhakultbild in der Mitte und den schmückenden umgebenden Reliefs gab ein weiteres Vorbild zu diesen Kompositionen. Ganz abgekürzt sind dann die Stelen, auf deren Mittelfeld etwa Buddha steht oder sitzt, neben ihm Gläubige und Mönche: darüber hebt sich ein Spitzbogen, in welchem eine Bekehrungsszene — als irgend einer vielverwendeten Komposition dargestellt wird. Säulen, vor denen Gläubige oder wiederum abgekürzte Gruppen größerer Anlage stehen, fassen dann die ganze Platte zusammen.

Es ist nun von großem Interesse, daß diese Art Stelenkomposition noch ausgeprägt in dem Stil der Reliefs und besonders auch der Gemälde der kirchlichen Kunst Tibets und der buddhistischen Schule Japans vorhanden ist. Sehr klar tritt dies hervor, wenn man Abbild. 63 mit dem modern tibetischen Bilde aus Nga-ri-khor-sum Abbild. 64 vergleicht: der Zusammenhang ist ganz auffallend. Jedenfalls weisen die erwähnten Übergänge auch hier wiederum darauf hin, daß die Gāndhāraskulpturen im Prinzip die Kunst des nördlichen Buddhismus beherrschen, so daß mit Recht darauf zu hoffen steht, daß die Kenntnis der Ikonographie dieser modernen Schulen wertvolles Material zur Erklärung der alten Gāndhārareliefs geben werden.

Die dekorativen Elemente, welche zur Umrahmung oder Begrenzung der Reliefs dienen, enthalten eine Reihe von Bildungen figürlicher und rein ornamentaler Art, welche sehr verschiedenen Ursprungs sind. Neben solchen, welche aus der älteren buddhistischen Kunst übernommen sind, erscheinen eine ganze Anzahl antiker Motive. Es ist unmög-

lich, auf alle im einzelnen einzugehen; es sollen daher nur die merkwürdigsten erwähnt werden. Bloß eine Reproduktion eines griechischen Motivs, aber auch ein Unikum ist das von Vincent Smith publizierte Gigantenrelief. Ein von rückwärts gesehener Gigant, ganz ähnlich dem in der Zeusgruppe zu Pergamon, schlägt mit der Keule nach einem nackten Mann, welcher mit der rechten Hand an dem linken Schlangenfusse des Giganten zerrt. Diese Schlangenfüsse



Nr. 65. Relief von Gāndhāra, Museum in Lahor. Buddhas Geburt im Lumbini-Hain, Māyā und Pradschāpati, davor Brahmā und Cakra, nach einer Phot. im Berl. Museum.

sind so tastend gearbeitet, daß sie beinahe wie Fischschwänze aussehen. Smith gab zuerst die richtige Erklärung und ist der Meinung, daß der Ruf des Riesenwerkes zu Pergamon wohl manche kleine Replik verursacht haben konnte, von denen dann ein Exemplar nach Gāndhāra gekommen sei. Ebenfalls rein antik sind die kauernden Atlanten (nunmehr Garuḍa's, vgl. oben S. 23) — ein schönes Exemplar dieser Art besitzt das königliche Museum — welche als Balkenträger funktionierten; auf dem unter Abbild. 63 abgebildeten Relief von Muhammad Nāri erscheinen sie, sogar mit Flügeln

ausgestattet, unter den leicht gebauten Säulen von teilweiser älterer Ordnung! Sehr beliebt ist es, wie oben schon erwähnt wurde, vor die breiten Säulen und Pfeiler, welche die Reliefs begrenzen, eine einzelne oder von anbetend stehenden Figuren begleitete Buddhagestalt — wie eine Abkürzung eines größeren Reliefs aufzusetzen oder wohl auch eine einzelne anbetende Figur u. s. w. Von ganz besonderem Interesse ist die auf Abbild. 65 zum Pfeilerschmuck verwendete Gestalt. Es ist der Widderträger, der Kriophoros. Es ist vielleicht nicht mehr als ein sonderbarer Zufall, daß dies in der altchristlichen Kunst zum Symbol des guten Hirten verwendete Hermes-Motiv auch auf einem buddhistischen Monument — und doch wohl mit Anspielung auf den Religionsstifter sich eingestellt hat. Smith denkt freilich an christliche Berührungen und wenn man die Statue des guten Hirten im christlichen Museum des Laterans (vgl. Spencer



Nr. 66. Darstellungen des »Tributträgers« aus Adschanjā.

Northcote, Roma sotterranea 2, 29) vergleicht, so kann eine gewisse Ähnlichkeit nicht verkannt werden. Die Bekleidung ist dieselbe — unter den mir bekannten Gāndhāra-skulpturen kommt sie nirgends mehr vor.

Allein, was die Figur trägt, ist leider nicht unbedingt auszumachen. Doch haben wir einen Wink in dem Relief aus Gāndhāra, welches J. Burgess, JIAI VIII, 1898, No. 62, Pl. 14, Fig. 3 abbildet und No. 63 S 37 beschreibt.

Es ist der sogenannte „Tributträger“ der spät-antiken Kunst, ungemein häufig auf Elfenbeindipticha's, welche wir überhaupt als sehr wichtige Parallelen zur Erklärung unserer Gāndhāra-Skulpturen heranziehen müssen⁶⁴). Auch zu Adschanjā wird der „Tributträger“ dekorativ verwendet (vgl. Abb. 66.)

Die Darstellung des „Tributträgers“ bringt mich auf die der sogenannten „Welthüter“. Die buddhistische Mythologie läßt den Berg Meru, der den Mittelpunkt der Welt bildet, von vier „heldenhaft“ aussehenden Königen der Dämonen bewacht sein. Sie heißen: Kubera oder Vaiçrāvaṇa,



Nr. 67. Der sogenannte Indoskythenkönig. Nach einem Gipsabguß im Mus. f. Völkerkunde, Berlin.

Gott des Reichtumes, er wohnt im Norden, seine Attribute sind: Lanze mit Fahne, Ratte, welche Juwelen speit, — Virūdhaka, er beherrscht den Süden, Attribut: Helm aus der Haut eines Elefantenkopfes, langes Schwert, — Virū-

pāksha, er schützt den Westen, Attribut: Juwel, Schlange, — Dhṛitarāshṭra, König der Ostseite, Attribut: Mandoline.

Jas. Burgess denkt nun, und meines Erachtens mit Recht, daß die Fig. (JIAI. VIII, 1898 No. 62, Pl. 14, 3) einen Lokapāla, (und zwar den Kubera) darstellt. Dies Relief zeigt einen König auf dem Throne sitzend, er trägt einen reichgeschmückten Turban nach der Art der Rādschpūten, neben ihm sind kleinere Figuren: die Yakshas. Zu seinen Füßen sehen wir ferner den Tributträger, welcher einen Sack mit Geld ausschüttet. Dieser Sack mit dem herausrollenden Gelde wird auf den modernen Bildern durch die Ratte (oder besser das Ichneumon [Sanskrit Nakula, tibet. Ne'ule]) ersetzt, aus welchen Gründen, wissen wir nicht⁶⁵). Vielleicht war eine stilisierte Öffnung des Sackes der Anlaß dazu. Kubera ist bei weitem der wichtigste unter den Lokapālas, er ist in Japan unter die sieben Glücksgötter eingereiht. Schon die Açokaperiode bildet ihn ab, er ist zu Barāhat inschriftlich bezeichnet als Pfeilerstatue vorhanden (A. Cunningham, Bharhut, Pl. XXII). Ich möchte noch weiter gehen als Burgess und auch die von ihm Pl. 13, 1 abgebildete Figur als Lokapāla beanspruchen, ebenso eine unter Abb. 67 skizzierte Figur, welche man gewöhnlich als „indoskythischen König“ bezeichnet.



Nr. 68. Münze des Königs Demetrios, Sohn des Euthydemos vgl. Percy Gardner, Cat. of Indian coins, 1886, Taf. II, 9—12.

Von besonderem Interesse sind dabei die zwei Dinge: 1. die kleinen dienenden Figuren, welche die Hauptfigur umgeben: es ist dies eine Eigentümlichkeit der ausgehenden Antike, welche Kaiserporträts gern größer als die umgebenden Soldaten, Diener, Tributbringer darstellt; 2. der porträtartige Charakter der Köpfe der beschriebenen Figuren. Können wirkliche Könige als Lokapālas dargestellt worden sein?

Wennes nun wahrscheinlich genannt werden mag, daß hier Kubera vorliegt, so ist es vorderhand aussichtslos, auch die anderen nachweisen zu wollen. Nur Virūdhaka, der König des Nordens, ist durch sein Attribut

merkwürdig, er trägt, wie erwähnt, die Haut eines Elefantenkopfes auf dem Haupte (Nr. 69). Hierin aber hat er ein sehr merkwürdiges griechisches Vorbild. Demetrios, Sohn des Euthydemos I. bildet sich auf seinen Münzen⁶⁶) mit einer solchen Kopfbedeckung ab, eine Auszeichnung, welche vielleicht ursprünglich auf Heldenthaten, welche Alexander dem Großen angedichtet wurden, zurückgeht.

A. Fouchermacht in seinem Berichte, S. 359, die Bemerkung, man vermisse bei meiner Besprechung der Gāndhāraskulpturen, daß die ganze Entwicklung dieser Kunstperiode der

Mahāyānaschule angehöre. Ich aber hatte mir vorgenommen, die Kunstformen unabhängig und unbeeinflusst von der religiös-doktrinären Entwicklung zu behandeln, indem ich der Ansicht huldigte, bei der ersten Behandlung müßten die Monumente unmittelbar befragt werden ohne Einzwängung in ein bestimmtes System der Religion. Geben doch die Kunstformen so unendlich viel, wovon die Texte nichts wissen und wozu sie uns nichts helfen können, während sie selbst uns erst durch den Zutritt der Formen verständlich werden

— der Satz, daß die Kunst ihre eigene Sprache redet, ist in der indischen Archäologie mindestens ebenso wahr wie in der abendländischen. Aber es ist nicht zu leugnen, daß gerade die Rücksichtnahme auf das Schlagwort Mahāyāna gewisse Vor-

teile gebracht hätte; mein Hauptzweck war, darzutun, daß die Gāndhāraperiode tatsächlich die Mutter aller späteren buddhistischen (aber auch der brahmanischen) Kunstübungen geworden ist; daß tatsächlich eine feste Geschichte herstellbar sein wird auf Grund dieser Basis, welche freilich auch

die Geschichte der nationalen Reaktionen und der Umdeutungen der buddhistischen Monumente durch andere Religionen zu berichten haben wird. Die vier Welthüter nun bilden in China mit dem sogenannten „Dickbauchbuddha“, oder Ho-shang „mit dem Sack“ eine Pentas, welche dort in den Vorhallen der Tempel so aufgestellt wird, daß die vier Welthüter die Ecken der Halle besetzt halten, während Ho-shang in der Mitte sitzt.

Ho-shang ist der Vertreter des Mahāyānasystems, und so liegt der Gedanke nahe, daß auf ihn Eigentümlichkeiten



Nr. 69. Darstellung des Pags-skyes-po (Virūdhaka), nach einer aus Peking stammenden lamaistischen Miniatur auf Seide im Museum für Völkerkunde. Vgl. Originalmitteilungen aus dem Kgl. M. f. V. S. 110.

übertragen worden sind, welche die alte Mahâyânakunst i. e. die Gândhâraschule charakterisieren. So liegt ferner nahe, daran zu denken, daß die Kinderfiguren, die Ho-shang umgeben, die Reste unserer nach spätantikem Schema kleiner gebildeten Diener sind, und daß sein entblößter Bauch, der ihm den europäischen Ehrentitel „Dickbauchbuddha“ verschafft hat, auf die eigentümliche Lage des Gewandes, wie sie unsere angenommenen Gândhâralokapâlas zeigen, zurückgeht. Das Auffallende dieser Tracht, das nach ostasiatischer Auffassung ans Unanständige grenzt, hat dann wieder dazu geführt, die Figur lächerlich zu machen, und bot den Anlaß, jene köstlichen Karrikaturen zu schaffen, in denen besonders die Japaner, unter deren sieben Glücksgöttern ja auch Ho-tei erscheint, sich auszeichnen. Der „Hanfsack“ des dicken Mönches ist dann vielleicht der Sack unseres antiken Tributträgers.

Diese letzten Bemerkungen betrachte ich als absolut hypothetisch und nur als eine Skizze, die wohl ein Körnchen Wahrheit über Dinge enthält, die so völlig rätselhaft sind.

Bleiben wir bei den zahlreich zu Gândhâra dargestellten kleinen dekorativen Figuren, so bietet sich uns noch eine Seite der spätantiken Kunst, welche vielleicht schon bei den eben besprochenen Typen mitspielt, die *Paignia* — die kleinen Ereten, die geflügelt und ohne Flügel vorkommen.

Sie erscheinen als Knabengestalten, welche Guirlanden tragen oder zwischen Guirlanden- und Fassadenteilen spielend, kletternd, ringend oder mit (indischen!) Musikinstrumenten spielend dargestellt werden. In den entstehenden Zwickeln werden die alten an Palmetten erinnernden Lotusblumen wieder verwendet. Die antike Guirlande war dem Inder, wie es scheint, recht unverständlich: es wurden Schlangen daraus. Auf den Skulpturen des Steinzaunes von Amarâvatî gehören diese Guirlandenträger zu den Elementen, welche den Einfluß der Gândhâraschule erkennen lassen. Aus den spielenden Knaben aber sind Männer geworden, welche, riesige Schlangenleiber tragend, in geziert graziösen Stellungen fortschreiten (Abb. 71). Die Köpfe der Drachen, welche in wunderlicher Weise (offenbar nebeneinander gedacht) die Enden der Leiber auffassen, tragen den altertümlichen Charakter der Drachenköpfe an den oben beschriebenen Stuhllehnen (vgl. Abb. 5).

Aus den paarigen *Paignia* in den Randstreifen vieler Gândhâra-Reliefs, vgl. JIAI VIII, 1898 No. 63, Pl. 17, 2—3 werden später die Gruppen je eines Gottes und einer Göttin, deren stark erotische Entartungen Folgen der antiken Nacktheit sind, vgl. die Abbildungen bei J. Burgefs, *Cave-Temples* Pl. XX, XLII, XLV, XLVII.

Zu den dekorativen Elementen, welche die Skulpturen von Gāndhāra mit den älteren indischen gemeinsam haben, gehört ferner das oben Seite 68 besprochene Symbol des Rades mit oder ohne Dreizack darüber für die Lehre Buddhas. Dies Rad erscheint in figurenreichen Kompositionen vor dem predigenden Buddha wie eine Darstellung der Phrase: dhammatschakam pavattesi, er drehte das Rad der heiligen Lehre. Diese Darstellung entspricht der nördlichen Schule: auf modernen Bildern sieht es manchmal fast wie eine Monstranz aus. Ja, die Sitte der nördlichen Kirche, mit gedruckten oder geschriebenen, Gebeten gefüllte Cylinder in Bewegung



Nr. 70. Relief mit guirlandentragenden Knaben, Swāt-Gebiet.
Orig. im Mus. f. Völkerkunde, Berlin.

zu setzen, anstatt des mündlichen Gebetes: die sogenannten Tsch'os-k'or: Dharmatschakra „Gesetzräder“, ist wohl kaum etwas anderes, als eine vergrößerte praktische Ausführung des alten in den Skulpturen von Peshaur wie in denen der Açokaperiode ganz geläufigen symbolischen Darstellung.

Die architektonischen Elemente, welche zur Dekoration der Reliefs herangezogen werden, zeigen ebenfalls zum Teil noch die älteren persisch-indischen Formen (vgl. Abb. 62 und 63); darüber erheben sich die nach altindischem Muster angelegten Terrassenbauten mit runden Giebelfenstern, wie auf den Reliefs von Barâhat, Sântschi u. s. w., aber reicher gegliedert. Auf die Tragfähigkeit dieser oft überschlank gebauten Säulen wird wenig Rücksicht genommen; die gedrungenen Glockenkapitelle der älteren Kunst sind

Nr. 71. Relief vom Steinzaun von Amaravati: Männer, welche große Schlangengeißeln tragen. Nach Ferguson, TSW, Plate LVI.



dünn und leicht geworden, selbst die auf dem Kapitell dargestellten Tierfiguren erhalten neue Formen. Auf Abb. 63 ist das Zebu zu eine Art Ziege geworden. Die Säule selbst, auf denen eine doppelte Terrasse ruht, wird geflügelten, kauern den Gestalten auf den Rücken gestellt. Also völlig dasselbe thörichte Motiv, wie in der byzantinischen Kunst, welche Säulen auf Tierleiber — auch auf geflügelte — setzte.

Neben diesen persisch-indischen Elementen, welche also teilweise umgestaltet, noch in Gāndhāra auftreten, erscheinen antike Pfeiler- und Säulenformen. Häufig sind Säulen römisch-korinthischer Ordnung auf einem Re-

lief mit den persisch-indischen Zebusäulen abgebildet. So auf der Abb. 63 neben der Buddhafigur in der Mitte stehen

die persisch-indischen, aufsen die spätrömischen. Fast in derselben Weise wie in modernen Gebäudefassaden werden Variationen römisch-korinthischer Ordnung angewendet, blofs zu dekorativen Zwecken. Smith hat recht, wenn er darauf hinweist, dafs der Umstand, dafs diese von den persisch-indischen Säulen völlig verschiedenen Formen doch neben denselben abgebildet werden, es verbietet, von einer römisch-korinthischen Ordnung im streng bautechnischen Sinne zu reden. Die Frage über die Art der architektonischen Verwendung der indo-korinthischen Säulen geht über den Zweck der vorliegenden Zeilen hinaus. Proben von Kapitellen wirklicher Säulen besitzt das Königliche Museum nicht.

Der Einfluss der Gāndhāraschule ist auch in der späteren indischen Kunst ein sehr fühlbarer. Weniger werden allerdings die Typen, welche in Kapitel I beschrieben wurden, verändert als die Komposition. Am deutlichsten tritt dies bei den Reliefs der „Railings“ von Amarāvati hervor. Freilich eine förmliche Übertragung typisch gewordener Kompositionen — vielleicht machen die Geburtsszene und die Flucht des Bodhisatva eine Ausnahme — kommt nicht vor, wie sie die moderne Kunst der nördlichen Schule Tibets, Chinas und Japans bietet, sondern der Aufbau der Reliefs selbst geschieht in anderer Art als zu Barāhat und Sāñtschī. Vor allem ist dies veranlafst durch die Einführung der Gestalt des Religionsstifters in die Komposition. Diese — allein mit dem Bhāmaṇḍala bezeichnete Figur mußte naturgemäß in die Mitte der Komposition treten, deren Anordnung nun nach der Bedeutung der Figuren vom Zentrum aus geschieht: freilich bleibt dabei das alte Prinzip des Zusammendrängens mehrerer Szenen auf einer Platte, so weit ich sehen kann, noch bestehen. Auch die äußere Form der Reliefs des Steinzaunes von Amarāvati (vgl. Abbild. 5) ist merkwürdig. Sie sind nämlich fast sämtlich nach römischer Art in Rosetten (flachliegende Nelumbien) hineingesetzt, welche die Pfeiler des Zaunes, wie die Mittelteile der Querbalken schmücken. Die einzelnen Gestalten sind verfeinerte, meist raffiniert verfeinerte Weiterentwicklungen der älteren, indischen Kunst: kokette und verrenkte Stellungen der sehr weichlich behandelten Körper fallen besonders auf; vielleicht dürfen wir uns dabei erinnern, dafs das dravidische Element der indischen Kunst dieses Überwuchern besonders liebt; die Gewandbehandlung zeigt, was die Anordnung der Faltenlagen betrifft, die Einflüsse der Gāndhārasculpturen, wenn dieselben auch vielleicht nur mittelbar übertragen wurden (vgl. Abbild. 82). Der herbe Typus der Gesichter in Barāhat — noch in Sāñtschī da und dort fühlbar — ist ebenfalls verschwunden: in den vollen, weichlichen und sehr anmutigen Gesichtern der Skulpturen von Amarāvati tritt der grie-

chische Einfluß ebenfalls stark hervor. Trotzdem wiegt das indische Element entschieden über: die fremden Elemente sind vom indischen Stil überwältigt und dienen nur da und dort als Mittel zum Zweck. Was oben über den Charakter der indischen Lyrik — besonders was ihren stark erotischen Zug betrifft — gesagt wurde, gilt für Amarâvatî in vollem Maße. Die Kompositionen sind überladen mit einem Gewirre von üppigen und grotesken Figuren: da und dort aber gelingt eine Figur von großer Schönheit, welche aber von den übrigen erstickt wird, trotzdem kann man sagen, daß die besten Reliefs von Amarâvatî auch die besten indischen Skulpturen sind.

Darstellung von Buddha und Bodhisatva.

Das Auftreten Alexanders des Großen in Indien, an der Spitze eines gewaltigen, aus verschiedenen Völkern zusammengesetzten Heeres, zeigte der indischen Arya zum erstenmale das Bild eines Weltbeherrschers. Die Idee der Weltmonarchie, welche zuerst den Achämeniden vorgeschwebt, welche Kyros angebahnt und Dareios organisiert hatte, war das Erbe des Makedoniers geworden: kein Wunder, daß sie in Indien, welches stets seit der Achämenidenzeit in Verbindung mit Irân gestanden hatte, Widerhall fand. Wie oben erwähnt, war schon zu Buddhas Zeit das Reich von Mâgadha zur dominierenden Macht in Indien geworden. Diese Macht stieg noch unter der Dynastie der Maurya (Pâli: Mora), welche Tschandragupta begründet hatte. Der dritte Mauryakönig Açoka (Pâli: Asoka), der spätere Beschützer des Buddhismus, dessen Einfluß die ganze indische Halbinsel sich fügen mußte, wird der erste gewesen sein, welcher seinen Glaubensgenossen als Tschakravartî⁶⁷⁾ galt. Dieses Wort, welches ursprünglich den Besitzer oder Beherrscher eines Tschakravarta (Tschakravâja), d. h. eines Bezirkes, bezeichnet, ist in jener Zeit unter dem Einfluß der politischen Verhältnisse und infolge der Bildung einer religiösen Terminologie als ein Titel aufgefaßt und eigentümlich gedeutet worden. Man zerlegte das Wort in inkorrekt Weise in tschakra, „Rad“, und vartayati, „drehen“, „in Bewegung setzen“, und erklärte es als „den König, welcher sein Rad, d. h. seinen Kriegswagen⁶⁸⁾, überallhin rollen lassen kann“, also als „Weltbeherrscher“. In einem früheren Kapitel war schon die Rede, daß in vedischer Zeit das Rad als Symbol geheimnisvoller Macht eine hervorragende Rolle spielte. Die Attribute und Machtrequisite des Tschakravartî, sowie seine Körpereigentümlichkeiten werden schematisch festgestellt, ja geradezu kanonisiert. Vor allem besitzt er die sieben Ju-

welen (Skt.: sapta ratnâni, Pâli: satta ratanâni), d. h. die vorzüglichsten Individuen der bezüglichen Gattung, welche unter seiner Regierung vorkommen: das Juwel des Rades, des Elefanten, des Streitrosses, das Frauenjuwel, das Juwel der Perle, des Feldherrn und des Ministers. Die Reihenfolge ist, wie Fergusson sagt, seltsam, aber charakteristisch. Auf eine ausführliche Behandlung dieser merkwürdigen Embleme kann hier nicht eingegangen werden, doch ist es von Interesse, daß das Rad des Tschakravartî, wir wissen nicht wann, zu einer mystischen Waffe geworden ist, welche in der Hand geschwungen und geworfen wird: die Hindûreligion giebt es Vishnu als Attribut u. s. w. Bekannt sind übrigens die eisernen „Quoits“ der Fakîre der Sikhreligion.

Die physischen Eigenschaften der Tschakravartî sind die des sogenannten „großen Wesens“ (Skt.: Mahâpurusha, Pâli: Mahâpurisa). Sie bestehen aus 32 großen und 80 kleinen körperlichen Abzeichen. Die Schönheitszeichen aber hat der Tschakravartî mit dem Buddha gemeinsam.

In der That tritt dem weltbeherrschenden Kaiser, dessen Majestätattribut durch die Kirche theoretisch entwickelt wird, die Gestalt eines Beherrschers der übersinnlichen Welt gegenüber, der Buddha, welcher, der Legende zufolge aus königlichem Geschlecht geboren, hätte Tschakravartî werden müssen, falls er nicht vorzog, der Menschheit die wahre Lehre zu enthüllen. In der alten Buddhalegende (Avidûrenidâna) drückt sich dieser Gegensatz am schärfsten aus in der großartig angelegten Scene, als Gautama sein Haus verläßt und ein Engel ihm das verschlossene und mit Wachen besetzte Thor geöffnet hat. Da tritt Mâra Vaçavartî, der Dämon der Leidenschaft, zu ihm mit dem Verlangen, sein Haus nicht zu verlassen, nicht Mönch zu werden. „In sieben Tagen wird dir der Besitz der Welt mit all ihren Ländern, mit ihren 2000 Inseln zu teil werden“. Das Rad des Tschakravartî ist das Symbol der indischen Macht, das Rad des Buddha ist das der Religion (Sanskrit: Dharmatschakra, Pâli: Dhammatschakka).

Diese Apotheose von König und Buddha vollzog sich thatsächlich gerade umgekehrt. Buddha und seine Lehre wurden, wie wir sagen würden, staatlich anerkannt — ein Ausdruck, der insofern etwas unkorrekt ist, als damit die unduldsame, exklusive Tendenz vorderasiatischer Religionsformen nicht mit einbegriffen ist — und die dankbare Kirche gab dem Monarchen eine entsprechende Stellung in ihrem System. Daß die ganze Theorie sich erst ganz allmählich entwickelt hat, ist zweifellos; äußerlich kommt dies zum Ausdruck dadurch, daß erst in Amârâvatî Darstellungen der sogenannten sieben Juwelen vorkommen⁶⁹. Jedenfalls aber gab Açoka den Anlaß zu dieser Anschauung.

Die Spezialisierung von Körpereigentümlichkeiten des „großen Mannes“ stützte sich auf die altgeübte Kunst der Zeichendeutung und bildete, wie aus dem Folgenden erhellen wird, die Grundlage zu künstlerischen Versuchen.

Es war erwähnt worden, daß man schon in der Zeit der chinesischen Pilger sich bemühte, authentische Abbildungen des Buddha nachzuweisen. Man kann sagen, daß der Wunsch, ein Bild des „Überwinders“ zu erhalten, an die Hindükünstler Anforderungen stellte, welche ihrer Auffassungsart völlig widerstrebte. Der reiche Schmuck, welcher so oft darüber täuscht, daß der dargestellte Körper völlig verunglückt ist, fiel der Legende zufolge weg; statt einer königlichen Gestalt in reichem Turban mit Blumengehängen, reichem Ohr-, Brust- und Hüftschmuck, dem leicht zu gliedernden schmalen Oberkleid und dem sich bequem um die Beine legenden Unterkleid galt es; eine schmucklose Mönchsgestalt zu bilden, mit kahlgeschornem Schädel, in kuttonartigem Gewand, sie aber so zu idealisieren, daß sie sich als Kultbild heraus hob. Die Stellungen, welche dem Bilde gegeben werden mußten, ergaben sich ebenfalls aus der Legende, er mußte meditierend, lehrend, tröstend und in's Nirvāṇa eingehend, d. h. sterbend dargestellt werden. Jedenfalls waren und blieben dies die Grundformen, wenn auch der Kanon fast für jede Scene aus Buddhas Leben eine bestimmte Pose ausbildete. Es ergab sich also eine sitzende Form — nach indischer Weise — mit untergeschlagenen Beinen, die Hände im Schoß flach aufeinander gelegt: meditierend; die rechte Hand auf die Erde herabhängen lassend: die Erde als Zeuge anrufend; die rechte Hand erhoben und mit der Fläche nach vorn haltend, während die linke irgendwie flach am Leibe herabhängt oder die Falten des Gewandes zusammenfasst.

Es ist nun natürlich, daß eine nicht zur Freiheit durchgedrungene Kunst, wie die altindische, da sie nicht imstande ist, solch schmucklosen Gestalten die nötige Würde zu verleihen, durch Anhängen allerlei übernatürlichen Beiwerks der Gestalt den Charakter des Außerordentlichen geben muß. Für eine ausgebildete Kunst, welcher der Formenapparat systematisch entwickelter Schulen zu Gebot steht — etwa die griechische zur Römerzeit oder auf dem Gebiete der Malerei etwa die spanische des 17. Jahrhunderts —, hätte der Vorwurf, ein Idealporträt eines Asketen oder Philosophen zu schaffen, Stoff zu großen Werken geben können. Das vorhandene Können aber war kindlich gering, das rituelle Interesse die Hauptsache. Eine dieser Auffassung entsprechende Idealisierung trat ein: der ins Nirvāṇa eingegangene Meister wurde seinen Anhängern immer göttergleicher, die schmückenden Epitheta der Legenden werden buchstäblich verstanden, so erhielt er übernatürliche Gaben. Ein weiterer

Ansatz zur Idealisierung lag ferner darin, daß sie mit so unvollkommenem Formenapparat arbeitende Kunst nicht imstande war, Buddha als Greis darzustellen, sondern daß man zu jugendlichen Formen griff. Auf den ersten buddhistischen Denkmälern schon haben eine Reihe volkstümlicher Zeichen durch den Buddhismus eine Kanonisierung erhalten: wir finden die Fußstapfen mit den Zeichen des Rades oder dem bekannten Svastika als Symbol Buddhas, vgl. oben S. 73. Eine Reihe ganz ähnlicher Abzeichen bilden nun die Körperschönheiten des großen Wesens⁷⁹). Sie variieren etwas in der Reihenfolge: auch werden wohl Abzeichen aus der Zahl der „kleinen Schönheitszeichen“ unter den „großen“ aufgeführt u. s. w.

Die gewöhnliche Reihenfolge (Lalitavistara, Mahâpadhâna-sutta, Dharmapradîpikâ) ist also: 1. das Haupt hat einen Schädelauswuchs, 2. das Haar ist glänzend schwarz (blau), wie der Schweif eines Pfauen oder wie zerriebene Augensalbe (aṇḍschana), es ist kurz gelockt und jede Locke läuft von links nach rechts, 3. die Stirne ist breit und flach, 4. zwischen den Augenbrauen ist ein Bällchen (Flockenhaar), glänzend wie Silber oder Schnee, 5. die Wimpern sind wie die eines Stieres, 6. die Augen sind glänzend schwarz, 7. die Zähne sind vierzig an Zahl, sie sind völlig gleich, 8. liegen nicht aneinander, 9. und sind glänzend weiß, 10. seine Stimme gleicht der Brahmâs, 11. er hat ausgesuchten Wohlgeschmack(?), 12. die Zunge ist groß und lang, 13. die Kinnbacken sind die eines Löwen, 14. Schultern und Arme sind vollständig abgerundet, 15. sieben Teile des Körpers sind ganz rund und voll (Handflächen, Fußsohlen u. s. w.), 17. der Zwischenraum zwischen den Schultern ist ausgefüllt, 16. die Haut hat einen Anflug von Goldfarbe, 18. die Arme sind so lang, daß, wenn er aufrecht steht, die Hände bis zu den Knien reichen, 19. der Oberkörper ist wie der eines Löwen, 20. der Wuchs ist wie der von *Ficus religiosa*, 21. aus jeder Pore wächst nur ein Härchen, 22. diese Härchen biegen sich von oben an nach rechts, 23. die Zeichen des Geschlechts hat die Natur verborgen, 24. die Schenkel sind vollgerundet, 25. die Beine denen einer Gazelle gleich, 26. Finger und Nägel sind lang, 27. die Ferse ist langgestreckt, 28. die Fußbiege ist hoch, 29. Füße und Hände sind zart und schlank, 30. Finger und Zehen haben eine Netzhaut, 31. unter den Sohlen seiner Füße erscheinen zwei glänzende Räder mit tausend Speichen, 32. die Füße sind flach und stehen fest.

Die achtzig kleinen sind: 1.—3. seine Nägel sind rund, kupferfarben, glatt, 4.—6. die Finger rund, schön, (?) lang, 7.—8. man sieht weder Adern noch Knöchel, 9. die Sehnen sind fest, 10. die Füße sind gleich, 11. die Ferse ist groß, 12. die Linien der Hand sind weich (?), 13.—16. regelmäsig,

tief, nicht gewunden und langgestreckt, 17. seine Lippen sind rot wie die Bimbafrucht, 18. seine Stimme klingt nicht rauh, 19. er hat eine feine, lange und kupferfarbene Zunge, 20. seine angenehm und schön klingende Stimme ähnelt dem Laut des Elefanten oder dem Donner, 21. er ist von vollendeter Kraft, 22. er hat lange Arme, 23. seine Glieder glänzen, 24.—29. sie sind zart und groß, kraftvoll, regelmäßig, wohlgefügt und wohlproportioniert, 30. die Knie-scheibe ist breit, groß und voll, 31.—33. seine Glieder sind rund, graziös, symmetrisch, 34.—35. der Nabel liegt tief und ist regelmäßig, 36.—37. sein Benehmen ist edel, überall Freude bringend, 38. überall verbreitet er ein überirdisches Licht, das alle Dunkelheit zerstört, 39. er geht langsam wie ein Elefant, 40.—42. er schreitet wie ein Löwe, wie ein Stier, wie ein Hansa, 43. beim Gehen wendet er sich nach rechts, 44.—46. seine Seiten sind kräftig, glänzend, gerade, 47. sein Bauch wie ein Bogen, 48. sein Körper ist frei von allen dunklen Flecken, die ihn entstellen können, 49.—51. die Augenzähne sind rund, mit Spitzen versehen und regelmäßig, 52. die Nase tritt vor, 53.—63. die Augen glänzen, sie sind rein, von freundlichem Ausdruck, lang und groß, sie gleichen einem Blumenblatte der blauen Nymphäe, haben gleiche, schöne Brauen, welche zusammenstoßen, sie sind wohl gezeichnet und schwarz, 64.—67. die Wangen sind voll und ausgeglichen, ohne Entstellung, ohne Spur von Haß und Zorn, 68.—69. seine Sinne sind völlig gezügelt, zur Vollkommenheit gelangt, 70. Gesicht und Stirne drücken völlige Harmonie aus, 71. sein Haupt ist vollendet schön, 72.—79. das Haupthaar ist schwarz, gleichmäßig, gut angeordnet, duftig, nicht wirr, nicht durcheinander geworfen, in guter Ordnung, gewunden, 80. sein Haupthaar bildet die Figuren *Grivatsa*, *Svastika*, *Nandyâvarta* und *Vardhamâna*.

Obwohl viele dieser kleineren Schönheitszeichen sehr schwer in Deutsch wiederzugeben und noch schwerer zu erklären sind, hielt ich es doch für nötig, sie alle aufzuführen, da sie von der schematisierenden Art der Buddhisten ein merkwürdiges Zeugnis abgeben. In der Hauptsache — so viel ist deutlich — liegt eine jugendliche Gestalt zu Grunde, mit den Eigentümlichkeiten der Hindûs, wie sie selbst in brahmanischen Werken ganz ähnlich beschrieben werden: es ist der Typus des indischen Helden. Besonders merkwürdig sind die langen Arme. Dies ist ein altes Abzeichen vornehmer Geburt, sowohl bei den Indiern, wie bei den Irâniern. In altpersischen Namen und Beinamen, denen indische sich an die Seite stellen lassen, tritt diese Eigenschaft hervor; ich erinnere nur an *Longimanus*, das einem altpersischen *Darghabâzu*, altindischem *Dîrghabahu* entsprechen würde, und an den von den Griechen überlieferten

persischen Namen Megabazos, altindisch Mahâbâhu u. s. w. Daneben erscheinen Abzeichen übernatürlicher, nach unserer Auffassung unschöner Art, welche eine Idealbildung beeinträchtigen mußten. So ist das Flöckchen Ūṛṇâ zwischen den Brauen doch wohl aus dem Aberglauben entstanden, daß Menschen, bei denen die Brauen zusammenlaufen, besonders begabt sind. Die Buddhadarstellungen geben die Ūṛṇâ in Form einer kleinen runden Erhöhung über der Nasenwurzel, welche in älteren und modernen Figuren häufig durch eine eingesetzte Perle u. s. w. gebildet wird. Der Schädelauswuchs ist ebenfalls eine körperliche Abnormität, welche als außerordentlich und übernatürlich aufgefaßt wurde.

Der prinzipielle Unterschied der älteren Kunst und der Kunst der Gāndhāraperiode besteht nun darin, daß mit fremder Formgebung die Gestalt des Buddha geschaffen wird. Wie erwähnt, war die haarspaltende Philosophie der buddhistischen Sekten schon zu einer ausgebildeten Schematisierung der Eigenschaften des Buddha gelangt, die Person des Gautama wird die Einkleidung eines Begriffs, der nach allen Richtungen hin kommentiert wird, der Buddha-begriff wird die Hauptsache. Die Einführung des Buddha-bildes macht die alte Philosophie nunmehr zur Religion.

Kehren wir zu den Skulpturen zurück, so sehen wir unter den Resten des Gāndhāragebietes das Buddhaideal durch griechischen Einfluß geschaffen, fertig vor uns. Und hier können wir nun der in der Einleitung rückläufigen Bewegung unsere Aufmerksamkeit schenken und sehen, wie der Typus in den verschiedenen Ländern umgestaltet und verroht worden ist.

Die von der Tradition geforderten Stellungen, die hauptsächlichsten der vom Aberglauben geforderten Körpermerkmale sind an den Skulpturen von Gāndhāra getreulich erhalten, wenn auch latent. In echt griechischer Weise wird die häßliche Erscheinung des auf dem Schädel aufsitzenden Intelligenzknorrens durch einen Lockenbusch verhüllt; reiches Haar ersetzt in den meisten Fällen in unkorrekter, der Tradition widersprechender Weise das geforderte, kurz geschorene: der Apollotypus der Alexandrinerzeit, welcher dem Buddhakopfe zu Grunde gelegt wurde, giebt eine Idealisierung, welche mit der Möglichkeit des Porträts des Gautama überhaupt im Gegensatz steht. Nirgends sehen wir das Haupt kahl geschoren; so werden wir auf die Vermutung geführt, daß die kurzen von links nach rechts laufenden Locken nur eine Schematisierung eines Stadiums sind, das die freiliegend gewellten Haare nicht mehr herzustellen imstande war. Zur Übertragung des Apolloideals mag die Griechen, oder wer immer diese erste Übertragung veranlaßte,



Nr. 72. Gautama Buddha aus Takht-i-Bahâf. Original im Berliner Museum.

zweierlei veranlaßt haben. Zunächst der Charakter des griechischen Gottes, selbst sowohl als Naturgottheit (Helios), als als Musenführer. In beiden Fällen fand er sein Wider-



Nr. 73. Buddha-Torso aus Takht-i-Bahâi. Original im Berliner Museum.

spiel. Buddhas Epitheta waren, der altindischen Naturreligion entsprechend, hauptsächlich die eines Licht- oder Sonnenwesens geworden, sogar in solchem Maße, daß man in Europa versucht hat, seine historische Existenz zu leugnen und ihn direkt zu einem alten Sonnengotte zu machen!

Sein Auftreten als Lehrer, Seelenarzt und Heilbringer rechte fertigte die andere Seite. Auch darf nicht vergessen werden, daß das Gebiet, in welchem die Übertragung stattfand, vor der Einführung des Buddhismus, welcher Hofreligion gewesen sein muß und die indischen Provinzen mit dem baktrischen Reiche verband, dem Lichtkultus des Zarathushtra angehört hatte. Es ist bekannt und schon erwähnt, daß überall, wo die Griechen auf Licht- und Sonnengötter der Barbaren trafen, Apollotypen wachgerufen wurden.

Die Skulpturen der Gāndhāraklöster enthalten eine lange Entwicklung, welche freilich noch nicht genau fixiert werden kann. Sehr deutlich tritt dies aber in den Buddhatypen zu Tage. Neben einer idealistischen Richtung, welche sicher die ältere ist, da sie die griechischen Typen reiner bewahrt, steht eine realistische, offenbar jüngere. Bei beiden aber giebt es, um den Ausdruck zu gebrauchen, indische Abarten. Der idealistischen Richtung gehören Buddha-köpfe an mit jugendlichen, apollinischen Zügen, mit sanft lächelndem Munde, während die Augen halb geschlossen sind, mit weichen und vollen Fleischpartien, feingebauter Nase



Nr. 74. Buddhakopf aus Takht-i-Bahāi.
Original im Berliner Museum.

und scharf pointiertem, reich gewachsenen und elegant gelegten Haupthaare, vgl. Abb. 73. Einer, der schönste, welchen das Museum besitzt (vgl. Abb. 72), zeigt sogar die koketten Löckchen vor dem Ohre, welche in der Diadochenzeit in Athen Mode waren und, wenn ich nicht irre, dem Apollo Musagetes nicht fehlen. Neben diesem idealistischen Typus von rein griechischer Formgebung stehen nun schematisch gearbeitete Köpfe indischen Blutes. Auf dem unter Abb. 75 abgebildeten ist das indische Element schon stark vorhanden: die Haare sind roh und schematisch behandelt. Ein Schritt weiter und es ergibt sich der Typus des Buddhakopfes, wie ihn das unter Abb. 63 abgebildete

Relief zeigt. Im großen und ganzen bewahrt er die alten idealistischen Formen, aber künstlich erhalten, frei von jeder Individualität und jeder Selbständigkeit: ein Bild stiller, in sich versenkter Schönheit, welches weichlich, unmännlich wirkt. Die nördliche Schule hat diesen Typus gut erhalten: von erstaunlicher Reinheit zeigt er sich noch in den Buddhaköpfen von Bârâ-Buđur, vgl. Abb. 76. Das Haar ist völlig,



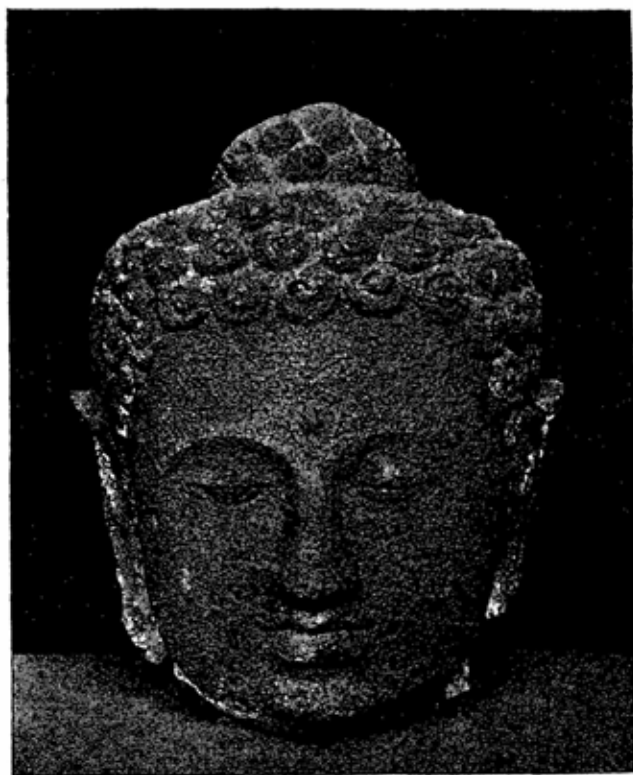
Nr. 75. Buddhakopf aus Takht-i-Bahâf, indischer Typus. Original im Berliner Museum.

wie schon in Abb. 63, in kleine Löckchen aufgelöst, wie der Kanon es verlangt. Die überlangen Ohrlappen aber fehlen nie, auch nicht in den besten Köpfen. Es scheint, daß auch diese Eigentümlichkeit, welche auf das Ablegen des königlichen Schmuckes so entschieden hinweist, aus Versuchen stammt, welche Hindükünstler in Bezug auf den Buddhatypus machten, bevor die Gândhârabildhauer ihn idealisierten. Auf den Skulpturen der südlichen Kirche, sowohl der monumentalen wie der Kleinkunst, artet infolge von Massenproduktion, welche als eine besonders heilbringende Handlung galt, die Behandlung des Haares wie der Ohren ins Unnatürliche aus.

Die naturalistische Richtung, ebenfalls mit rein antiken Mitteln arbeitend,

war offenbar dem indischen Geschmack wenig zusagend. Sie zeigt ein herbes, etwas kahles Hindügesicht mit derbem Schnurrbart, vgl. Abb. 77. In indischen Skulpturen kommt kein Buddhakopf mit Schnurrbart vor. Aber die altchinesische (und japanisch-koreanische) Bildnerei giebt Buddha regelmäßig einen allerdings sehr stilisierten Schnurrbart mit etwas Bart auf dem Kinn. Dies hängt sicher mit den Gândhâra-skulpturen zusammen, aber den Weg, wie, wissen wir nicht. Eine positive Angabe aber steht uns in chinesischen Quellen zu Gebote. Es sind dies die Mitteilungen, welche wir Hirth⁷¹⁾ verdanken, bezüglich des aus Khoten stammenden

Malers Wei-tschi I-söng, welcher am Kaiserhofe von Tschangan-fu blühte (7. Jahrh.) und auf dessen Einfluß die indo-baktrischen Elemente der ostasiatischen Kunst basieren müssen. Eines der Prinzipien, welche bei weiteren Arbeiten über buddhistische Ikonographie im Auge behalten werden



Nr. 76. Kopf eines Buddha aus Bārā Buḍur.
Original im Berliner Museum.

müssen, ist das, daß die gemeinsamen Formen der einzelnen Länder in Bezug auf die Urbilder in Gāndhāra tabellenartig registriert werden. Gelegentlich kommt in Gāndhāra der Schnurrbart in dem idealistischen Typus vor. Die unter Abb. 79 abgebildete Buddhafigur aus dem Swātgebiete zeigt im Gesicht eine kräftige, volle Anlage mit feinen Zügen und



Nr. 77. Gautama Buddha, naturalistischer Typus mit Schnurrbart; Swāt-Gebiet. Orig. im Berl. Mus.

glatt anliegendem Haar, der Schnurrbart ist nur durch einige, nicht tief eingeschnittene Striche hinter den Mundwinkeln markiert.

Die Gewandbehandlung der Buddhafiguren der Gāndhāra-Klöster ist fast durchweg griechisch, die Robe wird bei stehenden Figuren so um den Körper gelegt, daß sie, bis zu den Knöcheln herabfallend, den Körper, und zwar beide Schultern, bedeckt. Auf den guten alten Stücken und den guten Repliken (vgl. Abb. 77, 81) liegt die Robe so auf, daß die

Körperformen sich modellieren, der Faltenwurf folgt in natürlicher und ungezwungener Weise den Gliedern, am Halse ist die Robe umgeschlagen, die Falten selbst sind durch markante, meist hohllaufende Ränder (vgl. Abb. 81) herausgehoben. Mehr abgestumpft erscheint die Anordnung des Ge-

wandes auf den späteren Reliefs, denselben, welche den Buddhakopf mit Schnurrbart zeigen. In der nördlichen Schule hat sich diese

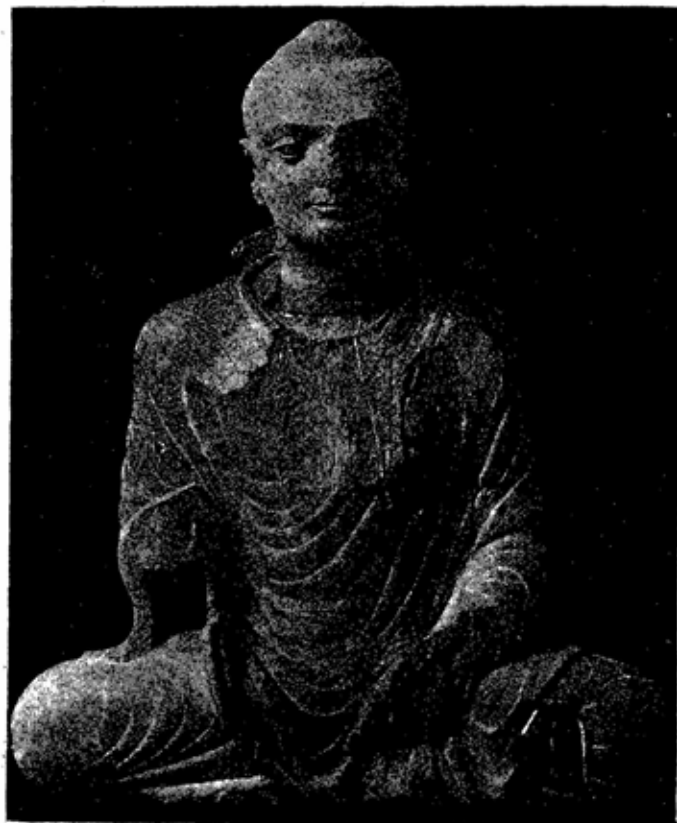
Gewandanordnung mit erstaunlicher Zähigkeit erhalten und zwar in China und Japan. Die altchinesischen und japanischen Buddhafiguren haben die Anordnung der Gewandmotive der Gāndhārafiguren in einer eigenartigen Weise bewahrt. Die Abbildung Nr. 80 zeigt eine kleine, moderne

Miniatur eines Buddha in Japan auf Seide gemalt. Man vergleiche damit die Statue des sitzenden Buddha aus Takht-i-Bahâi unter Abb. 72. Die Miniatur verzichtet auf Schattierung, aber die Faltenlage ergibt sich aus den eingezeichneten schwarzen Konturen deutlich genug. Noch mehr erhält sich die alte Gewandanlage in den stehenden Figuren. Noch die ganz moderne Malerei unter Abb. 83 aus Japan — aus einem großen Bilde, welches das Paradies (Sukhavatî) des Amittâbha darstellt⁷⁹⁾ — zeigt sie deutlich. Oben wurde erwähnt, daß in den Gāndhārawerken der älteren Zeit die Gewandfalten scharf und



Nr. 78. Gautama Buddha, Takht-i-Bahâi. Original im Berliner Museum.

eckig, an den Rändern manchmal sogar überstehend, gearbeitet sind. Eine merkwürdige Entartung dieses echt griechischen Motivs zeigt das chinesische Holzbild eines Buddha unter Abb. 84. Dieses Holzbild wird aber noch



Nr. 79. Sitzender Gautama Buddha mit Schnurrbart, das große Aureol, welches hinter dem Kopfe war, ist fast ganz weggebrochen. Swät-Gebiet. Original im Berl. Museum.

interessanter dadurch, daß es sicher eine Replik einer Abbildung ist, welche in China sich erhalten hat und auf Udayanas Sandelholzbild des Meisters laut der chinesischen Tradition zurückgeführt⁷⁸⁾ wird. Als die ersten indischen Könige, welche Statuen des Gautama besaßen, werden ge-

nannt: Prasênadschit von Koçala, welcher den Meister noch gesehen hatte, und Udayana von Kauçambi, welcher sich von einem in den Himmel gesandten Meister das berühmte Sandelholzbild anfertigen liefs, das zweifellos mit den Gândhâraskulpturen in Zusammenhang steht. Den Bericht über Prasênadschit verdanken wir Fa-hian, den über Udayana dem Hiuen-Tshang. Ob unter dem Bilde, das Prasênadschit besessen haben soll, etwa ein anderer Typus des Buddhaideals gemeint war, entzieht sich natürlich unserer Kenntnis.



Nr. 80. Figur eines Buddha, aus einer modern-japanischen Darstellung der in China geltenden Religionen, Gemälde auf Seide. Berl. Museum.

Auf dem unter Abb. 84 abgebildeten Buddhabilde, welches auf Udayanas Buddhatypus zurückgeht, sind die Ränder der Falten in derber Nachahmung der antiken Formen als erhabene, nicht ineinander übergehende Wülste herausgehoben und an den Seiten zu grotesken Ornamenten schematisiert, während die von den Armen herabfallenden Gewandränder vollkommen antike Anordnung in fast altertümlicher Form erhalten haben.

Wie fremdartig die Asiaten diese Darstellung berührte, beweist die erklärende Legende, welche ein tibetischer



Nr. 81. Gautama Buddha von Takht-i-Bahâi.
Original im Berl. Museum.

Historiker über die Buddhafigur des Udayana beibringt. Er erzählt, Buddha habe, um dem von seinem Glanz geblendeten Künstler die Arbeit zu erleichtern, sich im Wassergespiegelt. Dies Spiegelbild habe der Künstler wiedergegeben und dadurch seien die Wellenlinien des Gewandes entstanden.

Unter den indischen Skulpturen folgen besonders die Buddhadarstellungen, welche auf dem Steinzaun von Amarâvatî vorkommen, dem Gândhârastil, vgl. Abb. 82. Auch einige zu Mathurâ gefundene

Buddhastatuen haben die Robe über beide Schultern gelegt und die am Kleide ausgeführte Faltenlage weist auf die Vorbilder der Gândhâraskulpturen hin.

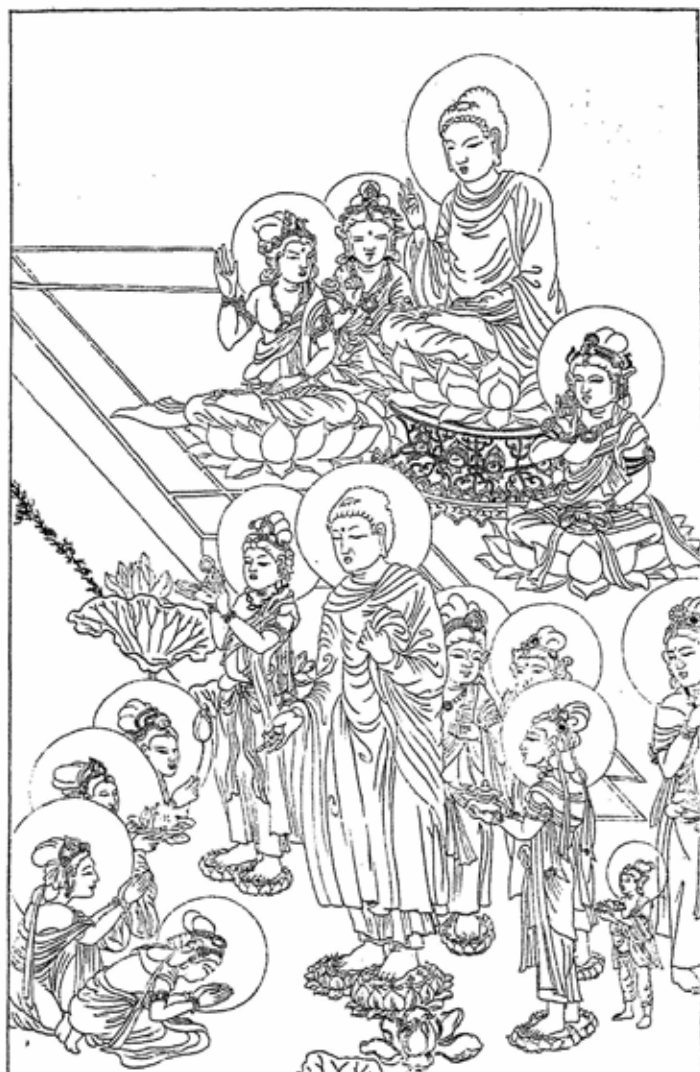
Von ganz besonderem Interesse nun ist die Buddhafigur in der Mitte des unter Abb. 63 abgebildeten Reliefs von Muhammad Nâri, welches über-

haupt in mehr wie einer Beziehung höchst interessante Tatsachen bietet. Wie oben erwähnt, ist der Kopf, besonders was die Haarbehandlung betrifft, indisch; was nun die Gewandbehandlung betrifft, so fällt die unbedeckte rechte Schulter auf. Diese beiden Motive eignen nun in geradezu ausschließender Weise den Buddhabil dern der südlichen Kirche. Denselben Charakter haben aber auch jüngere Buddhabil der aus Bengalen und Nepāl (Tāranāthas nepalische Schule) und von diesen abhängig das moderne Tibet. Offenbar ist es eine orthodoxe altindische Bildung⁷⁴⁾, welche hier durchbricht. Die von den Gāndhāraskulpturen beeinflussten Bildungen zu Amarāvati (vgl. Abb. 82) und Mathurā scheinen demnach durch einen national-indischen Typus, welcher später der südlichen Kirche, aber auch Nepāl und Tibet verblieb, verdrängt worden zu sein. In der That giebt uns eine chinesische Quelle die wichtige Notiz, daß die in Nālanda gemalten Buddhabil der mit entblößter rechter Schulter abgebildet wurden.⁷⁵⁾ Einen altnepalischen Typus zeigt die unter Abb. 85, einen altsiamesischen, welcher übrigens dem altbirmanischen außerordentlich ähnlich ist, die aus dem 12.—13. Jahrhundert stammende große Bronze unter Abb. 86.

Es muß hier betont werden, daß eine ausführliche Gliederung der einzelnen Richtungen zu geben, bei den jetzigen Kenntnissen geradezu unmöglich ist. Es können demnach die verschiedenen Typen nur in ihrer heutigen Verbreitung skizziert, zu alten Stücken in Beziehung gesetzt und nur bei ganz auffallenden Berührungen Zusammenhang festgestellt werden. Vor allem leidet das zugängliche Material an großen Lücken, sowohl was die Geschichte der Religion, als die erhaltenen Denkmäler betrifft. Es scheint, als ob die verschiedenen Typen verschiedenen Schulen angehörten. So fällt auf, daß in China der Lamaismus, d. h. der tibetische Buddhismus, den doch wohl über Nepāl erhaltenen indischen Typus des Buddha



Nr. 82. Gautama Buddha und sein Sohn Rāhula. Neben Buddha der Donnerkeilträger; Relief von Amarāvati; nach TSW., Pl. LIX, S. 189.



Nr. 83. Buddhafiguren, umgeben von Bodhisatva's, aus einem modern-japanischen Bilde, welches Amitābha's Paradies vorstellt. Orig. im Berl. Museum.

(mit entblößter rechter Schulter) festhält, während der altchinesische Buddhismus, der sogenannte Foismus, den Typus

besitzt, welcher in seiner Gewand-, be- handlung u. s. w. mittelbar auf die Gāndhāraskulpturen zurückweist. Daß er natürlich trotzdem auch bei Lamaisten vorkommt, soll damit nicht geleugnet werden.

Außerdem ist zu bedenken, daß die jetzt durch das Wiederaufleben der brahmanischen Kulte und später noch gründlicher durch den Islām vom Norden völlig abgeschnittene südliche Schule noch im Mittelalter durchaus nicht gänzlich von der nördlichen getrennt war; gerade die nördliche Schule hat mehr wie einmal, sowohl auf dogmatischem, noch mehr aber auf künstlerischem Gebiete, in einzelnen der südlichen Schule angehörigen Ländern eingewirkt.⁷⁶⁾ Einen eigentümlichen, vielleicht rein lokalen Charakter, welcher nur eine Abart des altindischen ist, haben diestets in königlichem Schmuck und Krone auftretenden Buddhasstatuen von Alt-Kambodscha, ferner — teilweise —



Nr. 84. Chinesische Buddhafigur, aus Holz geschnitzt und rot-golden lackiert. Orig. im Berl. Museum.



Nr. 85. Alt-Nepalesische Steinfigur: Gautama Buddha, auf dem Löwenthrone sitzend: auf dem Aureol die Formel: *yê dharmâ hêtuprabhavâh* etc.⁷⁷⁾ Grösse 22 cm. Orig. im Berl. Museum.

Alt-Siam, Alt-Birma, Modern-Schan und Laos. Einige weitere Punkte, welche uns an dem in Gândhâra zum ersten Male auftretenden Buddhatypus auffallen, sind das Aureol, die

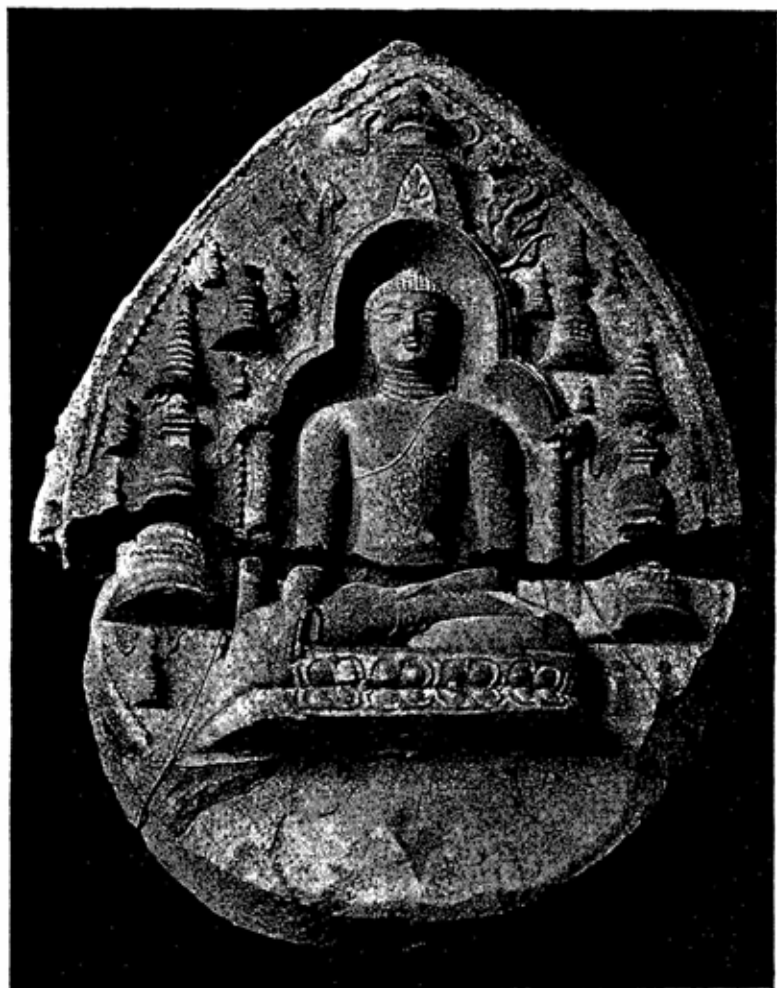
sitzende Stellung, die Handstellung. Über das Aureol ist oben S. 83 bereits das Nötigste gesagt.

Die veränderte Stellung der Glieder giebt der bildenden Kunst die Möglichkeit, die Handlung, in welcher sie eine bestimmte Gestalt darstellen will, — zu charakterisieren. Was



Nr. 86. Altsiamesische Bronze: Gautama Buddha (Pra Kodom) aus den Ruinen von Kampeng Pet, 12.—13. Jahrh. Grösse 31 cm. Orig. im Berl. Mus.

die Füße betrifft, so ist für die Buddhafigur jede lebhafteste Bewegung ausgeschlossen, es bleibt nur die Pose des Sitzens, wobei wie erwähnt, die des Asketen die maßgebende sein mußte, und das Geradestehen und eine leichte Variante davon — des langsamen Schreitens. In den Reliefs, die wir uns in der Werkstatt aus Modellfiguren zusammengestellt denken müssen, wird der letzte Typus am liebsten verwendet



Nr. 87. Altindische Thonpaste aus Buddhagayâ: Gautama Buddha, von kleinen Stûpen umgeben: hinter ihm die Zweige des Bodhibaums und — wie es scheint — die Kuppel des Tempels von Gayâ, Original im Berl. Museum.

und zwar, wie erwähnt, mit Anlehnung an das antike Motiv des opfernden Feldherrn.

Mehr Freiheit hat der Künstler, was die Hände⁷⁸⁾ betrifft. Bleiben wir bei der rein technischen Entstehung unserer Reliefs, belauschen wir den Bildhauer, wie er seine Modellfigur je nach der Legende, die er darstellen soll, verändert. So gesellen sich allmählich bestimmte Handstellungen zu bestimmten Legenden, die Handstellung der Hauptfigur wird bezeichnend für die Legende.

Sehen wir von der doktrinären Seite der Mudrâ's ab, so können wir für die künstlerisch-praktische Seite soviel abnehmen, daß das ganze Leben des Buddha, je nach den verschiedenen Ereignissen, eine Reihe von Modifikationen der Handstellungen forderte, welche an ein und derselben Figur unterscheidend zu wirken bestimmt waren, und es werden uns die Stellungen naturgemäß am häufigsten begegnen, welche die beliebtesten Szenen darstellen.

Wichtig wird das Gesagte unter folgenden Erwägungen:

Es ist oben erwähnt worden, daß unter dem Einfluß der Kunst der Buddhatypus sich von der Person loslöste, doch lag die Vergöttlichung wohl tiefer und war älter.

Schon zu Buddhas Lebzeiten scheinen da und dort — verschiedene in den Dschâtakas und der verwandten Litteratur erzählte Vorgänge weisen darauf hin — Ansätze eines förmlichen Kultus für ihn zu Tage getreten zu sein. Wir erfahren, wie Buddha gerade seinen hingebendsten Anhängern gegenüber wiederholt seine Stellung klar zu legen sucht und doch ging es ihm, wie allen religiösen Lehrern aller Zeiten: sie werden selbst zu Kultgestalten ihrer Sekte, sie werden zu Göttern. Noch der letzte Reformator, welcher in diesem Jahrhundert in Indien aufgetreten ist, der Bengâlî Tschandrasêna, der Begründer der Brahmâ-Samâdsch, hat sich dagegen wehren müssen. Noch leichter geschieht die Apotheose mit dem Tode. Es liegt in dem Charakter der Biographie eines jeden Reformators, daß sie idealisiert oder schematisiert und so allmählich zur Legende wird. Die Lebensbeschreibungen Buddhas, deren einzelne Versionen (Avidûrenidâna, Lalitavistara u. s. w.) noch nicht auf ihre Quellen untersucht, ja noch nicht einmal parallel behandelt sind, sind großartige Gedichte von bedeutendem Umfang. Je mehr die Gestalt des Mannes, dem eine religiöse Schule entsprungen ist, sich vergöttlicht, desto näher liegt der Gedanke, ob er je wieder kommen könne, ob er selbst oder ein von ihm gesandter Bote wieder auftreten werde, die verlassene Gemeinde zu trösten und bis ans Ende der Zeiten zur Erlösung zu führen, oder aber am Ende der Zeiten als Richter derer, welche ihn bezeugen sollen, auftreten. Für indische Verhältnisse lag diese Entwicklung sehr nahe durch die Lehre von der Wiedergeburt. Nicht daß Gautama, welcher den unsterblichen Pfad (amatam padam) betreten hat, wiederkommen könne, meinte

die buddhistische Weltanschauung; es giebt vielmehr noch andere Wesen, welche Buddhas werden. Ein Wort, welches Gautama wahrscheinlich selbst für sich gebraucht hat und welches zu den schwierigsten seiner Terminologie gehört, ist das Wort: Tathâgata, „der so Gekommene“. Ursprünglich bedeutet es nun sicher einfach „der so wie alle Menschen Gekommene“, „der Menschensohn“. Aber bald sah man darin einen energischen Hinweis auf das Überirdische. So erweiterte sich der Vorstellungskreis dazu, daß man es auf faßte: „der so Gekommene, wie seine Vorfahren“. Es verband sich damit die Idee, daß es nicht nur einen, sondern mehrere Buddhas gegeben habe und daß jedes Wesen, welches Buddha werden wolle, einmal in einer früheren Existenz einem Buddha begegnet sein und diesem gegenüber seinen Wunsch, einstmals selbst die Leuchte der Welt zu werden, geäußert haben müsse. Diese Lehrer der Menschheit erscheinen in großen Zwischenräumen auf der Erde und das System der Lehre (das Dharma), welches sie predigen, ist bei allen das gleiche. Bei jedem erfolgt erst eine Blütezeit, dann allmählicher Verfall, dann die Übermacht der Barbaren und völliger Untergang, bis ein neuer Erlöser kommt und die verlorene Wahrheit wieder rein herstellt. Gautama Buddhas Vorgänger sind: Vipacyi (Pâli: Vipassî), Çikhî (Pâli: Sikhî), Viçvabhû (Pâli: Vessabhû), Krakutschschanda (Pâli: Kaksandha), Kanakamuni (Pâli: Konâgamana), Kâçyapa (Pâli: Kassapa). Sowohl die nördliche, wie die südliche Schule kennt diese (und in vollerer Zählung noch mehr) unmittelbare Vorgänger Gautamas; die über sie in beiden Traditionen erzählten Details, die Namen der Bäume, unter welchen sie die Erkenntnis erlangt haben, stimmen überein und weisen auf eine Quelle. Die von ihnen in der südlichen und nördlichen Kirche gegebenen Abbildungen stimmen aber nicht mehr überein. Doch davon unten.

Der auf Gautama folgende letzte Buddha dieses Systems wird Maitrêya (Pâli: Metteyya, Tib. Dscham-ba, geschrieben Byams-pa) sein, „der Liebevollen“. Die nördliche Schule kennt ihn ganz ausführlich und legt ihm Offenbarungen in den Mund, ja er ist überall hochverehrt, fast mehr wie Gautama. Im südlichen Kanon kommt er, soweit ich sehen kann, nicht vor; doch kennt ihn die sinhalaisische Chronik Mahâvansa. Maitrêya ist der Bodhisatva des gegenwärtigen Zeitalters.

Es war oben S. 59 von den Dschâtakas d'e Rede, welche die früheren Existenzformen eines Buddha, also eines Bodhisatva beschreiben. Ein Wesen, dessen Eigenschaft (satva, Pâli: satta) das Erkennen (bodhi) ist, spricht in Gegenwart eines Buddha bei einer frommen Handlung den Wunsch aus, in einer späteren Wiedergeburt Buddha zu werden. Auch

Gautama hat der Theorie nach diesen Wunsch vor früheren Buddhas ausgesprochen (Pāli: papidhiṃ kar). Das Facit seiner guten Handlungen (Pāli: kamma) läßt ihn nun bei jeder Wiedergeburt in einem beständig steigenden Grad der Güte als ein höheres Wesen geboren werden, bis er im Himmel Tusita sich entschließt, noch eine menschliche Existenz anzunehmen, um der sündigen Menschheit den Weg zur Erlösung zu zeigen und dann selbst ins Nirvāṇa einzugehen.

Der Theorie nach sind die Bodhisatva's zahllos und es ist das Ziel des Religiösen der Mahāyāna-Schule, welche zweifellos mit unseren Gāndhāraskulpturen in Zusammenhang gebracht werden muss, die Wiedergeburt als Bodhisatva „die grosse Karriere“ anzustreben, im Gegensatze zum Hīnayāna (der alten Schule), deren Mönche nur für ihr eigenes Heil thätig waren.

Die Bodhisatva-Darstellung der späteren Kunst ist die eines königlich geschmückten jungen Mannes, entwickelt aus der Legende des historischen Buddha, welcher ja, wie wir oben sahen, Prinz gewesen sein soll.

Wir werden also die unter den Gāndhāraskulpturen so häufigen jugendlichen Gestalten in reichem Schmuck als Bodhisatvas ansprechen dürfen.

Sie tragen Kronen oder reichgeschmückte Turbane oder bloß lockiges Haar, geschmückt sind sie mit Armbändern, Halsbändern und Brustketten. Gemeinsam mit den schmucklosen Buddhadarstellungen haben sie die Ūrṇā genannte Marke über der Nasenwurzel und den Nimbus. Man vermutet, daß diese Figuren die alten Hierarchen der Kirche darstellen. Daß diese Vermutung nicht richtig sein kann, beweist die königliche Tracht und das volle Haar: ohne das Mönchkleid und ohne die vorgeschriebene Schur des Haares konnten Hierarchen nicht wohl dargestellt werden.

Außerdem ist es doch ganz unmöglich, daß zur Zeit der Gāndhāraklöster die alten Hierarchen (wer ist damit gemeint?) einen so regen Kult besessen haben. Vielmehr beweist die Thatsache, daß Gautama in den Szenen der Reliefs, welche Ereignisse vor der Erlangung der Erkenntnis darstellen, stets in derselben Weise abgebildet⁷⁹⁾ wird (vgl. Abb. 42, 62), deutlich, daß die bezeichneten Gestalten eben nur Bodhisatvas sein können.

Die spätere Kunst giebt nun einzelnen dieser Bodhisatvas in rein theoretischer Form bisweilen die von ihnen noch nicht erreichte Buddhatufe und stellt sie dann mit dem oben beschriebenen Buddhatypus dar, unter Festhaltung einer ganz bestimmten Handstellung allerdings, — so ist der Seite 123 Fig. 64 abgebildete Maitreya aus Tibet nur ein Buddha mit der Dharmatschakra-Mudrā: eine Stellung, welche im Lamaismus zwar immer den Maitreya bezeichnet, die



Nr. 88. Jugendlicher Bodhisatva, Museum in Lahor. Nach einer Phot. im Berl. Museum.

aber an sich auch für andere Bud-dhas verwend-bar ist.

Es tritt für uns nun die schwer zu lösende Frage heran, ob diese Stellungen für die Gāndhāra-skulpturen schon bindend sind und ob etwa in den übrigen Attributen der als Prinzen dargestellten Bodhisatvas eine feste Gliederung und Unterscheidung möglich ist.

Beginnen wir mit der letzten Frage, so fällt uns unter den Gāndhāra-Figuren ein Attribut auf: es ist dies ein kleines Fläschchen mit spitzem Boden.

Die moderne Darstellung des Maitrēya (tibetisch Dschamba, geschr. Byam(s)-pa, mongol. Maidari) im Pantheon der nördlichen Kirche, wie sie sich in Tibet entwickelt hat, zeigt den Bodhisatva in Schmuck und Tracht eines indischen Gottes oder altindischen Königs meist in sehr junglichem Alter. In der Regel

wird er stehend oder — wenn auch nicht ausschließlich — nach europäischer Art sitzend dargestellt. Bei den stehenden Maitrêyagestalten ist die Dhôtî (Unterleid) meist sehr hoch geschürzt, so daß das linke Bein häufig bis über das Knie frei bleibt (vgl. Abb. 93). Die modernen Attribute sind das



Nr. 89. Torso eines Bodhisatva, Takht-i-Bahâf,
Original im Berliner Museum.

Weihwasserkännchen (Tib. bum-pa, Skt. maṅgalakalâṣa) als wichtigstes Requisit und das Rad⁸⁰⁾ Häufig ruhen diese beiden Attribute auf dem Fruchtboden stilisierter Lotosblumen, welche die Figur in der Hand hält. Dies Motiv der modernen Figuren ist wichtig, weil es den oben erwähnten älteren lotosblumenhaltenden Typus mit den neuen Attributen auszugleichen sucht.

In der im königlichen Museum für Völkerkunde aufgestellten Sammlung tibetischer Kultusfiguren und Kultusgeräte, welche Herr Pander in Peking zusammengebracht hat, findet sich nun die unter Abb. 92 abgebildete altindische Bronze. Das Unterkleid ist kurz, die rechte Hand ohne Attribut, die linke Hand hält einen Gegenstand zwischen den Fingern, welcher wie eine Blumenknospe aussieht. Unten an der Hand bemerkt man eine Bruchstelle.

Eine aus den ältesten Beständen des Museums stammende Bronze, über deren Ursprung leider nichts Wesentliches festzustellen ist, giebt nun eine interessante



Nr. 90. Hand mit griechischem Salbenfläschchen. Swât-Gebiet. Original im Berl. Museum.



Nr. 91. Kleine Bodhisatva-Statue (Maitrêya?) aus einem Relief-fragment vom unteren Kloster zu Nathu, bei Sañghão, Swâtgebiet, nach Cole, Rate 20.

Parallele. Das unter Abb. 93 abgebildete Stück zeigt die selbe Handstellung wie der Peking Maitrêya (Abb. 92). Es ist aber unendlich sorgfältiger ausgeführt: die Kleider, die Lippen sind mit Kupfer eingelegt, die Krone, der Schmuck, die Gewandränder und Muster, sowie das Weiße in den Augen mit Silber tauschiert. Der Stil ist nepâlesisch. Die rechte Hand hält den Rosenkranz, die linke in derselben Lage wie an der Peking Bronze ein Fläschchen mit spitzem Boden. Es ist klar, daß auch bei der Peking Bronze das Fläschchen vorhanden war: der untere Teil ist abgebrochen; der in der Hand sitzende blumenähnliche Knopf ist der Oberteil (Hals und Ausguß) des Fläschchens. Auf der zuletzt beschriebenen Figur sieht man in der tauschierten

Krone die Abbildung eines Stûpa in ausgeprägt nepâlesischem Stil. Dies letztere Attribut, wie der Rosenkranz, giebt uns einen Wink, daß, wenn auch der Typus der Figur in beiden — ebenso wie das Attribut der linken Hand — identisch ist, wir doch kaum berechtigt sind, unsere letztere Figur ebenfalls Maitrêya zu nennen. Lassen wir diese Figur zunächst außer Auge, so ergeben sich zur Bestimmung des Maitrêyatypus die ferneren Daten.

Es befindet sich im königlichen Museum eine tibetische Miniatur auf Seide, welche den Maitrêya (auf einem beiliegenden Blatt als Byams-pa bezeichnet) in genau derselben Stellung wie die beiden Bronzen darstellt, doch ohne jedes Attribut mit reichem, lockigem Haar. Statt der Krone trägt das Bild nur einen Stirnreif.

Wie vorzüglich nun die tibetische Tradition ist, beweisen die oben unter Abb. 63 und 64 gegebenen Abbildungen. Das unter der letztgenannten Abbildung publizierte Bild (aus der Sammlung der Gebrüder Schlagintweit) stellt den Maitrêya als Buddha vor, in der Form, wie ihn die lamaistische Kirche als vollendeten Buddha auffaßt. Die vor der Brust zu einer mystischen Fingerstellung (Mudrâ) gruppierten Hände sind sein Charakteristikum: die sogenannte Dharmatschakramudrâ, welche auch



Nr. 92. Altindische Bronze des Dschamba (Byams-pa): Maitrêya, aus einem Kloster in Peking stammend. GröÙe 21 cm. Original im Berliner Museum. Die Bezeichnung „Byams-pa“ hat die Figur in Peking erhalten, sie findet sich in dem handschriftlichen Katalog der Sammlung Pander.⁸¹⁾



Nr. 93. Indische mit Silber und Kupfer tauschierte Bronze, einen Bodhisatva darstellend. GröÙe 20 cm. Original im Berl. Museum.

Gautama Buddha besonders in Darstellung der Predigt von Benares erhält. Das Bild ist benannt und bereits bei Schlagintweit abgebildet. Über der Hauptfigur nun, neben welcher etwas kleinere Göttergestalten als Diener dargestellt sind, zeigt ein Streifen acht kleine Buddhabilder. Die letzte Figur ist dieselbe wie die Mittelfigur, also wieder Maitrêya, die

vorhergehende zweifellos Gautama: Also sind die sechs übrigen die Vorgänger Gautamas: Vipacyi, Çikhi, Viçvabhî, Krakutschchanda, Kanakamuni, Kâçyapa. Auf dem aus der Nähe von MuhammadNâri, Peschaur, stammenden Relief, welches unter Abb. 63 abgebildet ist, sieht man unter der Mittelfigur acht Buddhasstatuen stehend in prächtig komponierten Typen. Die letzte, welche sich an die menschlichen Verehrer (vermutlich die Stifter des Reliefs?) rechts in der Darstellung wendet, hat keine Robe, sondern das

gewöhnliche Unterkleid, lockiges Haar, in der linken Hand das Fläschchen: es ist Maitrêya. Die vorhergehende Gestalt

ist die gewöhnliche des Gautama, die übrigen sind seine oben genannten sechs Vorgänger. Es ergibt sich hieraus zunächst, daß die mit dem Attribut des Fläschchens dargestellten königlichen Gestalten der Klöster von Gāndhāra den Bodhisatva Maitrêya darstellen können und auf dem Relief von Muhammad Nâri thatsächlich darstellen.

Aus dem Relief von Muhammad Nâri aber ergibt sich vielleicht noch mehr. Der Vergleich mit dem tibetischen Bilde zeigt deutlich, daß auch die Mittelfigur dieselbe ist. Die Darstellung der sieben Buddhas und des Bodhisatva Maitrêya unter der Hauptfigur könnte es nahe legen, auch die Mittelfigur Maitrêya zu nennen, wenn man ihn als Buddha darstellte.⁸²⁾ Vergleiche indes unten S. 169.

Ein weiteres Resultat der obigen Untersuchung besteht ferner darin, daß, wie schon oben erwähnt, in der Gāndhāraschule die Methode beginnt, durch ver-

änderte Hand- und Fingerstellungen die Heiligen zu unterscheiden. Einzelne Typen im Leben eines Buddha werden für bestimmte Gestalten bleibende Attribute. So ist die Stellung mit den Händen vor der Brust die sogenannte Dharmatschakramudrâ eigentlich die des Buddha, welcher das Rad des Gesetzes dreht (vgl. oben S. 157). Aber schon innerhalb der Gāndhāraschule wird diese Pose charakteristisch — wenn auch nicht ausschließlich — für Maitrêya, den Buddha der Zukunft, welcher das Rad der wahren Lehre erst noch drehen wird.



Nr. 94. Bodhisatva, Swāt-Gebiet; der Kopf ist nach 88 zu ergänzen. Original im Berl. Mus.

Von großem Interesse ist die Darstellung des Vorgängers des Gautama, des Kâçyapa-Buddha.⁸³⁾ Die Stellung kommt sonst nicht vor, hat auch innerhalb der buddhistischen Bildnerei der späteren Zeit, soweit ich sehen kann, keine Dauer gehabt. Das königliche Museum besitzt eine kleine hierher gehörige Figur, welche auf beiden Seiten



Nr. 95. Buddha-Statue in Dharmatschakramudrâ. Kadam Kuki Khel; Swât-Gebiet. Original im Berliner Museum.

und oben Bruchstellen zeigt, also zweifellos aus einem zerstörten Relief stammt, welches dem oben unter Abb. 63 abgebildeten verwandt war. Kâçyapa legt die Robe straff um den Leib und spannt sie mit der etwas eingehüllten Rechten über die Brust, während die Linke das herabfallende Gewand faßt. Die übrigen acht Buddhas treten zurück gegenüber diesem scharf ausgeprägten Typus, welcher bis zu einem gewissen Grade an die Sophokles-Statue des Lateran erinnert.

Eine systematische Behandlung aller hierhergehörende Typen zusammen mit den spärlich vorkommenden Darstellungen der südlichen Kirche kann noch nicht unternommen werden, da zu wenig Material vorhanden ist. Genug, schon auf den Skulp-

turen der Gândhâraperiode spielen neben Gautama ganz besonders Maitrêya und Kâçyapa eine hervorragende Rolle. Dafs die letztgenannten in der Eschatologie des nördlichen Buddhismus in höchst interessanten Zusammenhang gebracht werden, mufs hier erwähnt werden. Kâçyapa liegt unverwest in seinem Stûpa, wenn Maitrêya auf Erden erscheint, wird er sich erheben, Wunder thun und in Flammen verschwinden,

eine Sage, die in merkwürdiger Weise an persische (und mohammadanische) Legenden erinnert.

Vielleicht ist es also berechtigt darauf hinzuweisen, daß auch hier wiederum Berührungen mit iranischen Ideen stattgefunden haben. Die Ähnlichkeit der Vorstellung von dem künftigen Buddha Maitrêya mit dem Erlöser der Pârsireligion Saoshyant (Sosiosh) ist ganz auffallend. Wenn wir nun auch nicht wissen, wann bei den Irâniern die Legende von Saoshyant sich so entwickelt hat, wie sie jetzt vorliegt, so ist doch die dominierende Stellung des Maitrêya innerhalb der nördlichen Kirche sicher beeinflusst.

Der Kult des Maitrêya muß im fünften Jahrhundert schon vollkommen entwickelt gewesen sein, da die chinesischen Pilger ein abgerundetes Gebet an den Bodhisatva kennen. Die Gândhâraskulpturen zeigen in Übereinstimmung mit dem Bericht des Fa-hian die Verehrung dieses Bodhisatva in voller Blüte.

An Maitrêya knüpft die Überlieferung unmittelbar die Entstehung der Mahâyâna-Schule, indem sie den Mönch Asaṅga, welcher als der Gründer des ganzen späteren Pantheons anzusehen ist, von Maitrêya die Tantras erhalten läßt.⁸⁴⁾ Die Mahâyâna-Schule, die sogenannte „große Überfahrt“, „die große Karriere strebt nun nicht mehr die Befreiung des einzelnen an, sondern direkt die Wiedergeburt als Bodhisatva. Diese Bestrebungen entwickelten sich aus dem gelehrten Charakter des Mönchtums im Norden, welches die Anhänger der alten Doktrin als „Vertreter der kleinen Überfahrt“ (Hînayâna) über die Achsel ansah. Unter den Skulpturen der Gândhâra-Klöster begegnet uns nun eine solche Menge von Figuren, welche den Bodhisatva-Charakter tragen, daß wir sie unmöglich alle als Maitrêya-Figuren auffassen können, selbst wenn wir annehmen, daß damals der Kult dieses Bodhisatva im Zenith stand. Neben dem Attribut des Fläschchens (vgl. die lädierte Relieffigur Nr. 94 und die große Hand Abb. Nr. 90) sehen wir als beliebtes Attribut der Bodhisatvas in den Händen der Dargestellten einzelne große



Nr. 96. Kleine Figur eines Buddha, aus einem Relief herausgebrochen, welches dem unter Nr. 63 abgebildeten glich. Kadam Kuki Khel; Swat-Gebiet. Original im Berliner Museum.

Blumen der Lotusblume⁸³⁾ oder auch ganze Büsche von solchen Blumen: ein Attribut, welches durch Kultgebräuche (Blumenopfer) nahe genug gelegt ist. Auch mit der Lotusblume in der Hand ist Maitrêya unter den indischen Skulpturen nachweisbar, ich brauche nur auf die zu Supârâ gefundenen Buddhafiguren hinzuweisen, deren Reihenfolge



Nr. 97. Figur eines Bodhisatva mit einem Busch Lotusblumen in der rechten, einem Gefäß in der linken Hand. Gipsabguß im Königl. Museum f. Völkerkunde.

eine Bodhisatvafigur schließt, welche in der Hand eine ganze Lotusblume, und zwar nur diese, kein Gefäß in der Hand hält. Die beiden Attribute: Blumen und Gefäß sind uns übrigens von Sâñtschi her wohlbekannt (neben dem Vadschra), freilich tritt hier innerhalb der Gândhâra-Schule an Stelle des runden indischen Jôṭâ die antike Flasche mit spitzem Boden. Die moderne Kunst giebt, wie erwähnt, (in Tibet) dem Maitrêya beide Attribute — Lotusblume und Gefäß — aber nun die langgeschnäbelte Ritualkanne (malakalâça).

Kehren wir zunächst zu der unter Figur 93 abgebildeten Bronze zurück, so sehen wir zunächst, daß sie denselben Typus repräsentiert als der unter Fig. 92 abgebildete Maitrêya. Für diese Figur 93 will Oldenburg den Namen Padmapâṇi beanspruchen und seine Gründe liefern in der That den Beweis, daß die Figur Padmapâṇi darstellt und daß davon ausgehend auch für einige Gandhâraskulpturen der Name Padmapâṇi einzusetzen sei.⁸⁴⁾

Aber dieser Name Padmapâṇi ist ja leider kein eigentlicher Name, sondern ein Adjektiv in substantiver Form: „der mit der Lotusblume in der Hand“, ein Periegeten- und Verlegenheitsname, welcher sich dem oben behandelten Vadschrapâṇi würdig anschließt. Auch dieser neuentstandene Bodhisatva Padmapâṇi hat immer wieder Neubildungen gezeitigt, so daß er heute im Pantheon Tibets so ziemlich die wichtigste Person bildet, er inkarniert sich im Dalai-Lama.

Wir können also auch hier das Entstehen des Systems wenigstens nach der bildnerischen Seite hin beobachten,

indem wir als den Ausgangspunkt ein blofs beschreibendes Epitheton „der mit der Lotusblume in der Hand“ erhalten; die Persönlichkeiten selbst schwinden unter unseren Händen dahin, um diesen trivialen Ausdruck zu gebrauchen: je vager die Anfänge sind, desto reicher aber wuchern in der Folgezeit die Attribute und — neue Beinamen⁶⁷⁾, aus denen unter Umständen wieder neue Personen werden können.

Wollen wir also annehmen, dafs Padmapâni innerhalb der Gândhâra-Skulpturen schon feste Gestalt geworden ist, so tritt die fernere Frage heran, ob Padmapâni's spiritueller Vater Amitâbha sich schon nachweisen läfst oder nicht. Wenn ihn die spätere Kunst darstellt, so erhält er entweder die Tracht und Haarschur eines Buddha, aber mit der Dhyânamudrâ (die Hände auf dem Schofs geschlossen) oder die Tracht eines Bodhisatva mit derselben Handstellung und darauf ein Gefäfs mit Amṛita. In der That kommen solche Buddhafiguren innerhalb der Gândhâraskulpturen vor (vgl. Abb. 63 die in den Giebeln über den Guirlandenträgern sitzenden Buddhas), auch solche Bodhisatvas kommen vor, die im Schofs dasselbe Fläschchen mit beiden Händen halten, welches wir oben besprochen haben. Doch läfst sich in keinem Falle mit absoluter Sicherheit sagen, dafs Amitâbha darunter dargestellt sein mufs, obgleich es wahrscheinlich ist. Ja, folgte man der japanischen Tradition, so könnte selbst die Mittelfigur von 63 Amitâbha in Sukhavatî sein, die Nebenfiguren wären dann Padmapâni und Mahâsthânâprâpta!

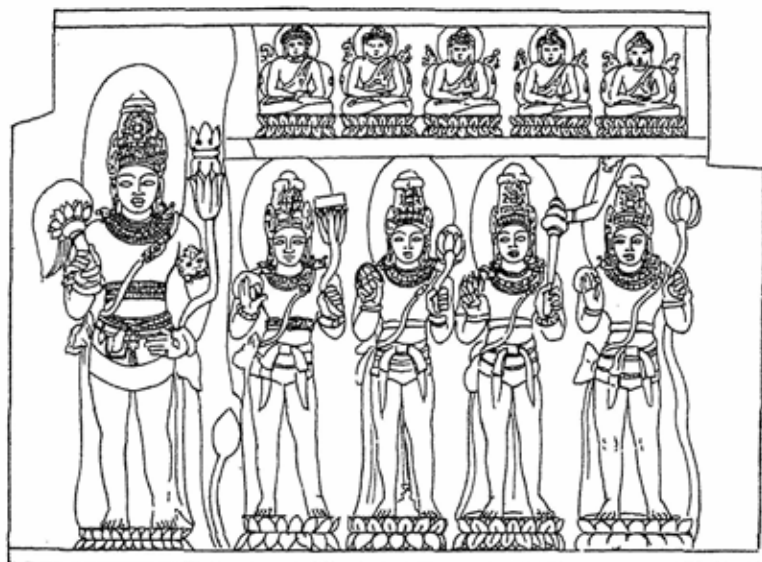
Wir hätten damit den Anfang der Lehre von den Dhyânibuddhas — den meditativen Buddhas vor uns, welcher die Grundlage der Lehre des Mahâyâna bildet.

Schon die südliche Schule kennt vier Stadien mystischer Beschauung (Sanskrit: dhyâna, Pâli: dschâna), welche die nördliche in der Folge zu fünf Stufen steigert. Diese fünf Dhyânas entsprechen in der Kosmogonie einer Reihe von Terrassenhimmeln, den sogenannten Brahmaloas, welcher über den niedrigen Himmeln der Götter Devalokas (vgl. oben S. 60) sich erheben. Es kam nun die Theorie auf, dafs jeder auf Erden wandelnde Buddha sein mystisches Gegenbild (Dhyânibuddha) in einem der Dhyânihimmel habe, von denen jeder wiederum seinen Bodhisatva als Nachfolger habe. So gesellen sich zu den fünf menschlichen Buddhas der gegenwärtigen Weltperiode (Kalpa) fünf mystische Antitypen in den bezüglichen Dhyânistufen mit ihren fünf Nachfolgern (Dhyânibodhisatvas). Es ergibt sich also folgende Entsprechung:

Menschl. Buddhas (Manushib.):	Dhyânibuddhas:	Dhyânibodhisatvas:
1. Krakutschtschandâ	Vairôtschana	Samantabhadra
2. Kanakamuni	Akshôbhya	Vadschrapâni
3. Kâcyapa	Ratnasambhava	Ratnapâni
4. Gautama	Amitâbha	Padmapâni
5. Maitrêya	Amôghasiddha	Viçvapâni.

Nach Maitrêyas Auftreten als Buddha wird die gegenwärtige Welt zerstört.

Rhys Davids hat darauf aufmerksam gemacht, daß die ganze Theorie, nach welcher je ein menschlicher Buddha aus seinem Spiritus rector (Dhyânibuddha) emaniert, eine gewisse Ähnlichkeit hat mit den Aeonen und Emanationen der gnostischen Kirche und meint, es sei nicht unmöglich, daß diese Wesen ihre Existenz persischem Einfluß verdanken.



Nr. 98. Bodhisatvas auf der rechten Seite des Altars in Tîn Thâl (Elurâ), nach Jas. Burgess, Report on the Elurâ Cave Temples, ASWI, Vol. V. Plate XX. 1.

Merkwürdig ist in dieser Beziehung der Name des Amitâbha „Unermeßliches Licht“, aus welchem Gautama emanierte; er weist aufs entschiedenste auf Berührung mit der altpersischen Lichtreligion hin.

Die Lehre von den Dhyânibuddhas und Dhyânibodhisatvas scheint überhaupt auf der zoroastrischen Lehre von den Fravashis (Fervers) zu beruhen. Nach der Anschauung der Masdayasnier hat jedes Wesen, ob verstorben, lebend oder ungeboren, seine Fravashi, welche bei der Geburt sich mit dem Leibe verbindet und nach dem Tode für ihn Fürbitte leistet. Wir hätten also, was zum Local der

Gāndhāra-Schule paßt, iranischen Einfluß, deutlich vor uns. Diese spröden Materialien zu berühren, war nötig, weil nur dadurch die ins Unendliche gehende Wiederholung der Buddhagestalt an den Bauten des späteren Buddhismus begreiflich wird.

Proben dieser Art sind die unter Nr. 98 und 99 dargestellten Buddhas und Bodhisatvas aus dem buddhistischen Felsentempel von Elurā. Auf Abb. 98 sehen wir oben den Buddhatypus fünfmal wiederholt, vielleicht für die fünf Dhyānibuddhas — alle haben hier die Dhyānamudrā (die Hände im Schoße auf einandergelegt), obwohl ihnen sonst



Nr. 99. Füllung in Tîn Thāl (Elurā) nach Jas. Burgess, Report on the Elurā Cave Temples, ASWI., Vol. V. Plate XIX, 6.

— wenn es Dhyānibuddhas sind, aufser Amitābha andere Mudrās zustehen, unten sehen wir fünf Bodhisatvas, in der gewöhnlichen königlichen Tracht, wie in Gāndhāra, nur stärker hinduisiert, sie tragen Lotusblumen, einige aber über den Blumen noch besondere Attribute, einer ein Fähnchen; deutlich ist ferner der großgebildete Vadschrapāṇi-Bodhisatva mit dem Donnerkeile über der Blume. Eine sichere Bezeichnung der einzelnen ist leider ebenso unmöglich, wie für die Abbildung 99, auf der acht Bodhisatvas sich um Buddha sitzend gruppieren. Nur die zwei neben ihm sind klar: Padmapāṇi durch die Lotusblume und die kleine Amitābha-Figur im Haar, und Vadschrapāṇi durch die Lotusblume mit dem Donnerkeile darüber.

Es beginnt eine rein äußerliche Unterscheidung der stets gleichen, auf demselben Grundtypus der Gestalten — die sitzenden Bildungen überwiegen allmählich weitaus — ein Spiel mit Attributen. Je nach den veränderten Fingerstellungen, wobei bei hinzutretender Bemalung auch die Farbe des Körpers und des Gewandes wechselt, treten andere Namen in ihr Recht. So entsteht ein unendliches, völlig gleichförmiges Pantheon mit vagen, rein allegorischen Namen und stetem Wechsel der Attribute. Da es nun als eine heilbringende That der vorzüglichsten Art betrachtet wurde, möglichst viele Buddhafiguren herzustellen, so verfiel naturgemäß jede künstlerische Bethätigung, und in der Folge gab es nur mehr oder weniger gute, mehr oder weniger vom Landesstil beeinflusste Reproduktionen des festgestellten Typus. Reihen von Buddhafiguren wurden nun verwendet zur Verzierung von Tempelfassaden, ganze Felsen in mit Buddhas gefüllte Terrassenreliefs verwandelt, Höhlen mit Buddhastatuen zu Tausenden und in allen Größen ausgefüllt.⁸⁸⁾

Damit aber kommen wir auf das im ersten Kapitel Gesagte zurück. Die indische Weltanschauung kennt den Menschen, d. h. das einzelne Individuum, nur als Glied einer Kette von Einkörperungen. Diese Einkörperungen sind Phasen der Seelenwanderung (Sansâra). Sie vollziehen sich in Weltperioden, welche entstehen, aufblühen, schlecht werden, vergehen, worauf wieder neue entstehen, um wieder vernichtet zu werden. Für jede Periode giebt es Buddhas, sie erscheinen als Emanationen zahlloser Buddhas der meditativen Sphären: der Dhyânibuddhas. Demgegenüber steht die abendländische Idee des steten Fortschrittes, des steten Besserwerdens, welche die Thatkraft des einzelnen Mannes frei schaffen läßt, während die Summe der Energie der Individualitäten zeitweiligen Rückschritten, Rückfällen in Barbarei ein wirkungsvolles Gegengewicht hält. Es ist ganz dem Charakter der Weltauffassung angemessen, daß das Kultbild, das Bild des Religionsstifters ins Unendliche redupliert wird und dadurch seine Individualität verliert. Der Buddhatypus, der einzige Vorwurf von einigermaßen statuarischer Art, welchen man tastend entwickelt und auf Grund fremder Formgebung kanonisiert hatte, wird dekorativ behandelt zum Fassadenschmuck großartiger Tempelbauten, welche die Kosmogonie illustrierend, die Welt meditativer Sphären auf Erden darstellen sollen. Der Großartigkeit dieser Denkmäler beschaulicher Naturbetrachtung gegenüber geht die Gestalt des einen großen Mannes durch Schematisierung und Wiederholung ins Unendliche wieder verloren.

Die Religion hat, wie oben erwähnt, diese Phase in anderer Form durchgerungen: das Gegengewicht war die

Rückkehr zu einer Art von Monotheismus mit der im 12. bis 13. Jahrhundert aufgekommenen — freilich auch im Norden nicht allgemein anerkannten Lehre vom Adibuddha, dem Urbuddha, aus welchem alle anderen emanieren.

Mit den Gāndhāraskulpturen ist die zweite Periode der buddhistischen Skulptur in Indien insofern abgeschlossen, als neue künstlerische Motive, neue Prinzipien der Komposition nicht mehr auftreten. Aber auf ein paar Dinge müssen wir noch hinweisen, da sie sicher durch die Vermittlung der Gāndhāraschule aus der Spätantike in die buddhistische Kunst übergegangen sind. Es ist bekannt, daß die späte Antike eine Vorliebe für Kolosse hat, auch die buddhistische Kunst hat Kolosse, und zwar sind die beliebtesten Figuren: die Buddhas in lehrender, stehender Gestalt, in liegender (in Nirvāṇa eingehend), ferner die Statue Maitrēyas. Ich brauche nur an die durch Ritter berühmten Kolosse von Bāmīān zu erinnern, um den Weg zu bezeichnen, von dem aus die buddhistische Kunst diese Darstellungsform übernommen hat.⁸⁹⁾

Noch ein künstlerisches Motiv, welches in den jüngeren Gāndhāraskulpturen schon auftritt, muß wenigstens kurz erwähnt werden, wenn es auch schwer ist, bei dem jetzigen Material dasselbe genügend zu erklären. Es ist dies die Lotusblume als Sitz oder eine Art von Untersatz von zwei Lotussen unter den Füßen des stehenden Buddha. Es scheint dies (erstere) Motiv, welches in der älteren (indischen) Kunst nur der Göttin Sīrī zugehörte, innerhalb der Gāndhāraschule auf Grund indischen Einflusses weiter entwickelt worden zu sein. Bei stehenden Figuren war es vermutlich eine Illustration von schmückenden poetischen Beinamen „der Lotusfüßige“ u. dgl., bei den sitzenden stand die Darstellung vielleicht in Bezug zu der Lotussitz (padmāsana) genannten Meditationpose. Jedenfalls tritt schon zu Amarāvati der Buddha stehend auf Lotusblumen uns entgegen (vgl. oben S. 151) und in der heutigen kirchlichen Kunst ist dies Motiv ein ganz gewöhnliches geworden (vgl. Abb. 63, 64, 82, 83, 98, 99).

Von den Bodhisatvas des späteren Pantheons haben zwei entschieden individuellen Charakter und sind dadurch Stoff zu schönen Werken geworden, welche, obwohl über unsere Zwecke hinausgehend, noch erwähnt werden mögen, da sie einerseits zeigen, was die buddhistische Kunst überhaupt als Ideal erstrebte, andererseits, weil daraus die außerordentliche Dauerhaftigkeit des griechischen Buddhaideals sich so recht klar ergibt. Es sind die Bodhisatvas Mañdschuṣrī und der schon erwähnte, später ungemein reich entwickelte Padmapāṇi.

Mañdschuṣrī, dessen Name etwa „lieblichen Glanz habend“ bedeutet, war vielleicht eine historische Persönlichkeit; nämlich

der Begründer der Kultur in Nêpâl. Im System der nördlichen Kirche erscheint er als Repräsentant jener transscendentalen Weisheit, welche, wie erwähnt, das Ziel der Mahâyânaschule ist.

Seine Attribute sind das Schwert „des Wissens“, welches er mit der rechten Hand schwingt, um die Wolke der Finsternis (andhakâra) des Geistes zu spalten und in der linken Hand ein Buch, welches meist auf Lotusblumen ruht.

Zu den schönsten Proben spätbuddhistischer Skulptur gehört das im königlichen Museum für Völkerkunde aufgestellte Relief eines aus Java stammenden Mañdschuçri, welches nach der beigegebenen Inschrift im Jahre 1265 çaka, d. h. 1343 nach Christus vom König Âdityavarmâ errichtet worden ist (vgl. Abb. 100).

Der Bodhisatva sitzt auf einer großen Lotusblume, auf ein breites Kissen gelehnt, nach altindischer Art mit hochgezogenen Beinen, in vollem Festschmuck. Er trägt eine reichverzierte Krone, Ohrschmuck mit herabhängenden Ketten (vgl. den Ohrschmuck der unter Abb. 89 abgebildeten Bodhisatvafigur aus Gândhâra), Hals- und Brustketten, Gürtelkette, Ober- und Unterarmringe, Finger- und Zehenringe. Aus der Krone heraus hängen zu Strähnen gewickelte Locken. Das Oberkleid liegt in einem schmalen Streifen um die Brust von der linken Schulter nach der rechten Seite, das Unterkleid schließt sich glatt an die Füße; es ist reich mit sehr interessanten Mustern verziert (vgl. Abb. 26). Der Körper ist wohlgeformt, voll, weichlich; die Brust und Rippengegend rund und ohne Gliederung von Knochengestüt oder Muskel. Die Füße sind des Gehens ungewohnt, sohlenweich und fast ins Unmögliche zusammengepreßt. Der Körper, im ganzen voll lieblicher, fast weiblicher Schönheit, trägt den Charakter übernatürlicher Entwicklung, welche nicht aus der physischen Energie des dargestellten Wesens hervorging. Der erhobene Arm hält nur das Schwert hoch, aber er haut nicht, er dient nur dazu, das Attribut zu halten.

Das Gesicht zeigt in seiner ganzen Anlage den von früher (S. 143ff.) bekannten Buddhatypus in großer Reinheit; die Formengebung der Gândhâraschule ist noch wohl erkennbar. Der Charakter meditativer Ruhe wird erreicht durch die fast völlig geschlossenen Augen, den ins Genick zurückgedrückten Kopf, so daß der ungemein schematisch gebildete, fleischige Hals stark hervortritt. Der Mund ist groß, aber nicht breit, die Unterlippe voll, die Oberlippe in den Winkeln fast bis zum Lächeln hochgezogen. Das Lächeln aber scheint überwunden und völlige Ruhe eingetreten zu sein.

Am besten wird der Kopf charakterisiert durch die Merkmale der vierten und höchsten Stufe der Meditation



Nr. 100. Altjavanische Relieffigur des Bodhisattva Mañdschuṛi, nach der Inschrift 1265 çaka: 1343 n. Chr. aufgestellt. Original im Berliner Museum.

(Dhyâna). Nach der Auffassung der südlichen Kirche sind die einzelnen Dhyânas also:

1. Das erste Dhyâna ist ein Zustand von Freude und Glück, welche entstanden sind aus dem Leben in der Einsamkeit, doch voll von Betrachtung und Forschung, nachdem der Religios sich von aller Sinnlichkeit und Sünde befreit hat.

2. Die zweite Dhyânastufe ist ein Zustand von Freude und Glück, entstanden aus tiefem Seelenfrieden ohne Betrachtung und ohne Forschung, welche beide überwunden sind; es ist das zur Ruhe bringen des Denkens, die Herrschaft der Beschauung.

3. Die dritte Dhyânastufe ist der Zustand, in welchem der Religios geduldig wird durch Freude und durch Austilgung jeder Leidenschaft, fröhlich und bewußt der Freude, welche den „Würdigen“ (arhat) anzeigt: geduldig, erinnernd, glücklich.

4. Die vierte Dhyânastufe ist die Reinheit in Gleichmut und Erinnerung, ohne Sorge und ohne Freude, nachdem die vorhergegangene Freude und Sorge aufgehoben sind durch die Beseitigung dessen, was Freude macht, und nach Beseitigung dessen, was Kummer bereitet.

Die Lotusblumen, auf welchen sonst (auf modernen Darstellungen aus Tibet u. s. w.) das Buch ruht, sind zur Verzierung des Hintergrundes verwendet. Die geschmackvolle Anordnung der mit großem Naturverständnis malerisch dargestellten Blätter und Knospen weist noch auf die altindische Art (vgl. oben S. 19). Vier kleinere, der Mittelfigur nahezu gleiche Mañdschuçrîgestalten umgeben die Hauptfigur, oben und unten, rechts und links. Es sind nach Analogie tibetischer Bilder offenbar andere Existenzformen des Bodhisatva gemeint. Dadurch erhält das Relief die stelenartige Anlage, welche wir schon in Gāndhāra (vgl. oben S. 122) vorfanden, welche auch in der Malerei der nördlichen Schule fortlebt; die Nebenfiguren würden auf einem tibetischen Bilde mit der Hauptdarstellung in den fünf heiligen Farben variieren: da Mañdschuçrî meist rot dargestellt wird, bleiben über: Weiß, Gelb, Grün, Blau.⁹⁰) Diese Farben müssen, nach der Auffassung der modernen Malerei auf den Bildern in gewissem Gleichgewicht stehen; vor allem dürfen die blauen (zornigen) Formen der Gottheiten nicht überwiegen.

Mañdschuçrî kann, wie wir gesehen haben, gewissermaßen als Personifikation der Meditation aufgefaßt werden.

Padmapâṇi, der „Allerbarmer“, ist, wie oben erwähnt, eine Emanation des Amitābha: aus einer Lotusblume zur Erlösung der Menschheit auf die Erde gekommen, wirkt er, alle Gebrechen, allen Jammer austilgend in allen kreatürlichen Reichen, so daß die Höllen sich leeren. Dann kehrt er auf seinen Thron zurück, aber bald sieht er, wie das Elend wieder beginnt, die Höllen sich wieder füllen. Aus Schmerz darüber zerplatzt ihm der Kopf u. s. w.

Durch die Gleichsetzung dieses Wesens mit der chinesischen Göttin des Erbarmens Kuan-Yin hat sich ein interessanter alter Typus gebildet. Ich rede nicht von den rein

chinesischen (weiblichen) Darstellungen dieses Bodhisatva, auch nicht von den vielverbreiteten dreizehnhöpfigen, sondern von einem Typus, welcher, obgleich auf indischer Formgebung beruhend, doch völlig aus dem Kanon herausfällt. Der Bodhisatva sitzt dann, lebhaft bewegt, mit hochgezogenem rechten Fuß; die rechte Hand liegt mit dem Ellbogen auf dem rechten Knie, der Kopf ist schmerzvoll in die rechte Hand gesunken, die linke ruht nachlässig auf dem linken herabhängenden Fulse. Schmuck und Tracht, Typus des Kopfes u. s. w. bleiben indisch.⁹¹⁾ Das Königliche Museum besitzt an solchen Darstellungen des Padmapâni nur ein paar Bronzen, offenbar Repliken eines alten und berühmten Werkes.

Diese beiden Gestalten habe ich noch erwähnt, um zu zeigen, wie nahe die nordbuddhistische Kunst an die bloße Personifikation herangekommen ist. Das rein geistige Element wiegt so vollständig über, daß die menschliche Gestalt ein bloßes Schema geworden ist. Bei diesen beiden Bodhisatvas aber bleibt wenigstens noch eine Spur von Persönlichkeit, welche bei weiteren Darstellungen, über die noch ein paar Worte gesagt werden müssen, völlig erlischt. Die älteste Personifikation dieser Art ist die Göttin der transcendentalen Weisheit Pradschnâ paramitâ (Tib. Sher pyin ma), welche übrigens stilistisch wie im Kult unbedeutend ist.⁹²⁾

Die äußersten Ausläufer dieser massenhaften Reproduktion von Schemen zeigen uns eine merkwürdige Entartung nach zwei Seiten hin. Einerseits reichen die Glieder nicht mehr aus, um alle die Attribute zu tragen, die Figur erhält mehrere Arme, mehrere Köpfe: sie redupliziert sich in sich selbst. Die buchstäbliche Darstellung alter Epitheta der Kraft und des Glanzes hat wohl den Anlaß gegeben: Wörter, wie sahasrabâhu „der tausendarmige, d. h. der die Kraft von Tausenden hat“ u. s. w., haben eine rein äußerliche Auffassung erhalten. Die altindische, aus Vorderasien entlehnte Methode, einfache Menschengestalten mit Anhängen von Attributen zu bestimmen, an sich schon ein ganz unkünstlerischer Standpunkt, artet nun ins Widerwärtige aus. Damit ist die eigentliche Kunst — welche auf Grund fremder Formen immerhin imstande war, ein paar Idealbilder tastend zu versuchen: Buddha, Mañdschuçi, Padmapâni — abgeschlossen, die Gestalt wird eine bloße Hieroglyphe, deren Ausstattung mit mehr oder weniger Attributen den Namen irgend eines religiösen Zustandes u. s. w. ergibt. Andererseits aber löst man von den Hauptgestalten bestimmte Eigenschaften ab, welche als besondere Bodhisatvas — männliche und weibliche — auftreten; eine dieser Göttinnen des spätesten Buddhismus ist die „siegreiche

Göttin des die Intelligenz haltenden Scheitelknorrens⁹³) des allerherrlichsten Vollendeten“.

Die Gottheiten, Bodhisatvas und Buddhas werden, wie wir gesehen haben, schon in Gāndhāra zu Gruppen — zu Drei, zu Fünf, zu Acht — dargestellt und es scheint, als ob diese Anordnung auf ihre Attribute Einfluß hätte: kompositionelle Ausgleichungen sind sicher vorhanden.

Das Pantheon der nördlichen Schulen des Buddhismus im Tibet, China und Japan ist das riesenhafteste der Welt, aber endlos gleichförmig. Kaum eine Gestalt hat wirkliches Leben. Es ist nun interessant, wie dies endlose System von Schemen, welche mit leichten Variationen, in Handstellung, Attributen und Farben sich stets vermehren, in Tibet, China und Japan durchbrochen worden ist. Es geschah dies durch die Darstellung des Mönches in China und Japan, durch das Porträt der Hierarchen in Tibet. In China und Japan artet die Mönchsdarstellung, welche zweifellos mit einem Idealporträt der Hauptapostel (Sthaviras) und der alten Zauberer begann, in die Karikatur aus; in Tibet aber hat sich aus dem Idealporträt das wirkliche Porträt entwickelt. Wir haben gesehen, daß die Bodhisatvas sich stets in den Hierarchen Tibets inkarnieren — Padmapāṇi ist im Dalai-lama wiedergeboren u. s. w. —, die Bodhisatvas aber sind ewig die nämlichen, aber die einzelnen Inkarnationsstufen der Heiligen bieten Variationen in ihrer Individualität. Das Porträt der Großlamen Tibets bildet eine höchst interessante Reaktion gegen den Schematismus der Götterregionen. Das Göttliche in irdischer Hülle kommt in manchen Fällen in köstlicher Weise zum Durchbruch: die Gestalt bleibt schematisch und kommt aus dem Kanon nicht heraus, aber die Köpfe dieser Hierarchen sind auf den Bronzen und Miniaturen der kirchlichen Kunst meist von wirklichem Kunstwert.

Eines der vielen guten Stücke dieser Art, welche das Königliche Museum besitzt, ist die reich vergoldete Bronze des Kirchenfürsten von Tra-shi-lhum-bo (b Kra-shis-lhun-po) Pal-dān-ye-she (d Pal-dan-ye-she), gestorben in China 1779, vgl. Abb. 101. Das Porträt dieses interessanten Mannes ist von erstaunlicher Frische und Wahrheit. In dem derb angelegten, aber vortrefflich angeordneten Gewande lassen sich noch die letzten Ausläufer der Gāndhāraschule erkennen. Der politischen Machtstellung der Hierarchie Tibets entspricht es, daß die Bilder der Großlamen unter den verehrungswürdigen Objekten an erster Stelle stehen: die Roheit und dauernde Religionsfähigkeit seiner Bewohner hat sie vor einem Schicksal bewahrt, was in China und Japan einen prächtigen Abschnitt der buddhistischen Kunst bildet, es ist dies die Mönchskarikatur.

Das individuelle Element, welches in den Lamenporträts zum Vorschein kommt, geht über indische Verhältnisse



Nr. 101. Vergoldete Bronze aus Tibet; nach der auf der Rückseite befindlichen Inschrift: Portrait des Großlama von Tra-shi-lhum-bo Pal-dän-ye-she (dPal-ldan ye-she) 1737 bis 1779. Das Almosengefäß in der linken Hand ist aus Lapis lazuli. Höhe 14 cm. Original im Berliner Museum.

hinaus: es weist auf die Kulturzustände hochasiatischer Völker hin. Wenn es richtig ist, daß unter den Issedonen⁹⁴ des Herodot die Tibetern zu erkennen sind, so giebt uns

der moderne buddhistische Kult eine wahre Musterkarte der Kulturstufen jenes hochasiatischen Volkes, dessen Geschicke in so merkwürdiger Weise an die Indiens geknüpft sind, von der Zeit ab, wo die Griechen zum erstenmal über Indien genauere Kunde erhalten haben. Auf den lamaistischen Altären erscheinen neben den Resten eines barbarischen Kultus — Trompeten aus Menschenschenkelknochen, Opfergeschalen aus Schädeln, Trommeln aus Kinderkalvarien — Buddhabilder, in denen Reste spät antiker Kunstelemente, immer noch mächtig anregend, ein mystisches Dasein führen, daneben aber auch die Idealporträts der alten indischen Pandits und ihrer Nachfolger, der Lamas, mit ihren intelligenten — oder wenn man will — verschmitzten Gesichtern. Überlegt man aber, daß sie die Vertreter der Kultur in jenen barbarischen Ländern gewesen sind, daß sie es vermocht haben, die wildesten Eroberer und Weltentstürmer der Erde, die Mongolen, zu bändigen und für immer unschädlich zu machen — und zwar ohne einen eigentlichen Religionskrieg —, so kann man sich nur freuen, daß auf mittelbar übertragenen antiken Formen diese köstlichen Porträts zur Darstellung gelangen konnten.

Die Verwendung, Umstellung etc. alter heiliger Typen zu karikierenden Abbildungen hat sich aber auch alter Kompositionen bemächtigt. Dazu gehört in einem mir bekannten Falle die Darstellung des Nirvāṇa. Eine Skizze, Abb. 102, nach einem japanischen Bilderbogen zeigt in diesem Schema den Tod eines Lebemannes. Seine zahlreichen Freundinnen und selbst ein Schofshündchen geben ihrem Schmerz über den Tod des Gentleman, der größer als sie alle vor ihnen liegt, deutlichen Ausdruck.

Ich möchte mir bei dieser Gelegenheit die Frage erlauben, welchen Nutzen das ästhetische Hin- und Hergerede über „japanische Buntdrucke“ hat, so lange die Hauptsachen uns unbekannt sind, so lange wir nicht in der Lage sind — wie es hier zufällig glückt — den Witz zu verstehen?

Was die formelhaft erhaltenen antiken Elemente betrifft, so tritt hier außerhalb Indiens eine merkwürdige Erscheinung auf, welche schon oben bei Erwähnung des indischen Schmuckes etwas gestreift wurde. Die fremden Formen gehen in Indien in das Nationale auf, mannigfach umgestaltet, haben sie ein langes, viel variiertes Weiterleben, welches bis in die brahmanische Kunst des Mittelalters hineinreicht⁹⁵), während in den außerindischen Ländern der aus den Gāndhāraskulpturen herausentwickelte Kanon sich fester erhält. Man beachte nur die noch streng antiken Elemente in den javanischen Buddha- und Bodhisatvaköpfen Nr. 76 und Nr. 100 gegenüber den Gāndhāratypen Nr. 72, 73 oder die japanisch-chinesische Gewandanordnung Nr. 80, 84. Die

ganze Erscheinung hängt mit einer anderen zusammen, welche, wie ich glaube, den gelehrten und hierarchischen Charakter des nördlichen Mönchtums begründete — mit der Sprache. Die südliche Schule behielt die Pälisprache, weil die im eigentlichen Indien gang und gäben Prakritadialekte sich zur Not noch verstanden und die Kulturentwicklung eine gemeinsame war. Übergänge zwischen den Prakrits waren ebenso sicher vorhanden, wie zwischen den heutigen Idiomen arischer Abstammung arischer Abstammung im nördlichen Indien. Die Völker des Pandschâb aber waren der brahmanischen Entwicklung nicht gefolgt (vgl. oben S. 7) und wenn auch in einigen der Herrschaft der Indoskythen unterstehenden Ländern arische Dialekte gesprochen wurden, so gingen sie doch sicher stark ausein-



Nr. 102. Japanischer Buntdruck, den Tod eines Lebemannes darstellend, vgl. Nr. 54, 55. Original im Berliner Museum.

ander. Dazu kamen die zahlreichen, geradezu allophylen Bewohner des indoskythischen Reiches, Hellenen, Yue-tschi, die Stämme Dardistâns, Kaschmîrs, Persiens, ferner Osttürken u. s. w. Deshalb war die damals bereits ausgebildete Gelehrtensprache des Nordens, das Sanskrit, in Dschâlandhra als Idiom für die heiligen Texte gewählt worden. Es hat von da ab, selbst bei den Lamas Tibets und der fernen Mongolei, eine künstliche Fortexistenz geführt, welche von mancherlei Mißgriffen freilich nicht frei war. In beiden Fällen verhüllte die klassische Form den stärkeren Verfall der ursprünglichen Lehre. Die einzigen individuellen Elemente, welche uns begegneten, sind die Lamenporträts. Sie sind aber dargestellte Personen, nicht Darsteller. Es fehlen Künstlernamen. Die Formengebung ist fremd, ein fremdes Volk liefs die bedeutendsten Werke herstellen, noch heute sind kunstgewerbliche Beschäftigungen in den Händen von abgeschlossenen, durch Volksmischung ent-

standenen Kasten. Daraus geht hervor, daß die Kunst nicht populär war, daß das indische Volk in Masse den Dingen fremd gegenüber stand. Der Kern des Hindutums, das Bauerntum, blieb immer auf primitiver Stufe. Wer eine Figur schnitzen kann, ist primitiven Völkern schon ein Zauberer. Wie mußte es wirken, wenn der fremde Künstler unerhörte Bauten mit stilsicherem Dekor, Mischwesen u. s. w. bedeckte oder es gar zuwege brachte, das Bild des allverehrten Erlösers „aus dem Himmel“ wieder zu holen! So ist es verständlich, warum der tibetische Historiker 'Tāranātha die alten Bauten durch Yakshas (Feen) und Nāgas (Schlangendämonen) herstellen läßt. Darunter sind die fremden Künstler verborgen. Eine durch analoge Thatfachen begründete verwandte Situation ergab sich im germanischen Mittelalter. Die Baumeister der ersten Dome waren meist Fremde, sie galten dem Volk als übermenschliche Wesen, als im Bund mit dem Teufel. Mehr wie ein Monument frühmittelalterlicher Baukunst oder Plastik hat in der Sage eine Erklärung erhalten, welche, von dem humoristischen Element abgesehen, an die oben erzählte Dschātakafabel erinnert. Die Thatfache, daß daneben auch direkt griechische Künstleranekdoten übertragen wurden, gehört in die Literaturgeschichte.

Ein indisches Element, welches bald sich einstellt, ist, wie wir gesehen haben, die Wiederholung derselben Formen: sie geht mit derselben Erscheinung in den Texten parallel; die mystische, magische Macht des wiederholten ritualen Textes, in Indien immer hochgeschätzt, hat in der späteren buddhistischen Litteratur alles aufgelöst. Die Wiederholung der Motive verursachte auch die Auflösung der buddhistischen Kunst.

Sich vollständig von bestimmend geltenden Attributen zu befreien und der Charakter eines mythologischen Wesens durch entsprechende Darstellung des Körpers zum Ausdruck zu bringen — wie es in Athen der höchsten Blütezeit gelang — ist natürlich nicht erreicht worden. Doch fehlen Ansätze dazu nicht, dem Inder lag bei seinem warmen Naturgefühl die Sache nicht so ganz fern. Betrachten wir die Darstellungen der Nāga's und besonders der Nāgī's, wie sie uns die Reliefs zu Amarāvati (Abb. 5) und die Gemälde von Adschanṭā (z. B. Griffith, Ajanta I, Pl. 12) zeigen, so können wir in dem übermäßig gewundenen Körpern den Versuch nicht verkennen, in den menschlichen Körper die Eigentümlichkeit des glatten Schlangenleibs zu legen. Das alte Attribut — Schlangenhaupt im Nacken — war natürlich trotzdem nicht zu entbehren.

Die Skizze über die Gāndhāraschule ist im obigen so weit geführt, als es mit dem vorliegenden spärlichen Material

möglich war, sie ist ein Programm, welches lange andauernde Arbeit verlangt, das entscheidende Wort fehlt noch, die ausführliche Bearbeitung kann nur in Indien geschehen: in erster Linie in den Museen von Peschaur und von Lahor.

Als Resultate der obigen Ausführungen kann etwa das Folgende angegeben werden:

1. Begabung zur bildenden Kunst ist bei den indischen Arya's nur in geringem Maße vorhanden. Es fehlt die Fähigkeit, plastisch ausgebildete Gestalten zu entwickeln, es fehlt das Gefühl für maßvolle Komposition. Dagegen macht sich eine kräftige poetische Anlage geltend, welche unter dem Einflusse der Tropennatur gern dem Naturleben Bilder entnimmt und zum Schaden der Komposition breit, idyllenartig, mit feiner Betonung des Charakteristischen ausführt. Die durch spekulative Schulung geschärfte Beobachtungsgabe führt zu Situationshumor, welcher die starken Unterschiede der verschiedenen Volksklassen mit Glück schildert, ja auch an religiöse Vorstellungen sich wagt, trotzdem aber bleibt die ganze Gedankenwelt immer der religiös-philosophischen Auffassung unterworfen. Der Charakter des Volks schwankt zwischen Sinnlichkeit und Pessimismus.

2. Die griechischen Einflüsse, welche die Kunst der Açokaperiode zeigt, liegen im Geleise einer älteren, sehr energischen Beeinflussung durch die Iranier. Diese Vermittlerrolle des Perserreiches ist im allgemeinen durch Herodot und Ktesias charakterisiert.

3. Vorderasiatische Formen — das Attribut des Donnerkeils, die sogenannten orientalisierenden Tiere — dienen dazu, dieser älteren Schule die Typen für die Hindügötter und die übrigen Geschöpfe der Mythologie zu schaffen. Die Wundertiere Indiens bei Herodot, Ktesias u. s. w. gehören hierher vgl. S. 42 ff. Die Flügel der Mischwesen erscheinen bald in Aktion (vgl. S. 47, 52), bald als Flammen.

4. Die Gāndhāraschule repräsentiert eine lange Entwicklung, welche mit antiken (heidnischen) Formen beginnt und mit christlichen zu enden scheint. Die erhaltenen Reliefs sind wohl meist Repliken alter Musterkompositionen, welche vollkommen auf griechischen Kompositionsgesetzen aufgebaut sind, vgl. der Bodhisatva am Thore S. 97. Stilistisch ist die Gāndhāraschule von der älteren beeinflusst, vgl. die Nātschmädchen S. 104, persische Säulen S. 131.

5. Griechische Gottheiten im Sinne der Alexandrinerzeit (Lokalgottheiten) sind in Gāndhāra nachweisbar: der Thorgott S. 93, die Erde S. 97, die herabblickenden Götter, welche vielleicht ein Datum enthalten S. 121. Latent vorhanden sind folgende griechische Götter: Zeus S. 90, Eros S. 85, Paignia S. 130, Silenos, Satyren S. 85, Ge S. 97,

Nike (?) S. 105. Direkt als griechische Göttin ist dargestellt Athene Promachos. Als Vorlage zu Buddha diene Apollon S. 140.

6. Diese griechischen Bildungen haben auf die Texte der nördlichen Schule entschieden Einfluss ausgeübt, vgl. Vadschrapâni S. 90ff., die Mahâprithivî S. 97. Gewisse Texte (z. B. Lalitavistara) sind wie Beschreibungen von Reliefs oder Bildern.

7. Der Buddhotypus, welcher in China als der des Königs Udayana gilt, geht mittelbar auf den Gândhâratypus zurück S. 148.

8. Die Typen der Gândhâraschule, wie die griechische Kompositionsart sind der buddhistischen kirchlichen Kunst verblieben und in der buddhistischen Schule Tibets, Chinas und Japans heute noch nachweisbar.⁹⁶⁾ Die ikonographischen Texte der kanonischen Litteratur Tibets, ferner die in chinesischen illustrierten Encyklopädien aufgehäuften Materialien und gewisse Teile der Tantra- (Sanskrit-) Litteratur, müssen zur Herstellung einer im obigen nur skizzierten Typengeschichte, natürlich an der Hand der Monumente, durchgearbeitet werden.

9. In vielen Skulpturen der Gândhâraschule tritt das malerische Element so stark hervor, daß man daran denken kann, eine alte Malschule, deren äußerste Ableger etwa die tibetische kirchliche Malerei repräsentiert, sei in Gândhâra vorhanden gewesen, vgl. Nimbus S. 83, und die Reliefs „Die Flucht des Bodhisatva“, „Die Geburt des Gautama“ S. 105, 125. Vgl. dazu F. W. C. Müller, Japanisches aus Java, Feestbundel aan Dr. P. J. Veth aangeboden S. 223 und St. Julien, Hiouen Thsang 1894, S. 223. I, 110.

Anhang I.

Noten.

Indem ich die zweite Auflage meines „Handbuches“ dem Publikum übergebe, muß ich auf die Schwierigkeiten hinweisen, welche die Popularisierung eines Gegenstandes haben muß, welcher wissenschaftlich erst in den Anfängen steht. Besonders schwierig war für mich die chronologische Frage, da ich die strittigen Punkte unmöglich auf so kleinem Raume darlegen kann, sondern irgendwie abrunden muß. Deshalb habe ich dieser Auflage Anmerkungen angefügt, welche keineswegs erschöpfend sind, sondern nur das Nötigste bringen sollen. Naheliegende Verweise, welche in der angeführten Litteratur leicht gefunden werden können, habe ich nicht aufgenommen.

Besonderen Dank habe ich zu sagen den Herren V. A. Smith in Gorakhpur und James Burgess in Edinburgh, welche durch briefliche Mitteilungen, Verbesserungen, Verweise und Ergänzungen meine kleine Arbeit erheblich gefördert haben.

1) S. 1. Vgl. besonders Kuki Ryūichi, *The source of Japanese art*, Hansei Zasshi 12, 1; 1897, 10—13. Die brahmanische Kunst, soweit wir sie jetzt kennen, fußt in ihrem figurativen Teil wesentlich auf buddhistischen Elementen, so zwar, daß die ivaistischen Gestalten mit dem nördlichen Buddhismus gleichzeitig entstanden und in ihren Typen bestimmt scheinen, während die Ikonographie des Vishnu-Kultus nur umgedeutete buddhistische Elemente enthält. Noch abhängiger vom Buddhismus ist aber der figurative Inhalt der Dschainakunst. Wie weit diese Anschauung durch das, was sich Oldenburg, *Vostočnyja Zamětki* 359 und Note 3, von neuen Aufgrabungen verspricht, modifiziert werden wird und kann, bleibt der Zukunft anheimgegeben.

2) S. 4. Kandschur, Tibetisch geschrieben: bKa-gyur, das „übersetzte Wort Buddha's“ ist der Titel der kanonischen Literatur Tibets. Die Berliner Königl. Bibliothek besitzt außer einigen (27) Einzelbänden der Pekingener Ausgabe von 1410 ein komplettes handschriftliches Exemplar in prachtvoller Ausführung in 108 Folianten. Die reich verzierten Deckel desselben enthalten in Gold und bunten Farben ausgeführte Götterdarstellungen, welche alle mit Namen bezeichnet sind. Es wäre eine verdienstvolle und für die Sektengeschichte wichtige Aufgabe, diese Bilder mit dem Inhalt der Bände zu vergleichen. Die Vergleichung der tibet. Götter-Atlasse (Pantheon des Tschangtscha Hutuktu, die fünf-hundert Götter von Nar-thang etc.) mit dem von Hoffmann heraus-

gegebenen „Buddha-Pantheon von Nippon“, sowie mit den von A. Foucher beschriebenen nepales. Miniaturen, wäre eine zweite Aufgabe. Der Tandschur, Tib. bsTan-gyur wörtl. „die übersetzte Lehre“ bildet gewissermassen den Kommentar zum Kandschur: er ist in Berlin in einer schlechten Ausgabe (Nar-thang Druck) in 225 Bänden vorhanden: gerade dieses Werk enthält aber viel kunstgeschichtliches Material. Wertvoller als die Tibet. Quellen sind natürlich die indischen Miniaturen — und nicht zu vergessen die japanische Tradition, die wie ich hier kaum beweisen kann, in vielen Fällen die ältesten Formen bewahrt hat.

3) S. 8. Ich kann nichts besseres thun als den Leser auf Lucian Scherman's Recension von Oldenberg's Buddha, 3. Aufl. 1897, in der Deutschen Literatur-Zeitung Nr. 5, 1899, 177 ff. zu verweisen. Merkwürdig ist, daß dem Eifer gegenüber, Buddha's System als Nachbeteri der Brâhmanas hinzustellen, niemand daran denkt, daß alle brahmanische Philosophie pro domo (für die Brâhmanakaste) arbeitet, daß ferner bei dem Gezerre über rein religiöse Fragen, die kulturgeschichtliche Bedeutung des Buddhismus vergessen wird. (Vgl. Ehrenreich in Zeitschr. f. Ethnologie 1897, V, 171.) War Buddha nur der Nachbeter der Brâhmanas, woher dann der Erfolg? Er scheint doch eine ungewöhnliche Persönlichkeit gewesen zu sein!

4) S. 12. Der Geburtsort Buddha's ist jetzt gefunden vgl. Oldenberg, Buddha 3. Aufl. und die oben 3) erwähnte Recension; G. Bühler, Anz. kk. Ac. Wiss. Wien 1897, 319 ff., EI. V, 1; 1898 weitere Literatur vgl. Or. Bibliographie XI, 1, 1898, S. 64 1257—8; 2, S. 218 4129 S. 219, 4149, 4152 etc. Im Uebrigen ist über Buddha's Familienverhältnisse wenig Sicheres bekannt, selbst der Name seiner Gattin Yasodharâ „die Mutter Râhula's“ ist rekonstruiert vgl. Rhys Davids, Buddhism., 17. Aufl., übers. v. A. Pfungst, S. 58. Ich gebe einen kurzen Bericht der Legende, da diese für archäologische Zwecke allein in Betracht kommt.

5) S. 15. Vgl. S  nart, JAs. 8, 5, 269—30; Compt. rend. 13, 158/60.

6) S. 17. Vgl. A. Cunningham, ASI. (Rep.) V, 1872—3, Pl. XLV, XLVI 187, 188. Interessante Kapitele mit solchen Geschöpfen bei J. Burgess, Cave-temples of India Pl. XVI, Pl. XCVI.

7) S. 17. Ich erinnere hier nur an den Kentauren zu Gay  ; R  jendra L  la Mitra, Buddhagay   Pl. XLV, Fig. 12. Kentauren finden sich auch später, als der Gandh  ra-Einfluss faßbarer auftritt und es ist dann unmöglich zu beweisen, woher sie stammen, EI. II, Pl. II Fig. b. Die dort auffallenden Sch  rtzen sind wohl als Blätter aufzufassen und haben eine merkwürdige Parallele in dem Relief JIAI. VIII 1898 Nr. 63, Pl. 17, 1. Das Dschainarelie   ist übrigens ein Gegenstück zu der Abb. 19. Daß die menschengesichtigen Stiere auf dem Dschainarelie   die Kentauren als Repräsentanten der Tierwelt im Sans  ra gelten, beweist die ostasiatische Tradition, welche die Tir  gyoni's als Kentauren darstellt.

8) S. 18. Ursprünglich sind die Flügel nur äußerlich angehängte Symbole der Schnelligkeit. Vgl. im übrigen zur Sache meine Notizen in der Festschrift für Prof. Veth. Leiden, S. 224 und 222, Note 3. Eine Reihe von diesen gehörnten Flügelwesen (gehörnte Löwen etc., das sog. Ki-lin) haben sich in der ostasiatischen Kunst getreulich erhalten. Die Flügel werden aber als Flammen aufgefaßt.

9) S. 18. W. Simpson, The buddhist praying-wheel, Lond. 1896, S. 15 Note 2 und die dort citierte Abhandlung; Goblet d'Alviella, Migration des symboles 1891, S. 294 ff. Vgl. auch G. Bühler EI. II, 312.

10) S. 19. Fergusson, History of Indian and eastern architecture S. 50.

11) S. 20. In Nepál und Tibet (tschaitya = Tib. mtsch'od-rten, spr. tschhor-ten) wird das Wort im Sinne von Stúpa gebraucht vgl. Note 10. Vgl. zur Sache J. Burgess Cave-temples of India p. 174.

12) S. 24. Bühler, Votive inscriptions from the Sānchī stūpas EI. II, 1892 S. 87 ff.

Eine Inschrift auf dem südlichen Thore erwähnt, daß der damit bezeichnete Block sei „die Gabe des Ananda“, des Sohnes des Vasishṭha unter der Regierung des Śri Çatakarni (um 140 v. Chr.).

13) S. 27. Bei dieser Gelegenheit gestatte ich mir, dem k. k. öster. reichischen Handelsmuseum in Wien meinen Dank abzustatten, dafür, daß es mir die Photographien von Adschanṭā, welche vor dem Erscheinen von Griffith's Publikation die einzige Quelle waren — die in Berlin nicht vorhanden war — zur Benutzung übersandte.

14) S. 30. Vgl. Hultzsch, Bharhut Inschriften ZDMG 40, 58—76 Nr. 10, 11.

15) S. 32. Der Reihe nach: Nauclea cadamba, Mimosops elengi, Pandanus odoratissimus, Pentaptera aijuna.

16) S. 33. Um daran zu erinnern, wie sehr dieses Schönheitsmotiv im indischen Sinne betont wird, möchte ich noch darauf hinweisen, daß unter den wohlthätigen Handlungen (Tamil aṛam) der Tamil-Moralisten neben Brunnengraben, Hospitäler bauen, Brāhmaṇas speisen auch aufgeführt wird, „den Frauen Palmyrapalmstreifen (kāḍḍolei) schenken“, damit sie mit diesem spiralgig zu Scheiben gerollten Material ihre Ohrlöcher ausweiten können, um großen und vornehm aussehenden Schmuck (tōḍu, Mal. tōḍa) zu tragen. Vgl. Rottler, Tamil-English Dict. s. v. aṛam. Zur Sache vgl. ferner Edgar Thurston, Madras Government-Museum Bulletin Vol. II, Nr. 2. 1898. Pl. XXII, XXV, S. 123 ff.

17) S. 34. Sanskrit drākṣhā ist ḍāḥ; mṛidvikā, mṛidvi ist eine Neubildung. Ueber die wahrscheinliche Entlehnung von βότρυς ins Chinesische vgl. Hirth, Fremde Einflüsse in d. chines. Kunst S. 15; 28 Note 1.

18) S. 39. Welchen Sinn hätte die Darstellung der Dschātaka's, wenn wie Minaev seltsamerweise aus der Inschrift Bhagavato okamti statt Bodhisatasa o. zu Cunningham, Bharhut Pl. XXVIII schließt die Bodhisatvatheorie nicht existierte? Vgl. Oldenberg ZDMG LII, 613—94 (641). Ich finde, daß dem Laien schon damals die feinere dogmatische Unterscheidung unbequem war, und daß uns diese Inschrift den Ansatz zur Vergöttlichung und Mythenbildung zeigt, welche ja thatsächlich später erfolgte.

19) S. 40. Manu: striyah çriyaç tscha geheshu.

20) S. 40. Der Tamilische Dichter aus der Weberkaste Tiruvalluvar nennt die Frau in vollem Putze „die mit Heeresmacht angreifende Göttinn Çri“ Kuṛal V, 1082, dabei ist aber nicht etwa an eine bewaffnete Form der Göttinn zu denken, sondern an eine der griechischen Aphrodite Nike parallele Anschauung.

21) S. 41. Cunningham, Bharhut Pl. XXI—XXIII. Minaev, Annales du Musée Guimet IV, 1894 gibt eine Untersuchung über die zu Bharhut dargestellten Götter im Vergleich mit den Texten.

22) S. 41. Kubera auf den Yaksha tretend ist ein Typus, welcher sich bis in den Lamaismus und japanischen Buddhismus erhalten hat. Kubera und Virūḍhaka sind zwei der sogenannten Lokapāla's vgl. S 128 ff. Ueberhaupt haben wir hier Keime zu den „vāhana“ („Vehikel“) ge-

nannten Wesen vor uns, auf denen die Hindügötter stehen oder reiten. Vgl. das unter Garuḍa Bemerkte.

23) S. 41. Als Entartung dieser Figuren muß man die allerdings nicht buddhistischen Reliefs von Bhūtesar (Mathurā, A. Cunningham, ASI, Rep. III, 1871—72 Pl. 11) auffassen. Diese stark erotisch dargestellten Gruppen, welche Curtius AZ, N. F. 8, 1876 S. 95 treffend geschildert hat, haben keine Blütenbäume hinter sich, sie greifen auch lieber nach Toddy-Flaschen, welche ihnen vergnügte Leute von einer Terrasse herabreichen. Eine merkwürdige Parallele in der mittelalterlichen Kunst bilden die auf „dem bösen Princip“ stehenden Statuen, eine ähnliche zu den vāhana's die mittelalterlichen Personifikationen von Tugenden und Lastern, welche auf Tieren stehen oder reiten; E. P. Evans, Animal symbolism in ecclesiastical architecture 163.

24) S. 41. Fergusson, TSW. Pl. XIII.

25) S. 49. JAnt. 12, 1883 S. 235.

26) S. 53. Vgl. zur Sache B. Jüllg, Mongolische Märchensammlung Siddhikür und Ardschi Bordschi Chan, Innsbruck 1868, XI ff.

27) S. 53. Fausböll, The Jātaka together with its commentary II, 1879 S. 243. Englisch jetzt in Cowell's Uebersetzung. Vol. II translated by W. H. D. Rouse 168 ff.

28) S. 53. Ein wilder Elefant, welcher auf Devadatta's Anstiften gegen Buddha gehetzt wurde, sich aber vor ihm verneigte ohne ihn zu verletzen; non facit hoc jussus nulloque docente magistro: crede mihi, nostrum sensit et ille deum.

29) S. 54. Die frühere Existenz des Buddha.

30) S. 54. Der Name bedeutet „Allzahn“, „Alle beissend“. Sanskrit Sarvadamshtra: es liegt ein Wortspiel mit Sabbaraṭṭha Skt. Sarvarāṣṭra „Allreich“, „Alle beherrschend“ vor.

31) S. 56. A. Cunningham, Mahābodhi Pl. IX, Fig. 15. ein anderer als Pfeilerfigur J. Burgess, Buddhist Cave temples Pl. XVI, 6.

32) S. 57. Lassen, Indische Altertumskunde 2. Aufl. 2, 644, 661.

33) S. 60. Was die Götterhimmel betrifft, so sind die Kāmāvatshara's und Sudhāvāsa's (ferner ein unlesbarer und undeutlicher Ausdruck, der sich vielleicht auf weinende Götter bezieht) zu Barāhat inschriftlich bezeugt. Vgl. Hultzsch ZDMG. 40, 65 Nr. 47, 48, 49.

34) S. 63. Ueber die Kācyapa-Legende vgl. ASI, Rep. XI, 149 f.

35) S. 64. S. Beal, Romantic Legend of Sākya buddha, Lond. 1875 XI. Note.

36) S. 67. Für diese einzelnen Szenen ist Bharhut mit seinen durch Inschriften bestimmten Reliefs verglichen mit Sāñtschī und noch Amarāvati besonders charakteristisch. Das Dharma oder Tschakra-symbol wird von Göttern und Menschen, welche sich mit Opfergaben oder mit gefalteten Händen nahen, verehrt; rein äusserliche Beigaben bestimmen die Scene: so ist das Rad und zwei Gazellen die Darstellung der Predigt von Benares im Gazellenwalde TSW. Pl. XXIX, 2 (Sāñtschī); Pl. LXXI, 2 (Amarāvati) etc. — noch in der modernen lamaistischen Kunst vgl. das Emblem auf dem Dache eines mongolischen Tempels bei Pozdněv Zap. geogr. Obšč. XVI, 1887, Tf. zu S. 38; das Dharma-symbol mit Feuersäule, umgeben von Brāhmaṇa's, die Darstellung der Bekehrung des Kācyapa TSW. Pl. LXX. Eine andere emblematische Darstellung ist die Himmelsleiter (oben und unten Fusstapfen) für das Herabsteigen des Bodhisatva aus Tushita Bharhut, Pl. XVII (Mitte) ebenso im Sāñtschī TSW. Pl. XXVIII, 3. vgl. S. Beal ebda. S. 133. Daraus geht hervor, dass der herabsteigende Elephant neben der

schlafenden Mâyâ als Traum gedacht ist. Der auf der Leiter herabsteigende Bodhisatva ist aber auch in Gāndhāra vorhanden (vgl. die neuen Photographien Deane's). Dazu gesellt sich ein modernes Bild aus Kambodscha im Berl. Museum.

37) S. 69. Hultzsch ZDMG 40, 64 No. 46; Cunningham, Bharhut No. 28; Rājendralāmitra, Buddhagayâ S. 96.

38) S. 72. Vgl. Turnour, The Mahāvanso in Roman characters, S. XXXIX.

39) S. 72. Falls nicht die Pferde als Vehikel für den Mahāpurusha und seine Begleiter mitgeführt werden. Ein seltsames Überlebsel ist in dieser Beziehung das Pferd des Āyanār (Tamil; Ayyappa Kanares.) in Südindien; vgl. B. Babington, The Adventures of the Gooroo Paramartan S. 76, Āyanār, der zum Dämonengeneral degradiert ist, heißt aber auch Sāttān d. h. Čāstri »der Lehrere«. Für ihn und seine Begleiter werden Pferde aus Thon (oder Stein) hingestellt. Eine ähnliche Vorstellung lebt im Lamaismus weiter. Beim Opfer an die Lha-mo (Devī) wird ein Maultier hingeführt, welches, wenn es schwitzt, die Anwesenheit der Göttinn anzeigt. Vgl. VMVB I, 2./3. 96 No. 248. Es ist vielleicht nicht zufällig, daß die Legende der Lha-mo auf Ceylon hinweist, Schlagintweit Buddhism. in Tibet (trad. Milloué) S. 71.

40) S. 72. Yule, Travels of Marco Polo II, 260.

41) S. 77. Der Name wurde früher *Karíoxys* griechisch gelesen, vgl. aber J. Burgess IAnt. 13, S. 58 und A. Stein IAnt. 17, 1888 S. 94 ff. Senart hält die Form Kaneshka für richtig JAs. 9 Sér. 7. No. 1 S. 11.

42) S. 78. Proben solcher Wettkämpfe in fast mittelalterlichem Mönchstil kann man bei Tāranātha (übers. von Schiefner) genug finden. Noch jetzt hält die lamaische Religion ähnliche Wettkämpfe als Schülerübungen ab. Vgl. Huc et Gabet, Souvenir d'un voyage dans la Tartarie etc. Paris 1850 II, S. 117–8.

43) S. 78. E. Kuhn, Barlaam und Joasaph, Abh. k. b. Ac. Wiss. I. Cl. XX, 1, S. 37, 1893.

44) S. 80. Silenus ASI, Rep. I. 242; nemeischer Löwe ibd. XVII, 109. Ein anderer Silenus vgl. Growse, Mathurā S. 73; JASB 44, 1875. Eine beachtenswerte Darstellung eines nichtbuddhistischen Kultus zeigt das Relief bei Cole PNMI. (Yūsufzāi) Pl. 4. Fig. 5., auf welchem nackte Wilde dargestellt sind, welche vor der großen Statue eines gertüsten Gottes (oder einer Göttinn?) ein Menschenopfer bringen. Nebenbei bemerkt, scheint Fig. 1 derselben Tafel die fehlende Hälfte des Reliefs Pl. 5 bez. S (rechts) zu sein und wird damit vereinigt werden müssen.

45) S. 81. Bühler, Anz. d. k. k. Ac. Wiss. zu Wien 1896 S. 44 ff. J. Burgess JIAI VIII, 1898 Nr. 62 S. 24 f. E. Senart JAs. N. S. 13. 1899 S. 531 ff.

46) S. 87. Daß dieselbe Figur auf einer kombinierten Platte in zwei verschiedene Formen (hier einmal bärtig, einmal wieder unbärtig) innerhalb der einzelnen Reliefstreifen vorkommen kann, darf uns bei dem handwerksmäßigen Betrieb der Gāndhāra-Schule, welche bestimmte Kompositionen immer wiederholt, nicht wundern.

47) S. 87. Vgl. Globus 1899 Vol. LXXIII, Nr. 2 S. 170 Fig. 2. Es giebt von Nr. 36 eine andere Replik, auf welcher die bärtige Figur den Donnerkeil — der hier fehlt — wirklich hält. Vgl. JIAI, VIII, 1900 Nr. 69 S. 78. VIII, 1899 Nr. 68 Plate 10, 4.

48) S. 89. Ja noch mehr, da Vadschrapāṇi auf Buddhas Lehre schwört, so muß Buddha, der Herr und Schutz desselben, auch über

Vadschrapāṇis Waffe, den Donnerkeil, verfügen können. Daraus erklärt sich die Legende von Buddhas Donnerkeil und weiterhin der Gebrauch der kleinen messingenen Vadschras (tibetisch rDo-rdsche, mongol. Odschir), welche zu den unentbehrlichsten Attributen eines Lama noch heute gehört. Daß aber bildliche Darstellungen auf die buddhistische Sagenbildung ganz bedeutenden Einfluß ausgeübt haben, wurde schon bei Gelegenheit der Thronlehnen der Lamas erwähnt und kann nicht genug betont werden. Für die Verbreitung des Buddhismus und den Verkehr zwischen den einzelnen Ländern ist es von Interesse, daß der in Se-ra bei Lha-sa verehrte Donnerkeil aus Persien stammt (vgl. Laufer, Sitzungsber. der phil. Kl. bay. Ac. 1898 III, 591).

Ich erinnere nur, daß Māra als Tse ma ra wenigstens von den rotmützigen Lamas (Padmasambhavas Schule) in das System aufgenommen worden ist. Er ist Schutzgott von Sam-ye, des ältesten Klosters Tibets, wo er ein sonderbares Ritual erhält; J. Buddhist Text Soc. V, 1897 II 3—4. Dort wird aber auch ein Schutzgott King kang i. q Vadschra »Donnerkeil« verehrt vgl. Jäschke Tib. Dict. s. v., Chandradās s. v. identifiziert wird. Doch sind diese Angaben nicht entscheidend für unsere Reliefs, wenn sie auch vielleicht von Wert für die spätere Geschichte unserer Typen sein mögen.

49) S. 90. Über die Entstehung neuer Götter aus Reinenamen vgl. G. de Blonay, Matériaux pour servir à l'histoire de la déesse Tārā Paris 1895 S. 64.

50) S. 90. L'Art Bouddhique dans l'Inde, Revue de l'histoire des religions 1894. XXX, 3, 366 ff.

51) S. 90. Die Verwendung dieses Typus in persischem Stile spielt in der Völkerwanderungszeit eine grosse Rolle, vgl. Hampel, der Goldfund von Nagý Szent Miklós, Budapest 1885, Fig. 4, Fig. 10, 11; Fig. 39. Vgl. ferner z. S. das Bronzemedailon in Speier, Jahrb. des Vereins der Altertumsfreunde im Rheinlande Heft 58 Tf. 1. Diese Kombination des Vadschrapāṇi mit dem Garuḍa lebt im Lamaismus fort. Es giebt einen von Garuḍas begleiteten Vadschrapāṇi, den Vadschrapāṇi ātschārya vgl. Globus 1899 S. 170b und einen mit Garuḍaflügeln versehenen, den sog. K'yuñ šog čan.

52) S. 92. In Japan haben die beiden Ni-o genannten Tempelwächter den Namen Indra und Brahmā. Ihre Typen gehen aber auf unseren Vadschrapāṇi zurück.

53) S. 92. Vasiljev, Buddhismus 217 (198), Schiefner, Tib. Lebensbeschr. 14.

54) S. 94. Dem Steinmetzen, welcher dieses Relief herstellte, passierte es bei der Bildung der ihm offenbar unverständlichen Panzer, daß er die Schuppen mit den Rundungen (Öffnungen) nach oben stellte! Wer diese Skulpturen also zur Geschichte des Kostüms und der Bewaffnung benutzen wollte, muß sehr vorsichtig sein.

55) S. 97. Vgl. auch das Gāndhāra-Relief bei Arnold, Light of Asia ill. ed. S. 19, wo die Erdgöttin unter dem Bodhibaum dargestellt ist.

56) S. 99. Dadurch schließt sich die Komposition an die spät-römischen sogenannten »Gigantenreiter« unmittelbar an, z. B. auf der Säule von Merten, Duruy-Hertzberg, Gesch. d. röm. Kaiserreiches IV, 58; F. Hettner, die römischen Steindenkmäler des Prov. Mus. zu Trier 1893. 21, Nr. 31, 32, 33.

57) S. 99. Materialien zur Archäologie Rußlands, herausgegeben

von der k. archäol. Kommission Nr. 8 St. Petersburg 1892 Taf. IV (russ.). Vgl. z. Sache übrigens Note 66 zu S. 128.

58) S. 99. Die Legende (Avidüreñidāna) läßt Gautama überlegen, ob er nicht so über das Thor setzen kann, daß Tschhanna sich an den Schweif des Rosses hängt, und es wäre auch so geschehen, wenn die Thorgottheit das Thor nicht geöffnet hätte. Wir werden in den bärtigen Gestalten die Yakshas erkennen, welche die Hufe hochheben, damit der Aufschlag derselben die schlafende Stadtbevölkerung nicht erweckt (Beal, *Sacred books of the East* XIX S. 57. Vs. 411, *Romantic Legend* S. 136). Aber auf Nr. 1 Tf. 22 in JIAI Nr. 63. 1898 sind es deutlich zwei Frauen, welche die Hufe des Kanthaka halten: wir haben also den Übergang von der einen Scene zur anderen, d. h. wir sehen, wie die Yakshas aus dem Gê-Motive entstanden sind. In der Legende Padmasambhava's, welche die ganze Erzählung von der Flucht aus der Buddhalegende entlehnt, entstehen daraus die Däkinis und Dschinnen, welche das Zauberpferd tragen, vgl. Ein Kapitel des Tā-še-suñ, Berlin 1897 S. 5.

59) S. 102. Auch hierfür giebt es Belege in den Texten, welche aber sicher erst aus der bildenden Kunst das Motiv entlehnen; Nāg's zeigen die obere Hälfte ihres Körpers: Foucaux, *Rgya tch'er rol pa II*, 81 etc. Vgl. das über Prithivi Bemerkte S. 98.

60) S. 105. Zur Sache vgl. die treffenden Bemerkungen von L. de la Vallée Poussin, *Bouddhisme, Études et Matériaux*, Lond. 1898 S. 169 f. Die unter dem Baume tanzende Devadāsī ist übrigens auch der brahmanischen Kunst verblieben. So findet sich eine dargestellt auf dem brahmanischen Weltbild in der Bibliothek zu Tanjore, wovon das Berliner Museum eine Copie besitzt.

Mag im Übrigen die ganze Legende Buddha's fallen, mag sie womöglich erst aus den Monumenten konstruiert sein — indem Träume für Wirklichkeit, dekorative Elemente als Teile der Legende aufgefaßt wurden — um so mehr steigt die Bedeutung seiner Persönlichkeit.

61) S. 117. Diese letztgenannten Kompositionen ersetzen also die unter Note 36 charakterisierten schematischen Darstellungen der Aḡoka-Periode.

62) S. 120. Vgl. ZDMG. 1898, S. 460, Note 1.

63) S. 122. Die Pracht dieser Feste der alten Zeit, wie so manches Einschlägige, welches sich in Tibet, der Mongolei und besonders Siam und Japan bis in die neueste Zeit erhalten hat, beweist, daß es mit dem buddhistischen Pessimismus nicht so schlimm gewesen sein muß: man kann ebensogut von buddhistischem Optimismus sprechen. Vgl. A. Pfungst, *Ein deutscher Buddhist* S. 43.

64) S. 126. Vgl. Duruy-Hertzberg, *Gesch. d. römischen Kaiserreichs* V, 409.

Was die Wechselbeziehungen zwischen der christlichen Kunst und der indischen betrifft, so kann ich nur indische Beeinflussungen der christlichen nachweisen: in erster Linie sind die schon von Curtius (AZ NF. 8, S. 90 ff.) erwähnten „gefalteten Hände“; das indische añḍschali zu erwähnen; ferner die Löwen beim heiligen Barlaam: das simphāsana des Buddha; der Kelch mit der Schlange des heil. Johannes: die Almosenschale mit dem Nāga in Buddhas Hand sind Dinge, welche ich nur im Vorübergehen erwähnen will.

65) S. 128. Wenn die bei Duruy-Hertzberg, *Geschichte des römischen Kaiserreiches* I, S. 148, abgebildete gallische Gottheit zuverlässig ist, so hätten wir dasselbe Motiv vor uns. Der Gott sitzt zwischen Hermes und Apollo, nach indischer Art mit untergeschlagenen Beinen,

er schüttelt aus einem Sacke angeblich Bucheckern einem Paar von Hirschen vor, im Giebel über ihm eine Rattel! Vgl. die Auseinandersetzungen von A. Foucher, loc. cit., S. 366 f. Vgl. Globus, 18. März 1899; S. 169 ff.

66) S. 128. Die Münzen spielen bei der Entwicklung der nordbuddhistischen Typen eine große Rolle. Man beachte z. B. die Entwicklung des Čiva-Typus aus dem antiken Poseidon (vgl. Goblet d'Alviella, Ce que l'Inde doit à la Grèce S. 30 und Percy Gardener, Catalogue of Indian coins, Greek etc. kings Pl. V, 1; derselbe Typus begegnet uns in der Bronze aus Khoten in Vostočnyja Zamětki 364 Tf. 11, 6. Der unter Abb. 44 skizzierte siegreiche Kaiser ist ebenfalls ein Münztypus, auch der unter Abb. 46 gegebene Sarasvatītypus kommt auf Gupta-Münzen vor (V. A. Smith). Vgl. Globus, 18. März 1899; S. 169 ff.

67) S. 135. Vgl. Rhys Davids, Buddhism. 219—20.

68) S. 135. Dies war doch wohl die ursprüngliche Bedeutung, „Beherrscher eines Gaues“.

69) S. 136. Als Relief z. B. TSW. Pl. XLI, 3; XLV, 3; auf dem Plinthus eines Simhanādalokeśvara JRAS 1894, 54 Pl. 1. etc; noch heute im lamaistischen Kult als Altaraufsätze Pallas, Mongol. Völker II, 158; Pozdněv, Zap. geogr. Obšč. XVI, 87 ff. vgl. auch K. Kasawara, Dharmasaṃgraha Anecd. Ox. A. S. I, p. V, 60.

70) S. 138. Vgl. K. Kasawara l. c. S. 53 ff.

71) S. 144. Über fremde Einflüsse auf die chines. Kunst 46 f. „wie aber jener der chinesischen Kunst fremde, nach Gonse sich dem indischen Geschmack nähernde Charakter in die alte koreanische Kunst gekommen ist, dafür wüßte ich keine bessere Erklärung als den Hinweis auf die Herkunft des Künstlers, welcher den buddhistischen Malern als Muster diente, des Zentralasiaten Wei-tschī I-sōng. Was wir an indischen Zügen zwischen dem 7. und 14. Jahrhundert bemerken, dürfte auf dem Umwege von Indien über Khoten, die Heimat des I-sōng mit ihrem kunstliebenden Fürstenhofe und von dort über Tschang-an-fu, die Kaiserstadt des 7. Jahrhunderts, und Korea nach Japan gekommen sein.“

72) S. 147. Zu dem Bilde vgl. die schöne Legende bei Schott, Über den Buddhismus in China und Hochasien Berl. Ac. 1846 S. 55 ff. auch bei Yule, The book of Ser Marco Polo I, 406 ff.

73) S. 148. Vgl. S. Beal, Travels of Fah-hian S. 210 (Schlußblatt) und Hofmann, Buddhapanthéon von Nippon S. 150 Fig. 559 Tf. XXXVIII b und zur Erläuterung: Führer des Kgl. Museums f. Völkerkunde, 7. Aufl. 1898 S. 192. Die Spiegelung im Wasser: G. Huth, Geschichte des Buddhismus in der Mongolei II (Übersetzung) 409.

74) S. 151. Auch die Borasaner Buddhasfiguren haben beide Schultern bedeckt, vgl. S. v. Oldenburg, Vostočnyja Zamětki Tf. 11 (ohne Nummer) 1, 2, 3; Sven Hedin, Durch Asiens Wüsten II, S. 70. Eine sehr schöne altindische Bronze von demselben Typus JASB, 1895 I, 2, Pl. VIII.

75) S. 151. Vgl. Hirth's s. 71 cit. Abb. S. 51.

76) S. 153. Vgl. hiezu die treffende Bemerkung B. Laufers im Globus LXXIII, 2, S. 31 Fig. 6.

77) S. 154. Über diese Formel vgl. ASWI V. S. 13 Note 3.

78) S. 157. Über die Mudrā's ASWI, Nr. 9 S. 99; IAnt. 1897 S. 21; Waddell, Lamaism. S. 335.

79) S. 159. Siddhārtha in Siam. Vgl. Bowring's Siam I, 1857 Pl. zu 316 (Mittelfigur).

80) S. 163. Vgl. VMVB XI. $\frac{2}{3}$ 1890 S. 47; S. 77. Ein lamaist. Maitreya, stehend, mit zwei Büschen Lotosblumen (r. u. l. H.) vgl. Uchtoomskij, Beschreibung der Or.-Reise s. k. H. d. Groisf.-Thronfolgers (russ. Ausgabe — die deutsche ist um viele wichtige Bilder gestrafft —) V, XXIV. Der japanische Maitreya (Miroku) hat die Hände im Schoß (dhyānamudrā) und ein Gefäß darauf, Hofmann, Buddhapantheon von Nippon 145 Fig. 176 (Tf. XX) und 541 (Tf. XXXVI).

81) S. 161. Dieser Katalog ist in Peking in tibet. Lettern geschrieben. Wenn S. v. Oldenburg (Vostočn. Zam. 363) meint: „über diese Figur wollen wir nicht sprechen, sie zu beurteilen, ist schwierig“, so kann ich nur die Authenticität der Bezeichnung betonen.

82) S. 165. Zunächst handelt es sich allerdings nur um eine Buddhafigur mit der Dharmachakramudrā. Im Lamaismus hat sie Maitreya stets, wenn er Buddha gegenübergestellt wird, vgl. Buddh. Triglotte, Titelblatt.

83) S. 166. Nicht zu verwechseln mit dem oben S. 61 ff. erwähnten Brāhmaṇa gleichen Namens. Zur Erweckung des Kācyapa Buddha vgl. Schiefner, Mém. As. Ac. St. Pétersbourg VII, 1874, 417 ff. S. Beal, IAnt. 12, 327 f. Übrigens gilt das oben Gesagte nur so, daß Kācyapa in der beschriebenen Pose nachweisbar ist, nicht aber, daß jeder so Dargestellte Kācyapa sein muß.

84) S. 167. Über Asaṅga vgl. Rhys Davids, Buddhism. S. 208 f.; Eitel s. v.; Schiefner, Lebensbeschr. des Buddha Cākyaṃuni S. 80; Vasiliev, Buddhismus S. 224 ff. Wie sehr Maitreya mit der Mahāyāna-schule unmittelbar zusammenhängt, beweist folgende rein äußerliche Thatsache. Ho-shang, der Vertreter des Mahāyāna, gilt als Wiedergeburt dieses Bodhisatva und wird, was zu unseren Untersuchungen S. 130 passen würde, stets mit den Lokapāla's zusammengruppiert. VMVB. I, $\frac{2}{3}$ 89.

85) S. 168. Lotusblumen als M.'s Attribut vgl. unter Note 81. Dies ist aber auch in der alten Kunst nachweisbar: Bhagvānlāl Indrajī, Supārā and Padma, Bombay 1882 S. 26 Pl. V., wo die ganze Reihe dafür bürgt, daß Maitreya (nicht Padmapāṇi) gemeint ist.

86) S. 168. Vostočnyja Zamětki 362—3. Oldenburg's Zweifel bezüglich des Stūpa in der Krone (er vermutet eine ungenau wiedergegebene Figur Amitābha bei Figur 93 [65]) sind unnötig: es ist zweifellos ein Stūpa dargestellt. Dies ist ein Attribut Padmapāṇi's ASWL 9. Pl. XXV, 1, wo der Stūpa auf dem geschorenen Buddhahaupte aufsitzt. Aber auch Maitreya hat den Stūpa im Haar, so ist er im Narthanger Druck (nicht edirt!) der „fünfhundert Götter“ fol. 85, 1, abgebildet. Eine prächtige, große vergoldete Bronze des Maitreya mit Lotusblumen, darauf Rad und Kännchen, die Hände in Dharmachakramudrā im Berl. Museum hat ebenfalls den Stūpa in der Krone. Aber auch Mahāsthānaprāpta hat ihn, besonders häufig kommt dieser Bodhisatva als Gegenpart Padmapāṇi's (mit Amitābha in der Krone) in Bildern vor, welche Amitābha's Paradies (Japan) vorstellen (so auf dem Bilde, dem Fig. 83 entnommen ist). Einzelne Bodhisatvafiguren sind fast nie mit absoluter Sicherheit bestimmbar, was den Namen betrifft. Man muß von gut bestimmbar Gruppen (Triaden etc.) ausgehen und so Klärung suchen. Es macht den Eindruck, als ob die Tradition selbst getrübt wäre dadurch, daß man Reihen von Bodhisatvafiguren in falscher Reihenfolge auflöste und so die Einzelnen falsch benannte. Dasselbe ist der Fall bei der Darstellung der Arhats und hier scheint die —

japanische Tradition die beste zu sein. Vgl. zur Sache auch J. Burgess JIAI. VIII, 63, 1898 S. 38. ASWI. V, zu Pl. XX, 1 und XIX, 6.

87) S. 169. Die geläufigsten späteren Nebenformen Padmapāṇi's vgl. JASB, 1894, 76 ff.

88) S. 172. Ich erinnere nur an die Grotten Pegu's R. C. Temple, Notes on Antiquities in Ramaññadesa Pl. IV—VII. Aus diesen Grotten besitzt das kgl. Museum mehr als hundert Buddhafiguren. „In den Wu t'ai shan in der Provinz Shan-hsi in Nordchina befindet sich der Tempel Yung kang ssü, der 10 000 Täfelchen mit dem Bilde Maitrêya's enthält. Im Ch'an fo ssü bei Peking habe ich 1000 schön gearbeitete Reliefbilder des Gottes des langen Lebens Amitâyus . . . gesehen“ Pander in Zeitschr. f. Ethnologie 21, 1889 S. 49.

89) S. 173. Kolosse von Bâmlân vgl. M. G. Talbot JRAS. N.S. 18, 1886 323 ff.; andere Notizen aus den chines. Pilgern bei Kern, Buddhismus II, 212 ff., Maitrêya-Kolosse im Yung-ho-kung VMVB. I ²/₃ 77.; in Lhasa Waddell l. c. 320, 355 Graham Sandberg, Handbook of Colloquial Tibetan Calc. 1894, S. 197 s. v. Jhampa (hierzu gehören auch die koreanischen Miryek-Figuren, JRAS. XIX, 555—7) Kolos (liegender Buddha) in Pegu, Temple l. c. (88) Pl. XVII etc. etc.

90) S. 176. VKMB. I, ²/₃ S. 75, 145.

91) S. 177. Bei Uchtomskij l. c. V, 33, mit Recht „chef d'oeuvre“ genannt.

92) S. 177. Andere echte Personifikationen in fast antikem Sinne sind Dharma (Lehre Buddha's) und Saṅgha (Mönchsgemeinde, die „Kirche“), die „Göttinn der sechs Silben“ (om maṇi padme hūṃ) u. a. mehr.

93) S. 178. Die Göttinn Ushyishavidschayâ vgl. oben S. 140.

94) S. 179. Tomaschek, Aristes von Proikonnesos, Abh. d. k. k. Ak. der Wissenschaften in Wien h. phil. Cl. 116, 1888 715 ff., 718 ff.

95) S. 180. So erhalten die Hindûgötter ihre Attribute. Besonders die Mythologie Vishnu's erscheint wie eine Umdeutung buddhistischer Embleme und Monumente (z. B. Buddha-Fusstapfen und Vishnu's Fusstapfen, der auf dem Ananta schlafende Vishnu und das Nirvâṇa Buddha's etc.) Eine Probe derart ist das Gâdschendramoksâvatâra des Vishnu vgl. VMVB. II, 1894 VI f.

96) S. 184. Was die chinesische Kunst und ihre sogenannte Mythologie betrifft, welche nur Schemen bietet ohne Geschichte, und buddhistische Elemente umdeutet, hat Paléologue, l'art Chinois S. 40. 140, 255 sicher das Richtige getroffen. Der Fürst im Galakostüm, steif und unbeweglich, mit dem Tablettchen, der Scherge (der „Ringer“), der Zwei-Schwerter-Jongleur und der langbärtige Greis im Schlafrock sind so ziemlich alle nationalchinesischen Typen — die immer wiederkehren.

Anhang II.

Reliefs des östlichen Thores von Santschi.

Ein Abguß dieses Thores ist im Lichthofe des Königlichen Museums für Völkerkunde aufgestellt, vgl. oben S. 24.

Pfeiler, rechts, Vorderseite: Götterpalast, die Götter erwarten die Geburt eines Buddha. Innenseite: Verehrung eines heiligen Baumes: der Feigenbaum zu Gayâ, wo Gautama die Bodhi erlangen soll, darunter der Traum der Mâyâ: der Bodhisatva kommt in Gestalt eines weißen Elefanten aus der Region der Tusitagötter herab. Darunter zeigt ein großes Relief eine große Stadt, in deren Straßen Reiter und Männer auf Elefanten sich begegnen. Die Fenster der Häuser sind reich belebt, Frauen mit Papageien auf den Händen sehen in die Straßen hinab. Zur Stadt hinaus fährt ein Wagen mit einem als Prinzen deutlich charakterisierten Jüngling: eine Musikertruppe zieht voraus. Bogenschützen und ein Elefant mit Kornak begleiten den Wagen des Prinzen. Vielleicht die Ausfahrt des jugendlichen Gautama, wobei ihm die oben S. 12 erwähnten Erscheinungen begegnen sollten. Einigermassen gestützt wird diese Auffassung dadurch, daß auf dem untersten Relief wieder ein Feigenbaum (also der spätere Bodhibaum, oder der andere zu Gayâ, unter welchem Gautama der Legende nach erst meditierte?) abgebildet ist. Vor dem Baume fünf Männer in Laientracht anbetend. Die untere Hälfte der Innenseite stellt eine große Figur eines Mannes in königlicher Tracht vor, ähnlich dem auf dem linken Pfeiler.

Pfeiler, links, Vorderseite: oben zwei Reihen betender Männer. Darunter der mit Kapelle umgebene Bodhibaum, vgl. S. 69. Darunter das Wasserwunder zu Uruvilvâ, vgl. S. 63. Die unterste Platte ist mir unverständlich. Die Darstellung zerfällt in zwei Szenen. Rechts eine reich bevölkerte Stadt, durch deren Straßen ein Reiter und ein Kornak auf einem Elefanten ziehen. Die kleinere, deutlich als besonderer Vorgang abgegrenzte Hälfte zeigt zwei Männer in reicher Tracht, den einen in der Haltung eines Lehrenden, den anderen in hörender, andächtiger Haltung mit gefalteten Händen. Innenseite, obere Platte: im Vordergrund sieht man einen Teich mit Nymphen, Büffel und Zebu's und Ziegen stehen am Ufer, zwei Büffel stehen bis an den Hals im Wasser. Hinter dem Teiche sieht man eine große Steinplatte mit

einem Schirm und zwei anbetende Männer. Ein junger Mann mit einer Tragstange und Stricken (um Gefäße darin zu tragen) steht, von Frauen umgeben, hinter dem Teich oder Fluß; eine Frau schöpft mit einem Lōṭā Wasser, andere halten ihre Lōṭā's im Arm. Den Mittelgrund bildet ein großes Haus mit Nebengebäuden, dabei mit Reisbereitung beschäftigte Frauen: eine Frau stampft Reis im Mörser, eine andere reinigt Reis auf einer Schwinge, eine dritte formt Kuchen, eine vierte, welche dasselbe Geschäft betreibt, ist im Gespräch mit einem Manne. Vermutlich das Mahl, welches Sudschātā unter Beihilfe der Götter für Gautama bereitet, und die Steinplatte, worauf er es genoß, bevor er die letzte entscheidende Meditation, welche ihm die Erkenntnis bringen sollte, begann. Die darunter folgenden Platten stellen das Feuerwunder zu Uruvilvā vor, vgl. oben S. 62, 66. Die untere Hälfte der Innenseite füllt ein Mann in königlicher Tracht.

Die Rückseiten der Pfeiler haben nur ganz oben je ein kleines Relief; links mit einem Stūpa, rechts mit einem heiligen Baum, welcher von Göttern und Menschen verehrt wird.

Die Außenseiten beider Pfeiler zeigen reiche Muster von Lotusblumen: auf der rechten Seite nur ein Blumenmuster, vgl. oben S. 19, auf der linken Seite eine große Guirlande, welche mit kleinen Wasservögeln belebt ist und aus dem Rachen eines großen Makara herauswächst.

Die Kapitelle der Pfeiler bilden reichgeschmückte Männer mit Fahnen auf Elefanten. Aufsen an den Kapitellen schloß sich je eine groß gearbeitete Tänzerin (eine rechts ist ganz erhalten, vgl. oben S. 42) unter einem Baume an.

Der erste Architrav: Vorderseite, Verschalplatten: geflügelte Löwen. Mittelrelief: Mahinda in Gayā, vgl. S. 72. Aufsen: Pfauen, vgl. S. 73.

Der zweite Architrav: Vorderseite, Verschalplatten: geflügelte Löwen, vgl. Abbild. 18, 72. Mittelrelief: der Bodhibaum zu Anurādhapura, Verehrung des Buddhapāda, vgl. S. 71. Aufsen: wilde Elefanten, vgl. S. 73.

Der dritte Architrav: Vorderseite, Verschalplatten: Zebureiter. Mittelplatte und die Balkenenden: fünf Stupas und zwei heilige Bäume, verehrt von Göttern und Menschen.

Die Stützblöcke der Architrave tragen auf der vorderen Seite folgende Reliefs: zwischen dem ersten und zweiten links ein Rad, von Göttern und Menschen verehrt, rechts die Göttin Sīrī auf Lotusblumen u. s. w., vgl. S. 40; zwischen dem zweiten und dritten links die Göttin Sīrī, rechts ein heiliger Baum mit Göttern und Menschen.

Der erste Architrav: Rückseite, Verschalplatten: je ein Mann und eine Frau mit eigentümlicher Haartracht, auf Ziegen reitend. Mittelrelief und Balkenenden: Elefanten bringen einem Stūpa Blumenopfer (Lotusblumen).

Der zweite Architrav: Rückseite, Verschalplatten: je ein Mann und eine Frau auf Dromedaren reitend. Mittelrelief und Balkenenden: die Tierwelt verehrt einen heiligen Baum, indem die einzelnen Tiere Zweige, Blumen und Baumblüten herantragen, vgl. S. 48.

Der dritte Architrav: Rückseite, Verschalplatten: je ein Mann und eine Frau auf gehörnten und geflügelten Löwen reitend, deutlich fremde Typen, vgl. Abbild. S. 34. Die Mitte und die Balkenenden zeigen sieben heilige Bäume, verehrt von Göttern und Menschen, offen-

bar die Bodhibäume¹⁾ der sechs Vorfahren Buddhas und der des Buddha Vipassī, Sikhi, Vessabhū, Kakusandha, Konāgamana, Kassapa und Gotama, vgl. S. 158, welche schon zu Barāhat, inschriftlich bezeugt, abgebildet sind.

Die Stützblöcke der Architrave zeigen auf der Rückseite folgende Reliefs: zwischen dem ersten und zweiten Architrav: Gruppen von Lotusblumen; zwischen dem zweiten und dritten Architrav: je ein Stüpa mit Göttern und Menschen.

Zwischen den Architravenden standen Figuren, einige sind noch erhalten: Statuengruppen von Männern auf Elefanten und Tänzerinnen unter Bäumen. Die kleinen Pfeiler, welche die Architrave tragen, zeigen auf ihren Reliefs Löwenköpfe, vgl. S. 20, oder lediglich Ornamente. Wie die übrigen Zwischenräume zwischen den Mittelpfeilerchen oder wie der oberste Architrav zwischen den Radsymbolen noch weiter ausgeschmückt war, wissen wir nicht; auf den anderen Thoren von Sānischī sind noch kleine Reiterfigürchen und Statuetten von verschiedenem Maßstabe zur weiteren Ausschmückung benutzt: Motive, welche an Vikramāditya's Thron erinnern, vgl. oben S. 29.

Über den Pfeilern erhob sich früher je ein Symbol des Buddhismus: das Rad mit darüber stehendem Dreizack, vgl. oben S. 18 und Note 9.

Originalskulpturen aus Buddhagayā.

1. Mittelbalken des Aṣoka-Railing, mit einer Lotusblume in der Mitte in Relief verziert; abgebildet: Arch. Survey 3, 1873, Tafel XXVI (unten).
2. Deckbalken des Aṣoka-Railing, die Vorderseite des Reliefs zeigt „orientalisierende“ Tiere: zwei geflügelte Antilopen, zwei Widder, zwei Zebu's, ein Pferd; abgebildet: Arch. Survey 3, 1873, Tafel XXVIII, Fig. B. Die Rückseite (Lotusblumen) ebd. Tafel XXX, Fig. B. Rājendralālamitra Tafel XLVII, Fig. 3.
3. Deckbalken des Aṣoka-Railing, wie eben: ein geflügelter Stier mit Menschengesicht, vgl. oben S. 50, zwei geflügelte Pferde, zwei Büffel, ein dickleibiger Dämon. Diese Seite zeigt eine schwer lesbare Inschrift; abgebildet bei Rājendralālamitra, Buddhagayā Tafel XLVI, Fig. 4. Arch. Survey 3, 1873, Tafel XXVIII, Fig. A. Die Rückseite (Blumenmuster) ebd. Tafel XXX, Fig. A. Rājendralālamitra Tafel XLVII, Fig. 4.
4. Deckbalken des Aṣoka-Railing, drei Raubtiere, davor eine stilisierte Pflanze; abgebildet (sehr ungenügend) bei Rājendralālamitra, Buddhagayā Tafel XLVI, Fig. 3. Die Rückseite wie Fußornament von Abbild. 29.
5. Buddhapāda aus Gayā; abgebildet Tafel XLIII, Fig. 5 und 7.

1) Der Legende nach den Buddhas entsprechend die folgenden: Pīṭali (*Bignonia suaveolens*), Puṇḍarīka (eine Mangoart), Sāla (*Shorea robusta*), Sirīsa (*Acacia s.*), Uḍumbara *Ficus (glomerata)*, Nyagrodha (*Ficus indica*), Pippala (*Ficus religiosa*).

Anhang III.

Originalskulpturen aus Gāndhāra.

Verzeichnis der im Königlichen Museum vorhandenen Originalskulpturen von den Klöstern in Gāndhāra, sogenannte grākobuddhistische Skulpturen. Alle Stücke, bei denen das Material nicht bezeichnet ist, sind aus Chloritschiefer.

1. Gautama Buddha, auf dem Löwenthrone sitzend, Takht-i-Bahāf, Höhe 53 cm; abgebildet unter Nr. 72, S. 141.
2. Gautama Buddha, mit erhobener Rechten, stehend, Takht-i-Bahāf, Höhe 85 cm; abgebildet unter Nr. 81, S. 151.
3. Gautama Buddha, mit erhobener Rechten, stehend, leicht nach rechts gewendet, Takht-i-Bahāf, Höhe 79 cm; abgebildet unter Nr. 78, S. 147.
4. Gautama Buddha, mit erhobener Rechten (abgeschlagen), der untere Teil der Figur ist zerstört, Takht-i-Bahāf, Höhe 39 cm; abgebildet unter Nr. 73, S. 142.
5. Kopf eines Buddha, Takht-i-Bahāf, Höhe 23 cm; abgebildet unter Nr. 74, S. 143.
6. Kopf eines Buddha, indischer Typus „Plasterwerk“, Takht-i-Bahāf, Höhe 20 cm; abgebildet unter Nr. 75, S. 145.
7. Relief mit zwei über einander stehenden Darstellungen aus dem Leben Buddha's, Takht-i-Bahāf, Höhe 54 cm; abgebildet unter Nr. 33, S. 83.
8. Relief mit einer Darstellung aus dem Leben Buddha's, Takht-i-Bahāf, Höhe 24 cm; abgebildet unter Nr. 53, S. 110.
9. Bodhisatva mit Schnurrbart, in reichem Schmuck, Takht-i-Bahāf, Höhe 30 cm; abgebildet unter Nr. 89, S. 161.
10. Kleine Buddhastatue, aus einer Reihe der Manushi-Buddha's herausgebrochen, über dem Kopf ist noch ein Rest eines Schirmes, vgl. Cole, Tafel XX, sichtbar, Swātgebiet, Kadam-Kuki-Khel, Höhe 25 cm.
11. Ebenso wie 10, der Buddha Kācyapa, Swātgebiet, Kadam-Kuki-Khel, Höhe 22 cm; abgebildet unter Nr. 96, S. 167.
12. Sitzender Buddha, die Hände in der Dharmatschakramudrā, Swātgebiet, Kadam-Kuki-Khel, Höhe 54 cm; abgebildet unter Nr. 95, S. 166.
13. Große stehende Buddhafigur mit Schnurrbart, Swātgebiet, Höhe 115 cm; abgebildet unter Nr. 77, S. 146.
14. Sitzender Maitrēya-Bodhisatva, mit Fläschchen in der linken Hand,

- der Kopf ist zerstört, Swätgebiet, Höhe 55 cm; abgebildet unter Nr. 94, S. 165.
15. Relieffragment mit Darstellung von Gautama's Nirvāṇa, Swätgebiet, Höhe 36 cm, Breite 29 cm; abgebildet unter Nr. 58, S. 115.
 16. Oblonges Relief mit Darstellung von sechs Knaben, je zwei zwischen Säulen. Die Knaben halten in der Rechten Blumen, Swätgebiet, 49 : 12½ cm.
 17. Oblonges Relief, Buddha in der Mitte unter einem hufeisenförmigen Baldachin zwischen persischen Säulen, rechts und links je ein ähnlicher Baldachin mit Betenden, Swätgebiet, 57 : 14 cm.
 18. Sehr zerstörtes Relief; eine Figur mit der indischen Handharfe und zwei in betender Stellung: rechtes Eck einer größeren Komposition, Swätgebiet, 14½ : 8 cm.
 19. Brāhmaṇa in einer Laubhütte, dahinter ein Schüler: rechtes Eck einer größeren Komposition, Swätgebiet, 7 : 14 cm; abgebildet unter Nr. 52, S. 108.
 20. Oblonges Relieffragment: vor einer Nische mit hufeisenförmigem Dache eine Frau in griechischer Tracht, welche die rechte Hand in die Hüfte stemmt: daneben links ein Mann (Kopf fehlt) in kurzem Lententuch und Chlamys, Swätgebiet, 14 : 30 cm.
 21. Mittelstück eines korinthischen Pfeilerkapitells: Akanthusblatt, Swätgebiet, 23 : 35 cm.
 22. Gautama Buddha, sitzend, der linke Arm und die Nase sind abgebrochen, Swätgebiet, Höhe 31 cm.
 23. Oblonges Relief: zwei und drei nackte Knaben (Eroten) zwischen persischen Säulen, Swätgebiet, 38 : 13 cm.
 24. Korinthischer Pfeiler: davor eine betende, nach rechts gewendete Figur, Swätgebiet, Höhe 22 cm.
 25. Ebenso, die betende Figur sitzend; diente zur Abgrenzung eines Reliefs, von welchem noch eine weibliche Figur teilweise erhalten ist, Swätgebiet, Höhe 26 cm.
 26. Untere linke Kante eines Reliefs von mehreren Etagen: eine Figur in der Mitte vor einem zerbrochenen Altar stehend, den Rand bilden drei Reihen mit je zwei nackten Knaben, Swätgebiet, Höhe 28 cm.
 27. Relief mit zwei Guirlandenträgern, zwischen den Guirlanden Lotusblumen, Swätgebiet, 25 : 17 cm. Nr. 70, S. 131.
 28. Ebenso, zwischen den Guirlanden ein Knabe, Swätgebiet, 18 cm.
 29. Oblonges Relief: ein Knabe unter einem Baldachin zwischen persischen Säulen, rechts ein zweiter vor einem Altar, darauf eine Scheibe, Swätgebiet, 32 : 14 cm.
 30. Sitzender Buddha, rechts davon ein knieender Mann, betend, dahinter ein korinthischer Pfeiler: Fragment eines oblongen Reliefs, Swätgebiet, 13 : 10 cm.
 31. Sitzender Löwe, Swätgebiet, 27 : 17 cm.
 32. Fragment eines großen Reliefs: Buddha, die Hände im Dharmatschakramudrā vor der Brust, vor ihm steht ein Rad, vor welchem zwei Gazellen sitzen: die Predigt im Gazellenpark von Benares.
 33. Pfeilerträger: Atlant, unbärtig, ohne Flügel, Swätgebiet, 17 : 21 cm.
 34. Ebenso, bärtig, mit Flügeln, also Garuḍa zu nennen, wie die auf S. 122 unter den Säulen kauern, Swätgebiet, 13 : 17½ cm.
 35. Buddhafigur, stehend, stark beschädigt, Swätgebiet, Höhe 39 cm.
 36. Sitzender Bodhisatva, beide Hände im Schofse, davor ein pflügender Mann, (Amitābha?), Swätgebiet, 18 : 25 cm.

37. Sitzender Buddha mit Schnurrbart, Aureol abgebrochen, Swätgebiet, Höhe 72 cm; abgebildet unter Nr. 79, S. 148.
38. Stehende Buddhafigur, die Füße sind weggebrochen, im übrigen fast wie Nr. 2, Swätgebiet, Höhe 69 cm.
39. Körper ohne Kopf und ohne Hände, fast wie Nr. 2 in der Anlage, Swätgebiet, Höhe 35 cm.
40. Wie 39, Höhe 26 cm.
41. Größeres Relief; vier Terrassen sind teilweise erhalten, die unteren drei zeigen in der Mitte jedesmal Buddha mit Umgebung von unbestimmbaren Personen, Swätgebiet, Höhe 56 cm.
42. Oblonges Relief: fünf Figuren vor einem kleinen Stüpa, darüber eine Terrasse, von welcher Figuren herabsehen, Swätgebiet, $16\frac{1}{2}$: 27 cm.
43. Fragment eines großen Reliefs: in der Mitte Buddha; eine Figur, welche eine Traube (?) hält, gut erhalten, Swätgebiet, 20: 24 cm.
44. Fragment eines großen Reliefs: sitzende Frau mit Begleitern, ein Pfeiler dahinter, Swätgebiet, $16\frac{1}{2}$: 16 cm.
45. Linker Pfeiler eines größeren Reliefs: ein Pfeiler mit einer Figur davor, erkennbar ist ein härtiger Mära, eine knieende Frau, vier Köpfe, Swätgebiet, Höhe $25\frac{1}{2}$ cm.
46. Löwenkopf, Swätgebiet, Höhe $13\frac{1}{2}$ cm.
47. Linkes Knie und linke Hand eines Buddha und linkes Eck eines Löwenthrons: etwa die Hälfte des Ganzen erhalten, Swätgebiet, Höhe 25 cm.
48. Oberkörper eines Löwen, Swätgebiet, Höhe $24\frac{1}{2}$ cm.
49. Relief mit springendem Löwen, stark lädiert, Swätgebiet, $24\frac{1}{2}$ cm.
50. Relief mit drei Mönchen, die Köpfe sind abgeschlagen, Swätgebiet, Höhe $17\frac{1}{2}$ cm.
51. Hand mit Flasche, Swätgebiet, Höhe 26 cm; abgebildet unter Nr. 90, S. 162.
52. Oblonges Relief: zwei Knaben unter Baldachinen; ein Altar, dazwischen persische Säulen, Swätgebiet, 34: $13\frac{1}{2}$ cm.
53. Unterkörper einer knieenden Figur (Brähmaṇa?), Swätgebiet, Höhe 13 cm.
54. Oblonges Relief: drei Buddha's, sitzend, mit je zwei Begleitern zwischen korinthischen Pfeilern, Swätgebiet, 33: 13 cm.
55. Fragment aus einem Relief; zwei Blätterhütten mit Oberkörpern von Brähmaṇa's, Swätgebiet, 18 cm.
56. Oblonges Relief: Buddha mit vier Verehrern zwischen korinthischen Pfeilern, Swätgebiet, $21\frac{1}{2}$: $9\frac{1}{2}$ cm.
57. Oblonges Relief: vier Knaben mit abgebrochenen Köpfen, Swätgebiet, 17: $10\frac{1}{2}$ cm.
58. Oblonges Relief: Buddha zwischen persischen Säulen, ein Knabe zwischen persischen Säulen, Swätgebiet, 29: 8 cm.
59. Oblonges Relief: anbetende Figuren unter hufeisenförmigen Baldachinen, dazwischen persische Säulen, Swätgebiet, 44: 13 cm.
60. Oblonges Relief: drei Buddha's mit je zwei Verehrern, dazwischen korinthische Säulen, Swätgebiet, 46: 13 cm.
61. Oblonges Relief, rund vorgearbeitet: vier Buddha's je mit zwei Dienern, darüber ein „Railing“, Swätgebiet, 28 cm breit.
62. Füße mit sauber gearbeiteten Sandalen; die Figur mag etwa 60 cm hoch gewesen sein, Swätgebiet.
63. Griechischer, unbärtiger Kopf mit Lockenhaar, Swätgebiet, Höhe 20 cm. Plasterwork.

Verzeichnis der Gipsabgüsse.

(Gāndhāraskulpturen.)

1. Der sogenannte Indoskythenkönig, Höhe 1, 12 cm, abgebildet Nr. 67, S. 127. Vgl. Alt- und neuindische Kunstgegenstände aus der Sammlung des Dr. Leitner, S. 14, Nr. 73.
2. Statue eines Bodhisatva, Höhe 1,17 cm. Abb. AZ. 33, 1875, Tf. 11, Fig. 3. ibd.
3. Sitzende Figur, Bodhisatva; vgl. Abb. 97. Höhe 67 cm.
4. Sitzende Figur, Buddha in Dhyānamudrā. Davor zwei Betende, zwischen denen ein Feueraltar (?) steht. (Amitābha?). Höhe 61 cm.
5. Buddhaoberkörper, Höhe 47 cm.
6. Kleine sitzende Figur, Höhe 34 cm; wie 3, doch hält sie zwischen den Fingern eine Flasche.
7. Großer Buddhakopf, Höhe 37 cm.
8. Kleines Relief: mehrere Figuren mit Kindern vor Buddha, daneben ein Pfeiler mit einer Tänzerin. Höhe 17 $\frac{1}{2}$ cm.
9. Ebenso, drei sitzende Figuren (Mönche). Höhe 19 cm.
10. Großes Relief: Buddha unter einer Halle, rechts und links von ihm zwei andere Buddha's. Höhe 36 cm, Breite 47 cm.
11. Niedriges, consolatartiges Reliefband mit Erosen, Höhe 8 cm, Breite 22 cm.
12. Kleines Relief, 15 cm breit, 8 cm hoch, die Fütterung eines säugenden Tieres vorstellend. Dahinter eine Stadtmauer mit Zinnen. Leitner l. c. S. 13, Nr. 52.
13. Ebenso, 11 cm breit, 6 cm hoch; Kameelreiter.
14. Gipsabguß eines Kopfes mit Schnurrbart, Bodhisatva, Höhe 21 cm. Abb. AZ. 33, 1875, Tf. 11, Fig. 4.
15. Ebenso, viel flacher. Höhe 18 cm.

Terrakotten aus Turkistān.

- 18 Stück kleiner Terrakotten: abgebildet in Zeitschrift für Ethnologie, Berlin 1890 (347 f.).

Index.

A.

- Abū, Berg Abū 29.
 Acacia sirisa 197.
 Achaemeniden, vgl. Kyros, Daireios, Artaxerxes. Vermittelnde und ausgleichende Rolle des A. Reiches 2, 7, 8, 9; erstes Weltreich 135; Inschriften der A. 16, 79; Stil ihrer Bauten 17.
 Açoka, Pāli: Asoka, vergl. Piya-dassī, Maurya, Mahinda; als Prinz in Vessanagara 24; Tschakravartī 135, 136; anerkennt den Buddhismus 15 ff., 75; seine Bauten und Stil derselben (vgl. Barāhat 3, 17, 21, 24, 34, 38, 67, 84, 101, 107, 116, 128, 131; Kein Nimbus 83, seine Inschriften 15; Verkehr mit griechischen Fürsten 75, griechische Elemente im Stil seiner Bauten vgl. Hippokampen, Makara, Kentaur 17, 51, 56; Zaun (railing) zu Gayā 24, 51, 52, 56; Kapelle um den Bodhibaum 70, Verkehr mit König Tissa von Ceylon 26, 73.
 Adamspik vgl. Sumanakūta 73.
 Ādibuddha 92, 173.
 Ādityavarmā, javanischer König 174.
 Adraīstoi vgl. Arāschtra 7.
 Adschanṭā engl. Ajantā, Ajunta Grottentempel 21 f.; Gemälde in denselben 26, 27; Nāga's mit stark gewundenen Leibern 182, Māra's Angriff auf Buddha 94, 96; Darstellung des Nirvāṇa 112, Garuḍa's aus A. 50, Tributträger 126.
 Adschātaçatru, Pāli: Adschāta-sattu König von Rādschagriha 14, 53.
 Aeonen der Gnostiker 170.
 Ahmadābād 29.
 Ajanta vgl. Adschanṭā.
 Akshōbhya, Dhyānibuddha des Vadschrapāṇi 169.
 Alexander der Grofse 8, 15, 128, 135, 140.
 Amāravatī, Stūpa und Railing's 21, 26, Railing 26, Buddha kommt vor 68, 150, 151, steht auf Lotusblumen 173; der Nimbus 83, der Donnerkeilträger 151; Guirlandenträger 130—133; altindische Thronessel abgebildet 28, 29, 53. Ausritt des Bodhisatva zu A. 99, Māyā 105, Kāçyapalegende 120. Rosetten 133, erotischer Zug 134, die sieben Juwelen 136. Versuch, in dem Körper einer Gottheit ihren Charakter auszudrücken 182.
 amatam padam (Pāli) 157.
 Amitābha, vgl. Sukhāvati; persische Vorstellungen im A.-Kult 170, Dhyānibuddha des Padmapāṇi 169, 171, 176; A's. Paradies 147, 152, 169; A. in der Krone Padmapāṇi's 171, 193 Note 86.
 Amitāyus 194 Note 88.
 Amōghasiddha, Dhyānibuddha des Viçvapāṇi 169.
 Amṛita 169.
 Ānanda, Stifter einer Platte zu Sāntschī 187 Note 12.
 Ananda, Lieblingsschüler Buddha's 112—113.
 Ananta 194 Note 95.

- Anavamâ-Fluss Pâli: Anomâ 13.
 andhakâra (Skt., Pâli) 174.
 aïdschali 191, Note 64.
 aïdschana (Skt., Pâli) 138.
 aïgavastram (Skt.,) 37.
 aïgiyâ (Hindî) 37.
 Anomâ vgl. Anavamâ.
 Antiochos 75.
 Anurâdhapura 26.
 Apollo 82, 140, 143, 184, 191
 Note 65.
 Aphrodite 56; A. anadyomene
 40; A. Nike 187 Note 20.
 Aquae Solis 90.
 Arachosien vgl. Harahvati, Sa-
 rasvatî 9, 101.
 aram (Tamil) 187 Note 16.
 Arâschtra 7.
 Ardschi bordschi chân 188,
 Note 26.
 arhat (Skt.) 176.
 Aristes 35, 194 Note 94.
 Arnold 117, 190 Note 55.
 Artaxerxes, Mnemon 57.
 Ârya, die A. im Pandschâb 4 - 5,
 am Ganges 9, Mythologie der
 A. 5, Steinbauten, Goldschmuck
 7; indische A. und Iranier 7, 15;
 Zuerst Idee eines Weltbeherr-
 schers 135.
 Asaïga 167, 193 Note 84.
 Ashûdha Pâli: Asâdha 122.
 ashtâïga (Skt.) 65.
 Asita 12.
 Asketen 11, 12, 61, 93, vgl. Kâ-
 gyapa, Uruvilvâ, Brâhmaņa.
 Asoka vgl. Açoka.
 Assyrer, Barbaren dieses Kul-
 turvolkes 15; assyrische sogen.
 Kunst 18, Götter auf ihren Attri-
 buten stehend 55, Cherubim 49.
 Athen 8, 143.
 Athene 80, 81, 184.
 Atlant 125.
 Atlasbaum vgl. Çâla 112.
 âtman 11.
 Avidûrenidâna vgl. Dschâtaka
 13, 84, 93, 98, 122, 136, 157,
 191 Note 58.
 Ayyappa (Kanares), Âyanâr (Ta-
 mil) 189 Note 39.
- B.**
- Babington 189 Note 39.
 Bâgh 21, 27.
 Bagistân 15.
 Bailey 80.
 Baktrien vgl. Indoskythen, Gân-
 dhâra, Yue-tschî 75, 143.
 Bali 31.
 balikamma kar (Pâli) 10.
 Ball 49.
 Bâmfân, Kolosse von B. 80, 173.
 Bârâ Budur 116, 144, 145.
 Barâhat, engl. Bharhut, Steinzaun
 mit Thoren 21, 22, 23, 24; keine
 Buddhaabbildung zu B. 68, 133;
 das sog. „Kinaradschâtaka“ 44,
 47; Inschriften 57, 69, 187;
 Hindûtypus 35; Giebelfenster 131;
 Skulpturen 24; Götter 40, 41,
 42, 128; der Bodhibaum 69, 70.
 Bârâpâsi (Skt. u. Pâli) mod. Be-
 nares, hind. Banâras, Ort, wo die
 Atîta's der Dschâtaka's spielen
 54, 55; Predigt von B. 85, 86,
 164, 188 Note 36.
 Barlaam 191 Note 64.
 Beal 188 Note 35, 192 Note 72.
 Bêdsâ 21.
 Behistun vgl. Bagistân.
 Bengalen 5, 14, 133, 138, 151;
 vgl. Brahmasamâdsh.
 Benten 99, 101.
 Besnagar 24.
 Bhagavato okamti 187 Note 18.
 Bhagavato Sakamunino bodho 69.
 Bhagvanlâl Indrajî 193 Note
 85.
 Bhâmaṇḍala vgl. Prabhâmaṇḍala
 83, 133.
 Bharhut vgl. Barâhat.
 Bhîlsâ vgl. Sâitschî, Vidigâ 21, 24.
 Bhôpâl 24.
 Bhûtêsar 188 Note 23.
 Bignonia suaveolens 197.
 Bihâr, Grotten von B. 21.
 Bima 139.
 Bimbisâra 68.
 Bindusâra 15.
 Birma, gehört der südlichen Kirche
 an 77; Indische Kultur in B.;
 Festschmuck 31, Musikinstrument
 121; Buddhatypus in B. 151,
 154, Umbau von Gayâ durch die
 Birmanen 24, Bezeichnung des
 Schirms über den Stûpa's vgl.
 Hîf 20.

- Blonay 190 Note 50.
 bodhi 158.
 bodhidruma, Bodhibaum 14, 24, 26, 35, 48, 69, 70, 72, 87, 94, 98, 156, 190 Note 55.
 Bodhisatva, Pāli Bodhisatta 77, 124, 152, 158, 159; B. im Dschātaka 54ff.; verläßt den Himmel 60, sein Haus 101, 117; Erklärung des Wortes 158; B.-Darstellungen 3, 4, 159ff., besonders 168—171, 173, 174; Vajrapāṇi 92, ihre Çakti's 101, vgl. Maitreya, Mahāsthānaprāpta, Mañdščuqri, Vadschrapāṇi, Padmapāṇi.
 Borazan 192 Note 74.
 βότρυς 187 Note 17.
 Bowring 192 Note 79.
 brahman 11.
 Brahmā, Darstellung des B. 84, 99, 117, 125, 190 Note 52; Stimme B.'s 138.
 Brahmadatta 54.
 Brahmaloḥita 169.
 Brāhmaṇa, die erste Kaste der Ārya 9ff.; Darstellung der B. in Sāñtschi vgl. aṣṭāṅga, Kācyapa, dschaṭā, Asita 61—67; D. der B. in Gāndhāra 107, 108, 118; Brāhmaṇaphilosophie 11, 13, 186 Note 3, von Buddha bekehrt 14; Zauberer 54; Brāhmaṇatypus für Brahmā 84.
 brahmanische Kunst 42, 129, 185 Note 1.
 Brahmanismus, Wiederaufleben 74, 77, 78, 153.
 Brahmasamādsch 157.
 Buddha vgl. Gautama, Siddhārtha, Māyā, Pradschāpati, Nirvāṇa u. s. w.; der „Erleuchtete“ 1; Legende seiner Jugend, die Flucht 12ff.; 121, etwa gleichzeitig mit Sokrates 8; bekehrt den Kācyapa 61ff., 118ff.; B. und der Tschakravartī 136; das „große Wesen“ vgl. Mahāpuruṣa 136ff.; Präexistenzen vgl. Dschātaka, Bodhisatva; B. und die Nāga's 43, 44, 48, 91, 101, vgl. Adibuddha, Mānushibuddha, Dhyānibuddha, kein Buddhahild zu Barāhat, Gayā, Sāñtschi; B. Darstellungen 3, 83, 86, 87, 88, 109, 122f., vgl. Udayana, Prasennadischit; Stūpa's markieren ein Erlebnis Buddha's 20; Erzählungen aus seinem Leben 38; Māra's Heer gegen B. 94, 106 vgl. Nirvāṇa 107, 112ff., 140—158, 166—167, 170—172, 174; Buddha Maitreya 163ff.; „Dickbauchbuddha“ 129.
 Buddhagayā vgl. Gayā 197.
 Buddhahālāhala 60.
 Buddhapāda 72, 73, 197.
 Buddhapantheon von Nippon 186 Note 2.
 Buddhismus, erste Weltreligion 8, Verbreitung 3, 22; südliche und nördliche Schule vgl. Dschālandhra vgl. Aṣoka, Rādschagriha u. s. w.
 Bühler 186 Note 4, 9, 187 Note 11, 179 Note 45.
 bum-pa (Tibetisch) 161 und Dscham-ba.
 Burgess Jas. 27, 36, 46, 93, 99, 112, 117, 126, 128, 130, 170, 185, 186 Note 6, 187 Note 11, 188 Note 31, 189 Note 41, 45.
 Byam(s)-pa (Tibetisch) vgl. Maitreya 124, 158, 160, 163.
 byzantinische Elemente in Gāndhāra 132.
- C.
- Čaka 174f.
 Čakra, Pāli Sakka, vgl. Indra 6, 39, 84, 125.
 Čakti 101 vgl. Sarasvatī.
 Čākya 8, 12.
 Čākyamuni 8, 69, 91.
 čāla (Skt.), sāla (Pāli), 104, 114.
 čānta 92.
 čāstri 189 Note 34.
 Čatakarṇi 187 Note 12.
 Ceylon vgl. Tissa, Anurādhapura, Vaddā 3, 26, 72, 73, 77.
 Chandradās 190 Note 49.
 Cherub 49.
 Chimären 18.
 China 3, 27, 56, 68, 76, 133, 144, 147, 148, 151, 176; [vgl. Han, Ming-ti, Thien-kou, Mahāyāna, Kuan-yin, Pai-lu, Ki-lin]; chines. Pilger 76, 167 vgl. Fah-hian,

Hiuen-tshang, Sung-yun; chinesische Mythologie 194 Note 96.
 Choten vgl. Khoten.
 Chowaresmier 94.
 Christus durch Symbole dargestellt 69; christliche Kunst des Mittelalters 42; Ausläufer der italischen 81; vgl. Aeonen, Kriophoros, vâhana. Buddhistisches in der christlichen Kunst 191 Note 64.
 Çikhî, Pâli: Sikhî 158, 164.
 Çiva 91, 192 Note 66.
 Çokkâi (Tamil) 37.
 Cole 80, 86, 91, 103, 111, 115, 117, 120, 123, 162.
 Crâvasti, Pâli: Sâvatthi 9.
 Çri, Pâli: Sîri vgl. Lakshmi, Tirumagal 37, 40, 101, 187 Note 20.
 çrivatsa 139.
 Çuddhavâsa, Pâli: Suddhavâsa 188 Note 33.
 Cunningham, A. 25, 42, 44, 69, 80, 128, 186 Note 6, 187 Note 18, 21, 188 Note 22, 30, 189 Note 37.
 Curtius 188 Note 23.

D.

dâ (Sinhalesisch) 20.
 Daemonen 35, vgl. Mâra.
 dâgaba (Sinhalesisch) 20.
 Dâkinî 191.
 Dakṣiṇapatha, Dekhan 5, 27.
 Dalai-lama 168.
 Dardfstan 181.
 Dareios, Altpers. Darayavaush 7, 8, 15, 135; D. Kodomannus 9.
 Darghabâzu 139.
 Deane 189.
 Delhi, Hind. Dillî, Säule von D. 17, 21.
 Delphin vgl. Makara.
 Demetrius 128.
 Deus ex machina 87.
 Deva's 5, 47, 60; devamanussâ 43.
 Devadatta 53—56, 84—87, 188 Note 28.
 Devadâsi 191 Note 105.
 Devaloka 60, 169, vgl. Çuddhavâsa.
 devaputra, Pâli: devaputta 39.
 devatâ 47.

Devî 189 Note 39.
 Dharma, Pâli: Dhamma die „Wahrheit“, die Lehre der Buddha's 158; personifiziert 194 Note 92; Dh.-Symbol der älteren Periode 18, 20, 120, 188 Note 36, vgl. Bârâṇasî, Mṛigadâya, Tschhos-'khor. Dharmatschakra Pâli: Dhammatschakka 131, 136. Dharmaschakramudrâ 159, 163, 165, 166, 193 Note 82, 86; Dharmaschakkam pavattesi 131; ye dharmâ etc. 154.
 Dharmapradîpikâ 138.
 dhâtu 20; dhâtugarbha 20.
 dhôti (Hind.) 37, 161.
 Dhṛitarâshṭra 128.
 Dhumnar 21.
 dhyâna 169, 175, 176.
 dhyânamudrâ 169, 171, 193 Note 80.
 Dhyânibodhisatva 169, 170.
 Dhyânibuddha 169, 170, 171, 172.
 Diamantthron 14 (vadschrâsana).
 Dillî 21.
 Diadochen 143.
 Dionysos 76.
 Diptycha 99, 122.
 Dîrghabâhu 139.
 Divyâvadâna 68.
 rdo-rdsche (das erste r ist stumm), Tibetisch 190 Note 48.
 Drâviḍa-Stil 53.
 drâkshâ 187 Note 17.
 Dschaina 28, 185 Note 1; -tempel 29.
 Dschâlandhra engl. Jelundhur 77, 181.
 Dscham-ba 111, 140, 142, 158, 160, 163 (Tib. Byam[s]-pa).
 Dschamâlgarhi engl. Jamalgarhi 21, 80, 83, 121.
 Dschamnâ (Hind.) Yamunâ (Skt.) 44.
 Dschatâ 61, 84.
 Dschâtaka vgl. Avidûrenidâna 38, 39, 56, 59, 98, 157, 158.
 dschhâna Pâli = dhyâna 9.
 Dschinnen 191.
 Duruy Herzberg 190 Note 55, 191 Note 64—65.
 dvare adhivatthâ devatâ: Thor-gott 93.

E.

- Ehrenreich 186 Note 3.
 Elapâtra 91.
 Elurâ 21, 93, 170.
 Emanation 170.
 Etruskische Kunst 81.
 Euhemerismus 76.
 Eukratides 75.
 Euthydemus 128.
 Eros 46, 85, 93; Erosen 130, 183.
 Evans 188 Note 23.

F.

- Fa-hian 76, 78, 149, 167.
 Fausböll 188 Note 26.
 Fergusson 21, 26, 27, 80, 105,
 120, 132, 136, 187 Note 10, 188
 Note 24.
 Ferver, Ferverdîn 170.
 Ficus religiosa 138, 197; F.
 glomerata 197; F. indica 197.
 Foismus 152.
 Foucaux 191 Note 59.
 Foucher 90, 128, 192 Note 65.
 Fravashi 170.

G.

- Gabet 189 Note 42.
 Gadschendramokshâvatâra
 194 Note 95.
 Gaia 96, 183; vgl. Mahâprithivi.
 Gandârâ (Altpers.), bei Herodot
 Gandarioi, Gândhâra (Sanskrit)
 den Achämeniden tributpflichtig
 9, den Indoskythen unterthan 77,
 passende Bezeichnung statt grae-
 cobuddhistisch 79; G.-klöster
 21, 81, 102, 116.
 Gândhâra-Schule 21, 74, 140ff.,
 Einfluss auf die indische 133.
 Malerei 27, 145; Gândhâra ist
 Adj. von Gandhâra.
 Gangâ, Flußgöttin 44.
 Ganymedes 90, 102.
 Gardner, Percy 128, 192 Note 66.
 Garuḍa 6, 47—51, 58, 90, 91,
 103, 115.
 Garudmant 47.
 Gautama, Pâli: Gotama 8, 12,
 13, 14, 38, 60, 62, 64, 66, 69
 etc. vgl. unter Buddha; Gautamî
 120.

- Gayâ, vgl. Açoka, Birmanen 13,
 21, 24, 51, 52, 68, 69, 72, 73,
 94, 96, 156.
 Gazellenpark 85.
 Gê 96, 183, 191 Note 58.
 germanische Mythologie 5.
 ghunghru (Hindî) 104.
 Gigant 125.
 Gnostiker 170.
 Goblet d'Alviella 186 Note 9;
 192 Note 66.
 Gotama vgl. Gautama.
 Graecobaktrisches Reich 42.
 Graecobuddhistisch 21.
 Graeculi 90.
 Graham-Sandberg 194.
 griechisches Lehnwort für Wein'
 vgl. drâkshâ, βινός, ῥάξ 187
 Note 18.
 Griffith 27, 96, 182.
 Gryps 49.
 Gudscharât 75.
 Gupta 78, Münzen 192 Note 66.
 Guru 86.

H.

- Hampel 190 Note 51.
 Han-Dynastie 76.
 hansa 139.
 Harahvati 101.
 Helios 79, 141.
 Hellenen 8, 9, 33, 35, 75; hel-
 lenistisch 81.
 Herakles 80, 96.
 Hermes 191 Note 65.
 Herodot 9, 35, 76, 79, 179, 183.
 Hesus 90.
 Hettner 190 Note 55.
 Himâlaya 4, 5.
 Hinayâna 159, 167.
 Hindhu 8, 9, 79.
 Hindî 32.
 Hindû 33, 35, 37, 38, 137, 139,
 144; -typus 35, 82, 99; -ismus
 77; -künstler 96; -mythologie 89.
 Hindûstân 5, 7.
 Hippokampen 56, 79.
 Hirth 144, 187 Note 17, 192
 Note 71, 75.
 Hiuen-thsang 69, 78, 81, 149, 184.
 Hokusai 49.
 Hoffmann 114, 192 Note 73, 193
 Note 80.

Ho-shang 129, 130, 193 Note 84.
 Hôli 93.
 Ho-tei 130.
 Hti (birmanisch) 20.
 Huc 189 Note 42.
 Hultsch 188 Note 33, 189 Note 37.
 Huth 192 Note 73.

J.

Jamalgarhi vgl. Dschamâlgarhi.
 Japan 3, 8, 27, 96, 123, 128, 133, 144, 147, 181, 184, 190 Note 52, 192 Note 71; vgl. Ten-gu, Hokusai, Bente, Amitâbha, Tori-i, Ten-nio, Oni's, Kariobinga, Ho-shang, Ho-tei.
 Java 31, 77, 116, 174, 175, vgl. Âdityavarmâ, Mañdschugri, Bârâ-Budur.
 Jelundhur vgl. Dschâlandhra 77.
 Julg 188 Note 25.
 St. Julien 184.

I.

Indochina 7, vgl. Birma, Siam.
 Indohellenisch 80.
 Indokorinthisch 133.
 Indoskythen vgl. Kanishka, Yue-tschi 74, 77, 127, 128, 181.
 Indhyâdri 27.
 Indra vgl. Çakra 6, 39, 90, 99, 190 Note 52.
 Indus 9, 101.
 Irânier vgl. Achaemeniden, Perser 5, 7; Mazdayasnier 41, 79, 135, 167, 171.
 Islâm 90, 153.
 Issedonen 179.
 Issos 9.

K.

Kâbûl 4, 9, 77; -Traube 34, 35.
 Kâçyapa, Pâli: Kassapa vgl. Uruvilvâ, ein Brâhmaņa 62, 63—64, 67, 69, 70, 118, 120, 188 Note 34.
 Kâçyapa, Pâli: Kassapa, ein Buddha, Gautama's Vorgänger 158, 164, 166, 169, 193 Note 83.
 Kadam Kuki Khel 166, 167.
 kadamba 32.
 kâdôlei (Tamil) 187 Note 16.

Kaisertypen 192 Note 66.
 kakubha 32.
 Kakusanda vgl. Krakutschtschanda 158, 164, 119.
 Kalpa 169.
 Kalpavriksha 31.
 Kâma 56, 92, 93.
 Kamalâ 37.
 Kâmâvatschâra 60.
 Kambodscha 77, 153.
 kamma 159.
 kammavâtschâ (Pâli) 102.
 Kampeng Pet 155.
 Kanakamuni, Pâli: Konâgamana 158, 164, 169.
 Kandschur (Tibet.) bsKah-hgyur 3, 185 Note 2.
 Kanishka 77, 189 Note 40.
 Kasawara 192 Note 70.
 Kanthaka 93, 98, 99, 100, 120, 191.
 Kâpva 75.
 Kapilavastu, Pâli: Kapilavatthu 12.
 karanphûl (Hind.) 104.
 kari (Tamil) curry 107.
 Kariöbinga 46.
 Karyanda 9.
 Kassapa, Pâli vgl. Kâçyapa.
 Kâschmir 77.
 Kaçak 21.
 Kauçambi 149.
 Kâvya 67.
 keçara 32.
 keidappû (Malayâl) 33.
 Kênheri 21.
 Kentaur vgl. Tiryagyôni 42, 51, 57, 79, 186 Note 17.
 keorâ (Marâthî) 32.
 ketaki (Skt.) 32.
 ketki (Hind.) 33.
 Khandesh 27.
 Khoten 144, 192 Note 66.
 khyung: k'yun: Garuða 50; k'yun-sog-çan 190 Note 51.
 Ki-lin 18, 171, 186 Note 8.
 King-kang 190 Note 49.
 Kinnara's, Kinnari's 45—47, 49; kinaradschâtaka 44.
 Kistna 26.
 Koçala, Pâli: Kosala 9, 14, 69, 149.
 Kodya, Pâli: Koliya 12.
 Kolosse 194 Note 89.

Koṇāgamana vgl. Kanakamuni.
 Korea 78, 192 Note 71.
 koreanischer Löwe 50.
 Koromandel 64.
 Krakutschtschhanda 158, 169.
 bKra-shis-lhun-po 178.
 Kriophoros 126.
 Kṛishṇa-Fluß 27.
 Krobylos 82, 84, 107.
 krodha 92.
 Ktesias 49, 57, 183.
 Kuan-yin 176.
 Kubera 41, 126, 187 Note 22.
 Kuki Ryūichi 185 Note 1.
 Kuhn 189 Note 43.
 Kuṣal 187 Note 20.
 Kuṣumbas 53.
 Kusinārā 14, 112.
 Kyros 7, 135.

L.

Lahor 80, 93, 94, 95, 97, 102, 183.
 Lakshmi 40.
 Lalitavadschra 52.
 Lalitavistara 90, 98, 138, 157, 184.
 Lama Tib. bLa-ma „superior“ vgl. Pal-dän-ye-she, Lalitavadschra 181.
 Lamaismus 35, 56, 68, 78, 101, 109, 129, 151, 153, 159, 163.
 Laos 154.
 Lāt 20, 21, 26.
 Laufer 190 Note 48, 192 Note 76.
 Lateran vgl. Kriophoros, Sophokles 126, 166.
 Leochares 102, 103.
 Lha-mo 189 Note 39.
 Lha-sa 190 Note 48.
 Lokapāladevatā 60, 128, 130, 187 Note 22, 193 Note 84.
 Longimanus 132.
 lōṭā (Hind.) 59, 63, 83, 118.
 Lotus 18 vgl. Padma, Nelumbium.
 Lumbini 104, 116, 125.

M.

Madurei 41, 53.
 Magadha 9, 13, 14, 15, 68, 75, 135.
 Māgadhi vgl. Pāli 77.
 Mahābāhu 140.

Mahābhārata 40.
 Mahābodhi 188 Note 31.
 Mahākatyāyana 91.
 Mahāpadhānasutta 138.
 Mahāprithivī, Pāli: Mahāpaṭhavi vgl. Gaia 98, 120, 184.
 Mahāpurusha, Pāli: Mahāpurisa 136.
 Mahāsthānaprāpta 169, 193 Note 86.
 Mahāvansa 24, 158.
 Mahāyāna 129, 130, 159, 167, 174.
 Mahinda Skt. Mahendra 25, 72.
 Maidari 160.
 Maitrēya, Pāli: Metteyya, Tibet. Byam(s)-pa 77, 79, 124, 158 bis 169, 170, 173, 193 Note 80, 82, 86 vgl. Miroku, Mīryek.
 Makara, vgl. Delphin 41, 53, 56, 79, 92.
 Makedonier 8, 135.
 Malabar 33, 37.
 Mālābhārī 39.
 Malayālam 32.
 Malla 14.
 Mañdschuṣṛī, Mañdschughōṣha vgl. Sarasvatī, Mahāyāna, Ādityavarmā 56, 101, 173, 174, 175, 176, 177.
 mañgalakalāṇa 161, 168.
 Mani, Manichäismus 78, 79.
 Manu 187 Note 19.
 Mānushibuddha 169.
 Māra, vgl. Vācavartī, Namutschi, Pāpiyān, Devadatta 14, 80, 88, 89, 92—96, 98, 99, 107, 110, 112, 117, 136, 190 Note 49.
 Marāṭhī 32.
 Maravatti 33.
 Marco Polo 14.
 Mardonios 9.
 Mars 90.
 Masdayasnier 170.
 Mathurā, vgl. Bhūtēsar 21, 35, 80, 150—151.
 Matsyanārī 44, 79.
 Maurya, Pāli: Mora, vgl. mayura 15, 72, 135.
 Māyā 12, 60, 102, 104, 105, 110, 117, 125, 189 Note 37.
 mayūra, Pāli: mora Pfau: Wappen der Maurya-Dynastie 15, 72.
 Meder 7, 9.
 Megabazos 140.

Megasthenes 35, 75, 80.
 Menandros, Pāli: Milinda 75.
 Merkur 90.
 Meru 126.
 Messias 78.
 Metteyya, Pāli: vgl. Maitrēya.
 Milinda, Milindapaṇḥa 75.
 Mimusops elengi 187 Note 13.
 Minaev 187 Note 18, 21.
 Mīnākshī 41.
 Ming-ti 76.
 Miroku 193 Note 80.
 Miryek 194 Note 89.
 Mongolen 8, 31, 181 vgl. odschir
 Maidari.
 Mora vgl. Maurya, mayura 135.
 mṛidvī, mṛidvikā 187 Note 17.
 Mudrā 157, 163, 171, 192.
 Müller 184.
 Münztypen 128, 192 Note 66.
 Muhammedaner 29, 167.
 Muhammad Nāri 107, 120, 123,
 125, 150, 164, 165.
 muṇḍu (Tamil) 37.
 Musagetes vgl. Apollo.
 Mya-ngan-'das (Tibet.) vgl. Nir-
 vāṇa 113.

N.

Nāga, Nāgī 29, 41, 42, 43, 47,
 48, 56, 90—92, 101—103, 115,
 182 N. im Kelch 191 Note 65.
 Nagy Szent Miklos 190 Note 51.
 Nahāvand 78.
 Nairāṇdschanā 64.
 Nālāgiri 53.
 Nālānda 53, 151.
 Namutschi 89.
 nandyāvarta 139.
 Nar-taṇ 185 Note 2, 186 Note 2
 vgl. Devadāsi.
 Nāsik 21.
 Nātsch engl. Nauch 104, 105.
 Nathu 21, 86, 103, 111, 120, 162.
 Nauclea cadamba 187 Note 13.
 Nāyatschtschi's 33, 37.
 Nelumbium 18, 139, vgl. Padma.
 nemeischer Löwe 80.
 Nepāl 77, 151, 154, 162—163,
 174, 187 Note 10.
 Nga-ri-khor-sum 123, 124.
 Nike 104, 105, 184.
 Nimbus 83, 93.

Nimmānarati 61.
 Ni-o 190 Note 52.
 Nippon 114.
 Nirvāṇa 14, 68, 87, 105 ff., 111,
 113—115, 137, 159, 173, 180.
 Nuttu 103, vgl. Nathu.
 Nyagrodha 197.

O.

Oni's 96.
 odschir 190 Note 48.
 Oldenberg 186 Note 3—4, 187
 Note 18.
 Oldenburg 168, 186, 192 Note
 74, 193 Note 81, 86.
 Ozene griech. für Udschdschayinī
 26.

P.

pāṇa 106.
 padma 18.
 Padmapāṇi 168, 169, 173, 176,
 177, 193—194.
 Padmasambhava 190 Note 49.
 padmāsana 173.
 'P'ags-skyes-po 129.
 Paignia 130, 183.
 Pai-lu 20.
 Pal-dān-ye-she (Tibet.), volle
 Schreibung dPal-ldan-ye-she 178.
 Paléologue 194 Note 96.
 Pāli oder Māgadhī: Kirchensprache
 der südlichen Buddhisten. Sie
 ist in ihrer älteren Form (me-
 trische Partien der kanonischen
 Texte) ein alter, indoarischer
 Dialekt; in ihrer jüngeren Form
 aber (Kommentare) eine litte-
 rarische Kunstsprache. Ein Volk,
 das diese Sprache gesprochen
 hätte, hat nie existiert. Im all-
 gemeinen ist das Verhältnis des
 P. zum Sanskrit etwa das des
 Italienischen zum Latein 6, 9,
 12, 13—15, 20, 39, 40, 62, 72,
 77, 88—89, 135—136, 158, 159,
 169.
 Palimbothra 74.
 Palmyra 187 Note 18.
 Pandanus odoratissimus 187 Note
 18.
 Pander 162, 197.
 Pandschāb 5, 7, 77, 181.

panidhiṃ kar (Pāli) 159.
Pāpiyān vgl. Māra.
Paraklet vgl. Mani, Maitrēya 78
— 79.

Paranimmitavasattī Name eines
Himmels 61.

parṇa 47.

Pārsī 167.

Pāṭali 197.

Pāṭaliputra, griech. Palimbothra
(statt -pura: „Sohn der Trom-
petenblume“ [Bignonia suave-
olens] st. „Stadt der etc.“) mod.
Paṭṇā 75, 80; vgl. Megasthenes,
Açoka.

patera 117, 120.

Paṭṇā 74, 80.

Pegu 194 Note 89.

Peking 56, 162, 163.

Pentaptera arjuna 187 Note 18.

Pergamon 125.

Persepolis 16.

Perser 7, 8—9, 16, 133, 167, 170;
persischer Stil 15—17, vgl. Achae-
meniden, Zoroastrismus, Zauber-
knüttel in P. 190 Note 48.

Peschaur 21, 78, 80, 123, 131,
164, 183 vgl. Dschamālgarhi,
Takht-i-Bahāf.

Pfungst 191 Note 63.

Pippala 197.

Piyadassi (Pāli), Sanskrit: Priya-
darśī vgl. Açoka 15.

Platā 9.

Platon 8.

Plutarch 75.

Pozdnčev 188.

Prabhamaṇḍala 83.

Pradschāpatī 12, 104, 117,
125.

Pradschñāparamitā 177.

P'ra k'odom 155.

Prākṛit, altindische Volksdialekte
181.

Prasenadschit, Pāli: Pasenadi
69, 149.

Prasioi (griech.): Prātschyā »die
Östlichen« 15, 74.

Prithivī 98.

Proikonnesus 35.

Ptolemāos 75.

Pūdschā 10.

Puṇḍarīka 197.

Purashapura 80.

P'ya tāk 99, 100.

Pygmäen 35, 57.

R.

Rādschā Pasenadschi kosalo
69.

Rādschagaha 13, 14.

Rādschastān 77.

Rādschagriha, Pāli: Rādscha-
gaha 13.

Rādschpūt 128.

Rāhula 13, 92; Rāhulamātā 186
Note 4.

Rājendralālamitra (nach unserer
Schreibung Rādschendralalamitra)
51, 96, 186 Note 7, 189 Note 37.

ṛāṣ 187 Note 17.

Ramaññadesa 194.

Ratnapāṇi 169.

Ratnasambhava 169.

Rhode 91.

Rhys Davids 170, 186 Note 4,
192 Note 67, 193 Note 84.

Rigvēda 5, 6, 39.

Ritusamhāra 32.

Rom 98, römisch-korinthisch 132.

Rohini 12.

Rouse 188 Note 26.

Rudra 91.

S.

Sabbadāṭhadschātaka 53 ff.,
188 Note 30

Sādhanamālā 4.

sahasrabāhu 177.

Sakka vgl. Çakra 6, 39, 65, 84,
87, 88, 92, 117.

Sāla vgl. Çāla 113, 197.

Samantabhadra 169.

Sam-ye 190 Note 49.

Sandrakottos, Sandrakypotos 15.

Saṅgha 194.

Saṅghamittā 25.

Sāṅghao 21, 86, 91, 103, 111,
162.

Sankisa 21.

sansāra 11, 172.

Sanskrit 40, 77, 136, 161, 169.

Sāntschī 18, 19, 21—23, 24—28,
34—39, 40—48, 56, 57, 58, 62

bis 73, 84, 89, 104, 107, 118,
131, 133, 168.

Saoshyant 167.

sapta ratnâni, Pâli: satta ratanâni 136.
 Sarasvatî 101, 192 Note 66.
 Sarnâth 21.
 Sâriputta vgl. Çâriputra 56.
 Sâtakanni 14.
 sâttân 189 Note 39.
 satva, Pâli: satta 158.
 Satyr 85, 183.
 Sâvatthî, vgl. Çâvasti 9.
 Schah dêhri 21.
 Schahr-i-Bahlol 80.
 Schan 154.
 Scherman 186 Note 3.
 Schiefner 91, 190 Note 53.
 Schlagintweit 163—164, 189 Note 39.
 Seleukos Nikator 74, 75.
 Senart 80, 186 Note 5, 189 Note 41, 45.
 Se-ra 190 Note 48.
 Sha-kya-thub-pa 113.
 Shan-hsi 194.
 Sher-p'yin-ma 177.
 Shorea 197.
 Siam, siamesisch 31, 77, 100, 151, 154, 155.
 Siddhârtha, Pâli: Siddhatta 8, 12, 105, 192 Note 79.
 Siddhikâr 188 Note 26.
 Siḥaladîpa 72.
 Siḥatthambha 20.
 Sikh 136.
 Sikhi 158.
 Silenos 35, 80, 85, 183, 189 Note 44; -artig 86.
 Siml'aladvîpa 72.
 simphanâda 192 Note 69.
 simphâsana 191 Note 64.
 Simphastambha 20.
 Simpson 186 Note 8.
 Sindhu 9.
 sinhalesisch 20, 24, 158.
 Sirenen 42, 47.
 Sirî vgl. Çrî 40, 41, 42, 101, 173.
 Sirimâ devata 41.
 sirîsa 197.
 Skylax 9.
 Smara 92.
 Smith V. 21, 80—82, 87, 116, 117, 125, 126, 133, 192 Note 66.
 Soastos 80.
 Sokrates 8.
 Sophokles 166.

Sosiosch 167.
 Spencer Northcote 126.
 Stambha 20.
 Stein 189 Note 41.
 Sthavira's 178.
 Stotra 90.
 Stûpa 1, 15, 18, 20, 21—26, 29, 34, 36, 43—44, 57—58, 65, 67, 71, 156, 163, in der Krone 193.
 Suddhavâsa 188 Note 33.
 Suddhodana vgl. Çuddhâdana 12.
 Sukhâvatî vgl. Amitâbha 147, 169.
 Sulcis 90.
 Sumanakûṭa 72.
 Sung-yun 78.
 Suparna 47.
 Supârâ 168.
 Susa 16.
 Sutschi's 41.
 Sûtra's, buddhistische vgl. Dschâ-taka 6, 38, 39, 41, 48.
 Suvâstu 80.
 svastika 138, 139.
 Sven Hedin 192 Note 74.
 Swât 80, 81, 108, 115, 131, 145, 146, 148, 162, 165, 166, 167.
 syrisches Reich 75.

T.

tâbidsch 108.
 takka, takkei 33.
 Takht-i-Bahâi 21, 80—82, 110, 141—142, 147, 150, 161.
 tâla 121.
 Tamil 33, 37, 187 Note 18, 20; vgl. Kural, Tiruvalluvar, Tirumagal, aṛam, munḍu, takkei, Ayaṇâr, çokâi, sâttân; T.-Frauen 32.
 Tanjore 191 Note 60.
 Tandschur Tib. bsTan-ogyur 4, 186 Note 2.
 Tantra 167, 184.
 Târâ 101, 190 Note 50.
 Târanâtha 151, 182, 189 Note 42.
 Tâ-še-suñ 191.
 Tathâgata 158.
 Tâvatimsa 61.
 tâwiz 108.
 Temple 194.
 Ten-gu: Garuḍa 49, 51.
 Ten-nin 46.
 Thambha 20.

Thien-kou 50, 51.
 Thûpa's 20.
 Thurston 187 Note 18.
 Tibet, Tibeter 3, 8, 27, 31, 61
 68, 77, 91, 94, 101, 103, 123,
 151, 159—163, 168, 170, 176,
 178. Vgl. Kandschur, Tandschur,
 k'yuñ (khyung), tschhos-^ok'or,
 rdo-rdsche, Lamaismus, Dalai-
 lama, Pal-dän-ye-she, Mya-nyan-
 das, Çäkya-t'ub-pa, Tra-shi-
 lhum-bo, Byam(s)-pa, Tschhorten,
 Nga-ri-khor-sum, P'ags-skyes-po,
 Nar-t'an, Tschängtscha Hutuktu,
 Lha-sa, Lha-mo, bum-pa, Tsug-
 tor nam-par rgyal-ma; Sher-
 p'yn-ma.
 Tibetische Doggen 49.
 Tîn Thâl 170, 171.
 Tirhut 21.
 Tîrtha 61.
 Tirumaga] (Çrî) 41.
 Tiruvalluvar 187 Note 20.
 Tiryagyoni 51, 58, 186 Note 7.
 Tissa 26, 73.
 toḍu 187 Note 18.
 Tope 20.
 Tomaschek 194.
 Torâṇa 20, 41.
 Tori-i 20.
 Tra-shi-lhum-bo 178.
 Trai-P'um 99, 100.
 Tschaitya 20, 21, 187 Note 11.
 tschakra, Pâli: tschakka 135,
 tschakkam vatteti 135.
 Tschakravâḷa 135.
 Tschakravartî 135, 136.
 Tschâlukya 28.
 Tschandragupta 15, 75, 135.
 Tschandrasena 157.
 Tschang-an-fu 145, 192 Note 71.
 Tschängtscha Hutuktu 52, 56,
 185 Note 2.
 tschârpâi 111, 113.
 Tschâtumahârâdschikâ 61.
 tschaurî 60.
 tschelukkhepa 37.
 Tschetiya, Pâli 9, Tschaitya 20.
 Tschetiyaagiri 26.
 Tschhanna 12, 13, 99, 120.
 Tschhorten (mtsch'od-rten Tib.)
 187 Note 11.
 Tschhos-hkhor (Tsch'os-^ok'or)
 131.

Tschunda 107.
 Tsug-tor-nam-par-rgyal-ma
 194 Note 94.
 Tushita, Pâli: Tusita 61, 159,
 188 Note 36.
 Tyche 40.

U.

Uchtomskij 193 Note 80, 194
 Note 91.
 Udaigiri 21, 40.
 Udayana 69, 148—150, 184.
 Udschdschayinî 24.
 Udschdscheniya 25.
 Udumbara 197.
 Uraeus 43.
 ûrṇâ 140, 159.
 Uruvilvâ, Pâli: Uruvelâ 13, 62,
 64, 65, 118—119.
 Ushñishavidschayâ 194 Note 94.
 Uttarâshâḍha 122.

V.

Vaḡavartî, Pâli: Vasavattî 89, 93.
 Vâdda's 73.
 vadschra 39, 89, 90, 168, 190
 Note 48.
 vadschrâsana 98.
 Vadschrapâṇi 89, 90—93, 102,
 117, 168, 169, 171, 184, 189
 Note 48, 190 Note 51.
 Vâhana's 84, 187 Note 22, 188
 Note 23.
 Vaigâlî 14.
 Vaiçrâvaṇa 126.
 Vairotschana 169.
 de la Vallée Poussin 181 Note
 60.
 vardhamâna 139.
 Vasishṭha 187 Note 12.
 Veda, vedisch 5, 6, 7, 39, 47, 54,
 88, 101, 135.
 Veluvana 53.
 Vesâlî 14.
 Vessabhû 158.
 Vessanagara 24.
 Viçvabhû 158, 164.
 Viçvapâṇi 169.
 Viçvakarma 93.
 Vidiḡâ 24.
 Vihâra 15, 20, 21.
 Vikramâditya 53.
 Viṇâ 101.

Vipaçyi, Pāli: Vipassī 158, 164.
 Virūdhaka 127, 128, 129, 187
 Note 22.
 Virūpāksha 128.
 Vishnu 73, 136; Vishnu-mytho-
 logie 185 Note 1, 194.

W.

Waddell 192 Note 78, 194.
 Wassiljew 190 Note 53, 193
 Note 84.
 Weit-tschī-I-sōng 145, 192
 Note 71.
 Wu-t'ai-shan 194.

X.

Xerxes 9.

Y.

Yaçodharā, Pāli: Yasodharā 12,
 186 Note 4.

Yaksha, Pāli: Yakkha 36, 41, 92,
 99, 128, 182, 187 Note 22, 191
 Note 58.

Yakshinī, Pāli: Yakkhinī 41, 42.
 Yama 106.

Yāmā 61.

Yamunā 44.

Yavana 75.

Yavanānī's 109, 120, 122.

Ye dharmā hetuprabhāvā 154.

Yodschana 54, 55.

Yue-tschī 74-75, 77-78.

Yule 189 Note 39, 192 Note 72.

Yūsufzāi 21, 103, 120, 181.

Z.

Zarathuschtra 143.

Zeus 87, 90, 183.

Zoroastrismus vgl. Ferver, Mas-
 dayasnier Sosiosch, Avesta, Mani
 78, 170.

Druckfehler:

- S. 54 Z. 4. Lies „Brahmadatta“ nicht „Brāhmadatta“.
 S. 54 Z. 9. Lies „war“ nicht „wer“.
 S. 65 Z. 2. Lies „Füsse“ statt „Eiße“.
 S. 177 Z. 23. Lies „Sher-p'yin-ma“ statt „Sher-pyin-ma“.
 S. 181 Z. 5. Lies „Prākṛita“ nicht „Prakṛita“.
 S. 188 Note 31. Lies J. Burgess, Cave temples Pl. XVI, 6 nicht
 Buddhist Cave temples [J. Burgess].



Druck von Gebr. Unger in Berlin, Bernburgerstr. 30.



N. 2

5-11-1974

"A book that is shut is but a block"

CENTRAL ARCHAEOLOGICAL LIBRARY

GOVT. OF INDIA
Department of Archaeology
NEW DELHI

Please help us to keep the book
clean and moving.
