



GANDHĀRA-SKULPTUREN IM NAPRSTEK-MUSEUM PRAG,

HERBERT PLAESCHKE, *Halle/Saale*

Das Naprstek-Museum birgt unter seinen Beständen eine kleine Collection z. T. unveröffentlichter Gandhāra-Skulpturen, die es wert ist, einem weiteren Publikum zugänglich gemacht zu werden. Elf Bildwerke — drei kleinere Bruchstücke abgerechnet — vertreten fast alle in der Gandhāra-Schule üblichen Themenkreise, eine glückliche Zusammenstellung, wenn man bedenkt, dass der Zufall sie zusammengetragen hat. Leider teilen sie das Schicksal ähnlicher Sammlungen insofern, als nichts Näheres über Fundort oder Herkunft bekannt ist.

Die komplizierte Frage nach einer sinnvollen Periodisierung der Gandhāra-Schule konnte trotz intensiver Forschung bis heute nicht befriedigend gelöst werden. Verschiedene mit äußerstem Scharfsinn aufgestellte Hypothesen haben zwar für Einzelfragen fruchtbare Ergebnisse gebracht, scheiterten letzten Endes aber alle an der Unsicherheit und Vieldeutigkeit der zugrunde gelegten Fixpunkte der historischen und kunsthistorischen Forschung. Frau Lohuizen¹⁾ kommt m. E. der Wahrheit am nächsten, obwohl auch ihre grundlegenden Voraussetzungen der Kritik nicht standzuhalten vermochten.²⁾ Sichere historische Fixpunkte sind nun einmal nicht vorhanden, und so lange nicht einmal in der Grundfrage der Datierung Kanīskas Einigung erzielt werden kann, ist von der Seite der historischen Interpretation kaum eine endgültige Lösung zu erwarten. Das ist sehr bedauerlich, da die in unbekannte Ären datierten Skulpturen und die

Reliquiare immer wieder zu historischen Konstruktionen verlocken; wir müssen uns aber nach Lage der Dinge vorerst davor hüten, Fragen der absoluten Chronologie zu untersuchen, und uns mit relativen Ansetzungen zufrieden geben, da man beim derzeitigen Stand der Forschung schon dankbar sein darf, wenn mit einiger Sicherheit festgelegt werden kann, welche Skulptur oder welcher Typus älter sein muss und was jünger anzusetzen ist. Man wird sich an den Gedanken gewöhnen müssen, dass mühsame Kleinarbeit nötig ist, die Stein für Stein das Fundament legt, ehe eine Klärung des Gesamtverlaufes möglich sein wird.

Auf der Suche nach Anhaltspunkten für eine relative Chronologie, die weder der historischen Spekulation noch ästhetischen Wertungen unterworfen sind, stösst man auf Ergebnisse, die der Spaten des Archäologen zutage gefördert hat, die aber noch ihrer kunsthistorischen Auswertung harren. Es sind vorerst nur wenige Hinweise, so lange aber die in dieser Hinsicht anscheinend so vielversprechenden italienischen Grabungen noch nicht veröffentlicht worden sind, muss man versuchen, auch aus diesen wenigen Fakten Schlüsse zu ziehen. Sie ergeben zwar keine Stilanalyse der Gandhāra-Skulpturen mit allen Schwankungen und lokalen Varianten einer jahrhundertelangen Stilentwicklung — das ist im Augenblick noch gar nicht möglich —, gestatten aber doch, das umfangreiche Material im grossen Rahmen zu gliedern.

Die wichtigsten Hinweise kommen aus Taxila. Obwohl die Grabungstechnik von Marshalls Schichtengrabungen auf dem Bhir-Mound und in Sirkap, an den Ansprüchen der modernen prähistorisch-archäologischen Forschung gemessen, als völlig unzureichend bezeichnet werden muss, hat Marshall doch durch die Beobachtung der verschiedenen Mauerwerktechniken, die, wie die Überbauungen im Dharmarājikāstūpa-Gebiet gezeigt haben, zeitlich einander ablösen, die Grundlage für eine relative Abfolge der verschiedenen Bauten und Bauperioden gelegt. Und auf diese kommt es uns in diesem Zusammenhang an, da die Schiefer-skulpturen und Stuckplastiken der Gandhāra-Schule bis auf wenige Ausnahmen als Bauplastik gedient haben. Denn, wenn es gelingt, Gandhāra-Skulpturen mit diesen in ihrer relativen Abfolge gesicherten Bauten in Verbindung zu bringen, müsste sich zwischen den mit älteren und den mit jüngeren Bauten verbundenen Bildwerken eine Entwicklung abzeichnen, die zur Grundlage einer

Stilanalyse der Gandhāra-Schule genommen werden könnte, sofern es in der Gandhāra-Schule überhaupt eine Stilentwicklung gegeben hat und nicht etwa nur Einflüsse aus verschiedener Richtung das Bild einer einheitlichen, aus heterogenen Elementen zusammengesetzten synkretistischen Stilstufe geprägt haben. Untersucht man nun die etwa 200 in Taxila gefundenen Steinskulpturen und die zahlreichen Terrakotta- und Stuckplastiken unter diesem Gesichtswinkel, so ergibt sich, dass es in Taxila einen Wandel der Formen innerhalb der verschiedenen Zeitstufen der Mauerwerkchronologie gegeben hat. Denn die in situ gefundenen Bildwerke belegen eindeutig, dass die vier Bildhauertechniken innerhalb der Gandhāra-Schule, die ich an anderer Stelle³⁾ mit den Termini „Ritzstil“, „Schrägschnittstil“, „Standardstil“ und „Doppellinienstil“ bezeichnet habe, mit ganz bestimmten Phasen der Mauerwerkabfolge zusammenfallen. Die in der älteren „Diaper“-Technik errichteten Bauten stehen ausschliesslich mit Stuckplastiken in Ritztechnik⁴⁾ oder Schieferskulpturen im Schrägschnittstil⁵⁾ in Verbindung, während die jüngeren „Semi-Ashlar“-Bauten mit Stuckbildern⁶⁾ oder Schieferskulpturen⁷⁾ des Standardstils verziert worden sind. Die wenigen Bildwerke aus Sirkap, das der Mauerwerktypologie nach zu den älteren Komplexen in Taxila gehört, wurden dagegen fast alle in Ritztechnik verschiedener Ausprägung oder gelegentlich in Schrägschnitt-Technik ausgeführt. Das einzige in diesem Zusammenhang fragliche Stück, eine auf dem Prozessionspfad um den Dharmarājikāstūpa gefundene Standardstil-Figur,⁸⁾ steht aller Wahrscheinlichkeit nach mit dem jüngeren „Semi-Ashlar“-Umbau des Hauptstūpas in Verbindung. Im eigentlichen Gandhāra-Gebiet wird die Untersuchung dadurch erschwert, dass die Fundumstände der in den älteren Grabungsberichten veröffentlichten Bildwerke im allgemeinen nicht näher erläutert worden sind. Die Sahri-Bahlol-Publikation⁹⁾ lässt aber erkennen, dass an einigen Stūpabasen¹⁰⁾ auf eine ältere Verzierungen mit geritzten erzählenden Stuckreliefs eine jüngere Dekoration mit Schieferskulpturen des Standardstils folgt, die in Komposition und Figurenanordnung der Stuckdekoration der jüngsten Taxila-Klöster entspricht. Das in Taxila gewonnene Ordnungsschema lässt sich daher auf das ganze Gebiet der Gandhāra-Schule ausdehnen. Stuckbilder und Schieferskulpturen sind, wie die Mauerwerktypologie beweist, zeitgenössische Bild-

schöpfungen in verschiedenen Materialien¹¹⁾, die allerdings innerhalb ihrer Stilgruppe verschiedene Phasen repräsentieren können. Marshalls Trennung der Steinskulpturen der „Gandhāra-Schule“ von einer späten, nur in Stuck arbeitenden „Indo-Afghān-Schule“ ist völlig willkürlich.

Man kann die Tatsache, dass Gewandfalten in einfachen oder doppelten Linien geritzt, in holzschnittartiger Technik schräg in den Stein geschnitten oder als schmale Stege der Figurenoberfläche aufgelegt wurden, als technische Tricks abtun und zur Tagesordnung übergehen. Da sich jedoch wahrscheinlich machen lässt, dass diese Techniken in Taxila in einem relativen zeitlichen Verhältnis zueinander stehen und eine Ordnung der Gandhāra-Skulpturen nach diesen Gesichtspunkten zu dem Schluss führt, dass das Buddhabild nicht als Einzelbild geschaffen worden ist, sondern sich langsam aus dem Zusammenhang des erzählenden Reliefs gelöst hat³⁾ — eine Hypothese, die von verschiedenen Seiten Zustimmung gefunden hat —, kommt diesen scheinbar rein technischen Fragen m. E. doch eine grössere Bedeutung zu. Zumal es sich um Anhaltspunkte handelt, die unabhängig sind von ikonographischen Gegebenheiten, die Gesamtwirkung des Werkes aber entscheidend mitbestimmen. Natürlich ergibt eine derartige Gliederung nur ein weitläufiges Ordnungsschema, für eine feinere Unterteilung bleiben wir auf künftige Forschungsergebnisse angewiesen.

Frau Lohuizens Buddhabildtypologie der Mathurā-Schule,¹²⁾ die trotz zweifelnder Kritik¹³⁾ m. E. als gesichert angesehen werden kann, bestätigt die aus den Grabungsergebnissen in Gandhāra und Taxila abgelesene zeitliche Abfolge der einzelnen Techniken. In Mathurā folgt auf eine erste Einflusswelle aus Gandhāra in Ritztechnik um 50 Kaniska-Ära eine zweite Welle im Schrägschnittstil um 100 Kaniska-Ära, während die Stegfalten des Standardstils erst in der Faltentechnik der Guptazeit ihre Entsprechung finden. Die Übereinstimmungen beschränken sich nicht nur auf die Faltentechnik, sondern erstrecken sich auch auf das Falten-schema. Die Ritztechnik ist in beiden Gebieten mit symmetrisch von beiden Schultern fallenden Gewandfalten verbunden — die Faltenlinien wurden zudem in beiden Gebieten in mehreren Fällen abwechselnd von links und rechts kaum über die Körpermitte hinausgezogen.¹⁴⁾ Zur Schrägschnitt-Technik gehört das für die

Gandhāra-Schule so bezeichnende asymmetrische Gewandschema, das in Mathurā („Faltenfächer“) anscheinend nicht recht verstanden worden ist.¹⁵⁾ Ein Teil der Standardstil-Bildwerke der Gandhāra-Schule gehört dagegen nach Konzeption und Einzelformen zweifellos schon der Guptazeit an. Der Doppellinienstil, Ingholts Gruppe IV, ist gelegentlich mit Standardfalten im gleichen Bildwerk vertreten¹⁶⁾ und scheint eine späte Variante des Standardstils darzustellen.

Unter den Prager Skulpturen finden sich Beispiele für alle vier Faltechniken. Während Abb. 1, eine Schminkpalette des Sirkap-Stils, in Ritztechnik ausgeführt worden ist, gehören die erzählenden Reliefs (Abb. 2—5) und die Friesbruchstücke mit mythologischen Darstellungen (Abb. 6—8) dem Schrägschnittstil an. Der Buddhakopf (Abb. 9) und die Maitreya-Skulptur (Abb. 10) vertreten die Zeit des Standard-, das Stelenbruchstück (Abb. 11) den Doppellinienstil. Wie in der Gandhāra-Schule allgemein zu beobachten, folgt auch hier das isolierte Einzelbild auf die in den älteren Techniken ausgeführten erzählenden Reliefs. Dass sich die Einzelbilder aus dem erzählenden Relief entwickelt haben und dass die verschiedenen Techniken nicht etwa für die verschiedenen Bildgattungen entwickelt worden sind — eine Vermutung, die an die Tatsache geknüpft werden könnte, dass die Schrägschnitt-Technik in den erzählenden Basisreliefs eindeutiger Standardstilbilder nachläuft —, belegen die zwar weniger zahlreichen, aber qualitätvollen erzählenden Reliefs des Standardstils.¹⁷⁾

Die Palette besteht aus olivfarbenen patiniertem Steatit, während die übrigen Stücke aus dem üblichen Chloritschiefer des Gandhāra-Gebietes gearbeitet wurden, dessen Oberfläche in verschiedenen Farbschattierungen von hellem Grau — Abb. 12 wirkt fast wie heller Glimmerschiefer — über Blaugrau bis zu einem fast schwarzen Grau variiert. Die Höhe der eigentlichen Reliefdarstellungen schwankt zwischen 5,5 cm (Abb. 4) und 15 cm (Abb. 2).

Die Palette (Abb. 1) gehört zweifellos zu den interessantesten Skulpturen der Prager Sammlung. Gerade bei diesem Stück ist besonders bedauerlich, dass der Fundort nicht bekannt ist, da die Verbreitung dieses Schalentyps noch nicht gesichert ist. 32 derartige Paletten wurden in Sirkap geborgen,¹⁸⁾ ein 33. Stück¹⁹⁾ stammt aus einem der ältesten Bauten (T 2) im Dharmarājikā-

stüpa-Gebiet, dessen Mauertechnik („early rubble“) der „Diaper“-Technik zeitlich noch voraufgeht. Weitere Funde aus dem Dorf Narai im Pešāvar-Distrikt und Tordher²⁰⁾ lassen aber vermuten, dass diese Gefässgattung nicht nur auf Taxila beschränkt war, so dass die Prager Palette nicht unbedingt aus Taxila zu stammen braucht. Sie gehört allerdings eindeutig in den nordwestindischen Raum, denn eine derartig charakteristische Unterteilung in zwei durch verzierte Stege abgeteilte untere Palettenquadranten und ein oberes reliefverziertes Bildfeld ist bisher nur in Nordwest-Indien²¹⁾ belegt. Die kaiserzeitlichen Beispiele aus Ägypten, die Marshall zum Vergleich und als mutmassliche Vorbilder herangezogen hat,²²⁾ belegen zwar die Deutung dieser Schalen als Paletten und lassen einige Parallelen in der Ornamentik erkennen, sie unterscheiden sich aber in äusserer Form, Stil und Ikonographie so beträchtlich von den indischen Schalen, dass nur von einer entfernten Verwandtschaft der beiden Palettengruppen gesprochen werden kann. Allerdings legen die alexandrinischen Schalen die Vermutung nahe, dass die indische Palette keine einheimische Erfindung ist, sondern über das Partherreich mit dem römischen Westen in Verbindung steht.

Stil und Ornamentik der Prager Schale spiegeln die ganze Vielfalt der Formen und Ausdrucksmöglichkeiten wider, die dem Künstler in einem Lande zur Verfügung standen, das jahrzehntelang von mannigfaltigen Völkerschaften überflutet worden war, deren widerstreitendes Kunstwollen und -empfinden in der bildenden Kunst seinen Niederschlag fand. Indisches, „parthisch“-eurasisches und antikes Formengut scheint sich hier in einem qualitätvollen Kunstwerk zu vereinen, ohne dass dessen Einheit gesprengt worden wäre. Allerdings zeigt eine nähere Untersuchung der Einzelformen, dass die Herkunft der einzelnen Elemente nicht ganz so sicher ermittelt werden kann, wie es auf den ersten Blick auszusehen scheint. Denn das scheinbar so eindeutig antike Perlstabmotiv ist schon seit der Maurya-Epoche Allgemein- gut der indischen Kunst²³⁾ und liesse sich auch vom Motiv der indischen „collared beads“ herleiten,²⁴⁾ und der Kranz zungenförmiger Lotosblätter, seit den korinthischen Gefässen aus der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts v. u. Z. ein beliebtes Motiv der griechischen Vasenmalerei, das in den wie auf unserer Schale mit einem dicken Wulst umgebenen Blättern der rückseitigen Rah-

mung der Schalen 3 und 7 der Alexandria-Gruppe nachlebt,²⁵⁾ tritt in Indien schon an dem bekannten Kapitell aus Patna²⁶⁾ in Erscheinung. Der Lotosblattfries auf dem abgeschrägten Rand der Rückseite dagegen, der sofort an die Ornamentik von Bhārhat denken lässt, findet sich in stilistisch fast identischer Form schon auf griechischen Vasen des 5. und 4. Jahrhunderts v. u. Z.²⁷⁾ Obwohl es sich also um Motive handelt, die auf Vorformen im antiken Bereich zurückgehen, bleibt offen, ob sie direkt von dort in die nordwestindische Ornamentik aufgenommen worden oder auf dem Umweg über Persien und die frühindische Kunst nach Gandhāra gelangt sind. Kompositionsschema, Stil und Gewandform der Trinkszene im oberen Bildfeld, die zur Gruppe der in Sirkap sehr beliebten Bacchanalienszenen gehört, deuten auf den parthischen Raum, in dessen Kunstwerken neben antiken altorientalische Stilelemente weiterleben; trotz „parthischer“ Anklänge sind die Körper aber runder herausmodelliert, als es bei verschiedenen „parthischen“ Sirkap-Paletten üblich ist. Die einem gleichseitigen Dreieck einbeschriebene Mittelfigur nimmt mit ihrer frontalen Konzeption den Typus des späteren Buddhabildes vorweg. Auch die Stilisierungsart der untergeschlagenen Beine entspricht dem Sitzmotiv des Gandhāra-Buddhas, während die Füße überkreuzt herabhängen in einer seit dem Steinzaun von Bodhgayā mehrfach in der frühindischen Kunst vertretenen Kompositionsform.^{27a)}

Auch im Zusammenhang mit der Jagdszene Abb. 2 ergeben sich einige interessante stilistische und ikonographische Probleme. Schon die äussere Form einer an drei Seiten von Ornamentfriesen gerahmten erzählenden Darstellung ist für die Gandhāra-Schule verhältnismässig ungewöhnlich. Die Ornamentformen selbst lassen sich dagegen vereinzelt auch an anderen Gandhāra-Bildwerken belegen. So findet sich der durch einen breiten Stengel und symmetrisch nach beiden Seiten abzweigende Blätter wiedergegebene obere Fries schon als Schalenrand einer Sirkap-Palette²⁸⁾ sowie in abgewandelter Form auf zwei der alexandrinischen Schalen.²⁹⁾ In der eigentlichen Gandhāra-Schule lässt er sich bis in die Zeit des Standardstils verfolgen als Graspolster eines meditierenden Buddhas,³⁰⁾ Borte einer Thronverhüllung³¹⁾ oder Verzierung einer Fussbank,³²⁾ als Rahmung von Bildfeldern,³³⁾ Fries eines Votivstüpas³⁴⁾ oder, an die Paletten anklingend, als Borte eines Nimbusrandes.³⁵⁾ Die eingeritzte Mittelrippe der ein-

zelenen Blätter ist anscheinend für das Prager Beispiel eigentümlich. Auch das in flachem Relief angedeutete, von breiten Stegen durchzogene Lotosornament der linken Seite lässt sich als Thronverzierung³⁶⁾ oder halbiert als Fussleiste an Standardstilbildern³⁷⁾ belegen, den Parallelen fehlen jedoch die in Seitenansicht stilisierten Zwickelblätter des Prager Reliefs. Das Faltenschema der Gewänder wurde in einer Schrägschnitt-Technik ausgeführt, die der Ritztechnik noch sehr nahe steht. Da zudem die geschwungene Linienführung der blattartigen Zweige des Baumes sich vor allem auf den Gandhāra-Reliefs wiederfindet, die zu den charakteristischen Beispielen der Ritztechnik gehören,³⁸⁾ wird man kaum fehlgehen, wenn man das vorliegende Relief zu den frühen Skulpturen der Gandhāra-Schule rechnet. Früh mutet auch die Art und Weise an, in der die Gestalt des Jägers gebildet worden ist, obwohl in diesem Fall auch geringeres handwerkliches Können den Ausschlag gegeben haben mag. Denn die Tatsache, dass der Kopf, organisch gesehen, zu weit nach links verschoben ist, lässt sich kaum auf eine andere Weise erklären. Die Gestalt des in schräger Rückenansicht mit gespanntem Bogen ins Bildfeld tretenden Schützen ist keine Neuschöpfung, sondern verkörpert einen Typus, der schon dem Formenkanon der Bhārhut-Stufe angehört³⁹⁾ und in Gandhāra auch zu Darstellungen etwa des Syāma-Jātakas⁴⁰⁾ oder des jungen Buddha im sportlichen Wettkampf⁴¹⁾ verwendet worden ist. Während der mit geschlossenen Beinen stehende Bhārhut-Typus vollständig der in Bhārhut noch vorherrschenden „geradvorstelligen“ Kompositionsweise im Sinne Heinrich Schäfers⁴²⁾ unterliegt, wurde der in Ausfallstellung posierende Gandhāra-Typus organisch ponderiert. Das Prager Relief nimmt dagegen eine Mittelstellung ein; der Künstler ist an sebildmässige Darstellungen gewöhnt, hat die geradvorstellige Sehweise aber noch nicht überwunden. Denn es war, wie das Faltenschema und die sich unter dem Gewand abzeichnenden Körperformen erkennen lassen, eine durchgeformte Schrägansicht beabsichtigt. Es haben sich jedoch einige vorstellige Bildelemente eingeschlichen, die, in Schrägansichten umgesetzt, zu der merkwürdigen Verbindung des schräg von hinten gesehenen Körpers und rechten Beines mit dem in Dreiviertelansicht von vorn gegebenen linken Bein und Kopf geführt haben. Auch das „Umklappen“ des rechten Oberarmes der knienden Figur und die schräg in die Bildebene hineinragenden

Gazellenhörner beruhen auf geradvorstelligem Sehen und nicht auf rein technischen Überlegungen. Denn die Hörner werden auf diese Weise beide nebeneinander sichtbar, obwohl der Kopf in reiner Seitenansicht gebildet worden ist. Technisch hätten sie auch parallel zur Reliefebene angeordnet werden können, ohne ihre Festigkeit zu verlieren.

Abb. 2 illustriert zweifellos ein Jātaka. Unter den 18 Vorgeburts-geschichten, in denen Gazellen eine Rolle spielen, bietet sich das Nigrōdhamiga-Jātaka (No 12), für das Foucher eine Darstellung in Ajantā anführt,⁴³⁾ als nächste Parallele an, ohne dass der Bildinhalt vollständig aufgeht. Der mit Turban und Ohringen geschmückte Jäger in langen Hosen und knielangem Rock wäre in diesem Fall der König, durch dessen Jagdleidenschaft die beiden Gazellenherden leiden. In der Mitte legt der Bodhisattva in der Verkörperung als Gazellenkönig Nigrōdha das Haupt auf den Richtblock, um durch das Selbstopfer die trächtige Gazelle zu retten, und die beiden Bäume deuten das umzäunte Wäldchen an, in das die bedrängten Bauern und Bürger von Benares die Gazellen getrieben haben. Schwierigkeiten bereitet dagegen die kniende Gestalt, die als Personifikation der die Gazellen fütternden Bürger oder als der Koch, der das tägliche Opfer abholt, gedeutet werden müsste. Obwohl sie keinen Schmuck trägt und in ein einfaches, um die Hüften mit einer Schnur gegürtetes Gewand gehüllt ist, das die rechte Schulter freilässt, verleiht ihr die uṣṇiṣa-förmige Bildung des in langen Locken auf die Schultern fallenden Haares aber ein bodhisattva-ähnliches Aussehen. Der Bodhisattva wird im Nigrōdhamiga-Jātaka jedoch durch die Gazelle verkörpert. Es wäre allerdings auch möglich, dass für die Gestalt des Koches, ähnlich wie für den jagenden König, ein vorgebildeter Typus übernommen worden ist, der ursprünglich für einen anderen Inhalt, etwa für den sich auf die Erleuchtung vorbereitenden Bodhisattva, geschaffen worden ist. Leider ist das rundbodige Gefäß (?), das die Gestalt in den Händen hält, im oberen Teil weggebrochen, so dass nichts über sein Aussehen oder seine Bedeutung gesagt werden kann. Falls die Deutung als Nigrōdhamiga-Jātaka richtig ist, hätten wir hier eine interessante Kompositionsform vor uns. Während in der frühindischen Kunst die kontinuierende oder fortlaufende Erzählweise vorherrscht, tritt in Gandhāra, von wenigen Ausnahmen abgesehen,⁴⁴⁾ die Erzählung in einzelnen Reliefbildern

an ihre Stelle. Im vorliegenden Fall hätten wir es dagegen mit jener frühen Kompositionsgattung zu tun, für die Wickhoff⁴⁵⁾ den Terminus „komplettierende Erzählweise“ geprägt hat: die Hauptperson mehrerer innerhalb eines gemeinsamen Rahmens vereinigter Szenen einer ablaufenden Handlung wird zwar nur einmal dargestellt, die Hauptfiguren der einzelnen Szenen jedoch ohne Rücksicht auf die zeitliche Abfolge in einem Bilde vereinigt.

Die übrigen erzählenden Reliefs der Prager Sammlung illustrieren Episoden aus der Buddhavita. Obwohl die Oberfläche der Verehrungsszene Abb. 3 sehr verwittert ist, lassen die Komposition, erhaltene Gewandreste und die Ponderation der stehenden Gestalten noch etwas von der ursprünglichen Qualität dieses Reliefs ahnen. Auch in der relativ gut erhaltenen Verehrungsszene Abb. 4 ist die Buddhagestalt von gleicher Grösse wie die mit Añjalimudrā knienden Nebenfiguren. Im Gegensatz zu Abb. 3, wo die Zentralfigur des Buddha, wie oft auf den frühen Reliefs der Gandhāra-Schule, aus der Mitte der Komposition zur Seite gerückt worden ist, sitzt sie hier, die Hände gleich dem Mönch der Abb. 3 in Dhyānimudrā in das Gewand gehüllt, im Mittelpunkt der Komposition. Abb. 5 verkörpert einen in der Gandhāra-Schule sehr beliebten, gelegentlich durch weitere Figuren ergänzten Bildtypus:⁴⁶⁾ der Brahmane Drona verteilt die Reliquien des Buddha an die acht streitenden Fürsten. Obwohl die Figuren stark beschädigt sind, lassen die Umrisse in dem sehr hohen Relief alle Einzelheiten noch gut erkennen.

Abb. 6—8 bieten gute Beispiele für die in der Gandhāra-Schule weit verbreiteten Friese, deren figürliche Dekoration auf Formen aus der Welt der klassischen Antike zurückgeht. Das gilt sowohl für den Bildinhalt als auch für die formale Gestaltung. Obwohl Atlanten schon seit Bhārhut in der frühen indischen Kunst heimisch sind⁴⁷⁾ und die skurile Welt der gaṇa-artigen Figuren⁴⁸⁾ Freude an der Darstellung bizarrer Formen und Körperstellungen offenbart, gehören diese Atlanten (Abb. 6) doch in die Formenwelt der westlichen Kunst. Die zahllosen Atlanten, die in langen Friesen die Stūpa-Basen im Gandhāra-Gebiet umziehen, verraten in ihren individuell durchgebildeten Posen⁴⁹⁾ und der naturalistischen Durchformung der organisch modellierten Körper, deren schwellende Muskeln das mühsame Stemmen gegen die herabdrückende Last anschaulich ausdrücken, ihre Abstammung aus

dem Traditionsbereich einer Kunstauffassung, die sich die Darstellung der Funktion des Körpers und des Spiels seiner Muskeln, Sehnen und Gelenke zum Thema genommen hat. Die indische Kunst wird von einem anderen „Kunstwollen“ im Sinne Alois Riegls beherrscht. Auch in Indien, das sei nachdrücklich betont, zeigt sich nach der Überwindung der archaischen Stufe ein bewusstes Streben, das Naturvorbild im Kunstwerk nachzuformen. Während im Westen aber die Entwicklung über die verschiedenen Ponderationssysteme des 5. und 4. Jahrhunderts folgerichtig zu den richtungsfreien Gestalten des hellenistischen Zeitalters führt, lässt sich in Indien schon früh der ebenso folgerichtige Weg zu den „Bhaṅgas“ der mittelalterlichen Kunst aufspüren. Die Körpermodellierung bleibt in Indien selbst bei so lebensvollen Bildwerken wie den Mithuna-Gruppen von Kārlā nur an der Oberfläche des aus Grundformen komponierten Körpers, der kaum das Knochengestüst oder Muskelpartien erkennen lässt. Ähnliches gilt für die girlandentragenden Eroten (Abb. 7), die sich in Indien vor allem im Āndhradeśa grosser Beliebtheit erfreuten. In Amarāvati werden gnomartige Gestalten mit dicken Bäuchen und wulstförmigen Gliedern bald von schlanken Männern abgelöst, deren Körperachsen und Gliedmassen sich dem Linienspiel der „barocken“ Komposition unterordnen, in Gandhāra finden wir dagegen die kindlich-geschwellten Formen eines Figurentyps wieder, der seit der hellenistischen Epoche der europäischen Kunst als fester Bestandteil angehört. Auffällig ist beim Prager Fries, dass hier ein feststehender Bildtypus in geringfügiger Abwandlung mehrfach wiederholt worden ist,^{49a)} während die meisten Parallelen für das gleiche Bildthema in der Gandhāra-Schule⁵⁰⁾ wie die Atlanten die Vorliebe für mannigfaltige Variationen des gleichen Bildgedankens erkennen lassen. Das Kompositionsschema des in Vorderansicht wiedergegebenen knienden Tritons (Abb. 8),⁵¹⁾ dessen Fischschwänze sich links und rechts in wappenartiger Anordnung einrollen, geht aller Wahrscheinlichkeit nach auf die etruskische Kunst zurück. Dieser Typus ist dann unter den vegetabilen Mischwesenbildungen des römischen Ostens (Baalbek, Magnesia am Mäander) verbreitet und wird auch in der Kleinkunst des skythischen Raumes verwendet.⁵²⁾ Seine engste Entsprechung findet der Prager Triton auf der Palette aus dem Dharmarājikāstūpa-Bezirk in Taxila,⁵³⁾ ein weiterer Beleg für das gleichzeitige Auftreten von

Bildtypen auf Sirkap-Paletten und Reliefs der Gandhāra-Schule. Auch beim Prager Triton deutet die organische Körpermodellierung mit klar durchgebildeter Bauch- und Brustmuskelpartie auf die Verbindung mit den Stiltendenzen der Kunst des Mittelmeergebietes.

Der lebensgrosse, vollrunde Buddhakopf (Abb. 9), wohl die schönste und qualitätvollste Skulptur der Prager Sammlung, gehört einer jüngeren Entwicklungsphase an, in der sich die figürliche Dekoration der Kultbauten im Gandhāra-Gebiet beträchtlich geändert hat: an die Stelle der erzählenden Reliefs, die ein erbauliches Bilderbuch für die Gläubigen bildeten, sind zahlreiche Buddhas und Bodhisattvas aus Stein oder Stuck getreten, die, einzeln oder von Begleitern umgeben, in endloser Folge die Stūpabasen verzieren; in der stilistischen Entwicklung hat der Standardstil die älteren Techniken abgelöst. Von einer derartigen Bauplastik stammt auch der Prager Kopf. Wie bei vielen Gandhāra-Skulpturen wurde der typisierte Kopf, ein Idealbildnis des Buddha, aus Grundformen komponiert. Gewölbte Flächen bilden Stirn, Wangen- und Schläfenpartie und bewirken im Zusammenhang mit den flach anliegenden Haaren die blockhafte Erscheinung. Die charakteristischen „Gandhāra“-Augen mit den schweren Oberlidern und dem schrägen Ansatz des Brauenbogens wirken wie eingesetzte Fremdkörper. Obwohl unser Kopf diese allgemeinen Wesenszüge mit den zeitgenössischen Werken der Gandhāra-Schule teilt, unterscheidet er sich in einer Hinsicht beträchtlich von ihnen: während der übliche Gandhāra-Typus die Einzelformen mit harten, scharfen Linien voneinander sondert, macht sich in vorliegenden Fall ein Streben nach organischen Übergängen bemerkbar. Kinn, Mundpartie und Nasenflügel wurden in ihren Formen und ihrer leichten Asymmetrie lebensecht beobachtet und weich modelliert. Dass diese fast malerische Wirkung nicht auf die Korrosion der Oberfläche zurückzuführen ist, sondern eine bewusste künstlerische Ausdrucksform darstellt, beweist ein Kopf im Museum von Lahore,⁵⁴) der fast als das Werk des gleichen Bildhauers betrachtet werden könnte. Wie die zum Nasenrücken parallele Abflachung am Hinterkopf erkennen lässt, blickte der Prager Kopf ursprünglich leicht geneigt herab, so dass die Augen geschlossener wirkten, als es bei direkter Ansicht von vorn der Fall ist. Aller Wahrscheinlichkeit nach stammte er daher von einer in Dharmacakra-

mudrā oder Dhyānimudrā sitzenden Buddhaskulptur, die etwa 75 cm hoch gewesen sein muss.

Etwa der gleichen Zeit gehört auch der Bodhisattva Maitreya (Abb. 10) an, obwohl der erste Eindruck von den ausgeprägten Schrägschnittfalten des Gewandes bestimmt wird. Diese laufen jedoch, wie die geritzten Falten an der linken Schulter, zeitlich nach, während die Stegfalten des beide Schultern deckenden Schals, dessen Ende sich um das linke Handgelenk schlingt, als jüngstes Stilelement die Datierung bestimmen. Verführerisch wäre nun der Gedanke, in derartigen Bildwerken eine Übergangsstufe zwischen Schrägschnitt- und Standardstil zu sehen, doch lässt sich solch eine rein typologische Ansetzung nicht beweisen. Eine ähnliche Skulptur aus Mohrā Morādu, die gemeinsam mit einer „echten“ Standardstilfigur in Klosterzelle 8 gefunden worden ist, belegt in dieser Hinsicht nur die mögliche Gleichzeitigkeit beider Techniken. Die in hohem Relief gearbeitete Gestalt des Maitreya wurde harmonisch proponiert. Einzelheiten, wie die als Gegengewicht zur erhobenen rechten Hand aus der Mittelachse des Körpers verschobene Halskette, lassen erkennen, dass die strenge Frontalität des Aufbaus zugunsten einer ausgewogenen Verteilung der Massen durchbrochen worden ist. Im Gegensatz zur weichen Modellierung bei Abb. 9 bietet die Oberflächenbildung der Fleischpartien ein gutes Beispiel für harte, lineare Stilisierung bei gleichzeitiger organischer Körperbildung.

Interpretationsschwierigkeiten bietet Abb. 11, die linke obere Ecke einer grossen, figurenreichen Bildstele. In Dhyānimudrā unter einem Schirm sitzende Gestalten, neben denen schräg aus dem Relieffgrund ragende stehende Buddhafiguren pflaueschweifartig⁵⁵⁾ eine Aureole⁵⁶⁾ bilden, gibt es mehrfach in Gandhāra.⁵⁷⁾ Meist handelt es sich um Buddhas, gelegentlich aber auch, wie im vorliegenden Fall, um einen Bodhisattva.⁵⁸⁾ Man hat bei der Deutung auf die Mahāyāna-Lehre mit ihren zahllosen Buddhas hingewiesen, auch evtl. an das „grosse Wunder“ von Śrāvastī gedacht, meist jedoch die Deutung offen gelassen. Diese wird dadurch erschwert, dass die Bildelemente nicht festliegen. Einmal sitzt die Zentralgestalt auf einem Thron, ein anderes Mal auf einer Lotusblüte, die gelegentlich von den Nāgas oder Elefanten des „Śrāvastī-Wunders“ umgeben ist. Mehrfach wurde die Mittelfigur, wie anscheinend auch in Abb. 11, von zweimal drei Buddhas flankiert —

man möchte in unserem Fall beinahe von den sechs Buddhas der vergangenen Weltalter und Maitreya als zukünftigem Buddha in der Mitte sprechen —, dann sind es wieder zweimal vier Buddhas in gleicher Haltung. Unklar bleibt auch, ob die sitzenden, in Añjalimudrā knienden oder sich in höchster Verehrung zu Boden neigenden Gestalten links und rechts auf mehreren derartigen Reliefs zur Szene gehören oder nicht. Möglicherweise handelt es sich bei der vorliegenden Darstellung um ein stereotypes Bildschema, dessen Typen auswechselbar sind und das verschiedenen Inhalten dienen kann. Die Vergleichsstücke gehören gelegentlich dem Standardstil, meist aber, wie auch unser Beispiel, dem Doppellinienstil an, ebenso die Hauptfiguren der Stelen, von der rechts anschliessend noch die grossen Lotosblüten erhalten sind.

Anmerkungen:

- 1) Lohuizen-de Leeuw, J. E. van, The "Scythian" Period, Leiden 1949, 73 ff.
- 2) Soper, A. C., in American Journal of Archaeology 55 (1951), 444 ff.
- 3) Zur Stilentwicklung und Verwendung des Buddhabildes in der Gandhāraschule, Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle - Wittenberg 10 (1961), 139 ff.
- 4) Marshall, Sir J., Taxila, Cambridge 1951, III, T. 54 a-c, 55, 8; Bachhofer, L., Zur Datierung der Gandhāra-Plastik, München-Neubiberg 1925, Abb. 15.
- 5) Schieferskulpturen aus dem Kapellenkranz und Gebäude L im Dharmarājikāstūpa-Gebiet sowie aus Bau A₁ im Kloster Kālawān. Marshall, a.a.O. 1951, III, T. 214 ff.
- 6) Marshall, a.a.O. 1951, III, T. 57, 59 (Dharmarājikāstūpa), 77, 78 (Kālawān), 85 (Giri), 96, 97 (Mohrā Morādu), 99 (Pippala), 105 ff. (Jauliāñ).
- 7) Marshall, a.a.O. 1951, III, T. 217 ff., No 76, 94, 124, 126, 142 Stammen aus den späten Anlagen, No 157 steht zudem noch in festem Bauzusammenhang (T. 110 b).
- 8) Marshall, a.a.O. 1951, III, T. 225, No 158.
- 9) Stein, A., Excavations at Sahri Bahlol, Archaeological Survey of India, Annual Report 1911—12, 95 ff.
- 10) Stūpabasen in den Hügeln C und D, Stein, a.a.O., T. 37 ff., Fig. 3, 4, 26, 27.
- 11) Auch in Sahri Bahlol wurden Stuckplastiken und Skulpturen des Standardstil nebeneinander zur Stūpa-dekoration verwendet. Stein, a.a.O., T. 44, Fig. 23, 24.
- 12) Lohuizen-de Leeuw, a.a.O., 145 ff.
- 13) Lyons, I. und H. Ingholt, Gandhāran Art in Pakistan, New York 1957, 30—31.
- 14) Lohuizen-de Leew, a.a.O., T. 21 ff., Fig. 33, 36, 37, 39 (Mathurā); Adam, L., Buddhastatuen, Stuttgart 1925, T. 7. (Gandhāra).
- 15) Lohuizen-de Leeuw, a.a.O., T. 25, 28, 30.
- 16) Lyons - Ingholt, a.a.O., T. 22, 2.
- 17) Vor allem aus Loriyān Tāngai (z. B. Rowland, B., The Art and Architecture of India, Harmondsworth 1956², T. 37).
- 18) Marshall, a.a.O. 1951, II, 493 ff., III, T. 144—46, No 62—90 und 92—94.
- 19) Marshall, a.a.O. 1951, II, 497—98, III, T. 146, No 91.
- 20) Marshall, Sir J., The Buddhist Art of Gandhāra, Cambridge 1960, T. 16, Fig. 18 (Narai); Lyons - Ingholt, a.a.O., No 487 (Tordher). vgl. Lyons - Ingholt, a.a.O., 176.
- 21) Marshall, a.a.O. 1951, III, No 67, 69, 70, 84, 88. Ein weiteres Beispiel ohne Fundortangabe bei Lyons - Ingholt, a.a.O., No 486.
- 22) Bissing, W. v., Steingefäße, Catalogue Général des Antiquités Égyptiennes, Vienne 1907, 161 ff. und T. B.
- 23) Evans, Sir J., in: Proceedings of the Society of Antiquarians of London 22 (1907—08), 89—102.
- 24) Petrie, Sir F., Objects of daily use, London 1927, T. 34.
- 25) Bachhofer, L., Frühindische Plastik, München 1929,

T. 8 rechts (Aśoka-Säule von Sañkīsa); Guide to the Patna Museum, Patna 1955 (Patna-Kapitell); Cunningham, A., The Stūpa of Bhārhut, London 1879, T. 37, 8 und 11, Bachhofer, a.a.O. 1929, T. 26 ff. (Bhārhut); Ancient India 15 (1959), T. 55A, 58A, 66B (Pitalkhorā); Rowland, a.a.O., T. 51A (Begram); Barrett, D., Sculptures from Amaravati in the British Museum, London 1954, T. 38 (Amarāvati); Lyons - Ingholt, a.a. O., No 359, 364, 419 (Gandhāra).

24) Ketten aus "collared beads", die in den letzten Jahren in verschiedenen Grabungen gefunden wurden (z. B. Śīsupālgārh, Kauśāmbī, Māski u. a.), tragen die Sirimā Devatā in Bhārhut [Arts Asiatiques 5 (1958), 27, Fig. 4] und die Caurī-Trägerin von Dīdargañj (Mode, H., Das frühe Indien, Weimar 1960, T. 84).

25) Evans, a.a.O., Abb. 3 rechts und Abb. 7 unten.

26) vgl. Anm. 23, Patna-Kapitell.

27) Buschor, E., Griechische Vasen, München 1940, Abb. 241, 250, 259.

27a) Coomaraswamy, A. K., La sculpture de Bodhgayā, *Ars Asiatica* 18, T. 47,4.

28) Lyons - Ingholt, a.a.O., No 485.

29) Evans, a.a.O., No 1 und 4, Vorderseite.

30) Lyons - Ingholt, a.a.O., No 129 (Sikrī-Stūpa).

31) Lyons - Ingholt, a.a.O., No 299.

32) Burgess, J., The Gandhāra Sculptures, *Journal of Indian Art and Industry* 8 (1898—1900), T. 4,2.

33) Marshall, a.a.O. 1951, III, T. 219, No 110; Coomaraswamy, A. K., Geschichte der indischen und indonesischen Kunst, Leipzig 1927, T. 25, Fig. 91; Foucher, A., *L'Art gréco-bouddhique du Gandhāra I*, Paris 1900, Abb. 133b.

34) Lyons - Ingholt, a.a.O., No 471, 472.

35) Lyons - Ingholt, a.a.O., No 200, 206.

36) Lyons - Ingholt, a.a.O., No 109.

37) Foucher, A., *The Beginnings of Buddhist Art*, Paris-London 1917, T. 26,2; Marshall, a.a.O. 1960, T. 83, Fig. 118.

38) Foucher, a.a.O. 1900, Abb. 278, 281; Adam, a.a.O., T. 7; Majumdar, N. G., *A Guide to the Sculptures in The Indian Museum (Calcutta) II*, Delhi 1937, T. 11 unten.

39) Bachhofer, a.a.O. 1929, T. 30 rechts unten.

40) Marshall, a.a.O. 1960, T. 73, Fig. 106a.

41) Burgess, a.a.O., T. 11,3.

42) Schäfer, H., *Von ägyptischer Kunst*, Leipzig 1930.

43) Foucher, A., *Les vies antérieures du Bouddha*, Paris 1955, 109—11, Fig. 11.

44) Lyons - Ingholt, a.a.O., No 7 (Dīpañkara-Jātaka).

45) Hartel, W. v. und F. Wickhoff, *Die Wiener Genesis*, Prag-Wien-Leipzig 1895, 8 ff.

46) Lyons - Ingholt, a.a.O., No 147, 152—54, 167; Foucher, a.a.O. 1900, Fig. 299.

47) Bachhofer, a.a.O. 1929, T. 23, 24 (Bhārhut), T. 43 links (Bodhgayā), T. 70 oben (Nāsik).

48) Bachhofer, a.a.O. 1929, T. 19, 21 (Bhārhut); Barrett, D., *Sculptures from Amaravati in the British Museum*, London 1954, T. 39, 48 (Amarāvati); Marshall,

a.a.O. 1960, T. 10, Fig. 12 (Sāñci); Bachhofer, a.a.O. 1929, T. 92, 93 (Mathurā).

⁴⁹⁾ Lyons - Ingholt, a.a.O., No 381—86. Doppelstücke sind selten, vgl. Marshall, a.a.O. 1951, III, 58a, der zweite Atlant von rechts, mit dem linken Atlanten der Abb. 6.

^{49a)} Ein Beispiel für eine gleichartige schematische Wiederholung bietet der Sockelfries Marshall, a.a.O. 1960, T. 87, Fig. 122.

⁵⁰⁾ Lyons - Ingholt, a.a.O., No 374—80.

⁵¹⁾ Auch für den Tritontyp gibt es Parallelen in der Gandhāra-Schule. Lyons - Ingholt, a.a.O., No 395; Burgess, a.a.O., T. 22,4.

⁵²⁾ Sovetskaja Etnografija 4 (1952), 174—81; Kratkije Soobščenija Instituta Archeologii, Akademija Nauk Ukrain-skoj SSR 12 (1962), 43—47.

⁵³⁾ vgl. Anm. 19.

⁵⁴⁾ Lyons - Ingholt, a.a.O., No 266.

⁵⁵⁾ Foucher, a.a.O. 1917, T. 28.

⁵⁶⁾ Foucher, a.a.O. 1917, 272, Anm. 1.

⁵⁷⁾ Lyons - Ingholt, a.a.O., T. 20,2, 21,2 und No. 255; Foucher, a.a.O. 1900, Abb. 78; Marshall, a.a.O. 1960, T. 110, Fig. 151; Archeological Survey of India, Annual Report 1907—08, T. 44a.

⁵⁸⁾ Foucher, a.a.O. 1900, Abb. 78, rechts oben.



Abbildung 1.

Palette aus olivfarbenen patiniertem Steatit. Inventarnummer 13 808. Durchmesser 19,3 cm. Schalenstärke 2,2 cm. Relieftiefe bis 1,1 cm. Abgebildet: *New Orient* 1960,6, Bildbeilage zwischen p. 16—17, No. 7.

Die Schale ist an Rand und Trennstegen an verschiedenen Stellen bestossen oder oberflächlich abgesplittert. Durch langen Gebrauch ist zudem die Oberfläche abgegriffen, so dass vorstehende Teile, wie die Nasen, fehlen. Die im Querschnitt wie ein Teller mit flachem Boden und abgesetztem schrägem Rand geformte Palette — mit 19,3 cm Durchmesser das grösste bis heute bekanntgewordene Exemplar — wird auf der Oberseite von einem Fries einwärtsgekehrter zungenförmiger Lotosblätter und einer Perlstabborte eingerahmt, die auch die Trennstege ziert. Den abgeschrägten rückseitigen Tellerrand verziert eine Borte aus 33 Lotosblättern, deren Binnenzeichnung, wie bei den Blättern im Schaleninnern, mit breiter Mittelrippe und nicht ganz bis zur Spitze durchgezogenen Randlinien angedeutet worden ist. Zwischen den Spitzen dieser Blätter, deren Kontur radial zum Schalenmittelpunkt weist, wurden Dreiecke mit betonter Mittellinie angeordnet, die aus geöffneten Lotosblüten in Seitenansicht oder den sichtbaren Spitzen der Deckblätter abstrahiert worden sind. Auf einem mit senkrechten Streifen und eingetieftem Dreieckmuster verzierten Kissen sitzt in der Mitte der Komposition, die Beine bequem untergeschlagen, eine in ein langes Gewand mit hochgeschlagenen Ärmeln gehüllte Gestalt. Sie hält mit der Rechten eine Trinkschale vor der Brust und stützt die Linke auf den Schenkel. Zwei Diener links und rechts in hüftlangem Rock und weiten Hosen halten Füllhorn, Trinkschale und die Weinkelle. Verhältnismässig grosse Knopfaugen in einer dreieckig umrissenen Augenpartie beherrschen das Gesicht, Faltenlinien wurden in Ritzung angedeutet. Die Nebenfiguren, die sich, der Rundung des Bildraumes angepasst, der Mittelfigur zu neigen, sind auf Rand und Zentralfigur bezogen und ergänzen die symmetrische Komposition, die auf altorientalische Vorbilder zurückgeht. Die Lotosborten und das Lotosornament der Quadranten und des Bildfeldes verbinden die runde Palette in der Idee mit den indischen Lotostondi.



Abbildung 2.

Nigrödhamiga-Jātaka. Reliefplatte aus hellgrauem Chloritschiefer. Inventarnummer 13 622. 40×21,5 cm. Höhe des Bildfeldes 15,0 cm. Relieftiefe bis 1,8 cm. Abgebildet: New Orient, a.a.O., No 3.

Die gerade, rechteckige, an den Seiten vom ursprünglichen flachen Rand begrenzte Platte ist an den beiden rechten Ecken abgebrochen. Die obere Ranke und der Baum links sind oberflächlich bestossen, die eigentliche Bildfläche aber verhältnismässig gut erhalten. Leider fehlt das Oberteil des runden Gefässes (?), das die kniende Gestalt über dem rechteckigen Sockel hält, wodurch die Deutung des Inhalts erschwert wird. Die Relieftiefe wechselt: während die Rahmenornamentik ziemlich flach angedeutet worden ist, beträgt die eigentliche Relieftiefe durchschnittlich 1,7 bis 1,8 cm, stuft sich aber an einzelnen Partien (zwischen den Gazellenbeinen und unter der knienden Figur) bis auf 1,0 cm ab, in der Höhe des Gazellenrückens eine 0,3 cm starke Stufe. Köpfe, Arme und Bogen sind stark überhöht, der Bogen aus technischen Gründen an den Seiten bis zur hinteren Relieffläche eingeschwungen. Die Körperpartien der Figuren bestehen aus glatten, gewölbten Flächen. Gesäss, Knie und Waden des Jägers wurden jedoch sorgfältig unter dem Gewand modelliert. Die von knopfförmigen Augen beherrschten Gesichter wurden in Dreiviertelansicht wiedergegeben, aber nicht, wie etwa bei Abb. 4, über den Nasenrücken in zwei Reliefebenen geteilt. Die Rückseite der Platte wurde durch engliegende breite Meisselspuren aufgerauht, um die Haftfähigkeit zu erhöhen. Ein stegförmiger Zapfen an der Unterseite unter dem Bein der knienden Gestalt diente zum Einsetzen der Platte in eine Basis oder andere Platte.



Abbildung 3.

Verehrungsszenen. Verkleidungsfragment einer runden Votivstüpaplinthe von etwa 75 bis 80 cm Durchmesser mit 3 cm vorspringendem, profiliertem Sockelgesims. Schwarzgrauer Chlorit-schiefer. Inventarnummer 13 615. 34,5×16,4 cm. Grösste Stärke 7 cm. Höhe des Bildfeldes 9,5 cm. Relieftiefe im Durchschnitt 1,0 cm, gelegentlich bis 1,5 cm.

Das an den Seitenkanten des Gesimses zum Ansetzen weiterer Segmente schräg abgeschliffene Plinthensegment ist an der rechten oberen Ecke des durchlaufenden Dreieckfrieses sowie an der linken oberen Ecke einschliesslich der Figurenköpfe abgebrochen. Die linken Begleitfiguren der linken Verehrungsszene befanden sich dagegen auf dem nächsten Sockel-segment. Die gesamte Oberfläche ist wohl durch windgetriebenen Sand derartig verwittert, dass die Schichten des Schiefers wie ein waagerechtes Streifenmuster anmuten. Die flache Rückseite wurde von der Mitte an abwärts durch grobe Meisselspuren zu grösserer Haftfähigkeit aufgeraut. Das beide Schultern deckende Gewand des in Abhayamudrā neben einem Mönch sitzenden Buddhas der rechten Gruppe lässt noch Spuren des verhältnismässig symmetrisch angelegten, in Schrägschnitt-Technik ausgeführten Gewandschemas erkennen. Beide Figuren wenden den Kopf einem von links mit Añjalimudrā herantretenden Ehepaar mit grossenKnopfaugen zu, das durch den Turban des Mannes und die grossen Fussringe der Frau noch erkennbar ist. Beide sind vollständig in das Gewand gehüllt. Die Buddhagestalt der linken Gruppe hat die Rechte in Abhayamudrā erhoben, die Linke hält den Gewandbausch, der gefältelt auf den Sitz herabfällt. Die diesem Buddha eine Schale reichende Begleitfigur bietet ein gutes Beispiel für eine in Tribhaṅgastellung durchgeführte Standfigur.



Abbildung 4.

Quadratische Plinthe eines Votivstūpas. Hellgrauer Chloritschiefer. Inventarnummer 43 526 14,5×9,5 cm (Plinthe 14,5×14,5 cm, mit Bohrung in der Mitte 2,2 cm). Höhe des Bildfeldes 5,5 cm.

Die an allen vier Seiten mit annähernd identischen Skulpturen geschmückte Basis (Abb. 4 = A, weitere Zählung B, C und D im Uhrzeigersinn), ist an den Ecken und Kanten teilweise beträchtlich bestossen. Die Reliefs sind jedoch, abgesehen von D, das stark verwittert ist, und z. T. beschädigten oder zerstörten Köpfen sowie der angeschlagenen Seitenkante zwischen A und D, gut erhalten. Die in Dhyānimudrā mit eingeschlagenen Händen sitzende Zentralfigur des Buddha flankieren in allen vier Darstellungen Begleitfiguren in Añjali-mudrā, deren inneres Knie aufgestützt ist. Ihr Gewand deckt die linke Schulter, die rechte Schulter und die Brust bleiben frei. Die in Schrägansicht gegebenen Gesichter der Adoranten wurden über den Nasenrücken in zwei rechtwinklig zueinander stehende Reliefebenen gebrochen, die mit den von grossen Knopfaugen beherrschten pausbäckigen Gesichtszügen reliefiert worden sind. Während in den Reliefs A und D das Buddhagewand in dreieckigem Zipfel zwischen den Beinen auf den Sitz herabfällt, zieht es sich bei B und C, schräg nach rechts steigend, in durchlaufenden Faltenlinien, als ob die darunterliegenden Füsse, wie im Āndhradeśa oder in Ceylon, mit aufeinanderliegenden Unterschenkeln gedacht gewesen seien. Die für Gandhāra charakteristische Pilasterverzierung, aus dem Motiv des indischen Zaunpfeilers mit abgefasten Kanten und Halbtondi oben und unten entstanden, wurde in diesem Fall durch eine breite, mit schrägen Kanten eingeschnittene Linie und schräggestellte Zwickeldreiecke an den Schmalseiten wiedergegeben. Das summarisch angedeutete korinthische Kapitell ist deutlich in einen unteren Kranz ausklappender Lotosblätter und einen oberen Kranz aus Voluten und stehenden Blattformen unterteilt.



Abbildung 5.

Bruchstück einer Friesplatte, die, wie die leichte Krümmung des hinteren Reliefgrundes vermuten lässt, wohl von einer runden Stüpatrommel stammt. Hellgrauer Chloritschiefer. Inventarnummer 13 617. 27×16 cm. Relieftiefe 1,7 cm.

Die linke Szene ist an der oberen linken Ecke abgesplittert und in der vorderen Reliefebene so stark abgeschlagen, dass die Reliquiare, Köpfe und z. T. auch die Oberkörper nur noch im Umriss zu erkennen sind. Die rechte Gruppe, deren Deutung ungewiss bleibt, ist in der Rundung der Reliefebene etwas flacher im Relief (Reliefhöhe nur etwa 1,3 cm) gehalten und nur in der Oberkörperpartie der beiden linken Figuren erhalten, deren Köpfe und Körper oberflächlich abgesplittert sind. Die durch Schläge anscheinend bewusst aufgerauhte Gesteinsoberfläche der Rückseite trägt noch Spuren eines mörtelartigen, fest anhaftenden Putzes. Ein kreisförmiges Loch zwischen den beiden Szenen, der Oberflächenpatinierung nach wohl alt, diente evtl. zur Befestigung des Reliefs am Baukörper. Der Brahmane Drona ist nicht nackt, sondern trägt ein über die linke Schulter laufendes, den Unterarm sowie rechte Schulter und Brust freilassendes Gewand, dessen Säume jedoch nicht mehr zu erkennen sind. Das Gewand des rechten Fürsten, dessen von vorgewölbten Knopfaugen beherrschtes Gesicht über den Nasenrücken in zwei senkrecht zueinander stehende Reliefebenen geteilt worden ist, lief anscheinend über beide Schultern. Die Mittelfigur der rechten Gruppe war anscheinend ebenfalls bärtig, das Gewand deckte die Schultern und war um den rechten Oberarm geschlungen, liess die Bauchpartie dagegen abber anscheinend frei. Die Begleitfigur trug ebenfalls einen reichen Turban und reichen Haarschmuck, das rockartig bis zu den Hüften fallende Obergewand war in der Taille durch eine Schärpe gehalten. In der Rechten trug diese Gestalt anscheinend ein aufrecht gehaltenes Messer (?) oder einen Palmenzweig (?).



Abbildung 6.

Atlantenfries aus blaugrauem Chloritschiefer. Inventarnummer 13 619 und 13 623. Etwa 63 X 14,5 cm. Höhe der Figuren 10,5 cm. Relieftiefe 2 cm. Steinstärke bis 7,5 cm.

Abgebildet: New Orient, a.a.O., No 6.

Das Friesfragment wurde bei der Restauration aus drei Bruchstücken zusammengesetzt, von denen zwei eigene Inventarnummern tragen. Die Bruchkante verläuft an der linken Seite des linken Pilasters. Das Stück unter dem Pilaster ist eingesetzt, gehörte aber, wie die Umriss des Pilasters und die Meisselspuren auf der Rückseite erkennen lassen, ursprünglich an diese Stelle. Die alte Oberkante ist an der linken oberen Ecke und über dem mittleren Atlanten abgesplittert, die an der rechten Seite erhaltene Unterkante, von der Bruchstelle ausgehend, schräg nach links weggebrochen. Beide Seitenkanten bilden unregelmässige Bruchstellen. Von den vier Pilastern sind vom linken nur noch das unbeschädigte Kapitell, vom zweiten dazu noch der halbe Schaft erhalten, der dritte ist unbeschädigt, der vierte oberflächlich bestossen. Der linke Atlant ist bis unter den Bauchmuskel erhalten, von da an oberflächlich abgesplittert, aber noch bis zur Taille im Umriss zu erkennen. Die erhaltenen Teile einschliesslich des bis zum Ellbogen erhaltenen linken und des bis zum Oberarmmuskel erhaltenen rechten Armes sind unbeschädigt. Links neben dem Kapitell des ersten Pilasters erkennt man noch Reste vom erhobenen Arm des nächsten Atlanten. Der mittlere Atlant ist relativ gut erhalten bis auf den nur noch in Umrissen erhaltenen linken Arm, den fehlenden rechten Fuss und die abgesplitterte Bauchpartie. Vom rechten Atlanten fehlen der Ellbogen des rechten Armes und das untergeschlagene linke Bein, neben dem rechten Pilaster sind noch Reste des erhobenen Armes und Knies vom nächsten Atlanten sichtbar. Die Atlanten, bärtige, ungeflügelte, kräftige Männer mit schwellenden Muskelpaketen und stark betonter Brust, sind vollrund durchgebildet und ragen bis zu drei Vierteln aus der Reliefebene heraus. Die Kanten verlaufen senkrecht zum Reliefgrund. Die klare Komposition der Gestalten wird durch die Betonung der Senkrechten und Diagonalen bestimmt. Knopfaugen beherrschen die Gesichter, die Schneckenlöckchen wurden als kugelige Gebilde mit je einer Bohrung stilisiert. Auch die Kapitelle sind in ihrem Aufbau räumlich klar differenziert. Die Innenfläche des Schaftornaments der Pilaster wurde zu den Seiten hin gerundet, so dass durch langsamen Übergang zur glatten Fläche an den Schmalseiten Halbtondi entstehen.



Abbildung 7.

Erotengirlande, Friesbruchstück aus schwarzgrauem Chloritschiefer. Inventarnummer 13 616. 52,5 X 15,3 cm. Höhe der Figuren 10,5 cm. Relieftiefe bis 2 cm. Steinstärke 5,5 bis 6 cm.

Abgebildet: *New Orient*, a. a. O., No 5.

Die Rückseite der an drei Seiten unbeschädigten Friesplatte trägt keine Meisselspuren, sondern wurde durch Ritzlinien aufgerauht. Der untere Rand mit dem bis 1,8 cm vorspringenden profilierten Sockelgesims ist etwas abgeschrägt, so dass die Platte nach hinten geneigt stehen konnte. Ein schmaler Dübel über der Girlande und dem rechten Erosen diente zum Einsetzen der nächsten Platte. Die linke Seitenkante ist einschliesslich des Kopfes des linken Erosen und dann unregelmässig, dem rechten Knie folgend, abgebrochen. Die rechte Flügelgestalt hinter der Girlande ist oberflächlich abgesplittert, aber noch in den Umrissen zu erkennen. Die alte Reliefoberfläche wurde durch Flugsand aufgerauht, so dass Einzelheiten wie die Gesichter kaum noch zu erkennen sind.



Abbildung 8.

Triton, Bruchstück einer geraden Friesplatte aus hellem, gelblichgrauem Schiefer. Inventar-
nummer 43 525. Höhe 18,5 cm. Höhe des Bildfeldes 12,0 cm. Relieftiefe bis 1,9 cm.
Abgesehen von der abgeschliffenen linken oberen Ecke, dem zerkratzten Gesicht und zwei
Löchern in der hinteren Reliefebene ist die Reliefoberfläche trotz Verwitterung gut erhalten.
Das rechts anschliessende Bildfeld ist abgebrochen. Die Rückseite wurde durch Meisselspuren
aufgerauht. Obwohl an der linken Seite das obere Gesims übertrieben breit abgetreppt und
der halbierte linke Pilaster an der Schmalseite nicht durchgeführt worden sind, Anhaltspunkte,
die auf den verzahnten Anschluss einer weiteren Platte deuten könnten, wurde das 0,8 cm
vorstehende Sockelgesims richtig nach hinten geführt, so dass es sich wohl doch um eine
Eckplatte handelt. Das Ornament auf dem Pilasterschaft wurde wie bei den Atlanten ausge-
führt. Der mit einem Hüftschurz bekleidete, bärtige Triton hebt mit der Rechten ein rundliches
Wurfgeschoss (?), während die Linke einen Lotuskapselförmigen Schild [?, vgl. Marshall, a.
a. O. 1960, T. 41, Fig. 64] hält. Das in Dreiviertelansicht nach rechts blickende Gesicht mit
betont grossen Knopfaugen (0,4 cm) wurde über den Nasenrücken in zwei rechtwinklig auf-
einanderstehende reliefierte Flächen geteilt. Schurz, Schild und Bart wurden in Schrägschnitt-
Technik ausgeführt.



Abbildung 9.

Buddhakopf aus hellgrauem Chloritschiefer. Inventarnummer 16 601. Höhe 26 cm. Breite 16 cm. Tiefe 16 cm.

Abgebildet: *New Orient*, a. a. O., No 1.

Der am Hals schräg abgebrochene Buddhakopf ist in seiner Grundform trotz oberflächlicher Verwitterung gut erhalten. Einzelne Partien, wie der Usnisa links, die Stirn, rechte Wange, Kinn, Nase und Ohren, sind abgesplittert. Der Nimbus muss gemalt gewesen sein, da sich keinerlei Reste erhalten haben. Von der Stirnhöhe angefangen ist der Kopf parallel zum Nasenrücken abgeflacht, so dass er etwas geneigt herabblickte.



Abbildung 10.

Bodhisattva Maitreya aus blaugrauem Chloritschiefer. Inventarnummer 16 599. Höhe 56 cm. Abgebildet: New Orient, a. a. O., No 4. Forman, W. und B., Kunst ferner Länder. Vorderasien, Indien usw., Prag 1957, 88—89.

Der Oberkörper des vor kurzer Zeit aus Privatbesitz für das Museum erworbenen Bodhisattvas ist relativ gut erhalten. Der Nimbus ist teilweise weggebrochen, die ursprünglich wie bei dem engsten Parallelstück (Lyons — Ingholt, a. a. O., No 29) mit dem Fläschchen zu ergänzende linke Hand und Finger der rechten fehlen. Der linke Arm ist oberflächlich abgeschabt, die von zwei gehörnten Drachen (?) gehaltene Perle der Tierkopfkette, Handballen und Daumen sind teilweise abgesplittert. Die Beinpartie ist dagegen in ihrer vollen Fläche abgebrochen, jedoch bis auf das fehlende linke Knie im Umriss noch erhalten. Die drei Löcher sind modern und stammen vor einer inzwischen wieder entfernten Ergänzung der untergeschlagenen Beine durch den Vorbesitzer. Der Bodhisattva trägt den üblichen Hals-, Brust- und Armschmuck. Die vom krobylosartigen Haarbusch in Strähnen zur Stirn laufenden Haare bilden hier kugelförmige Löckchen. Obwohl das Gewand den Körper bis auf die unbedeckte rechte Schulter verhüllt, zeichnen sich die organisch durchgebildeten Körperpartien darunter deutlich ab. Auch die in Abhayamudrā bis in Kinnhöhe erhobene Hand wurde einschliesslich der Finger organisch durchgeformt. Die „Schwimmhäute“ zwischen den Fingern sind reine Stützen für die tief unterschrittenen, vom Oberkörper fast freien Finger. Die auf die erhobene Hand bezogene Asymmetrie der Figur beschränkt sich nicht nur auf die Verschiebung der Kette, sondern bestimmt auch die unterschiedliche Schulterbreite und das weite Ausladen der rechten Kniepartie. Während der Kopf vollrund ausgebildet worden ist, wurde der Körper in der Tiefendimension abgeflacht, ohne seine räumliche Wirkung einzubüssen. Die Rückseite ist nicht wie üblich flach und unbearbeitet, sondern als leicht konvex gebogene Fläche gebildet, auf der Gewand- und Faltenlinien in Ritzung angedeutet worden sind. Die Rückseite des ebenfalls leicht gekrümmten Nimbus zeigt dagegen die Meisselspuren für die Anbringung an einem festen Hintergrund.



Abbildung 11.

Meditierender Bodhisattva, Stelenfragment aus hellgrauem Chloritschiefer. Inventarnummer 13 624. 24,5 X 20 cm. Steintiefe bis 8,5 cm. Relieftiefe bis 3,0 cm.

Abgebildet: New Orient, a. a. O., No 2.

Das Fragment ist nur an der rechten senkrechten Kante abgebrochen, an den übrigen Seiten — auch an der rechten unteren Eckpartie! — ist die alte Seitenfläche erhalten. Derartige Stelen waren also gelegentlich aus mehreren Stücken zusammengesetzt. Der Bodhisattva ist gut erhalten, nur die Nase fehlt und die Hände und das rechte Knie sind etwas angeschlagen. Von der linken Buddhareihe fehlen die Köpfe, die rechte ist besser erhalten. Ob die Bruchstellen darunter von je einem weiteren Buddha oder anderen Nebenfiguren herrühren, ist nicht mehr zu erkennen. Während die Kanten des sehr hohen Reliefs senkrecht in den Reliefgrund laufen, sind die Nimbusse der Buddhas und die Haartracht des Bodhisattvas schräg unterschritten. Die mittlere Buddhafigur links und die obere rechts haben die rechte Hand in Abhayamudrā erhoben, der erste und dritte links sowie der mittlere rechts tragen den rechten Arm in das Gewand gehüllt. Der linke Arm hängt bei allen leicht gewinkelt und in das Gewand gehüllt herab, ebenso der rechte Arm des rechten unteren Buddhas. Der vollrunde Oberkörper des Bodhisattvas ist organisch modelliert und in seinen Einzelteilen klar herausgearbeitet. Die in ihrer Form deutlich wiedergegebenen Schmuckstücke heben sich kontrastreich vom Körper ab, der durch die Schattenwirkung des hohen Reliefs sehr plastisch wirkt. Der Reliefgrund wechselt mit einer schrägen Stufe unter den rechten Buddhas zu einem etwas tieferen Grund rechts, wo noch zwei von der Rückseite gesehene Lotosblüten der Hauptgruppe erhalten sind. Die Rückseite besteht nur aus der unebenen Steinoberfläche und wurde nicht durch Meißelspuren aufgeraut.

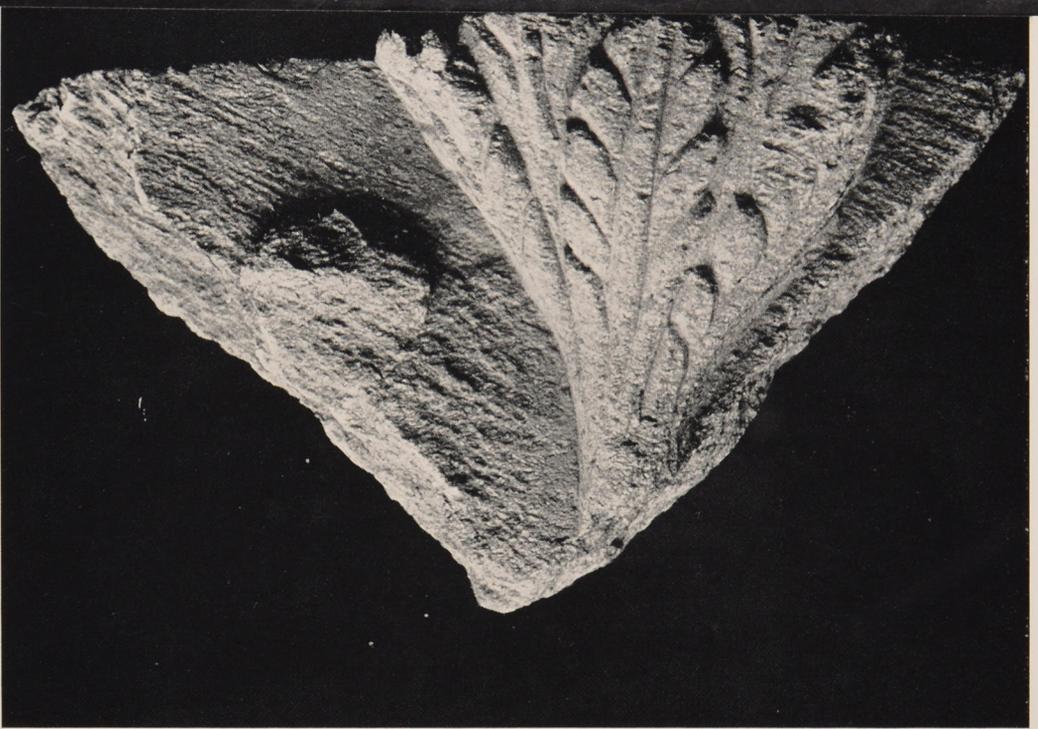


Abbildung 12.

Fragment aus hellgrauem Schiefer mit einer Baumkrone. Inventarnummer 13 618. Breite 14,2 cm. Steintiefe 5,5 cm. Relieftiefe 2,6 cm. Die Baumkrone ähnelt formal dem Baum der Abb. 2, übertrifft sie aber beträchtlich an Relieftiefe und Grösse. Die senkrecht in den Reliefgrund laufenden Kanten wurden mit betont langgezogenen Blättern reliefiert. Die Reste neben dieser vollrond herausgearbeiteten Baumkrone stammen anscheinend von einem Turban. Die Reliefoberkante ist alt, die Rückseite durch Meisselspuren aufgerauht.



Abbildung 13.

Fragment aus hellgrauem Schiefer. Inventarnummer 13 620. Breite 14,5 cm. Steintiefe 5 cm. Relieftiefe bis 1,2 cm. Die Oberkante ist alt. Die Deutung bleibt ungewiss.

Abbildung 14.

Fragment eines erzählenden Reliefs aus hellgrauem Schiefer. Inventarnummer 13 621. 11×10,5 cm. Steintiefe 5,0 cm. Relieftiefe 2,0 cm. Auf dieser linken oberen Ecke eines erzählenden Reliefs sind die Krone eines Baumes [?], der rechte, eine Stange oder den Stamm dieses Baumes umfassende Arm und der untergeschnittene, turbangeschmückte Kopf einer danebenstehenden Gestalt noch zu erkennen.

