Buddhistische Kunst Indiens

Heinrich
Gerhard
Franz

Buddhistische Kunst **INDIENS**

*Das vorliegende Werk von
Prof. Dr. H. G. Franz ist ein Band
innerhalb des Komplexes
„Der indische Kunstkreis in
Gesamtschau und
Einzeldarstellungen“, der einen
größeren Abschnitt der indischen
Kunst behandelt.*

Wie jeder Band des „Indischen Kunstkreises“ ist ebenso der vorliegende thematisch in sich abgeschlossen. Als Teil der „Gesamtschau“ hat er den buddhistischen Abschnitt der indischen Kunst zum Inhalt. Einleitend erscheinen Abhandlungen in gedrängter Fassung, die ausführlicher Gegenstand eines anderen Bandes sein werden, der speziell von den Anfängen indischer Kunst handeln wird. Von hier aus entwickelt sich dann der Gesamtüberblick über die Folgezeit. Das Buch beginnt mit einer Betrachtung des Buddhismus, legt sein Wesen und seine Wirkung dar und schildert, wie die indischen Künstler vorgebildete Formen (z. B. das Grabmal) übernahmen und diesen buddhistischen Gehalt gaben. Danach gelten die Untersuchungen der Geburt des Buddha-Bildes in Gandhara, jenem nordwestlichen Randgebiet Indiens, wo asiatische und mittelmeeerische Kulturen aufeinandertrafen. Das Buch endet mit der Darlegung, wie im Süden Indiens die buddhistische Kunst endgültig die Note erhielt, die in den folgenden Jahrhunderten der indischen Kunst ihr spezifisches Gepräge gab. Mit dem Hinduismus, der den Buddhismus verdrängte, und dem Islam in der indischen Kunst beschäftigt sich dann ein nächster Band.

Buddhistische Kunst **INDIENS**

Der indische Kunstkreis in Gesamtschau und Einzeldarstellungen

Herausgegeben von

Prof. Dr. Heinz Mode, Martin-Luther-Universität, Halle,

Mitglied der Asiatic Society of Bengal;

Honorary Fellow, Sanskrit College Calcutta

in Zusammenarbeit mit dem Verlag

Heinrich Gerhard Franz ✓

Buddhistische Kunst Indiens

VEB E. A. Seemann · Buch- und Kunstverlag · Leipzig 1965

Sächsische
Landesbibliothek

- 5 JAN. 1966

Dresden

P

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	7
Grundlagen indischer Kunst	9
Die Lehren des Buddha und des Jaina	11
Die Entstehung der buddhistischen Kunst	15
Der Stupa	17
Das Baumheiligtum	22
Sinn und Bedeutung des buddhistischen Sakralbaues	26
Die Entfaltung der frühbuddhistischen Bildkunst in der Nach- Maurya-Zeit: Die Kunst der Dynastien der Shunga und Kanva	28
Frühbuddhistische Bildkunst von Sanchi: Die Tore von Stupa Nr. 1	35
Die buddhistischen Höhlenklöster im Dekkhan	43
Die Fassaden der Kulthöhle	51
Die ältesten künstlerischen Monumente des Jainismus in Orissa	54
Tempel und Kapellen des frühen Buddhismus in Zentralindien und Südindien	56
Wandlungen der Bedeutung des Stupa	59
Die Entstehung buddhistischer Kunstzentren im Nordwesten Indiens (West-Pakistan und Afghanistan)	61
Griechische und parthische Kunst in Baktrien und Gandhara	67
Die Kunst unter den Kushana: Die Ausgrabungen am Surkh Kotal	73
Buddhistische Kunst in Taxila und die Wandlung des Stupa	80
Der Stupa mit quadratischem Sockel und der plastische Schmuck des Stupa in Gandhara	85
Die Entwicklung des Buddha-Bildes in Gandhara	93
Der Stupa mit gestuftem Sockel und die Schmuckplastik in der Gandhara-Schule	97
Gandhara-Kunst in Afghanistan und die Funde in Begram	103
Gandhara-Kunst in Afghanistan: Felsenkunst und Höhlenmalerei in Bamiyan	112
Tempel und Kapellen in Gandhara	119
Die „buddhistische Spätantike“ in Zentralasien	126
Stupa und Tempel in Ost-Turkestan	140
Die Kunst im Süden des Reiches der Kushana: Schule von Mathura	144
Die Kunst im südlichen Reich der Shatavahana: Amaravati und Nagarjunakonda	149
Nachwort	160
Allgemeine Literatur zur Kunst Indiens	162
Die Bildtafeln	163
Verzeichnis der Abbildungen	361
5 Register	377

VORWORT

Im letzten Jahrzehnt erschienen im deutschen Sprachraum nach einer langen Zeit wieder zusammenfassende Werke zur Kunst Indiens. Die vorliegende Darstellung, die im Zusammenhang mit den Bänden über Indiens Frühzeit, über die Kunst des Hinduismus und des Islam in Indien und über die moderne indische Kunst eine einführende Übersicht bieten soll, unterscheidet sich von anderen Publikationen vor allem durch die Bebilderung, die hier dank des Verständnisses von Herausgeber und Verlag ungewöhnlich umfangreich gehalten werden konnte, sowie durch das Bemühen, auch die architektonische Leistung der einzelnen Epochen besonders zur Geltung zu bringen. Der Verfasser war bestrebt, in großem Umfang gute Aufnahmen zusammenzubringen. Dem Verlag ist zu danken, daß er verständnisvoll alle Bilderwünsche berücksichtigt hat. So konnte ein Band geschaffen werden, der im Bild ein geschlossenes Kompendium buddhistischer Kunst in Indien gibt, – wie es in diesem Umfang wohl keines der bisher erschienenen zusammenfassenden Kunstgeschichtswerke bietet. Auch der Leser, der die Denkmäler Indiens nicht selbst besucht hat, soll damit eine Vorstellung vom Gesamtkomplex der baulichen Anlagen gewinnen.

Von anderen Darstellungen der Kunstgeschichte Indiens unterscheidet sich auch der Umfang, der der buddhistischen Kunst eingeräumt wurde. Auch die geschichtlichen Zusammenhänge, die Wandlung der sozialen Umstände und die Umwelt, in der die Kunstwerke entstanden, sollten dem Leser nahe gebracht werden.

Das Manuskript wurde 1961 abgeschlossen. Der Fachgelehrte wird unschwer erkennen, wo der Verfasser eigene Forschungsergebnisse vorträgt, wo er eigene Meinungen vertritt und wo er sich an vorhandene Meinungen anschließt und diese sich zu eigen macht.

Im Interesse allgemeiner Lesbarkeit wurde auf Verwendung von Transkriptionszeichen verzichtet. Die Namen sind in der gebräuchlichen englischen Umschrift gegeben.

Für Unterstützung bei seinen Forschungsreisen und für die Hilfe bei der Beschaffung von Fotos hat der Verfasser dem Department of Archaeology in New Delhi, vor allen den Herren Dr. Ghosh und Puri zu danken, dem Direktor des Department of Archaeology in Karachi, Herrn Dr. Fazal Ahmad Khan sowie seinem Vorgänger Monsieur Raoul Curiel – jetzt stellvertretender Generaldirektor des Louvre in Paris – und Herrn Wali Ullah Khan, Superintendent of Archaeology in Lahore. Dank schuldet der Verfasser den Leitern der Museen, in denen ihm großzügig die Genehmigung zum Fotografieren erteilt wurde: im Museum für Völkerkunde zu Berlin, Indische Abteilung: Herrn Dr. H. Haertel, in Bombay der Direktion des Prince of Wales-Museum, in New Delhi Herrn Direktor Dr. Shivaramamurti vom Nationalmuseum und Herrn Dr. K. C. Panigrah, Superintendent des Museum of Central Asian Antiquities, Herrn M. A. Shakur Khan,

dem Direktor des Museums in Peshawar, Herrn Muhammad Ishtiag Khan, dem Direktor des Museums in Taxila, und ebenso danke ich den Leitern der Museen von Madras, Mathura, Herrn Dr. Abdul Rahim Ziyae, Direktor des Museums von Dar-ul-Aman in Kabul (Afghanistan) und Herrn Dr. S. Shere, Kurator des Patna Museums in Patna, Monsieur Philippe Stern, Mme. Odette Monod und Mlle. Jeannine Auboyer vom Musée Guimet in Paris und Frau Dr. Elsy Leuzinger, Leiterin des Museums Rietberg in Zürich. Wertvolle Unterstützung erfuhr der Verfasser im Haus der Französischen Archäologischen Delegation in Afghanistan zu Kabul. Frau Dr. Ismailova und Herrn Dr. Marschak an der Ermitage zu Leningrad danke ich für die Überlassung von wichtigen Fotoaufnahmen.

Kursiv gesetzte Marginalien beziehen sich stets auf die Textabbildungen; geradstehend gesetzte Marginalien hingegen beziehen sich auf die Bildtafeln.

1 Patna, Palast, Kapitell

GRUNDLAGEN INDISCHER KUNST

Erst spät begann die Kunst in Indien in großer Form hervorzutreten, nachdem andere Gebiete geistiger Tätigkeit – Religion, Philosophie, Dichtung – schon eine lange und reiche Entfaltung durchlaufen hatten. Sie tat den Schritt zur monumentalen Gestalt ähnlich der abendländisch-mittelalterlichen, der deutschen und der französischen Kunst, nicht aus eigenen Grundlagen, sondern erst auf Grund äußerer Anregungen, die aus der Welt der Mittelmeerländer und des Vorderen Orients, vermittelt vor allem durch den Iran, kamen. Die indische Kunst ist damit, wie die christlich-mittelalterliche, letztlich eine Nachfolgekunst der Antike – eine Tatsache, die freilich der Leistung des indischen Künstlers keinen Abbruch tut, unter dessen Händen das westliche Formengut eine so vollständige Umbildung erfährt, daß der Ursprung nicht ohne weiteres kenntlich ist. Wie in karolingischer Zeit die Verbindung mit der antiken – genauer: der spätantiken – Kunst die Grundlage für die Entstehung der mittelalterlich-abendländischen in Frankreich und Deutschland bildet, so für Indien der Kontakt der Maurya-Zeit im 3. Jahrhundert v. u. Z. mit dem iranischen Bereich. In dessen Kunst hatte die mehrtausendjährige altorientalische eine Fortsetzung und Zusammenfassung gefunden. Monumentale Kunst, d. h. eine Darstellung des Menschen in Stein und in großem Format sowie eine monumentale Architektur in Stein, entstanden in Indien erst in dieser Zeit, d. h. seit dem 3. Jahrhundert v. u. Z., als die Eroberungszüge Alexanders des Großen zu einem Zusammenschluß der nationalen Kräfte Indiens führten. Unter der Dynastie der Maurya entstand ein indisches Großreich, das staatspolitisch wie künstlerisch in dem bis zur Indusgrenze vorgedrungenen Reich Alexanders des Großen und seinem Vorgänger, dem persischen Achämenidenreich, sein Vorbild sah. Mit der Übernahme der für Indien neuen staatlichen Vorstellungen gelangten in dem Reich der Maurya auch die Formen repräsentativer Bild- und Baukunst nach Indien. Das heißt nicht, daß es vorher in Indien keine Kunst und keinen Kunstsinn gegeben hätte. Doch waren deren Werke aus vergänglichem Material (Ton, Holz,

Elfenbein) und in kleinem Format geschaffen, was weitgehend auch für die frühgeschichtliche Kunst der Induskultur gilt. Seit der Maurya-Zeit hatte sich der indische Künstler mit einer völlig neuen künstlerischen Welt auseinanderzusetzen, und diese Auseinandersetzung wurde bestimmend für die Folgezeit und wurde die Keimzelle der großen Kunst, die in den nächsten 1½ bis 2 Jahrtausenden in Indien entstand.

Wer deren Geschichte, d. h. die Geschichte der Kunst des Buddhismus und des Hinduismus, schreiben will, muß das Auftreten wie auch die Umbildung und Umwandlung dieses altorientalischen und antiken Kunstgutes verfolgen, das auch später noch mehrfach nach Indien eindrang. Auf Perioden der Abhängigkeit und enger Anlehnung daran folgen andere, in denen sich das Eigen-Indische durchsetzt und die fremden Formen so absorbiert, daß sie völlig dem Ausdrucks- und Gestaltungswillen des Inders dienstbar wurden. So wenig man in der romanischen Plastik des Abendlandes sofort die antiken Ausgangsformen sieht, so wenig in einem indischen Götterbild die iranischen oder altorientalischen Vorbilder der Maurya-Zeit. Beide Male ist der Genius des Volkstumes, das sich der antiken Form bemächtigt, entscheidender geworden als die Anregung.

Ausbreitung und Weiterleben waren der Maurya-Kunst jedoch nicht als Staats- und Herrschaftskunst beschieden, als die sie ins Leben getreten war. Ihre Formen und Symbole verbanden sich mit der Religion des Buddhismus, die unter Ashoka so etwas wie eine Staats- oder wenigstens eine Herrscherreligion, eine Religion der Oberschicht geworden war. Damit wurden die künstlerischen Bildungen der Maurya-Zeit grundlegend für die weitere Entwicklung. Die neue Rolle, die die monumentale Kunst seit dem Auftreten der Maurya – insbesondere des Maurya-Herrschers Ashoka (274/3 – 236 v. u. Z.) – in Indien spielt, zeigt sich auch darin, daß wir die ersten zeitlich fixierten Denkmäler großfiguriger Plastik aus dieser Zeit besitzen.

DIE LEHREN DES BUDDHA UND DES JAINA

Zur Zeit des Ashoka war der Buddhaglaube bereits mehr als zweihundert Jahre alt. Sein Stifter und Schöpfer, der Fürstensohn Siddharta, lebte um 500 (563–483). Die Lehre, die er hinterließ, wurde erst unter Ashoka zur Religion. Während wir ziemlich genau feststellen können, wie die Urlehre Christi sich bis zu ihrer Entwicklung zur Staatsreligion unter Konstantin dem Großen veränderte, läßt der frühe Buddhismus nicht mehr erkennen, welche Wandlungen er in den ersten Jahrhunderten durchlaufen hat.

Die Zeit um 500 hat in Indien zwei große Erlösungsreligionen hervorgebracht: die Lehren des Buddha und des Jaina. Das Zeitalter war in Indien, wie auch in anderen Hochkulturen, eine Epoche menschlicher Besinnung. Ein Nachdenken über den Sinn der Existenz des Einzelwesens ließ die überkommenen Formen gesellschaftlicher Bindung und traditioneller Kultbräuche als falsch oder unvollkommen erscheinen. Die mythische Weltordnung konnte dem neuen Fragen und Suchen, das mit einem neuen Selbstbewußtsein des Individuums einsetzte, konnte dem voraussetzungslosen Denken und Philosophieren nicht mehr standhalten. Zur gleichen Zeit, im 6. und 5. Jahrhundert v. u. Z., wurde in Griechenland die Grundlage des europäischen Weltbildes geschaffen. In China bewirkten die Lehren des Konfuzius eine Abwendung vom mythischen Weltbild, in Israel brachte das Zeitalter der großen Propheten, im Iran das des Zoroaster eine Kritik am traditionellen Weltbild.

Das Gedankensystem des Buddha (wörtlich übersetzt: der „Erleuchtete“; 563 – 483, von Geburt ein Fürstensohn, Siddharta mit Namen) entwickelte sich aus der skeptizistischen Grundhaltung der Zeit zu einer der wohl eindringlichsten Glaubenslehren. Siddharta kam zur Überzeugung, daß nichts, weder die Götter noch das menschliche Individuum, festen Bestand habe. Tief beeindruckt von dem Erlebnis, wie mühselig das Dasein war, das die Masse der Armen führte, gelangte er zur Einsicht, daß alle Existenz von Grund auf leidvoll sei. Nur das Freiwerden von ihr, was völliges Abstreifen aller Daseinsqualitäten voraussetzt, die Nichtexistenz, vermag den leidvollen Kreislauf von Wiedergeburt und Tod zu unterbrechen. Das Eingehen in diesen Zustand absoluten Freiwerdens vom Ichsein, vom Empfinden und Wollen, läßt sich mit dem physischen Tode allein nicht erreichen. Denn der Durst nach dem Leben stirbt damit nicht, sondern bewirkt nur eine Erneuerung und Fortsetzung des endlosen Kreislaufes von Wiedergeborenwerden und Sterben, was die Existenz und damit das Leid erneuert. Was vermag wirklich davon freizumachen? Nicht Askese – so antwortet Siddharta –, sondern Einsicht, das Wissen vom unlösbaren Zusammenhang zwischen dem Leiden und dem Wunsch nach dem Dasein, zwischen Leiden und Durst nach Leben, den erst die Erkenntnis verlöschen läßt. Seine Lehre war ursprünglich eine Religion des Denkens,

11 der Überlegung, der empirischen Beobachtung von Zusammenhängen.

Vom Luxus und der sozialen Ungerechtigkeit des fürstlichen Lebens angewidert, hatte der Prinz Siddharta den väterlichen Palast in Kapilavastu in Nepal verlassen und dann unbefriedigt als Asket Gautama gelebt. Unter dem Bodhi-Baum (Baum der Erleuchtung) in Uruvela, dem späteren Bodhgaya (Erleuchtungsstätte), kam ihm die „Erleuchtung“. Die Erkenntnis machte den bisherigen Bodhisattva (zukünftigen Buddha) zum „Erleuchteten“, zum Buddha. In Sarnath bei Benares verkündete er als Buddha Shakyamuni (der Weise aus dem Geschlecht der Shakya) in seiner ersten Predigt im Gazellenhain die neue Lehre. Er begann, das „Rad der Lehre“ zu drehen, das zum Grundsymbol des Buddhismus wurde. Bodhgaya und Sarnath sind, wie der Geburtsort Kapilavastu und der Sterbeort Kushinagara, wo der Buddha ins Nirvana einging und das „Parinirvana“ stattfand, die geheiligten Stätten des Buddhismus.

Die Lehre des Buddha ist eine Erlösungsreligion ohne Gottheit, da sie die überkommenen und beibehaltenen Götter ebenso wie alle anderen Wesen dem Kreislauf von Werden und Vergehen verhaftet glaubt. Diese können dem Menschen auf dem Wege zur Erkenntnis und zum Freiwerden aus dem Kreislauf der Existenzen nicht helfen, so daß der einzelne ganz aus eigener Kraft diesen Weg finden muß. Hilfe bieten lediglich die Buddhas, die in jedem Weltalter – deren kosmischer Zyklus von Werden und Untergang sich (dem Einzelwesen entsprechend) unablässig wiederholt – als Lehrer und Weise auftreten. Sie geben das Vorbild, das jeder auf Erlösung Hoffende befolgen muß. Das Ziel der Lehre ist letztlich, einen jeden Menschen zum „Erleuchteten“, zum Buddha werden zu lassen. Auch der Buddha, oder besser gesagt die Buddhas, sind nur Menschen, denen es gelang, die Erleuchtung, die Einsicht zu erlangen und frei zu werden.

Der Lehre des Buddha fehlen alle spekulativen Elemente. Ihn interessieren allein die Möglichkeiten, zur Selbsterlösung zu gelangen. Nur in der Lehre von den Wiedergeburten und dem Karma, der Vergeltung der guten und bösen Taten, spannte er seine Überlegungen über den Kreis der einfachen Erfahrungstatsachen hinaus. Hier dachte er die alltägliche Beobachtung von der unentrinnbaren Auflösung aller Wesen und Existenzen weiter. Diese Lehre fußte sicher auf älterem indischem Gedankengut und war vielleicht gar nicht im vollen Umfang vom Buddha selbst konzipiert, sondern vielleicht erst von seinen Nachfolgern in den Einzelheiten zu Ende gedacht.

Der Maurya-Herrscher Ashoka (274-236) fand in dieser, zu seiner Zeit fast zwei Jahrhunderte alten, von Mönchsgemeinschaften weitergegebenen Lehre des Buddha, die vor allem unter Fürsten und Adel viele Anhänger besaß, ein seinen politischen Zielen dienendes, den Staat einigendes Ethos. Ohne Zweifel sprachen darum bei seiner Bekehrung zum Buddhismus politische Erwägungen mit, so sehr die eigentliche Triebkraft echte religiöse Ergriffenheit gewesen sein mag, die sich jedoch mit den rationalen Zeitforderungen verband. Ashokas Machtstellung erhielt mit seinem Übertritt

einen moralischen Rückhalt. Seine blutigen Eroberungen fanden eine sichtbare Sühne wie auch eine nachträgliche religiöse Begründung.

Der Buddhismus hatte für ihn zudem noch eine lokale Bedeutung, da er in Magadha, der Kernlandschaft der Maurya-Macht, beheimatet war. Dort lag die Hauptstadt des Maurya-Reiches Pataliputra (Patna), und von da war die Reichsbildung ausgegangen. In der gleichen Landschaft war die Lehre des Buddha entstanden. In Kapilavastu wurde der Buddha als Prinz Siddharta geboren, der in Uruvela (Bodh-Gaya) nach langer Pilger- und Asketenzeit die Erleuchtung fand. Über die Grenzen dieser Landschaft breitete sich der Buddhismus nachhaltig erst durch die planvolle Missionierung des Ashoka aus.

Mit der Erhebung zur Staatsreligion verlor die Lehre des Buddha den ursprünglichen Charakter einer Philosophie. Aus einer individuellen Weisheitslehre wurde eine Religion, die zur Erhöhung ihrer Anziehungskraft auf die breiten Massen Elemente der Volksreligiosität in sich aufnahm. Stätten der Verehrung wurden geschaffen, und Hand in Hand damit entwickelten sich die Kultformen.

Zur Zeit des Buddha, um 500, lebte auch der Stifter der zweiten großen Erlösungsreligion, der ebenfalls im östlichen Gangesgebiet im Umkreis von Vaishali, in der Landschaft Videha, geborene Begründer des Jainaglaubens, Mahavira Varshamana. Dieser gilt als 24. Prophet (Thirthankara) der Lehre und als der Nachfolger des um 600 v. u. Z. lebenden 23. Propheten Parshvanatha, während der 22. vor 8400 Jahren erschienen sein soll. Der Stifter bildete anscheinend ältere Lehren weiter, die bereits seinen Eltern – er entstammte einer reichen Adelsfamilie – ein Wanderasket namens Parshva vermittelt hatte, dessen Rolle als Vorläufer damit historisch glaubwürdig erscheint. Die Annahme von weiteren, insgesamt 24 – in dieser Form und Zahl natürlich mythisch-legendären – Vorläufern (Tirthanikara = Fortbereiter) könnte das Bewußtsein von der uralten Vergangenheit der von dem Mahavira zusammengefaßten Religion widerspiegeln. Der dem Mahavira gegebene Beiname „der Sieger“ (Jina) gab der religiösen Bewegung die Bezeichnung Jainismus (oder Jinismus). Sie lehrt, daß die unzerstörbare Seele sich durch Verzicht des Menschen auf irdische Aktivität aus den Banden der Materie befreien kann, um daraufhin zum Scheitel der Welt, zur ewigen zeitlosen Weltenruhe aufzusteigen. Der Jainalehre blieben die Erfolge des Buddhismus und der Aufstieg zu einer Staatsreligion und Weltreligion versagt. Sie erfuhr dafür aber in ihrem Kern nicht so tiefgreifende Umbildungen wie der Buddhismus und wurde schließlich auch nicht so völlig wie dieser von der hinduistischen Bewegung aufgesogen. In den Grundzügen halten sich die heutigen Anhänger des Jaina-Glaubens, die in Indien noch etwa 1,5 Millionen umfassen, an die ursprüngliche unveränderte Lehre, die wie der Buddhismus asketische Ideale predigte und in Orden gepflegt wurde. Auch sonst weist der Jainismus viele Parallelen zum

13 Buddhismus auf. Schon den Lebensweg des Mahavira formte die Legende

nach dem Beispiel des Buddha (Auszug als Jüngling in die Einsamkeit, Erleuchtung unter einem Baum, Drang nach Erkenntnis als Quelle der Erlösung, der Stupa als Symbol). Seine künstlerischen Auswirkungen blieben freilich hinter dem Buddhismus – wenigstens anfänglich – weit zurück, dagegen entstanden noch großartige jainistische Tempelbauten zu einer Zeit in Indien, als der Buddhismus hier längst erloschen war.

Literatur

- Conze, E.: Der Buddhismus. Wesen und Entwicklung. Stuttgart 1956
- Coomaraswamy, A. K.: Elements of Buddhist iconography. Cambridge/Mass. 1935
- Foucher, A.: Les vies antérieures du Buddha d'après les textes et les monuments de l'Inde. Paris 1955
- Foucher, A.: Beginnings of Buddhist art and other essays in Indian and Central Asian archaeology. Paris 1917
- Foucher, A.: Études sur l'iconographie bouddhique de l'Inde d'après des documents nouveaux. Paris 1900–1905
- Foucher, A.: L'iconographie bouddhique de l'Inde. Paris 1900
- Glasenapp, H. v.: Die Religionen Indiens. Stuttgart 1943
- Glasenapp, H. v.: Die Philosophie der Inder. Eine Einführung in ihre Geschichte und ihre Lehren. Stuttgart 1949
- Ruben, W.: Dorf und Stadt in Indien. Ankara 1943
- Ruben, W.: Das indische Dorf in Sklavenhaltergesellschaft und Feudalismus. In: Agrar-ethnographie. Berlin 1957
- Ruben, W.: Über den altindischen Staat. Archiv Orientalni 19 (1951)
- Wheeler, Sir M.: Early India and Pakistan to Ashoka. London 1959

DIE ENTSTEHUNG DER BUDDHISTISCHEN KUNST

Die Anfänge der buddhistischen Kunst in Indien weisen zahlreiche Parallelen mit der Ausbildung der frühchristlichen Kunst auf. Wie die Erhebung des Christentums zur Staatsreligion durch Konstantin den Großen im Anfang des 4. Jahrhunderts christlicher Zeitrechnung erst das Entstehen eines monumentalen Kirchenbaues ermöglichte, so sind die Anfänge der buddhistischen Sakralkunst und -architektur mit dem Namen des bereits mehrfach genannten Ashoka (274-236) und seinem Übertritt zum Buddhismus verbunden. Unter Ashoka werden die Elemente der neuen Reichskunst der Maurya auf den Buddhismus übertragen.

Am deutlichsten verbindet sich in den Memorialsäulen mit Tierkapitell der zur Reichsreligion erhobene Buddhismus mit den Formen der iranisch inspirierten Reichskunst. Über das ganze Reich verteilt, erinnern sie in enger Verbindung mit den Edikten des Herrschers an dessen Übertritt zum Buddhismus, das einschneidende Ereignis seiner Regierung. Zu Buddhas milder Lehre hatte ihn zunächst der Widerwille gegen die blutigen und grausamen Feldzüge im Anfang seiner Herrschaft geführt. Die Edikte verkünden, in Felsen oder auf die Pfeiler gemeißelt, die neue Gesinnung des Herrschers als universale Ethik für das ganze Reich. Wenn auch mit der Teilnahme an der buddhistischen Gemeinschaft die Verehrung der brahmanischen Götter nicht erlosch, ließ Ashoka doch eine umfassende buddhistische Mission eröffnen, die aus den Ländern des Nordwestens, aus Südindien wie auch aus Ceylon und Kaschmir buddhistische Gebiete machte.

In den Memorialsäulen verbindet sich die imperiale Idee mit der religiösen Absicht, an geheiligte Wirkungsstätten des Buddha zu erinnern. Das Kapitell von Sarnath mit vier – ursprünglich ein Rad tragenden – Löwenprotomen als Abschluß und ein verwandtes Kapitell in Sanchi aus der Spätzeit des Ashoka (240 bzw. 235) gehörten einst zu buddhistischen Kultstätten. An den Löwen läßt sich deutlich die Übernahme von Herrschaftssymbolen der vorderasiatischen imperialen Kunst erkennen. In ihren schärferen und härteren, in den Mähnen fast graphischen Formen kommt das iranische Element stärker zur Geltung als in den mehr indisch empfundenen Elefanten- und Stierbildern des Abakus. Die Grundform des Kapitells mit glockenförmigem Lotoskelch weist ebenfalls auf achämenidische Vorbilder, wie sie in den Kapitellen und Basen von Persepolis auftreten. In der Verbindung dieser Motive mit dem buddhistischen Symbol des Rades der Lehre als Erinnerung an die erste Predigt des Buddha in Sarnath hat die Maurya-Zeit ein Symbol geschaffen, das in Zukunft an allen buddhistischen Kultstätten wiederkehrte. Das Löwensymbol wurde dabei wohl auf den Buddha als den Löwen aus dem Geschlecht der Shakya bezogen.

15 Derartige Säulen treten im Bereich der Stupas und Kulthöhlen auf und stehen vor oder auch innerhalb der Umfriedung des sakralen Bezirks. Als

Zeichen der Herrschermacht leiten sie sich aus dem Bereich der achämenidischen und westasiatischen Kunst ab, doch deutet die Tatsache, daß sie auch Kultmale waren, denen – wie ein Relief des 2. Jahrhunderts v. u. Z. im Provinzialmuseum zu Lucknow zeigt – kultische Verehrung durch Umwandeln zukam, darauf hin, daß in ihnen zugleich alte heimisch-indische Pfeilerkulte weiterlebten.

Literatur

- Bhandarkar, D. R.: Das Problem der Baukunst Asokas, Jahrb. der Asiatischen Kunst I (1924)
- Erdmann, K.: Persepolis, Mitt. der Deutschen Orient-Gesellschaft, Berlin Nr. 92 (Juni 1960)
- Kramrisch, S.: Indian Terracottas, JISOA 7 (1939)
- Majumdar, R. C.: The History and Culture of the Indian People. The Age of Imperial Unity. Bombay 1951
- Sohrmann, J.: Die altindische Säule. Dresden 1906
- Wadell, L. A.: Report on the excavations at Pataliputra. Calcutta 1903

DER STUPA

Auch die buddhistische Sakralbaukunst dürfte sich erst unter Ashoka zu monumentalen Formen entwickelt haben. Das gilt vor allem für den Stupa, der das Hauptheiligtum des Buddhismus wurde und auch blieb, während die Gedenksäulen als Einzelmonumente nur eine zeitlich begrenzte Entfaltung hatten. Auch der Stupa stellt allerdings keine Raumarchitektur dar, sondern ist ein Kultobjekt, ist wie die Säulen ein Mal, das Plätze von

2 Brahmagiri, Megalithgrab

1, 3 religiöser Bedeutsamkeit auszeichnete. Er leitet sich wahrscheinlich von massiven, steinernen Grabhügeln ab, vom Tumulus, der vermutlich – so wird man sich die Ursprungsgeschichte rekonstruieren – als Grabform für hochgestellte Persönlichkeiten im 5. Jahrhundert v. u. Z. üblich war. Ein solcher aus Steinen aufgeschichteter Rundbau, der eine Kammer für die Asche oder die Gebeine enthielt, diente wahrscheinlich auch zur Beisetzung der sterblichen Reste des Buddha: in der Form eines megalithischen Steingrabes also, wie es sich, mit Steinsetzungen verbunden, im angrenzenden Kaschmir, Nepal, Tibet und Zentralasien in bescheidenen Ausmaßen fand und wie es in zahlreichen Beispielen aus allerdings viel späterer Zeit in Südindien ausgegraben wurde. Dort gehören die in ihrer Form genau den vermutlichen Vorstufen des Stupa entsprechenden Gräber von Brahmagiri und Chandravalli einer Siedlungsschicht an, für die römische Importfunde als obere Datierungsgrenze das 1. oder 2. Jahrhundert unserer Zeitrechnung annehmen lassen. Sorgfältig aus Steinen geschichtete Hügel von ungefähr Halbkugelform umschließen hier eine aus Platten gefügte Kiste, die Teile der Gebeine der Toten enthält. Der Leichnam wurde hier wahrscheinlich vorher zur Exkarnation neben dem Tumulus aufgebahrt.

17 Man wird nicht fehlgehen, wenn man der Zeit Ashokas die Steigerung des alten Gedenktumulus des Buddha ins Monumentale zuschreibt. Er ist hier zur Architektur geworden. Die Urgeschichte des Stupa läßt sich nur noch in legendärer Überlieferung fassen, die berichtet: Nach dem Hinscheiden des Buddha und seiner Verbrennung in Kushinagara, dem heutigen Kashia, um 480 v. u. Z., seien die acht Herrscher von Magadha nach einem

- 3 Sanchi, Kultbezirk, Plan
(nach Marshall-Foucher):
- 10 Pfeiler der Maurya-Zeit
 - 17 Tempel
 - 18 Chaitya-Tempel
 - 31 Tempel
 - 36, 37, 38, 47, 51 Klöster
 - 40 Tempel
 - 45 Kloster und Tempel

Streit um den Besitz der Reliquien übereingekommen, diese zu teilen und in je einem Stupa beizusetzen. Diese Nachricht besagt, daß sich mit dem Stupa von Anfang an die Vorstellung eines Grabmonumentes verband. Nach einer Inschrift in Nigliva erweiterte Ashoka 251 den Stupa des Buddha Kanakamuni, eines vorangegangenen Buddha im gegenwärtigen Weltalter, auf doppelte Größe. Ashokas Zeitgenossen wußten somit von der Existenz älterer Stupas oder waren jedenfalls von deren Vorhandensein überzeugt. Einer weiteren Überlieferung zufolge ließ Ashoka sieben der noch vorhandenen acht Urstupas öffnen und die Reliquien auf 84000 im ganzen Reich neu errichtete Stupas verteilen – eine legendäre Zahl, hinter der sich jedoch die Tatsache verbergen dürfte, daß erst unter Ashoka eine geregelte buddhistische Sakralbaukunst entstand.

Auch die mit dem Stupa verbundenen Kultbräuche weisen auf Herkunft aus dem megalithischen Gräberkult. Um den Stupa läuft ein durch einen Zaun – anfangs aus Holz, später aus Stein – umschlossener Prozessionspfad, auf dem ihn die Gläubigen im Sonnen- bzw. Uhrzeigersinn umwandeln. Es liegt nahe, hinter dieser Verehrung einen alten megalithischen Sonnenkult zu vermuten. In gleicher Weise wurden vielleicht die megalithischen Gräber hoher Persönlichkeiten umschritten, und dieses Umgehen bedeutete dort wohl eine magische Wiederholung des Umlaufs der Sonne, um die lebensschaffende Kraft des Gestirns zu stärken oder sie sich bzw. der Gemeinschaft zu eigen zu machen.

39-42 Von Stupas der Ashoka-Zeit erhielten sich nur Reste. Die ältesten voll erhaltenen, in der ursprünglichen Form noch erkennbaren, gehören frühestens ins 2. Jahrhundert v. u. Z. In Sanchi ist das Bild vom Aussehen eines solchen in dem kleinen Stupa Nr. 2 zu gewinnen, der noch dem späten 2. oder dem Anfang des 1. Jahrhunderts angehört, wie die Plastik des Steinzaunes zeigt: ein halbrunder, oben abgeplatteter halbkugeliger Hügel aus Ziegelmauerwerk, mit einem Steinmantel verkleidet, auf einer niederen Ringterrasse errichtet. Vier Tore führen durch die steinerne Umzäunung. Vor jedem liegt ein quadratischer Vorplatz, dessen Zugang an der rechten Flanke bereits die Richtung nahelegt, in der der Stupa im Sinne des Sonnumlaufs zu umschreiten ist. Die Form des Steinzaunes geht auf Holzkonstruktionen zurück, die in Stein übersetzt wurden. Vielleicht stehen sogar megalithische Steinkreise als Urbilder hinter diesen Ringpalisaden, und erst mit dem Aussterben der Megalithkultur traten Holz-
zäune an ihre Stelle.

43, 4, 5 In dem großen Stupa Nr. 1 am gleichen Ort in Sanchi, in der vorliegenden Form im 1. Jahrhundert v. u. Z. entstanden, steckt als Kern ein kleinerer Ziegelstupa, wahrscheinlich aus der Ashokazeit, den später der viel größere Steinbau ummantelte, wie er heute auf Grund einer Wiederherstellung unserer Zeit vor uns steht. Der Stupahügel, verglichen mit Stupa Nr. 2, erhebt sich, um eine Stufe weiterentwickelt, auf einer runden Terrasse, die mit einem Steinzaun versehen, als zweiter Umgang dient.

19

4, 5 Sanchi, Stupa Nr. 1, Ansicht, Grundriß

Wahrscheinlich saß in ihrer allerältesten Form die halbkugelige Steinkuppel unmittelbar auf dem Boden auf. Diese einfachste Form erscheint auf einem Relief am östlichen Tor des Stupa Nr. 1 abgebildet: ein Tumulus mit Balustrade, dessen Steinkuppel ohne Einschaltung eines Sockels auf dem Boden aufruht. Eine der frühesten Stupa-Darstellungen fand sich auf einem bei Patna im Gelände der alten Maurya-Paläste in Bankipur ausgegrabenen Relief. Vielleicht gehört ein bei Piprawa ausgegrabener Stupa dieser Ausgangsstufe an. In der Reliquienkammer fand sich ein gepreßtes Goldblatt mit einer figürlichen Darstellung, die auf das 3. oder 4. Jahrhundert v. u. Z. weist.

Als Oberbau erhebt sich auf der abgeplatteten Wölbung des Stupa Nr. 1 in Sanchi ein umzäuntes Quadrat (Harmika) mit einem steinernen Schirm

63

19

20

- (Chatra) in der Mitte. Der Sonnenschirm ist ursprünglich als Symbol königlicher Macht aufzufassen, mit dem der Stupa ausgezeichnet wird. Die Harmika wurde in der weiteren Entwicklung des Stupa zu einem geschlossenen Pavillon, meist mit Bogentoren und Zinnen besetzt, aus dem die später in mehreren Etagen übereinanderstehenden Schirme aufsteigen. In der Reliefdarstellung eines Stupa auf dem Pfeiler des Nordtores von Sanchi besitzt die Harmika ein weit ausladendes und nach oben sich verbreiterndes Gebälk über dem durchbrochenen Pfostenumgang mit einem Zinnenkranz, darüber drei Schirme, mit Fahnen und Gehängen geschmückt. Hier handelt es sich wie bei den Steinzäunen deutlich um Formen der Holzarchitektur, die in Stein übertragen wurden. Ein früher Stupa mit einer solchen Harmika und mit zweifachem Schirm ist auf einem dem 1. Jahrhundert v. u. Z. entstammenden Relief vom Steinzaun in Bharhut, jetzt im Indischen Museum zu Calcutta, dargestellt. Von den Chatra hängen Blütenketten herab, und auch den Stupa schmücken Girlanden. Dies deutet auf den Brauch, den Stupa durch Behängen mit Blumenketten, Tüchern und kostbarem Zierat zu verehren.

Literatur

- Bagchi, B. C.: The eight great Caityas and their cult. *Indian Historical Quarterly* 17 (1941)
- Benisti, M.: Étude sur le stupa de l'Inde ancienne. *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient*, Paris 1960
- Casal, G., Casal, J. M.: Site urbain et sites funéraires des environs de Pondicherry. Virampatnam-, Mouthrapaléon-Souttoulkény. Paris 1956
- Combaz, G.: Le développement du stupa en Asie. *Mélanges chinois et bouddhiques* II (1932-1933), III (1934-1935), IV (1936)
- Fergusson, J.: *History of Indian and Eastern Architecture*². London 1910
- Govinda, A. B.: Some aspects of Stupa symbolism. *The International Buddhist University Association, Sarnath and Calcutta, Bulletin No. 3* (1936), auch in *Journal of the Indian Society of Oriental Art (J. I. S. O. A.)* vol. II, S. 87-105
- Govinda, L.: Solar and lunar symbolism in the stupa architecture. *Marg* 4 (1949/50), H. 1
- Longhurst, A. H.: *The story of the Stupa*. Colombo 1936
- Meurs, H. v.: Alter und symbolische Bedeutung des Stupa. *Ostasiatische Zeitschrift* N. F. 17 (1941)
- Peppe, W. C.: The Piprahwa Stupa, containing relics of Buddha. *Journal of the R. Asiatic Society* 1898
- Soper, A. G.: The dome of heaven in Asia. *Art Bull.* 1947, S. 22 ff.
- Stern, Ph., Benisti, M.: Evolution du stupa figuré dans les sculptures d'Amaravati. *Bull. de la société des Études Indochinoises* XXVII (1952), S. 375 ff.
- Tucci, G.: *Indo-Tibetica I. "Mc'od" rten e "ts'a Ts'a" nel Tibet indiano ed occidentale*. Rom 1932
- Wheeler, R. E. M.: Brahmagiri and Chandravalli, *Ancient India* 4 (1947/48)

DAS BAUMHEILIGTUM

Neben dem Stupa und der Memorialsäule entwickelte sich schon früh, aus der Verehrung des Bodhi-Baumes entstanden, der Baumkult zu einem wichtigen Teil buddhistischen Kultbrauches. Um geheiligte Bäume entstanden Tempelbauten, „bodhi ghara“ genannt. Sie erscheinen auf Reliefs des 2. und 1. Jahrhunderts v. u. Z. neben dem einfachen Bodhi-Baum mit dem Thron des Buddha darunter dargestellt. Oft sind sie mehrstöckige, von einem Steinzaun umgebene Gebäude, die, von rundem oder polygonalem Grundriß, anscheinend als hölzerne Galerien den Baum umgaben, dessen Krone oben herauswächst.

13, 64–66, 57, 58

Ihre Anlage übernahm der Buddhismus wohl zusammen mit dem Baumkult aus der alten Volksreligion, – zuerst an der Stätte der Verehrung des Bodhi-Baumes, des Baumes der Erleuchtung in Bodhgaya. Das Ashokavadana berichtet, daß Ashoka dort eine Umfriedung errichten ließ, um hinaufzusteigen und wohlriechendes Wasser über den Baum gießen zu können, was auch diese Baugruppe in die Zeit der Erhebung des Buddhismus zur staatlichen Religion zurückführen läßt.

Dem Baum war bereits vorher als Symbol der Fruchtbarkeit kultische Reverenz erwiesen worden – schon seit einem Jahrtausend, wie Siegel der Induskultur bezeugen. Nicht ohne tiefere Bedeutung verband sich die „Erleuchtung“ des Gautama mit einem Baum, der wahrscheinlich schon vorher ein heiliger Baum war. Hier faßte er den Gedanken des kausalen Zusammenhanges zwischen Leiden und dem „Wunsch nach Fruchtbarkeit“ (d. h. nach Vermehrung und Weiterführung des Lebens). Hier erkannte er, daß der „Weg“ zur „Aufhebung des Leidens“ nur durch „Erlöschen“ des „Durstes nach dem Leben“ zu gewinnen war.

Die einfachste Form eines buddhistischen Baumheiligtums erscheint auf einem Relief aus Mathura mit einem gestaffelt überkragenden Gebälk und den deutlich zur Schau gestellten Köpfen der Balkenlagen (an Darstellungen der Harmika des Stupa erinnernd). Die Krone des Baumes wächst nach oben frei heraus, außerdem ragen ein Schirm und aufgerichtete Fahnen heraus. Die Reliefs an den Steintoren der Stupas von Bharhut und Sanchi zeigen für das Buddhaheiligtum verschiedene Typen solcher hypäthralen Tempel aus dem 1. Jahrhundert v. u. Z. Seine häufige und verschiedenartige Wiedergabe lassen mit Sicherheit annehmen, daß im 2. und 1. Jahrhundert ein solches buddhistisches Baumheiligtum nicht nur an der Stelle des Bodhi-Baumes existierte, sondern als Memorialbau an jedem beliebigen Platz errichtet werden konnte. Während auf den Darstellungen aus Sanchi unklar bleibt, ob der geheiligte Baum mit der Krone, die oben sichtbar wird, durch eine Dachüberwölbung wächst oder ob er hinter dem Bau steht, erscheint in einem Relief von Bharhut der Tonnenbau des Eingangstempels mit einer Galerie verbunden, die einen Hof mit dem Baum darinnen umschließt. In anderen Fällen wächst der Baum aus einem Bau

64

13

22

6

7

8

9

10

11

6 bis 11 Versuch Coomaraswamys, die auf verschiedenen Reliefs aus Bharhut und Sanchi dargestellten Baumheiligtümer im Grundriß zu rekonstruieren

6 Grundriß zu dem in Abb. 12 wiedergegebenen Relief

7 Grundriß zu dem auf Taf. 13 wiedergegebenen Relief

8 Baumheiligtum auf einem Architrav aus Mathura. Grundriß

9 Grundriß zu dem auf Taf. 65 und in Abb. 13 wiedergegebenen Relief

10 Grundriß zu dem in Abb. 14 wiedergegebenen Relief

11 Grundriß zu dem in Abb. 15 wiedergegebenen Relief

12

13

14

15

- 12 Darstellung eines Baumheiligtums. Relief aus Bharhut. Vgl. den Grundriß Abb. 6
 13 Darstellung eines Baumheiligtums. Relief aus Bharhut. Vgl. den Grundriß Abb. 9
 14 Darstellung eines Baumheiligtums. Relief aus Bharhut. Vgl. den Grundriß Abb. 10
 15 Darstellung eines Baumheiligtums. Relief aus Bharhut. Vgl. den Grundriß Abb. 11

von polygonalem oder kreisrundem Grundriß mit einer nach oben geöffneten Kuppel oder er ragt mit verschiedenen Ästen aus den Giebelfenstern. Schließlich wird der „bodhi ghara“ als dachlose mehrgeschossige Halle dargestellt, mit erhöhten Fenstergiebeln an den Ecken, wie in einem Relief in Sanchi.

6-15

Von dem Baumkult blieb im Bereich des indischen Buddhismus nur die Verehrung der Stätte der Erleuchtung des Buddha in Bodhgaya bestehen,

24

wo jedoch im 3. oder 4. Jahrhundert ein Turmtempel das ursprüngliche Baumheiligtum ersetzte. Nur auf Ceylon erhielt sich ein buddhistisches Baumheiligtum in Nilakantha in altertümlicher Form, als Mauergeviert mit Portal auf einer Seite, das den Baum umgibt. Der Kult des Baumes bestand ähnlich dem Stupa im Begießen mit Essenzen, Aufrichten eines Schirmes, Anbringen von Fahnen und Girlanden sowie im Umwandeln des Baumes in- und außerhalb des Heiligtums.

Literatur

Coomaraswamy, A. K.: Early Indian Architecture II. Bodhi-Gharas, Eastern Art (EA) VII (1930), S. 225 ff.

Malalasekera, G. P.: Art. "bodhi-ghara". Encyclopedia of Buddhism. Vol. of specimen articles, Colombo 1957 (Dept. for cultural affairs), S. 10

Przyluski, J.: Le symbolisme du pilier de Sarnath, Mélanges Linossier II, 481-498

SINN UND BEDEUTUNG DES BUDDHISTISCHEN SAKRALBAUES

Die Kultstätten und Sakralbautypen des frühen Buddhismus haben eines gemeinsam: Sie entstammen alten Natur-, Erd- und Fruchtbarkeitskulten, die der Buddhismus in seinem Sinne umdeutete. Der Buddha hatte selbst das Vorbild zu deren Integration gegeben, indem er den lokalen Gottheiten und ihren Kultstätten Verehrung erwies. Diese Anerkennung der bestehenden heimischen Götterwelt erscheint überhaupt kennzeichnend für seine Auffassung. Die Lehre Buddhas sucht in bzw. hinter dem Naturprozeß keine transzendente Macht, die den Auftrag zu ihrer Überwindung gibt, sie nimmt ihn hin als notwendigen Vorgang, aus dem sich nur freimachen kann, wer ihn zur Auflösung bringt und damit auch sich selbst und sein Ich in jeder Form zerstört.

So kennt der frühe Buddhismus zunächst keinen transzendierenden Sakralbau und begnügt sich mit dem Kult eines Naturmales, wie er auch keine ewig bestehende und zeitlos regierende jenseitige Macht kennt, die man anrufen und anbeten kann, sondern nur die beiden Pole Existenz und Nichtexistenz, zwischen denen sich der Mensch bewegt. Er kennt nur die Verehrung der Male, die auf die entscheidenden Etappen im Erlösungsweg des Buddha aufmerksam machen, die den Weg zur Überwindung der Existenz weisen. In der Verehrung des Bodhi-Baumes wird an die Erleuchtung des Buddha erinnert, in der Memorialsäule mit dem Rad der Lehre an die erste Predigt von Benares, welche die unter dem Baum gewonnenen Erkenntnisse zum ersten Mal verkündete. Säule und Rad deuten auf alte Formen des Sonnenkultes. Der Pfeiler markierte bestimmte bedeutsame Konstellationen des Gestirnes, dessen Lauf im Symbol des Rades gekennzeichnet wurde. Im Tumulus, dem Stupa, verehrte man schließlich die Erinnerung an die Überwindung der Existenz, die mit dem einfachen Tode nicht aufhört und die der Buddha mit dem völligen Erlöschen, dem „parinirvana“ (Eingehen ins Nirvana) als Erfolg seines Denkens erreichte. Mit dem Tumulussymbol wurde zugleich ein alter damit verbundener Grabkult übernommen, der ein Umschreiten des Hügels vorschreibt.

2, 3, 55, 56, 241,
245

Ein Anknüpfen an vorbuddhistische Kulte liegt wahrscheinlich auch in der Anlage und Verwendung von Höhlen als Verehrungsstätten vor. Der Buddhismus begnügte sich hier allerdings nicht mit der Übernahme von Naturhöhlen, sondern erweiterte diese zu architektonisch durchgestalteten Räumen, deren Vorbilder in nicht mehr erhaltenen Freitempeln zu suchen sind. Die frühesten Höhlen sind allerdings noch einfach, ungegliedert, von begrenztem Ausmaß und noch nicht als größere Versammlungsräume, sondern als Heiligtümer gedacht. Architektonisches Interesse gewinnen die buddhistischen Höhlen erst da, wo sie als Bewahrer älterer buddhistischer Tempelformen auftreten. Sie finden daher ihre sinnvolle Behandlung erst später im Kapitel über frühbuddhistische Tempelbauten.

Unter dem Einfluß iranischer und westasiatischer Religionen wandelte sich dieser frühe, „reine“ Buddhismus im Anfang unserer Zeitrechnung allmählich zur transzendentalen Erlösungslehre, die den Buddha zu einer als jenseitig existent vorgestellten Gottheit werden ließ. Erst in dieser Phase der Entwicklung erfuhr der Stupa seine eigentliche und vollendete Architektonisierung. Über einem Terrassen- oder Stufenbau aufgerichtet, war er nun nicht mehr nur ein Mal, das im Naturraum aufgerichtet war – wenn auch in einem abgegrenzten Stück Freiraum –, sondern er umschloß jetzt auf den Terrassen geformte Räume. In dieser Phase entstand auch der Turmtempel mit Kultbild.

DIE ENTFALTUNG DER FRÜHBUDDHISTISCHEN BILDKUNST IN DER NACH-MAURYA-ZEIT DIE KUNST UNTER DEN DYNASTIEN DER SHUNGA UND KANVA

Mit dem Zerfall der streng zentralisierten Staatsmacht der Maurya löste sich im 2. Jahrhundert v. u. Z. auch deren imperiale Herrschaftskunst auf, und volkstümliche künstlerische Strömungen traten an ihre Stelle. Um 187 gründete ein Usurpator, der den letzten Mauryaherrscher umbrachte, im nordöstlichen Indien die neue Dynastie der Shunga, deren Herrschaftsbereich allerdings begrenzt war auf Magadha und Malva. Im Nordwesten wurde das Shungareich von den in Baktrien etablierten Griechenherrschern bedrängt, deren Vorstöße bis nach Zentralindien führten (Demetrios 189 – um 166, und sein Feldherr Menandros). Damit war Indien wieder politisch gespalten. Der Nordwesten wurde von außerindischen Mächten, der Osten und die Mitte von lokalen Dynastien beherrscht.

Obwohl die aus der Brahmanenkaste gekommene Shungadynastie dem Buddhismus nicht wohlgesonnen war, entstanden unter ihrer Herrschaft doch so bedeutende Monumente wie die reich skulptierte Einfriedung des Stupa in Bharhut. Sie ist heute im indischen Museum in Calcutta aufgestellt. Inschriften, besonders die eines Prinzen Dhanabhuti am östlichen Tor, die die Worte „unter dem Königtum der Shungas“ enthalten, ermöglichen eine sichere Datierung in die Zeit zwischen 187 und 80. Die verhältnismäßig geringen stilistischen Unterschiede lassen auf eine Entstehung der Reliefs im Laufe von höchstens einem Jahrhundert schließen. In dem monumentalen Steinzaun, der den Umgang um den Stupa abgrenzt, sind ebenso wie in den dreifach übereinandergestaffelten, leicht gebogenen Deckbalken des Zugangstores, das in den Prozessionspfad hineinführt, Formen der hölzernen Architektur getreu in den Stein übertragen. An den Pfosten und Querbalken des Steinzaunes entfaltet sich eine Reliefplastik, deren Motive und Stilformen auf Traditionen einheimischer Reliefkunst in Holz zurückgehen. Die Deckbalken des Steinzaunes schmücken Ranken und Girlanden, verbunden mit Lotosrosetten, Tierbildern oder figürlichen Szenen. Meist wachsen die Ranken aus dem Maul eines Elefanten heraus. Die Kreuzungspunkte der Pfosten und Querbalken markieren Medaillons – wahrscheinlich aus den Holznägeln der hölzernen Vorbilder entwickelt. Sie sind gefüllt mit ornamentalen Lotosmotiven oder mit bildlichen Darstellungen, die meist Szenen aus vergangenen Existenzen des Buddha und aus dem Legendenkreis der Jatakas enthalten. Die von der Maurya-Kunst eingeführte monumentale Steinplastik erscheint hier in den Stil volkstümlicher Werkstätten übertragen. An den Pfeilern zu Seiten der Tordurchgänge treten Baumgöttinnen und männliche Naturgottheiten über symbolischen Tragtieren auf, in einem in die Fläche gepreßten Hochrelief wiedergegeben, dessen Stil sich deutlich von dem Naturalismus der

4-18

4

16-18

5, 6

28

Maurya-Plastik abhebt. Die stehenden Yaksha und Yakshi, Naturgötter und -göttinnen, sind als Verehrer des Buddha aufzufassen, dessen erlösende Tat auch von den Gottheiten anerkannt und gepriesen wird. Der Künstler vermeidet ängstlich, daß die in die Fläche gepreßten Figuren durch ihre Beinstellung und Armhaltung den blockhaften Charakter durchbrechen. Bei den männlichen Gottheiten sind die im Gebetsgestus erhobenen Hände eingeknickt, so daß sie sich der Brust flach anlegen, die Füße sind nach den Seiten abgedreht. Bei allem Ringen mit dem Stein macht sich aber doch die indische Grundauffassung geltend, die in der Plastik nicht die durchmodellerte Oberfläche des Körpers wie die klassisch-griechische sucht, sondern ihn wie von innen her „gebläht“ darstellt. Das Fehlen der Bezeichnung von Gelenken und Muskulatur wird vom Europäer zunächst als Mangel anatomischer Kenntnisse empfunden. Doch sucht der indische Bildhauer damit etwas Eigenes auszudrücken. Er gibt die Körper von einer inneren Lebenskraft erfüllt, die sie von innen her erzeugt. Die Plastik wird als werdende Form gezeigt, deren schwellende Umrisse und schaukelnd kraftlose Bewegungen der Gliedmaßen nicht vom individuellen Willen, sondern von einer allgemeinen Naturkraft geformt und geprägt erscheinen.

Die vorquellenden Augen sind ebenfalls als Ausdruck vitalen Lebens aufzufassen, eines träumend dem Naturganzen eingebundenen Empfindens, wie es besonders schön in den weiblichen Gottheiten mit schwellenden Hüften und Brüsten zum Ausdruck kommt. Sie sind inschriftlich bezeichnet. Die eine, „Sirmia Devata“, ist als Glücksgöttin „Shri Lakshmi“ aufzufassen, die vielleicht einen mystisch-bhaktischen Kult genoß. Die als Göttin „Culakoka“ (kleinere Koka) ist unter dem geläufigen Typus der Shalabhanjika dargestellt, ein Mädchen, das einen Baum umschlingt und in seine Zweige greift, die durch die Berührung zum Blühen gebracht werden. In der gleichen Haltung wird auch die Mutter des Buddha, Maya, bei seiner Geburt wiedergegeben. Das Auftreten dieser Naturgottheiten zeigt, wie der Buddhismus ihren Kult übernommen hat.

Wenn auch die Qualität der kaiserlichen Werkstätten der Maurya-Zeit in der Plastik von Bharhut verloren ist, so kommt dafür in den erzählerischen Reliefs der Medaillons an den Kreuzungsstellen des Balkenzaunes und den Pfeilerreliefs ein volkstümlich unmittelbares Empfinden zum Durchbruch. Es entspringt, wie auch die dargestellten Gottheiten, alteinheimischen Traditionen, die bis zur Induskultur zurückreichen. Diese höchst lebendigen Reliefs bilden den Höhepunkt und gehören zeitlich ans Ende der Kunst von Bharhut. Am sog. Prasenajit-Pfeiler des Südtores sind, in drei Stockwerken übereinander, Szenen aus dem Leben des Buddha dargestellt. Oben auf jeder Seite die drei wichtigsten Etappen seiner Selbsterlösung: Das große Erwachen unter dem Baum der Erleuchtung, dem Bodhi-Baum in Bodhgaya, die erste Predigt in Benares und das Hinscheiden des Buddha. Die Kunst des frühen Buddhismus ist anikonisch, sie vermeidet strikt die leibliche Darstellung des Religionsgründers, der

16-18

7-15, 20

7, 11-14, 20

29

nur im Symbol erscheint, d. h. durch die Kennzeichen der Etappen seines Lebensweges vertreten ist: Rad, Baum, Stupa oder Schirm.

Das nächste Relief am gleichen Pfeiler enthält eine Prozession von Himmelsfeen (Apsaras), die als Begleiter der vier großen Könige oder Himmelsherren die Erleuchtung des Gautama feiern. In der wellenartigen Tanzbewegung der Gestalten zeigt sich die unvergleichliche Fähigkeit des indischen Künstlers zur Darstellung schmiegsamer weiblicher Körper, deren Rhythmus von einer überindividuellen Kraft inspiriert erscheint. Noch freier lassen die tanzenden Apsaras im nächstunteren Feld diese schon in den Pfeilerskulpturen weiblicher Gottheiten sichtbaren Qualitäten zur Geltung kommen. Der Reliefstil deutet auf Künstler, die ursprünglich in Holz oder Elfenbein zu schnitzen oder in Ton zu modellieren gewohnt waren. Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang eine Inschrift an den späteren Reliefs am Südtor des Großen Stupa in Sanchi (im 1. Jahrhundert v. u. Z. entstanden), die berichtet, daß dort Elfenbeinschnitzer arbeiteten. Es darf auch auf die weite Verbreitung der Kleinplastik aus gebranntem Ton hingewiesen werden, durch zahllose Funde, die schon in die Vor-Maurya-Zeit zurückreichen, belegt, um sich der Existenz einer alteinheimischen plastischen Überlieferung bewußt zu werden.

Gibt das Relief der Erleuchtung eine Vorstellung vom Tempelbau um den sakralen Bodhi-Baum, so zeigt die Innenseite des Pfeilers oben einen Tempel mit dem Rad der Lehre als Symbol der ersten Predigt im Gazellenhain zu Sarnath bei Benares, mit einer Blumengirlande geschmückt und von zwei Adoranten verehrt. Die Szene, die dem Pfeiler den Namen gab, stellt den Besuch des Königs Prasenajit bei dem Buddha im Jetavana-kloster dar, wobei das Rad symbolisch den Buddha vertritt, der nicht dargestellt ist. Die Bauten geben hölzerne Architekturen wieder, deren Formen seitdem, stufenweise weitergebildet, den indischen Sakralbau bestimmen. Die dritte Pfeilerseite zeigt als Symbol des Hinscheidens des Buddha und seines Überganges ins Nirvana einen mit Girlanden und Fahnen geschmückten und ebenfalls von zwei Verehrern angebeteten Stupa.

Ein Relief des sogenannten Ajatasatrupfeilers vom Westtor des Stupa von Bharhut vermittelt ebenfalls eine Vorstellung von dem Aussehen der zeitgenössischen Holzbauweise. In einem Rundtempel verehren Götter, umgeben von Scharen himmlischer Tänzerinnen, den Haarschopf, den der zukünftige Buddha Gautama sich bei seiner Abkehr vom weltlichen Leben abgeschnitten und zusammen mit dem Turban in den Himmel geschleudert hatte, wo Indra beides in einem Heiligtum deponierte. Ein reich mit Erkern verzierter Palastbau neben diesem zeigt eine mehrere Etagen hohe hölzerne Architektur, die sich aus dem immer wiederkehrenden Motiv des Holzbalkenzaunes mit darüber aufsteigenden Überbogenfenstern zusammensetzt.

Außer den bereits zu Bildformeln erstarrten Szenen aus dem Leben des Buddha umfaßt ein weiterer Bilderkreis des frühen Buddhismus in Bharhut

11

12

37, 38

13

14

20

15

30

„Wiedergeburtsgeschichten“ der Jatakas, die in zahlreichen lebendigen Reliefschilderungen von den vergangenen Existenzen des Buddha berichten, von der Lehre der unendlichen Reinkarnation aller Lebewesen ausgehend. Die Grundbestandteile eines Individuums wandern im Laufe der Weltentwicklung durch zahllose Wiedergeburten hindurch, wobei die Qualität der Taten (Karma) die Wiederverkörperung in einer höheren oder niederen Existenz bewirkt. Ziel der Wiedergeburten ist für jedes Wesen die Erlangung der Buddhaschaft. Die Summe guter Taten ermöglicht den Aufstieg durch unendlich viele Lebewesen hindurch bis zur Wiedergeburt als Bodhisattva (werdender Buddha), der dann durch Meditation zur Selbsterlösung, d. h. zum Verlassen des Kreislaufes der leidvollen Wiederverkörperungen und zur völligen Auflösung, zum Nirvana gelangt. Die Jatakas, in denen die Volksphantasie die Erzählungen des Buddha durch zusätzliche eigene Legenden ergänzte, berichten, wie dieser in vergangenen Existenzen durch überragende Opferbereitschaft sein Karma (d. h. die Summe der Taten) von Stufe zu Stufe verbesserte und damit auf der Leiter der Wiedergeburt höher stieg.

- 16 Ein Beispiel solcher Darstellungen bietet das Medaillonrelief mit dem Mahakapi-Jataka, das den zukünftigen Bodhisattva als Herrscher eines Affenvolkes schildert, das in einem großen Mangobaum am Ufer des Ganges lebte, wo eines Tages ein König mit seinem Jagdgesolge die Herde bedrohte. Indem der zukünftige Buddha mit einer Liane am Schwanzende den Fluß von einem Baum zum anderen übersprang, rettete er seinem Volk das Leben, das über ihn als Brücke springend vor den Pfeilen der Jäger entfliehen konnte. Er selbst fiel tödlich verwundet in ein Netz, das der König hatte aufspannen lassen. Dieser war beschämt vom Edelmut des Oberhauptes der Affen, das sterbend den König über den Opfermut als oberste Tugend eines Herrschers belehrte.

- 40-42 Zeitlich nicht allzuweit von der Plastik von Bharhut entfernt, entstand im 2. Jahrhundert v. u. Z. der Schmuck des Zaunes des ältesten Stupa Nr. 2 von Sanchi, der noch keine Balkentore besitzt. Die flachen Reliefs der Pfosten zeigen nur symbolische Darstellungen: Stupa oder Rad, Löwenkampf, die Göttin Gaja-Lakshmi in heraldischer Anordnung zwischen Elefanten und rein ornamentale Motive: Blätter, Blüten, Rosetten, dicht in die Felder gepreßt, in fast kerbschnittartiger Bearbeitung der Fläche, deren Grund nirgends stärker ausgeschnitten ist. Dieser flachheraldische Stil ist an den später, im 1. Jahrhundert v. u. Z. begonnenen Toren des Stupa Nr. 1 durchweg überwunden und durch einen lebendigen Reliefstil ersetzt, mit tiefer Unterschneidung der locker modellierten und gerundeten Figuren, ein Stil, der auch den von Bharhut noch übertrifft.

- 57-60 Unter der um die Mitte des 1. Jahrhunderts v. u. Z. regierenden Kanva-dynastie, die einem der kleinen Königreiche vorstand, in die sich Nordindien in der späteren Shungazeit um 80 v. u. Z. aufsplitterte, entstand 31 der Steinzaun, der im Viereck das alte Heiligtum des Bodhi-Baumes um-

schloß, an dessen Stelle sich seit etwa dem 4. Jahrhundert u. Z. der noch bestehende große Turmtempel von Bodhgaya erhebt. Auch den Pfad, den Gautama zur Erlangung der Buddhaschaft unter dem geheiligten Baume beschritt, umgrenzt ein Steinzaun. 21, 22

Die indische Auffassung der plastischen Erscheinung des Menschen als werdende und wachsende und unablässig sich wandelnde Gestalt ist in einer frühen Form, zeitlich der Plastik von Bharhut nahestehend, in zwei Reliefs einer Klosterhöhle (Vihara) in Bhaja verwirklicht, die als Versammlungsraum der in den seitlichen Zellen wohnenden buddhistischen Mönche diente. Das eine Relief zeigt Indra als vedischen Götterkönig auf dem riesigen Urelfanten Airavata mit einem entwurzelten Baum im Rüssel als Sinnbild der elementaren Kraft der regenschweren Monsunwolke, darunter winzig klein die Erde und die Menschen; ein thronender König mit Gefolge und ein Baumheiligtum sind zu erkennen. Im zweiten Relief fährt Surya, der Sonnengott, mit seinem Gefolge auf einem rossebespannten zweirädrigen Wagen, der von einem gigantischen aufgeblähten Ungeheuer getragen wird. Es ist als Wolkenwesen zu deuten, auf das die Begleiter des Gottes ihre Pfeile richten, um den Dämon zur Abgabe des Regens zu veranlassen. Die Reliefs sind in einem „visionären Stil“ (Zimmer) gearbeitet, die Gestalten enttauchen dem formlosen Felsen und scheinen in wogender Bewegung Form anzunehmen, wirken zugleich aber auch so wenig substantiell, daß sie dem Betrachter als flüchtige Bilder ohne Dauer, wie Luftspiegelungen erscheinen. 23-27 24 26

Nur wenige freiplastische Werke haben sich aus der Zeit des 2. Jahrhunderts v. u. Z. erhalten. Auf der Stufe der Plastik von Bharhut steht das Standbild des Yaksha von Parkham im Curzon-Museum in Mathura, von klobiger Fülle, noch derb, aber doch unter Beherrschung genauerer bildhauerischer Details gearbeitet, wie es sich in der Angabe der herausgewölbten Knie, der dünnen Gewandenden über den Unterschenkeln und dem lockeren Standmotiv der Beine zeigt. Hier und nicht in der Maurya-Zeit findet diese Figur ihren sinnvollen Platz in der Stilentwicklung. 35

Die Forschung hat hier in den letzten Jahrzehnten ihre Anschauungen grundlegend revidiert. Während man vorher geglaubt hatte, in dem Yaksha von Parkham ein bezeichnendes Werk der Maurya-Plastik sehen zu können, wird heute deutlich, daß die schwer klobige Körperdarstellung vielmehr als Kennzeichen der Stilstufe anzusprechen ist, der auch die figürliche Plastik vom Stupa zu Bharhut angehört. Wie diese ist die Yaksha-Figur reliefartig angelegt. In der Frontalansicht entfaltet sich alles plastische Leben. Der Körper scheint fast bretthaft in die Breite gezogen und die plastischen Details auf diese frontale Ebene aufgetragen. Während die Maurya-Zeit in den wenigen plastischen Werken, die ihr nach dem gegenwärtigen Forschungsstand noch mit Sicherheit zugewiesen werden können, eine von orientalisch-iranischen Vorbildern übernommene voll körperlich empfundene, scharfpräzise plastische Modellierung entwickelt, ist diese 32

hier reduziert. Dabei fehlt es der Gestalt keineswegs an plastischem Volumen. Sie wirkt wie aufgebläht, was sie in der stilistischen Haltung auch den Reliefs in Bhaja an die Seite stellen läßt. Sie erreicht noch nicht jene körperliche Rundheit der Skulptur, die erst eine weitere Stilstufe der indischen Plastik gewinnt. In der überlebensgroßen Sandsteinfigur des Yaksha von Parkham (2,63 m hoch) kommt die volkstümlich-heimische Strömung zur Geltung, die in der Gestaltung des Sakralbildes die frontale Wirkung sucht und alles auf diese Frontalansicht zusammenballt. Die Figur ist inschriftlich als Werk des Gomitaka bezeichnet, eines Schülers des Kunika, dessen Name noch einmal an einer bei Mathura gefundenen Kultstatue erscheint.

Die ältere Forschung (Bachhofer) glaubte, auch in drei leicht überlebensgroßen Yaksha-Figuren aus Patna, aus Sandstein gearbeitet, die das Indische Museum zu Calcutta besitzt, Werke des 3. vorchristlichen Jahrhunderts sehen zu dürfen. Auch für diese hat die kritische Untersuchung einen beträchtlich jüngeren Zeitansatz ergeben. Verglichen mit dem Yaksha von Parkham fällt auf, wie hier ein neues plastisches Empfinden die Feinheiten der organischen Körperbildung zur Geltung bringt. Die aufs feinste polierte Oberfläche ist in weich modellierende Formen aufgelöst und läßt deutlich den organischen Wuchs nachempfinden. Die abgebildete

36 Yaksha-Figur, ein Torso, der Kopf und Hände verloren hat, trug ursprünglich einen erhobenen Fliegenwedel in der Rechten, der sie als einer höheren untergeordnete niedere Gottheit, als Gottheit der Naturkräfte, der Erde kennzeichnet. In dem neuen Entwicklungsbild der indischen Plastik vertreten die Yaksha aus Patna die Stufe, die etwa in den weiblichen Baumgottheiten am Osttor des großen Stupa zu Sanchi im 1. Jahrhundert sichtbar wird. Sie sind also vermutlich zu Anfang u. Z. entstanden. Aus diesen Vorstufen entstand die Plastik von Mathura im 2./3. Jahrhundert. Die Elfenbeinstatue, die auf den antiken Handelswegen nach Italien gelangte und in dem 79 zerstörten Pompeji gefunden wurde, bietet als einzige einen zeitlichen Anhaltspunkt für die weitere Zeitfolge der indischen Plastik. Sie vertritt eine nur wenig jüngere Stufe plastischen Gestaltens als der Yaksha aus Patna, die Stufe, die im 2. Jahrhundert zur Schule von Mathura überleitet.

230 Die Stufe reifer voller Beherrschung der Körperbildung kann die knapp lebensgroße weibliche Yakshi-Figur aus Didarganj vertreten, die sich im Museum zu Patna befindet. Sie sei den Yaksha von Parkham und Patna, unseren Betrachtungen voraneilend, angereiht. In dem Standbild aus Didarganj finden wir eine dritte Phase großfiguriger Menschendarstellung repräsentiert, die mit der Kunst von Mathura dem 2. Jahrhundert angehört. Aus souveräner Gestaltungsfreude formt hier der Steinbildhauer den aus üppig fülligen Rundungen aufgebauten weiblichen Körper, der jetzt in allen Teilen aus der Vorstellung des vollrund Plastischen konzipiert ist.

Literatur

- Bachofer, L.: Die frühindische Plastik. Leipzig 1929
- Barua, B.: Gayâ and Buddha Gayâ. I/II. Calcutta 1931/4
- Barua, B. M.: Barhut I/III. Calcutta 1934/7
- Coomaraswamy, A. K.: La sculpture de Barhut. Paris 1957
- Coomaraswamy, A. K.: La sculpture de Bodhgaya. Bruxelles 1935
- Cunningham, Sir A.: Bodhgaya Mahabodhi, or the great Buddhist temple unter the Bodhi tree at Buddha-Gaya. London 1892
- Cunningham, A.: The Stupa of Bharhut. London 1879
- Gangoly, O. C.: The earth goddess in Buddhist art. Indian Historical Quarterly 19 (1943)
- Marshall, J. - Foucher, A.: The monuments of Sanchi. Calcutta 1940
- Plaeschke, H.: Zur Datierung der „Cauri-Trägerin“ von Didarganj. Eine Studie zur Stilentwicklung der frühen indischen Kunst. Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 12 (1963), S. 319ff.
- Ray, N. R.: Maurya and Sunga Art. Calcutta 1945
- Rowland, B.: A Miniature replica of the Mahabodhi temple. Journal of the India Society of Art 1937, S. 73ff.

DIE FRÜHBUDDHISTISCHE BILDKUNST VON SANCHI: DIE TORE VON STUPA NR. 1

Eine langanhaltende Entfaltung erlebte die Kunst des frühen Buddhismus in dem Staat, den die Shatavahana in Zentralindien und dem nordwestlichen Dekkhan um 40 v.u.Z. errichteten. Von Maharashtra ausgehend, besiegten sie die Shungadynastie, mußten dann aber an der Wende vom 1. zum 2. Jahrhundert u.Z. vor dem Statthalter des Kshaharata – wahrscheinlich ein Kushanafürst – zurückweichen. Sie errichteten daraufhin nach erneutem Vorstoß und unter Ausweitung ihres Herrschaftsgebietes nach Südosten ein zweites Reich, das in der Zeit des 1.–3. Jahrhunderts u.Z. seinen Schwerpunkt an der Ostküste des südlichen Indien in den Tälern der Flüsse Krishna und Godavari hatte.

Unter ihrer Herrschaft setzte im nordwestlichen Küstengebiet eine Intensivierung des Handels mit dem Westen, mit dem Römischen Reich ein, der auch in der Kunst nicht ohne Auswirkung blieb. Ein wichtiges Einfuhrzentrum bildete an der nordwestlichen Küste die Hafenstadt Barygaza (das heutige Broach), aus Werken antiker Schriftsteller als wichtigstes Zentrum des Handels mit dem Mittelmeer und Rom bekannt. An der südöstlichen Küste lag Arikamedu-Virampatanam, vielleicht mit dem von Ptolemaios genannten Podouke zu identifizieren. Vom Umfang des Warenaustausches mit Rom auf dem Seewege, der seit dem 1. Jahrhundert u.Z. einsetzte, geben die archäologischen Funde Südindiens eine Vorstellung, die große Mengen römischer Münzen, Keramik und Bronzegefäße, in Kolhapur sogar die Bronzestatue eines Poseidon zutage brachten.

Die intensive Berührung mit dem Kunstgut der Mittelmeerländer weckte und belebte sicher den Sinn der indischen Bildhauerwerkstätten für die organische Erfassung des menschlichen Körpers. Sie war für die Entwicklung der indischen Plastik im 1. und 2. Jahrhundert zweifellos nicht unwesentlich. Eine künstlerische Regeneration der Bildhauerwerkstätten war die Folge. Der Handel und der Blick nach außen erzeugten aber auch gesellschaftliche Veränderungen mit der Schaffung einer breiteren Schicht wohlhabender Handelsleute, deren Luxusbedürfnis und verfeinerter Geschmack wiederum durch ihre Aufträge eine Förderung der gehobenen Kunst zur Folge hatten, so daß auch von dieser Wandlung der sozialen Struktur auf die Kunst entscheidende Impulse ausgingen. Gerade in den Ländern der Shatavahana wies zu dieser Zeit die Plastik, von dem großen Stupa von Sanchi bis zur Kulthöhle von Karli reichend, einen sichtbaren Fortschritt auf.

In die Anfangszeit der Herrschaft der Shatavahana über Zentralindien fiel die Ausgestaltung des großen Stupa Nr. 1 in Sanchi mit monumentalen Steinzäunen und Toren und reichem plastischem Schmuck. Die zum Teil eingestürzten Tore wurden 1882/83 wieder aufgerichtet und die Stupa-Kuppel ergänzt, so daß dieser Stupa das großartigste noch sichtbare Bei-

43, 61, 4,5

35

spiel eines frühbuddhistischen Sakralbaues bildet. Er enthält in seinem Inneren als Kernbau einen älteren kleinen Stupa, der vielleicht noch aus der Ashoka-Zeit stammt. In ein oder zwei späteren Erweiterungsbauten wurde dieser verbreitert und vor allem erhöht, so daß sich die Halbkugel auf einem Sockel als Umgangsterrasse erhebt.

Verglichen mit den Skulpturen von Bharhut bedeutet der plastische Schmuck des Stupa Nr. 1 von Sanchi eine künstlerische Wiederbelebung, die der Maurya-Kunst nahekommt und offenbar auch bewußt deren Vorbild anstrebte.

Die vier in ihrem Reliefschmuck fast vollständig erhaltenen Tore um den großen Stupa bestehen aus Pfosten, die wie in Bharhut in Nachahmung von Formen des Holzbaues drei kräftige Querbalken tragen, an denen absichtlich die leichte Krümmung der ursprünglichen, unregelmäßig gewachsenen Holzbalken beibehalten ist. Die Pfosten und Balken bedecken erzählende Reliefs mit Szenen aus den vergangenen Existenzen des Bodhi-sattva und aus dem Leben des Buddha. Die vier Tore entstanden nacheinander in kurzen Zeitabständen im Laufe von etwa einem Jahrhundert, wie die Wiederkehr der gleichen Stifterinschriften zeigt. Einen terminus ante quem ergibt der stilistische Vergleich mit einer in der im Jahre 79 zerstörten süditalienischen Stadt Pompeji gefundenen indischen Elfenbeinstatue, die zweifellos als Exportstück dorthin gelangte. Die Plastik von Sanchi muß früher, wenn auch nicht allzu lange vorher, d. h. in dem Zeitraum zwischen der Mitte des 1. Jahrhunderts v. u. Z. und des 1. Jahrhunderts u. Z., geschaffen sein.

44-60

227-229

Die vier Tore von Sanchi entstanden wahrscheinlich in der Reihenfolge: Süd-, Nord-, Ost-, Westtor, wie ein Vergleich der Kapitelle nahelegt. Das Kapitell des Südtores steht den Formen der Maurya-Zeit und ihrer Hofkunst noch am nächsten. Daß es das erste und älteste war, läßt sich aber auch schon deswegen vermuten, da es auf die Treppe zur Terrasse hinführt; ursprünglich war es wohl das einzige oder das Hauptzugangstor. Hier bestehen die Kapitelle aus einer vierfachen Gruppe von Löwenprotomen, wie sie Ashoka aus der achämenidischen Herrschersymbolik übernommen hatte. Der Vergleich mit dem Löwenkapitell der Gedenksäule des Ashoka in Sarnath zeigt, daß ein fertiger Typus übernommen wurde. Die Löwen stehen in Sanchi wie in Sarnath auf einer mit einem Fries von Palmetten und Fabeltieren gezierten Trommel. Auch am Oberbau der Tore erscheinen an den Kreuzungsstellen der Balken mit den vertikalen Pfosten die heraldischen Staatssymbole der Maurya-Herrschaft: Flügellöwe, Flügelstier mit Reiter, Pferde und Stiere mit Reitern in antithetischen Gruppen, die diese aus der achämenidischen Staatskunst und darüber hinaus aus der altorientalisch-vorderasiatischen Kunst übernommen hatte.

44, 45, 2, 3

2, 3

In dieser absichtlichen Übernahme von Motiven und Formen aus dem Schatz der kaiserlichen Kunst der Maurya zeigt sich die bewußte Wiedererweckung einer monumentalen Staatskunst unter den Shatavahana. Von

36

dort sind damit auch für die Zukunft in die buddhistische Kunst die gegenständigen Symboltiere: Flügellöwe und Flügelstier, die Löwenprotome und ebenso die architektonische Grundform des Glockenkapitells mit überfallenden Lotosblättern, wie auch der achtkantige Pfeiler übernommen. Dieser wie auch das Kapitell erscheinen schon in Bharhut an den vierfach gebündelten Pfeilern der Stützen des großen Osttores sowie auf Reliefwiedergaben.

Die Maurya-Löwen sind an den späteren Toren von Sanchi als Kapitellfiguren aufgegeben und am Nordtor durch Elefantenprotomen ersetzt, über denen iranisch stilisierte Palmetten an den Pfeilern aufsteigen; die Trommeln der Ashoka-Kapitelle sind durch das Steinzaunmotiv ersetzt. Am Osttor stehen an Stelle des Kapitells über einem vortretenden Steinzaungesims Elefanten um den quadratischen Pfeiler. Am Westtor stützen vier dickbäuchige, untersetzte Yaksha mit ihren Händen Zinnenfriese, auf denen die Balken des Oberbaues ruhen. Die vorbuddhistischen Erd- und Fruchtbarkeitsgottheiten stemmen damit, symbolisch dienend, die oberen, der buddhistischen Glaubenswelt vorbehaltenen Bauteile empor. Mit ihnen wie mit den Elefanten treten indische Motive an die Stelle der vorderasiatisch-iranischen, die nur noch flächenfüllend in den antithetischen Tiergruppen (um eine Achse stehenden, sich aufbäumenden Löwen, z.T. mit Reitern) an den Pfeilern der Westtore auftreten. Vorbuddhistische Gottheiten erscheinen auch am Nord- und Osttor in den konsolartig den Architrav stützenden weiblichen Baumgottheiten (Yakshi), die mit dem für sie typischen Gestus mit erhobenem Arm in die Krone eines Baumes greifen.

Das Dreibalkentor wurde offenbar aus dem hölzernen Eingangstor zum Palast, der ursprünglich ebenfalls ein Holzbau war, in den Sakralbau übernommen und in Stein übertragen. Bildliche Darstellungen solch profaner Torbauten bieten jüngere Elfenbeinreliefs aus Begram und Reliefs in Sanchi selbst und in Bharhut, sowie Reliefs des 2. und 3. Jahrhunderts u. Z. von Amaravati. Hölzerne Palastfassaden erscheinen in den noch zu betrachtenden buddhistischen Kulthöhlen des 2. und 1. Jahrhunderts v. u. Z. in Stein nachgeahmt.

Auf den erzählenden Reliefs der großen Tore in Sanchi wird der Buddha wie in Bharhut – es wurde dort schon darauf hingewiesen – nicht körperlich gezeigt, sondern in formelhafter Weise durch ein Kultobjekt vertreten: neben dem Stupa als Erinnerung an das Parinirvana, das Verlöschen des Buddha durch den Bodhi-Baum, unter dem er die Erleuchtung empfangt, oder das Rad der Lehre, das an die erste Predigt in Sarnath erinnert.

An den Pfeilern stehen rein erzählerische, unübersichtlich mit Figuren vollgestopfte Reliefs neben streng komponierten und gegliederten Darstellungen. Doch erfolgte die Verteilung nicht ganz ohne Plan. An den Torbalken zeichnen sich dagegen bei der Verteilung der Reliefszenen deutlicher die Ansätze zu einem einheitlichen Gesamtprogramm ab. So waren ur-

16/17 Sanchi, Stupa Nr. 1, Südtor, Verteilung der Reliefs

18/19 Sanchi, Stupa Nr. 1, Westtor, Verteilung der Reliefs

20/21 Sanchi, Stupa Nr. 1, Osttor, Verteilung der Reliefs

22/23 Sanchi, Stupa Nr. 1, Nordtor, Verteilung der Reliefs

sprünglich an den drei Architraven des Südtores – der oberste und unterste wurden bei der Restauration 1882 falsch eingesetzt – auf der Außenseite vorwiegend repräsentativ-hierarchische Darstellungen angeordnet, mit deutlich betonter Mitte. Am strengsten ist das Relief am obersten Querbalken gegliedert, auf dem die Reihe von drei Stupas und vier Baumheiligtümer, durch Adoranten getrennt, die sechs bisherigen Buddhas und den Buddha Gautama des gegenwärtigen Weltalters verkörpern. Auch auf den mittleren Balken nimmt die Mitte ein Stupa, der Stupa von Ramagrama, ein. Ihn besucht Ashoka, dessen Gefolge rechts und links verteilt ist. Den untersten Architrav füllt eine Lotusranke, die sich in der Mitte zu Voluten einrollt, ähnlich den Reliefs an den Deckbalken des Steinzaunes von Bharhut. 44, 45

Die Steinbalken bedeckten dagegen auf der Innenseite ursprünglich erzählerische Reliefs. Zuunterst erscheint die Darstellung des Krieges um die Reliquien des Buddha, um die sich nach seinem Tode acht Könige stritten, bis es zu einer Teilung und zur Errichtung von acht Stupas kam, in denen sie deponiert wurden. Der mittlere Balken enthält die Erzählung des Saddanta Jataka vom zukünftigen Buddha als Elefantenkönig mit sechsfachen Stoßzähnen als Zeichen seiner Würde, der oberste die Geburt Buddhas oder nach anderer Interpretation eine Darstellung der Glücksgöttin Lakshmi zwischen zwei Elefanten, die sie mit Wasser besprengen. 46

Diese Verteilung strenger, gegliederter Reliefs auf der Außen- und vorwiegend erzählerischer auf der Innenseite läßt sich auch an den anderen Toren beobachten, so am Nordtor, dessen dekorative Ausgestaltung sich am vollständigsten von allen erhielt. Die Torpfosten setzen sich oben in das buddhistische Symbol des Triratna (Dreieck über Lotus) fort. Die Mitte krönt das Rad der Lehre, von Elefanten getragen und flankiert von zwei Gottheiten (Yaksha). Auf den Balkenenden sitzen geflügelte Löwen, wie die übrigen antithetischen Flügeltiere (Stiere, Löwen, Elefanten) mit Reitern auf den Kreuzungsfeldern von Pfosten und Balken aus der Herrschersymbolik der Maurya-Kunst übernommen. In den Zwischenräumen zwischen den Balken sind ebenfalls Reiterfiguren eingestellt; die Balkenenden sind durch Baumgöttinnen (Yakshi), an Bäume gelehnt, untereinander und mit den Stützpfeilern verbunden. Am östlichen und westlichen Tor werden auch die rein erzählerischen Architravreliefs mit Vorliebe durch ein betontes mittleres Motiv zu – meist allerdings nur scheinbaren – Zentralkompositionen umgeformt, wie es sich etwa im Auszug des Prinzen Siddharta, des zukünftigen Buddha, aus seiner Vaterstadt Kapilavastu am Mittelarchitrav des Osttores beobachten läßt. An der Außenseite des jüngsten, des Westtores, sind auch die Predigt des Erleuchteten in Sarnath und die Elefantenjagd des Saddanta Jataka als Zentralkomposition gestaltet. 47, 48 49–53

Eine gewisse ikonologische, programmatische Anordnung zeigt sich in dem mehrfachen Auftreten der Symbolik der sieben Buddhas am obersten 40

Relief der Torbalken. Das buddhistische und darüber hinaus allgemein das indische religiöse Denken geht, kosmisch orientiert, von der Grundvorstellung gewaltiger, unmeßbar langer Zeiträume und ungezählter Weltalter aus, die aufeinander folgen und neben denen die menschliche Gegenwart zu winzigen Dimensionen zusammenschrumpft. Jeder der sieben Buddhas vertritt ein Weltalter (Kalpa), deren jedes wie das unsere einen Buddha, einen Erleuchteten, als Lehrer auf dem Heilsweg hervorbrachte. So wird das religiöse Geschehen unserer Zeit als ein ewig gültiger Vorgang hingestellt, der sich in gleicher Form in dem vergangenen und ebenso in den noch kommenden Weltaltern wiederholt hat und wiederholen wird.

Nach diesem kosmischen Aspekt der obersten Reliefs führen die nächsten Balkenreliefs in unser Weltalter mit Darstellungen aus den Jatakas, die den stufenweisen Aufstieg des zukünftigen Gautama Buddha, des Boddisattva, von Existenz zu Existenz im Kreislauf der Wiedergeburten sowie Bilder aus der Lebensgeschichte der letzten Wiedergeburt zeigen, die den Gautama Buddha den Weg zur Buddhaschaft finden läßt. Auch hier herrscht in der menschlichen Einzelexistenz das Motiv der ewigen Wiederkehr, wie sie auch den Rhythmus der Welt bestimmt.

- 49-53 Die Übersicht der Programme der Torbalkenreliefs läßt am Ost- und Westtor eine große Ähnlichkeit der Anordnung erkennen. Am eindringlichsten tritt dabei am östlichen Tor die Einheit der Programmgestaltung hervor. Alle Szenen innen wie außen sind als Zentralkompositionen dargestellt unter Einbeziehung der Balkenenden. Die sieben Buddhas sind am obersten Balken außen durch sieben Stupas, innen durch sieben bekränzte Bäume symbolisiert. Der nächste Balken enthält zwei Darstellungen aus der Lebensgeschichte des Buddha, auf der Außenseite den Auszug des Gautama aus seiner Vaterstadt, auf der Rückseite die Erleuchtung, symbolisiert durch den Bodhi-Baum, den die Scharen der Tiere verehren; zuunterst folgt die Entstehung der buddhistischen Religion: außen die Verehrung des Bodhi-Baumes durch Ashoka, auf der Innenseite der Stupa von Ramagrama, von Elefanten verehrt, beide Male mit dem Hinweis auf die Einbeziehung der gesamten belebten Welt in das Erlösungswerk des Buddha.
- 49, 50

- Die stilistische Entwicklung zeigt sich deutlich in der zunehmenden Verstärkung der kompositionellen Faktoren vom Südtor zum Nord-, Ost- und Westtor hin, in der Verstärkung der sakral-symbolischen Tendenzen.
- 62 Es sei schließlich noch darauf hingewiesen, daß sich auch am Stupa Nr. 3 in Sanchi ein Tor mit reliefgeschmückten Balken erhalten hat, die jedoch stilistisch und ikonographisch nichts bemerkenswert Neues bieten.

Literatur

- Delbrueck, R.: Sūdasiatische Seefahrt im Altertum, BJbB 1955/56, S. 8 ff.
- McCrindle, J. W.: Ancient India as described in classical literature being collection of Greek and Latine texts relating to India extracted from Herodotus, Strabo, Diodulus Siculus, Pliny, Aelian, Philostratus, Dion Chrysostom, Porphyry, Stobaeus, the itinerary of Alexander the Great, the Periegesis of Dionysius, the Dionysiaka of Nonnus, The Romance history of Alexander and other works. Westminster 1901
- Marshall, J. – Foucher, A.: The monuments of Sanchi. Calcutta 1940
- Warmington, E. H.: The commerce between the Roman Empire and India. Cambridge 1928
- Wheeler, M. – Gosh, A. – Deva, K.: Arikamedu: an Indo-Roman trading station on the East-coast of India. Ancient India, Bulletin of the Archaeolog. Surve of India 2 (1946)
- Wheeler, M.: Rome beyond the Imperial Frontiers. Harmondsworth 1955

DIE BUDDHISTISCHEN HÖHLENKLÖSTER IM DEKKHAN

Die Dynastie der Shatavahana muß in besonderem Maße die Entfaltung der buddhistischen Klosterkultur begünstigt haben. In der ersten Phase ihrer Herrschaft entstanden im ersten Jahrhundert u.Z. in den zerklüfteten und tief eingeschnittenen Tälern der parallel zur indischen Westküste laufenden Gebirge (den westlichen Ghats) ausgedehnte, in den Felsen hineingetriebene Höhlenkloster. Wohnhöhlen der Mönche mit Zellen um einen mittleren Saal liegen neben großen mehrschiffigen Kulthöhlen (Chaitya-Halle).

Am bekanntesten sind die Höhlen in der Talschlucht von Ajanta, wo im Verlauf von sechs Jahrhunderten 27 Höhlen aus dem steil abfallenden Felsen ausgehauen wurden. In Elura sind 33 Höhlen in ein freistehendes Massiv eingegraben, von denen allerdings nur die ersten zehn auf buddhistischen Ursprung zurückgehen, jedoch erst in späterer Zeit, im 5./6. Jahrhundert entstanden. Die übrigen stellen hinduistische und jainistische Gründungen dar. In Ajanta stammen die Höhlen Nr. 8–13 noch aus den ersten Jahrhunderten u.Z., die übrigen gehören ins 6. und 7. Jahrhundert. Wohn- wie Kulthöhlen bilden zweifellos Freibauten nach, von denen sich jedoch aus so früher Zeit keine Reste erhielten. Sie bieten damit einen anschaulichen Ersatz für verlorene Bauformen, die auch auf Reliefs der Zeit nicht vorkommen, welche andere Typen der frühindischen, auch der sakralen Architektur in ihrem Aussehen oft getreu überliefert haben.

Die Wohnhöhlen lassen sich mit monastischen Siedlungen aus späteren
3 Jahrhunderten vergleichen, die in Sanchi, Sarnath und anderswo in den Fundamenten freigelegt wurden. Die Form des Klosters entwickelte sich im Buddhismus aus der gleichen Keimzelle wie im Bereich des frühen Christentums: aus dem befestigten Hofhaus, einer Grundform des Wohnbaues im gesamten westlichen und zentralen Asien, wo sie auch heute noch vorherrscht. Den Wohnhof mit hoher Mauer versahen die ältesten christlichen Mönchsgemeinschaften in den Wüstengegenden Ägyptens mit rundumlaufenden Zellen, und die gleiche Form erscheint als Klosteranlage auch im frühen Buddhismus. So erklärt sich die Ähnlichkeit der christlichen und der buddhistischen Klosteranlage, die bei der Betrachtung des abendländischen Kreuzganges, der sich aus diesem Urtypus entwickelte, immer wieder auffällt, aus dem Zurückgreifen beider auf die im Orient übliche und heimische Form des Hofhauses.

83, 91, 25 Während die Wohnhöhlen rechteckige Klosteranlagen nachbilden, meist
77, 81, 86 unter Anfügen einer Pfeilervorhalle, kopieren die großen Kulthöhlen tonnen-
28–31 gewölbte Tempelbauten. Nur in Resten und aus jüngerer Zeit wurden
71, 213, 38, 82 solche in Taxila und Nagarjunakonda aus dem 2.–4. Jahrhundert u.Z.
stammend ausgegraben. Der Langbautempel entstand – er war als Raum
43 zur Verehrung des Stupa geschaffen worden – wohl später als der Stupa

24 Junnar, Buddhistische Höhlen

1, 2 Kleine Chaitya- (Kult-) Höhle mit flacher Decke. Grundriß, Schnitt

3, 4 Tulja Lena-Gruppe. Kuppelhöhle mit Umgang (Nachbildung einer Rundkapelle). Grundriß, Schnitt

6-10 Ganesha Pahar-Gruppe: 6, 7 Chaitya- (Kult-) Höhle Nr. XV; 8 Kleine Vihara- (Kloster-) Höhle; 9, 10 Chaitya- (Kult-) Höhle Nr. VI

und das hypäthrale Baumheiligtum. Er muß bei ihrer Entstehung als vollgültiges Kultmal bereits voll ausgebildet gewesen sein.

In diesen Kult- oder Chaitya-Höhlen rückt der Stupa an das Ende eines dreischiffigen apsidalen Langraumes, dessen Pfeiler um diesen herumlaufen und einen Umgang bilden. Den Mittelraum überwölbt eine Tonne. Diese dem frühchristlichen Kirchenraum ähnliche Kultanlage vertritt von Anfang den Typus des Bewegungsraumes, in dem die Verehrer den Kult-

77, 81, 86, 89

44

25 Bhaja. Chaitya- und Vihara-(Kloster-)Höhlen. Grundriß

26 Bhaja. Chaitya-Höhle. Längsschnitt

27 Bhaja. Grundriß der Stupahöhle

gegenstand in der Apsis umwandern. Eine derartige Anlage hat das Christentum erst sekundär aus der Umbildung der für einen „stationären“ Kult vorgesehenen Basilika geschaffen, als in den Wallfahrtskirchen der Chorumgang aufkam, der ein Umwandern des Altars erlaubte.

Den Ursprung der Kulthöhle im freistehenden Tempelbau aus Holz bezeugen die zahlreichen Motive des Holzbaues, die am Gewölbe und an der Fassade auftreten. Sie zeigen, daß hölzerne Konstruktionen getreu in Stein imitiert wurden. In den Höhlen von Karli aus dem Anfang des 2. Jahrhunderts u. Z. und von Bhaja aus der 1. Hälfte des 1. Jahrhunderts u. Z. sind der Steintonne hölzerne Gurtbögen unterlegt, die die Nachbildung eines Holzbaues deutlich in Erscheinung treten lassen. In Ajanta Nr. 10 bestehen in den Seitenschiffen diese Gurtruppen aus Stein. Grundsätzlich dürfte allerdings, wie schon angedeutet, die Verwendung von Höhlen zu Kultzwecken in ältere vorbuddhistische Zeit und damit ähnlich wie Stupa und Baumheiligtum auf Kultbräuche und -formen einer viel älteren Schicht der religiösen Entwicklung in Indien zurückreichen, und nur den dreischiffig gegliederten Raum wird erst der Buddhismus entwickelt haben. Wahrscheinlich führte, wie auch in anderen Religionen, die Neigung, einmal bestehende Formen des Sakralbaues bei Neubauten getreu beizubehalten, zur genauen Nachbildung vorhandener Holztempel. An vielen Stellen trieben die Mönche Jahrhunderte hindurch ihre Höhlen

76, 79, 80, 93

77, 86

45

28 Bedsa. Chaitya-Höhlenanlage: Neben der großen Kulthöhle links kleine Stupahöhlen, rechts eine Viharahöhle in apsidaler Form

29 Ajanta. Chaitya-Höhle Nr. 9

nach- und nebeneinander in die Felsen, so daß dort am gleichen Platze Höhlen aus verschiedenen Zeiten erhalten sind (Ajanta, Bhaja, Elura).

Wann der dreischiffige „chaitya-förmige“ Tempel mit Kultstupa in der Apsis seine Ausprägung erfuhr, entzieht sich unserer Kenntnis. Die Reliefs des 1. Jahrhunderts u. Z. geben keine Beispiele. Vielleicht entstand er aus der Verbindung der runden kuppelbekrönten Kapelle, die in Reliefs aus Bharhut vom 1. Jahrhundert belegt ist, mit einer rechteckigen Halle, deren Wölbung mit der Kuppel zu einer Einheit verschmolzen wurde. Die älte-

15, 24
46

30 Karli. Chaitya-Höhle

72, 29 sten, uns bewahrten dreischiffigen Chaitya-Höhlen besitzen ungegliederte Pfeiler ohne Kapitell. Als früheste erhaltene ist die Höhle Nr. 9 in Ajanta anzusprechen. In Karli läßt dagegen schon die reich entwickelte Innen-
86, 30 gliederung auf eine spätere Stilstufe schließen. Die Pfeiler besitzen Kapitelle in Glockenform und glocken- bzw. vasenförmige Basen. Die Höhle von Karli, bisher zu früh datiert, entstand wahrscheinlich erst zu Anfang des zweiten Jahrhunderts u. Z., wie der Vergleich der Kapitelle mit solchen des 1. Jahrhunderts u. Z. in Sanchi oder mit denen von Bharhut lehrt: Sie vertreten deutlich eine ältere und schlichtere Stufe, die der reicheren Form von Karli vorausgeht. Was bei ihnen tektonisch sinnvoll erscheint, wird in Karli malerisch dekorativ. Das einfachere Glockenkapitell vom Typus
3 Sanchi trägt nach achämenidischem Vorbild eine antithetische Tiergruppe als Stütze des Gebälks und als Verkleidung der Balkenköpfe. In der Höhle von Bedsa tritt sie in ähnlicher Funktion auf. In Karli dagegen haben
78-80 diese Tierkämpfer ihre tragende Funktion verloren. Die Tiere und die reitenden Personen stützen nicht mehr wie in Bedsa das Gebälk, sondern sind zu rein dekorativen Formen geworden. Eine nächste Entwicklungs-
92 stufe vertreten die Kapitelle an der Fassade der Höhle von Nasik, die über die Stufe von Karli hinausführen. Die ganz verselbständigten Kämpfer-
47 figuren sind hier in die Zone des Architravs hinaufgeschoben. In der

31 Kanheri. Chaitya-Höhle

Höhle von Bedsa hat das Glockenkapitell noch die alte, auf eine ältere Stufe als die von Karli weisende Form mit Kannelüren wie in der Maurya-Zeit.

Diese Zeitfolge läßt sich auch an den Skulpturen am Eingang der Höhle von Karli ablesen. Die monumentalen Stifterpaare gehören zu den bedeutendsten Leistungen der frühindischen Plastik. Die schwellenden Körper und ihr reiches Bewegungsspiel der Gliedmaßen mit der lässigen Körperhaltung vertreten eine reife Stufe plastischer Erfassung der Körperdarstellung. Hingegen steht die Plastik von Bedsa zeitlich zwischen den Toren des Stupa Nr. 1 von Sanchi und der Mathura-Schule. Fast immer ist die Tonne über dem Mittelschiff der Höhlen von gestelzter Halbkreisform. In der Höhle Nr. 3 von Aurangabad werden die unter der Wölbung anlaufenden Oberwände durch hochrechteckige Blendrahmen mit Hufeisenbögen als Abschluß gegliedert – eine fortentwickelte Stufe, verglichen mit den früheren Höhlen, in denen die Gurtrippen über die Oberwand bis auf den Pfeileransatz herabreichen oder diese ganz glatt bleibt.

84, 85

89

Vorstufen der dreischiffigen Langraumhöhle – als Übertragung eines Freitempels anzusehen – haben sich in einfachen einräumigen Höhlen mit einem oder mehreren Stupas erhalten. In Kanheri finden sich zu seiten der großen Pfeilerhöhle kleinere von rechteckigem Grundriß. Ob diese oder die in Form kreisrunder Kapellen gestalteten als älteste Form der Kulthöhlen anzusprechen sind, läßt sich leider nicht mit Gewißheit entscheiden. In Junnar tritt eine kreisrunde Höhle mit Pfeilern und niedrigem

24

48

Umgang um den mittleren Kuppelraum neben solchen von rechteckigem Grundriß auf. In Kondiwte auf der Insel Salsette bei Bombay umschließt am Ende eines Langraumes eine Rundkapelle den Stupa. Eine eingelassene Rund- bzw. Ovalkapelle enthalten die Sudama- und die Lomas-Rishi-Höhle (ohne Stupa) in den Barabar-Bergen, im nordöstlichen Indien in Bihar bei Bodhgaya gelegen. Hier handelt es sich vielleicht noch um vorbuddhistische Kultstätten. In der Sudama-Höhle ist die Kapelle als Rundhütte mit überhängendem Dach gestaltet. Die Lomas-Rishi-Höhle entstand vermutlich in der Maurya-Zeit, da sie im Inneren die hochglänzende Steinpolitur dieser Zeit trägt und eine Inschrift außen am Felsen auf eine Stiftung hinweist, durch die Ashoka die Höhle der Sekte der Ajivikas übereignete. Neben ihr finden sich noch weitere Höhlen in die Felsen der Barabar-Hügel eingehauen. Von diesen hebt sich ihre in Form eines Überkreisbogens gestaltete Fassade ab.

73, 74

Der Stupa der früheren Chaitya-Höhlen v.u.Z. zeigt eine Form, die stilgeschichtlich etwa der Stufe des großen Stupa Nr. 1 in Sanchi entspricht.

43

77

Die einfachste Form scheint in Bhaja erhalten. Die Kuppel sitzt hier über einem niedrigen zylindrischen Sockel. Ihre Form von leicht gestelzt-halbkreisförmigem Querschnitt weicht allerdings von Sanchi ab. Sehr bald wurde der Unterbau breiter, und zwei getreppte Zylinder schieben sich unter die Wölbung (Ajanta Nr. 10), die in den Höhlen von Karli und Bedsa durch einen umlaufenden Steinzaun abgeschlossen sind. In Höhle Nr. 9

81, 86

72

von Ajanta wurde der gestreckte Zylinder und der Kuppelansatz des Stupa offensichtlich später zu der Überhalbkreisform umgearbeitet, die, am An-

221

satz eingezogen, in den späteren Höhlen sehr verbreitet und in Mathura im 2. Jahrhundert u. Z. auch am Frei-Stupa erscheint. Auch in Höhle

89

Nr. 3 in Aurangabad trägt der Stupa eine Kuppel von Überhalbkreisform. Der gleiche Typus war auch für die 14 Votiv-Stupas maßgebend, die in

96, 27

einer niedrigen und flachen Nebenhöhle von Bhaja aus dem Felsen ausgehauen sind. Die Harmika besitzt durchweg einen breit ausladenden Ober-

bau und manchmal auch eine Verzierung mit Bogenfriesen. Der Schirm (Chatra), gewöhnlich an der niedrigen Höhlendecke ausgemeißelt, war durch einen Schaft, der meist zerstört ist, mit der Harmika verbunden.

Als Zeichen fortgeschrittener Entwicklung setzt sich allmählich eine Nei-

gung zur Streckung und Steilung des Zylinders durch, die ihre Parallele in der stärkeren Streckung und Beweglichkeit der umgebenden Relieffiguren

97

findet, wie sie auf einer Reliefplatte an Höhle Nr. 3 in Nasik mit der Darstellung der Verehrung eines Stupa erscheinen. Das Auftreten der über-

halbkreisförmigen Kuppel ist allerdings nicht unbedingt als Kriterium einer reiferen Entwicklungsphase zu werten, da sie auch in früheren Höhlen

77

vorkommt, wie in Bhaja, wo der Stupazylinder in altertümlicher Weise nur eine einzige Sockelstufe aufweist, wie auch der ganze Stupa von unter-

49

gesetzter Proportion ist. Als Neuerung erscheinen stark profilierte Gesimse an den Zylinderabschnitten, etwa an einem Stupa in Höhle Nr. 3a in

Kanheri, und quadratische Sockel in einer Reliefdarstellung dreier Stupas 98
in Höhle Nr. 3 von Kanheri. Diese zu mehreren übereinander gestellten
kubischen Sockel dienen ausschließlich dazu, den gesamten Stupa noch
mehr zu strecken, wie an einem anderen Relief in Höhle Nr. 90 in Kanheri
sichtbar wird. Sie folgen darin der allgemeinen Entwicklungstendenz der
Stupas.

Literatur

- Barrett, D.: A guide to the Buddhist caves of Aurangabad. Bombay, 1957
Burgess, J.: Report on the Buddhist Cave Temples . . . London 1883
Coomaraswamy, A. K.: Early Indian Architecture. Eastern Art 2 (1930), S. 209ff.
Fergusson, J. – Burgess, J.: Cave temples of India. London 1880
Khan, W.: Origin and development of arch construction in the Indo-Pakistan subconti-
nent in the pre-Islamic period. MJ 7 (1955)
Sommer, K.: Die konstruktive Grundlage des Bogens in Dach und Giebel der alt-indi-
schen Baukunst. Architectura 1 (1933)
Spink, W.: On the development of early Buddhist Art in India. Art Bulletin 40 (1958),
S. 95ff.
Wauchope, R. S.: Buddhist cave temples of India, Calcutta 1933
Yazdani, G.: Ajanta, 4 Bde. Oxford 1930/33/46/55

DIE FASSADEN DER KULTHÖHLE

Auch für die Fassade der Kulthöhle bildete sich – wohl im 1. Jahrhundert v. u. Z. – ein bestimmter Typus aus. Den oberen Teil der Abschlußwand nimmt ein hohes Bogenfenster, das sogenannte Sonnenfenster, ein, mit einer schmalen Vorhalle darunter, von der drei Eingänge in die Höhle selbst führen. Die Fensterwand fassen seitlich Motive der Holzarchitektur ein, die eine mehrgeschossige Palastfassade vortäuschen. Mehrere Galerien und Brüstungen, die das Steinzaunmotiv wiederholen, stehen übereinander, begleitet von dem immer wiederkehrenden Motiv des Bogenfensters. Das große Sonnenfenster selbst füllt eine innere Bogenverstrebung, durch radiale Latten verbunden. Im großen Fenster von Karli war dieses Füllwerk des Bogenfensters in Holz eingesetzt und erhielt sich in Teilen bis heute. In die inneren Bogenleibungen sind Balken eingelegt, deren Köpfe frei stehen, außen umschließt ein großer Kielbogen das Fenster. Die Bogenform des Sonnenfensters wandelt sich ebenso wie der Querschnitt des Stupa von der einfachen zur überkreisförmigen. Die früheste Form scheint der Bogen mit geradlinig verlängertem Bogenansatz darzustellen, wie er in Bhaja auftritt (Anfang des 1. Jahrhunderts u. Z.). Dieser entspricht etwa dem Bogen der Tonnenwölbung der Höhlen. Die weitere Entwicklung leitet mit stärkerer Einziehung der Bogenschenkel zu einer immer ausgeprägteren Überhalbkreis- und Hufeisenform über. Sie führt von der Fassade der Höhle Nr. 9 in Ajanta im 1. Jahrhundert u. Z. zu der Höhle von Karli (im 2. Jahrhundert). Die frühen Bogenfenster der Fassade von Bhaja finden eine Parallele in den Architekturdarstellungen auf den Reliefs des Steinzaunes des Stupa in Bharhut. Die Bögen der Fenster zeigen dort noch keinerlei Neigung, am Ansatzpunkt zu konvergieren. Wie in Bhaja sind ihre unteren Bogenenden sogar nach auswärts abgewinkelt.

In die frühesten Anfänge der Entwicklung des Bogens gehört – sein Entstehungsdatum im 3. Jahrhundert v. u. Z. wird wie mir scheint, zu Unrecht bestritten – seiner Form nach der Torbogen der Lomas-Rishi-Höhle. Die beiden innersten Portal-Bögen sind hier durch Steinbolzen miteinander verbunden, die auf gedrechselte Formen der Holzarchitektur zurückgehen, welche das Vorbild für die Gestalt des gesamten Bogensystems abgab. Auch den abschließenden äußeren Bogen befestigen seitlich ähnliche Bolzen an den Eingangspfosten. Die Ursprungsform dieses ineinander geschachtelten Bogens läßt sich auf Reliefs mit Darstellungen von gewölbten Rund- und Langhütten am Stupazaun von Bharhut (Medaillon mit Darstellung des Jetavana) und an einem Torpfeiler des Stupa Nr. 1 in Sanchi (Verehrung von Kapellen) verfolgen. Zwischen den Bolzen steht ein Fries von Elefanten, der an einem wesentlich jüngeren, in Begram gefundenen Elfenbeinrelief an gleicher Stelle erscheint. Der Vergleich mit dieser wie mit den übrigen in Begram gefundenen, im 1. Jahrhundert u. Z. entstandenen Platten führte zum Versuch einer Umdatierung der Lomas-Rishi-Fassade

in diese Zeit, die jedoch abzulehnen ist. Der Relieffries läßt sich auch den im 3. Jahrhundert v. u. Z. entstandenen Tierfriesen der Maurya-Kapitelle wie dem Löwenkapitell von Sarnath anschließen; für die Beurteilung ist indes zu sagen, daß letztlich die Bogenform und nicht die Komposition des Reliefs ausschlaggebend ist. Verglichen mit der Entwicklung des Sonnenfensters an den Fassaden der Höhlen des westlichen Indien erscheint der Bogen der Lomas-Rishi-Höhle altertümlich und widerspricht einer späten Datierung. 2

Auch die Gesamtkomposition der reifen Chaitya-Fassade wandelte sich. Die Eingangsfront der Höhle Nr. 9 in Ajanta zeigt eine frühe Form mit einfacher Verteilung von drei Sonnenfenstergeschossen, eines über dem vorgeschobenen Portal, ein zweites über dem Fenster in der Tiefe der Fensternische, ein drittes über dem Fenster der Nische. In Bhaja, wo der untere Teil der Fassade zusammengestürzt ist – auch hier muß eine ursprüngliche horizontale Unterteilung zwischen Portal und Fenster angenommen werden –, ist die Architektur stärker plastisch bewegt und in den Motiven bereichert. In Ajanta Nr. 9 liegen die Bogenmotive der Fläche auf, in Bhaja springen rechts und links von dem Sonnenfenster in komplizierter Staffelung Erker hervor, teilweise durch gebogene Streben gestützt. Die Pfostenzaunbrüstungen sind verdoppelt, und außerdem läuft ein mehrstufiges auskragendes Gesims unter den kleinen Sonnenfenstern durch. Auch die Fassade der Chaitya-Höhle von Kondane, deren unterer Teil ebenfalls eingestürzt ist, enthält oben eine ähnlich starke Zergliederung der Architektur durch Erker. 75 76

Die Wiedergabe von Palästen auf den Reliefs von Bharhut, Sanchi und auf einem Pfeiler von Bodhgaya aus dem 2. und 1. Jahrhundert v. u. Z. zeigt, daß derart stark zergliederte Holzkonstruktionen damals durchaus üblich waren. Ihr Nachleben läßt sich noch heute im Hausbau der nordindischen und pakistanischen Bergländer, vor allem in Kashmir, beobachten. Auch an dörflichen Wohnhäusern finden sich dort als Spätform einer uralten Holzbautradition im Oberstock häufig weit vorspringende, von Konsolen gestützte Holzlauben.

Die Fassade von Kondane enthält auch figürlichen Schmuck, dessen Vergleich mit der Plastik von Sanchi sowie mit dem durch die Elfenbeine von Begram repräsentierten Stil eine zeitliche Einordnung ermöglicht, die zwischen den Anfängen von Sanchi Nr. 1 und Begram, d. h. zwischen der Mitte des 1. Jahrhunderts v. u. Z. und dem Ende des 1. Jahrhunderts u. Z. bzw. der noch späteren Schule von Mathura (2. Jahrhundert) liegt. Die Plastik der Fassade von Karli erscheint demgegenüber jünger, „se rapproche par bien des détails de la partie ancienne du style d'Amāravati et de Begram“ (Stern). 84, 85, 87

In Karli sind der Fensterwand noch eine Vorhalle vorgelegt und die seitlichen Wände in eine fünfgeschossige Blendfassade aufgelöst, deren Hufeisenbögen mit den tragenden Pfosten selbständige Architekturen bilden. 87 52

vgl. auch 32

den. Eine weitere Entwicklung zu „barocken“ Formen zeigt die wahrscheinlich ebenfalls erst im 2. Jahrhundert u. Z. entstandene Fassade der Pandulena-Höhle in Nasik, und „barocke“ Details bestimmen vor allem den Höhlentypus mit eingeschossiger Pfeilerveranda, wie sie z. B. in Höhle Nr. 3 in Nasik, einer Vihara- (Wohn-) Höhle des 2. Jahrhunderts u. Z. auftritt.

Die Höhle Nr. 3 in Nasik, die Gautamiputra-Höhle, wurde wahrscheinlich um 124 u. Z., unmittelbar nach dem Sieg über Nahapana, begonnen. Sie wurde geweiht im 19. Jahr des Shri Pulumavi; wie eine Inschrift berichtet, um 149 u. Z. – das einzige inschriftlich gesicherte Datum in der frühen Geschichte der Chaitya-Höhlen.

32 Nasik. Vihara-Höhle Nr. 10

Literatur:

Plaeschke, H.: Die Mithuna-Gruppen der Caitya-Halle von Karla. Eine Studie zur Stilentwicklung der frühen indischen Kunst. Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg 13 (1964) 629 ff.

DIE ÄLTESTEN KÜNSTLERISCHEN MONUMENTE DES JAINISMUS IN ORISSA

Auch der Jainismus kennt Höhlen als Kultbauten wie auch als Wohn- und Versammlungsbauten, von denen sich im östlichen Indien in der Landschaft Orissa in der Umgebung von Bhuvaneshvar frühe Anlagen erhielten. Schon vor unserer Zeitrechnung hatte sich der Jainismus nach Westen ausgebreitet, wo seit der Zeitenwende Mathura ein bedeutsames Zentrum, allerdings nicht nur des Jainismus, sondern ebenso des Buddhismus wurde.

Die Jaina-Heroen wurden bereits lange vor Entstehung eines Buddha-bildes in menschlicher Gestalt dargestellt, wahrscheinlich schon vor Beginn unserer Zeitrechnung. Möglicherweise wiederholen die in völliger Nacktheit und steifer, archaischer Bewegungslosigkeit dargestellten Statuen des Mahavira und anderer Tirthanakaras bestimmte Kultbilder der Frühzeit, die sie in sakraler Treue kopieren. Man hat auf den in Harappa gefundenen Torso der steinernen Statuette eines stehenden unbekleideten Mannes hingewiesen, der bereits diesen Typus vorwegnimmt, und die Vermutung geäußert, daß der Jainaglaube auf eine indische Urreligion zurückgeht.

Die Darstellung des Jaina und der Tirthankaras in völliger Nacktheit unterscheidet später, sicher schon im 2. Jahrhundert u.Z., die Sekte der Shvetambaras (der „Weißgekleideten“) von den Digambaras (den „Unbekleideten“), die seit 500 u.Z. vor allem um Mysore (Maisur) in Südindien zu Hause sind, wo die imponierendsten Bildwerke entstanden. In deren durch die Jahrhunderte gleichbleibenden archaischen Starre und Strenge spiegelt sich die Stetigkeit dieser fest in sich geschlossenen Glaubensbewegung, die zwar vom Hinduismus stark zurück-, aber nicht wie der Buddhismus völlig vom Boden Indiens verdrängt wurde.

Besondere Begünstigung genoß der Jainismus in Kalinga, der heutigen Landschaft Orissa an der Ostküste Indiens, unter der Dynastie der Cheti oder Maghavahana, die hier im 1. Jahrhundert v. u. Z. ein Reich errichteten, das vor allem unter Kharavela blühte und sich bis zum 1. Jahrhundert u. Z. um die Hauptstadt Kalinganagara gruppierte. Ihre Überreste sieht man in den noch heute beachtlichen Umwallungen der Festung Shishulpagarh, nahe bei Bhuvaneshvar gelegen, in deren Inneren noch 16 Pfeiler eines großen Palastes stehen. Dort bestand damals ein Mittelpunkt des Jaina-Glaubens, auf den die nördlich der Stadt auf den Hügeln von Khandagiri und Udayagiri noch erhaltene Höhlensiedlung von Einsiedlern (arhats) zurückgeht. Mehrere Komplexe von Wohnhöhlen mit Pfeilervorhallen – ähnlich den buddhistischen Klosterhöhlen – liegen hier ein- oder zweistöckig um Höfe herum. Die Pfeiler sind durchwegs von einfacher Form, die Rückwände dagegen architektonisch durch Bögen gegliedert und mit Relieffriesen mit jainistischen Legenden über einer angedeuteten Brüstung oder einem Balkon geschmückt. In Khandigiri verkörpert die Ananta-Höhle diesen Typus. Eine der frühesten Höhlen ist in Udayagiri

29

31

33 Khandagiri, Rani-gumpha, Schnitt

34 Khandagiri, Ganesha-Höhle, Grundriß

- 33, 34, 33 die zweigeschossige Rani-gumpha, deren Anlage dreiflügelig einen auf einer Seite offenen Hof umschließt. Hinter den offenen Pfeilerhallen liegen Wohnzellen der Asketen, und vermutlich diente der Hof als religiöser Versammlungs- oder sogar Festspielplatz. Obgleich das Jainabild vielleicht schon in der Nachmaurya-Zeit festlag, fehlt es in den Höhlensiedlungen von Khandagiri und Udayagiri. Die Relieffrieze im Inneren der Pfeilervorhallen geben Szenen von meist ungeklärtem Inhalt wieder, sicher jainistische Heiligenlegenden, aber ohne daß ein Jainabild erscheint. Der Figurenstil der Relieffrieze steht stilistisch dem von Bhaja nahe, wenngleich gröber und unbeholfener. Der Jainismus kannte ebenfalls den Stupa als Kultbau und als sakrales Symbol, wie die Darstellung eines solchen auf einem der Frieze zeigt. Die Ganesha-gumpha enthält ebenfalls Relieffrieze. Zwei aus den Felsen gehauene Elefanten stehen vor den Höhlen.
- vgl. 23-28
- 34

Literatur

- Chanda, R. P.: The Svetambara and the Digambara images of the Jainas, ASIAR 1925/26
- 55 Shah, Ch. J.: Jainism in North India 800 B. C. A. D. 526. London 1932

TEMPEL UND KAPELLEN DES FRÜHEN BUDDHISMUS IN ZENTRALINDIEN UND SÜDINDIEN

- Bei der Betrachtung der Reliefs von Bharhut und Sanchi fielen unter den dargestellten Architekturen bereits die Tempel- und Sakralbauten auf, die eine Vorstellung vom Aussehen der zur damaligen Zeit bekannten buddhistischen Kultbauten geben, die ursprünglich wie die Paläste und Wohnbauten durchgehend aus Holz errichtet waren und beim Übergang zum monumentalen Steinbau Holzformen kopierten, wie an den Toren und Umzäunungen der Stupas in Sanchi und Bharhut bereits deutlich wurde. Die Existenz kleiner Kultkapellen bezeugt der auf einem Relief von Bharhut dargestellte Kuppelbau, in dem die Götter Turban und Haar des Gautama verehren. Die anscheinend auf hölzernen Pfosten errichtete Kuppel sitzt nicht unmittelbar auf, sondern erhebt sich über einem kurzen Wölbungsansatz, einer Einschnürung – Formen, die sich aus dem Bauen mit biegsamen Materialien wie Bambus, Schilf usw. entwickelten und die in der Folgezeit auch der indische Wölbungsbau in Stein beibehielt. In der Rundhütte mit kuppelförmig zusammengebogenen Bambusstäben und einem Belag von Schilfmatten darüber ist die Urform des Kuppelbaues zu suchen, wie sie in Reliefs aus Sanchi auftritt. Die Kuppel mit Einschnürung stellt bereits eine entwickeltere Form dar. Auf dem Relief in Bharhut ist zweifellos eine Konstruktion aus leichtem Material gemeint, aus Holz, biegsamem Bambus und Rohrgewächsen, aus denen auch das Portal besteht, durch das man ins Innere des Baues, auf den Tisch mit der Haarreliquie unter einem Schirm blickt. Zwei Bögen, ein unterer gedrückter und ein oberer gestelzter, verbinden sich hier; der obere trägt die Pfosten für die gewölbte Bedachung der Vorhalle, deren Auflagematten oder Schilfdächer durch einen ornamentierten Kielbogen in der Frontansicht verkleidet sind. Das Feld zwischen den zwei Bögen füllen Spannbögen aus. Der Portalbogen wiederholt sich als Grundmotiv in den Fensterbekrönungen des mehrgeschossigen hölzernen Palastes, der zu seiten des Tempels auf dem Relief dargestellt ist. Aus diesem doppelten Bogen entstand die Form des großen Sonnenfensters, wie es an den Fassaden der Chaitya-Höhlen erscheint.
- Mit diesem Reliefbild von Bharhut sind die in Bairat bei Jaipur ausgegrabenen Reste eines Rundtempels vergleichbar, von dem sich Teile des Fundaments sowie Stücke eines steinernen Schirmes von über 1 m Durchmesser und eine Schale, nach Art der Maurya-Steinarbeiten poliert, fanden. Die Fundamente ergeben einen doppelten kreisrunden Mauerring. Der innere, unter Zuhilfenahme von Holzständern aufgeführt, umschloß einen Ziegelstupa als Kultobjekt. Den Oberbau wird man nach dem Muster der zahlreichen runden Höhlentempel rekonstruieren, die diesen Bautypus festhalten. Zum Vergleich eignet sich vor allem die schon erwähnte Rundkuppel der Chaitya-Halle der Tulja-Lena-Gruppe in Junnar, die wohl ins 1. Jahr-

13-15, 17

4, 43, 44, 61

15

59

35

24

hundert u. Z. gehört. Über Form und Höhe des Oberbaues der Tempel, die sie imitieren, geben die Höhlen keine Anhaltspunkte, da hier nur Innenräume zu gestalten waren und kein nach außen sichtbares Monument. Im Tempel von Bairat überragte vielleicht die mittlere Cella den Umgang und bot damit vielleicht einen Ansatz zu turmartiger Bildung – eine Möglichkeit, welche die Darstellung eines Rundtempels auf einem Relief aus Ghantashala bei Amaravati aus dem 2.–3. Jahrhundert u. Z. zeigt. Die Fund-

248, vgl. auch 68

35 Rundtempel von Bairat. Nach Brown

umstände deuten in Bairat, nach Ansicht der Ausgräber, auf eine Entstehung im 2. Jahrhundert u. Z. (Ziegel mit angeblicher Ashoka-Inschrift, indogriechische Münzen im Klosterbezirk, die aber als Hortfund keinen Aussagewert besitzen). Diese Datierung würde bedeuten, daß hier der älteste Tempel Indiens vorläge, von dem sich Spuren erhielten, eine Annahme, die jedoch aller sicheren Grundlagen entbehrt.

- 14 Am Prasenajit-Pfeiler des Südtores in Bharhut erscheint ein gewölbter Breitbau als Heiligtum. Die Längszone sitzt über einer doppelten Brüstung aus Bohlenzäunen, mit einer Reihe von Knäufen auf dem First, an den Ecken Erker mit bekrönenden Bogenfenstern. In dem dargestellten Bau wird das Rad der Buddhalehre verehrt. Einen ähnlichen Tempeltypus stellt ein Relief aus Jaggayapeta in Südindien im Krishna-Distrikt dar, jetzt im Government Museum in Madras. Diese Platte bildet mit anderen eine Gruppe von Werken, die, bisher in die Zeit v. u. Z. datiert, nach neueren Forschungen ins 1. Jahrhundert u. Z. gehören und mit den Anfängen der Schule von Amaravati zusammenfallen. Der Breitraum enthält hier ähnlich wie in Bharhut ein durch einen Schirm ausgezeichnetes Kultobjekt. Den Sockel des auf Pfosten errichteten Baues umgibt wie dort ein Steinzaun. In der Mitte scheint eine Treppe hochzuführen. Über den Pfosten erhebt sich ein wieder durch eine Balustrade abgegrenztes Zwischengeschoß mit zwei seitlichen

67
vgl. auch 71

57

Sonnenfenstern, während in der Zone der Tonnenwölbung ein noch größeres Sonnenfenster über der Mittelachse aufsteigt. Im Vergleich zu den Fenstermotiven in Bharhut konvergieren hier die Bogenachsen, wodurch erst das eigentliche überhalbkreisförmige Sonnenfenster zustandekommt, mit fünf radialen und einer konzentrischen Unterteilung des Bogenfeldes, die um einen halbrunden Kern kreisen, und einem zu einer steilen Spitze aufsteigenden Kielbogen. Das tonnengewölbte Dach von ähnlich hufeisenbogen- bzw. überkreisförmigem Querschnitt wie die Sonnenfenster rundet sich an den Schmalseiten ab.

Die tonnengewölbte Breithalle mit Giebelfenstern erscheint als Kultbau bereits in Verbindung mit dem schon behandelten Baumheiligtum, dem Bodhi-ghara. 66

Literatur

Pigott, S.: The early Buddhist shrines, *Antiquity* 17, 1943

Sahni, D. R. Excavations at Bairat, ASIAR 1935/36 (auch: Jaipur 1937)

WANDLUNGEN DER BEDEUTUNG DES STUPA

Am Stupa und der führenden Bedeutung, die er allmählich gewann, lassen sich die tiefgreifenden Wandlungen des Buddhismus und der Übergang der Buddhalehre von einer Philosophie zur Volks- und Staatsreligion ablesen – ein Weg, der mit dem Aufstieg zur Staatsreligion unter Ashoka bereits zwingend eingeschlagen war. Der Wunsch der Gläubigen nach einem schaubaren bzw. sogar tast- und greifbaren materiellen Gegenstand der Verehrung, nach realen Fakten der Glaubensüberzeugung führte ähnlich wie im frühen Christentum zu einem Reliquienkult, der sehr bald von dem Religionsstifter auf die Glaubenslehrer und Heiligen ausgedehnt wurde. Der chinesische Mönch Fa Hsien, der in den Jahren 399–414 eine Pilgerreise zu den heiligen Stätten des Buddhismus in Indien machte, erwähnt in seinem Bericht Tausende von Stupas zu Ehren der Heiligen und der weisen Einsiedler im Bezirk Nagarahara. An einer anderen Stelle berichtet er, daß überall da, wo der Buddha sich aufhielt oder seine Haare und Nägel geschnitten habe, Stupas errichtet wurden. Dies zeigt die außerordentliche Ausweitung des Gedankens der Anlage von Stupas. Dem zwei Jahrhunderte nach Fa Hsien – im 7. Jahrhundert – reisenden Mönch Hsüan-tsang wurde in Balkh in Baktrien (heute Nordafghanistan) angesichts der Hunderte von Stupas, die die älteren Klöster umgaben, erklärt, daß die Gläubigen diese zu Ehren verstorbener Mönche errichten, deren Tod mit ungewöhnlichen Wundererscheinungen verbunden war.

Eine derartige Verehrung materieller Überreste der Heiligen oder der Religionsstifter bringt unwillkürlich Elemente alter magischer Vorstellungen in die Hochreligionen hinein, indem die Reliquien nicht allein Objekte der Verehrung und Anbetung, Anlaß zur Steigerung und Erweckung religiöser Gefühle bilden, sondern als selbsttätig (magisch) wirksam erscheinen und ihnen Kräfte zugeschrieben werden wie dem Heiligen selbst. Das Teil ermöglicht nach dieser Anschauung dem Verehrenden mit dem Ganzen, in diesem Falle mit dem ursprünglichen Mal, mit den Überresten des zu Verehrenden in Kontakt zu treten. All dieses gebot auch die Erhaltung eines einmal errichteten Stupa. Der Urstupa wurde bei jeder Erneuerung mit weiteren Stupas umgeben, die sich, Hülle um Hülle, um den ersten legten. Dieser Brauch ließ in Nalanda sechs verschiedene Hüllstupas um den ursprünglichen Kernstupa herum entstehen. In Burma führte er zu der Sitte des sog. „encased stupa“. Ein voll ausgeführter innerer Stupa wurde von einem äußeren gewaltigen Steinmantel umhüllt, wobei der innere, völlig unsichtbare, oft den äußeren an Formschönheit und Feinheit der Proportionen weit übertrifft. Im Gandharagebiet weisen auf diese Sitte der Hüllstupas die kleinen Reliquienbehälter hin, welche die Form eines großen Stupa getreu wiederholen und die wiederum kleine Reliquienbehälter in Form eines goldenen oder silbernen Kästchens enthalten. Auch hier umschließt der große einen geheimnisvoll in seinem

131, 144, 201,
222, 233

Inneren ummauerten kleinen Stupa. Die geistige Verlebendigung des sakralen Steinmales, seine Beseelung und die Erhebung zu einer lebendigen Wesenheit spiegelt die ganz eigene indische Fähigkeit, Geistiges sinnlich zu erleben und in dem Sinnlichen ein Geistiges zu empfinden.

In der Entwicklung der Stupa-Form treten im Lauf der Jahrhunderte, nicht zuletzt auch mit der weiten Ausbreitung des Buddhismus in Asien, kosmologische Ideen in den Vordergrund. Die ursprünglich einfache architektonische Gestalt des Stupa erscheint mit der religiösen Phantasie und dem Gedankenreichtum Süd-, Zentral- und Ostasiens durchdrungen. Die Verschmelzung der Buddhalehre mit dem Gedankengut der vorangegangenen und der benachbarten Religionen führte im Sakralbau zu mystischen Spekulationen, welche am Stupa die Harmika als Weltberg erklären und den Mast als Weltachse, die durch den ganzen Stupa läuft. Dieser vertritt symbolisch die Welt, über der sich – in den im Laufe der Entwicklung immer zahlreicher werdenden Schirmen repräsentiert – die verschiedenen Götterhimmel aufbauen. Den Oberbau der Schirme deutete man auch als Abbild des Bodhi-Baumes, der wieder als Weltbaum aufgefaßt wurde. Allmählich entwickelte sich so der Stupa zu einem Abbild der kosmischen Ordnung, Auffassungen, bei denen zweifellos auch Einflüsse aus Westasien wirksam waren, wo seit dem 3. Jahrtausend v.u.Z. eine Sakralbaukunst mit kosmisch-mythologischer Symbolik existierte. Wie weit derartige Vorstellungen im Stupabau schon für die frühesten Anfänge maßgebend waren, entzieht sich natürlich unserer Kenntnis. Vom Grabtumulus als bergender Hülle der Reliquien des Buddha führte der Weg zum Abbild des Kosmos.

148, 200, 201

Dieser Vorgang ist beispielhaft für die meisten Typen der sakralen Architektur in allen Kontinenten. An eine einfache, oft rein zweckhaft bedingte Ausgangsform klammerte sich die religiöse Spekulation und hielt an ihr mit dogmatischer Unerbittlichkeit fest. Wandlungen des Gedankengutes können sich dabei nur in der Metamorphose der Urform auswirken, die wie eine einmalige geheiligte Offenbarung angesehen wird. Die Sakralarchitektur geht damit einen ähnlichen Weg wie das religiöse Dogma.

DIE ENTSTEHUNG BUDDHISTISCHER KUNSTZENTREN IM NORTHWESTEN INDIENS (WEST-PAKISTAN UND AFGHANISTAN)

Neben den frühbuddhistischen Kultzentren in Zentral- und Nordindien (Sanchi, Bharhut, Bodhgaya) traten seit dem 1. und 2. Jahrhundert u. Z. auch die Länder des Nordwestens als bedeutende Provinzen buddhistischer Kunst hervor. Diese Landschaften um den oberen Indus bildeten eine Landbrücke zu den Hochländern des Iran und den weiten Steppen und Wüsten Innerasiens, die sich hinter den unzugänglichen Hochgebirgen ausdehnen, welche den Subkontinent nach Norden abgrenzen. Die Gebirgsländer des Hindukusch und die Kaschmirtäler sowie ihr Vorland spielten stets eine Sonderrolle in der indischen Geschichte. Die Vorstöße der Perser und Griechen brachten diese Gebiete mit dem westasiatischen und weiter mit dem mediterranen Kulturkreis in Berührung. So nahmen die Länder des heutigen Pakistan und Afghanistan zusammen mit den angrenzenden transoxanischen Gebieten der heutigen usbekischen und tadschikischen Sowjetrepubliken, d. h. die alten Landschaften Baktrien, Gandhara, Kapisha und Uddayana, eine verbindende Stellung zwischen dem indischen und dem iranisch-westasiatischen Kulturraum ein.

36 Besondere Bedeutung gewann das Land Gandhara, das sich am Ausgang der noch heute wichtigen Paßstraße aus Afghanistan und Innerasien nach der Indusebene erstreckt, die über den Khyberpaß führt, mit den Städten Taksashila (Taxila), Puskalavati (Charsada), Purushapura (Peshawar). Die Handelskarawanen aus dem Iran und dem inneren Asien, aber auch die Pilger aus Ostasien folgten diesem Weg und brachten einen lebhaften Umschlagsverkehr und damit Reichtum und Wohlstand in diese Städte. In Gandhara lagen stark besuchte buddhistische Wallfahrtsstätten, die diesem Land fast die gleiche sakrale Bedeutung wie dem Heimatland des Buddha im östlichen Gangesgebiet und Nepal gaben. Die berühmteste Jataka-legende aus einer der vergangenen Existenzen des Buddha, das Viswantara-Jataka, spielte hier. In dieser Landschaft entfaltete sich in den ersten Jahrhunderten u. Z. unter der engen Berührung mit dem angrenzenden parthischen Reich die sogenannte Gandhara-Kunst, ein Mischstil aus heimisch-indischen, iranischen und hellenistisch-römischen Elementen. Die außerordentliche Fülle erhaltener Skulpturen in Stein und Stuck machte die Gandharakunst unter dem Namen der graeco-buddhistischen Kunst berühmt. So umstritten die Datierung dieser Monumente noch ist, kann doch als erwiesen gelten, daß die Gandhara-Kunst nicht mit der Griechenherrschaft in diesen Gebieten zusammenfällt, die um 90 v. u. Z. zu Ende ging. Sie setzte erst ein, nachdem einfallende Fremdvölker aus den nördlichen Steppenländern Mittelasiens diese verdrängt hatten.

61 Während im 3. Jahrhundert v. u. Z. das Maurya-Reich wie auch seine Nachfolgedynastien Zentralindien eine relativ störungsfreie Entwicklung

36 Karte: Gandhara-Gebiet

ermöglichten, spielten sich in den Ländern des Nordwestens (die dem heutigen nördlichen Westpakistan und Afghanistan entsprechen) dauernde Auseinandersetzungen zwischen den hellenistischen Reichen und einfallenden Nomadendynastien ab, denen die Griechen schließlich erlagen. Die Diadochenherrschaft der Seleukiden über den Iran und das Fünfstromland (den Pendschab) erschütterte als erster der Einfall der Parther. Um 247/242 v.u.Z. gründete Arsakes das Partherreich, das bis 226 u.Z. den Iran beherrschte. Es bildete politisch eine Barriere zwischen Europa und Asien, suchte kulturell aber engen Anschluß an die westlich-mittelmeerische Welt. In seinem Rücken gelang es zunächst den griechischen Gouverneuren der Seleukiden, selbständige Herrschaften in Baktrien zu errichten, dem Gebiet, das heute dem nördlichen Afghanistan und dem Süden der usbekischen und tadschikischen Sowjetrepubliken entspricht. Von dort breiteten sie sich bis ins Indusgebiet aus, das Demetrios um 190 v.u.Z. besetzte. Sein Feldherr Menandros benutzte das Ende der Maurya-Herrschaft, um gegen 180 v.u.Z. in das Gangesbecken vorzustößen, ohne dort aber für längere Zeit Fuß fassen zu können. Unter der indisierten Form

seines Namens Milinda lebte er jedoch in der indischen Überlieferung weiter und erscheint sogar in der buddhistischen Literatur als Gesprächspartner berühmter Lehrer des Buddhismus. Münzbilder von hoher künstlerischer Qualität haben die Porträts der graeko-baktrischen Soldatenherrscher überliefert. Neben Demetrios und Menandros erscheint auch dessen Gegenspieler Eukratides sowie Heliokles. Dieser verwaltete die nördlichen Reichsteile, Baktrien, Sogdiana, Kapisha und Areia, während Menandros Gandhara und den Pendschab bis zum Djumna behielt.

Beide Reichsteile fielen nacheinander den neuen Nomadeneinbrüchen zum Opfer, die seit etwa 130 v.u.Z. als gewaltige Völkerbewegung einsetzten und erst im ersten Jahrhundert u.Z. zu einem vorläufigen Ende kamen. Ausgelöst hatten diese Welle die an der Westgrenze Chinas vertriebenen turko-mongolischen Hiung-nu, die Hunnen, welche die von den chinesischen Quellen als Yüe-chi bezeichneten Stämme zur Flucht zwangen. Sie trieben sie bis in die Gegend vor Samarkand am Yaxartes, wo sie sich schließlich gegen 160 v.u.Z. niederlassen konnten, nachdem sie dort die den Parthern verwandten skythischen Shaka verdrängt hatten. Die Shaka fielen daraufhin um 130 in Baktrien ein und drangen weiter bis nach Seistan (Ostiran) vor, wo die Parther sie bekämpften und schließlich, unter Mithridates II. (123–88), unterwarfen. Wenig später drängten auch die Yüe-chi nach Baktrien nach. Die Shaka aber machten sich unter Maues (um 80–58 v.u.Z.) und Azes (um 30 n.u.Z.) wieder selbständig und eroberten auch das südliche Griechenreich bis Gandhara und Taxila, das nur im Gebiet von Kapisha in Zentralafghanistan (beim heutigen Begram) bis um 30 v.u.Z. unter Hermaios (um 58–30 v.u.Z.) eine letzte Machtstellung halten konnte. Aus der Shaka-Zeit stammende, in Taxila ausgegrabene Fundstücke zeigen, daß deren Kultur der parthischen ähnelte. Ihre Herrschaft fand schon im 1. Jahrhundert u.Z. durch die nachdrängenden Yüe-chi ein Ende, die unter der Dynastie der Kushana ein riesiges Reich eroberten, das vom Oxusgebiet und Baktrien bis nach Mittelindien reichte. Kämpfe mit den 226 im Iran zur Macht gelangten Sasaniden führten im 3. Jahrhundert u.Z. zu einer ersten Erschütterung. Im 5. Jahrhundert brach auch das verbliebene Staatsgebilde, das als Reich der Kidara (Kushana) die Kushana-Herrschaft in begrenzten Teilgebieten und in bescheidenerem Umfang weiterführte, zusammen. In Indien war unter der Dynastie der Gupta ein Reich entstanden, dessen Herrscher die nationale Befreiung des Landes von der Fremdherrschaft der Kushana als ihre Aufgabe ansahen. Ihnen gelang schließlich im 5. Jahrhundert die Zerschlagung des Reiches der Kidara (Kushana), was sich aber sehr bald als verhängnisvoll für Indien erwies. Diese hatten als Bollwerk gedient gegen alle Versuche der Steppenvölker, nach Indien vorzudringen. Nach ihrer Vernichtung gelang es um 440/50 mongolischen Nomadenhorden unter dem König Mihirakula, von Khotan aus den Kuen-lun zu passieren und über das Gandharagebiet nach Indien einzubrechen, wo sie raubend und mordend in fürchterlichster

Weise hausten. Die Städte wurden niedergebrannt und die Bevölkerung hingemetzelt. Eine zweite Welle führte dann die sogenannten weißen oder hephtalitischen Hunnen, türkisch-iranische, aber nicht minder barbarische Nomadenhorden, nach Indien (um 470). Die von den Kushana im Gandharagebiet ins Leben gerufene Kultur fand damit ein Ende. Ihre Herrschaftszeit umfaßt – dies erwies die neuere Forschung – eine Blütezeit buddhistischer Kunst: nicht nur im Gandharagebiet, sondern auch in Zentralindien, wo die Winterresidenz in Mathura das wichtigste Zentrum war.

Die Kushana dürfen heute als die Initiatoren der neuen buddhistischen Kunst – der sogenannten Gandhara-Kunst – im Nordwesten Indiens sowie im Gebiet des heutigen West-Pakistan gelten. Ihr Reich schuf die Voraussetzungen für die enge Verbindung mit der iranischen und der mittelmee-risch-römischen Kunst, die sich hier zeigt. Vor allem gilt das für den bedeutenden Kanishka, dessen Herrschaftsbeginn sich jedoch nicht einhellig festlegen läßt und in der zeitlichen Ansetzung zwischen 78 und 144 bzw. 152 schwankt.

Die Dynastie dieser halbnomadischen Eroberer entwickelte sich zu besonders eifrigen Förderern des Buddhismus, dessen übernationaler Charakter auf sie eine starke Anziehungskraft ausübte. Diese universalistische, nicht auf einen bestimmten Volksverband beschränkte Religion ließ die fremden Eindringlinge leichter in den eroberten Gebieten Fuß fassen, als es bei der exklusiven Religions- und Kultgemeinschaft des Brahmanismus der Fall war. Mit dem Bekenntnis zum Buddhismus gehörten die Fremdherrn einer anerkannt indischen Glaubensgemeinschaft als vollgültiges Mitglied an, was allerdings die Pflege anderer Kulte nicht ausschloß. Die Lehre des Buddha stand in ihren Ländern gleichberechtigt neben anderen Religionen, bodenständigen sowie solchen, die durch die wechselnden Herrschergeschlechter ins Land gekommen waren. Die Griechen, die von Baktrien aus seit 180 v. u. Z. ihre Herrschaft auf den Pendschab ausdehnten, hatten bereits das Vorbild für die liberale Duldsamkeit gegenüber allen religiösen Bekenntnissen gegeben. Die Münzprägung der Kushana bietet
111 ein lebendiges Bild von der Vielfalt der Gottheiten und Glaubensformen.

Auf dem Revers einer Münze des Kanishka erscheint das Bild des
112 stehenden Buddha mit der griechischen Umschrift „BOΔΔO“, daneben fanden sich andere Münzen mit dem Bild des Shiva, des Herkules oder mit dem zoroastrischen Feueraltar. Vielleicht war schon auf Münzen der Shakaherrscher der sitzende Buddha dargestellt, doch tragen die schwer erkennbaren Prägungen des Azes keine lesbare Umschrift. Spätestens unter den Kushana errang aber der Buddhismus in Gandhara und den Hindu-kusch-Gebieten eine führende Stellung und stattete diese Länder mit den Kennzeichen seiner Lehre aus: Klöster und Stupas entstanden an allen bedeutenden Punkten.

Im 4. und 6. Jahrhundert u. Z. besuchten chinesische Mönche auf ihrer Pilgerreise zu den heiligen Stätten des Buddhismus in Indien, die sie durch
64

die Wüsten und Hochgebirge Zentralasiens führte, auch diese Länder. Ihre ausführlichen Schilderungen sind heute von unschätzbarem Wert. Sie beschreiben nicht allein die durchwanderten Landschaften auf das genaueste und berichten über ihre Bewohner, sondern vermerken sorgsam alle Monumente und Gedenkstätten des Buddhismus, die sie sahen. Und in frommer Gläubigkeit erzählen sie die legendären Geschehnisse, die ihre Errichtung veranlaßten. Ihre Schilderungen sind zugleich ein hervorragendes Zeugnis des hochentwickelten Sinnes für landschaftliche Beobachtungen, den der Chinese besitzt. Vor allem bilden sie ein unvergleichliches Quellenmaterial für die archäologische Forschung, die heute einen Teil der verfallenen Monumente aufgespürt und freigelegt hat. Der erste chinesische Bericht stammt von Fa Hsien, der 399–414 als Pilger reiste. Fa Hsien sah im Norden des heutigen Pakistan blühende Länder mit Tausenden von Klöstern, die von ungezählten Mönchen besetzt waren. Zweihundert Jahre später bereiste Hsüan-tsang zwischen 629 und 645 die gleichen Länder. Aber er fand die Städte und Dörfer verödet, die Klöster verlassen und im Verfall begriffen. Die Stupas standen wohl noch, aber auch sie waren zum Teil zerstört oder dem Verfall preisgegeben. In der Zwischenzeit war über Nordindien in der zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts der Sturm der hephtalitischen Hunnen hinweggegangen, die erst Baktrien und dann, in zweimaligem Ansturm 455 und 484 nach Besiegung des Sassanidenherrschers Firuz im Iran, Indien verheerten. Seit dieser Zeit lagen die Klöster und Heiligtümer des Buddhismus im Nordwesten des indischen Subkontinents in Ruinen. Erst in unseren Tagen hat sich das Land von diesem Schlage wieder erholt, und seit der Jahrhundertwende begann die Archäologie, die alten Kultzentren freizulegen.

Literatur

- Allan, J.: A Tabula Illiaca from Gandhara. *Journal of Hellenic Studies* 1946, S. 21 ff.
 Allchin, F. R.: The culture sequence of Bactria, *Antiquity* 1957, S. 131 ff.
 Altheim, F.: *Weltgeschichte Asiens im griech. Zeitalter*, Halle 1947/48
 Beal, S.: *Travels of Fah-Hian and Sung-Yun*. London 1896
 Bivar, A. D. H.: The Kushano-Sassanian episode. *Cultural crosscurrents in Bactria* A. D. 225–375. Diss. Oxford 1955
 Curtius, E.: Die griechische Kunst in Indien. *Archäol. Z.* 1876, S. 90 ff.
 Deydier, H.: *Contribution à l'étude de l'art du Gandhara. Essai de bibliographie analytique des ouvrages parus de 1922 à 1949*. Paris 1950
 Foucher, A.: *L'art gréco-bouddhique du Gandhara*. Paris 1905/51
 Foucher, A.: La vieille route de l'Inde de Bactres à Taxila. 1942/47. MDFA (Mémoires de la Délégation Archeologique Française en Afghanistan) Bd. I
 Foucher, A.: Notes sur la géographie ancienne du Gandhara. BEFEO (Bulletin de l'Ecole Française de l'Extrême-Orient) 1901
 Foucher, A.: Notes on the ancient geography of Gandhara, a commentary on a chapter of Hiuan Tsang. *Archaeol. Survey of India, Calcutta* 1950

- Hiuen Tsang: Si-Yu-Ki. Buddhist records of the western world. Tr. by S. Beal, London 1884
- Ippel, A.: Wirkungen griechischer Kunst in Asien. Leipzig 1940
- Kempers, A. J. B.: Die Begegnung der griechisch-römischen Kunst mit dem indischen Kulturkreis. München 1954. (Handbuch der Archäologie VI)
- Narain, A. K.: The Indo-Greeks. Oxford 1957
- Tarn, W. W.: The Greeks in Bactrai and India. Cambridge 1951
- Watters, Th.: On Yuan Chwan's travels to India 629-645. London 1904/05
- Wheeler, M.: Excavation of the city where Alexander the Great's troops besieged for a month: work on the great mound of Charsada, near Peshawar. Ill. Lond. News 7. 2. 1959

GRIECHISCHE UND PARTHISCHE KUNST IN BAKTRIEN UND GANDHARA

110 Von der kulturellen und besonders der künstlerischen Hinterlassenschaft der etwa zwei Jahrhunderte (330–130 v. u. Z.) dauernden Griechenherrschaft in Baktrien erhielten sich bis heute nur die schon erwähnten Münzprägungen ihrer Herrscher in vielen Beispielen als Zeugnisse einer hochentwickelten hellenistischen Kunstblüte. Von den Tempeln, Palästen, der Plastik und Malerei fehlte bisher jede Spur. Die Annahme lag nahe, daß in Baktrien, den Ländern nördlich des Hindukusch, zur Zeit der Diadochen keine monumentale griechische Kunst bestand. Das würde bedeuten, daß es auch keine Ansatzpunkte für den buddhistisch-hellenistisch-römischen Mischstil der nach der Zeitenwende einsetzenden Gandhara-Plastik gab, deren Entstehung auf direkte Einflüsse vom Westen zurückgehen mußte. Die Erklärungsversuche, die von der Nichtexistenz einer griechisch-baktrischen Kunst in hellenistischer Zeit vor 130 v. u. Z. ausgehen, sind durch neue überraschende Funde der letzten Jahrzehnte im nördlichen Afghanistan und in Transoxanien in ihrer Grundlage ins Wanken geraten. Doch sind Ursprung und Anfänge der buddhistischen Plastik in Gandhara noch immer unklar. Nur soviel ist heute deutlich, daß ihre Blüte mit der Herrschaft der Kushana zusammenfällt. Der Versuch, den zeitlichen Beginn der „graeko-buddhistischen“ Plastik in das erste Jahrhundert v. u. Z. zu setzen, wie es Foucher im 2. Band seines großen Werkes, das 1922 erschien, vorschlug, darf heute als endgültig überholt gelten. Doch auch die aus der Opposition gegen diese Vorstellung entstandene These, daß die Gandhara-Kunst ohne heimische Vorstufen, als pure Importkunst durch Einwanderung römischer Bildhauer, die unter Anlehnung an römische Vorbilder (Togastatuen) des 2. Jahrhunderts u. Z. das Buddha-bild formten, oder als Ergebnis einer auf dem Handelswege importierten römischen Kunst entstand, läßt sich in dieser Schärfe nicht mehr aufrechterhalten. Es hat sich gezeigt, daß der Boden Baktriens Monumente birgt, von denen wir nichts ahnten. Französische Ausgrabungen am Surkh Kotal legten ein riesiges Feuerheiligtum aus der Zeit Kanishkas frei, und sowjetische Grabungen im Transoxusgebiet förderten mit den Funden von Nesa Werke einer hellenistisch-iranischen Mischkunst aus dem letzten Jahrhundert u. Z. zutage. Alle diese Grabungen brachten überraschende neue Ergebnisse, mit denen sich die Forschung erst vertraut machen muß. Sie rücken die Rolle Baktriens bei der Genese der Gandharakunst wie auch die der Kushana in neues Licht.

Der Mangel an systematischen Grabungen in Gandhara selbst macht Ursprung und Werden dieser Kunst so schwer überschaubar. Bei allen älteren Grabungen unterblieben genauere Beobachtungen der Fundumstände. Erst bei der Freilegung von Taxila wurden die Schichtfolgen und die
67 Position der Funde genau registriert, so daß sich hier eine relative

Chronologie für bestimmte Fundgruppen gewinnen ließ. Hier konnte an der Stelle der Hauptstadt eines vorübergehend selbständigen Kleinstaates im Süden des Gandhara-Gebietes John Marshall in jahrzehntelangen Grabungen seit 1912 mehrere aufeinanderfolgende städtische Niederlassungen sowie zahlreiche Klosteranlagen des Buddhismus freilegen, die von der achämenidischen Ära bis zum 5. Jahrhundert u. Z. reichen. Die erste Stadt von Taxila fand sich an der Stelle des Bhir-Hügels – eine Siedlung mit engen, unregelmäßigen Straßen und Gäßchen, ohne geregelten Plan angelegt, und darin den ausgegrabenen Städten Mesopotamiens gleichend. Die aus Baktrien kommenden Griechen gaben diese mit den Anfängen ins 7. oder 6. Jahrhundert v. u. Z. reichende Stadt auf und gründeten zu Beginn des 2. Jahrhunderts v. u. Z. talaufwärts bei Sirkap eine neue mit schachbrettartig geregelter Straßenteilung. Unter dem Shaka-König Azes wurde sie um 50 v. u. Z. nach Süden erweitert und verschoben. Möglicherweise erhielt sie erst damals das achsiale Straßennetz – unter Einbeziehung des Hathial-Hügels, auf dem eine Akropolis angelegt wurde. Diese Stadt reichte mit ihrer obersten Siedlungsschicht in die Anfänge der Kushana-Herrschaft, die zwei darunterliegenden Schichten (II und III) gehören der partho-skythischen, die nächsten der indo-griechischen Epoche an. Unter den Kushana – vielleicht unter Kanishka – entstand dann um 100 oder 150 u. Z. in der Ebene vor Sirkap als neue Gründung eine befestigte Lagerstadt an der Stelle des heutigen Ortes Sirsukh. Sie weist in der Anlage wie auch in Einzelheiten, etwa den runden Befestigungstürmen, auf römische Vorbilder. Nur ein Stück des Mauerringes konnte bisher untersucht werden. Größere Grabungen erschwert die heutige Besiedlung. Über der Stadt liegen gegenwärtig Dörfer, Friedhöfe und fruchtbare Felder. Grabungen würden wahrscheinlich wertvolle Aufschlüsse bringen, denn in die Zeit der Stadtgründung fallen vermutlich die Anfänge der buddhistischen Gandhara-Kunst.

37

213, 38

Die Stadt Sirkap liefert nur aus der Periode, die der reifen Gandhara-plastik vorangeht, Fundstücke, die allerdings von hohem Interesse sind. Im übrigen Gandharagebiet und in den angrenzenden Landschaften fehlten bisher Funde aus dieser Zeit. Ihr gehören in Sirkap die beiden letzten besiedelten Schichten (II und III) an, der parthischen und der indo-skythischen Shaka-Dynastie entsprechend. Sie sind zwischen etwa 50 v. u. Z. und 50 u. Z. zu datieren. Hier fanden sich Plastiken in einem iranisch-hellenistischen Mischstil, die sich in ihrem Charakter parthischen Werken anschließen lassen. Zwei weibliche Figürchen können als qualitativ hochstehende Beispiele angeführt werden. Ihre steife Haltung wie auch die starr blickenden, vorquellenden Augäpfel unterscheiden sie deutlich von griechisch-westlichen Werken. Das Gewand legt sich als kompakte Masse um den Körper, mit negativ eingekerbten Falten. Auch die schöne Statuette einer Göttin mit Füllhorn wandelt ein griechisches Vorbild in gleichem Sinne um, wie die zwei weiblichen Figuren: das Gewand ist zur Masse ge-

118, 119

68

37 Taxila, Bhir mound

ballt, der Blick starr. Einen fortgeschrittenen Stil zeigt ein Relief aus der obersten Schicht von Sirkap, dessen Gestalten – wohl vier Asketen, die Szene läßt sich nicht deuten – im dumpfen Ausdruck der Gesichter und in den Proportionen noch nichts vom klassischen Formempfinden der späteren buddhistischen Gandhara-Kunst verraten. Die Augen sind jedoch schon lebendiger, nicht mehr gleich starr wie die der übrigen Werke aus Schicht II und III.

- 120-122 Der parthische Stilcharakter tritt dann besonders klar an den steinernen Schminkschalen hervor, die sich in größerer Zahl – 33 im ganzen – in Sirkap fanden. Vorwiegend sind hier Mischwesen nach iranisch-mesopotamischem Vorbild dargestellt: Flügeltiere im kompakt einfachen Stil ohne feinere Gliederung, oder Skorpione, Drachen u. ä., mit Binnenzeichnung in leichten Ritzlinien. Die Figuren tragen ein plumpes Gewand, die Augen sind als Knöpfe aufgesetzt, die Kalotte des Kopfes zeigt das Haar in eingekerbten Linien angedeutet. Ein noch hellenistisch wirkendes Stück aus der Schicht der frühen Shaka-Zeit hebt sich als wohl ältestes Exemplar von den übrigen Fundstücken ab. Leider ist dieses mit zartgliedrigen, ganz hellenistischen Gestalten einer Liebesszene gefüllte Schälchen ein vereinzelt Fundstück geblieben und war vielleicht Import, so daß es nicht unbedingt als Zeuge für die Existenz hellenistischer Werkstätten in diesem Gebiet dienen kann.

- 100-103 Dem parthischen Stil gehört auch das noch zu behandelnde sogenannte Kanishka-Reliquiar im Museum von Peshawar an. Er erscheint auch in Mathura in Zentralindien, wo der Einfluß der antikisierenden Gandhara-Schule nicht mehr hinreichte bzw. wo er nicht mehr stark genug war, zu einer tiefgreifenden Umbildung der Formen im westlichen Sinne zu gelangen.

- 115, 116 Außer den Schminkschalen bezeugen auch die reichen Schmuckfunde den parthisch-sarmatischen Charakter der Kultur der letzten Periode von Sirkap. Parallelen zu den edelsteinbesetzten goldenen Armreifen, Halsketten u. ä. fanden sich in den Gräbern Südrußlands (Kertsch), d. h. in jenen Siedlungsbereichen der Steppenvölkerkultur, aus denen die Parther wie auch die Shaka gekommen waren.

vgl. auch
182, 183

- 114 Den parthisch-shakischen Fundstücken lassen sich auch die in Mittelasien ausgegrabenen an die Seite stellen. Nach Art der Funde von Nisa, wie der von Aïr-Tam wird man sich vielleicht die Vorstufen der Gandhara-Kunst vorstellen müssen. Diese selbst kam vermutlich durch Zurückdrängen und Ausscheiden der iranischen Bestandteile aus derartigen Mischformen zustande. Die durch die Parther entstellte griechisch-baktrische Kunst kehrte durch Regeneration zu ihrer antiken Wurzel zurück.

Literatur

- Bachhofer, L.: Zur Datierung der Gandhara-Plastik. München 1925
- Bachhofer, L.: Plastik der Kushana. Pantheon 1931, S. 355 ff., 502 ff.
- Curiel, R. – Schlumberger, D.: Trésor monétaires d'Afghanistan. MDAFA 14, Paris 1953
- D'Ancona, M. L.: Is the Kanishka reliquary a work from Mathura? Art Bulletin 1949, S. 321 ff.
- Ghirshman, R.: Le problème de la Chronologie des Kouchans. Cahiers d'histoire mondiale 3 (1957)
- Göbl, R.: Die Münzprägung der Kushanas. In: F. Altheim, Finanzgeschichte der Spätantike. Frankfurt a. M. 1957 u. Mitt. d. Österr. Numismat. Ges. 10, 1957
- Humbach, Helmuth: Kušan und Hephtaliten. Münchner Studien zur Sprachwissenschaft. Beiheft C. München 1961
- Ingholt, H. – Lyons, I.: Gandhara art in Pakistan. New York 1957
- Lenzen H.: Architektur der Partherzeit. Festschrift für C. Weickert. Berlin 1955
- Lenzen H.: Gedanken über den großen Tempel in Hatra. Sumer XI (1955), S. 93 ff.
- Lohuizen, J. H. van de Leeuw: The "Scythian" period. An approach to the history, art, epigraphy and paleography of North India from the first century B. C. to the third century A. D. Leiden 1949
- Marshall, J.: Taxila, Cambridge 1951
- Массон, Е. М.: Находка фрагмента скульптурного карниза первых веков н. э. Материалы изкомстариса, выпуск 1, Ташкент 1933 (Masson, M. E.: Nachodka fragmenta skul'pturnogo karniza pervych vekov n. e. Materialy izkomstarisa, vypusk 1, Taškent 1933)
- Массон, М. Е. и Пугаченкова, Г. А.: Парфянские ритоны Нисы. Труды ЮТАКЭ, т. IV, Ашхабад 1959 (Masson, M. E. i. G. A. Pugačenkova: Parfjanskije ritony Nisy. Trudy JuTAKE, t. IV, Aščchabad 1959)
- Naji al Asil: Hatra. Illustrated London News vom 10. und 17. November 1951 und vom 18. und 25. Dezember 1954
- Парфянские ритоны Нисы. Альбом иллюстрации под общей редакцией М. Д. Массона, Москва 1956 (Parfjanskije ritony Nisy. Al'bom ulljnstacii pod Parfjanskije ritony Nisy. Al'bom ulljustracii pod obščej redakciej M. E. Massona, Moskva 1956)
- Reuther, O.: Parthian architecture in: O. U. Pope, A Survey of Persian Art
- Rostovtzeff, M. J.: Dura and the problem of Parthian art. Yale classical studies, vol. V (1935) S. 157–304
- Safar, F.: Hatra and the first season of excavation 1951. Sumer VIII (1952), S. 3 ff.
- Тревер, К. В.: Памятники греко-бактрийского искусства. Государственный Эрмитаж. Издательство академии наук СССР, Москва — Ленинград 1940.
- Treuer, K. V.: Pamjatniki greko-baktrijskogo iskusstva. Gosudarstvennyj Ermitaž. Izdatel'stvo akademii nauk SSSR, Moskva-Leningrad 1940

DIE KUNST UNTER DEN KUSHANA: DIE AUSGRABUNGEN AM SURKH KOTAL

107-110, 39-42

Eine Regeneration des hellenistischen Formengutes ließ offenbar im Laufe der Regierungszeit des Kanishka eine neue Kunst erwachen, die sich deutlich von der parthischen Stufe unterscheidet. Dies machen neuerdings auch die Ausgrabungen des von Kanishka errichteten Feuerheiligtums am Surkh Kotal im nördlichen Afghanistan deutlich. Hier treten parthisch „grobe“ und im Sinne des Gandhara-Stils verfeinert hellenistische Formen nebeneinander auf, ein Zeugnis für das Zusammentreffen des endenden parthischen und des beginnenden neuen Stils unter Kanishka. Für die Entstehungsfrage der „graeko-buddhistischen“ Kunst ergaben diese Ausgrabungen am Surkh Kotal auch, daß diese sich nicht auf das eigentliche Gandharagebiet beschränkte, sondern auch Baktrien, das einstige Kernland der Griechenherrschaft, einschloß. Vielleicht nahm sie sogar von dort ihren Ausgang, was die Möglichkeit einer Anknüpfung an hellenistische Traditionen nahelegt, für die der Boden des Landes aber bisher noch keine Beweise freigab. So enthüllt die imposante Burganlage von Surkh Kotal, auf einem Plateau über dem Tal gelegen, eine Reihe neuer, für die Entstehung der Gandhara-Kunst, wie überhaupt für die Zeit des Kanishka aufschlußreicher Erkenntnisse.

108

107

109, 39, 40

Die Grabungen ergaben auch, daß die sogenannte Gandhara-Kunst nicht nur eine Kunst des Buddhismus, sondern allgemein der Stil der Kushana-Zeit in der nördlichen Reichshälfte vom Oxus bis zum Indus war, die dort die parthisch-shakisch-skythischen Stile ablöste. In Gandhara entfaltete sie sich nur am deutlichsten und reichsten bei der Ausschmückung der buddhistischen Stupas und Klöster mit Reliefs, Plastik, und sicher auch mit Malereien, von denen nur so gut wie gar nichts erhalten blieb. Den Burghügel des Surkh Kotal schützt eine äußere Verteidigungsmauer von unregelmäßigem, dem Gelände angepaßten Verlauf. Im Inneren umschloß auf dem Plateau eine streng rechtwinkelig gezogene Mauer mit rechteckigen Bastionen ein Feuerheiligtum. Es besteht aus einem Umgangshof von quadratischem Grundriß. In dessen Mitte liegt der eigentliche Tempel mit einer von vier Säulen umgebenen Plattform als Sockel des Feueraltars, auf drei Seiten von einem schmalen Umgang umgeben. Seine drei Eingänge liegen nach Osten. Vom Tal stieg hier in der Achse der streng symmetrischen Anlage eine riesige Freitreppe, von mehreren Podesten unterbrochen, zu dem etwa 70 m hohen Hügel hinauf. Der untere Teil war noch im Boden erhalten und konnte freigelegt werden.

73

Eine Inschrift bezeugt Kanishka als Begründer dieses Bergheiligtums, das zweifellos als bedeutendes Verwaltungs- und Herrschaftszentrum im nördlichen Teil des Riesenreiches der Kushana diente. Seine Entstehung fällt in den Zeitraum zwischen 80 und 160 u. Z. Das Datum schwankt mit dem Regierungsbeginn des Kanishka, den man zwischen 78 und 144 u. Z.

39 Surkh Kotal (Afghanistan), Plan vom Tempel und der Freitreppe

40 Surkh Kotal (Afghanistan), Südwestecke des Tempelbezirks mit den Anbauten aus späterer Zeit (schraffiert), mit dem später angebauten Tempel B

annimmt. Mit der Niederlage der Kushana zerfiel die Anlage. Schon unter den Sasaniden (226–642) hatte sie anscheinend alle Bedeutung verloren, was darauf schließen läßt, daß der dort ausgeübte Kult eng mit dem Herrscherhaus verbunden war. Andernfalls hätten sie diesen Tempel nach der Re-

41 Surkh Kotal (Afghanistan), Grundrisse des befestigten Tempelbezirks

42 generation der altiranischen Feuerverehrung weitergeführt. Unter ihnen wurde wahrscheinlich das kleinere Heiligtum am Rande des großen zur Weiterführung des Kultes neben dem zerfallenen Hauptheiligtum errichtet.

Die enge Verbindung Kanishkas mit der zoroastrischen Religion ist ein neuer, bisher noch nicht bekannter Umstand in der Geschichte dieser eigenartigen Nomadendynastie, obwohl die Münzen schon zeigten, wie vielfältig das synkretistische Pantheon war, das in deren Reich verehrt wurde, in dem der Buddhakult neben dem des Herakles, Shiva und anderen stand. Die späteren Buddhisten versuchten, Kanishka als vorwiegend buddhistischen Herrscher abzustempeln, doch war der Kult des Buddha nur einer von vielen, und die Münzen, die das Bild des Buddha zeigen, sind unter den unendlichen reichen Münzfunden aus Kanishkas Zeit in auffallender Minderzahl.

Doch auch in archäologischer und kunstgeschichtlicher Hinsicht führten die Ausgrabungen am Surkh Kotal zu interessanten neuen Beobachtungen. Die Anlage des Feuertempels besitzt Vorläufer in 400 bis 500 Jahre älteren Feuerheiligtümern aus achämenidischer Zeit, aus dem 6.–4. Jahrhundert v. u. Z. Wie diese weist er ebenfalls eine oben offene hypostyle Cella, einen Viersäulenbaldachin sowie dreiseitigen Umgang auf. Anlage wie Mauertechnik sind altpersisch. Diese altpersischen Bauten waren wie die des Surkh Kotal aus Trockenziegeln errichtet, und nur die gliedernden Teile wie Säulen, Pilaster und Sockel bestanden aus Haustein. Letztere zeigen am Surkh Kotal in ihren Zierformen aber die Einwirkung der hellenistischen Kunst, ebenso der um den Hof gelegte Portikus und die Pilaster mit korinthischen Kapitellen und attischen Basen am Tempelpostament, die dem griechischen Tempel entnommen sind. In die Pilaster der Sockel sind hochrechteckige Nischen eingelassen, was im griechischen Kunstbereich unmöglich gewesen wäre, da sie eine Entwertung des struktiven Sinnes der

111, 112

108

75

Pilaster ergeben. Sie entsprechen aber dem malerisch empfindenden orientalischen Geschmack, der Effekte von Licht und Schatten zu entfalten sucht. Die Nische tritt auch als Statuennische an der Außenwand des Ringhofes auf. Von den Figuren aus bemaltem Stuck- bzw. Lehm, die einst diese Nischen füllten, ließen sich aber nur spärliche Reste nachweisen. Das Motiv des Pilasters mit Nische wie auch die übrigen hellenistischen Formen kehren in der Gandhara-Kunst südlich des Hindukusch an zahlreichen von

147, 150, 182, 183

42 Surkh Kotal (Afghanistan), Südwestecke des Tempelbezirks mit den Anbauten aus späterer Zeit (schraffiert), mit dem später angebauten Tempel B

buddhistischen Monumenten wieder. Sie sind ein Zeugnis dafür, daß die Kunst der Bauten von Surkh Kotal die gleiche war wie die des buddhistischen Gandharagebietes. Eine einheitliche Kunst existierte südlich wie nördlich des Hindukusch im Reich der Kushana, die altpersische, indische, neuiranische und hellenistische Elemente, letztere teilweise schon orientalisch umgebildet, vereint.

Aus dem altpersischen Kunstbereich sind am Surkh Kotal auch die Stufenzinnen des äußeren Mauerringes entlehnt – aus dem Ziegel- in den Steinbau übertragen. Sie treten schon an achämenidischen Bauten in Persepolis und anderswo als beliebtes Ziermotiv auf. Für die pfeilförmige Fensteröffnung, die auch als Schießscharte in den Mauern erscheint, hat sich eine iranische Parallele aus parthischer Zeit am parthischen Palast von Assur – in den Berliner Museen wieder aufgebaut – erhalten. Ein Kapitell zeigt hier Stufenzinnen in Verbindung mit der Pfeilöffnung. Diese begegnet uns auch in der buddhistischen, etwas jüngeren Plastik im Gandhara-Stil, auf einem Relief aus Kunduz in Baktrien mit der Darstellung einer Stadtbefestigung, und fand sich schließlich auch an den Stadtmauern der von sowjetischen Archäologen freigelegten choresmischen Stadt Toprak Kale. Das Motiv scheint den gesamten parthisch-sarmato-skythischen Raum zu umspannen, ein Kunstbereich, in dem sich iranische mit innerasiatischen Formen berührten und ein lebhafter Austausch östlicher und westlicher Einflüsse herrschte.

110

179

76

104 Eine ganz eigene Gruppe hochinteressanter, wenn auch wenig form-
schöner Werke bilden die als Fragmente im Portikus gefundenen Steinskulp-
turen, die Kushana-Fürsten in steif-zeremonieller Haltung unlebendig und
zugleich bretthaft flach wiedergeben. Sie erscheinen im typischen Kostüm
des Reiterkriegers, mit Hosen, die an den Knöcheln zusammengebunden
sind, und Stiefeln, darüber mit einem weiten Mantel und reichen Schmuck-
attributen. Fast gleich gebildete Statuen treten in Zentralindien im süd-
214 lichen Herrschaftsbereich der Kushana bei Mathura in dem Heiligtum von
Mat auf. Eine davon ist inschriftlich als Kanishka-Bild gekennzeichnet.
Bei diesen handelt es sich um Votiv- oder Memorialbilder der Herrscher
und Stifter der Heiligtümer, die sich in Formen verewigen ließen, die
vermutlich auf alte Traditionen dieser Nomadendynastien zurückgehen.
Fetischhafte Blöcke, vielleicht auch Megalithen, dienten wahrscheinlich als
Erinnerungsmale an bedeutende Persönlichkeiten.

Diese dynastische Kunst stellt neben dem altiranisch-persischen und
dem hellenistischen einen dritten Formenschatz dar, der aber ohne Wir-
kung blieb. Dabei vereinigen diese Herrscherfiguren vom Surkh Kotal sehr
unterschiedliche Faltenbildungen in den Gewändern, neben linienhaft ein-
gravierten stegartige, dazu Röhrenfalten (die rechts und links der großen
Figur die flächige Mitte einfassen) sowie bandförmige Falten. Primitive und
orientalisch-asiatische stehen neben hochentwickelten hellenistischen Bil-
dungen, die aber die kolossale Gesamtform der Figur nicht verändern, so
daß hier die nomadisch-iranische Tradition dem Hellenismus den stärksten
Widerstand leistet.

106 In der „graeco-buddhistischen“ Kunst des Gandharagebietes finden sich
mehrfach Darstellungen von Kushana-Kriegern oder -Fürsten auf Reliefs,
100-103 die interessanteste auf einem Reliquienbehälter aus einst vergoldetem
Kupfer im Museum von Peshawar. Dieses durch seine Inschrift ins Jahr 1
der Regierungszeit des Kanishka datierte Reliquiar, aus dem großen Stupa
von Shah-ji-ki-Dheri bei Peshawar stammend, zeigt, daß der parthische
Stil in die Anfangsjahre der Herrschaft des Kanishka hinabreichte. Ver-
suche, die Inschrift auf einen späteren Kanishka zu beziehen und das Werk
damit später zu datieren oder gar der Schule von Mathura zuzuweisen,
vermögen nicht zu überzeugen. Auf den Reliefs der Gefäßwand erscheint
102 Kanishka in Reitertracht mit Mantel, Hosen und Stiefeln, wie die Kus-
hana-Krieger auch sonst dargestellt werden, vor einer von Putten getra-
genen Girlande als Anbeter des Buddha, der in Meditationshaltung (dhyani
103 mudra), die Arme verschränkt, über der Girlande thront. Ein Fries fliegen-
der Wildgänse schließt das Reliquiar nach oben hin ab. Auf dem Deckel-
knauf in Form einer Lotosblüte erscheint der Buddha noch einmal als
freiplastische Statuette, sitzend dargestellt, die Hand im Schutzgestus
(abhaya mudra) erhoben, zwischen zwei stehenden Gottheiten, wahrschein-
lich Indra und Brahma. Der Figurenstil unterscheidet sich nicht nur quali-
77 tativ, sondern auch nach seiner grundsätzlichen Auffassung von der eigent-

lichen Gandhara-Plastik. Hier fehlen die klassischen bzw. hellenistischen Züge. Zwar entstammen Einzelmotive, wie die von Putten getragene Girlande, dem hellenistischen Formenkreis, diese erscheinen aber in der für die parthische Kunst typischen Umformung und Vergröberung. Der Mangel an klarer körperlicher Durchbildung der Gestalt und die mehr eingekerbte als lebendig empfundene Faltenbildung der Gewänder zeigen, daß das Reliquiar der dem eigentlichen Gandhara-Stil vorangehenden Stilphase angehört. Sie trat uns schon in den Fundstücken entgegen, die sich in der Kushana-Zeit vorausgehenden Schichten in Taxila fanden. In dem Reliquiar von Peshawar erscheint aber das Buddha-Bild bereits voll ausgebildet, dessen Entstehung somit in die Anfänge der Kushana-Herrschaft und in den Übergang vom endenden parthischen zum reifen Kushana-Stil fallen dürfte, ohne daß sich ein genaueres Datum angeben läßt. In diesem Buddha-Bild, dessen künstlerische Gestaltung die hervorstechendste Leistung der neuen Gandhara-Kunst darstellte, durchdringen sich Formen der hellenistisch-römisch-mittelmeerischen Kunst mit indischer Eigenart.

118, 119

Zum ersten Mal erscheint der Buddha hier in Szenen aus seinem Leben oder als kultische Einzelfigur in menschlicher Gestalt, was vorher in der indischen Kunst nicht möglich war. Die konsequente Lehre des frühen Buddhismus verbot, den aus aller irdischen Wesenheit und überhaupt aus aller Existenz entrückten Buddha in Formen der existenten Welt darzustellen. Erst die grundsätzliche Wandlung zum Mahayana (= Großes Fahrzeug), das die Interpretation des Nagarjuna im 2. Jahrhundert u.Z. zu einem geschlossenen System abrundete, fand die Formel, die eine bildliche Darstellung des Buddha ermöglichte. Die alte philosophisch strenge und herbe Ethik der ganz auf persönliche Erlösung gestellten Hinayana-Lehre, des kleinen Fahrzeugs, wurde hier zu einer synkretistischen Erlösungsreligion. Dabei mag der Gedanke, im menschlich gestalteten Bild den Buddha neben anderen Göttern verehren und anrufen zu können, aus den iranisch-westasiatischen Ländern gekommen sein. Von da kamen letztlich auch die Vorlagen für die bildliche Fassung, die allerdings nicht im Apollo-Bild, wie man bisher glaubte, sondern in der Togastatue des römischen Imperators zu suchen sind.

Für die weitere indische Entwicklung wurde damit in den nordwestlichen Grenzländern Indiens nicht nur der Typus festgelegt, auch die plastische Prägung. Der Sinn für die funktionelle Gliederung des Körpers wurde unter dem Eindruck der mediterranen Kunst neugeweckt. Diese befruchtete – vergleichbar dem Einfluß westasiatischer Kunst in der Maurya-Zeit – die indische Skulptur nachhaltig. In das Buddha-Bild ergoß sich aber zugleich auch ein starkes eigenindisches Formgefühl, das sich im Laufe der Entwicklung immer mehr verstärkte.

169 ff.

In der buddhistischen Baukunst des Gandharagebietes tritt die indische Wurzel noch entschiedener hervor, da die Typen und die Motive des Sakralbaues aus Indien kamen. Erst nachträglich verbanden sich die iranisch-

78

westlichen Anregungen damit. Trotzdem ging auch die Gandhara-Architektur einen eigenen Weg und unterscheidet sich von den Bauten Zentral- und Südindiens. Sie bildet, wie die Skulptur, ebenfalls eine selbständige Schule, die sich durch ihre Geschlossenheit deutlich von den Kunstzentren des gleichen Zeitraumes (der ersten fünf Jahrhunderte u.Z.) im übrigen Subkontinent abhebt.

Literatur

- Picard, Ch.: Surkh Kotal en Bactriane. *Revue Archéologique* 47 (1956)
- Schlumberger, D.: La prospection archéologique de Bactres (Balkh). *Syria* 26 (1946)
- Schlumberger, D.: Archaeology in Afghanistan. *Archaeology* 2 (1949)
- Schlumberger, D.: Le temple de Surkh Kotal en Bactriane. *Rapports préliminaires. Journal Asiatique* 240 (1952)
- Schlumberger, D.: L'Acropole de Surkh Kotal en Bactriane (Afghanistan). *Etat présent de l'exploration*. In: *Neue Ausgrabungen im Nahen Osten, Mittelmeerraum und in Deutschland. Bericht über die Tagung d. Koldewey-Gesellschaft. Regensburg 1957*, S. 23 ff.
- Schlumberger, D.: Descendants non-méditerranéens de l'art Grec. *Syria* 1960, S. 131 ff.

BUDDHISTISCHE KUNST IN TAXILA UND DIE WANDLUNG DES STUPA

So sehr die Ausgrabungen in Taxila die grundsätzliche Überzeugung festigten, daß die Gandhara-Kunst erst unter den nichtgriechischen Dynastien parthischer Steppenvölker einsetzte, unter den Dynastien, die die Griechenherrscher ablösten, bieten sie für die Anfänge der „graeko-buddhistischen“ Gandhara-Kunst leider keine Anhaltspunkte. An der Stelle der von den Kushana in Taxila gegründeten neuen Stadt beim heutigen Dorf Sirsukh, wo genauere Aufschlüsse zu erwarten wären, konnten aus den oben erwähnten Gründen nur begrenzte Grabungen am Mauerring stattfinden. Reiches Fundmaterial aus der Kushana-Zeit lieferten aber, zumeist aus der reifen Phase des Stiles, die buddhistischen Klöster, die sich in weitem Kranz um die Stadt legten und fast alle Berghöhen einnahmen. Die Ausgrabungen lassen hier vor allem die Entwicklung des Sakralbaues deutlich erkennen, da die sorgfältige Beobachtung der Schichtenfolge und der Wandlung der Mauertechnik eine relative Chronologie aufstellen läßt. Eine Abfolge von drei bzw. vier unterschiedlichen Formen der Steinfügung ließ sich festlegen. Die Verwendung von unbehauenen Steinen (rubble-Technik) machte offenbar um das Jahr 30 v.u.Z. der von den Parthern eingeführten „diaper“-Arbeit (so vom Ausgräber genannt) Platz, bei der unregelmäßig behauene Blöcke und kleinere Steine als Füllmaterial zu einem Mauerverband vereinigt sind (in Sirkap in der zweiten Schicht zuerst nachweisbar, in der die durch ein Erdbeben um 30 v.u.Z. zerstörte Stadt wiederhergestellt wurde). Die meisten buddhistischen Klöster sind dagegen in der späteren, von J. Marshall als „semi ashlar“ bezeichneten Bauart erstellt, wobei waagerechte Schichten aus flachen Schieferplatten die Mauerung aus großen behauenen Blöcken durchziehen. Diese Art der Mauerung kam wahrscheinlich in der zweiten Hälfte des 2. Jahrhunderts u.Z. auf und war bis zur Zerstörung von Taxila im 5. Jahrhundert in Übung.

Nur der Dharmarajika-Stupa im Kloster eines Seitentals der Ebene von Taxila reicht in ältere Perioden zurück und vertritt die früheste Stufe des Stupa-Baues. Seine erste Anlage reicht vielleicht sogar in die Zeit des Maurya-Kaisers Ashoka zurück und damit in die Anfangszeit des Stupa-Baues. Auf jeden Fall stand er schon zur Zeit der frühen Shaka-Dynastie unter den Königen Maues und Azes (zwischen etwa 85 und 50 v.u.Z.), deren Münzen sich in den kleinen Stupas fanden, die ihn kreisförmig umgeben. Der große Haupt-Stupa, in seinem Oberbau aus den bestehenden Resten als riesige Halbkugel über einem vergleichsweise niedrigen, vorspringenden zylindrischen Sockel zu rekonstruieren, entspricht der Form von Stupa Nr. 1 in Sanchi. Den niedrigen, als Umgang vorspringenden Sockel, als zweiter erhöhter Umgang für die Gläubigen dienend, gliedern am Dharma-

128, 129, 43, 44

43

80

43 Taxila, Plan von Kloster und des Kultbezirks um den Dharmarajika-Stupa.
Umzeichnung nach Marshall

rajika-Stupa niedrige Pilaster, deren Interkolumnien einst farbige Reliefs aus Stuck verzierten. Am Fuß der eigentlichen Stupakuppel folgt ein teilweise noch erhaltener, etwa gleich hoher Fries von Pilastern mit abwechselnd trapezoiden und dreipaßförmigen Nischen. Diese architektonische Verkleidung gehört aber einer späteren Epoche, der Zeit der reifen Gandhara-Kunst, wahrscheinlich dem 4. Jahrhundert, an. Die mehrfache Erneuerung veränderte die ursprüngliche Grundform des von sakraler Weihe umgebenen Stupa nicht. Nur der um den Stupa laufende ebenerdige Prozessionspfad lag in der Anfangszeit tiefer. Drei verschiedene Bodenlagen wurden festgestellt. Die unterste war mit türkisgrünen Fliesen aus dickem Glas belegt, das zusammen mit der farbigen Bemalung des Stupa ein farbreiches Bild abgegeben haben muß. Auch der Kranz von Kapellen, die einen zeitlich vorangehenden Ring von kleineren Rund-Stupas in sich einschließen, entstand später. Ursprünglich stand der große Stupa frei auf dem Plateau, das sich vor dem Kloster erstreckt. Die ursprüngliche Tumulusform des Dharmarajika-Stupa wiederholt ein eingemauerter steinerner

Miniatur-Stupa, der als Reliquienbehälter diente, ebenso fanden sich kupferne Reliquiare dieses Typus. Der Stupa von Manikyala bei Rawalpindi variiert den Typus des Dharmarajika-Stupa, indem über dem niedrigen ersten Sockel ein zweiter eingesetzt ist. 132

44 Dharmarajika-Stupa. Ruinenhügel und Reste des Sockels

Der zylindrisch gestreckte Stupa

Die im zentralindischen Bereich beobachtete Neigung zur Streckung und Vertikalisierung des Stupa führte auch im Gandharagebiet zu einer Weiterentwicklung der alten, ruhend statischen Stupaform, die aus dem gelagerten Tumulus der Anfangszeit das steil sich erhebende Mal werden ließ, das symbolisch Kräfte und geistige Energien zum Ausdruck bringt, die der Gläubige im Kultmal eingeschlossen glaubt. Dieses aufgerichtete Mal weist auf übernatürliche und überzeitliche Zusammenhänge, auf ein System kosmisch religiöser Beziehungen.

Die neue Form des Stupa läßt sich wieder an einer Reihe von Miniatur-Stupas aus Stein oder Metall, die als Reliquienbehälter dienten, aufzeigen. In Kalawan im Bereich von Taxila fand sich ein solcher in einem Stupa von kreisrundem Unterbau, den eine Kupferplatte mit einer Stifterinschrift ins Jahr 134 des Azes datiert, das ist ungefähr die 2. Hälfte des 1. Jahrhunderts u. Z. Das Mauerwerk der Kapelle, die den Stupa umschließt, ist in einer frühen „small diaper“-Technik gebaut, die ebenfalls in die Zeit des 1. Jahrhunderts u. Z. weist. In dem Reliquiar ist die Kuppel des Stupa hochgerückt und von einem breiten Zylinder getragen, den mehrere horizontale Gesimsringe teilen. Die Kuppel hat damit die Schwere und lastende Ruhe der frühen Stupas verloren. Sie ist über den Boden emporgehoben, auf dem sie anfänglich wie eine riesige Glocke unmittelbar oder nur durch einen niederen Sockel getrennt aufruhte. Bei dem gestreckten Bautypus ergibt sich ein völlig neues Verhältnis zwischen Halbkugel und erhöhtem Zylinder.

Die gestreckt zirkuläre Form hat im Umkreis von Taxila der als Stupa H bezeichnete Votiv- oder Memorial-Stupa in der Kapelle Nr. 31 des Klosters 82

131, 144, 145, 45

130 beim heutigen Ort Pippala bewahrt, mit drei Zylinderringen unter der Kuppel. Hohe Chatra (Schirme) sind zu ergänzen. Nach den Fundumständen und der Form des „diaper“-Mauerwerks gehört er ins 1. Jahrhundert u. Z. Die einfache Form der Zylinderringe und das Fehlen einer Pilastergliederung, die nur am untersten Zylinderring auftritt, sprechen ebenfalls für eine Entstehung in dieser Zeit. Dagegen kamen die angesetzten Buddhafiguren aus Stuck erst im Zusammenhang mit einer Stuckverkleidung des 4. oder 5. Jahrhunderts hinzu. Die Lotosrosetten am Sockel waren bei der

45 Taxila, Stupa-Modell, Taxila, Museum

Errichtung der einzige Schmuck, was auf ein frühes Entstehungsdatum vor der Einführung bildlicher Darstellungen des Buddha deutet. Die im Vorhof des Klosters von Pippala über den Fundamenten des älteren Baues errichteten neuen Stupas folgen in ihrer Grundform dem zeitlich späteren Typus des Stupa mit quadratischem Sockel.

128, 129, 133, 43

Gestreckte zirkuläre kleine Stupas umstanden ursprünglich den großen Hauptstupa des Dharmarajika, der zu einem Kloster und Heiligtum in einem Seitental bei Taxila gehörte. Das Kernmauerwerk aus unbehauenen Steinen, nur außen mit einem sorgfältig behauenen Mantel aus Kanjur-Stein verkleidet, weist sie ebenso wie Münzfunde in das 1. Jahrhundert v. u. Z. Nur der untere Teil dieser Stupas ist erhalten, mit einfachem Sockelprofil als einzigem Schmuck. "Later on some of them, e.g. D 3 and R 4 were enlarged by the addition of square or round bases" (Marshall). Die Einführung eines quadratischen Sockels bezeugt auch hier eine neue Entwicklungsphase, die für die Stupas der Kapellen des Umgangs und für die zahlreichen Votivstupas im weiteren Umkreis des großen Hauptstupa maßgebend war.

Literatur

- Franz H. G.: Ein unbekannter Votivstupa der Sammlung Gai. ZDMG = Zeitschrift der Deutsch-Morgenländ. Gesellschaft (1959), S. 128-147
- Ghosh, A.: Taxila (Sirkap), 1944/45. Ancient India, Bulletin of the Archaeological Survey of India, No. 4 (July 1947 - Jan. 1948). S. 41 ff.
- Marshall, J.: A Guide to Taxila. Cambridge 1960
- Marshall, J.: Taxila, an ill. account of archaeol. excavations carried out at Taxila under the orders of the government of India between the years 1913 and 1934, 3 Bde. Cambridge 1951. Vgl. die Besprechungen: IRAS 1952, No. 3 und 4, S. 167

DER STUPA MIT QUADRATISCHEM SOCKEL UND DER PLASTISCHE SCHMUCK DES STUPA IN GANDHARA

In Sirkap findet sich als geläufiger Typus im Niveau der Parther- und Shaka-Zeit der Stupa mit quadratischem Unterbau und mit Pilastergliederung sowie Treppe an der Hauptseite (= Stratum 2). Durch einen glücklichen Umstand hat sich in Hof a des Blockes E aus dem vorangehenden Stratum ein Stupa von gestreckter zirkulärer Form erhalten. Bei dem Erdbeben, das etwa im Jahre 30 u. Z. die parthische Stadt von Sirkap verwüstete, war er eingestürzt, konnte aber aus den wohlerhaltenen Blöcken

46 Taxila, Sirkap. Stupa in Block E. Versuch einer Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes auf Grund der gefundenen Stuckreste

mit Resten eines ornamentalen Stucküberzuges aus großen herabhängenden Akanthusblättern ("decorated with a bold design of conventional acanthus foliage modelled in thick lime plaster and painted" – Marshall) von den Ausgräbern wieder aufgerichtet werden. Mit Stratum 3 ist der Stupa in die Zeit des späteren 1. Jahrhunderts v. u. Z. zu datieren, in der auch die kleinen zirkulären Stupas rund um den Dharmarajika-Stupa entstanden, die dem Stupa von Sirkap auch in der Technik des sorgfältig behauenen Steinmantels um einen massiven Kern aus rohem Bruchsteinmauerwerk gleichen.

Die Vermittler des neuen Stupatypus mit quadratischem Sockel (wie er in der obersten Schicht von Sirkap auftritt: mit quadratischem und pilastergegliedertem Sockel) waren wohl die Parther, deren Reich im Westen ans römische grenzte und die in Mesopotamien in lebhaftem Austausch mit hellenistischer und römischer Kunst standen.

Durch Münzen Azes II. läßt sich in Block A in Sirkap ein quadratischer Stupa-Sockel in die späte Shaka-Zeit, etwa den Anfang des 1. Jahrhunderts u. Z. datieren. Von dessen Oberbau haben sich die Reste der Balustrade aus Stein, die die quadratische Terrasse umgab, auf der der Stupa-Zylinder aufsaß, sowie die sonst meist völlig verlorenen Chatra und die Harmika

47 Taxila, Sirkap, Stupa „mit dem Doppeladler“

erhalten. So kann eine Rekonstruktion des ganzen Baues versucht werden. An einer Seite sind dem Sockel ein Risalit und eine Treppe vorgelegt.

Eine besondere Form gewann der quadratische Sockel durch Einsetzen von Nischen in die Zwischenräume der Pilaster. Beispiele bieten in Sirkap der Stupa von Block G und der sogenannte Stupa mit dem doppelköpfigen Adler. Letzterer fällt durch das heraldische Tiermotiv auf, das eine der Nischen bekrönt, die im übrigen hier wechselweise mit dem indischen Torana-Motiv, dem Chaitya-Bogen und einem römisch-hellenistischen Giebel schließen. Daran läßt sich das Zusammentreffen der verschiedenen Formenkreise ablesen, die sich in der Kunst des Gandharagebietes zusammenfinden: der indische, der hellenistisch-römische und der iranische, dem das Tiermotiv entstammt. Die zunächst noch flachen Nischen wurden später tiefer, um plastische bzw. Relieffiguren von Buddhas und Boddhisattvas aufzunehmen. Das Hinzutreten des Bildes ruft, deutlich erkennbar, auch an der architektonischen Gliederung des Stupa einschneidende Wandlungen hervor.

139, 140

47

86

Ein völlig neuer architektonischer Ideenkreis trat durch die Einführung des kubischen Sockels mit dem Stupa in Verbindung. Der kreisrunde Tumulus ist auf ein Postament gesetzt, das ihn vom Boden abhebt, aber anders als es durch die Erhöhung des Zylinders geschieht. Dieser gehört in seiner kreisrunden Gestalt noch zur Kuppel, der kubische Sockel bewirkt dagegen die nachdrückliche Ablösung des Oberbaus vom Unterbau und eine betonte Stufung der Anlage. Hier steht im Hintergrund der Gedankenkreis des westasiatischen Stufen- und Himmelstempels. Auch die Pilaster

48 Taxila, Mohra Moradu. Kloster neben dem Stupa

stellen ein nicht auf Indiens Boden gewachsenes Element westlicher Herkunft dar, das ebenfalls eine struktiv aufsteigende Durchgliederung bewirkt und den Eindruck des Hochwachsens statt den lastender Masse hervorruft, wie es im alten Tumulus, dem lagernden Stupahügel, der Fall war.

Der Stupa mit quadratischem Sockel fand, in monumentale Form übersetzt, weite Verbreitung bis nach Afghanistan und Innerasien. Im Bereich von Taxila erscheint er an den großen Hauptstupas der Klöster von Jaulian und Mohra Moradu. Der Oberbau ist hier zerstört, an letzterem aber wenigstens im Ansatz erhalten. Auch der Zylinder über dem Sockel war hier mit Pilastern besetzt: Die Form des Mauerwerks weist auf eine Entstehung im 4. oder ins 5. Jahrhundert.

Ein schönes Beispiel eines großen Stupa mit quadratischem, von Pilastern gegliedertem Sockel (der allein erhalten blieb) und Freitreppe auf einer Seite bietet der sogenannte Kunala-Stupa oberhalb der Stadt Sirkap, deren Mauerring diesen und das zugehörige Kloster einbezieht. Ein kleiner zirkulärer Stupa, der in einer Ecke aus den Trümmern aufragt, wurde als Vorgänger in den großen ein- und von diesem überbaut, wahr-

scheinlich in der Zeit, der die oberste Schicht von Sirkap angehört (frühes 1. Jahrhundert u. Z.).

Eine Anzahl von monumentalen Stupas dieses Typus hat sich, imposant gelegen, im Swat-Tal, dem alten Uddayana, einem Hochgebirgstal, erhalten. Am Stupa von Topdara über Haibatgram ist der quadratische Unterbau mit Pilastern noch sichtbar.

142, 143

49 Taxila, Mohra Moradu.
Großer Stupa

Sehr eindrucksvoll wirkt auch durch die landschaftliche Lage der sogenannte Stupa des Königs Uttarasena in Shankardar. Obwohl stark zerstört, ist er doch noch bis zum Oberbau erhalten. Zwei zylindrische Ringe stehen hier übereinander, der untere durch Pilaster gegliedert, der obere, leicht zurückspringend, mit Spuren von Mörtel- oder Stuckbewurf als Überresten einstiger Bemalung oder von Stuckdekorationen. Man wird sich diese in Form einfacher geometrischer Ornamente vorstellen, wie sie einer der Modell-Stupas im Museum zu Peshawar zeigt. Vielleicht lief auch eine Pfostenbalustrade um, die ebenfalls von Klein-Stupas bekannt ist.

143

145

149, 152

Der gleiche Typus begegnet auch in den weiten Gebirgstälern von Afghanistan, das nicht nur als Durchzugsland fremder Eroberer und Verbindungsweg von Iran nach Indien, sondern auch als Vermittler des Buddhismus und seiner Kunst nach Zentralasien und dem fernen Osten eine große Rolle spielte. Wie schon die Ausgrabungen des Feuerheiligtums am Surkh Kotal zeigten, bestand in Afghanistan zur Zeit der Kushana bis nördlich vom Hindukusch die gleiche Kunst wie in Gandhara. Zahlreiche

88

Stupas stehen noch als letzte Zeugen einstiger buddhistischer Klöster längs der großen Durchgangsstraßen. Wilson hat bereits im 19. Jahrhundert diese Stupas in flüchtigen Zeichnungen festgehalten. Als gut erhaltenes Beispiel kann der Stupa von Shevaki bei Kabul gelten.

50 Taxila, Kunala-Stupa

Der plastische Schmuck des Stupa

Mit der Einführung des pilastergegliederten quadratischen Sockels trat auch der gesamte Bestand griechisch-römischer Gliederungsformen am Stupa auf: Nischen, Architrav, Zierfries, profilierte Basis und schließlich auch die figürliche Reliefplastik. Da sich in Sirkap noch keine bildliche Darstellung des Buddha fand – die ausgegrabenen Stupas besaßen weder bildliche Reliefs noch Nischenfiguren –, läßt sich folgern, daß der buddhistische Bildschmuck des Stupa in Form von Reliefs und Einzelfiguren erst in der Zeit nach der letzten Blüte von Sirkap einsetzte. Die wenigen plastischen Fundstücke aus den obersten Siedlungsschichten von Sirkap zeigten noch einen rein parthisch-vorderasiatischen Stil (Figuren frontal und flach, die Binnengliederung in schematisch parallel laufenden Linien).

Die Entstehung und Ausbildung des eigentlichen Gandhara-Stiles vollzog sich im wesentlichen an dem Stupa mit quadratischem Sockel in einer reifen vorgerückten Phase. An den kleinen Reliquiar-Stupas von zirkulärer Form finden sich noch keine Andeutungen figürlichen Schmucks. So weist der aus Takht-i-Bahi stammende Miniatur-Stupa nur vegetabilisches und geometrisches Ornament auf. Die Kuppel des Stupa-Reliquiars im Museum zu Peshawar verzieren zwei Reihen herabhängender Lotosblätter,

durch kräftige Gesimse getrennt, folgen drei Zylinderringe: zuunterst eine Girlande, darüber eine stilisierte Ranke, zuoberst ein Schachbrettmuster. Die Lotosblätter kehren an der Kuppel des größeren monolithen Votivstupa der Sammlung Gai in Peshawar wieder, deren zweigeteilten Zylinder unten eine stark-plastisch gearbeitete, von Putten getragene und in der Form schon deutlich unter dem Einfluß römischer Vorbilder entstandene Girlande schmückt; oben ist es eine flächiger stilisierte. Harmika und Chatra sind an diesen Stupas durchwegs zu ergänzen.

An Klein-Stupas mit quadratischem Sockel findet sich dann plastischer Schmuck besonders in Form von Reliefs. Diese bieten zugleich eine gute Vorstellung von dessen Verteilung, denn von größeren Stupas erhielten sich nur Fragmente. Nur in wenigen Fällen fanden sich so viele, daß eine Rekonstruktion versucht werden konnte. Ein kleiner Stupa aus Sirkap, im Museum von Taxila wieder zusammengesetzt, enthält an den Ecken eingetiefte Pilaster mit stehenden Baumgottheiten, in der Mitte Reliefs, und am Zylinder läuft wieder die bekannte, von Putten gehaltene Girlande um. Ein Klein-Stupa im Museum von Peshawar zeigt sitzende Buddhas am Sockel.

Im Indischen Museum zu Calcutta wurde aus Fundstücken, die jedoch nicht alle mit Sicherheit dem gleichen Monument entstammen, ein hoher Stupa versuchsweise wieder aufgerichtet, um ein Bild vom Aussehen eines reich mit Plastik geschmückten Stupa von mittlerem Ausmaß zu gewinnen. Der quadratische Sockel trägt ebenso wie die drei Zylinderringe ein Gebälk, Zwischen den niedrigen Pilastern des Sockels stehen figürliche Reliefs mit Szenen aus dem Leben des Buddha. Den untersten Zylinderring umgeben sitzende Buddhas, den zweiten laufende Putti, beide Male getrennt von mehr oder weniger stilisierten Baummotiven, während am dritten Ring ein Schachbrettfries umläuft, ein sehr häufiges Motiv an dieser Stelle. An der einen Seite ist der Kuppel ein „Stupa-Giebel“, ein von einem dreilappigen (chaityaförmigen) Bogenfeld bekröntes Relief, vorgesetzt – ein Motiv, das sich oft in den vier Hauptsachen wiederholt. Derart geformte Reliefs erhielten sich in größerer Zahl in den Museen. Über der mit Lotosblättern bedeckten Kuppel erheben sich die Harmika mit breit ausladendem Gebälk und Zinnen, darüber sechsteilig der hohe Mast mit den Schirmen (chatra).

Für die Aufgliederung der einzelnen Geschosse des Stupa zeigen die gefundenen Fragmente noch andere Varianten. Häufig bedeckt das bekannte Motiv des „Pfostenzaunes“ einen Streifen des Zylinders oder des Sockels. Auch Schachbrett- oder ein überschneidendes Sternmuster kommen als Streifenfüllung vor. Als architektonische Gliederung ist das Motiv der „gerahmten“, in Relief wiedergegebenen Säule verbreitet, die korinthische Kapitelle, oft aber auch einfache Knaufkapitelle mit Querhölzern als Kämpfer besitzt und meist auf kelchförmiger Basis steht. Das Kapitell mit Querhölzern entstand als Vereinfachung aus dem mehrstufigen Glock-

145

146

136, 147

136

147

148

180

149, 152

153, 154

149, 160, 161,

164, 166

90

160, 180 kenkapitell mit antithetischer Tiergruppe als Kämpfer, das bereits die Maurya-Zeit in Indien eingeführt hatte.

vgl. 150, 182, 183 Die flachen Pilaster enthalten häufig nischenartige Eintiefungen, wie sie auch am Surkh Kotal auftraten. Ein zunächst unverständliches Motiv ist die Anbringung von halbkreisförmigen Scheiben, Halbmonden (lunuli) oben und unten am Pilaster. Doch erklären sich diese leicht als rudimentäre Bildungen der Halbmedaillons an indischen Steinzaunpfosten des früh-indischen Stupa. Die Interkolumnien zwischen den Pilastern füllen viel-

51 Rekonstruktionsversuch von Stupa F 12 in Kalawan

149, 179, 182, 199 fach Bogennischen. Drei verschiedene Formen finden sich: trapezoide, trilob-bogenförmige und kielbogenförmige. Mit Vorliebe erscheinen sie im Wechsel mit „gerahmten Säulen“.

149, 164 Besonders oft rahmen Bögen von Überkreisform (Chaitya-Bögen), die am unteren Ende in Aufrollungen und herabhängenden Weintrauben auslaufen, die Figuren, so daß sie über diesen zu schweben scheinen. Offenbar waren sie ursprünglich als Bekrönung von ädikularartigen Bogennischen gedacht, wie es auf einem Relief noch im Hintergrund sichtbar ist. Oder sie sind als Abkürzung von ursprünglich voll ausgebildeten offenen Ädikulen mit Brüstungen zu verstehen, über denen Bögen mit gleichen aufgebogenen Enden aufsitzen. In dieser Form erscheinen sie an einem Bruchstück im Museum zu Peshawar, wo sie im Wechsel mit Trapeznischen balkonartig vortreten.

148, 51 Die Elemente dieser Bogennischen begegnen auch an den hohen „Giebeln“, die der Kuppel des Stupa in der Hauptachse vorgelagert waren. Ein Beispiel im Museum zu Lahore besteht aus einer trapezförmigen Nische und zweigeteiltem Dreiblattbogen über einem Akanthusfries als Abschluß.

vgl. 180

Die oberste Bogennische ist ähnlich wie die Portalbögen der frühindischen Architekturdarstellungen in Bharhut und Sanchi aus einem gesteilten und leicht zugespitzten Überfangbogen mit seitlichen Ausrollungen gebildet, der eine Halbkreisbogennische umschließt, und darunter folgt ein breites Bogenfeld. Die kleinen Bogennischen zwischen den Säulen sind eine verkürzte Form davon. An einem Stupa-Fragment des Museums in Lahore ist der oberste gestelzte Überfangbogen über eine Trapeznische gelegt. Gleichen Zuschnitt zeigen die Kapellenfronten des Hofes von Takht-i-Bhai. In diesen Bogenmotiven verbinden sich altindische Formen mit den römisch-hellenistisch-westlichen der Gandhara-Kunst.

208, 80

In diesem reichen, malerisch aufgelockerten Dekor des Gandhara-Stupa findet auch das neu entstandene Bild des Buddha seinen Platz. Er erscheint als Einzelfigur stehend oder sitzend oder aber im szenischen Zusammenhang des Reliefs.

Literatur

- Barger, E. – Wright, Ph.: Excavations in Swat and explorations in the Oxux territories of Afghanistan. Calcutta 1941, *Memoirs Archaeological Survey of India* 64
- Barger, E. – Wright, Ph.: Excavations in Swat and Explorations in the Oxus territories of Afghanistan. *Memoirs A. S. I. No. 64*, Calcutta 1941
- Грек, Т. В., Пчелина, Е. Г., Ставиский, Б. Я.: Кара-Тепе — буддийский пещерный монастырь в старом Термезе. Основные итоги работ 1937, 1961—1962 гг. и индийские надписи на керамике. Издательство «Наука», Москва 1964.
- T. V. Grek, E. G. Pčelina, B. Ja. Staviskij: Kara-Tepe – buddijskij peščernyj monastyr, v starom Termeze. Osnovnye itogi rabot 1937, 1961–1962 gg. i indijskie nadpissi na keramike. Izdatel'stvo „Nauka“, Moskva 1964
- Hackin, J.: Recherches archéologiques au col de Khair Khaneh près de Kabul, *MDAFA* 7, Paris 1936
- Meunié, J.: Shotorak. *MDAFA* X, Paris 1942
- Stein, A.: An Archaeological Tour in Swat and adjacent Hill Tracts, *Memoirs of the Archaeological Survey of India* No. 42. Calcutta 1931. *ASIAR* 1925/26, S. 160 ff. und Tafeln LXII
- Wilson, H. H.: *Ariana antiqua. A description account of the antiquities and coins Afghanistan*. London 1841, Tafel I–IX, nach S. 118

DIE ENTWICKLUNG DES BUDDHA-BILDES IN GANDHARA

Die Entwicklung der Gandhara-Plastik läßt sich bei der Ungewißheit der zeitlichen Einordnung am besten am Bild des stehenden Buddha ablesen. Die künstlerische Leistung besteht darin, daß sie dessen Darstellung wie auch die des sitzenden Buddha erstmals im Typus festlegte. In zahlreichen lebensgroßen Plastiken aus Stein hat er sich erhalten. Als die ersten Gandhara-Skulpturen ans Licht kamen, begeisterte ihr „griechisches“ Aussehen die europäischen Forscher, die zunächst glaubten, die östlichsten Ausläufer antiker Kunst vor sich zu haben. Griechische Künstler – so meinte man – hätten hier im späten Hellenismus das Bild des Buddha geschaffen, das sich dann in die gesamte buddhistische Welt ausbreitete. Erst viel später stellte sich heraus, daß seine Entstehung in viel spätere Zeit, in die ersten Jahrhunderte u. Z. fällt, in die Zeit des Kushana-Reiches, wie man heute weiß. In dessen politisch gesicherter Sphäre lebten anscheinend die Bildhauerwerkstätten wieder auf, die in den Wirren nach dem Zusammenbruch der graeko-baktrischen Herrschaft abgesunken waren. Seit Kaiser Hadrians freundlicher Orientpolitik ergaben die Beziehungen der Parther mit den Römern im 2. Jahrhundert u. Z. wahrscheinlich auch im Bereich der Kunst eine engere Anlehnung des Iran und der angrenzenden Länder an mittelmeeerische Vorbilder. Aus diesen Gegebenheiten entstand wohl die Gandhara-Plastik um das 1./2. Jahrhundert.

166-168

Den Etappen der Architekturentwicklung, wie sie unsere Betrachtung ergab, läßt sich die Skulptur in den großen Linien einfügen. Der Stufe des gestreckt zirkulären Stupa lassen sich die Zylinderreliefs des Stupa von Sikri im Museum zu Lahore als frühes Werk zuordnen, mit Szenen aus der Lebensgeschichte des Buddha. Von John Marshall wird sie als Stufe der „adolescence“, der Jugendblüte des Gandhara-Stiles, bezeichnet. In Sikri scheint die ältere Form des Stupa länger bestanden zu haben, während sich in Taxila bereits gleichzeitig oder früher (in Sirkap) der quadratische Stupa-Sockel ausgebildet hatte, ohne daß daran zunächst Reliefs mit Buddha-Szenen oder Plastiken auftreten. In Sikri wird neben dem stehenden Buddha auch der mit untergelegten Beinen thronende in voll ausgeprägter Form dargestellt, mit großem rundem Nimbus hinter dem Haupt und mit den typischen Gesten, in dhyani-mudra (Meditationsgestus), abhaya-mudra (Schutzgestus) wie auch in bhumisparsha mudra (die Hände im Schoß verschränkt, die Rechte erhoben bzw. den Erdboden berührend gesenkt). Der Lehrgestus (dharmacakra mudra) dagegen (ausgestreckte Hand) fehlt in der frühen Gandhara-Plastik noch. In Sitzhaltung erscheint in Sikri der Buddha in den Szenen, in der die Götter den Buddha zu predigen bitten, und in der Predigt des Buddha im Götterhimmel. Stets fällt das Manteltuch vorn kulissenhaft herab und bildet eine geschlossene Front, die die plastische Wirkung des Körpers verdeckt. Diese Verselbständigung

des Gewandes wirkt noch stärker beim stehenden Buddha, wie in der Szene mit dem Grasmäher, der dem Buddha ein Bündel Heu zum Sitzen anbietet. In geregelten Faltenschwüngen hängt der Umhang herab. Der Körper krümmt sich leicht S-förmig, ohne daß diese Biegung sich dem Gefält mitteilt. Das Gewand ist dabei vermutlich der Toga oder dem Pallium römischer Kaiser und anderen Porträtstatuen nachgebildet, an denen sich die wiederbelebte Kunst im Gandharabereich jetzt orientierte. 166

Römische Vorbilder sind für diese wie für die nächste Stufe unverkennbar. Man hat vergleichsweise an Statuen des Augustus oder auch des Hadrian gedacht, an die das Bild des stehenden lebensgroßen Buddha anschließt. Es tritt jetzt als Großplastik auf, stellt aber nur scheinbar eine Vollskulptur dar. In Wirklichkeit ist nur der Kopf freiplastisch gearbeitet. Der Körper bleibt dagegen flach, wird nur an der Oberfläche gewölbt und lehnt sich mit dem Rücken der Wand eines Stupa oder einer Kultkapelle an. 169-172, 175

Nur wenige großplastische Figuren sind aus dieser Stilstufe erhalten. Ein frühes und zugleich besonders schönes Beispiel des stehenden Buddha war das bis zur Unabhängigkeit Pakistans in der britischen Guides' Mess von Hoti-Mardan aufgestellte, seitdem aber verschollene Fragment. Hier befindet sich die Gestalt noch in leichter Drehung, der Kopf ist schwach geneigt. In die Anfangszeit der Gandhara-Plastik gehören auch die Buddha-Figuren des goldenen Reliquienbehälters, der in Bimaran bei Nagarahara im Innern eines Steatitgefäßes gefunden wurde (heute im Britischen Museum zu London). Er wurde fälschlicherweise auf Grund beigegebener Münzen des Herrschers Azes um das Jahr 30 v. u. Z. datiert, in der irrigen Annahme, diese Münzen müßten zur Zeit ihrer Emission beigelegt sein. In den Gestalten des Reliquiars findet sich die gleiche leicht gekrümmte und gedrehte Haltung des Körpers wie auf den Reliefs des Stupa von Sikri. 182, 183

Der gleichen Stufe gehören zwei Figuren im Museum zu Peshawar an. Deren Frisur besteht noch aus einzelnen Haarsträhnen, die in die Stirn fallen, römischen Frisuren des 1. Jahrhunderts u. Z. ähnlich. In späteren Statuen erscheint sie aus ornamentalen Kräusellocken gebildet. Die Falten des Gewandes fallen vielteilig und verlaufen noch „natürlich“, was besonders am Umschlag des Halsausschnitts deutlich wird. Gestalt und Kopf stehen aber schon aufrecht, ohne Drehung. Der Kopf erscheint, mit den Reliefs von Sikri verglichen, idealisiert. Nicht nur der Bart verschwindet, auch die lebendig-organischen Hebungen und Senkungen des Inkarnats werden ausgelassen. Am Stupa von Sikri wirken die Köpfe des Buddha „realistischer“. Ein sitzender Buddha, im Berliner Museum für Völkerkunde, vertritt die gleiche Stufe. 169, 170
171, 175
174

Alle diese Umbildungen deuten auf Anlehnung an neue Vorbilder, die wahrscheinlich die römische Plastik des zweiten Jahrhunderts u. Z. lieferte. Die lebendige Faltengebung kaiserlicher Togastatuen geht allmählich in eine orientalische Stilisierung über, die sich im Laufe der Entwicklung noch 94

169, 170, 172 verstärkt. An den Buddhas der frühen Stilstufe fällt als eine scheinbar noch mittelmeeerisch-antike Eigenart auf, daß sich die Körperwölbungen: Bauch, Schultern, Brust, durch den Stoff drücken. Darin zeigt sich das Bemühen, die westlichen Vorbilder in der Erfassung der organischen Rundung und Schwellung des Leibes nachzubilden. In der Freude am Sich-Runden äußert sich aber auch das indische Empfinden für das lebendige Erfülltsein des Körpers mit innerer Kraft.

176, 178, 180 Der zunächst noch natürliche Fall der Falten wird in den späteren Buddha-Statuen immer mehr abstrahiert zu einem System von parallelen Linien, die nur noch aufgetragen sind. Der Buddha steht hier streng achsial aufgerichtet und in frontaler Bewegungslosigkeit. Die Falten werden zu scharfen Graten, die Unterschneidungen des Gewandüberfalles reduziert. Im Gesicht verschwinden die Schwellungen des Inkarnats zugunsten einer kristallinen Härte des mondhaft gerundeten Kopfes, dessen Unterteilungen (Augenbrauen, Nasenrücken, Lider) linienhaft scharf geschnitten sind. Zwei Figuren im Museum zu Lahore zeigen im Vergleich mit den zwei frühen Buddha-Statuen im Museum zu Peshawar sehr deutlich den Wandel.

171, 172 Schließlich ändert sich auch die Frisur und wird zu einem ornamental gekräuselten abstrakten Lockenspiel. Der Ausdruck zeitloser Entrücktheit tritt an die Stelle natürlicher Gegenwärtigkeit. Alles Momentane ist ausgeschieden und die feierliche Stille des Kultbildes geschaffen. Mit dieser Entwicklung durchdringt nicht nur orientalisch-asiatischer Geist die hellenistisch-römische Form. Sie verläuft auch in unmittelbarer Parallele zur stilistischen Entwicklung der Plastik der östlichen Grenzprovinzen des römischen Reiches am Rande Syriens und Mesopotamiens. Dort entstanden unter parthischem Einfluß in Palmyra, Hatra und Dura-Europos im Prinzip verwandte Formen in Plastik und Malerei im zweiten und dritten Jahrhundert u. Z. Inschriften mit Zeitangabe lassen hier im Gegensatz zum Gandharagebiet Datierung und Zeitfolge der Monumente genauer festlegen. Im Gandharagebiet fehlt dafür jeder Anhaltspunkt, sowohl um Anfang und Ende wie auch um die Stilentwicklung an Hand zeitlich fixierter Werke festzulegen. Zwar tragen einige wenige – im ganzen vier – Buddha-Standbilder Inschriften mit Daten, doch folgen die Jahresangaben unterschiedlichen Kalenderrechnungen, und alle – mehrfach unternommenen – Versuche zu einer Koordinierung dieser Systeme lieferten bisher keine brauchbaren und befriedigenden Lösungen, so daß beim gegenwärtigen Forschungsstand besser von diesen Hinweisen abgesehen wird, die nur auf Irrwege führen.

Literatur

- Buchtal, H.: The Western aspects of Gandhara sculpture. *Proceedings of the British Academy* 31 (1945)
- Buchtal, H.: The common classical sources of Buddhist and Christian narrative art. *Journal of the Royal Asiatic Society* 1943
- Buchtal, H.: The foundations for a chronology of Gandhara sculpture. *Transactions of the Oriental Ceramic Society London* 19 (1942/43)
- Bussagli, M.: L'influsso classico ed iranico sull'arte dell'Asia centrale. *Rivista dell'Ist. Naz. d'archaeologia e storia dell' arte N. S.* 2 (1953)
- Bussagli, M.: L'irrigidimento formale nei bassorilievi del Gandhara in rapporto all'estetica Indiana. *Archaeologia Classica* 5 (1953)
- Bussagli, M.: *Arte del Gandhara e dell'Asia Centrale-Catalogo*, Rom-Turin 1958
- Bernet-Kempers, A. J.: Die Begegnung der griechisch-römischen Kunst mit dem indischen Kulturkreis. *Handbuch der Archäologie II*, München 1954, S. 455 ff.
- Coomaraswamy, A. K.: The origin of the Buddha image. *Journal the American Oriental Society* 46 (1926) u. *Art Bulletin* 9 (1927)
- Coomaraswamy, A. K.: The Buddha's Cuda, hair, Usnisa and crown. *Journal of the Asiatic Society* 1928
- Foucher, M. A.: Les bas-reliefs du stupa de Sikri, *Journal asiatique* 1903, S. 185-330
- Foucher, A.: *L'art gréco-bouddhique de Gandhara*, Paris 1905-41, 3 Bde.
- Gangoly, O. C.: The antiquity of the Buddha-image: the cult of the Buddha. *Ostasiatische Zeitschrift N. F.* 14 (1937/38)
- Ingholt, H.: *Palmyrene and gandhara sculpture*. New Haven 1954
- Koeller, O. E.: *Die Gandhara-Plastik, Entwicklung und Wesen*. Diss. Wien 1943
- Konow, S.: Ein Beitrag zur Geschichte des Buddhabilde. *Sitzungsberichte der Berliner Akademie*, Berlin 1928, S. 565 ff.
- Marshall, J.: *The Buddhist art of Gandhara. The story of the early school, its birth, growth and decline*. Cambridge 1960
- Plaeschke, H.: Zur Stilentwicklung und Verwendung des Buddhabilde in der Gandharaschule. *Wiss. Zeitschr. d. M. Luther-Universität Halle-Wittenberg, Ges.-Sprachw.* X/I (1961), S. 139 ff.
- Rowland, B.: Notes on the dated statues of the Northern Wei Dynasty and the beginning of Buddhist sculpture in China, *Art Bulletin* 19 (1937), S. 92 ff.
- Rowland, B.: A revised chronology of Gandhara sculpture. *Art Bulletin* 1936, S. 387 ff.
- Rowland, B.: Gandhara and late antique art: the Buddha image. *American Journal of Archaeology*
- Rowland, B.: Gandhara and early Christian art: Buddha palliatus. *American Journal of Archeology* 49 (1945), S. 445 ff.
- Rowland, B.: A note of the invention of the Buddha image. *Harvard Journal of Asiatic Studies* 11 (1948)
- Rowland, B.: The Hellenistic tradition in Northwest India *Art Bulletin* 31 (1949)
- Rowland, B.: Gandhara, Rome and Mathura: the early relief style. *Archives of the Chinese Art Society of America* 10 (1956)
- Soper, A. C.: The Roman style in Gandhara. *American Journal of Archaeology* 55 (1951)
- Waldschmidt, E.: Die Entwicklungsgeschichte des Buddhabilde in Indien. *Ostasiatische Zeitschrift N. F.* 6 (1930)
- Wheeler, R. E. M.: *Romano-Buddhist art: an old problem restated* *Antiquity* 1949, S. 4 ff.

DER STUPA MIT GESTUFTEM SOCKEL UND DIE STUCKPLASTIK IN DER GANDHARA-SCHULE

Relief und Kultbild entwickelten sich in Gandhara vor allem an dem späteren Stupa-Typus, dem Stupa mit gestuftem Sockel. Der einfache quadratische Sockel wurde erhöht und um zwei Geschosse vermehrt, so daß sich schließlich drei Sockelzonen ergaben, jede, wie die darüber folgenden drei zylindrischen Geschosse, durch Pilaster gegliedert und in Nischen mit Figuren geöffnet. Die quadratischen Geschosse verkürzen sich leicht gestaffelt nach oben.

Mit der Ausbildung dieses vielstufigen Stupa eng verbunden erscheint die Stuckplastik als Verkleidung des Mauerkerns. Der Stein, der in den bisher betrachteten Werken als Material der Skulptur ausschließlich auftrat – fast durchweg graublauer oder grüner Schiefer –, verschwindet nun fast völlig. An den späteren Stupas sind die architektonischen Gliederformen ebenso wie die figürliche Nischenplastik aus Stuck. Allerdings bleibt umstritten, ob die Stuckplastik eine gänzlich neue Phase der Gandhara-Kunst einleitete und die steinerne ablöste, oder ob sie diese nur zurückdrängte. Die Ausgrabungen in Taxila führten Marshall zu der Annahme einer „zweiten Schule“, von ihm die „indo-afghanische Schule“ genannt, die ausschließlich in Stuck arbeitete. Nach seiner Meinung setzte sie erst im 4. Jahrhundert ein. Er nimmt eine Unterbrechung der künstlerischen Tätigkeit infolge der Eroberung von Gandhara durch die Sasaniden in der Mitte des 3. Jahrhunderts an. Die erste in Stein arbeitende Gandhara-Schule war nach seiner Annahme auf einen kurzen Zeitraum beschränkt und endete plötzlich. Gegen diese These wurde von mehreren Seiten wohlbegründeter Widerspruch erhoben. Sicher gab es auch in der ersten Phase Stuckplastik, und der Einschnitt der Sasaniden-Herrschaft tritt in der Kunst nicht sichtbar hervor. Die Stuckfiguren sind fast durchgehend als Abformung von Modeln gewonnen, wobei nur Einzelheiten wie Haare oder die Linie des Mundes mit der Hand nachzisiert wurden. Der Körper war nur in Hochrelief gearbeitet und der Rückwand des Stupa angefügt. Sie bestehen aus einem Lehmkern mit aufgepreßter Oberfläche. Die Köpfe, die sich oft allein als Fundstücke erhielten, während der Körper zerfallen ist, waren vollplastisch aufgesetzt. Im Kloster Jaulian erhielt sich an einem der um den großen Stupa liegenden kleineren Stupas eine Reihe sitzender Buddhas noch vollständig unversehrt, mit dem Körper an der Rückwand des quadratischen Sockels befestigt. Der einfache Faltenwurf des Gewandes erweist sie auf einer früheren Stufe entstanden. Er hebt sich deutlich ab von den reich plissierten Formen der späteren Zeit, wie sie an den großfigurigen Stuckdekorationen eines Stupa im Kloster von Mohra Moradu (jetzt im Museum von Taxila) hervortreten. Der Buddha thront hier

199, 54, 55

z. B. 175-177

193

192

97

52 Taxila, Jaulian, Kloster

zwischen kleineren himmlischen Buddhas und Boddhisattvas, die auf Lotoskelchen schweben – eine Gruppe, die auch ikonographisch einer späteren Stufe angehört.

198 Der dreistufige reichgegliederte Stupa begegnet uns im Bereich von Taxila in verschiedener Form. An den Nebenstupas, die am großen Dharmarajika-Stupa bei Taxila um den Stupa-Kranz herum in lockerer Anordnung verteilt liegen, wie z. B. an den vom Ausgräber mit „N 4“ und „K 1“ bezeichneten, enthält jedes der pilastergegliederten Geschosse eine Dreibogennische in der Mitte, die die Stuckfigur eines sitzenden Buddha umschließt. Diese Stupas entstanden um 150/200, sie fallen zeitlich in die Periode *“immediately following the displacement of diaper by semiashlar work, which seems have taken place in the later part of the second century A. D.”* (Marshall). Münzfunde mit dem Bild Kanishkas und Huvishkas bieten ihrerseits einen terminus post quem und bestätigen die Zugehörigkeit der Stupas zur reifen Kushana-Zeit um 200. Die einzelnen Sockelgeschosse sind hier, verglichen mit dem Sockel der Sirkap-Gruppe, niedrig, und die Pilaster wirken dadurch wie kurzstämmige, stumpfartig verkürzte Pfosten. Darin spricht sich deutlich ein Verlassen der noch klassisch empfundenen Proportionen der Sirkap-Gruppe aus.

Die meisten Stupas dieser Stilstufe liegen in Taxila in den Klöstern nahe bei Sirsukh, die wahrscheinlich zusammen mit der neuen Stadt der Kushana auf den östlich der Stadt liegenden Hügeln und an deren Fuß entstanden, beim heutigen Jaulian, Mohra Moradu, Kalawan, Badalpur. Viele der hier erhaltenen kleinen Stupas, ins 3. und 4. Jahrhundert gehörend, sind noch reicher gegliedert, indem in die Zwischenräume zwischen den Pilastern abwechselnd Dreibogen- und trapezoide Nischen mit sitzenden Boddhisattvas und Buddhas treten. Die Geschoßhöhen sind noch
199 niedriger geworden, so daß die Pilaster noch plumper und schwerer wirken. Von einigen wenigen Modellen in Stuck gepreßt, sind die Figuren sehr einförmig. Im ganzen gewinnt aber der Stupa durch die kräftige Modellierung und das starke Spiel von Licht und Schatten eine außerordentliche Lebendigkeit. Sie wird noch dadurch gesteigert, daß in den unteren zwei Geschossen vortretende Löwen oder Elefanten und kauernde Atlanten das Gesims tragen. Bei diesen Figuren herrscht eine geradezu barocke Bewegungsfülle, eine Häufung gesuchtester Stellungen mit betontem Spiel der Muskeln. In dem raffinierten technischen Schematismus der gepreßten Buddha-Figuren verrät sich aber deutlich die Dekadenz einer Spätphase. Die Formen sind oft roh und, besonders in den Atlanten-Figuren, nicht auf Feinheit des Details, sondern nur auf rein optische Effekte der Gesamterscheinung berechnet. Das einzelne verliert seine Bedeutung und hat nur im übergeordneten Ganzen seinen Sinn. Die Entwicklung hat in der spätantiken Plastik des 3./4. Jahrhunderts ihre Parallele. Gut erhaltene Beispiele dieser Gruppe von Stupas sind in Jaulian die Stupas D 4, A 11, A 5,
99 A 6 sowie der im Museum von Taxila aufgestellte Stupa A 16.

vgl. auch 54–60

Für die Ergänzung des durchweg zerstörten Oberbaues kommt ein in Stupa „A 11“ von Jaulian eingeschlossener Klein-Stupa von überraschend gestreckter und in die Höhe entwickelter Form zu Hilfe. Die drei quadratischen und die drei zylindrischen Geschosse überwiegen und bestimmen ebenso wie der hohe Mast mit den Schirmen das Bild des Stupa (chattra). Der ursprünglich beherrschende Hauptteil des Stupa, die Kuppel, tritt dagegen ganz zurück. Nur die Besetzung mit Edelsteinen kennzeichnet sie als bedeutendsten Teil. Eine völlige Umkehr der Proportionen hat stattgefunden. Zweifellos sind in diesem Reliquiar monumentale Stupas kopiert. Es entstand sicher zusammen mit dem umhüllenden Stupa A 11, denn die Reliquienkammer war genau auf dieses Stupa-Reliquiar berechnet und nur wenige Zentimeter höher und gehört wie dieser etwa dem 4. Jahrhundert an. 200

Die Folge von drei sich verkürzenden Geschossen wurde anscheinend eine fast kanonische Form des Stupa. Sie spiegelt sich auch in der Legende, die dem chinesischen Pilgermönch Hsüan-tsang in Baktrien im 6. Jahrhundert u. Z. als Entstehungsgeschichte des Stupa erzählt wurde. Um seinen zwei ersten Schülern die Errichtung eines Stupa zu erklären, habe der Buddha seine drei Kleidungsstücke quadratisch zusammengefaltet, eines schmaler als das andere. Er legte sie übereinander und darauf eine abgeschnittene Haarlocke und Splitter seiner Nägel. Darüber stülpte er seine umgekehrte Almosenschale, und als Abschluß setzte er seinen Bettelstab darauf. Deutlich suchte diese Legende nicht den Urtypus des Stupa, wie er etwa in Sanchi vorliegt, sondern den zur Zeit des Hsüan-Tsang, d. h. im 6. Jahrhundert, in den Hindukuschländern geläufigen gestuften Typus zu erklären.

Der kreuzförmige mehrstufige Stupa

Die reife Form des mehrstufigen Stupa bietet der im weiteren Umkreis von Taxila, in einem Gebirgstal der Vorberge von Kaschmir gelegene große Stupa von Bhamala. Er besitzt Freitreppen auf allen vier Seiten. Der niedrige Sockel mit reich profiliertem Gesims zieht sich um diese herum, so daß eine reiche Staffelung an den Ecken und Kanten und eine kreuzförmige Anlage entsteht. Von der ursprünglichen Verkleidung mit Stuckfiguren erhielten sich nur einzelne Reste, die wie auch der Bau des Stupa in die letzten zwei Jahrhunderte der Gandhara-Kunst (4. oder 5. Jahrhundert) gehören dürften. 207, 53

Dem Typus des kreuzförmigen Terrassen-Stupa gehörte wahrscheinlich auch der in Shah-ji-ki-dheri bei Peshawar ausgegrabene, nur in Fundamenten erhaltene Bau an, in dem sich das inschriftlich unter Kanishka gestiftete kupferne Reliquiar im Museum zu Peshawar fand, was unbegründeterweise zur Identifizierung dieses Baues mit dem von den chinesischen 100–103 100

Pilgern gerühmten hölzernen Turm-Stupa des Kanishka führte, dessen Grundform aber nicht mit der Beschreibung der Berichte übereingeht. Der hier beschriebene Turm aus Holz wird im Zusammenhang mit dem Turmtempel zu behandeln sein. Der Stupa von Shah-ji-ki-dheri war über einem kreuzförmigen Grundriß errichtet, an den Ecken saßen Rundtürmchen bzw. kleine Eck-Stupa. Vom Oberbau läßt sich aus den Resten keine Vorstellung gewinnen.

GANDHARA-KUNST IN AFGHANISTAN UND DIE FUNDE IN BEGRAM

Über die Grenzen des Gandharagebietes reichte die neue künstlerische Bewegung auch nach Norden, nach Afghanistan.

Die Ausgrabungen der französischen archäologischen Delegation in Afghanistan lieferten in Shotorak, Paitava und in einem Einzelfall auch nördlich des Hindukusch in Kunduz in Baktrien Funde buddhistischer Steinplastik. Ob der gröbere Stil der in Paitava gefundenen Stelen mit der Darstellung des Wunders von Shravasti als Eigenart der lokalen Werkstätten zu werten oder der späteren Stilphase zuzuschreiben ist, läßt sich noch nicht entscheiden. In jedem Falle erfolgte die Wiedergabe dieser Szene erst auf einer fortgeschrittenen Stufe der Gandhara-Plastik. Der Boden Afghanistans hält, wie offenbar auch der nördlich angrenzenden Gebiete der Sowjetunion, noch große archäologische Überraschungen bereit.

Stupas aus Hadda

Eine Fülle von Stupas aus der Spätphase der Gandhara-Kunst, insgesamt 530 kleinere und größere Stupas der Zeit des 3.-5. Jahrhunderts, fand sich bei Ausgrabungen in Hadda bei Jalalabad in Afghanistan, an der Stelle der Hauptstadt des von den chinesischen Pilgern erwähnten Königreiches Nagarahara: in der Anlage denen von Jaulian an die Seite zu stellen, Gliederung und Figuren in Stuck modelliert.

Barthoux versuchte, eine örtliche Entwicklungsreihe aufzustellen, an deren Anfang er Rohziegelbauten stellt, deren Kuppel auf dem quadratischen Sockelgeschoß unmittelbar aufsitzt. Die Bauten aus der Spätzeit bestehen dagegen aus Schiefer. Die frühesten besitzen glockenförmiges Kapitell und ein einziges quadratisches Sockelgeschoß. Das korinthische Kapitell tritt dagegen erst auf einer späteren Stufe auf, die zwei Sockel- und zwei Zylindergeschosse am Stupa aufweist. Vom Oberbau erhielt sich nur an einigen Stellen der Kuppelansatz. Am Ende stehen offensichtlich auch hier die gestreckten, in die Höhe entwickelten Stupas, wie der mit „TK 23“ bezeichnete. Hier sind Gruppen von zwei oder drei Buddhas in Meditation zwischen den niedrigen Pilastern eingestellt. Eingeschossiger, pilastergegliederter Sockel und zweigeschossiger Zylinder erscheinen an Stupa TK 124, zwei Zylinder und zwei Sockelgeschosse dagegen an Stupa P 38.

Beispiele für Nischengliederung bietet Stupa TK 65, gesteilte Rundbögen mit oberem Kielbogenabschluß über niedrigen Pilastern und halbrunden und oktogonalen Pilastern in den Zwickeln Stupa TK 80, im Wechsel mit trapezoiden Nischen Stupa P 29. Die Neigung zu „barocken“ Formen fällt auch hier auf. Das Gebälk ist mit kräftigen Konsolen versehen. In Stupa TK 25 tragen in einem niedrigen Sockelgeschoß je zwei stützende

54 Hadda, Stupa TK 23. Nach Barthoux

Atlanten zwischen Elefanten und Ecklöwen ohne architektonische Gliederung das Hauptgeschoß mit Figuren sitzender Buddhas.

Am Stupa K 22 sind die stützenden bärtigen oder unbärtigen Atlanten zwischen Pilaster und frontal gestellte Elefanten gesetzt, wobei letztere einen Reiter tragen, der über das Abschlußgebälk hinaufragt. Als ebenfalls „barocke“ Sonderform erscheint an Stupa TK 121 der oktagonale Zylinder mit konkaven muldigen Verzierungen über dem quadratischen eingeschossigen Untergeschoß verbunden.

In einem Falle sind mehrere Stupas mit Nischen zwischen Säulen auf einem gemeinsamen Sockel mit Pilaster-Gliederung vereinigt. Trilobe Bögen besitzen die Stupas B 7, B 14, C 5 mit zwei übereinander stehenden Pilastern, der Bogen sitzt auf dem Gebälk des unteren Pilasters auf. Im Wechsel mit trapezoiden Nischen treten sie an Stupa B 12 auf, mit solchen im oberen Geschoß an Stupa B 31.

Die Ausgrabungen in Hadda erbrachten einen ungewöhnlich reichen Bestand der verschiedenen Stupa-Formen, die in der Spätzeit der Gand-

57

58

59

60

104

55 Hadda, Stupa TK 124 bis. Nach Barthoux

0 10 20 30 40 50 cm

105 56 Reste eines Stupa-Sockels aus Hadda, Nach Barthoux

57 Hadda, Stupa K 22. Nach Barthoux

58 Hadda, Stupa TK 121. Nach Barthoux

hara-Kunst entstanden. Doch auch von der plastischen Verzierung der Stupas und Kapellen in Stuck fanden sich in Hadda zahllose Fragmente, darunter besonders viele gut erhaltene Einzelköpfe, heute im Museum zu Kabul, zum kleineren Teil im Musée Guimet zu Paris. Gelegentliche Farbspuren bezeugen, daß sie einst bemalt waren. Unter den Figuren fallen neben den eng an klassische Vorbilder sich anlehenden – wie der Büste

185, 187

184

106

59 Hadda, Stupa B 12. Nach Barthoux

186

eines jugendlichen Bodhisattva, des sog. Antinous, der an römische Statuen des zur Gottheit erhobenen Lieblings des Kaisers Hadrian erinnert – solche von Asketen auf, deren schmale, dünne und vergeistigte Physiognomie hochgotische Köpfe französischer Kathedralen vorwegzunehmen scheint.

Der Hortfund von Begram

107

Von dem weitgespannten Kulturaustausch, der unter den Kushana in den Gebirgsländern nördlich von Gandhara, im heutigen Afghanistan herrschte, gibt der Schatzfund einen guten Eindruck, der zwischen 1936 und 1939 in Begram in Afghanistan, dem alten Kapisha, der nördlichen Hauptstadt und Sommerresidenz der Kushana, ausgegraben wurde. Er bildete offenbar das Lager eines Handelsherren, der Kunstgegenstände auf dem West-Ost-Wege zwischen Rom, Indien und China vermittelte. Zahlreiche Erzeugnisse griechisch-römischen Kunstgewerbes fanden sich hier: Gläser, tönernerne Model für Silberschalen, Kleinbronzen, dazu Lackarbeiten aus China und schließlich Elfenbeinschnitzereien aus Indien. Offenbar kamen diese Objekte auf den Wegen des im frühen Kaiserreich aktivierten West-Ost-Handels nach Innerasien. Die Handelsstraße nach China führte

60 Hadda, Stupa B 31. Nach Barthoux

61 Hadda, Kloster Bagh-Gai. Nach Barthoux

Links unten Hof mit großem Stupa in der Mitte und einfassenden Kapellen am Rand, darüber der Klosterhof, beide von festen Mauern mit Wehrtürmen umschlossen, rechts außen zwei Stupakapellen, darüber ein Stupatempel mit Umgang

durch Afghanistan, die Anschlußstraße nach Indien durch das Gandhara-gebiet und über Taxila. Der gesamte Hortfund wurde wahrscheinlich im Verlauf der Kämpfe eingemauert, die zur Zerstörung der Stadt durch den Sasanidenkönig Shapur I. (zwischen 241 und 255) führten. Eigenartig und auffallend ist, daß sich unter den Kunstwerken – obwohl in einem der Län-

62 Rekonstruktionsversuch einer Truhe, der die in Begram gefundenen Elfenbeinplatten aufgelegt waren

63 Rekonstruktionsversuch einer Truhe, der die in Begram gefundenen Elfenbeinplatten aufgelegt waren

der der Gandhara-Kunst gefunden – keine im Gandhara-Stil fanden. Um 250 u. Z. – sofern dies tatsächlich der Zeitpunkt war, zu dem die Objekte versteckt wurden – war der Gandhara-Stil der Plastik bereits voll ausgebildet. Alle in dem Fund vertretenen Arbeiten sind jedoch wesentlich älteren Datums, älter auch als die frühesten Werke des Gandhara-Stils. Der Fund einer Münze des Kanishka liefert einen ungefähren terminus post quem (etwa Mitte 2. Jahrhundert u. Z.) für die Zusammenstellung der Kunstwerke. Von diesen lassen sich die chinesischen Lackarbeiten sehr genau zwischen 40 und 50 u. Z. datieren. Auch die Arbeiten des römischen Kunstgewerbes lassen sich in die Zeit der 1. Hälfte des 1. Jahrhunderts datieren.

224-226 Die indischen Elfenbeinarbeiten bestehen zum größeren Teil aus Be-
109 schlägen von Truhen und Sesseln. Diese Platten zeigen in architektonischer

Umrahmung stehende weibliche Figuren und dazu ein reiches vegetabilisches Schmuckwerk. Stilistisch entstammen diese Elfenbeinarbeiten der zentralindischen Schule von Mathura, die ebenfalls unter Kanishka ihre Blütezeit erlebte, was bei dem schwankenden Datum seiner Regierungszeit ungefähr dem 2. Jahrhundert u. Z. entspricht. Außer den Analogien zu Mathura weisen sie stilistische Verwandtschaften zur frühen Plastik von Amaravati auf. Der Vergleich mit der schon erwähnten, in Pompeji ausgegrabenen indischen Elfenbeinstatuetten aus dem gleichen Stilkreis, die zeitlich vor der Zerstörung von Pompeji durch den Ausbruch des Vesuvs im Jahre 79 u. Z. entstanden sein muß, erweist die Elfenbeine von Begram als wenig jüngere Werke. Nimmt man an, daß die Statuette von Pompeji in der 1. Hälfte des 1. Jahrhunderts entstand, ergibt sich für die Platten von Begram ein Entstehungsdatum kurz vor oder um 100.

Bringt der Hortfund von Begram auch keine Aufschlüsse zur buddhistischen Gandhara-Kunst, so gibt dieser einmalig bedeutsame Fund doch eine lebendige Vorstellung, wie verschiedene Kulturgüter zu jener Zeit in den Hochländern des heutigen Afghanistan zusammenkamen.

Skulpturen aus Fundukistan

Daß die buddhistische Kunstübung stellenweise die Verheerungen der Hephtaliten überdauerte, erweisen die aus dem 6. und 7. Jahrhundert stammenden Stuck- und Lehmplastiken mit Farbüberzug aus einer an der Hauptverbindungsstraße zwischen Kabul und Bamiyan auf einem Bergücken über dem Tal von Fundukistan gelegenen buddhistischen Klosteranlage. Eine Urne mit einer sasanidischen Münze des Koshrau Parvez (590-627) ergibt eine Datierung ins 7. Jahrhundert. Im Zentrum des tonnenförmigen Klosterhofes stand ein hochauferichteter Stupa. Mauernischen enthielten Statuen aus Lehm, heute teils im Museum von Dar-ul-Aman zu Kabul, teils im Musée Guimet zu Paris aufgestellt. Eine stuckierte Zierleiste mit stark reliefierter und unterschmittener Wellenranke, deren Blätter sich kräuselig krümmen – darin den vegetabilischen Ornamentmotiven der Gupta-Zeit in Indien gleichend –, umzieht die Bogennischen mit kielförmigem Fortsatz. Seitlich sind kurze, sich verjüngende Pilasterstümpfe (wie an den späten Stupas von Hadda und Jaulian) mit den schon bekannten Lunuli (rudimentären Halbmedaillons) oben und unten angefügt. Eine Figur des sitzenden Buddha im Museum zu Kabul wiederholt den Typus des sitzenden Gandhara-Buddha, wie er an der Skulptur des Berliner Völkerkundemuseums hervortrat, und übersetzt ihn in pretiös verfeinerte Formen. Die Falten des herabfallenden Gewandes laufen in ornamental kräuselige Formen aus. Der Kopftypus wirkt zart und schmalgliedrig, fast damenhaft, mit kleinen Augen, zierlichem Mund und eleganten Löckchen im Haar und erinnert unwillkürlich an Rokokofiguren. Wie in diesen liegt auch hier die überfeinerte Spätphase eines Stiles vor, der einmal festgelegte Typen zu

62, 63

224 ff.

227-229

194-196

195

174

110

letzter Reife führt. Die Formen kehren ähnlich in den noch zu behandelnden Wandmalereien wieder. Auch dort erlebte der im 5. und 6. Jahrhundert von Ost-Turkestan, besonders in den Höhlen von Qyzil eingeführte Gandhara-Stil eine ähnliche Spätblüte.

Literatur

Ali, M.: Guide to Afghanistan. Kabul 1938

Barthoux, J.: Les fouilles de Hadda. Bisher erschienen:

1. Stupas et sites, MDAFA IV, Paris 1933

3. Figures et figurines, MDAFA VI, Paris 1930

Die Fotos und Pläne der Grabungen von Barthoux sind anscheinend verloren, ein für die weitere Forschung höchst schmerzlicher Verlust, da auch die Stätte der Ausgrabung nicht konserviert werden konnte und damit alle Reste zerstört sind, die von Barthoux freigelegt wurden. Für kommende Untersuchungen wäre es von großem Wert, an Hand der Fotos Einzelheiten der freigelegten Anlagen nachprüfen zu können. So aber sind wir ausschließlich auf die Beschreibungen und Zeichnungen angewiesen, welche der oben erwähnte 1. Band enthält, zu dem der 2. angekündigte Tafelband nie erscheinen wird

Fischer, K.: Gandharan sculpture from Kunduz and environs, *Artibus Asiae* 21 (1958)

Ghirshman, R.: Nouvelles recherches archéologiques à Begram, ancienne Kapici. Par

J. Hackin, J. R. Hackin, J. Carl, P. Hamelin, J. Auboyer, V. Elisséeff, O. Kurz, Ph. Stern. MDAFA XI, Paris 1954

Ghirshman, R.: Begram. Recherches archéologiques et historiques sur les Kouchans. MDAFA XII, Paris 1946

Hackin, J. – Hackin, J. R.: Recherches archéologiques à Begram. MDAFA IX, Paris 1939

Hackin, J. – Carl, J. – Meunié, J.: Diverses recherches archéologiques en Afghanistan (1933–1940). Avec des études de R. Ghirshman et J.-C. Gardin. MDAFA VIII, Paris 1959

Hackin, J.: Rencontre de trois civilisations. Inde, Grèce, Chine. Nouv. recherches archéolog. à Begram 1939–1940, Paris 1954

Mizuno, S.: Haibak und Kashmir-Smast. Buddhist Cave-Temples in Afghanistan and Pakistan surveyed in 1960. Publication of the Kyoto University scientific Mission to Iranian Plateau and Hindukush. Kyoto 1962.

GANDHARA-KUNST IN AFGHANISTAN: FELSENKUNST UND HÖHLENMALEREI IN BAMIIAN

In Bamiyan erhielten sich inmitten einer buddhistischen Höhlensiedlung, aus einem steil abfallenden Felsenmassiv herausgehauen, in Nischen mit Dreibogen zwei Riesenstatuen stehender Buddhas, die eine 35 m, die größere 53 m hoch. Der große Buddha folgt im Typus den Gandhara-Figuren, nur vereinfacht und stilisiert. Während der Kriege der Mogul-

197, 68

64 Bamiyan, Höhle G, Schnitt und Grundriß

ner Rechten im Schutz- und Segensgestus (*abhaya mudra*) noch erkennen. Die Falten des Gewandes bestehen aus einem Gerippe aufgelegter Seile, mit Holzpflocken auf dem rohen Steinkoloß befestigt, über die Lehm und Mörtel gestrichen wurde. Beim kleineren Buddha, etwa 400 m entfernt und wahrscheinlich früher entstanden, bildet ein durchgehender Bewurf mit Lehm das Material, in das die Feinheiten der Oberfläche, Gewand und Falten, einziseliert sind. Metallspuren und Reste von Bemalung lassen darauf schließen, daß einst die ganze Figur golden glänzte, was bei dem chinesischen Mönch Hsüan-tsang den Eindruck einer Figur aus Goldbronze erweckte.

Auch die Höhlen neben den Buddhas enthalten künstlerisch und architektonisch bedeutsame Schöpfungen, bei denen vor allem die verschiedenartige Ausgestaltung der Deckenwölbung auffällt. Versammlungshallen verbinden sich mit Wohnzellen der Mönche und Kulthöhlen zu komplizierten, oft auf mehrere Geschosse verteilten Anlagen. Die einfachste Form der Kapellen bietet Höhle G, ein rechteckiger Raum mit Trompen, d. h. mit Ecküberwölbungen als Auflager einer Kuppeldecke. In der Mitte stand ein Stupa, an drei Wänden mehrfarbige Standbilder aus gepreßtem Lehm. Zu seiten des kleinen Buddha liegen, durch Treppen und Gänge im Felsen verbunden, die Anlagen A, B, C und D mit rechteckigen, sechs-, acht- und

64

65-67

65 Bamiyan, Kultstätte B neben dem Kleinen Buddha von 35 m, Grundriß

66 Bamiyan, Heiligtum C neben dem Kleinen Buddha von 35 m, Grundriß und Schnitt durch den Kultraum

113 67 Bamiyan, Heiligtum A neben dem Kleinen Buddha von 35 m, Schnitt, obere Etage

68 Bamiyan, Plan der Höhlen in der Nische des Großen Buddha von 53 m, Grundriß in Bodenhöhe

69 Bamiyan, Schnitt durch die Höhlen in der Nische des Großen Buddha von 53 m

sechzehneckigen Versamlungs- und Kulträumen, kuppelgewölbt, mit Nischen für Kultbilder und mit Malereien ausgestattet. Eine der Höhlen trägt eine Laternendecke, wie sie in den um den großen Buddha eingelassenen Höhlen mehrfach und in noch reicherer Form auftreten.

- 68 Rings um den Buddha sind am Fuß hohe Kulthöhlen von verschiedenstem Grundriß in den Felsen getrieben, von denen Höhle I, in der Achse im Hintergrund der Nische gelegen, durch die guterhaltene Dekoration der beiden Kuppelgesimse auffällt. Umlaufende Blendarkaden von Dreibogen-

70 Bamiyan, Schnitt durch die Höhle Nr. I in der Nische des Großen Buddha von 53 m (Grundriß Abb. 68). Mit Rekonstruktion der Nischenfiguren

- 204 bzw. von Chaitya-Bogenform über Pilasterstümpfen umschlossen einst stehende und sitzende Buddhas mit Aureole. Bänder mit Wellenranken trennen die Bogenreihen, ein iranisches Element ebenso wie die auf dem Scheitel der Bögen angebrachten Vasen mit wehenden Flügelbändern. In der sasanidischen Hofkunst kommen sie an verschiedenen Stellen vor, an Kronen und anderswo, meist als Hoheitszeichen in symbolischer Verbindung mit dem Großkönig. In den unteren Nischen von indischer Bogenform saßen einst Buddha-Bilder. Die Dekoration der eigentlichen Kuppel über den Bogenfriesen erhielt sich in der ebenfalls achteckigen, nahe dem großen Buddha gelegenen Nischenhöhle XI, die von gleicher Aufrißgliederung wie die eben besprochene ist. Zwei Ringe von Sechsecken, die wie das mittlere
- 72 Sechseck von Perlleisten umschlossene Buddhas enthalten, verbinden sich zu einem Sternmuster von unendlichem Rapport. Auch dieses Muster deutet, wie der Perlfries auf iranische oder aber auf vorderasiatisch-syrische Herkunft. Die Decke des Bacchustempels in Baalbek weist verwandte Muster auf.

- 115 Die reichste „Laternendecke“ besitzt – außer der in Fußhöhe des großen Buddha gelegenen Höhle V – die in Schulterhöhe des Standbildes befind-

liche Höhle XV. Über kreuz gelegte Balkenquadrate, in Stein nachgebildet, verengen sich nach oben zu einem kuppelförmigen Abschluß. Sie ruhen auf abgeschrägten, dicht mit ständerartigen Halbsäulenvorlagen bedeckten Oberwänden auf, die vom Quadrat des Raumes zum Achteck überführen. Derartige Konstruktionen imitieren, wie die Chaitya-Höhlen und Steinzäune Indiens, Formen der damaligen Holzbauweise. In den abgelegten Gebirgstälern von Kafiristan und Hunza findet man sie noch heute an Wohnhäusern in Gebrauch.

202, 73

- 71 Bamiyan, Höhle neben der Nische des Großen Buddha von 53 m. Grundriß und Schnitt und Kalotte der Kuppel.
- 72 (rechts). Bamiyan, Höhle neben der Nische des Großen Buddha von 53 m. Grundriß und Schnitt und Kalotte der Kuppel

Von besonderer Bedeutung sind die in den Höhlen von Bamiyan erhaltenen Malereien, die als Ersatz für die in Gandhara völlig verlorenen Werke dieser Kunstgattung dienen können. Die schönsten erhielten sich in der Nische zu Häupten des großen Buddha. Ein auf den aufgerauhten Felsgrund aufgetragenes Gemisch von Lehm und Häcksel lieferte die erstaunlich haltbare Grundierung für die Malschicht aus Kalkmörtel, auf die die Maler ihre aus Mineralien gewonnenen Farben setzten. Dieses sorgfältig durchgeführte Verfahren ließ große Partien der Ausmalung, wenn auch häufig in sehr fragmentarischer Form, die Jahrhunderte überdauern.

Auch die Malereien zeigen eine interessante Mischung iranischer und indo-buddhistischer Motive. In der Nische des großen stehenden Buddha von 53 m lassen sich an den Seiten noch Medaillons mit fliegenden Apsaras (Himmelsgöttinnen bzw. himmlische Genien) in eleganten Bewegungen, mit wehendem, um die Hüfte geschlungenem Gewand (dhoti) erkennen, von sinnlich weicher Statur und mit geschwungenen Mandelaugen. Sie rahmen jeweils einen schwebenden Boddhisattva, dem sie auf einer Schale Speisen

205, 206, 75

116

73 Bamiyan, Schnitt und Grundriß der Höhle XV neben dem Großen Buddha von 53 m

reichen. Die unterhalb der Wölbung befindlichen Malereien stehen im Gegensatz zu diesen indisch empfundenen Medaillons am Scheitel, deren idealisierte geschwungene Bewegung in den guptazeitlichen Malereien von Ajanta (5.–7. Jahrhundert) Parallelen finden, unter iranisch-sasanidischem Einfluß. Hackin sieht hier drei Einflußbereiche vereinigt, wenn er charakterisiert: „les types physiques empruntés à l'Inde, la facture cursive d'une virtuosité tout chinoise, les éléments décoratifs iraniens“.

76 Ganz sasanidisch erscheinen auch die Malereien über dem kleineren stehenden Buddha von 35 m. Das Fresko im Scheitel der Nische enthält in symbolisch abstrakter Komposition den schwebenden Sonnengott in einer runden Strahlengloriole und in einen langen Mantel gehüllt, vielleicht die Darstellung des iranischen Mithra, der als Erlösergott auch im römischen Reich und in seinem religiösen Synkretismus bis nach Gallien und Germanien verbreitet war, als polare Erscheinung des Buddha. Auch inhaltlich scheint damit eine Verbindung indo-buddhistischer und iranischer Motive in den Malereien vorzuliegen. Die in den vier Ecken die Gloriole flankierenden symbolischen Figuren lassen eine Komposition entstehen, die an die frühmittelalterliche christliche maiestas domini erinnert. Unten sind zu beiden Seiten Reihen von Stiftern angeordnet.

117 In der Nische über dem größten Felsbild des sitzenden Buddha findet sich wieder ein ganz im indischen Stil gehaltenes Fresko mit Bodhisattvas,

74

75

76

- 74 Bamiyan, Fresko, Medaillon im sassanidischen Stil
- 75 Bamiyan, Fresko im Scheitel der Nische des Großen Buddha von 53 m. Nachzeichnung nach der Kopie von Hackin und Carl
- 76 Bamiyan, Fresko in der Wölbung über dem Buddha von 35 m mit Darstellung des Sonnengottes

von weiblichen Himmelsgenien bedient, im Stil ähnlich den Medaillons über dem großen stehenden Buddha. Die Fresken von Bamiyan sind neben den Malereien in Höhle 9 und 10 von Ajanta und den Bildern von Miran in Ost-Turkestan die ältesten erhaltenen buddhistischen Wandbilder.

Literatur

- Carl, J. – Hackin, J.: Nouvelles recherches à Bamiyan. MDAFA 3, Paris 1933
- Godard, A., Godard, Y., Hackin, J., Pelliot, P.: Les antiquités bouddhiques de Bamiyan. MDAFA 2, Paris 1928
- Hackin, J. – Hackin, R.: Bamiyan. Führer zu den buddhistischen Höhlenklöstern und Kolossalstatuen. Paris 1939
- Rowland, B.: The dating of the Sassanian paintings at Bamiyan and Dukhtar-i-Noshirvan. Bulletin of the Iranian Institute 6/7 (1946)
- Rowland, B.: The colossal Buddha at Bamiyan. JISOA 15 (1947)

TEMPEL UND KAPELLEN IN GANDHARA

Neben dem Frei-Stupa erscheint im Gandharagebiet auch der Kulttempel und die Kultkapelle mit einem Stupa oder einem plastischen Buddha-Bild als Kultobjekt. Der Tempel war als dreischiffiger Umgangstempel mit apsidaler Endung bekannt, vermutlich in der Form gestaltet, die die Chai-
72-88 tya-Höhlen von Karli, Bhaja u. a. in Stein zeigen. Er tritt in kleiner Form
43 im Dharmarajika-Kloster bei Taxila auf (J 3) mit einer in die runde Apsis
einbeschriebenen oktogonalen Cella, in der ein ebenfalls oktogonaler Stupa
213, 38 stand. Als großer städtischer Tempel stand er in Sirkap, der zweiten Stadt
von Taxila, wo seine Lage an beherrschender Stelle wie auch seine Größe
darauf hinweisen, daß derartige Tempelanlagen zur Zeit ihrer Errichtung
im 1. Jahrhundert u. Z. eine nicht minder bedeutsame Rolle in der religi-
ösen Praxis des Buddhismus spielten wie der Frei-Stupa. Die Ruinen dieser
Tempel, von denen nur Fundamente erhalten sind, lassen über die Form
des Oberbaues lediglich Vermutungen zu. Wahrscheinlich war den Höhlen
entsprechend das Mittelschiff durch ein hohes Tonnengewölbe gedeckt. So
erscheint es auch an den ältesten voll erhaltenen Freitempeln in Indien aus
dem 5. Jahrhundert, am Kapotesvara-Tempel in Chezarla und am Tempel
in Ter, heute Hindutempel, die aber vielleicht ursprünglich als buddhi-
stische Heiligtümer erbaut waren. Sie bedeckt in voller Länge ein Tonnen-
gewölbe von hufeisenbogigem bzw. überkreisförmigem Querschnitt, das
auch am Außenbau als solches in Erscheinung tritt und über einer Zone an-
und abschwellender Wülste aufsitzt. Über der Apsis schließt eine Viertel-
kuppel den Raum. Man darf vermuten, daß das der übliche Abschluß eines
solchen apsidalen Tempels war und daß in gleicher Form auch der Oberbau
über den Ruinen von Sirkap zu rekonstruieren ist (wie auch anderswo, wo
242, 98 sich ähnliche Fundamente fanden: in Nagarjunakonda in Südindien, in
Saheth-Maheth im nördlichen Indien).

Ein weiter entwickelter Typus des dreischiffigen, apsidal endenden Um-
gangstempel ist der um 500 ebenfalls hinduistische Durga-Tempel in Aihole
bei Badami. Die innere Apsis mit dem hinduistischen Kultobjekt schließt
eine Mauer gegen den nach außen geöffneten Umgang, und über ihr erhebt
sich ein Turm. Der Durga-Tempel in Aihole ist damit das früheste erhaltene
Beispiel eines Langhaustempels mit Turm. Daß der vermutlich ältere Tem-
pel von Chezarla noch keinen Turm besitzt, ist nicht unbedingt als ein
Zeugnis dafür zu werten, daß zur Zeit seines Entstehens im 5. Jahrhundert
u. Z. die Verbindung von Turm und Langtempel noch nicht existierte.

Einen solchen kombinierten Langtempel mit Turm stellte vermutlich
schon der im ersten Jahrhundert u. Z. entstandene, in seiner Form umstrit-
77, 78 tene Tempel dar, dessen Mauerreste in Jandial vor den Toren von Sirkap
in Taxila ausgegraben wurden. Bei diesem Bau handelt es sich allerdings
nicht um einen apsidal endenden, sondern um einen jonischen Antentempel,
119 um dessen Cella an Stelle des Peristyls ein Umgang mit Fenstern lief. Die

77, 78 Taxila, Tempel von Jandial, Grundriß und Jonische Säule. Kapitell und Basis.

Anlage läßt sich iranischen Feuerheiligtümern mit Umgang um eine quadratische Cella vergleichen. Der Kult, dem der Tempel diente, ist nicht mehr mit Sicherheit zu bestimmen. Bisher hat man – ohne sichere Hinweise – auf ein zorastrisches Heiligtum geschlossen. Ein kompaktes Mauermassiv in der Mitte weist auf das ursprüngliche Vorhandensein eines Turmes. Dieser saß nicht über einer Endapsis, sondern über dem Opisthodom des Antentempels. Die Raumanordnung sowie die erstaunlich klassisch gebildeten jonischen Einzelformen der Eingangsfront mit einer rein jonischen Säulenordnung stellen den Bau in parthisch-hellenistischen Zusammenhang. Der Turm erscheint dagegen als eine Sonderform, die sich vielleicht im Indusraum entwickelt hatte. Den vor den Toren der Stadt Sirkap gelegenen Tempel setzt man gern mit dem gleich, in dem Apollonius von Tyana im Jahre 44 u. Z. mit seinen Gefährten während der Nacht Unterkunft fand, bevor er am nächsten Tag die Erlaubnis zum Betreten der Stadt Taxila erhielt. Das würde eine sichere Datierung ins 1. Jahrhundert ermöglichen, in die Vor-Kushana-Zeit. Die reinen Formen der jonischen Ordnung, wie sie die Säulen der Anten zeigen, setzen eine zur Zeit ihrer Entstehung im 1. Jahrhundert v. u. Z. noch lebendige oder eine wiedererweckte griechisch-hellenistische Bautradition voraus, die auf Zusammenhänge mit Baktrien deutet, wo allerdings Monumente aus der Griechenzeit noch nicht entdeckt wurden. Die Gandhara-Monumente der Kushana-Zeit kennen nur korinthische, aber keine jonischen Säulen und Kapitelle mehr.

Der Bau von Jandial gibt auf jeden Fall einen wichtigen Hinweis auf die Entwicklung des Turmtempels in den frühen Jahrhunderten seiner Entstehung, ohne daß damit entschieden ist, ob der Gedanke der Verbin-

79 Kloster Kalawan bei Taxila

dung eines Turmes mit dem Langtempel sich zuerst am Tempeltypus von Jandial oder am apsidalen Chaitya-Tempel ausbildete. In letzterem könnte der Kultstupa, der in den ersten Jahrhunderten u. Z. analog dem freistehenden Stupa gestreckte Proportionen annahm, mit seinem Höhendrang über seinem Standort einen turmartigen Aufbau „erzwungen“ haben. Für diese hypothetische Ableitung existieren aber unter den erhaltenen Monumenten keine Anhaltspunkte. Die Chaitya-Höhlen aus dem 5. und 7. Jahrhundert u. Z. in Ajanta (Nr. 19, 26) und Elura (Nr. 10) weisen keinerlei Ansätze zu einer Betonung der Apsiszone über dem Stupa auf, die Tonne läuft gleichmäßig durch.

201, 51 In den Klöstern bei Taxila waren einzelne Zellen der Klosterhöfe als Stupa-Kapellen eingerichtet, andere dienten der Unterbringung von Kultbildern oder von Bildgruppen aus Stuck. Daneben erscheinen hier aber auch Einzelkapellen als Gehäuse von Stupas, meist mit einer Vorhalle versehen.

79 Zahlreiche Beispiele von Stupa-Kapellen bieten die Ruinen des Klosters
43 von Kalawan bei Taxila. Den großen Hof (A im Grundriß) beherrscht
nicht mehr, wie im Dharmarajika-Bezirk oder in anderen Klöstern bei
121 Taxila, allein der Haupt-Stupa (A 4). Ihn flankieren Stupa-Tempel, die

80 Takht-i-Bhai, Rekonstruktion des Klosterhofes (= „1“ auf Abb. 81). Der Stupa wurde ergänzt nach der Stupa-Rekonstruktion im indischen Museum zu Calcutta (Taf. 148)

an Größe dem Haupt-Stupa gleichkommen – eine Anordnung, die deutlich das Ergebnis einer späteren Entwicklung ist. Das Bestreben geht darauf hinaus, den Tempel gegenüber dem Freistupa zu bevorzugen. Diese Stupa-Tempel besaßen einen Vorraum vor der quadratischen Cella, oft von gleicher Größe wie diese (A 14, A 1, A 13). Der Tempel A 1 entstand seinem Mauerwerk zufolge mit dem großen Stupa A 4 gleichzeitig („small diaper masonry, resembling that used in the main stupa, with which it was contemporary“, Marshall). Eine Inschrift in dem Reliquienbehälter bietet einen zeitlichen Anhaltspunkt für den Bau. Sie enthält als Datum das Jahr 136 des Azes angegeben, was etwa dem 1. Jahrhundert u. Z. entsprechen dürfte. Bereits in dieser Zeit ist mit dem Bestehen von Kulttempeln in Ausmaßen, die denen der Stupas gleichkommen, zu rechnen. Wie in dem apsidalen Tempel vom Dharmarajika-Bezirk war die Cella im Tempel A 1

43

innen oktogonal, außen aber rechteckig ummantelt, der Sockel des inneren Stupa rund. Das starke Mauerwerk der Kapelle läßt einen hohen, vielleicht turmartigen Oberbau vermuten, der wahrscheinlich der gestreckten Gestalt des Stupa im Inneren entsprach. Auch der Stupatempel A 14 neben dem Haupt-Stupa in Kalawan ist mit diesem gleichaltrig. Die Mauertechnik ist die gleiche (small diaper). Tempel A 13 schließt an A 1 an. In beiden deuten Bänke in der Vorhalle auf die Aufstellung von Motivbildern oder Kultreliefs. Dem Tempel A 13 wurden später bei einem Wiederaufbau seitlich drei kleine einzellige Kapellen angefügt (A 15 – A 17), wohl als Zeichen der wachsenden Bedeutung des Kultbildes in der späteren Gandhara-Kunst zu deuten. Derartige Einraumkapellen begrenzten auch den Hof A auf der Süd- und Westseite (A 18 bis A 26 und A 31 bis A 34). Nur zwei waren ursprünglich mit einem

122

81 Takht-i-Bhai, Kloster und Kapellenhof

1A Großer Stupa; 1 Hof mit Kapellen; 2 Hof mit Votivstupas; 3 Klosterhof

zweiten Raum verbunden, deren Fundamente aber das abbröckelnde Gelände zerstörte. Eingefügte Steinbänke lassen in allen diesen Kapellen auf die Ausstattung mit Kultbildern schließen. Zwei Tempel im Hof A (A 2 und A 5; aus dem 4.-5. Jahrhundert) besaßen noch einen Umgang um die rechteckige Cella. Die Kapellen waren manchmal turmartig gestreckt, was an zwei Kapellen (N 17 und N 18) neben dem Dharmarjika-Stupa deutlich hervorgeht. Diese enthielten Kultstatuen von drei- bis vierfacher Überlebensgröße, wie die erhaltenen Reste (Fuß- und Beinansatz) zeigen. Der Oberbau muß entsprechend hoch und steil gewesen sein.

208, 80, 81 Im Kloster von Takht-i-Bhai umgeben den oberen rechteckigen Stupa-Hof einzellige Kapellen, deren Mauerwerk teilweise so hoch erhalten ist, daß sich eine sichere Vorstellung vom oberen Abschluß gewinnen läßt. Er bestand im Wechsel aus Kuppel und Tonnenwölbung von überhalbkreisförmigem Querschnitt, die beide über einer Einschnürung ansetzen, den

82 Jamalghari, Kloster und Stupahof

frühindischen Reliefdarstellungen gewölbter Tempel aus dem 2. und 1. Jahrhundert v. u. Z. vergleichbar.

Ein ähnlich reiches Bild – vielleicht noch imponierender als das von Takht-i-Bhai – bot wahrscheinlich ursprünglich der polygonale Kapellenhof des Klosters von Jamalgarhi, der sich festungs- und burgartig auf einem erhöhten Plateau oberhalb der Klosterhöfe erhebt, von denen eine Freitreppe emporführt. Den Umgang um den großen Stupa von oktagonalem Grundriß faßten Kapellen ein, die auf hohem pilastergegliedertem Sockel aufsitzen. Auch im Kloster von Jaulian formen Kapellenreihen mit Kultbildern auf drei Seiten einen Umgang um den quadratischen Sockel des großen Haupt-Stupa, während auf der vierten Seite eine Freitreppe zu diesem emporführte. Zwischen Sockel und Kapellen sind Votiv-Stupas aufgestellt. Auch hier brachte die Berglage des Klosters die Umrißformen der Kapellen besonders zur Geltung, deren Oberbau zusammen mit dem gestreckten Aufbau der Stupas sicher ein reiches und wahrscheinlich auch farbenprächtiges Bild abgab. Von der farbigen Fassung aller dieser Architekturen erhielten sich leider fast keine Spuren.

15, 68

211, 212, 82

193, 199, 52

124

209 Die Existenz kuppelbekrönter Einzelkapellen bezeugen im Gandhara-
gebiet auch Darstellungen auf Reliefs. Ein Beispiel im Museum zu Lahore
zeigt eine Kapelle auf quadratischem Sockel mit Freitreppe, deren Ober-
bau rund oder quadratisch gemeint sein kann. Auch hier erhebt sich die
Kuppel über einem Wulst und einer Einschnürung und entspricht im
Querschnitt der gestuften Form der Tonnenwölbung der auf frühindischen
210 Reliefs dargestellten Kulthallen. Als Faltkuppel erscheint sie an einem
Fragment der Sammlung Gai in Peshawar über einem Miniaturbau von
rechteckigem Grundriß, aus dessen Fenster zwei Figuren blicken. Er ist
wohl als nicht sakraler Bau zu verstehen. Derartige einräumige Bauten
erscheinen auf Gandhara-Reliefs übrigens auch als Feuerheiligtümer.

vgl. 243 Aus den Kapellen mit gestufter Kuppel entwickelten sich später durch
geschoßweise Vermehrung der Wölbung die Tempeltürme mit ihren viel-
geschossigen Einschnürungen.

Literatur

- Cousens, H.: The ancient temples of Aihole and Pattadakal, Archaeological Survey of India, Annual Report (ASIAR) 1907/08
Erdmann, K.: Das iranische Feuerheiligtum. Leipzig 1941.
Godard, A.: Les monuments du feu. Athar-e-Iran III (1938), S. 7 ff. (Vgl. S. 12 und 52)
Hargreaves, J.: Excavations at Takht-i-Bahi. ASIAR 1910/11
Hopkins, C.: The Parthian temple. Berytus VII (1942), S. 1 ff.
Marshall, J.: Taxila 1951
Monneret de Villard, U.: Fire temples. Bull. of the American institute for Persian art and archaeology V.
Pope, A. und U.: A Survey of Persian art, vol. I, Text, S. 445 ff. London 1938 (Beitrag von U. Monneret de Villard)
Rowland, B.: Notes on Ionic architecture in the East. AJA 1935, S. 489 ff.

DIE „BUDDHISTISCHE SPÄTANTIKE“ IN ZENTRALASIEN

Erregten schon die „griechischen“ Stilformen der Gandhara-Plastik das Staunen der Entdecker im 19. Jahrhundert, die hier den äußersten östlichen Punkt griechischer Formenexpansion sahen, wuchs die Verwunderung noch, als zu Anfang unseres Jahrhunderts Expeditionen aus Deutschland und anderen Ländern im noch fernerem Ost-Turkestan auf Spuren antiker Kunst stießen. Diese waren, wie sich bald herausstellte, mit dem Buddhismus aus Nordwestindien gekommen. Der Deutsche Le Coq, nach Grünwedel der erfolgreichste Ausgräber dieser bislang verschollenen buddhistischen Kunstprovinz, nannte in seiner großen Publikation diese Kunst „Buddhistische Spätantike in Mittelasien“.

Der graeko-buddhistische Stil des Gandharagebietes bzw. des nördlichen Kushana-Reiches erlebte in dieser Kunst eine Weiterführung um zwei bis drei Jahrhunderte, nachdem die Eroberung von Gandhara durch die Hephthaliten ihn dort ausgelöscht hatte. Seit dem 7. Jahrhundert setzten sich dann immer stärker chinesische Einflüsse durch. Die Gandhara-Kunst gelangte mit der Ausbreitung des Buddhismus in den ersten Jahrhunderten u. Z. nach Ost-Turkestan, den großen Handelsstraßen nach China folgend. Hier erstreckt sich das Tarim-Becken, zwischen Kuen-lun und Altai im Süden, Pamir im Westen und Tien-shan im Norden als abflußloser, riesiger, von der Wüste Taklamakan ausgefüllter Hochlandkessel. Im Norden und Süden des Gebietes verliefen die beiden Arme der vom westlichen China, von Kansu, kommenden Seidenstraße. Die südliche Route führt über die afghanischen Paßstraßen, über Herat, Kabul, Begram (Kapisha) nach Gandhara und Indien. Die nördliche leitet nach Ferghana, Soghdien und Samarkand. Jahrhundertlang zog über diese der Karawanenhandel zwischen den Mittelmeerländern bzw. Indien und China. Die aus dem Gebirge kommenden Flüsse, deren geringe Wassermengen nach Osten im Salzsee Lob-nor und der Wüste Gobi verfließen, schufen vor allem in dem westlichen Wüstenland Oasen, an deren Stelle reiche Städte entstanden, die sich zu blühenden Siedlungen entwickelten. Im Norden lagen Kaschgar, Aqsu, Kutscha, Qaraschar, Turfan, im Süden Yarkand, Khotan, Keriya, Tschertschen, Miran. In Kaschgar trafen sich beide Straßen. Hier stand der von Ptolemäus erwähnte Lithinos Pyrgos, der steinerne Turm, als Treffpunkt der Karawanen von Ost und West. Die Macht Chinas griff mehrfach, so im 1. Jahrhundert v. u. Z. und dann im 5. und 7. Jahrhundert u. Z. nach Zentralasien hinüber. Kanishkas Imperium dehnte sich im 2./3. Jahrhundert vorübergehend östlich bis Khotan aus. In der Zwischenzeit saßen Hunnen und Hephthaliten, von den Chinesen Djuan-Djuan genannt (was so viel wie Ungeziefer bedeutet), in dem Lande. In der Mitte des 6. Jahrhunderts gründeten die Turkvölker nach Niederwerfung der Djuan-Djuan ein vom Jaxartes bis zur Mandschurei reichendes Reich, dessen osttürkischen Teil im 7. Jahrhundert die Chinesen und nach seiner Wieder-

83 Karte: Fundstätten in Zentralasien

herstellung um 680 in der Mitte des 8. Jahrhunderts die Uiguren vernichteten, die selbst wieder 843 von den Kirgisen gestürzt wurden.

Der Islam, und nach ihm die Mongolen, die im 10. bzw. im 13. Jahrhundert von dem wechselweise von Osten und Westen beherrschten Lande Besitz ergriffen, brachten die Kultur und Kunst des Buddhismus zum Erliegen. Auch die Verlagerung des West-Ost-Handels auf den Seeweg ließ die Städte verfallen, in denen sich für längere oder kürzere Zeit mehr oder weniger selbständige Königreiche entwickelt hatten. Die einzelnen Fürstentümer, vor allem die von Khotan und Kutscha, deren Glanz und Luxus die Berichte der chinesischen Pilgermönche Fa Hsien und Hsüan-tsang begeistert schildern, ließen trotz ihrer Abhängigkeit von chinesischen oder westlichen Mächten nicht nur eine glanzvolle weltliche, sondern zugleich auch eine reiche Kultur der buddhistischen Klöster entstehen. Deren mit Plastik und Malerei ausgestattete Höhlentempel und Stupas lockten in den ersten Jahrzehnten unseres Jahrhunderts mehrere archäologische Expeditionen an. Britische unter Aurel Stein, russische unter Baron Oldenburg und Koslow, japanische unter Otani und Tachibana, deutsche unter Grünwedel und Le Coq und französische unter Pelliot und Valliant legten ungezählte Höhlen frei, deren prachtvolle Ausstattung die Bewunderung der Kunstfreunde fand. Die deutschen Forscher arbeiteten an der nördlichen Route der Seidenstraße, in Kutscha (Qyzil) und Turfan, die englischen an der südlichen.

Mit dem Buddhismus waren in der Mitte des ersten Jahrtausends u. Z. von Süden und Westen Kultureinflüsse in diese zentralasiatischen Länder eingedrungen, was sich auch in der Kunst ausspricht. Neben dem Buddha-Glauben spielten Manichäismus und Christentum eine Rolle. Seit dem 7. Jahrhundert brachten die Uiguren chinesisches Kunstgut, das sich vor allem in der Turfan-Oase im Osten zeigt, deren Kunst sich in der Folgezeit deutlich als Ableger der T'ang-Kunst erweist. Ost-Turkestan vereinigte

als Durchzugsland verschiedenste Völkerschaften mit unterschiedlichen Sprachen, wie Türkisch, Sanskrit, Sakisch, Tocharisch und Chinesisch.

Die frühesten Reste buddhistischer Kunst fanden sich in Miran an der südlichen Straße in den Ruinen eines runden Stupatempels, der Stuck- bzw. Lehmplastiken und Wandmalereien von überraschend spätantik wirkenden 289

84 Qyzil, Kleine oder zweite Bachschlucht, Plan der Höhlen

Stilformen enthielt. Heute befinden sie sich im Central Asian Antiquities Museum in New Delhi, wo Aurel Steins Funde gesammelt sind. Die Fresko-Bruchstücke tragen die Signatur eines wahrscheinlich aus den orientalisch-römischen bzw. den parthischen Westprovinzen stammenden Malers „Tita“ („Titus“). Sie schließen auch thematisch in der Darstellung des von spät-römischen Sarkophagen geläufigen Motivs einer Girlande mit Gestirngöttern und geflügelten Genien eng an westliche Vorbilder an. Die Büsten über den fleischigen Windungen der Girlande lassen sich unmittelbar neben römisch-ägyptische Mumienporträts des 3./4. Jahrhunderts u. Z. stellen, deren großflächige Köpfe mit weit geöffnetem, starr in die Ferne gerichtetem Blick hier wiederkehren, was auch eine Datierung ins frühe 4. Jahrhundert wahrscheinlich macht. Ein zweiter Fries stellt Jataka-Szenen dar.

In Kutscha, einer der vier neben Turfan, Chotscho und Qyzil von Grünwedel und Le Coq erforschten Stätten, erhielten sich in den sogenannten „Tausend Höhlen“ bzw. „Zellen“ – Ming-öi, wie sie von der Bevölkerung genannt werden – die reichsten Gemäldezyklen, vor allem in den Höhlen der Bachschlucht und zweier anderer Schluchten von Qyzil. Von 299 den Expeditionen Grünwedels abgelöst (dann leider zu einem Teil durch die Bombenabwürfe des letzten Krieges zerstört), zählen diese heute zu den kostbarsten Schätzen des Berliner Museums für Völkerkunde. Verschiedenste Stilarten – Abbild der vielfältigen Sprachen und Rassen, die 128

85/86 Qyzil, Stifterbilder aus der Schwertträgerhöhle

sich hier trafen – treten in den einzelnen Höhlen entgegen, von denen die sog. „Malerhöhle“, inschriftlich dem frühen 6. Jahrhundert zuzuweisen, wohl die ältesten Gemaldeserien enthält. Hier verdrängen bereits indische Formen die römisch-hellenistischen Elemente des Gandhara-Stils. Sie schließen an die späteste Gandhara-Kunst aus dem 5. Jahrhundert an, in der die indische Kunst der Gupta-Zeit des 5. und 6. Jahrhunderts bereits spürbar einwirkt. In Indien bieten die aus dieser Zeit stammenden, in Farbenwahl, Tonigkeit wie auch in Licht- und Schattengebung allerdings weit reicheren Höhlen von Ajanta Nr. 1 und 2 gewisse Parallelen. In der „Malerhöhle“ fällt vor allem die Predigt des unter einem Baume in bergiger Landschaft thronenden Buddha mit Feuerstrahlen hinter dem Rücken auf, von Grünwedel als Predigt an seinen Sohn Rahula erklärt, der als einer von drei Mönchen vor ihm sitzt. Über ihm erscheint als Schutzgeist der Yaksha Vajrapani und rechts und links fliegende männliche und weibliche Himmelsgenien. Am unteren Rand folgen Tiere, Berge, Flüsse und als Rahmung ein Akanthusband, wie es auch an einem anderen Fragment mit einer Baumgottheit und Resten eines Buddha auftritt.

Die durchweg sehr einfache Architektur der Kulthöhlen von Qyzil läßt sich mit der der reich skulptierten Felsenhöhlen Indiens auch in der geringen Ausdehnung nicht vergleichen, wenn auch der Gedanke des Höhlenbaues von dort kam, zweifellos unter Vermittlung von Afghanistan (Bamiyan). Meist nur aus einem einzigen quadratischen oder rechteckigen Raum bestehend, gelegentlich von gestreckter Form und mit einer Tonne, seltener mit „Laternendecke“, umschließen diese Höhlen einen Stupa oder ein Kultbild des Buddha, wie die einzelligen Kapellen des Gandhara-gebietes in Takht-i-Bahi. Nur in Ausnahmefällen besitzen die Höhlen eine

87 Kutscha, Seefahrer-Höhle, Fresko

1 Schiffe vor der Edelsteininsel 2 Rast in der Wüste 3 Der allein wandernde Bodhi-
sattva Shronakotikarna 4 Shronakotikarna vor der Gespensterstadt 5 Szene mit dem
Paar, dem Shronakotikarna vom Baum aus zusieht 6 Nachtszene 7 Shronakotikarna
vor dem Trugbild eines Sees 8 Shronakotikarna auf die folgende Szene 9 bezogen
9 Mann und Frau auf Terrasse, zwei Hungergeister jammern um Speise und Trank

Vorhalle. Zweizellige Anlagen finden sich seltener, die ebenfalls schon im
Gandharagebiet, in Kalawan, auftraten.

Die frühere Stilstufe – von Grünwedel vereinfachend als Gandhara-Stil
zusammengefaßt – vertreten in Qyzil-Kutscha noch die sogenannten
„Schatzhöhlen“ (so die „Pfaue“- „Seefahrer“- „Hippokampen“- „Sta-
tuen“- und „Maya“-Höhle). Die Malweise dieser Bilder des ältesten Stiles
kennzeichnet eine Verbindung fein modellierender und konturierender
Linien mit sorgfältig tonig abgestuften Farben. Die Träger dieser Kunst wie
auch der zeitlich folgenden von Kutscha waren indogermanische Stämme,
unter dem Namen der Tocharer zusammengefaßt. Im „Rotkuppeltempel“
in Qyzil enthält ein Fries Stifterfiguren: zwei Damen und ein Ritter mit
einem Knaben. Sie sind besonders interessant durch die Wiedergabe der
ritterlich-aristokratischen Tracht: die Ritter mit Schwert und Dolch, seit-

300

lich geschlitztem Gewand mit Schurz darüber, die Damen mit engem, tief
ausgeschnittenem Mieder, langem, senkrecht gestreiften Schleppenrock, in
den Händen Räucherlampen. In der „Sechzehn Schwerträgerhöhle“ in
Qyzil erscheinen tocharische Edelleute mit reich geziertem Klappenrock
über eng anliegender Hose, mit Dolch, einige zudem mit Schwert. Sie er-
weisen sich als Vertreter der feudalaristokratischen Herrschaft, in sasa-
nidisch-iranischer Tracht und Bewaffnung wiedergegeben, wie überhaupt
das ganze Feudalsystem sasanidische Prägung verrät. Hier überschneiden
sich die beiden großen Kulturkreise dieser Zeit in Asien – der sasanidische
und der indische – und stehen unvermittelt nebeneinander. An der Decke
der Cella der „Pfauehöhle“ stützen vier auf die flache Decke gemalte
Himmelsgottheiten (devaputra) eine mittlere, aus dem Felsen gehauene
Kuppel. Im Scheitel der Kuppel schwebt eine Rosette über fliegenden
Devaputras auf abwechselnd hellen und dunklen Pfauenschweif, die der
Höhle den Namen gaben. An den Wänden der Cella läuft oben ein Fries
um mit je einem Buddha in der Mitte, flankiert von Brahma und Indra
hinter einer Brüstung, umgeben von Himmelsgottheiten, die Blumen,
Räucherwerk und Schalen bringen. Unter dem Fries befinden sich Bilder-
serien aus der Buddha-Legende.

308

88 Kutscha, Seefahrer-Höhle, Geschichte des Maitrakanyaka

307

Auch in der „Seefahrerhöhle“, einem langgestreckten, tonnengewölbten Raum, umziehen in ungeteilter Folge Bildfriese die Wände, in denen zwei lehrhaft-phantastische Legendenstoffe des Buddhismus die Kraft des Karma, d. h. das Fortwirken der bösen Taten in späteren Wiedergeburten, zeigen sollen. Der eine gut erhaltene Fries schildert die Legende des Kaufmanns Shronakotikarna, der auf der Rückreise von der Edelsteininsel von seiner Karawane bei Nacht zurückgelassen wurde. Auf der einsamen Wanderung mit seinem Esel kam er an zwei Städte, wo er um Essen und Trinken bat. Sie waren aber nur von Geistern ehemaliger Geizhalse und Betrüger bewohnt, die, in Vergeltung vergangener Taten zu qualvoller Existenz verdammt, nach Speise und Trank schrien. Unter dem Baum, auf dem er die Nacht zubrachte (4. Bild), erlebte er weitere Beispiele vom Nachwirken böser Taten. Einen Mann, der nachts seine Frau umarmt, zerfleischen am Tage wilde Hunde zur Strafe für tagsüber begangene Untaten. Einem anderen, der am Tage seine Frau lieben darf, zerfressen nachts darauf Tausendfüßler das Gehirn in Vergeltung nächtlicher Untaten, die er während seiner letzten Existenz beging. Der Esel, auf dem er reist, erscheint zweimal im Bild, einmal in tagheller, das zweite Mal in dunkler Umrißfarbe, um die Szenenfolge anzudeuten. Hunde und Tausendfüßler sitzen rechts, nur noch schwach erkennbar. Weitere Begegnungen in einem Palast lassen schließlich in Shronakotikarna den Entschluß reifen, als buddhistischer Mönch sein Karma zu reinigen und zu läutern, um sich vor unwürdigen Taten zu hüten. Das fünfte Bild zeigt Shronakotikarna beim Mahle, als er zwei bettelnden Gespenstern – Gatte und Sohn der Frau, die ihn einlud – Speisen hinwarf, die sich jedoch in Blut und Eiter verwandelten. Dies hatten beide zu Lebzeiten einem Mönch, dem die Frau zu essen gab, aus Geiz gewünscht. Das sechste Bild zeigt, wie nachts die verstorbene Dienerin und die Schwiegertochter ihr eigenes Fleisch sowie in Gestalt eines Schafbocks Gras fressen müssen, wozu sie sich unter Ableugnung eines Diebstahls im Leben selbst verwünscht hatten. Zwischen den Szenen erscheint ein meditierender Mönch mit einem Totenschädel über der Schulter als Mahnbild der Vergänglichkeit. Nicht immer gelingt die Deutung der dargestellten Gegenstände so vollständig wie im vorliegenden Falle, wo die literarischen Quellen aufgespürt werden konnten.

Auch auf der gegenüberliegenden Wand der langgestreckten Seefahrerhöhle befindet sich die Darstellung einer Legende, die das Nachwirken böser Taten und ihre Überwindung durch ein Gelübde zeigen soll, die Legende des Maitrakanyaka. In der ersten Szene wird der reiche Herrscher Mitra gezeigt, der dem Gott Shiva, der auf einem Stier sitzt, opfert, indem er Spenden in ein Opferfeuer gibt. Im zweiten Bild ist ihm seine Bitte um einen Sohn erfüllt worden. Eine Dienerin reicht Mitra, der auf einem Sessel neben seiner Gemahlin sitzt, ein neugeborenes Knäblein; im Hintergrund zwei Brahmanen, die dem Handelsherrn raten, dem Knaben den Namen Kanyaka zur Sicherung seines Lebens anzuhängen. Im dritten

132

Bild erscheint Maitrakanyaka herangewachsen. Die Mutter umklammert seine Füße und sucht ihn vergeblich vom Plan einer Schiffsreise zurückzuhalten, nachdem der Vater bereits auf einer Handelsfahrt über See verunglückt war. Der Sohn stößt jedoch die flehende Mutter zurück. In einem weiteren Bild ist dargestellt, wie das drachenköpfige Schiff, in Stücke zerbrochen, untergeht. Von den Ertrinkenden gelingt es nur Maitrakanyaka, das Ufer zu erreichen. Er gelangt in eine Stadt, aus deren Tor vier Feen heraustreten und ihn zu sich einladen. In deren Saal zeigt ihn das nächste Bild. Hier und auf der anschließenden ruhelosen Wanderung von Stadt zu Stadt genießt er alle Freuden der Welt, gelangt aber am Ende in eine eiserne Stadt, deren Tore sich hinter ihm schließen. Hier begegnet er einem in Qualen sich windenden Mann, der sich von dem Blut nährt, das von seinem Kopf herabsickert, auf dem ein glühendes Rad kreist. Er erklärt ihm, daß er die Qualen erleidet, weil er einst seine Mutter mit dem Fuß gestoßen hat. Da erinnert sich Maitrakanyaka an seine eigenen Sünden, und das Rad springt auf sein Haupt herüber. Erlösung erlangt er aber in dem Augenblick, als er den Wunsch äußert, noch verstärkte Qualen durch Weltalter hindurch zu erdulden, um schließlich ein Bodhisattva, ein zukünftiger Buddha, zu werden, der allen Wesen den Weg zur Erlösung zu weisen vermag.

- Die „Statuenhöhle“ enthält vor allem Bruchstücke von Predigtszenen.
 311 Ein Rinderhirt lauscht, auf seinen Stab gestützt und zwischen seinen Rindern stehend, dem predigenden Buddha. Daneben erscheinen schwebende Himmelsgottheiten und der Schutzgeist des Buddha Vajrapani.

Aus den vier nebeneinanderliegenden „Schatzhöhlen“ gelangten Freskobruchstücke mit der Rudrayana-Legende (aus Höhle C) und Predigtszenen des Buddha (aus Höhle B), in denen die Buddha-Figur die übrigen kleineren Gestalten weit überragt, in die Berliner Museen. Unter den Höhlen des frühestens um 500 u. Z. anzusetzenden 1. Stiles vertreten in Qyzil die Malereien der „Schatzhöhlen“ eine künstlerisch besonders reife Stufe, die durch die vollendete Modellierung der Körper mit Hilfe schattierender Farbgebung ausgezeichnet ist.

- Wie in Bamiyan wurde auch hier in den Höhlen der plastische Schmuck, aus Lehm geformt, eingefügt und nicht wie in Indien aus dem Felsen gemeißelt. Model, die sich reichlich fanden, ersetzen übrigens vielfach auch bei den Wandbildern die Handarbeit. Auf einen inneren Kern aus Erde, Holz, Schilf preßte der Bildkünstler die Rohform, die er mit einem Werkzeug in den Einzelheiten überarbeitete. Das trockene Klima konservierte die – in Gandhara durchweg verlorene – Polychromie dieser Lehmfiguren, von denen besonders die Höhlen in Qyzil reiche Funde erbrachten. Die Verwendung von Modellen begünstigte die auffallende Konstanz des Stiles, der späte Gandhara-Formen fast unverändert bis ins 7. u. 8. Jahrhundert weiterführte. Ein schönes Beispiel, wie sich das Schema von Gandhara und
 290-296
 133 Afghanistan mit nur geringen Abwandlungen wiederholt, bietet die Lehm-

89 Kutscha, Malerhöhle, Wand R, Fresko

291 plastik eines sitzenden Buddha aus Shortshuq im Berliner Völkerkunde-
museum, dem 8. Jahrhundert angehörend. Eine Schulter bleibt hier, wie in
vgl. 218, 220 den Plastiken von Mathura, vom Gewande unbedeckt.

Im Fürstentum Khotan entdeckte Aurel Stein im Kloster Rawak Stuck-
figuren von Buddhas und Boddhisattvas im späten Gandhara-Stil als
Schmuck der Wandsockel, den Skulpturen von Hadda und Jaulian ent-
sprechend. Ähnliche Plastiken fand er auch in Kara-Shar, zwischen Qyzil
und Turfan. In Tumshuq, einer Oase auf halbem Wege zwischen Kaschgar
und Kutscha, stieß Pelliot bei seinen Forschungen auf die Ruinen eines im
8. Jahrhundert durch Brand zerstörten buddhistischen Klosters mit zahl-
reichen großfigurigen Plastiken und plastischen Gruppen, deren Stil vor-
295 wiegend an die verfeinerte spätzeitliche Formensprache der Skulpturen
von Fundukistan anschließt. Andererseits weisen das stereotype Lächeln
der einförmig mit Hilfe von Modeln gebildeten Köpfe wie auch die elegant ge-
schwungenen Körperbildungen auf Malereien der ersten Stufe in Qyzil, etwa
der „Malerhöhle“. Die in eine große Nische eingelassene Gruppe umschließt
eine Rahmenleiste mit Weinranken in Nachbildung spätantiker Vorbilder.

Von dem ersten Stil der Malerei unterscheidet sich ein zweiter – von den
Forschern als indoiranisch bezeichnet – durch stärkere Stilisierung und Ver-
zicht auf Naturnähe sowie durch das Vorherrschen von Ultramarinblau,
Orange und Malachitgrün, wodurch ein wirklichkeitsfernes Kolorit erreicht
wird. Malereien dieser Stilstufe finden sich in Qyzil an der Stupa-Rückwand
312 der „Mayahöhle“ mit Bildern der Verbrennung des Buddha nach seinem
Tode, in der „Teufelshöhle“, der „Höhle mit dem Musikerchor“, dem „Rot-
kuppeltempel“, der „Größten Höhle“, der „Höhle mit dem Freskoboden“
und der „Schluchthöhle“, deren Malereien von geringerer künstlerischer
Qualität sind. Die Bilder dreier, im späten 6. und frühen 7. Jahrhundert
regierender Könige von Kutscha im „Rotkuppeltempel“ ergeben eine un-
gefähre Datierung zwischen 550 und 650. Der Stil gleicht dem der chine-
sischen Fresken von Tun-huang aus der Zeit um 550. In Qumtura bei
Kutscha gehören Malereien im Tempel Nr. 19, in Simsin bei Kirisch in der
303 Umgebung von Kutscha die einer Kuppelhöhle, in Tumshuq Malereien in
der „Ostanlage“ dieser Stilstufe an.

Den Unterschied der Stile 1 und 2 läßt zunächst schon ein Vergleich der
Landschaftsdarstellung deutlich werden. Die Landschaften am Tonnen-
gewölbe der mit zwei Fenstern und Terrasse versehenen „Hippokampen-
höhle“ gehören mit den locker aufsteigenden Bergreihen dem ersten Stil an.
Sie sind mit Flüssen, Teichen, Bäumen ausgestaltet und durch Tiere: Fasa-
nen, Steinböcke, Bären, Elefanten und mit Jägern belebt. Daneben er-
scheinen meditierende Mönche und Asketen als Vertreter buddhistisch kon-
templativer Weltanschauung. Von dieser Landschaft des 1. Stiles unter-
scheidet sich die dem 2. Stil angehörende in der „Höhle mit dem Musiker-
chor“ ganz deutlich. Alles ist hier strenger und geschlossener komponiert.
135 Die Berge erscheinen schematischer, sämtliche von gleicher Größe, in zwei

90 Qyzil, Höhle L in der kleinen Schlucht, Ming-Öi, Deckenbild (s. oben)

91 Qyzil, Höhle in der Schlucht R, Deckenbild

getrennten Reihen angeordnet. In der mittleren Reihe sitzen Buddhas und Boddhisattvas gleichmäßig verteilt. In den die Gewölbe der „Schluchthöhlen“ bedeckenden Malereien füllen die Szenen der Boddhisattva-Legenden sämtliche Berge. Wie die Gewölbe der „Gebetmühlenhöhle“ gehören sie ebenfalls dem 2. Stile an. 90, 91 304

Der spätere Stil tritt dann vor allem in der „Mayahöhle“ eindrucksvoll in Erscheinung, einer Zweiraumanlage, deren tonnengewölbte Cella im Hintergrund einen steilen Stupa enthält, um dessen Sockel ein ebenfalls tonnengewölbter Korridor als Prozessionsweg herumläuft. An der Rückwand ist die Verbrennung des verstorbenen Buddha dargestellt. Der mit Totenbinden umwickelte Leichnam wird im Sarg gezeigt. Ein Mönch hält den Sargdeckel. Die Flammen schlagen bereits empor. Darüber folgt ein Balkon mit Trauernden, umgeben von in Klagen ausbrechenden schwebenden Gottheiten. An der Eingangswand der Höhle war in einem Wandfeld der Boddhisattva Maitreya mit Begleitern gemalt. Beide Fresken befinden sich heute abgelöst im Berliner Museum für Völkerkunde. 312

Zu dem Einfluß der Gandharakunst und dem der indischen Kunst der Guptazeit trat in Ostturkestan sehr früh schon der der iranischen Kunst hinzu. Den Sasaniden, die 226 die Dynastie der parthischen Arsakiden im Iran gestürzt hatten, gelang es im 3. Jahrhundert, das Kushanareich zu besiegen und damit die Oberherrschaft über die zentralasiatischen Länder zu gewinnen. Mit der Ausdehnung der iranischen Macht nach Zentralasien ging die der Kunst wie auch der Religion Hand in Hand. Schon unter den Kushana hatte sich der zoroastrische Feuerkult ausgebreitet, dessen Existenz sich in der nördlichen Hauptstadt der Kushana am Surkh Khotal bereits in einem monumentalen Heiligtum bezeugte. Vor allem wurde auch die Religion des Mani, der Manichäismus in Innerasien heimisch.

Sasanidische Formen begegneten bereits in der Kunst Afghanistans, so etwa in den Malereien der Höhlen von Bamiyan. In Ostturkestan fand sich in Qyzil in der sogenannten „Größten Höhle“ ein gemalter Fries von Medaillons mit dekorativen Vögeln in rein sasanidischen Formen. Die Medaillons sind von einem Kugelmuster umgeben, die Vögel in ornamentaler Weise gegliedert und zerlegt. Die fliegenden Bänder am Hals der Vögel sind ein charakteristisches sasanidisches Emblem. 297

Auf iranischen Einfluß dürfte auch die Kuppelteilung in radiale Sektoren zurückzuführen sein. In die entstehenden Felder sind sitzende oder stehende Buddhafiguren in gleichmäßiger Reihung eingefügt. Diese architektonisch strenge, aber der Kuppelform organisch angepaßte Gliederung entspricht nicht der stärker in horizontaler Schichtfolge gliedernden indischen Auffassung. Hier ist vielmehr das aufsteigende und aufstrebende Element im Kuppelbau hervorgehoben. Die Kuppel wird zum symbolischen Bild der himmlisch überirdischen Zone.

Derartige Kuppelausmalungen, wie sie in der kleinen Kuppelhöhle der großen Schlucht von Qyzil – dem ersten Stil angehörend – und in einer 302

- 303 Höhle in Simsim bei Kirish – dem zweiten Stil zuzuweisen – gefunden wurden, ähneln in überraschender Weise dem Kuppelschmuck, den die frühbyzantinische Kirchenkunst im christlichen Bereich entwickelte. Eine Verbindung des Iran mit dem byzantinischen Kunstkreis bestand seit dem 4. Jahrhundert ohne Zweifel, und es ist nicht von der Hand zu weisen, daß hier Einflüsse wirksam wurden, die aus der byzantinischen Kunst nach dem Iran gekommen waren. Möglicherweise hat aber auch der Iran Byzanz künstlerisch beeinflußt und als erster derartige feierlich strenge Kuppeldekoration geschaffen. Diese Frage läßt sich angesichts der geringen Überreste sasanidischer Malereien kaum sicher entscheiden. Auch die umstrittene Datierungsfrage der spärlich erhaltenen Monumente sasanidischer Kunst auf diesem Bereich kommt erschwerend hinzu. Angesichts des häufigen Auftretens sasanidischer Motive im byzantinischen Kunsthandwerk wäre es nicht verwunderlich, wenn in der Kuppelausmalung nicht auch Auswirkungen auf Byzanz zu registrieren wären.

Literatur

- Grünwedel, A.: Altbuddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkestan (III. Exped.). Berlin 1912
- Grünwedel, A.: Altkutscha, archäologische und religionsgeschichtliche Forschungen an Tempera-Gemälden aus buddhistischen Höhlen der ersten acht Jahrhunderte nach Christi Geburt. Berlin 1920
- Härtel, H.: Turfan und Gandhara. Frühmittelalterliche Kunst Zentralasiens. Museum für Völkerkunde Berlin, Indische Abteilung, Berlin 1957
- Härtel, H.: Über das Schicksal der Turfansammlungen. *Oriental. Literaturzeitung* 52 (1957), Sp. 5 ff.
- LeCoq, A. v.: Chotscho, Königlich-Preußische Turfan-Expedition (II. Exped.). Berlin 1913
- LeCoq, A. v.: Bilderatlas zur Kunst und Kulturgeschichte Mittelasiens. Berlin 1925
- LeCoq, A. v.: Auf Hellas Spuren in Ostturkistan. Berichte und Abenteuer der II. und III. Deutschen Turfan-Expedition. Leipzig 1926
- LeCoq, A. v. – Waldschmidt, E.: Die buddhistische Spätantike in Mittelasien. Band I–VII. Berlin 1922–1933
- Rowland, B.: The wall paintings of India, Central Asia and Ceylon. Mit Beiträgen von A. K. Coomaraswamy u. A. T. Johnson. Boston 1938
- Stein, A. – Andrews, H.: Wall paintings from ancient shrines in Central Asia. Oxford-London 1948
- Waldschmidt, E.: Gandhara, Kutscha, Turfan. Eine Einführung in die frühmittelalterliche Kunst Zentralasiens. Leipzig 1925
- Waldschmidt, E.: Zur Sronakotikarna-Legende. *Nachrichten der Akademie der Wissenschaften, Göttingen. Phil. Hist. Kl.*, 1952, H. 6
- Grünwedel, A.: Bericht über archäologische Arbeiten in Idikutschari und Umgebung im Winter 1902–1903. *Abh. der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, Philosoph.-Philolog. Klasse*, Bd. 24, 1. Abtlg. (= *Denkschriften* Bd. 80). München 1906

STUPA UND TEMPEL IN OST-TURKESTAN

In den Malereien der Oase von Turfan im Osten des Tarim-Beckens tritt im 8. und 9. Jahrhundert der chinesische Einfluß so stark hervor, daß er die indischen Formen ganz übertönt. Nur in der Architektur halten sich die auf dem Boden Indiens geprägten Typen des buddhistischen Kultbaues in teilweise überraschend reiner Form, so daß sie vielfach Rückschlüsse auf verlorene indische Baugruppen bzw. solche von Gandhara ermöglichen. 313

92 Kutscha, Stupa-Tempel

Der Gandhara-Stupa mit mehrstufigem Sockel, wie er in Jaulian und Hadda auftrat, findet hier seine Fortsetzung. Die buddhistischen Bauten von Chotscho (Qara-Chodscha, alt auch Jdiqut-Schähri) müssen vor dem 8. Jahrhundert entstanden sein, als der Chagan der Uiguren, die damals Chotscho in Besitz hatten, zum Manichäismus übertrat. Bei der Eroberung des Uigurenreiches durch die Kirgisen wurde Chotscho um 843 zerstört und später nur teilweise wieder aufgebaut.

Von den in Gruppen zusammenstehenden Stupas aus Ziegelmauerwerk sind im allgemeinen nur noch die hohen prismatischen Sockel mit mehreren, meist von kräftigen Gesimsen getrennten Geschossen erhalten. Nur selten findet sich noch der Ansatz des zylindrischen Oberbaues, der vermutlich, ebenfalls mehrgeschossig angelegt, die turmartig gestreckte Form des Unterbaues fortsetzte. Ursprünglich waren diese Stupas ähnlich steile Bauten, wie das Reliquiar in Jaulian sie zeigte, nach dessen Muster man sie rekonstruieren wird. In dem großen Tempel P sind 80 derartige Pfeilerstupas auf einer großen quadratischen Terrasse um eine höhere mittlere Fünf-Stupa-Anlage (bzw. Fünf-Turm-Anlage) im Zentrum gruppiert, deren Massiv die übrigen überragt. Die niedrigen Stupas sind zu Gruppen von je 20 zusammengefaßt (je vier Reihen von fünf Pfeiler-Stupas), den Ecken des Mittelbaues vorgelegt. Vielleicht sollte die heilige Zahl 84 erreicht werden. Der Sockel enthält in jedem Geschoß eine Einzelnische oder Reihen von Nischen übereinander, die wiederum mit Einzelnischen wechseln können. 276, 284 200 276, 93 140

278, 282 Häufig stehen diese Stupas in Tempeln und sind im Unterbau von einer
 92, 94 rechteckigen Cella umgeben, die ein Umwandern des Stupa ermöglichte
 277 (Tempel, Toyuq). In dem Stupa-Tempel in Toyuq liegt eine kleine Vorhalle
 79 vor der Cella, so daß der Bautypus den Stupa-Tempeln in Kalawan bei
 Taxila ähnelt. Soweit die Photographien erkennen lassen, ragte hier der
 Stupa über die Wölbung der umlaufenden Cella frei auf. Ob das die Regel
 war, läßt sich nicht sicher entscheiden. Verschiedentlich steigen die Cella-
 wände unter Verminderung der Mauerstärke sich verjüngend nach oben, so

93 Chotscho, Großer Tempel P. Schematischer Grundriß. Nach Grünwedel

278, 280 daß man mit turmförmig aufragenden Tempelbauten rechnen darf (Chotscho, Tempel γ und Ruine D, Pfeilertempel). Den Tempel γ in Chotscho könnte man auch mit gewölbtem Umgang rekonstruieren, über den der Stupa mit zwei prismatischen Geschossen und darüber ansetzendem Zylinder hinausragte. Entsprechend muß man sich das Stupa-Tempelchen im
 282 SO-Teil von Chotscho vorstellen, wo eine Reihe von Pfostenlöchern über dem Gesims des ersten Sockelgeschosses auf Pultdächer über dem Umgang deutet. Über einer großen unteren Nische sitzen in diesem Bau an jeder Seite des Stupa-Sockels drei kleinere Nischen. In dem „Pfeilertempel“ W,
 281 wie ihn Grünwedel nannte, sind die kleinen Nischenreihen vermehrt. Ob die Mauerreste neben dem Stupa auf dem Fundament Reste einer umlaufenden Cella oder solche von kleineren Eck-Stupas sind, lassen die Aufnahmen nicht entscheiden. Das gilt auch von dem „Pfeilertempelchen“ ϱ in Chotscho, dessen Stupa-Sockel die gleiche Aufteilung zeigt. Möglicherweise umgab in einzelnen Fällen eine nach oben offene Mauerumfriedung den Stupa-
 283 „Pfeiler“.

275 Von Interesse ist unter den Turfan-Ruinen ein Bau, der auf einem hohen Fundament einen mittleren hohen Stupa mit vier kleineren Eckpfeilern (wohl ebenfalls Sockel von Stupas) vereinigt. In dem allein noch vorhan-
 141 denen Ziegelmauerkern deuten die Balkenlöcher auf ursprüngliche Holz-

94 Kutscha, Tempel Nr. 7, Schlucht von Sängim

galerien in mehreren Geschossen, die an bestimmte Typen von hölzernen Pagodentürmen denken lassen. Die Anlage erinnert an die Fünfturmgruppe des Mahabodhi-Tempels in Bodhgaya.

Diese zentralasiatischen Pfeilerstupas ähneln chinesischen Pagoden, doch fehlt der Grundgedanke des hohlen und begehbaren Turmes, der die echte Pagode auszeichnet. So muß es fraglich erscheinen, ob von hier Vorbilder für den ostasiatischen Pagodenturm kamen.

In die Nähe der nischengegliederten Stupas rücken die Terrassentempel, deren gestufte Anlage ursprünglich von dem massiven Kern überragt war, heute nur noch als Stumpf sichtbar. In Chotscho erhielt sich der Terrassentempel Y, ein dreigeschossiger Stufenbau, dessen einzelne Etagen tiefe Wandnischen umziehen, ursprünglich bekrönt von stuckierten Bögen in Überhalbkreisform, wie die Reste zeigen. Eine mittlere Freitreppe führte auf die oberste Terrasse. Ein oberstes rechteckiges Stockwerk ist noch an den Resten von vier großen, auf der Höhe der dritten Terrasse erhaltenen Nischen zu erkennen. Wenn dies das letzte Geschoß war, enthielt der Bau 84 Nischen entsprechend der den Buddhisten heiligen Zahl 84.

286, 95

Die Verbindung derartiger Bauten des Gandharagebietes mit dem Stupa auf mehrstufigem quadratischen Sockel, wie etwa in dem großen Stupa von Bhamala erhalten, ist unverkennbar. Auch dort führen mittlere Freitreppen über die Terrassen nach oben. Die einzelnen Terrassen dienten in Chotscho zweifellos als echte Umgänge, von denen aus die Kultbilder in den Nischen

207, 53

142

verehrt wurden. Ob der die oberste Terrasse überragende Mauerkern als Stupa oder als sich verjüngender Turm zu ergänzen ist, bleibt offen. Hier liegt die Grundform des Terrassentempels mit Bildnischen vor, der im Barabudur auf Java seine großartigste Vollendung erfuhr. Für die Ausbildung dieses Bauwerks war neben dem mehrstufigen Sockel-Stupa vielleicht auch der mehrgeschossige Umgangstempel maßgebend, dessen obere Geschosse sich verjüngten. Die hinduistischen Felsentempel des 7. Jahrhunderts in Mamallipuram in Südindien (z. B. der Dharmaraja ratha) bilden eine späte und reife Endform dieses sonst nicht mehr nachweisbaren Typus, dessen einfache Form im quadratischen Umgangstempel zu suchen ist, wie er etwa in Kalawan auftritt. Eine andere Form des mehrgeschossigen Nischentempels zeigt im Turfangebiet der sog. „Tai-san“ in Astana. Die Nischenreihen sind hier in einen zweigeschossigen, nach oben verjüngten Mauer-sockel eingelassen, den nach oben wie in dem gestuften Terrassentempel ein massiver Turm oder Stupa-Fortsatz bekrönte.

So bewahren diese Bauten Zentralasiens Altformen des indischen Kultbaues, die auf dem Subkontinent nur als reife und komplizierte Spätform auftreten.

95 Chotscho, Terrassentempel, Grundrißschema. Nach Grünwedel

DIE KUNST IM SÜDEN DES REICHES DER KUSHANA: DIE SCHULE VON MATHURA

Neben dem Reichtum an Kunst- und Bauwerken des Gandharagebietes lieferten die Fundstätten Zentralindiens nur verschwindend wenig Fundstücke, was sicher zum Teil am Mangel an Grabungen, aber auch daran liegt, daß die Bauten hier vorwiegend aus vergänglichem Material (Lehmziegel) errichtet waren, von dem nicht viel übrigblieb. Die Felsenklöster im Dekkhan bieten einen gewissen Ersatz. Eine Ausnahme bildet Mathura, das sich unter den Kushana zu einer Blütestätte der Steinplastik entwickelte, die sich in zahlreichen Werken erhalten hat, welche heute hauptsächlich in Mathura selbst (im archäologischen Museum) aufgestellt sind.

Die Bedeutung dieser südlichen Hauptstadt und Winterresidenz des Kushanareiches zeigt sich schon in dem Auftreten der gleichen Herrscherstatuen wie am Surkh Kotal im Norden des Reiches. Sie bezeugen die Weite des Herrschaftsgebietes, aber auch die Bedeutung des künstlerischen Einflusses dieser Dynastie, die iranisch-westasiatisches und römisch-orientalisches Formen- und Gedankengut nach dem indischen Subkontinent vermittelte. Die nur grob modellierten und blockhaften Standbilder der Könige Vima Kadphises, Kanishka und des Satrapen Khashtana kamen bei der Ausgrabung eines Familienheiligtums der Kushana nördlich von Mathura in Mat ans Licht, zusammen mit mehreren Skythenköpfen. Sie sind in der charakteristischen mittelasiatischen Reitertracht gegeben, mit Mantel, Reiterhosen und Stiefeln, die schon die Bronzestatue eines parthischen Fürsten aus Shami im Museum in Teheran um 100 v. u. Z. trägt. In ihrer zeitlosen Archaik und fetischhaften Primitivisierung folgen sie offenbar einer uralten Konvention dieser Nomaden und stehen isoliert unter den sonstigen Funden aus Mathura, die die Stadt als altes, schon vor den Kushana bestehendes künstlerisches Zentrum ausweisen. Deren Werkstätten gewannen unter den Invasoren aus dem Norden eine neue künstlerische Ausrichtung, in der sich die Einflüsse aus dem Nordwesten, dem iranisch-parthischen Bereich, deutlich spiegeln.

Die Stadt Mathura spielte eine große Rolle im Krishna-Glauben. Hier lag nach der mythischen Überlieferung die Geburtsstätte des schwarzhäutigen Erlöserheros. Heute eine der sieben heiligen Städte Indiens, war sie schon den griechischen Geschichtsschreibern und Geographen als bedeutendes religiöses Zentrum bekannt, das Ptolemäus in seinem geographischen Werk als „*Μάδοῦρα ἡ τῶν θεῶν*“ (Mathura, die Stadt der Götter) erwähnt.

Das Auftreten der Kushana unterbricht die gleichmäßige künstlerische Entwicklung, deren Anfänge bis in die Stilphase der Plastik von Bharhut, um 100 v. u. Z., zurückreichen. Die ältesten Skulpturen aus Mathura, die Standfigur des Yaksha aus Parkham und ein Yaksha aus Baroda bei Mathura, gehören vermutlich in diese Zeit. Sie sind aus einfachen, wenig gegliederten plastischen Volumina aufgebaut.

Eine entwickeltere, zeitlich etwa der spätesten Plastik des großen Stupa von Sanchi gleichzusetzende Stufe vertritt das jainistische Votiv-Relief der Hetäre Amohini mit einer Inschrift, die als Datum der Weihe ein Jahr 72 angibt, wahrscheinlich der Vikrama-Ära, das Bachhofer mit dem Jahr 14 u. Z., Lohuizen-van Leeuw mit dem Jahr 57 v. u. Z. gleichsetzt. Bei der umstrittenen Zeitrechnung erscheint eine Entstehung zu Anfang des ersten Jahrhunderts u. Z. wahrscheinlicher. Soweit die schlechte Erhaltung erkennen läßt, ist hier bereits der für die Schule von Mathura bezeichnende Reichtum körperlicher Schwellungen und Rundungen ausgebildet, mit denen vor allem die Oberflächenstruktur und das Gliederspiel des tänzerisch bewegten weiblichen Körpers erfaßt wird, wie er ähnlich am großen Stupa in Sanchi in den Stützfiguren der Baumgöttinnen ausgebildet ist. Noch weiter entwickelt erscheint die Figur eines stehenden Mannes mit Turban und Zepter bzw. Standarte. Mit sichtlicher Freude bringt der Künstler die plastische Schwellung des Körpers zur Geltung, der sich durch das in runden Schwüngen herumgelegte Hüfttuch durchdrückt. Nicht minder gilt das für eine weibliche Figur im Museum in Mathura. Beide dürften in das Ende des ersten Jahrhunderts zu datieren sein (Bachhofer 74, 75).

Das ebenfalls von einer Kurtisane, Lonashobika, gestiftete jainistische Weihrelief, das sog. „Holi-Relief“ mit der Darstellung eines jainistischen Stupa, den schwebende Himmelswesen verehren, leitet dagegen vermutlich schon ins zweite Jahrhundert u. Z. über. Aus dieser Epoche ist als bedeutendstes plastisches Werk der Steinzaun aus Bhuteshar erhalten, vermutlich von einem buddhistischen oder jainistischen Stupa, mit stehenden adosierten Yakshi-Figuren und Liebespaaren (Mithunas) in Halbfigur vor den Steinpfeilern. Diese sind wie die überwiegende Zahl der Skulpturen aus Mathura aus einem roten Sandstein mit gelegentlicher gelb-weißer Fleckung oder Maserung gearbeitet, der dort ansteht.

Unter den Kushana tritt im zweiten Jahrhundert in Mathura auch das freiplastische Bild des sitzenden wie des stehenden Buddha auf und ebenso das der Jaina-Heiligen. Bei der Gestaltung des Buddha-Bildes treten die iranisch-parthischen Einflüsse in den Vordergrund und bewirken eine Abwendung von den bisherigen künstlerischen Zielen der Werkstätten von Mathura. Eine Verhärtung und Abstrahierung der Formensprache setzt ein, die zwar nicht zu derart extremen, aber doch in der Auffassung verwandten Lösungen der Gewandfigur führt wie in den Kushana-Herrscher-Statuen. An dem stehenden Buddha und dem Torso eines sitzenden Buddha, der im Museum von Calcutta aufbewahrt wird, liegt der Mantel als blockhaft schwere Fläche vor dem Körper, und geometrisch abstrakte Falten sind schematisch als konzentrische Linien eingraviert. Am Kopf sind Mund, Nase, Augenlider und Augenbrauen wie auch der Haaransatz durch scharfe deutliche Linien abgesetzt. Als datiertes Monument zeigt das jainistische Sockelfragment aus Kankali Tila bei Mathura die gleichen Formen in der Gewandbehandlung der Relieffiguren. Die Inschrift ist in das Jahr 49 der

Ära des Kanishka datiert, gehört somit – je nachdem, welcher Zeitansetzung der Kanishka-Regierung man folgt – ins frühe oder späte 2. Jahrhundert u. Z. und bietet einen, wenn auch groben zeitlichen Anhaltspunkt für die Zuordnung stilistisch verwandter Werke in diesem „Kushana-Stil“ des 2. Jahrhunderts.

Die in Sarnath gefundene Statue eines Buddha mit dem Mantel über der linken Schulter (oder eines Boddhisattva?) aus Mathura im Museum zu Sarnath, laut Inschrift im Jahre 3 der Kanishka-Ära entstanden (um 80 oder um 150 u. Z.), ist das früheste, mit einem Datum versehene Buddha-Bildnis aus Mathura. Der sitzende Buddha von Katra ist als wahrscheinlich 218
älteste und auch als einzige voll erhaltene buddhistische Bildstele aus Mathura überliefert, die den neuen Stil in seinen Anfängen zeigt. Ein Torso des gleichen Typus, den Lohuizen-van Leeuw als Kaprardin-Typus bezeichnet, trägt das Datum 39 der Kanishka-Ära (um 100 oder 150 u. Z.). In offensichtlichem Zusammenhang mit der Entwicklung des Gandhara-Stiles, aber nicht notwendigerweise unter dessen Einfluß, wie meist angenommen wird, ändert sich die kalottenförmige Haartracht dieses Buddha zu einer solchen mit streng geregelten Kräusellocken (sitzender Buddha aus Sahet-Maheth, in Bodhgaya, stehender Boddhisattva in Mathura). Die 219
Gewandfalten werden jetzt im Schrägschnitt eingekerbt.

Zur gleichen Zeit findet sich auch das plastische Bild des jainistischen Heros in Mathura ausgebildet, in vorgeschriebener völliger Nacktheit auf einem Sockel, in Yoga-Haltung thronend oder in strenger Vertikalität stehend, die Umrisse des Körpers wie messerscharf geschnitten und Arm und Beine scharf und winkelig gekrümmt.

Im Gegensatz zu dem reichen Fundmaterial an Werken der Plastik vermitteln in Mathura die bisherigen Ausgrabungen nur eine ungenügende Vorstellung vom Aussehen der Bauwerke, der Tempel und Stupas des Buddhismus und Jainismus. Allein Darstellungen auf Reliefs bieten einige Anhaltspunkte. Zwei Reliefs zeigen Turmtempel, deren Existenz damit für 223
das 2. und 3. Jahrhundert bezeugt ist. Ihre Betrachtung soll aber einem späteren Abschnitt über die Geschichte des Turmtempels vorbehalten bleiben.

Der Jainismus, der ebenfalls den Stupa als Kultmal übernommen hatte, besaß wesentlichen Anteil an der Sakralbaukunst der Schule von Mathura. Der auf dem jainistischen Votivrelief mit der Widmung der Hetäre Lonashobhika im Curzon-Museum in Mathura dargestellte Stupa steht 222
dabei ganz in der Entwicklungslinie des buddhistischen Stupa. Die Verbindung des Stupa mit flankierenden Memorialsäulen, mit Rad und Löwe als Abschluß, folgt, wie überhaupt die Gesamtanordnung, buddhistischen Kultanlagen. Im 2. Jahrhundert u. Z. entstanden, zeigt das Relief den Stupa mit quadratischer Terrasse, wie ihn die Kushana-Zeit im Gandhara-gebiet entwickelt hatte. Es gibt uns eine lebendige Vorstellung vom Aussehen eines solchen. In Taxila-Sirkap und anderswo stehen nur noch die 137, 138

Unterbauten davon. Die Terrasse umzieht eine Brüstung in der üblichen Palisadenform. Eine mittlere Freitreppe führt zu einem Tor im altindischen Torana-Typ. Die Form der Steinbalken zeigt jedoch eine deutliche Fort-
4, 44 bildung im Vergleich mit den Toren von Sanchi und Bharhut. Die Enden
62, 63 sind aufgebogen, die Balken selbst aber nicht mehr gekrümmt, sondern
gerade, wie in den in Begram in Afghanistan gefundenen Elfenbeinreliefs,
die noch ins 1. Jahrhundert u.Z. gehören und wahrscheinlich ebenfalls
Arbeiten aus Mathura sind. Am Stupa-Oberbau fällt die Höhe des Zylinders auf sowie die völlige Schmucklosigkeit und das Fehlen aller archi-
148 tektonischen Durchgliederung, die im Gandharagebiet zur gleichen Zeit
schon üblich war. Die Teilung des Zylinders erfolgt lediglich durch die auch
86 an den Stupas der westindischen Kulthöhlen bekannten doppelten Palisadenfriese. Auch die Terrasse läßt die im Nordwesten geläufige Pilastergliederung vermissen. Nur die zwei Bildnischen verraten den Gandhara-Einfluß. Die Formen sind jedoch entstellt. Die Bögen laufen seitlich in Aufrollungen aus, am Scheitel in eine volutenartige Bekrönung. Altertümlich und einfach muß auch der Abschluß der Kuppel erscheinen, mit kleiner Harmika und nur einem Schirm. Doch könnte den Bildhauer der begrenzte Raum der Platte zu dieser Beschränkung veranlaßt haben. So sehr der Gesamthabitus des Stupa auf Vorbilder des Gandhara-Bereiches zurückgeht, ist doch nicht die dort übliche architektonische Durchgestaltung übernommen.

221 Weit ausgeprägter erscheinen die Gliederformen der Gandhara-Kunst
an einem kleinen Votiv-Stupa im Curzon-Museum in Mathura, von gestreckter Zylinderform und mit einer – dies eine Besonderheit – überkreisförmigen Kuppel. In den vier Achsen sind Bildnischen in den Zylinder eingetieft mit dreilappigem Bogenabschluß, seitlich in gleicher Weise aufgekürzt wie an den Nischen des Terrassen-Stupa auf dem Votivrelief. Die übrige Gliederung, Blendbogen in den Interkolumnien, Gebälk, Konsolfries – in seiner Form aus Balkenköpfen abzuleiten –, sowie der Girlanden-
fries darüber, setzt sich aus Elementen der Kunst des Gandharagebietes zusammen, deren Formen hier vergrößert auftreten. Der Girlanden-
fries begegnete dort als häufiges Schmuckmotiv des Stupa-Zylinders. Vielleicht
086, 145, 151, 165 saß der Stupa ursprünglich auf einem quadratischen Sockel, der ebenso wie Harmika und Chatra verlorengegangen ist. Die Herrschaft der Kushana brachte offenbar die parthisch beeinflussten Formen des Gandharagebietes bis in die südlichen Ausläufer ihres Reiches in Nord- und Zentralindien. Der Formenschatz Westasiens und der Mittelmeerländer fand damit ein zweites Mal Eingang in Indien und zwang die indischen Künstler zu einer Auseinandersetzung mit den Auffassungen der Westländer.

Literatur

- Agrawala, V. S.: Catalogue of the Mathura Museum. Journal of the Uttar Pradesh Historical Society 21 (1948)-24/25 (1951/52)
- Bachhofer, L.: Frühindische Plastik. München 1929
- Kar, C.: Classical Indian sculpture. London 1950
- Sahni, D. R. – Vogel, J. Ph.: Catalogue of the Museum of Archaeology at Mathura. Allahabad 1910
- Sahni, D. R. – Vogel, J. Ph.: Catalogue of the Museum of Archaeology at Sarnath. Calcutta 1914
- Smith, V. A.: The Jain Stupa and other antiquities of Mathura. Allahabad 1901
- Vogel, J. Ph.: The Mathura school of sculpture. ASIAR 1906/7 und 1909/10
- Vogel, J. Ph.: La sculpture de Mathura. Brüssel 1910

DIE KUNST IM SÜDLICHEN REICH DER SHATAVAHANA: AMARAVATI UND NAGARJUNAKONDA

76-99

Im östlichen Dekkhan entstand gleichzeitig mit der Gandhara-Kunst im Norden vom 1.-3. Jahrhundert u.Z. in Andhradesha (dem Land der Andhra) eine reiche buddhistische Kunst, deren Blüte mit der Ausbreitung der Macht der Shatavahana-Dynastie nach Süden zusammenfällt. Diese war bereits im nordwestlichen Dekkhan als großzügige Förderin buddhistischer Kunst hervorgetreten, welche die Kulthöhlen von Nasik, Bedsa, Karli und viele andere bewahrten. Im ersten und dann nochmals im zweiten Jahrhundert hatten sie mit wechselndem Glück ihre Herrschaft auf Zentralindien (Malva) ausgedehnt. Nach Kämpfen mit skythischen Kshaharata-Satrapen (zw. 80 und 130 u.Z.) und weit nach Süden vordringenden Teilen der Kushana-Völker mußten sie diese Gebiete aber wieder aufgeben. Schließlich waren sie sogar in ihrem alten Kerngebiet um die Hauptstadt Paitan (nahe dem heutigen Aurangabad) bedrängt und verlegten ihr Machtzentrum nach dem südöstlichen Andhra. Ihr neues Reich reichte bis zur Ostküste, mit der wichtigen Hafenstadt Arikamedu im Golf von Bengalen, die als reiche Niederlassung durch den lebhaften Handel mit Rom wie auch mit Ceylon, Malaya und Hinterindien aufblühte.

Die neue Hauptstadt lag – wenigstens zeitweise – am unteren Kistnafluß an der Stelle des heutigen Amaravati, seit über einem Jahrhundert als bedeutendste Fundstätte buddhistischer Kunst im südöstlichen Indien bekannt. Als die Macht der Shatavahana schrumpfte und schließlich um 230/40 ganz erlosch, errichteten die Ikshvaku im Südosten eine lokal begrenzte Herrschaft. Sie waren wahrscheinlich eine Adelsfamilie, die in verwandtschaftlichen Beziehungen zu den Shatavahana gestanden hatte. Ihre Hauptstadt hatten sie in der Gegend von Nagarjunakonda, wo vor allem die Königinnen dieser nur ein knappes Jahrhundert regierenden Familie sich als lebhafte Förderer buddhistischer Kultbauten hervortaten. Im vierten Jahrhundert erscheint dann als Ablösung dieser zerfallenden Dynastien mit den Pallava wieder eine mächtige Dynastie in Südindien, die erneut ein von der Ost- bis zur Westküste sich erstreckendes Reich schufen.

Die im Westreich der Shatavahana üblichen Felsen- und Höhlenkloster ließ der Mangel an Gebirgsformationen in den vorwiegend aus flachen Hügellandschaften bestehenden Ländern an der Ostküste nur an ganz wenigen Stellen zu. Im Kloster Shankaram sind der große Stupa und die Votiv-Stupas um diesen monolith aus dem Felsen gehauen. Ein großer Chaitya-Tempel war daneben in Stein errichtet. In Ramatirtham stehen noch, an die Berglehne geschmiegt, die Reste eines Felsenklosters mit Wohnkomplexen, fünf apsidialen Chaitya-Tempeln, Hallen und Votiv-Stupas, aus Haustein errichtet. Die überwiegende Zahl der Klöster und Kultstätten entstand jedoch in den Niederungen entlang dem Kistnafluß, dem

149 1.-3. Jahrhundert angehörend, in Jaggayyapeta, Bhattiprolu, Gummudi-

96 Amaravati, Stupa. Rekonstruktion. Nach Barrett

durru, Guntupalle, Gudivada, Amaravati, Goli, Ghantashala und Nagarjunakonda. Es sind Ziegelbauten mit großen Stupas, die, im Kern meist zerfallen, nur ihren reichen plastischen und den Reliefschmuck bewahrten.

Die meisten Funde erbrachten die Grabungen am großen Stupa von Amaravati, einem Bau von 51 m Umfang, innen aus Backsteinen, die 1797 von einem benachbarten Großgrundbesitzer abgebaut wurden. Von der Marmorverkleidung und von der steinernen Umzäunung erhielten sich aber mehrere 100 Reliefs, die in das Britische Museum in London und in das Museum von Madras gelangten. Sie gehören drei Entwicklungsstufen an: die früheste – lange Zeit wollte man sie ins 1. Jahrhundert v. u. Z. setzen – ist um 100 u. Z., die dritte ins späte 2. und frühe 3. Jahrhundert zu datieren. Zahlreiche Platten enthalten Darstellungen von Stupas, wahrscheinlich getreue Wiedergaben des Gesamtmonuments, zu dem sie ursprünglich gehörten und auf denen auch der plastische Schmuck genau nachgebildet ist.

Anlage und Gliederung des Stupa wiederholen sich auf diesen Reliefs mit nur geringen Variationen. Tore mit Steinbalken kannte anscheinend

96

231, 234-240

150

231, 256 der südliche Buddhismus nicht. Der Steinzaun bestand wechselweise aus
 231, 235, 236, 240 kannelierten Pfeilern mit kleineren Medaillons und aus breiten Steinpfeilern mit großen und plastisch vorgewölbten Lotos-Medaillons. An den Durchgängen zum Prozessionspfad war er zu kleinen Vorhöfen ausgewinkelt. Diese flankierten rechts und links zwei Löwen über vorgestellten Säulen am äußeren Torweg und zwei weitere über dem inneren Durchgang, schon von Sanchi bekannte alte Symbole, die auf Gautama, den Löwen aus dem Haus Shakya, hinweisen. Löwen erscheinen auch auf den großen Memorial-säulen zu seiten der Eingänge, auf dem einen Relief vor dem Steinzaun, auf dem anderen innerhalb der Umfriedung aufgestellt. In den Achsen der vier Vorhöfe stehen, an den Stupa angelehnt, große Reliefgestalten schützender Naga-Schlangen-Götter oder stehender und thronender Buddhas.

Darüber erheben sich – eine auf die Stupas im südlichen Andhra beschränkte Eigenschaft – auf vorspringenden Deckplatten fünf sogenannte Ayaka-Pfeiler als Sinnbild der fünf himmlischen Dhyani-Buddhas. In den frühen Reliefs aus Amaravati sind an den in den Hauptachsen vorgelegten
 231 Risaliten im Sockelgeschoß die vier Hauptereignisse aus dem Leben des Buddha noch durch Symbole wiedergegeben. Der Wendung vom antikonischen Hinayana- zum Mahayana-Buddhismus folgend, ist auf den
 234, 235 späteren Reliefs von Gummudidurru und Nagarjunakonda dagegen der Buddha selbst körperlich dargestellt.

Die Stupa-Kuppel schmücken oben Schnüre mit Medaillons und Lotosrosetten und herabhängende Girlanden, ausgeführt in bemaltem und vergoldetem Stuck zu denken, hervorgegangen aus der Sitte, den Stupa mit Kränzen und Gehängen zu zieren. Eine entsprechende Verzierung fand sich schon im Gandharagebiet an den kleinen Modell-Stupas (im Museum
 145, 146 von Taxila und Peshawar), deren Kuppel ein Lotoskranz oder eine große Lotosrosette am Scheitel mit herabhängenden Blütenblättern schmückte.

Wie die am großen Stupa von Amaravati und ebenso an den Stupas von Nagarjunakonda und Gummudidurru in großer Zahl gefundenen figürlichen und ornamentalen Reliefs verteilt waren, lassen die auf diesen Reliefs gelegentlich wiedergegebenen Stupas deutlich erkennen. Aus diesen „Stupabildern“ gewinnen wir eine lebendige Vorstellung vom ursprünglichen Aussehen dieser südindischen Monumente. Am Abschlußbalken des Steinzaunes läuft ein Relieffries mit einer von nackten Figuren (ursprünglich Putten) getragenen Girlande um – ein Motiv, das aus der Gandhara-Kunst übernommen wurde. Auf der Innenseite, die auf dem „Stupabild“
 231, 271, 273 des Reliefs nicht sichtbar wird, waren meist figürliche Szenen angebracht. Den Sockel des Stupa gliederten wahrscheinlich Pilaster, zwischen denen schmale Reliefs mit Buddha-Symbolen zu seiten der vier Risalite eingelassen waren, mit den schon erwähnten vier Wundern des Buddha.
 231, 234 Auf einem „Stupabild“ ist rechts und links das Rad sichtbar, auf einem anderen die Schlangenhaube des Mucilinda und das Rad. Darüber folgen
 151 ein niedriger Fries mit Darstellungen aus dem Leben des Buddha –

medaillonbesetzte Pfeiler zwischen den kanellierten Pilastern trennen die einzelnen Szenen – und, in Höhe der Ayaka-Pfeiler und bereits in die Wölbung der Kuppel übergehend, hohe Reliefs mit weiteren Buddha-Szenen. Über diesen schließen als Schmuck der Kuppel ornamentale Friese von Triratna-Motiven an, in Amaravati einreihig, in Gummudidurru erweitert zu zwei und drei, in Nagarjunakonda zu vier kleinen, schmalen Reihen buddhistischer Symbole, Girlanden und laufender Tiere. Die stilistische Entwicklung führte deutlich zu immer dichterem ornamentaler Belegung der Kuppel. Die „Stupabilder“ zeigen, wie von den oberen Schnüren und Zierketten aus die Schmuckformen die Kuppel ebenso überwuchern wie von unten von den Zierfriesen über den Reliefs her.

Über der Harmika in Form eines von Steinzäunen eingeschlossenen Gevierts stehen auf den Reliefs von Amaravati und Gummudidurru die Chatra als zwei niedrige Schirme neben einem mittleren Pfeiler, im Nagarjunakonda als einzelner mittlerer Schirm. In den kleinen Stupa-Reliefs von Stupa Nr. 9 in Nagarjunakonda entwickeln sich die Chatras über einem auf Pfeilern ruhenden Aufbau nach oben überkragender Platten wie an den Stupas der Höhlen des westlichen Dekkhan, die mittleren begleitet von einer Vielzahl kleiner über- und nebeneinander angeordneter Schirme, die wie Blüten aus gebogenen Stengeln aufwachsen. Da ein hoher Aufbau von Chatras sich vertikal auf der Platte nicht unterbringen ließ, bog der Künstler die Ständer wie Blütenstengel um. Die Vielzahl der Schirme – auch in Nordindien üblich – deutet symbolisch das Aufragen des Stupa bis in himmlische Zonen an, welche die schwebenden Himmelsgenien (Gandharvas) rechts und links verkörpern. Ein Relief aus Amaravati mit dem Ramagrama-Stupa zeigt die gleiche Darstellung mit einer Vielzahl von Schirmen.

Die Reliefdarstellungen kleiner zaunloser Stupas enthalten reduzierte Formeln des plastischen Programms. Auf den Reliefs ist der Stupa aus der Übersicht bzw. der Draufsicht, aus einer „ideal position“ (Barrett) gesehen. Der Betrachter blickt in den Prozessionspfad hinein, so daß der Sockelzylinder hinter bzw. über dem Steinzaun sichtbar wird, dessen Reliefs am großen Stupa von Amaravati erhalten blieben und von dem zu Anfang des 19. Jahrhunderts noch einzelne Platten aufrecht standen. Die unentwickelte und uneinheitliche Perspektive läßt für die Proportionen des übrigen Stupa verschiedene Deutungen zu. Während Jouveau-Dubreuil den Unterbau nur mannshoch, also niedriger als den Steinzaun rekonstruierte, nahm Percy Brown einen wesentlich höheren Zylinder an, der die Kuppel stärker heraushebt, in einer Form, in der er auch sonst auf erzählenden Reliefs mit der Wiedergabe von Stupas sowie an kleinen steinernen Reliquienbehältern in Stupa-Form aus dem großen Stupa Nr. 6 von Nagarjunakonda erscheint.

In einem Falle ist dem gestreckt zylindrischen Unterbau noch eine kreisrunde gestufte Basis hinzugefügt, die deutlich macht, daß der Bau unmittelbar vom Boden zylindrisch aufsteigt, d. h. ohne quadratischen

231

234, 235, 236

231

235, 236

238

237

237 239, 241

231

232, 233

152

237-239

238

231

Sockel, der – wie auch der Terrassen-Stupa – nicht bis zum Dekkhan und nach Südindien vordrang, obwohl er zur gleichen Zeit – seit dem 2./3. Jahrhundert – in Nordindien schon vorherrschte. Auch wo Darstellungen ohne Steinzaun eine unmittelbare Aufsicht auf den Stupa ermöglichen, erscheint ebenfalls überall der Zylinder eindeutig gestreckt. Auf Reliefs aus Amaravati mit dem Stupa des Ramagrama und aus Nagarjunakonda ist der Zylinder etwa von gleicher Höhe wie die Kuppel, auf einer Platte von Stupa Nr. 9 in Nagarjunakonda sogar fast eineinhalb mal so hoch wie die ganze Kuppel. So wird auf dem Relief mit dem großen Stupa von Amaravati auch eine Anlage mit gestrecktem Zylinder gemeint sein, dessen Sockelgeschoß nur durch die Darstellungsweise des Bildhauers nicht zur Geltung kommt. Die von den Haupt-Stupas in Amaravati, Nagarjunakonda und Gummudidurru stammenden Platten mit „Stupabildern“ zeigen einen in den Proportionen etwas breiter gelagerten Stupa, während die sonstigen Platten Stupas von steilerer Form wiedergeben. Das hängt wohl damit zusammen, daß die großen Stupas in ihrer Grundform in ältere Zeit zurückreichen und in ihrer Form noch bestimmt sind von dem ersten Stupa, der mehrfach überbaut und verkleidet wurde.

67

69

Aus der Anfangszeit des buddhistischen Andhra-Stiles stammt ein Relief aus Jaggayapeta mit einem Weltherrscher zwischen den vier Attributen, die seine Stellung dokumentieren. Die Rückseite enthält die Darstellung eines Tempels. Die frühesten in Amaravati erhaltenen Reliefs zeigen – wie die Darstellung der Verehrung des thronenden Buddha unter dem Bodhi-Baum im Britischen Museum in London – an Stelle des Buddha den Abdruck seiner Fußsohlen (Buddhapada) und in den Figuren einen flachen Stil, der sich dem von Bharhut/Sanchi anschließen läßt, mit platten Gesichtern und nur wenig aus der Fläche sich erhebenden Körpern. Ganz flächig ist auch die Wiedergabe des Baumes, auf dessen Umrißvolumen Äste und Laub wie gepreßt aufgezeichnet sind.

263

153

Als Beispiel der nächsten Stufe, von Barrett als mittlere Phase („middle phase“) der Kunst von Amaravati bezeichnet, läßt sich ein Relief vom Abschlußbalken des Steinzaunes mit dem Traum der Maya anführen, das die Darstellung sinnlicher Schönheit und Rundung des weiblichen Körpers mit vielfältiger schmiegsamer Drehung und Biegung, mit schwellenden Hüften und gerundeten Köpfen in vollendeter Weise gemeistert zeigt. Die auf dem Lager ruhende Mutter des zukünftigen Buddha präsentiert sich in einem raffinierten, aber von geradezu musikalischem Wohllaut erfüllten Gliederspiel. Die schaukelnden Bewegungen der übrigen Figuren lassen mit den komplizierten Drehungen der Körper die Szene fast als tänzerische Gruppe erscheinen. Den weißen Elefanten, der im Traum in Mayas Leib eingeht, hat der Künstler als kleines Figürchen im Gesims ausgedeutet – eine poetische Version der Szene, die man mit Darstellungen aus dem Gandhara-Bereich vergleichen möge. Die Plastik entspricht hier der Stilstufe der Yakshis am Tor von Sanchi und den Stifterfiguren in Karli.

Die Andhra-Plastik durchlief den gleichen Prozeß vom flächig kantigen Figurenstil zu organisch gerundeter Formensprache, wie er im nordwestlichen Dekkhan zu erkennen war und in Zentralindien im Übergang von der Plastik von Bharhut zu der von Sanchi und schließlich in Karli entgegnetrat. Der voll ausgebildete Stil der mittleren Phase fällt ins 3. Viertel des 2. Jahrhunderts. Er ist zeitlich durch die zwischen etwa 167 und 174 entstandene Inschrift auf einem Fragmentstück vom Deckbalken des Steinzaunes festgelegt. Das Einsetzen dieses Stiles fiel vielleicht mit der Annexion von Andhradesha, des südlichen Reichsteiles an der indischen Ostküste, durch die Satavahana im 2. Viertel des 2. Jahrhunderts u. Z. zusammen und ging möglicherweise auf Einflüsse aus den Werkstätten des nordwestlichen Dekkhan zurück, z. B. Karli.

Umstritten war lange Zeit der Beginn der „frühen Phase“, der, ursprünglich im 1. oder 2. Jahrhundert v. u. Z. angenommen, mit der allgemeinen Umdatierung der frühindischen Plastik aber ins 1. Jahrhundert u. Z. zu rücken ist. Die Mehrzahl der in Amaravati gefundenen Reliefs, durchweg dem großen Stupa, dessen Zylinder und Kuppel sie verkleideten, und dem Steinzaun, dessen Pfeiler und Deckbalken sie schmückten, entstammend, gehört der „mittleren Phase“ an. Die Arbeiten daran erstreckten sich vermutlich über einen längeren Zeitraum, wahrscheinlich über fast 2 Jahrhunderte, wie die großen stilistischen Unterschiede zeigen.

Auf der reifen Stufe (der „mittleren Phase“) treten kräftig reliefierte und voller modellierte Friese mit Tieren, die den Stupa verehren, an die Stelle der Flachschnittornamente. Die Pfeiler-Medaillons bestehen aus vier Lotoskreisen, das mittlere auf der Innenseite des Pfeilers enthält szenische Reliefs. 257 Die zwischen diesen Medaillons verbleibenden Teile des Pfeilers füllen Figurengruppen: Anbeter von Stupas oder Wolken, Baum oder Rad, dazu dicke, untersetzte Zwerge mit wehenden fleischigen Blattornamenten. 259 Diese Stilstufe bevorzugt das Voluminöse, Saftige, Volle. Kurvig einrollen des reichgezackten Blattornaments kennzeichnet dagegen wie auch die Vermehrung der Figurenzahl, die schmal und übertrieben dünn und in nervöser Beweglichkeit die Szene füllen, die Pfeiler der „späten Phase“ 262 („late phase“) – ein Stil, der in den Reliefs von Nagarjunakonda seine Fortsetzung findet. Die kontinuierlichen Ranken lösen sich auf in Friese von Einzelornamenten, deren Enden sich mit Vorliebe einrollen, verbunden mit springenden Tieren mit ähnlich ornamenthaft gerollten und geschwungenen Gliedmaßen. 261

In die Anfänge des „frühen Stiles“ von Amaravati gehören Bruchstücke von Deckbalken des Steinzaunes mit einer von Zwergen getragenen Girlande als Schmuck. Durch den flachen Schnitt unterscheidet sie sich von den tief schattig hinterschnittenen Reliefs der „mittleren Phase“. Hier ist das Relieffeld höher geworden, die Girlande hängt stärker durch und wird von labil und unruhig bewegten, spinnenbeinig dünnen Gestalten getragen. 273 Sie wird von fischschwänzigen Ungeheuern (makara) ausgespien, wie es 154

- 271 noch ein später Deckbalken aus Nagarjunakonda zeigt, wo kurzbeinige,
dicke Zwerge sie tragen. Andere Deckplatten des „frühen Stiles“ schmük-
250, 251 ken Friese mit laufenden Jünglingen und springenden Tieren, Elefant,
Buckelrind, Flügellöwe u. a.

Auch die rein architektonischen Glieder folgen in ihrer Struktur deutlich der Stilfolge der figürlichen und ornamentalen Reliefs. Der „frühen Phase“ gehört der medaillonbesetzte Pilaster, wahrscheinlich von der Sockelzone des Stupa in Amaravati stammend, auf der Rückseite eines

97 Nagarjunakonda, Stupa

- 249 Reliefs im frühen Stil im Museum in Madras an. Der Pilaster der Platte steigt über der Basis in Gestalt einer reich dekorierten Schüssel auf. Gegen-
ständige Flügelelefanten tragen den eigentlichen Schaft von halb oktogo-
nalem Querschnitt, mit einreihigen Lotosmedaillons belegt. Aus diesem
Typus leitet sich der im Gandharagebiet häufige Pilaster mit Halbmonden
150, 199 ab, mit zwei „lunuli“ oben und unten (aus dem vereinfachten halbierten
Medaillon gebildet und mit mittlerem eingetieftem Feld, aus den Kanten
des polygonalen Schafts entstanden). Das Kapitell ist als Glockenkapitell
mit gegenständigen Flügellöwen gestaltet.

Von dem flächigen Kerbstil dieser frühen Gliederung hebt sich deutlich der Pfeiler der reifen Stufe ab. Die „mittlere Phase“ vertritt eine Platte aus Nagarjunakonda mit der Darstellung eines von zwei Yakshas mit
254 Lotoswedeln flankierten – und wohl verehrten – Kultpfeilers, der oben
sicher das Radsymbol über einem Tierkapitell trug, das abgeschlagen ist.
Alle Teile des Pfeilers, den kräftige Kanneluren durchziehen, schwellen
155 füllig-plastisch aus. An die Stelle des mittleren Medaillons ist ein ein-

geschobenes Kissen getreten, wie es auch oben unter dem Kapitell vorquillt. Dieser Stil paßt zu den Figuren und auch zu den dickbäuchigen Zwergen über teigig sich einrollenden Wolkenornamenten, die in Amaravati auf den Pfosten der mittleren Phase auftreten.

In Nagarjunakonda, der Hauptstadt der Ikshvaku nach dem Ende der Shatavahana-Dynastie um 230, schließt der Hauptbestand der erhaltenen Reliefplastik an die „späte Phase“ von Amaravati (Beginn kurz vor 200) an und setzt diesen Stil unter weiterer Auflösung der Formen fort. Die an den Stil der „mittleren Phase“ von Amaravati anknüpfen, sind weit weniger an Zahl. Die große Periode der Bautätigkeit in Nagarjunakonda wird durch Inschriften am großen Stupa in die Zeit des Königs Mathariputra Virapurushadatta, d. i. ins dritte Viertel des 3. Jahrhunderts, datiert. Der große Stupa war schmucklos. Reiche Dekoration weisen hingegen die Stupas Nr. 2, 3, 6 und 9 auf.

In den Reliefs von Nagarjunakonda findet der Stil von Amaravati eine eigenwillige Fortsetzung und Steigerung. Die Umrisse der Körper verlieren alle Festigkeit, ihre Oberfläche gerät in fließendes Vergleiten. Die Reliefs von Steinbalken, die wahrscheinlich den Steinzaun eines Stupa bekrönten, lassen mehrere Stilphasen deutlich hervortreten. An den späteren Reliefs werden die Szenen aus der Lebensgeschichte des Buddha von Mithuna-Liebespaaren, zwischen ornamentierten Pfeilerchen stehend, unterbrochen. Den Rahmen des Reliefs tragen geflügelte Löwen, den späten Stupas von Jaulian und Hadda im Gandharagebiet vergleichbar, wo unter den Sockelgeschossen Tragetiere hervorschauen. Während das Relief mit dem predigenden Buddha noch der „mittleren Phase“ von Amaravati nahesteht, vertritt die Darstellung des Prinzen Siddharta, des zukünftigen Buddha, zwischen den Frauen im väterlichen Palast die „späte Phase“. Das erste zeigt noch breite, voluminöse Figuren von begrenzter Zahl, gleichmäßig im Bildfeld verteilt mit schwellenden Körpern und von untersetzter Statur. Die seitlich rahmenden Schäfte erscheinen hier noch breit und gedrungen. Im jüngeren Relief werden sie zu dünnen Pfeilerchen, und die Figuren sind dünnbeinig und schmal, in nervöser Bewegung und unübersichtlicher Vielzahl in der Fläche über- und untereinander verteilt, Raumtiefe vortäuschend an Stelle der einfachen Schichtung in der älteren Darstellung. Die Einzelheiten erscheinen flüchtig und werden nur oberflächlich angedeutet (Augen, Mund, Falten des Gewandes). Die nervöse, momenthafte Bewegtheit tritt auch an den Mithuna-Paaren hervor, die die Zwischenräume zwischen den Szenen füllen.

Als selbständige Weiterbildung des Amaravati-Stiles der mittleren Phase erscheint eine andere Folge von Steinbalkenreliefs, von denen die Szene der Bekehrung Nandas hier in Abbildung erscheint. Beim Vergleich des thronenden Buddha mit anderen Sitzfiguren des Buddha in Amaravati und Mathura fällt die eigenartig amorphe Bildung des Körpers auf, dessen Umriß jede scharfe Begrenzung wie auch jede Akzentuierung der Gelenke

266-269

199

266

268

267

156

fehlt. Die als Doppellinie dem Gewand eingravierten Falten verlaufen wie die Gewandsäume ebenso wellenartig in einer unruhig flackerigen, fließendem Wasser vergleichbaren Rhythmik. Die untersetzten Körper scheinen in quellend-fluktuierender Bewegung. Im Verein mit dem Spiel von Licht und Schatten erzeugen sie den Eindruck unaufhörlicher Veränderung. Jede ruhig stehende Haltung ist vermieden, selbst die Sitzenden und Liegenden wenden sich in lebhafter Drehung, die Beine durchweg eingeknickt. Ein fast tänzerischer Rhythmus scheint alle Szenen zu erfüllen. Eine eigene Variante zum Stil der „späten Phase“ liefern die Reliefs vom Stupa in Goli.

Die denkbar extremste Reaktion indischer Auffassung gegen die westlich iranischen Einflüsse des Gandhara-Stiles ließ hier einen Stil entstehen, in dem sich in unübertrefflicher Weise die indische Grundvorstellung der unaufhörlichen Veränderung alles Geformten ausspricht. Nicht minder drückt sich die von innen her wirkende Lebenskraft aus, die alles Lebendige erfüllt und gleichsam vor den Augen des Betrachters Form gewinnen läßt. Das vom Buddha als leiderzeugende Verstrickung erkannte und durchschaute Spiel von Wachsen und Werden rollt vor uns ab. Nichts Festes und Stabiles ist darin, ein nur durch den täuschenden Schleier der Maya erzeugtes trügerisches Bild. Die von Vitalität geladenen Szenen – nicht ohne tieferen Sinn erscheinen sie an der äußeren Umgrenzung des Stupa-Heiligtums – sollen zeigen, wovon sich der nach Erleuchtung Strebende freimachen soll. Sie sind negativ zu lesen, freilich mit einer so deutlichen Freude am Gegenstand dargestellt, daß die innere Begeisterung des Künstlers an der Schönheit des Vergänglichen unverkennbar hervortritt.

255 So sehr diese Kunst von indischem Geist durchtränkt erscheint, war sie nicht ohne Anregungen westasiatisch-antiker Formen entstanden. Einzelne Funde zeigen, daß künstlerische Verbindungen mit dem Nordwesten bestanden. So fand sich das Relief eines stehenden bärtigen Gottes mit Füllhorn, dessen Darstellung deutlich hellenistische Vorbilder nachahmt. Auch die Wiedergabe von Kushana-Kriegern ist anzuführen, die eine Berührung mit dem Reich des Kanishka und seiner Nachfolger bezeugt.

Die seit 1926 geführten Grabungen in Nagarjunakonda wurden im letzten Jahrzehnt verstärkt betrieben, da das gesamte Gelände bald in den Fluten des großen Stausees verschwinden wird, der hier entsteht und dem möglichst sämtliche Anlagen von Bedeutung entrissen und auf höher gelegenes Land überführt werden sollen. Die Funde werden in einem neuen Museum vereinigt. Bisher konnten mehrere Klöster und Kultbauten, darunter ein großer Tempel der Hariti, ein Palast und getreppte Uferanlagen am Fluß freigelegt werden. Die nach außen abgeschlossenen, rechtwinkligen Klosteranlagen mit einer Pfeilerhalle in der Mitte und Zellenreihen längs der Außenwände, von einem größeren Raum als Refektorium unterbrochen, waren mit Stupas und Chaitya-Tempeln verbunden. In Kloster 157 Nr. 6 öffnet sich der Gebäudekomplex an einer Seite zu einer verbreiterten

Queranlage, die zwei gegenüberliegende apsidale Tempel umschließt: einen Stupa-Chaitya und einen Buddha-Chaitya mit dem Standbild eines Buddha, von dem noch Reste auf dem Sockel vorhanden waren. Der große Stupa lag außerhalb des Klosters in der Achsenverlängerung, durch einen quadratischen Bezirk abgegrenzt. Am Eingangstor zum Buddha-Chaitya liegt noch ein „Mondstein“ aus weißem Kalkstein, wie er auch auf den Stupa-Reliefs aus Amaravati vor dem Eingang zum Prozessionspfad dargestellt ist, mit einem Tierfries, der konzentrisch den Stein abschließt.

242, 98

98 Nagarjunakonda, Tempel und Kloster

Die Chaitya-Tempel ähnelten äußerlich wahrscheinlich dem auf der Rückseite des Reliefs aus Jaggayapeta dargestellten Tempel mit hoher Wölbung. Auf das Vorhandensein einer solchen deutet schon das starke Mauerwerk der Fundamente wie auch der Fund eines Terrakottaknaufes, ähnlich denen, die auf dem Relief als Abschluß des gewölbten Daches erscheinen. Auf dem Relief aus Jaggayapeta trennt ein Palisadenfries die gesamte Zone der Wölbung von der offenen Pfeilerhalle im Erdgeschoß, die den Blick auf einen von einem Schirm bekrönten, sonst aber nicht näher zu bestimmenden Kulttisch freigibt. In die nach den Schmalseiten abgerundete Tonne schneidet seitlich ein großes Sonnenfenster ein, dessen Kielbogenrahmung den Wölbungsscheitel überragt.

67

Gehört dieses Relief noch in die früheste Phase der Andhra-Plastik, in die Zeit des 1. Jahrhunderts u.Z., zeigt ein späteres aus Amaravati im Museum in Madras die Weiterbildung dieses Tempeltypus durch Vermehrung der Sonnenfenstergeschosse. Auf der nur als Fragment erhaltenen Platte fehlt der Unterbau des Tempels. Vier Reihen von Fenstern stehen hier übereinander: die Achsen in alternierendem Rhythmus verschoben, ihre Zahl mit jedem Geschoß erweitert, von zwei im unteren zu drei, vier

66

158

und fünf Fenstern im obersten. Die Kielbogen greifen ins nächste Geschoß über. Der Tempel umschließt einen Bodhi-Baum, dessen Krone über das Dach aufragt. Die Sonnen- oder Chaityabogen-Fenster sind an diesem Bau bereits auf dem Wege, zu reinen Ziermotiven zu werden. Als solche überziehen sie dann als sogenannte Gavaksha- oder Kudu-Giebel in späterer Zeit den gesamten Tempelbau.

- 243 Eine ähnliche Entwicklungsstufe vertritt der auf einem Relief aus Ghantashala im Musée Guimet in Paris dargestellte turmartige Kuppelbau von sechs- oder achteckigem Grundriß. Auch hier stehen die Fenster in alternierender Folge übereinander. An diesen Turm wird man die auf zwei Reliefs aus Amaravati in ähnlicher Form dargestellte Kuppelkapelle anschließen müssen. Die Kapelle ist als offener Ständerbau dargestellt, der Kuppel ein Zylinder untergeschoben, der aus zwei stark eingeschnürten Zwerggeschossen besteht, jedes mit einer Steinzaunbrüstung und einem kräftigen Wulstprofil darüber, das untere und höhere dazu noch mit einem Fries blinder Sonnenfenster bzw. Gavaksha- oder Kudu-Bögen, die hier schon weitgehend als rein dekoratives Element auftreten. Der Ansatz der Kuppel wird oben gerade noch an der Bruchstelle des Reliefs erkennbar. Auch hier ist eine erste Stufe der Weiterbildung der eingeschnürten Kuppelkapelle aus frühindischer Zeit zu sehen.

Literatur

- Barrett, D.: *Sculptures from Amaravati in the British Museum*, London 1954
 Bénisti, M.: *Nagarjunakonda, Essai de caractérolgie*. Arts asiatiques 6 (1959).
 Burgess, J.: *The Buddhist Stupas of Amaravati and Jaggayapeta*, London 1887
 Fergusson, J.: *Tree and Serpent worship*. London 1873
 Jouveau-Dubreuil: *L'architecture d'Amaravati*. Bull. de l'Association Française des Amis de l'Orient 1932, no. 12 (April)
 Kuraishi, M. H.: *Trial excavations at Alluru, Gummudidurru and Nagarjunikonda*. ASIAR 1926/27, S. 150, 152 ff.
 Longhurst, A. H.: *Excavations at Nagarjunikonda*. ASIAR 1927/28, S. 113–122; 1928/29 S. 100–105, Tafel 44–50; 1929/30, S. 144 ff.
 Longhurst, A. H.: *The Buddhist antiquities of Nagarjunikonda*. Mem. ASI no. 54. Delhi 1938
 Ramachandran, T. N.: *Buddhist sculpture from the stupa near Goli village*. Madras 1929
 Ramachandran, T. N.: *Nagarjunikonda*. Mem. ASI no. 71. New Delhi 1953
 Rao, P. R.: *The art of Nagarjunikonda*. Madras 1956
 Rea, A.: *South Indian Buddhist antiquities*. ASI, New Imperial Series, vol. XV, Madras 1894
 Sivaramurti, C.: *Amaravati sculpture in the Madras Government museum*. Madras 1942
 Stern, Ph. u. Bénisti, M.: *Évolution du style Indien d'Amaravati*. Publications du Musée Guimet. Paris 1961
 – *Nagarjunakonda*. In: *Indian Archaeology-A Review 1954–56*, S. 22 f., Tafel 43–45
 159 – *(Ausgrabungen in Ghantashala)* ASIAR 1919/20 (Tafel 23)

NACHWORT

Das Zeitalter des Buddhismus umschließt in Indien eine Epoche, in der neue gestaltende Kräfte erwachen. Sie führen zu einer Festigung des staatlichen wie des geistigen und religiösen Lebens und drängen erstmals nach monumentaler künstlerischer Verwirklichung. In dieser Zeit bildet sich die große Kunst in Indien heraus. Es ist ein Zeitalter fruchtbarer Begegnung mit den westasiatischen Kulturen, zugleich aber auch die Zeit, in der Indien seine eigene Formensprache findet, die für einundeinhalbes Jahrtausend Grundlage allen künstlerischen Gestaltens in Indien wurde, in Baukunst wie in Bildkunst. Die etwa 7 Jahrhunderte, in denen der Buddhismus in Indien die künstlerische Führung inne hatte, sind erfüllt von äußeren Anstürmen, die Indiens Norden und Nordwesten immer von neuem beunruhigen. Zuerst sind es die Einbrüche der Griechen, der Zug Alexanders d. Gr., dann das Vordringen der in Baktrien sesshaften Griechenherrscher und später die sich immer wiederholenden Nomadenstürme, die aus den iranischen und zentralasiatischen Grenzländern hereinfluten. Auch die letzteren, die Einbrüche der Nomaden, trugen trotz aller Zerstörungen, die ohne Zweifel mit ihnen verbunden waren, dazu bei, die Berührung mit den westasiatischen Kulturen aus dem iranischen Raum heraus zu erneuern. Der letzte Einbruch, der der hephtalitischen Hunnen, war zugleich der barbarischste und leitet das Ende der buddhistischen Kultur und Kunst ein, die in Indien nach einer – in den verschiedenen Teilen Indiens längeren oder kürzeren – Nachblüte allmählich erlöschen. Der Buddhismus wurde aufgesogen von den heimischen bodenständigen Religionen und Kultgemeinschaften. Er war eine Kultur der Städte, die Kultur eines aufblühenden Bürgertums, das durch den Handel reich geworden war. Dieses war der Träger des religiösen, geistigen oder künstlerischen Lebens. Wo mit dem Nomadeneinbruch der Hunnen diese Stadtkultur zerstört wurde, erloschen die Grundlagen der buddhistischen Kunst.

So sehr sie in seinem Dienst und Auftrag entstanden waren, blieb der Buddhismus in Indien nicht der Träger der von ihm ins Leben gerufenen Kunstformen. Der Hinduismus übernahm sie und entwickelte sie in der nächsten Epoche indischer Kunst in großartiger Weise weiter. Die Wende in Indiens Geschichte, die zur Abkehr von dem vergeistigten, aber auch übernational denkenden und empfindenden Buddhismus führte, wird ausgelöst durch das Aufkommen der Dynastie der Gupta im nördlichen Indien, die dort ein großes Reich errichteten, das zwar, seit dem 4. Jahrhundert aufblühend, bereits im 5. Jahrhundert unter den Schlägen der hephtalitischen Hunnen zusammenbrach, dessen richtungweisende Haltung aber für Indiens Zukunft bestimmend blieb. An die Stelle des philosophisch gerichteten Buddhismus trat damit der aus dem heimischen Kultleben emporsteigende Hinduismus, von dem die von den Brahmanen behüteten

alten religiösen Traditionen neu belebt werden. Tiefgreifende Wandlungen vollziehen sich seit der Mitte des 1. Jahrtausends.

War das Zeitalter des Buddhismus künstlerisch eine Epoche, in der Indien nach außen geöffnet war, ist die Folgezeit, von etwa 500–1200 reichend, eine Zeit der Abschließung und der Selbstgenügsamkeit. Die heimisch-bodenständigen Kräfte entwickeln sich in kontinuierlicher Weise auf der Grundlage der in der vorangehenden Epoche geprägten Kunstformen, die sie weitergestalten zu immer reicheren und kühneren Bildungen. Es erfolgt in dieser Zeit eine kontinuierliche Weiterbildung des künstlerischen Gutes, das in buddhistischer Zeit entstanden war, wenn auch die Träger gewechselt haben.

Auf dem Höhepunkt der Epoche des Buddhismus beginnen Indiens Kunst und Kultur auszustrahlen in die Nachbarländer im Norden, Osten und Süden. Diese geistige Expansion, im Norden und Nordosten durch die nomadische Kushana-Dynastie eingeleitet, hält auch in der Folgezeit an. Die Kushana haben erstmalig Indiens Kunst und Kultur den Weg nach Zentralasien geöffnet, wo seit dem 2./3. Jahrhundert die Einflüsse sichtbar werden, und von wo der Buddhismus dann weiter seinen Weg nach Ostasien genommen hat. Im Osten und Südosten entstehen seit dem 3. und 4. Jahrhundert Filialkulturen Indiens, in Burma, in Hinterindien, in Indonesien, die auch weiterhin die Kontakte mit dem Ursprungsland pflegen. So erweist sich die Phase buddhistischer Kunst in Indiens Geschichte als eine Zeit großer schöpferischer Kraft.

ALLGEMEINE LITERATUR ZUR KUNST INDIENS

- Brown, P.: Indian architecture, Buddhist and Hindu periods. Bombay 1956
- Coomaraswamy, A. K.: Geschichte der indischen und indonesischen Kunst. Deutsch von H. Goetz. Leipzig 1927
- Diez, E.: Die Kunst Indiens. Potsdam 1925
- Fergusson, J.: History of Indian and Eastern architecture. London 1910
- Fischer, K.: Schöpfungen indischer Kunst. Köln 1959
- Fischer, O.: Die Kunst Indiens, Chinas und Japans. Berlin 1928
- Goetz, H.: Indien. Fünf Jahrtausende indischer Kunst. Baden-Baden 1959
- Grünwedel, A.: Buddhistische Kunst in Indien. Staatl. Museen zu Berlin. Neudruck der 2. Aufl. Berlin 1919
- Havell, E. B.: Ancient and mediaeval architecture of India. London 1915
- Kramrisch, St.: Grundzüge der indischen Kunst. Hellerau 1924
- Kramrisch, St.: Die indische Kunst. In Springers Kunstgeschichte, Band VI. Die außereuropäische Kunst. Leipzig 1929.
- Kramrisch, St.: Indian sculpture. Calcutta 1933
- Kramrisch, St.: Indische Kunst. Traditionen in Skulptur, Malerei und Architektur. London 1955
- La Roche, E.: Indische Baukunst. Unter Mitw. v. A. Sarasin. Mit einem Geleitwort v. H. Wölfflin und einem Literaturverzeichnis von E. Gratzl. München 1921/22.
- Marchal, H.: L'architecture comparée dans l'Inde et l'Extrême-Orient. Paris 1944
- Rau, H.: Die Kunst Indiens bis zum Islam. Stuttgart 1958
- Reuther, O.: Indische Paläste und Wohnhäuser. Mit Beiträgen von C. Preusser und F. Wetzel. Berlin 1925
- Rowland, B.: The Art and Architecture of India. Buddhist, Hindu, Jain. Middlesex 1956
- Vogel, J. Ph.: Buddhist art in India, Ceylon and Java. Oxford 1936
- Waldschmidt, E.: Geschichte des indischen Altertums. In: Waldschmidt (u. a.), Geschichte Asiens. München 1950, S. 3 ff.
- Waldschmidt, E.: Buddhistische Kunst in Indien. Berlin 1952
- Zimmer, H.: The Art of Indian Asia. Its mythology and transformations. New York 1955. Ed. by J. Cambell

DIE BILDТАFELN

1 Brahamagiri, Megalithgrab

2 Löwenkapitell, Sarnath

3 Löwenkapitell von einer Säule, Sanchi

4 Tor vom großen Stupa in Bharhut

5 Stupa aus Bharhut, Pfeilerfigur

6 Stupa aus Bharhut, Pfeilerfigur: Culakoka Devata

7 Relief vom Südtor des Stupa in Bharhut, Prasenajit-Pfeiler

8 Stupa aus Bharhut, Relief vom Ajatashatru-Pfeiler: Verehrung eines heiligen Baumes

9 Stupa von Bharhut, Relief vom Ajatashatru-Pfeiler: Abstieg des Buddha vom Tushita-Himmel

10 Stupa aus Bharhut, Relief vom Ajatashatru-Pfeiler: Die Verehrung des Buddha

11 u. 12 Südtor des Stupa in Bharhut, Prasenajit-Pfeiler,
Außenseite: Verehrung des Baumes (im obersten
Relief, Abb. 13) durch Tanz und Musik

13 Südtor des Stupa in Bharhut, Prasenajit-Pfeiler, Außenseite oberstes Relief: Baumheiligtum mit Thron des Buddha am Fuß des Stammes

14 Südtor des Stupa in Bharhut, Prasenajit-Pfeiler, Innenseite, oberstes Relief: Tempel mit dem Rad der Lehre als Kultobjekt

15 Stupa von Bharhut. Ajatashatru-Pfeiler: Die Götter verehren den Turban des Buddha

- 16 Medaillon vom Steinzaun des Stupa in Bharhut: Darstellung der Jataka-Legende vom Affenkönig
- 17 Medaillon vom Steinzaun des Stupa in Bharhut mit Darstellung der Stiftung des Anathapindada

18 Medaillon vom Steinzaun des Stupa in Bharhut

19 Relieffragment mit Darstellung eines Stupa mit Anbetendem

20 Bharhut, Prasenajit-Pfeiler, seitliche Ansicht, oberstes Relief: Verehrung eines Stupa

21

22

21 u. 22 Bodhgaya, Pfeiler des Steinzaunes am Prozessionspfad

23 Bhaja, Klosterhöhle Nr. 20, Vorraum

24 Bhaja, Klosterhöhle Nr. 20, Rechte Seitenwand, linkes Relief: Surya, der Sonnengott; rechtes Relief: Indra, der Sturmgott

25 Bhaja, Klosterhöhle Nr. 20, Rückwand. Die Dämonen der Nacht von der aufgehenden Sonne zurückgedrängt

26 Bhaja, Klosterhöhle Nr. 20, Vorraum, Der Sonnengott auf dem Wagen

27 Bhaja, Klosterhöhle Nr. 20, Vorraum, Pfeilerkapitell

28 Bhaja, Klosterhöhle Nr. 20, Innere Halle, Rückwand
29 Udaigiri-Khandagiri. Höhlen

30 Udaigiri-Khandagiri. Rani-gumpha. Untergeschoß

31 Udaigiri-Khandagiri. Anant-gumpha

32 Udaigiri-Khandagiri, Ganesh-gumpha
 33 Udaigiri-Khandagiri, Rani-gumpha

34 Udaigiri-Khandagiri. Rani-gumpha, obere Galerie

35 Yaksha aus Parkham

36 Yaksha aus Patna

37 Terrakottafiguren aus Sadheri (Distrikt Charsadha)

38 Terrakottafiguren aus Kaushambi

39 Sanchi, Stupa Nr. 2

40 Sanchi, Stupa Nr. 2, Pfeilerrelief

41 Sanchi, Stupa Nr. 2, Pfeiler

43 Sanchi, Stupa Nr. 1, mit Osttor

44 Sanchi, Stupa Nr. 1, Südtor, Außenseite

45 Sanchi, Stupa Nr. 1, Südtor, Detail von der Außenseite

46 Sanchi, Stupa Nr. 1, Südtor, Innenseite, Torbalken

47 Sanchi, Stupa Nr. 1, Nordtor, Außenansicht

50 Sanchi, Stupa Nr. 1, Osttor, Torbalken, Innenansicht

51 Sanchi, Stupa Nr. 1, Osttor, Pfeiler

52 Sanchi, Stupa Nr. 1, Westtor, Außenansicht

53 Sanchi, Stupa Nr. 1, Westtor, Kapitell mit tragenden Yaksha

54 Sanchi, Stupa Nr. 2, Relief mit Verehrung des Rades

55 Sanchi, Stupa Nr. 1, Südtor, Verehrung einer Löwensäule mit Radsymbol

56 Sanchi, Stupa Nr. 1, Westtor, Torbalken von innen

57 Sanchi, Stupa Nr. 1, Nordtor, Verehrung eines sakralen Baumes

58 Sanchi, Stupa Nr. 1, Westtor, Verehrung eines sakralen Baumes

59 Sanchi, Stupa Nr. 1, Nordtor, Pfeilerrelief, Stiftung des Anathapindada

60 Sanchi, Stupa Nr. 1, Pfeilerrelief vom Osttor

61 Sanchi, Stupa Nr. 1, Blick in den Umgang und auf das Westtor

62 Sanchi, Stupa Nr. 3 mit Tor

63 Sanchi, Stupa Nr. 1, Pfeilerrelief mit Darstellung eines Stupa

64 Medaillon aus Mathura mit Darstellung eines Baumheiligtums, Mathura

65 Baumheiligtum auf einem Relief aus Bharhut

66 Relief aus Amaravati, Fragment, Darstellung eines Baumheiligtums

- 67 Relief von einem Stupa in Jaggayapeta, Vorderseite: Der Weltherrscher und seine Attribute
 68 Relief aus Amaravati mit Darstellung einer Kapelle
 69 Rückseite des Reliefs vom Stupa in Jaggayapeta: Darstellung eines Kultbaues

70 Relief aus Amaravati mit Darstellung eines vielgeschossigen Tempels

71 Kushinagara, Tempel und Stupa. Moderner Rekonstruktionsversuch

72 Ajanta, Kulthöhle Nr. 9

73 Felsmassiv in den Barabar-Hügeln mit Lomas-Rishi-Höhle

74 Lomas-Rishi-Höhle
75 Ajanta, Kulthöhle Nr. 9

76 Bhaja, Kulthöhle zwischen Wohn- und Versammlungshöhlen der Mönche

77 Bhaja, Kulthöhle

78 Beda, Unvollendeter Vorbau der Kulthöhle

79 Bedsa, Vorhalle der Kulthöhle

80 Bedsa, Vorhalle der Kulthöhle, Stierkapitell

81 Bedsa, Kulthöhle

82 Bedse, Kulthöhle, Eingangswand mit Sonnenfenster

83 Bedse, Klosterhöhle (Vihara)

84 u. 85 Karli, Kulthöhle mit der Darstellung von Stifterpaaren
an der Eingangswand

86 Karli, Kulthöhle

87 Kanheri, Kulthöhle Nr. 3, Unvollendete Fassade

88 Kanheri, Kulthöhle Nr. 3, Pfeiler der Fassade

89 Aurangabad, Kulthöhle Nr. 4

90 Kanheri, Höhle Nr. 3, Kapitelle der Pfeiler im unvollendeten Innenraum

91 Ajanta, Höhle Nr. 13, Halle mit Eingangstüren zu den Zellen

92 Nasik, Höhle Nr. 10

93 Nasik, Fassade der Kulthöhle

94 Nasik, Höhle Nr. 17 neben der großen Kulthöhle

95 Nasik, Höhle Nr. 17, Pfeilerkapitelle

96 Bhaja, Stupas in einer Nebenhöhle, aus dem Felsen gehauen

97 Nasik, Höhle Nr. 3, Relief: Verehrung eines Stupa

98 Kanheri, Höhle Nr. 3A, Stupa

99 Kanheri, Höhle Nr. 3, Relief

100 Kupferes Reliquiar mit Inschrift des Kanishka

101 Kupferes Reliquiar mit Inschrift des Kanishka

102 Kupfernes Reliquiar mit Inschrift des Kanishka (Detail)

103 Kupfernes Reliquiar mit Inschrift des Kanishka (Detail)

104 Fragment der Statue eines Kushana-Fürsten

- 105 Kopf der Bronzestatue eines parthischen Reiterfürsten aus Sami
 106 Kushana-Krieger. Relief aus Shotorak
 107 Surkh Kotal, Feuerheiligtum. Blick auf Altarpodium mit Umgang

108 Surkh Kotal, äußerer Umgang des Feuerheiligtums

109 Surkh Kotal, Freitreppe zum Feuerheiligtum. Blick auf die Freilegungsarbeiten

112 Goldmünze des Kanishka I mit stehendem Buddha auf der Rückseite (stark vergrößert)

111 Münzen der Kushana-Herrscher

113 Münzen der griechischen Herrscher in Bakterien

114 Kalksteinfries aus Aïr-tam

115 u. 116 Skythischer Goldschmuck aus Sirkap

- 117 Bronzestatue eines Reiterkriegers
- 118 Weibliche Statuette aus Sirkap (Vorderansicht)
- 119 Weibliche Statuette aus Sirkap (Rückenansicht)

- 120 Schminkschale mit Liebes-
paar aus Sirkap
- 121 Schminkschale aus Sirkap
- 122 Schminkschale aus Sirkap

123 „Ringstone“

124 „Ringstone“

125 bis 127 Stueckköpfe aus dem apsidalen Tempel in Sirkap

128 Taxila, Dharmarajika-Stupa. Prozessionspfad. Gegenwärtiger Zustand

129 Taxila, Dharmarajika-Stupa. Gesamtansicht bei Abschluß der Grabungen

130 Taxila, Stupa in Zelle 31 des Klosters bei Pippala

131 Stupa-Reliquiar aus Kalawan

132 Stupa-Reliquiar aus Stein

133 Taxila, Dharmarajika-Stupa, Stupareste aus dem einfassenden Stupa-Kranz

134 Reste eines Stupa von Block A in Sirkap, Brüstung, Harmika und Chattra

135 Taxila, Sirkap, Block E, Stupa, Rekonstruktion

136 Klein-Stupa aus Sirkap, Block G

- 137 Stupa aus Sirkap, Block G
 138 Stupasockel, Sirkap

139 u. 140 Taxila, Sirkap. Stupa mit Doppeladler. Erhaltener Sockel

- 141 Kloster bei Mohra Moradu, Haupt-Stupa
 142 Topdarra (Swat), Stupa

143 Shankardar (Swat), Stupa des Uttarasena

144 Stupa-Reliquiar 145 Stupa-Reliquiar

146 Klein-Stupa

147 Kleiner Votiv-Stupa und Sockel eines Klein-Stupa

148 Votiv-Stupa

149 bis 154 Fragment vom Zylinder eines Votiv-Stupa

152

153

154

155 Rankenrelief aus Shotorak bei Begram

156 Reliefplatte mit Weinranke

157 Reliefplatte mit Weinranke

158 Fragment einer Rahmenleiste mit Weinranke und Yaksha
160 u. 161 „Gerahmte“ Säulen von Votiv-Stupa

159 Fragment eines Rankenreliefs
162 Kupferne Schirme und Mast von einem Votiv-Stupa

163 u. 164 Fragmente von Votiv-Stupa

165 Fragment vom Zylinder eines Votiv-Stupa

166 Stupa aus Sikri, Rekonstruktion

167 u. 168 Reliefs vom Stupa aus Sikri

169 bis 172 Wandfiguren des stehenden Buddha von einem Stupa oder einer Kultkapelle

173 Sitzender Buddha

174 Sitzender Buddha

177 Sitzender Buddha, Felsrelief im oberen Swat-Tal

178 Sitzender Buddha in Meditationshaltung mit Flammengloriole (Wunder von Shravasti)

179 Die vier Begegnungen des Prinzen Siddharta mit einem Alten, einem Kranken, einem Toten und einem Mönch (oben) und stehender Buddha unter einem Treppenbogen (unten), Relief aus Sargan Tepe

180 Vorgesetzter Giebel von einem Stupa mit dem Buddha auf dem Lotusthron

181 Sockelrelief einer Kultstatue aus Shotorak

182 u. 183 Goldener Reliquienkasten aus Bimaran

184 Kopf eines Buddha aus Hadda

185 Statuette eines stehenden Buddha aus Hadda

186 Stuckkopf eines Buddha, sog. Antonius, aus Hadda

187 Stuckfigur eines sitzenden Bodhisattva

188 u. 189 Stuckköpfchen aus Ushkur (Kashmir)
190 u. 191 Stuckkopf eines bärtigen Mannes

192 Stuckfiguren eines Stupa aus Mohra Moradu
193 Stuckfiguren sitzender Buddhas von einem Stupa in Jaulian

194 Sitzender Boddhisattva aus Fundukistan
195 Sitzender Buddha aus bemaltem Stuck aus Fundukistan

196 Zwei sitzende Bodhisattva aus Fundukistan

197 Bamiyan, Kolossale Buddhastatue in Felsenhöhlung (53 m hoch)

198 Taxila, Dharmarajika – Bezirk, Neben-Stupa Nr. 4

199 Jaulian, Reste eines Votiv-Stupa mit Stuckplastik

- 200 Reliquiar in Stupa-Form aus Votiv-Stupa A 11 in Jaulian
 201 Memorial-Stupa aus Zelle 9 des Klosters bei Mohra Moradu

202 Bamiyan. Zelle über dem Kolossalbuddha

203 Bamiyan. Decke eines Höhlenklosters

204 Bamiyan. Reste eines Bogenfrieses mit thronendem Buddha

205 Bamiyan, Freskomalerei in der Nische des 53 m hohen Buddha. Schwebender Boddhisattva zwischen himmlischen Genien, Nachzeichnung

206 Bamiyan. Freskomalerei: Boddhisattvas, von himmlischen Genien bedient

207 Bhamala, Reste des Terrassen-Stupa
 208 Takht-i-Bhai, Kloster, Blick auf Hof A

209 Kultkapelle auf erhöhtem Sockel, Relief

210 Gewölbter Pavillon, Nachbildung auf einem architektonischen Fragment, vermutlich vom Schmuck eines Stupa

211 Jamalghari, Kloster Großer Stupa-Hof, von außen gesehen

212 Jamalghari, Kloster. Großer Stupa-Hof, innere Ansicht, Umgang um
den mittleren Stupa 213 Reste des apsidalen Tempels in Sirkap-Taxila

214 Standbild des Kanishka

215 Jaina-Sockel, Fragment einer Statue des Arhat Nandyavarta

216 Figuren von einem Steinzaun aus Bhuteshar

217 Stehender Buddha

218 Buddha von Katra, Stele

219 Buddha aus Saheth Maheth

220 Sitzender Buddha aus Ahichchatra

221 Votiv-Stupa

222 „Holi“-Relief, Votiv-Relief des Lonashobhika

223 Fragment eines steinernen Bogenfeldes aus Mathura

224 bis 226 Elfenbeinreliefs aus Begram. Beschläge einer Truhe

227 bis 229 Elfenbeinstatuette aus Pompeji

230 Yakshi von Didarganj

231 Relief mit Darstellung eines Stupa aus Amaravati

232 u. 233 Reliquienbehälter in Stupa-Form von Stupa Nr. 6 in Nagarjunakonda

234 Relief vom Haupt-Stupa in Gummadidurru

235 Stupa-Darstellung auf einem Relief

236 Relief mit Stupa-Darstellung

237 Relief mit Stupa-Darstellung aus Amaravati

238 Nagarjunakonda, Stupa Nr. 9, Relief mit Stupa-Darstellung

239 Nagarjunakonda, Relief mit Stupa

240 Relief vom Stupa in Amaravati. Verehrung des Buddha

241 Fragment eines Stupa-Reliefs

242 Nagarjunakonda, Reste eines apsidalen Doppeltempels

- 243 Relief mit buddhistischem Heiligtum aus Ghantashala
 244 Relief mit Seitenansicht eines Wölbtempels aus Bharhut

245 bis 248 Achtkantige Memorialsäule aus Amaravati mit Reliefschmuck auf vier Seiten: über ornamentalen Füllungen vier Kultmale des Buddhismus, Stupa, Löwensäule, Bodhi-Baum. Die Säule trug ursprünglich Rad oder Löwenkapitell

249 Pilaster an der Rückwand einer Reliefplatte aus Amaravati

250 bis 251 Deckbalken vom Stupa-Zaun aus Amaravati

252 Pfeiler aus Amaravati
253 Achteckiger Pfeiler aus Amaravati

254 Säule mit zwei Wedelträgern (chauri-Träger). Relief aus Nagarjunakonda

255 Nachbildung einer antiken Figur auf einem Pfeilerrelief aus Nagarjunakonda

256 Pfeiler vom Steinzaun des Großen Stupa in Amaravati

257 Pfeiler vom Steinzaun des Großen Stupa in Amaravati

258 Pfeiler vom Steinzaun des Großen Stupa in Amaravati

259 Pfeiler vom Steinzaun des Großen Stupa in Amaravati
 260 Reliefierter Pfeiler aus Nagarjunakonda, Darstellung von drei Tänzerinnen

- 261 Lotosmedaillon von einem Steinzaunpfeiler des Großen Stupa in Amaravati
 262 Detail eines Steinzaunpfeilers vom Großen Stupa in Amaravati

263 Reliefierter Sturzbalken vom Steinzaun des Stupa in Amaravati mit Mayas Traum

264 Reliefierter Sturzbalken vom Steinzaun eines Stupa in Nagarjunakonda. Der Bodhisattva predigt

265 Steinzaunpfeilerfragment aus Amaravati

- 266 Deckbalken von einem Stupa mit Relief, Himmlisches Liebespaar und Predigt des Buddha und Bekehrung des Nanda
- 267 Deckbalken vom Steinzaun des Großen Stupa in Amaravati mit Relief: Verehrung eines Stupa
- 268 Deckbalken von einem Stupa mit Reliefs: Der Boddhisattva im väterlichen Palast, in den schmalen Reliefs Mithuna-Liebespaar
- 269 Relief von einem Steinbalken eines Stupa mit Reliefdarstellung: Buddhas Tod, Verehrung des Stupa. Links am Anfang des Balkens Baumnymphe (Salabhanjika)
- 270 Relieferter Steinbalken von einem Stupa in Goli mit Reliefdarstellung aus den Legenden des Vessantara-Jataka

268

269

270

271 Steinbalken mit Reliefdarstellung einer von Zwergen getragenen Girlande

272 Deckbalken eines Stupa in Goli mit Reliefdarstellungen aus den Legenden des Vessantara-Jataka

273 Deckbalken von Steinzaun des Großen Stupa in Amaravati mit Reliefdarstellungen einer von menschlichen Gestalten getragene Girlande

274 Jain-Heros Parsvanatha

- 275 Turfan-Oase, Stuparuinen
276 Chotscho, Anlage P von Süden

277 Toyuq, Stupa-Tempel 278 Chotscho, Anlage γ
279 Reste eines ehemaligen Stupa

280 Chotscho, Ruine D. Pfeilertempel

281 Chotscho, Pfeilertempel W von der Südostseite

282 Chotscho. Stupa-Tempelchen im Südosten der Stadt

283 Chotscho. Pfeilertempelchen von Südosten

284 Turfan-Gebiet. Ruinen eines großen Stupa

285 Toyuk, Großer Stupa von Syrqip nahe Toyuk

286 Chotscho. Ansicht des Terrassentempels Y von Nordwesten

287 Rstana. Der „Tai-san“ von Osten

288 Toyuk: Stupa-Tempel

289 Wandmalerei von einer runden Kapelle (Stupa?) in Miran
290 Miran. Stuckkopf eines Bodhisattva

- 291 Buddha aus Shortshuq
292 Stehender Buddha aus Khotan
293 Halbfigur einer anbetenden Gottheit aus Shortshuq

294 Stuckkopf eines Bodhisattva aus Chotscho

296 Lastträger als Verehrer des Buddha

295 Reliefnische mit Bodhisattvas

297 Gemalter Fries mit Medaillons in sasanidischem Stil aus Qyzil

298 Stuckplastik aus Qyzil

299 Höhlen der Bachschlucht in Qyzil

300 Blick auf die Kuppel und die Wandfresken der Rotkuppelhöhle in Qyzil

301 Ausschnitt aus einem Fresko der Fresko-Bodenhöhle in Qyzil

302 Kuppelfresken der sogenannten „kleinen Kuppelhöhle“ der großen Schlucht in Qyzil

303 Ausmalung einer Kuppel mit stehenden Buddhas aus einer Höhle in Simsin bei Kirish
 304 Ausschnitt aus einem Gewölbefresko der sog. „Gebetsmühlenhöhle“ in Qyzil

305 Ausschnitt aus einem Fresko der kleinen Bachschlucht in Qyzil, „Drittlezte Höhle“

306 Reste eines Fresko mit Verehrern des Buddha aus der „Drittletzten Höhle“ der Kleinen Bachschlucht in Qyzil

307 Teil der Freskoausmalung der sog. „Seefahrerhöhle“ in Qyzil

308 Fresko aus der sog. „Sechzehn Schwertträger-Höhle“ in Qyzil. Fries stehender Edelleute

309 u. 310 Fresko aus der zweiten Anlage der sog. „Maya-Höhle“ in Qyzil

- 311 Stehender Rinderhirt in Anbetung des Buddha. Fresko aus der sog. „Statuenhöhle“ in Qyzil
- 312 Die Leichenverbrennung des Buddha. Fresko aus der sog. „Maya-Höhle“, zweite Anlage, in Qyzil

313 Sitzender Buddha inmitten von Verehrern. Fresko aus Tempel 9 in Bāzāklik

VERZEICHNIS DER ABBILDUNGEN

- 1 Brahmagiri. Megalithgrab
- 2 Löwenkapitell. Sarnath, Museum
- 3 Löwenkapitell von einer Säule, Sanchi
- 4 Tor vom großen Stupa in Bharhut. Calcutta, Indian Museum
- 5 Stupa aus Bharhut. Pfeilerfigur. Calcutta, Indian Museum
- 6 Stupa aus Bharhut. Pfeilerfigur: Culakoka Devata. Calcutta, Indian Museum
- 7 Relief vom Südtor des Stupa in Bharhut, Prasenajit-Pfeiler: Stehendes Paar. Calcutta, Indian Museum
- 8 Stupa aus Bharhut. Relief vom Ajatashatru-Pfeiler: Verehrung eines heiligen Baumes. Calcutta, Indian Museum
- 9 Stupa von Bharhut. Relief vom Ajatashatru-Pfeiler: Abstieg des Buddha vom Tushita-Himmel (der Buddha durch zwei Fußabdrücke am Anfang und Ende der Himmelsleiter dargestellt). Calcutta, Indian Museum
- 10 Stupa von Bharhut. Relief vom Ajatashatru-Pfeiler: Die Verehrung des Buddha (als leerer Thron mit Schirm und Fußabdruck dargestellt). Calcutta, Indian Museum
- 11/12 Südtor des Stupa in Bharhut, Prasenajit-Pfeiler, Außenseite: Verehrung des Baumes (im obersten Relief, Abb. 13) durch Tanz und Musik
- 13 Südtor des Stupa in Bharhut, Prasenajit-Pfeiler, Außenseite, oberstes Relief: Baumheiligtum mit Thron des Buddha am Fuß des Stammes. Calcutta, Indian Museum
- 14 Südtor des Stupa in Bharhut, Prasenajit-Pfeiler, Innenseite, oberstes Relief: Tempel mit dem Rad der Lehre als Kultobjekt. Calcutta, Indian Museum. (Am Pfeiler folgen auf dieses Relief die Reliefs Abb. 11 und 12)
- 15 Stupa von Bharhut. Ajatashatru-Pfeiler: Die Götter verehren den Turban des Buddha (Kuppeltempel mit der Turbanreliquie). Calcutta, Indian Museum
- 16 Medaillon vom Steinzaun des Stupa in Bharhut: Darstellung der Jataka-Legende vom Affenkönig. Calcutta, Indian Museum
- 17 Medaillon vom Steinzaun des Stupa in Bharhut mit Darstellung der Stiftung des Anathapindada. Calcutta, Indian Museum
- 18 Medaillon vom Steinzaun des Stupa in Bharhut. Calcutta, Indian Museum
- 19 Relieffragment mit Darstellung eines Stupa mit Anbetendem Bankipore-Patna, Museum
- 20 Bharhut. Prasenajit-Pfeiler, seitliche Ansicht, oberstes Relief: Verehrung eines Stupa. Calcutta, Indian Museum. (Unter diesem Relief folgt am Pfeiler das Relief Abb. 7)

- 21 Bodhgaya, Pfeiler des Steinzaunes am Prozessionspfad
- 22 Bodhgaya, Pfeiler des Steinzaunes am Prozessionspfad
- 23 Bhaja, Klosterhöhle Nr. 20, Vorraum (Vorderfront eingestürzt)
- 24 Bhaja, Klosterhöhle Nr. 20, Rechte Seitenwand, linkes Relief: Surya, der Sonnengott; rechtes Relief: Indra, der Sturmgott
- 25 Bhaja, Klosterhöhle Nr. 20, Rückwand. Die Dämonen der Nacht von der aufgehenden Sonne zurückgedrängt
- 26 Bhaja, Klosterhöhle Nr. 20, Vorraum, Der Sonnengott auf dem Wagen
- 27 Bhaja, Klosterhöhle Nr. 20, Vorraum, Pfeilerkapitell
- 28 Bhaja, Klosterhöhle Nr. 20, Innere Halle, Rückwand
- 29 Udaigiri-Khandagiri, Höhlen
- 30 Udaigiri-Khandagiri, Rani-gumpha. Untergeschoss
- 31 Udaigiri-Khandagiri, Anant-gumpha
- 32 Udaigiri-Khandagiri, Ganesh-gumpha
- 33 Udaigiri-Khandagiri, Rani-gumpha
- 34 Udaigiri-Khandagiri, Rani-gumpha, obere Galerie
- 35 Yaksha aus Parkham. Calcutta, Indian Museum
- 36 Yaksha aus Patna. Calcutta, Indian Museum
- 37 Terrakottafiguren aus Sadheri (Distrikt Charsadha)
- 38 Terrakottafiguren aus Kaushambi, Allahabad, Museum
- 39 Sanchi, Stupa Nr. 2
- 40 Sanchi, Stupa Nr. 2, Pfeilerrelief
- 41 Sanchi, Stupa Nr. 2, Pfeiler
- 42 Sanchi, Stupa Nr. 2, Steinzaun
- 43 Sanchi, Stupa Nr. 1 mit Osttor
- 44 Sanchi, Stupa Nr. 1, Südtor, Außenseite
- 45 Sanchi, Stupa Nr. 1, Südtor, Detail von der Außenseite
- 46 Sanchi, Stupa Nr. 1, Südtor, Innenseite, Torbalken
- 47 Sanchi, Stupa Nr. 1, Nordtor, Außenansicht
- 48 Sanchi, Stupa Nr. 1, Nordtor, Torbalken, Innenansicht
- 49 Sanchi, Stupa Nr. 1, Osttor, Außenansicht
- 50 Sanchi, Stupa Nr. 1, Osttor, Torbalken, Innenansicht
- 51 Sanchi, Stupa Nr. 1, Osttor Pfeiler
- 52 Sanchi, Stupa Nr. 1, Westtor, Außenansicht
- 53 Sanchi, Stupa Nr. 1, Westtor, Kapitell mit tragenden Yaksha
- 54 Sanchi, Stupa Nr. 2, Relief mit Verehrung des Rades
- 55 Sanchi, Stupa Nr. 1, Südtor, Verehrung einer Löwensäule mit Radsymbol
- 56 Sanchi, Stupa Nr. 1, Westtor, Torbalken von innen
- 57 Sanchi, Stupa Nr. 1, Nordtor, Verehrung eines sakralen Baumes
- 59 Sanchi, Stupa Nr. 1, Nordtor, Pfeilerrelief, Stiftung des Anathapindada
- 60 Sanchi, Stupa Nr. 1, Pfeilerrelief vom Osttor
- 61 Sanchi, Stupa Nr. 1, Blick in den Umgang und auf das Westtor
- 62 Sanchi, Stupa Nr. 3 mit Tor

- 63 Sanchi, Stupa Nr. 1, Pfeilerrelief mit Darstellung eines Stupa
- 64 Medaillon aus Mathura mit Darstellung eines Baumheiligtums
Mathura, Archäologisches Museum
- 65 Baumheiligtum auf einem Relief aus Bharhut
- 66 Relief aus Amaravati. Fragment. Darstellung eines Baumheiligtums
- 67 Relief von einem Stupa in Jaggayapeta, Vorderseite: Der Welt-
herrscher und seine Attribute. Madras, Museum
- 68 Relief aus Amaravati mit Darstellung einer Kapelle. Madras, Museum
- 69 Rückseite des Reliefs vom Stupa in Jaggayapeta: Darstellung
eines Kultbaues. Madras, Museum
- 70 Relief aus Amaravati mit Darstellung eines vielgeschossigen Tem-
pels. Madras, Museum
- 71 Kushinagara, Tempel und Stupa. Moderner Rekonstruktionsversuch
- 72 Ajanta. Kulthöhle Nr. 9
- 73 Felsmassiv in den Barbara-Hügeln mit Lomas-Rishi-Höhle
- 74 Lomas-Rishi-Höhle
- 75 Ajanta. Kulthöhle Nr. 9
- 76 Bhaja, Kulthöhle zwischen Wohn- und Versammlungshöhlen der
Mönche
- 77 Bhaja, Kulthöhle
- 78 Bedsa, Unvollendeter Vorbau der Kulthöhle
- 79 Bedsa, Vorhalle der Kulthöhle
- 80 Bedsa, Vorhalle der Kulthöhle, Stierkapitell
- 81 Bedsa, Kulthöhle
- 82 Bedsa, Kulthöhle, Eingangswand mit Sonnenfenster
- 83 Bedsa, Klosterhöhle (Vihara)
- 84/85 Karli, Kulthöhle mit der Darstellung von Stifterpaaren an der Ein-
gangswand
- 86 Karli, Kulthöhle
- 87 Kanheri, Kulthöhle Nr. 3, Unvollendete Fassade
- 88 Kanheri, Kulthöhle Nr. 3, Pfeiler der Fassade
- 89 Aurangabad, Kulthöhle Nr. 4
- 90 Kanheri, Höhle Nr. 3, Kapitelle der Pfeiler im unvollendeten Innen-
raum
- 91 Ajanta, Höhle Nr. 13, Halle mit Eingangstüren zu den Zellen. Die
Wände unten modern erneuert und ausgemauert
- 92 Nasik, Höhle Nr. 10.
- 93 Nasik, Fassade der Pandulena-Kulthöhle
- 94 Nasik, Höhle Nr. 17 neben der großen Kulthöhle
- 95 Nasik, Höhle Nr. 17, Pfeilerkapitelle
- 96 Bhaja, Stupas in einer Nebenhöhle, aus dem Felsen gehauen
- 97 Nasik, Gautamiputra-Höhle Nr. 3, Relief: Verehrung eines Stupa

- 98 Kanheri, Höhle Nr. 3A, Stupa
- 99 Kanheri, Höhle Nr. 3, Relief
- 100 Kupfernes Reliquiar mit Inschrift des Kanishka. Peshawar, Museum
- 101 Kupfernes Reliquiar mit Inschrift des Kanishka. Peshawar, Museum
- 102 Kupfernes Reliquiar mit Inschrift des Kanishka (Detail). Peshawar, Museum
- 103 Kupfernes Reliquiar mit Inschrift des Kanishka (Detail). Peshawar, Museum
- 104 Fragment der Statue eines Kushana-Fürsten. Surkh Kotal
- 105 Kopf der Bronzestatue eines parthischen Reiterfürsten aus Sami. Teheran, Museum
- 106 Kushana-Krieger. Relief aus Shotorak. Museum Dar ul-Aman, Kabul
- 107 Surkh Kotal, Feuerheiligtum. Blick auf Altarpodium mit Umgang
- 108 Surkh Kotal, äußerer Umgang des Feuerheiligtums
- 109 Surkh Kotal, Freitreppe zum Feuerheiligtum. Blick auf die Freilegungsarbeiten. Aufnahme von 1956
- 110 Surkh Kotal, Dekoration der Umfassungsmauern des Feuerheiligtums
- 111 Münzen der Kushana-Herrscher
- 112 Goldmünze des Kanishka I mit stehendem Buddha auf der Rückseite (stark vergrößert)
- 113 Münzen der griechischen Herrscher in Baktrien
- 114 Kalksteinfries aus Aīr-tam. Leningrad, Eremitage
- 115/116 Skythischer Goldschmuck aus Sirkap. Taxila, Museum
- 117 Bronzestatuetten eines Reiterkriegers. Kabul, Museum
- 118 Weibliche Statuette aus Sirkap (Vorderansicht). Karachi, Nationalmuseum
- 119 Weibliche Statuette aus Sirkap (Rückansicht). Karachi, Nationalmuseum
- 120 Schminkschale mit Liebespaar aus Sirkap. Schiefer. Karachi, Nationalmuseum
- 121 Schminkschale aus Sirkap. Schiefer. Karachi, Nationalmuseum
- 122 Schminkschale aus Sirkap. Taxila, Museum
- 123 „Ringstone“. Taxila, Museum
- 124 „Ringstone“, Fragment. Taxila, Museum
- 125 bis 127 Stuckköpfe aus dem apsidalen Tempel in Sirkap
- 128 Taxila. Dharmarajika-Stupa. Prozessionspfad, gegenwärtiger Zustand

- 129 Taxila. Dharmarajika-Stupa. Gesamtansicht, bei Abschluß der Grabungen
- 130 Taxila, Stupa in Zelle 31 des Klosters bei Pippala
- 131 Stupa-Reliquiar aus Kalawan. Taxila, Museum
- 132 Stupa-Reliquiar aus Stein. Taxila, Museum
- 133 Taxila. Dharmarajika-Stupa. Stuparesten aus dem einfassenden Stupa-Kranz
- 134 Reste eines Stupa von Block A in Sirkap. Brüstung, Harmika und Chattra. Taxila, Museum
- 135 Taxila, Sirkap, Block E, Stupa, Rekonstruktion
- 136 Kleinstupa aus Sirkap, Block G. Taxila, Museum
- 137 Stupa aus Sirkap, Block G. Taxila, Museum
- 138 Stupasockel, Sirkap
- 139/140 Taxila, Sirkap. Stupa mit Doppeladler, erhaltener Sockel
- 141 Taxila, Kloster bei Mohra Moradu, Haupt-Stupa
- 142 Topdarra (Swat), Stupa
- 143 Shankardar (Swat). Stupa des Uttarasena
- 144 Stupa-Reliquiar. Peshawar-Museum
- 145 Stupa-Reliquiar. Peshawar-Museum
- 146 Klein-Stupa, Peshawar Sammlung Gai
- 147 Kleiner Motiv-Stupa und Sockel eines Klein-Stupa, Taxila Museum
- 148 Motiv-Stupa, Calcutta, Indian Museum
- 149 bis 154 Fragment vom Zylinder eines Motiv-Stupa. Lahore, Museum
- 155 Rankenrelief aus Shotarak bei Begram. Kabul, Museum
- 156 Reliefplatte mit Weinranke. Kabul, Museum
- 157 Reliefplatte mit Weinranke. Peshawar, Museum
- 158 Fragment einer Rahmenleiste mit Weinranke und Yaksha, Taxila, Museum
- 159 Fragment eines Rankenreliefs. Peshawar, Museum
- 160/161 „Gerahmte“ Säulen von Motiv-Stupas. Lahore, Museum
- 162 Kupferne Schirme und Mast von einem Motiv-Stupa in Jaulian. Taxila, Museum
- 163/164 Fragmente von Motiv-Stupas. Peshawar, Museum
- 165 Fragment vom Zylinder eines Motiv-Stupa. Lahore, Museum
- 166 Stupa aus Sikri, Rekonstruktion, Lahore, Museum
- 167/168 Reliefs vom Stupa aus Sikri. Lahore, Museum
- 169 bis 172 Wandfiguren des stehenden Buddha von einem Stupa oder einer Kultkapelle. 169/170 Peshawar, Museum; 171/172, Lahore, Museum
- 173 Sitzender Buddha. Lahore, Museum
- 174 Sitzender Buddha. Berlin, Museum für Völkerkunde
- 175 Stehender Buddha. Lahore, Museum

- 176 Stehender Buddha in Strahlengloriole (Wunder von Shravasti). Relief aus Hadda. Kabul, Museum
- 177 Sitzender Buddha. Felsrelief im oberen Swat-Tal
- 178 Sitzender Buddha in Meditationshaltung mit Flammengloriole (Wunder von Shravasti): Kabul, Museum
- 179 Die vier Begegnungen des Prinzen Siddharta mit einem Alten, einem Kranken, einem Toten und einem Mönch (oben) und stehender Buddha unter einem Treppbogen (unten). Relief aus Sargan Tepe. Kunduz, Museum
- 180 Vorgesetzter „Giebel“ von einem Stupa mit dem Buddha auf dem Lotusthron. Simla, Staatliches Museum
- 181 Sockelrelief einer Kultstatue aus Shotorak, Kabul, Museum
- 182/183 Goldener Reliquienkasten aus Bimaran. London, British Museum
- 184 Kopf eines Buddha aus Hadda. Stuck. Kabul, Museum
- 185 Statuette eines stehenden Buddha aus Hadda. Stuck. Kabul, Museum
- 186 Stuckkopf eines Buddha, sog. Antinous, aus Hadda, Paris, Musée Guimet
- 187 Stuckfig. eines sitzenden Boddhisattva Maitreya. Taxila, Museum
- 188/189 Stuckköpfchen aus Ushkur (Kashmir), Lahore, Museum
- 190/191 Stuckkopf eines bärtigen Mannes. Peshawar, Sammlung Gai
- 192 Stuckfiguren eines Stupa aus Mohra Moradu. Taxila, Museum
- 193 Stuckfiguren sitzender Buddhas von einem Stupa in Jaulian. Taxila, Museum
- 194 Sitzender Boddhisattva aus Fundukistan, Stuck, bemalt, Paris, Musée Guimet
- 197 Bamiyan. Kolossale Buddhastatue in Felsenhöhlung (53 m hoch)
- 198 Taxila. Dharmarajika – Bezirk. Nebenstupa Nr. 4
- 199 Jaulian. Reste eines Votiv-Stupa mit Stuckplastik
- 200 Reliquiar in Stupa-Form aus Votiv-Stupa A 11 in Jaulian. Taxila, Museum
- 201 Memorial-Stupa aus Zelle 9 des Klosters bei Mohra Moradu. Abguß im Museum in Taxila
- 202 Bamiyan. Zelle über dem Kolossalbuddha
- 203 Bamiyan. Decke eines Höhlenklosters
- 204 Bamiyan. Reste eines Bogenfrieses mit thronenden Buddhas
- 205 Bamiyan. Freskomalerei in der Nische des 53 m hohen Buddha. Schwebender Boddhisattva zwischen himmlischen Genien. Nachzeichnung
- 206 Bamiyan, Freskomalerei: Boddhisattvas, von himmlischen Genien bedient
- 207 Bhamala. Reste des Terrassen-Stupa
- 208 Takht-i-Bhai, Kloster. Blick auf Hof A.
- 209 Kultkapelle auf erhöhtem Sockel. Relief. Lahore, Museum

- 210 Gewölbter Pavillon. Nachbildung auf einem architektonischen Fragment, vermutlich vom Schmuck eines Stupa. Peshawar. Sammlung Gai
- 211 Jamalghari. Kloster. Großer Stupa-Hof, von außen gesehen
- 212 Jamalghari, Kloster. Großer Stupa-Hof, innere Ansicht, Umgang um den mittleren Stupa
- 213 Reste des apsidalen Tempels in Sirkap-Taxila
- 214 Standbild des Kanishka. Mathura, Archäologisches Museum
- 215 Jaina-Sockel. Fragment einer Statue des Arhat Nandyavarta. Lucknow, Museum. Inschriftlich datiert ins Jahr 49 der Ära des Kanishka (2. Jh.)
- 216 Figuren von einem Steinzaun aus Bhuteshar. Mathura, Archäologisches Museum: Die horizontalen Steinbalken sind durch Holzbalken ersetzt. Die Pfeiler standen ursprünglich in weiterem Abstand
- 217 Stehender Buddha. Mathura, Archäologisches Museum
- 218 Buddha von Katra. Stele, Mathura, Archäologisches Museum
- 219 Buddha aus Saheth Maheth. Mathura, Archäologisches Museum
- 220 Sitzender Buddha aus Ahichchatra
- 221 Votiv-Stupa. Mathura, Archäologisches Museum
- 222 „Holi“-Relief. Votivrelief des Lonashobhika. Mathura, Archäologisches Museum
- 223 Fragment eines steinernen Bogenfeldes aus Mathura. Boston, Museum of Fine Arts
- 224 bis 226 Elfenbeinreliefs aus Begram. Beschläge einer Truhe. Kabul, Museum
- 230 Yakshi von Didarganj. Patna, Museum
- 231 Relief mit Darstellung eines Stupa aus Amaravati. Madras, Museum
- 232/233 Reliquienbehälter in Stupa-Form von Stupa Nr. 6 in Nagarjunakonda
- 234 Relief vom Hauptstupa in Gummadiidurru. Madras, Museum
- 235 Stupa-Darstellung auf einem Relief. Nagarjunakonda, Museum
- 236 Relief mit Stupa-Darstellung. Nagarjunakonda, Museum
- 237 Relief mit Stupa-Darstellung aus Amaravati. Madras, Museum
- 238 Nagarjunakonda, Stupa Nr. 9, Relief mit Stupa-Darstellung
- 239 Nagarjunakonda, Relief mit Stupa
- 240 Relief vom Stupa in Amaravati. Verehrung des Buddha. London, British Museum
- 241 Fragment eines Stupa-Reliefs, Nagarjunakonda, Museum
- 242 Nagarjunakonda, Reste eines apsidalen Doppeltempels
- 243 Relief mit buddhistischem Heiligtum aus Ghantashala. Paris, Musée Guimet

- 244 Relief mit Seitenansicht eines Wölbtempels aus Bharhut. Calcutta, Indian Museum
- 245 bis 248 Achtkantige Memorialsäule aus Amaravati mit Reliefschmuck auf vier Seiten: Über ornamentalen Füllungen vier Kultmale des Buddhismus, Radsäule, Stupa, Löwensäule, Bodhibaum. Die Säule trug ursprünglich Rad oder Löwenkapitell. London, British Museum
- 249 Pilaster an der Rückwand einer Reliefplatte aus Amaravati. Madras, Museum
- 250 bis 251 Deckbalken vom Stupa-Zaun aus Amaravati. London, British Museum. Früheste Phase der Kunst von Amaravati.
- 252 Pfeiler aus Amaravati. Madras, Museum
- 253 Achteckiger Pfeiler aus Amaravati. Madras, Museum
- 254 Säule mit zwei Wedelträgern (chauri-Träger). Relief aus Nagarjunakonda. Nagarjunakonda, Museum
- 255 Nachbildung einer antiken Figur auf einem Pfeilerrelief aus Nagarjunakonda. Nagarjunakonda, Museum
- 256 Pfeiler vom Steinzaun des großen Stupa in Amaravati. London British Museum. Früheste Phase der Kunst von Amaravati
- 257 Pfeiler vom Steinzaun des großen Stupa in Amaravati. London British Museum. Im Medaillonrelief: Verehrung des Buddha in Form eines heiligen Baumes. Mittlere Phase der Kunst von Amaravati.
- 258 Pfeiler vom Steinzaun des großen Stupa in Amaravati. London, British Museum
- 259 Pfeiler vom Steinzaun des großen Stupa in Amaravati. London, British Museum. Mittlere Phase der Kunst von Amaravati
- 260 Relieferter Pfeiler aus Nagarjunakonda mit der Darstellung von drei Tänzerinnen
- 261 Lotosmedaillon von einem Steinzaunpfeiler des großen Stupa in Amaravati. London, British Museum. Späte Phase der Kunst von Amaravati
- 262 Detail eines Steinzaunpfeilers vom großen Stupa in Amaravati. London, British Museum. Späte Phase der Kunst von Amaravati
- 263 Relieferter Sturzbalken vom Steinzaun des Stupa in Amaravati mit Mayas Traum. New Delhi, Nationalmuseum
- 264 Relieferter Sturzbalken vom Steinzaun eines Stupa in Nagarjunakonda. Nagarjunakonda, Museum
- 265 Steinzaunpfeilerfragment aus Amaravati. London, British Museum. Späte Phase der Kunst von Amaravati

- 266 Deckbalken von einem Stupa mit Relief. Himmlisches Liebespaar und Predigt des Buddha und Bekehrung des Nanda. Nagarjunakonda, Museum
- 267 Deckbalken vom Steinzaun des großen Stupa an Amaravati mit Relief: Verehrung eines Stupa und Nanda mit seinem Weib. London, British Museum
- 268 Deckbalken von einem Stupa mit Reliefs: Der Boddhisattva im väterlichen Palast, in den schmalen Reliefs Mithuna-Liebespaar. Nagarjunakonda, Museum
- 269 Relief von einem Steinbalken eines Stupa mit Reliefdarstellung: Buddhas Tod, Verehrung des Stupa. Links am Anfang des Balkens Baumnymphe (Salabhanjika). Nagarjunakonda, Museum
- 270 Relieferter Steinbalken von einem Stupa in Goli mit Reliefdarstellung aus den Legenden des Vessantara-Jataka. Madras, Museum
- 271 Steinbalken mit Reliefdarstellung einer von Zwergen getragenen Girlande. Nagarjunakonda, Museum
- 272 Deckbalken von einem Stupa in Goli mit Reliefdarstellungen aus den Legenden des Vessantara-Jataka. Madras, Museum
- 273 Deckbalken von Steinzaun des großen Stupa in Amaravati mit Reliefdarstellungen einer von menschlichen Gestalten getragenen Girlande. London, British Museum. Letzte Phase der Kunst von Amaravati
- 274 Jaina-Heros Parsvanatha. Madras, Museum
- 275 Turfan-Oase. Stupa-Ruinen.
- 276 Chotscho. Anlage P von Süden (= Chotscho Taf. 68 h)
- 277 Toyuq. Stupa-Tempel
- 278 Chotscho. Anlage γ
- 279 Reste eines ehemaligen Stupa (= Grünwedel S. 116, Fig. 108)
- 280 Chotscho. Ruine D, Pfeilertempel (Grünwedel S. 16 „At kayaz“)
- 281 Chotscho, Pfeilertempel W von der Südostseite (= Grünwedel, Bericht S. 46, Fig. 40)
- 282 Chotscho. Stupa-Tempelchen im Südosten der Stadt
- 283 Chotscho, Pfeilertempelchen ϱ von Südosten (= Grünwedel S. 103, Abb. S. 104. Klemenz S. 32). Die Anlage ist die verkleinerte Form des Typus von Tempel W
- 284 Turfan-Gebiet. Ruine eines großen Stupa
- 285 Toyuq. Großer Stupa von Syrqip nahe Toyuq
- 286 Chotscho. Ansicht des Terrassentempels Y von Nordwesten (= Grünwedel, Bericht, S. 49, Fig. 43)
- 287 Rstana. Der „Tai-san“ v. O. (= Grünwedel, Bericht S. 50, Fig. 45)
- 288 Toyuq, Stupa-Tempel
- 289 Wandmalerei von einer runden Kapelle (Stupa?) in Miran. Von Eroten und Soldaten (?) mit phrygischer Mütze getragene Girlande,

- in deren herabhängenden Teilen Porträtbüsten erscheinen. Ausschnitt: Girlande mit Porträtbüste. New Delhi, Museum fernöstlicher Altertümer
- 290 Miran. Stuckkopf eines Boddhisattva. New Delhi, Museum fernöstlicher Altertümer
- 291 Buddha aus Shortshuq. Lehmplastik, bemalt. Berlin, Museum für Völkerkunde
- 292 Stehender Buddha aus Khotan. Lehmplastik, bemalt. Berlin, Museum für Völkerkunde
- 293 Halbfigur einer anbetenden Gottheit aus Shortshuq. Lehmplastik, bemalt. Berlin, Museum für Völkerkunde
- 294 Stuckkopf eines Boddhisattva aus Chotscho. Berlin, Museum für Völkerkunde
- 295 Reliefnische mit Boddhisattvas. Stuck. Paris, Musée Guimet
- 296 Lastträger als Verehrer des Buddha. Lehmplastik, bemalt. 3. Höhle der ersten Anlage von Qyzil. Berlin, Museum für Völkerkunde
- 297 Gemalter Fries mit Medaillons in sasanidischem Stil aus Qyzil (größte Höhle). Berlin, Museum für Völkerkunde. Die Vögel in den Medaillons sind in rein sasanidischem Stil gehalten. Der Fries ist ein Beispiel für den starken iranischen Einfluß in Ostturkestan im 6. Jahrhundert
- 298 Stuckplastik aus Qyzil. Berlin, Museum für Völkerkunde
- 299 Höhlen der Bachschlucht in Qyzil
- 300 Blick auf die Kuppel und die Wandfresken der Rotkuppelhöhle in Qyzil. Fotografie der Expedition Grünwedels
- 301 Ausschnitt aus einem Fresko der Freskobodenhöhle in Qyzil. Um 600. Berlin, Museum für Völkerkunde. Gott und Musikantin
- 302 Kuppelfresken der sogenannten „kleinen Kuppelhöhle“ der großen Schlucht in Qyzil. Berlin, Museum für Völkerkunde
- 303 Ausmalung einer Kuppel mit stehenden Buddhas aus einer Höhle in Simsim bei Kirish. Berlin, Museum für Völkerkunde
- 304 Ausschnitt aus einem Gewölbefresko der sog. „Gebetsmühlenhöhle“ in Qyzil. Berglandschaft mit meditierendem Buddha unter dem Bodhi-
baum. Berlin, Museum für Völkerkunde
- 305 Ausschnitt aus einem Fresko der kleinen Bachschlucht in Qyzil, „Drittletzte Höhle“. Fries kniender Edelleute. Berlin, Museum für Völkerkunde
- 306 Reste eines Fresko mit Verehrern des Buddha aus der „Drittletzten Höhle“ der Kleinen Bachschlucht in Qyzil. Berlin, Museum für Völkerkunde
- 307 Teil der Freskoausmalung der sog. „Seefahrerhöhle“ in Qyzil. Berlin, Museum für Völkerkunde
- 308 Fresko aus der sog. „Sechzehn Schwertträger-Höhle“ in Qyzil. Fries stehender Edelleute. Berlin, Museum für Völkerkunde

- 309/310 Fresko aus der zweiten Anlage der sog. „Maya-Höhle“ in Qyzil. Berlin, Museum für Völkerkunde. (Das Fresko wurde im letzten Kriege zerstört.) Darstellung der Legende des Ajatashatru. Auf dem linken Teil des Bildes sitzt der Brahmane Varshakara vor dem König Ajatashatru, der durch seine grenzenlose Verehrung des Buddha bekannt war. Varshakara hatte den Auftrag erhalten, ihm den soeben erfolgten Tod des Buddha auf schonende Weise mitzuteilen. Auf der anderen Seite des Bildes sehen wir in der Mitte Varshakara, vor dem in einer Tonne sitzenden König stehen, dem er auf einem Tuch die vier Hauptereignisse aus dem Leben des Buddha zeigt: Die Geburt, den Angriff des Mara, die erste Predigt und das Parinirvana, das Hinscheiden. Ajatashatru schlägt verzweifelt die Hände über den Kopf zusammen, als er vom Tod des Buddha hört. Doch hatte ihn der Brahmane vorher vorsorglich in das heilende Bad gesetzt, das einen Blutsturz des Königs bei der Nachricht verhindern sollte.
- 311 Stehender Rinderhirt in Anbetung des Buddha, Fresko aus der sog. „Statuenhöhle“ in Qyzil. Berlin, Museum für Völkerkunde
- 312 Die Leichenverbrennung des Buddha, Fresko aus der sog. „Maya-Höhle“, zweite Anlage, in Qyzil. Berlin, Museum für Völkerkunde
- 313 Stehender Buddha inmitten von Verehrern. Fresko aus Tempel 9 in Bāzāklik. Berlin, Museum für Völkerkunde

TEXTABBILDUNGEN

- 1 Patna, Palast, Kapitell
- 2 Brahmagiri, Megalithgrab
- 3 Sanchi, Kultbezirk, Plan nach (Marshall-Foucher): 10 Pfeiler der Maurya-Zeit, 17 Tempel, 18 Chaitya-Tempel, 31 Tempel, 36, 37, 38, 47, 51 Klöster, 40 Tempel, 45 Kloster und Tempel
- 4/5 Sanchi, Stupa Nr. 1, Ansicht, Grundriß
- 6 bis 11 Versuch Coomaraswamys, die auf verschiedenen Reliefs aus Bharhut und Sanchi dargestellten Baumheiligtümer im Grundriß zu rekonstruieren
- 6 Grundriß zu dem in Abb. 12 wiedergegebenen Relief
- 7 Grundriß zu dem auf Taf. 13 wiedergegebenen Relief
- 8 Baumheiligtum auf einem Architrav aus Mathura, Grundriß
- 9 Grundriß zu dem auf Taf. 65 und in Abb. 13 wiedergegebenen Relief
- 10 Grundriß zu dem in Abb. 14 wiedergegebenen Relief
- 11 Grundriß zu dem in Abb. 15 wiedergegebenen Relief
- 12 Darstellung eines Baumheiligtums. Relief aus Bharhut. Vgl. den Grundriß Abb. 6
- 13 Darstellung eines Baumheiligtums. Relief aus Bharhut. Vgl. den Grundriß Abb. 9
- 14 Darstellung eines Baumheiligtums. Relief aus Bharhut. Vgl. den Grundriß Abb. 10
- 15 Darstellung eines Baumheiligtums. Relief aus Bharhut. Vgl. den Grundriß Abb. 11
- 16/17 Sanchi, Stupa Nr. 1, Südtor, Verteilung der Reliefs
- 18/19 Sanchi, Stupa Nr. 1, Westtor, Verteilung der Reliefs
- 20/21 Sanchi, Stupa Nr. 1, Osttor, Verteilung der Reliefs
- 22/23 Sanchi, Stupa Nr. 1, Nordtor, Verteilung der Reliefs
- 24 Junnar, Buddhistische Höhlen
 - 1, 2 Kleine Chaitya-(Kult-)Höhle mit flacher Decke. Grundriß, Schnitt
 - 3, 4 Tulja Lena-Gruppe. Kuppelhöhle mit Umgang (Nachbildung einer Rundkapelle). Grundriß, Schnitt
 - 6-10 Ganesha Pahar-Gruppe: 6, 7 Chaitya-(Kult-)Höhle Nr. XV; 8 Kleine Vihara-(Kloster-)Höhle; 9, 10 Chaitya-(Kult-)Höhle Nr. VI
- 25 Bhaja. Chaitya- und Vihara-(Kloster-)Höhlen. Grundriß
- 26 Bhaja. Chaitya-Höhle. Längsschnitt
- 27 Bhaja. Grundriß der Stupa-Höhle
- 28 Bedsa. Chaitya-Höhlenanlage: Neben der großen Kulthöhle links kleine Stupa-Höhlen, rechts eine Vihara-Höhle in apsidaler Form

- 29 Ajanta. Chaitya-Höhle Nr. 9
- 30 Karli. Chaitya-Höhle
- 31 Kanheri. Chaitya-Höhle
- 32 Nasik. Vihara-Höhle Nr. 10
- 33 Khandagiri, Rani-gumpha, Schnitt
- 34 Khandagiri, Ganesha-Höhle, Grundriß
- 35 Rundtempel von Bairat. Nach Brown
- 36 Karte: Gandhara-Gebiet
- 37 Taxila, Bhira mound
- 38 Taxila, Sirkap, Stadtanlage
- 39 Surkh Kotal (Afghanistan), Plan von Tempel und der Freitreppe
- 40 Surkh Kotal (Afghanistan), Südwestecke des Tempelbezirks mit den Anbauten aus späterer Zeit (schraffiert), mit dem später angebauten Tempel B
- 41 Surkh Kotal (Afghanistan), Grundrisse des befestigten Tempelbezirks
- 42 Surkh Kotal (Afghanistan), Südwestecke des Tempelbezirks mit den Anbauten aus späterer Zeit (schraffiert), mit dem später angebauten Tempel B
- 43 Taxila, Plan von Kloster und Kultbezirks um den Dharmarajika-Stupa. Umzeichnung nach Marshall
- 44 Dharmarajika-Stupa. Ruinenhügel und Reste des Sockels
- 45 Taxila, Stupa-Modell, Taxila, Museum
- 46 Taxila, Sirkap. Stupa in Block E. Versuch einer Rekonstruktion des ursprünglichen Zustandes auf Grund der gefundenen Stuckreste
- 47 Taxila, Sirkap, Stupa „mit dem Doppeladler“
- 48 Taxila, Mohra Moradu. Kloster neben dem Stupa
- 49 Taxila, Mohra Moradu. Großer Stupa
- 50 Taxila, Kunala-Stupa
- 51 Rekonstruktionsversuch von Stupa F 12 in Kalawan
- 52 Taxila, Jaulian, Kloster
- 53 Bhamala, Stupa und Kultbezirk
- 54 Hadda, Stupa TK 23. Nach Barthoux
- 55 Hadda, Stupa TK 124 bis. Nach Barthoux
- 56 Reste eines Stupa-Sockels aus Hadda. Nach Barthoux
- 57 Hadda, Stupa K 22. Nach Barthoux
- 58 Hadda, Stupa TK 121. Nach Barthoux
- 59 Hadda, Stupa B 12. Nach Barthoux
- 60 Hadda, Stupa B 31. Nach Barthoux
- 61 Hadda, Kloster Bagh-Gai. Nach Barthoux.
Links unten Hof mit großem Stupa in der Mitte und einfassenden Kapellen am Rand, darüber der Klosterhof, beide von festen Mauern mit Wehrtürmen umschlossen, rechts außen zwei Stupa-Kapellen, darüber ein Stupa-Tempel mit Umgang

- 62/63 Rekonstruktionsversuch einer Truhe, der die in Begram gefundenen Elfenbeinplatten aufgelegt waren
- 64 Bamiyan, Höhle G, Schnitt und Grundriß
- 65 Bamiyan, Kultstätte B neben dem Kleinen Buddha von 35 m, Grundriß
- 66 Bamiyan, Heiligtum C neben dem Kleinen Buddha von 35 m, Grundriß und Schnitt durch den Kultraum
- 67 Bamiyan, Heiligtum A neben dem Kleinen Buddha von 35 m, Schnitt, obere Etage
- 68 Bamiyan, Plan der Höhlen in der Nische des Großen Buddha von 53 m, Grundriß in Bodenhöhe
- 69 Bamiyan, Schnitt durch die Höhlen in der Nische des Großen Buddha von 53 m
- 70 Bamiyan, Schnitt durch die Höhle Nr. I in der Nische des Großen Buddha von 53 m (Grundriß Abb. 68). Mit Rekonstruktion der Nischenfiguren
- 71/72 Bamiyan, Höhle neben der Nische des Großen Buddha von 53 m, Grundriß und Schnitt und Kalotte der Kuppel
- 73 Bamiyan, Schnitt und Grundriß der Höhle XV neben dem Großen Buddha von 53 m
- 74 Bamiyan, Fresko, Medaillon im sasanidischen Stil
- 75 Bamiyan, Fresko im Scheitel der Nische des Großen Buddha von 53 m. Nachzeichnung nach der Kopie von Hackin und Carl
- 76 Bamiyan, Fresko in der Wölbung über dem Buddha von 35 m mit Darstellung des Sonnengottes
- 77 Taxila, Tempel von Jandial
- 78 Jandial (Taxila), Tempel. Jonische Säule. Kapitell und Basis
- 79 Kloster Kalawan bei Taxila
- 80 Takht-i-Bhai Rekonstruktion des Klosterhofes (= „1“ auf Abb. 81). Der Stupa wurde ergänzt nach der Stupa-Rekonstruktion im indischen Museum zu Calcutta (Taf. 148)
- 81 Takht-i-Bhai, Kloster und Kapellenhof
1a Gr. Stupa; 1 Hof mit Kapellen; 2 Hof mit Votiv-Stupas: 3 Klosterhof
- 82 Jamalghari, Kloster und Stupahof
- 83 Karte: Fundstätten in Zentralasien
- 84 Qyzil, Kleine oder zweite Bachschlucht, Plan der Höhlen
- 85/86 Qyzil, Stifterbilder aus der Schwertträgerhöhle
- 87 Kutscha, Seefahrer-Höhle, Fresko
1 Schiffe vor der Edelsteininsel 2 Rast in der Wüste 3 Der allein wandernde Boddhisattva Shronakotikarna 4 Shronakotikarna vor der Gespensterstadt 5 Szene mit dem Paar, dem Shronakotikarna vom Baum aus zusieht 6 Nachtszene 7 Shronakoti-

karna vor dem Trugbild eines Sees 8 Shronakotikarna auf die folgende Szene 9 bezogen 9 Mann und Frau auf Terrasse, zwei Hungergeister jammern um Speise und Trank

- 88 Kutscha, Seefahrer-Höhle, Geschichte des Maitrakanyaka
- 89 Kutscha, Malerhöhle, Wand R, Fresko
- 90 Qyzil, Höhle L in der kleinen Schlucht, Ming-Öi, Deckenbild
- 91 Qyzil, Höhle in der Schlucht R, Deckenbild
- 92 Kutscha, Stupa-Tempel
- 93 Chotscho, Großer Tempel P. Schematischer Grundriß. Nach Grünwedel
- 94 Kutscha, Tempel Nr. 7, Schlucht von Sängim
- 95 Chotscho, Terrassentempel, Grundrißschema. Nach Grünwedel
- 96 Amaravati, Stupa. Rekonstruktion. Nach Barrett
- 97 Nagarjunakonda, Stupa
- 98 Nagarjunakonda, Tempel und Kloster

SACHREGISTER

- Abhaya-mudra (Schutzgestus) 93, 112
 Achämenidenreich 9, 68, 75
 Afghanistan 61 f., 67, 73, 87, 88, 97, 103 ff.,
 107 ff., 110, 126, 129, 133, 138
 Airavata (Urelefant) 32
 Ajivikas, Sekte der 49
 Amohini 145
 Andhradesha 149, 154
 Apsaras 116
 Arsakiden 138
 Arhat 54
 Ashokavadana 22
 Ayaka-Pfeiler 152

 Baktrien 59, 61 ff., 67-72, 73, 103, 120
 Baumheiligtum 58
 Bhumisparsha mudra 93
 Bihar 49
 Boddhisattva 12, 31 f., 36, 41, 99 f., 107,
 116 ff., 133, 138 f., 146
 Boddhisattva Maitreya 138; Taf. 187
 Bodhi-ghara (Baumheiligtum) 58
 Brahma 131
 Buddhapada 153
 Byzanz 139 f.

 Chagan 140
 Chatra 83, 85, 90 f., 100, 147, 152 f.
 Chauri-Träger Taf. 254
 Cheti 54
 China 107 f., 109, 126 f., 128, 142
 Christentum 127
 Culakoka 29

 Dekkhan 43, 144, 149 f., 152 ff., 154 f.
 Devaputra 131 f.
 Dharmacakra mudra (Lehrgestus) 93
 Dhoti 116
 Dhyani mudra (Meditationsgestus) 93
 Digambaras 54

 Ferghana 126
 Fundukistan 110 f., 135; Taf. 194

 Gaja-Lakshmi 31
 Gandhara 59, 61 ff., 64, 67-73, 76 ff., 78 f.,
 80 ff., 82, 85 ff., 88 ff., 92 f., 93-95, 97 ff.,
 100, 103-112, 116, 119-122, 125 ff., 129 ff.,
 133 f., 138, 140 f., 142, 144, 146 ff., 149,
 151, 155, 156 ff.; Abb. 36
 Gandharvas (Himmelsgenien) 152
 Gavaksha (= Kudu) = Nische 159 f.
 Gobi, Wüste 126

 Hariti 157
 Harmika 60, 85, 90 f., 147 f., 152

 Hephtaliten 110, 126 f.
 Hinayana (Kleines Fahrzeug) 78
 Hinduismus 10, 119, 143
 Hindukusch 61, 64, 67, 76, 88, 100, 103
 Hinterindien 149
 Hunza 116
 Hunnen 127

 Ikshvaku 156
 Induskultur 10
 Iran 9, 15, 61 ff., 63, 71, 83, 88, 93, 115 ff.,
 131, 138, 144, 145
 Islam 127

 Jaina 11 f., 54, 145 f.
 Jainismus 13 f., 145, 146
 Jetavana 30

 Kafiristan 116
 Kanjur-Stein 83
 Kansu 126
 Kanva 28, 31
 Kaprardin-Typus 146
 Karma 12, 132
 Kirgisen 127, 140
 Kistna-Fluß 149 f.,
 Krishna-Distrikt 57
 Krishna-Glaube 144
 Kshaharata-Satrapen 149
 Kudu (= Gavaksha) = Nische 159 f.
 Kushana 35, 63 ff., 67 ff., 73-78, 80, 88,
 93, 99 ff., 107 f., 120 f., 126, 138 f., 144 ff.,
 146, 147, 149, 157; Taf. 104, 106, 111

 Lakshmi 40
 Lithinos Pyrgos 126
 Lob-nor (See) 126
 Lunuli (Halbmonde) 91, 110, 155

 Maghavahana 54
 Mahayana (Großes Fahrzeug) 78
 Makara 154
 Malaya 149
 Malva 28, 149
 Manichäismus 127, 138, 140
 Mandschurei 126
 Maurya 9 ff., 12, 15 f., 28 ff., 30, 32, 36 ff.,
 40, 48 ff., 52, 55, 56, 61 ff., 78, 91
 Mesopotamien 85, 95
 Ming-öi 128
 Mithuna (Liebespaar) 145, 156 f.; Taf. 268
 Moghul-Herrscher 112
 Mongolen 127

 Nepal 17
 Nirvana 12

Orissa 54f.

Pagode 142

Pakistan 61f., 94

Pallava 149

Pamir 126

Parinirvana 12, 37; Taf. 309/310

Parther 62, 71, 80, 85f., 89, 93, 95, 138, 144, 145, 147; Taf. 105

Ramagrama-Stupa 152ff.

Rudrayana-Legende 133

Saka und sakisch s. unter Shaka

Salabhanjika Taf. 269

Sanskrit 128

Sasaniden 63, 74, 97f., 107, 110, 115, 117, 131, 138, 139f.

Seleukiden 62

Shaka 63, 67ff., 71, 80, 85f., 128

Shakya 12, 15

Shatavahana 35ff., 43, 149-154, 156

Shunga 28f., 31, 35

Shvetambaras 54

Skythen 144; Taf. 115, 116

Swat-Tal Taf. 177

Syrien 95, 115

Tibet 17

Tocharer 128, 130

Torana-Motiv 86

Torana-Typ 147

Transoxanien 67

Triratna 40, 152

Tschertschen 126

Turkestan 111, 118, 126, 138f., 140

Türkisch 128

Uiguren 127f., 140f.

Vikrama-Ära 145

Yaksha, Frauen = Yakshi 29, 32ff., 37, 40, 144ff., 153, 155; Taf. 35, 36

Yüe-chi 63

Zentralasien 17, 126ff., 142, 144; Abb. 83

NAMENREGISTER

Ajatashatru Taf. 309/310

Alexander der Große 9f.

Anthapindada Taf. 17

Antinous 107

Apollonius von Tyrana 120

Arsakes 62

Ashoka 10ff., 12f., 13, 15f., 17f., 19f., 22, 36ff., 40, 41, 49, 57, 59, 80

Augustus, Kaiser 94

Azes 63ff., 68, 80, 82, 94, 122

Azes II. 85

Buddha Kanakamuni 19

Buddha Shakyamuni 12

Buddha Vajrapani 133

Demetrios 28, 62ff.

Dhanabhuti, Prinz 28

Eukratides 63

Fa Hsien 59f., 65f., 127

Firuz 65

Gautama 12, 22, 30f., 32, 40ff., 56, 151

Gomitaka 33

Gupta 63, 110, 117, 129, 138

Hadrian, Kaiser 93ff., 107

Heliokles 63

Hermaios 63

Hsüan-tsang 59, 65, 100f., 112, 127

Huvishka 99

Indra 30, 32, 131; Taf. 24

Jataka 28, 31f.; 41, 128; Taf. 16

Jetavana 51

Kanishka I. 64f., 67ff., 71, 73-77, 99, 100ff., 109ff., 126, 144, 146f., 157; Taf. 112

Kanyaka 132

Kharavela 54

Khashtana 144

Kidara s. Kushana

Konfuzius 11

Konstantin der Große 11, 15

Khosrau Parvez 110

Kshaharata 35

Kunika 33

Lonashobika 145, 146; Taf. 222

Mahakapi-Jataka 31

Mahavira 54

Mahavira Varshamana 13f.
 Maitrakanyaka 130, 132ff.
 Mani 138
 Mara Taf. 309/310
 Mathariputra Virapurushdadatta 156
 Maues 63
 Maya 29, 153f., 157; Taf. 263
 Menandros 28, 62ff.
 Mihirakula 63
 Milinda s. Menandros
 Mithra 117
 Mithridates II. 63
 Mucilinda 151

 Nagarjuna 78
 Nahapana 53
 Nanda 156; Taf. 266

 Parshva 13
 Parshvanatha 13; Taf. 274
 Poseidon 35
 Prasenajit 30
 Ptolemäus 126, 144

Rahula 129
 Ramagrama 40ff.

 Saddanta Jataka 40f.
 Salabanjika 29
 Shapur I. 107
 Shiva 132
 Shri Pulumavi 53
 Shronakotikarna 132f.
 Siddharta s. Buddha; Taf. 179
 Sirmia Devata 29
 Surya 32; Taf. 24

 T'ang 127
 Thirthankara 13, 54
 Tita („Titus“) 128

 Uttaraena 88; Taf. 143

 Vessantara-Jataka Taf. 270, 272
 Vima Kadphises 144

ORTSREGISTER

Ahichchatra Taf. 220
 Aihole, Durga-Tempel 119f.
 Aīr-tam (bei Termez) 71; Taf. 114
 Ajanta 43f., 45ff., 49ff., 51ff., 117ff., 121;
 Abb. 29; Taf. 75, 91
 Ajanta, Chaitya-Höhle Nr. 9 Abb. 29;
 Taf. 75
 Ajanta, Höhle Nr. 13 Taf. 91
 Allahabad, Museum Taf. 38
 Amaravati 37, 52, 57, 110, 149, 149ff., 153,
 154, 157ff., 159; Taf. 231, 237, 245-248,
 249, 273
 Amaravati, Großer Stupa 150, 152ff., 155;
 Abb. 96; Taf. 66, 68, 70, 240, 250-251,
 252, 253, 256-259, 261-263, 265, 267, 273
 Andhra 149, 153, 154, 158
 Aqsu 126
 Areia 63
 Arikamedu 35, 149
 Assur 76
 Astana, „Tai-san“-Tempel 143
 Aurangabad 48ff., 149; Taf. 89

 Baalbek (Libanon) 115
 Badalpur 99
 Bāzāklik Taf. 313
 Bairat 56ff.; Abb. 35

Balkh 59
 Bamiyan 110, 112-118, 129, 133, 138;
 Abb. 64-76; Taf. 197, 202-207
 Bankipur-Patna, Museum 20; Taf. 19
 Barabar-Berge, Lomas-Rishi-Höhle 49,
 51ff., 73, 74
 Barabudur (Java) 143
 Baroda bei Mathura 144
 Barygaza 35
 Bedsa 49ff., 149; Abb. 28; Taf. 78-83
 Begram 37, 51ff., 63, 103, 107ff., 110ff.,
 126, 147; Abb. 62/63; Taf. 224-226
 Benares 29
 Berlin, Museum für Völkerkunde 94, 110,
 128, 133, 135, 138; Taf. 174, 291-294,
 296-298, 301-313
 Bhaja 32ff., 45ff., 49f., 51ff., 55, 119;
 Abb. 25-27; Taf. 23-28, 76/77, 96
 Bhamala, Großer Stupa 100, 142; Abb. 53
 Bharhut, Stupa 21, 22ff., 28ff., 30ff., 32f.,
 36ff., 40, 46, 47, 51ff., 56ff., 61, 92, 144,
 147, 154; Abb. 6, 7, 9-15; Taf. 4-18, 20,
 65, 153, 244
 Bhattiprolu 149
 Bhuteshar 145; Taf. 216
 Bhuvaneshvar 54
 Bimaran 94; Taf. 182/183

- Bodhgaya 12f., 22, 24, 29, 32, 52, 51, 146;
Taf. 21/22
Bodhgaya, Mahabodhi-Tempel 142
Boston, Museum of Fine Arts Taf. 223
Brahmagiri 17f.; Abb. 2; Taf. 1
Burma 59
- Calcutta, Indian Museum (Indisches
Museum) 21, 28, 33, 90, 122, 145;
Taf. 4-7, 35/36, 148, 244
Ceylon 15, 25, 149
Chandravalli 17
Chezarlā, Kapotesvara-Tempel 119
Chotscho 128, 140ff., 142f.; Abb. 93, 95;
Taf. 276, 278, 280-283, 286, 294
- Didarganj 33f., Taf. 230
Dura-Europos 95
- Elura 43, 46, 121
- Ghantashala 57, 150, 159; Taf. 243
Goli 150, 157; Taf. 270, 272
Gudivada 150
Gummudidurru 149, 151-153; Taf. 234
Guntupalle 150
- Hadda 103-108, 110, 135, 140, 156; Abb.
54-61; Taf. 176, 184-186
Harappa 54
Hatra 95
Herat 126
Hoti-Mardan, Guides' Mess 94
- Idikut-Schähri 140
- Jaggayyapeta 59, 149, 153, 158f.; Taf. 67,
69
Jalalabad (Afghanistan) 103
Jamalghari 124f.; Abb. 82; Taf. 211/212
Jandial (Taxila) 119ff.; Abb. 77/78
Julian (Taxila) 87ff., 99ff., 103, 110, 124,
135, 140f., 156; Abb. 52; Taf. 162, 193,
199, 200
Junnar 44, 56; Abb. 24
- Kabul, Museum, Darul-Amman
Taf. 106, 110, 117, 126, 155/156, 176,
178, 181, 184/185, 224-226
Kalawan (Taxila) 82, 91, 99, 121f., 130,
141, 143; Abb. 51, 79; Taf. 131
Kalinga 54
Kalinganagara 54
Kanheri 48, 50; Abb. 31; Taf. 87/88, 90,
98/99
Kankali Tila bei Mathura 145
Kapilavastu 12ff., 40
- Kapisha 61, 63f., 107
Karachi, Nationalmuseum Taf. 118-121
Kara-Shar (Qaraschar) 126, 135
Karli 35, 45, 47ff., 49, 51, 52, 119, 149,
153, 154; Abb. 30; Taf. 84-86
Kaschgar 126, 135
Kashmir 15, 17, 52, 100
Katra 146; Taf. 218
Kaushambi, Terrakotta-Figuren Taf. 38
Kertsch 71
Keriya 126
Khandagiri s. Udaigiri
Khotan 63, 126ff.; Taf. 292
Khotan, Kloster Rawak 135
Kondane 52f.
Kondiwte (Insel Salsette bei Bombay) 49
Kunduz, Museum 76, 116; Taf. 179
Kushinagara (Kashia) 12, 17; Taf. 71
Kutscha 126ff., 130f., 134, 135f., 140, 142;
Abb. 87-89, 92, 94
- Lahore, Museum 91ff., 93, 95, 125; Taf.
149-154, 160-161, 165-168, 171-173, 175,
188-189, 209
Leningrad, Eremitage Taf. 114
Lomas-Rishi-Höhle 49f., 51ff.; Taf. 73, 74
London, British Museum 94, 150, 153;
Taf. 182, 183, 240, 245-248, 250-251,
256-259, 261-262, 265, 267, 273
Lucknow, Museum 16; Taf. 215
- Madras, Government Museum 57, 150,
155, 158; Taf. 67-70, 231, 234, 237, 249,
252, 253, 270, 272, 274
Magadha 13, 17, 28
Maharashtra 35
Malva 28
Mamallipuram 143
Manikyala 82
Mat 144
Mathura 22, 33, 49, 52, 54, 64, 71, 77ff.,
110f., 135, 144ff., 146ff., 156; Abb. 8;
Taf. 64, 223
Mathura, Museum 32, 145ff., 147; Taf. 64,
214, 216-219, 221-222
Miran 118, 126, 128; Taf. 289, 290
Mohra Moradu Taf. 141, 192, 201
Mysore (Maisur) 54
- Nagarahara 59, 103
Nagarjunakonda 43, 119, 149-152, 157;
Abb. 98; Taf. 239, 242, 255, 260, 264
Nagarjunakonda, Großer Stupa 151, 153;
Abb. 97
Nagarjunakonda, Kloster Nr. 6 157; Abb.
98

- Nagarjunakonda, Museum Taf. 235, 236, 241, 255, 264, 266, 268, 269, 271
 Nagarjunakonda, Stupa Nr. 2 156
 Nagarjunakonda, Stupa Nr. 3 156
 Nagarjunakonda, Stupa Nr. 6 152, 156; Taf. 232, 233
 Nagarjunakonda, Stupa Nr. 9 Taf. 238
 Nalanda 59
 Nasik 47, 49, 53 f., 149; Abb. 32; Taf. 92-95, 97
 New Delhi, Central Asian Antiquities Museum (Museum fernöstlicher Altertümer) 128; Taf. 289, 290
 New Delhi, National Museum Taf. 263
 Nigliva 19
 Nilakantha (Ceylon) 25
 Nisa (Nesa) 67, 71
- Orissa** 54 f.
- Paitan** 149
 Paitava 103 f.
 Palmyra 95
 Paris, Musée Guimet 106, 110, 159; Taf. 186, 194, 243, 295
 Parkham 144
 Pataliputra (Patna) 13
 Patna 9, 20, 33 f.; Abb. 1
 Patna, Museum Taf. 230
 Pendschab 64
 Persepolis 15, 76
 Peshawar, Museum 71, 77, 88, 89 f., 91, 94 f., 100, 125; Taf. 100-103, 144, 145, 157, 159, 163, 164, 169, 170
 Peshawar, Sammlung Gai 90; Taf. 146, 190/191, 201
 Pippala 83 f; Taf. 130
 Piprawa 20
 Pompeji 33, 36, 110 f.
 Purushapura (Peshawar) 61
 Puskalavati (Charsada) 61
- Qara-Chodscha** 140
 Qaraschar (Karaschar) 126, 135
 Qumtura 135
 Qyzil 111, 127-131, 133 f., 135 ff., 138 f.; Abb. 84-86, 90, 91; Taf. 296-301
 Qyzil, „Drittletzte Höhle“ Taf. 305, 306
 Qyzil, Gebetsmühlen-Höhle Taf. 304
 Qyzil, „Kleine Kuppelhöhle“ Taf. 302
 Qyzil, „Maya-Höhle“ Taf. 309/310, 312
 Qyzil, „Sechzehn Schwertträger-Höhle“ Taf. 308
 Qyzil, Seefahrer-Höhle Taf. 307
 Qyzil, „Statuen-Höhle“ Taf. 311
- Ramatirtham** 149
 Rom 107, 149
 Rstana, „Tai-san“ Taf. 287
- Sadheri** (Distrikt Charsadha), Terrakotta-Figuren Taf. 37
 Saheth Maheth Taf. 119, 146, 219
 Sanchi 15, 19, 20 ff., 22 ff., 30, 33, 36-43, 47 ff., 49, 51 ff., 56 f., 61, 92, 100, 147, 151, 153 ff.
 Sanchi, Stupa Nr. 1 19 ff., 30, 33, 35 ff., 80, 145 f.; Abb. 4/5, 16-23; Taf. 43-53, 55-61, 63
 Sanchi, Stupa Nr. 2 19, 31; Taf. 39-42, 54
 Sanchi, Stupa Nr. 3 Taf. 62
 Sanchi, Löwenkapitell Taf. 3
 Sängim, Schlucht 142
 Samarkand 63, 126
 Sargan Tepe 179
 Sarnath 12 f., 15 f., 30, 36 ff., 40, 43, 52
 Sarnath, Museum 146; Taf. 2
 Seistan (Ostiran) 63
 Shah-ji-ki-dheri bei Pshawar 77, 100 ff.
 Shami (Sami) 144; Taf. 105
 Shankaram, Kloster 149
 Shankardar, Stupa 88, Taf. 143
 Shevaki bei Kabul, Stupa 89
 Shishulpagarh 54
 Shortshuq 135; Taf. 291, 293
 Shotorak 103; Taf. 106, 155, 181
 Shravasti 103; Taf. 176, 178
 Sikri; Stupa 99 ff., Taf. 166-168
 Simla, Staatliches Museum Taf. 180
 Simsim bei Kirish 135, 139; Taf. 303
 Sirkap 68-71, 80, 85 ff., 87, 89 ff., 93, 99 f., 119 ff., 146; Abb. 38, 46; Taf. 115/116, 118-121, 125-127, 134-140, 213
 Sirkap, Kunala-Stupa 87, 89
 Sirsukh 68
 Sogdiana 63
 Soghdien 126
 Sudana-Höhle 49 f.
 Surkh Kotal 67, 73-77, 88, 91, 138; Abb. 39-42; Taf. 104, 107-110
 Syrqip bei Toyuq Taf. 285
- Takht-i-Bhai**, Kloster 89, 92, 122-124, 129; Abb. 80/81; Taf. 208
 Taklamakan 126
 Taksashila (Taxila) 61
 Tarim-Becken 126, 140
 Taxila 63, 67 ff., 78, 80-84, 93, 97 ff., 100, 108, 120, 121 f.; Abb. 48, 49
 Taxila, Bhir-Hügel 68; Abb. 37
 Taxila, Dharmarajika-Stupa und -Kloster 66 ff., 85, 99, 119, 121 ff., 123; Abb. 43/44; Taf. 128, 129, 133, 198

- Taxila, Hathial-Hügel 68
 Taxila, Jandial 119ff., Abb. 77/78
 Taxila, Jaulian 87ff., 99ff., 103, 110, 124, 135, 140f., 156; Abb. 52; Taf. 162, 193, 199, 200
 Taxila, Kunala-Stupa 87, 89; Abb. 50
 Taxila, Mohra Moradu Taf. 141, 192, 201
 Taxila, Museum 90, 97, 99; Abb. 45; Taf. 115/116, 122-124, 131-132, 134, 136, 137, 147, 158, 162, 187, 192, 193, 200, 201
 Teheran, Museum 144; Taf. 105
 Ter 119
 Topdarra (Swat), Stupa 88; Taf. 142
 Toprak Kale 76
 Toyuq 141f.; Taf. 277, 285, 288
 Turfan 126ff., 135, 140ff., 143; Taf. 284
 Turfan-Oase 275
 Tumshuq 135f.
 Udaigiri-Khandagiri, Höhlen Taf. 29
 Udaigiri (Udayagiri)-Khandagiri, Anant-gumpha 54ff; Taf. 31
 Udaigiri-Khandagiri, Ganesh-gumpha Abb. 34, Taf. 32
 Udaigiri-Khandagiri, Rani-gumpha 54ff.; Abb. 33, 30, 33, 34
 Uddayana 61, 88
 Uruvela (Bodhgaya) 12, 13
 Ushkur (Kashmir) Taf. 188/189
 Videha 13
 Vaishali 13
 Yarkund 126

NACHWEIS DER ABBILDUNGEN

- Archaeological Survey of India 7, 8, 9, 10, 11
British Museum, London 182, 183, 250, 251, 256-259, 261, 262, 265, 267, 273
Courtesy Museum of Fine Arts, Boston 223
DAFA (Délégation Archéolog. Française en Afghanistan), Kabul 204-206, 224-226
Department of Archaeology, Government of India, New Delhi 1, 4, 14, 15, 17, 18, 20, 21, 23-32, 36-38, 40, 41, 53, 54, 57-59, 71-74, 76-83, 86-88, 90-95, 97-99, 104, 106-111, 117, 129, 130, 141, 148, 176, 178-180, 184, 186, 192, 194, 196, 197, 200, 202, 203, 208, 218, 219, 220, 230-236, 238-241, 254, 255, 260, 263, 264, 266, 268, 269, 271, 289, 290
Eremitage, Leningrad 114
Government Museum, Madras 66, 67, 237, 249, 252, 253, 270, 272, 274
Musée Guimet, Paris 185, 186, 193, 195, 243, 295
Museo Nazionale, Neapel 227-229
Museum für Völkerkunde, Indische Abteilung, Berlin-Dahlem 275-288, 310, 296-313
Museum Teheran 105
Islay Lyons, Rom 188, 189
Verfasser 3, 5, 6, 12, 13, 16, 19, 22, 33-35, 39, 42-52, 55, 56, 60-65, 68-70, 75, 84, 85, 89, 96, 100-103, 112, 113, 115-127, 130-140, 142-147, 149-175, 177, 187, 190, 191, 193, 198, 199, 201, 207, 209, 210, 211-213, 219, 221, 222, 224-226, 242, 244-248, 291-294,
Villa Hügel, Essen 216

1. Auflage 1965. Copyright by VEB E. A. Seemann, Buch- und Kunstverlag, Leipzig. Veröffentlicht unter Lizenz-Nr. 460 · 350/A 28/65. Das Werk wurde gesetzt und gedruckt in der Didot-Antiqua Korpus von dem VEB Graphische Werkstätten Leipzig. Die Klischees fertigten der VEB Reprocolor, Leipzig und der VEB Graphische Werkstätten Leipzig. Das Kunstdruckpapier lieferte der VEB Papierfabrik Dreiwerden, das Werkdruckpapier der VEB Papierfabrik Hainsberg. Die buchbinderische Verarbeitung übernahm die Großbuchbinderei E. P. Berger KG, Leipzig. Den Einband und Schutzumschlag gestaltete Wolfgang Geisler, Berlin. Bestell-Nr. 168 B

23. Feb. 1972

19. 10. 73

3. 04. 74

10. Nov. 1976

1. 1. 1976
2. 2. Jan 1980

30. Dez 1982

18. März 1983

23. Okt 1985

12. Dez 1985

1. 6. Dez. 1989

21. März 1994

Hinweise

Signatur 40. 8° 30	Stok t
-----------------------	-----------

RS

Bub

AK

Titelaufn

AKB

FK

7 Kunstgeschichtliche Zn
1 Relig. De

Bio K

Bild K

SWK

Kunst (künstlerische)
in Indien)

Sonderstandort

Signum

Ausleihe-
vermerk

nur für
(P)!

III/9/280 Jd-G 80/62

40. 8° 30