

Buddhistische Skulpturen in Vorderindien und auf Java.

Nach einem am 1. März 1917 im Verein von Altertumsfreunden im Rheinlande gehaltenen Vortrag

von

C. Clemen.

Hierzu Taf. III—VI.

Ein vollständiger Kanon heiliger Texte des Buddhismus ist wohl erst nach der Mitte des 3. vorchristlichen Jahrhunderts und auf Māgadhī aufgestellt worden; er entsprach aber wohl auch inhaltlich noch nicht dem Palikanon, der im 1. Jahrhundert vor Christus aufgezeichnet wurde und jetzt noch bei den sogenannten südlichen Buddhisten gilt. So lassen sich zunächst nur einzelne Teile von diesem als älter als andere erweisen, diejenigen nämlich, die in diesen andern Teilen zitiert werden, die sich in dem neuerdings in Ostturkestan gefundenen Sanskritkanon finden oder die endlich in den, in dem sogenannten gemischten Sanskrit geschriebenen, heiligen Schriften der nördlichen Buddhisten Parallelen haben. Ja diese letzteren Texte bieten eine einzelne Tradition manchmal in einer älteren Form als der Palikanon dar, aber wie alt dieselbe ist, können wir eben auch hier zunächst nicht sagen.

Und doch wäre das noch deshalb besonders zu wünschen, weil man in neuerer Zeit manche Stücke der althechristlichen Literatur, namentlich verschiedene Erzählungen aus dem Leben Jesu, auf buddhistische Vorbilder zurückzuführen versucht. Allerdings sind es ihrer immer weniger geworden; aber vier neutestamentliche Geschichten glaubt doch auch noch Garbe (Indien und das Christentum 1914, 47 ff.) auf die angegebene Weise erklären zu können. Soll man ihm zustimmen, so muss natürlich erst gezeigt sein, dass die betreffende evangelische Erzählung aus sich selbst oder aus andern, näherliegenden Quellen heraus nicht zu erklären ist, dass der Buddhismus wirklich in vorchristlicher Zeit in Vorderasien einigermaßen bekannt war, und dass er eine Überlieferung enthielt, die als Vorbild für die christliche hätte dienen können. Wenn dies alles zutrifft, so darf man vielleicht aus dem Umstande, dass die christliche Erzählung sich so, und nur so, erklären würde, geradezu schliessen, dass die buddhistische schon in vorchristlicher Zeit vorhanden gewesen sein muss; aber auf sicherem Boden steht man natürlich erst, wenn sich noch auf anderem Wege zeigen lässt, dass die buddhistische Erzählung wirklich alt genug war, um eventuell als Quelle für eine christliche dienen zu können. Ist das also

für manche buddhistische Erzählungen möglich, ja sind solche vielleicht auch schon in noch früherer Zeit nachzuweisen? Mit andern Worten: werden sie in alter Zeit an solchen Stellen erwähnt, die sich im Unterschied von der bisher besprochenen buddhistischen Literatur bestimmter datieren lassen?

Man könnte zunächst an die Inschriften Asokas, namentlich das im Jahre 249 v. Chr. gesetzte Edikt von Bhabra oder Bairät denken, in dem der König eine Reihe von Lehrstücken nennt, die er den Mönchen und Nonnen vorgelesen haben möchte und die wir wenigstens zum Teil in unsrem Palikanon nachweisen können. Freilich dass sie in ihm (oder vielmehr dem Māgadhi-kanon, den Asoka allein kannte) schon in ihrer späteren Form vorhanden gewesen seien, das ist, wie oben bemerkt, keineswegs sicher, und auch die Zitate aus diesem, die man in andern Inschriften des Königs gefunden hat, bezeugen bestenfalls immer nur einzelne Stellen. Für die Entscheidung der in Rede stehenden Frage ist also mit den Inschriften Asokas nicht viel anzufangen.

Und ebensowenig mit den Nachrichten über den Buddhismus, die wir bei griechischen (sehr viel später auch lateinischen) Schriftstellern haben. Denn so Interessantes auch Megasthenes (vorausgesetzt dass unter den von ihm beschriebenen *Σαουῶνες* die Buddhisten wenigstens mitzuverstehen sind), Alexander Polyhistor, Bardesanes und schliesslich Hieronymus über den Buddhismus zu berichten wissen: zur Datierung einzelner uns jetzt noch erhaltenen Texte hilft es uns nicht. Und so scheint die Frage nach ihrem Alter überhaupt auf sich beruhen zu müssen.

Aber es bleiben endlich noch die bildlichen Darstellungen von Szenen aus Buddhas Leben oder aus seinen früheren Inkarnationen übrig, die in gewisser Weise eine Synthese der beiden bisher besprochenen Dokumente, der Inschriften Asokas und der griechischen Nachrichten, bilden. Denn wenngleich sie nicht nur ihren Inhalt, sondern im wesentlichen auch ihre Form vom Buddhismus entlehnen, so sind sie doch zugleich (allerdings in verschiedenem Umfang) von der griechischen (daneben freilich auch der persischen) Kunst beeinflusst. Jedenfalls aber lassen sie sich, einigermassen wenigstens, datieren und liefern so den Beweis, dass, wenn auch nicht einzelne buddhistische Werke, so doch gewisse Traditionen zu einer bestimmten Zeit vorhanden waren. Manchmal freilich setzen umgekehrt buddhistische Erzählungen, da ihre Entstehung sonst unverständlich bliebe, bildliche Darstellungen voraus, und endlich ist diese ganze Kunst, auch die der späteren Zeit, von hervorragender Bedeutung für die richtige Beurteilung der Stimmung des Buddhismus gegenüber der Welt. So muss sich auch der Religionsgeschichtler, so gut das einem Nichtfachmanne möglich ist, mit der buddhistischen Kunst beschäftigen und darf im Verein der Altumsfreunde im Rheinland noch besonders deshalb von ihr die Rede sein, weil die Skulpturen, um die es sich im Folgenden allein handeln soll, gelegentlich Beziehungen zu Denkmälern aufweisen, die sich jetzt hier am Rhein finden.

Die ältesten buddhistischen Skulpturen, die uns auf vorderindischem Boden

erhalten sind, stammen von Asoka. Gewiss hat es ihrer auch schon früher gegeben — darauf weist die vollendete Technik der uns erhaltenen hin —, aber sie waren aus vergänglicherem Material, aus Holz, hergestellt. Dass Asoka Stein verarbeiten liess, geschah vielleicht schon unter fremdem Einfluss; namentlich aber hat er einzelne Motive von Persien entlehnt. Und doch sind das eben nur Einzelheiten; im Übrigen war diese älteste buddhistische Kunst, von der etwas erhalten geblieben ist, in Indien bodenständig.

Das ist besonders an dem zweifellos bemerkenswertesten Überrest der Kunstübung Asokas zu sehen, dem Kapitell der Säule, die er an der Stätte der ersten Predigt Buddhas im Tierpark von Benares — und, wie die andern heiligen Stätten des Buddhismus, so hatte der fromme König auch diese selbst besucht — errichtet hatte (Taf. III, 1). Dieses Kapitell besteht aus einer Glocke, wie wir sie von Persepolis her kennen, aus einem Abakus, der mit vier Rädern und je einem Stier, Pferd, Elefanten und Löwen geschmückt ist, und endlich aus vier Löwen, die auch an persische oder assyrische Vorbilder erinnern, aber sich doch wieder charakteristisch von ihnen unterscheiden. Die vier Tiere auf dem Abakus, die uns auch sonst manchmal in der buddhistischen Kunst begegnen, bezeichnen die vier Himmelsrichtungen und deuten hier an, dass die Predigt Buddhas von Benares aus in alle Welt hinausging; die vier Löwen sind vielleicht ein Symbol Buddhas selbst; denn zu den zweiunddreissig Zeichen, an denen nach der späteren Tradition ein solcher zu erkennen sein soll, gehört auch, dass der obere Teil seines Körpers einem Löwen ähnelt. Ursprünglich trugen die vier Löwen endlich noch ein Rad, wie es auf dem Abakus viermal zu sehen ist: das war schon ein vorbuddhistisches Symbol für etwas Wunderbares, Göttliches — die Erfindung des Speichenrades bezeichnete ja in der Tat einen wichtigen Fortschritt —; im Buddhismus bedeutet es die Lehre Buddhas, die er eben in Benares zuerst verkündigte. Ihn selbst hat man auch später zunächst nicht dargestellt, wengleich man vielleicht schon unter Asoka, oder bald nach ihm, einzelne Szenen aus seinem letzten und seinen früheren Leben abzubilden anfang.

Das geschah auf den steinernen Umzäunungen der Stupas, und obschon uns der älteste hier in Betracht kommende Stupa nicht mehr erhalten ist — der Bau hat, wie anderwärts, der umwohnenden Bevölkerung als bequemer Steinbruch gedient —, so dürfte es doch angebracht sein, schon an dieser Stelle über Form und Zweck dieser Bauwerke im Allgemeinen zu sprechen. Die Stupas sind halbkugelförmige Bauten von sehr verschiedener Grösse, die ursprünglich zur Aufbewahrung von Reliquien dienten. Dass sie dem Grabbügel nachgebildet seien, wird neuerdings von Vincent Smith (*A History of Fine Art in India and Ceylon* 1911, 67) bestritten; ihre halbkugelförmige Gestalt erinnere vielmehr an das runde, aus gebogenen Bambusstäben gebildete Dach, wie es früher in Indien üblich gewesen sei. Jedenfalls gelten die Stupas als heilige Stätten, deren Kräfte man sich dadurch aneignen zu können glaubte, dass man sie umwandelte — eine ja auch anderwärts nachzuweisende Vorstellung. Damit diese Umwandlung weiterhin in Ordnung geschah, damit

sich die Frommen nicht zu sehr drängten, wurde der Stupa in einer gewissen Entfernung mit einem steinernen Zaun umgeben, hinter dem die Pilger hingehen mussten. Um sie endlich in die rechte Stimmung zu setzen, ist dieser Steinzaun von innen und auch von aussen nicht nur mit Pflanzen- und Tierornamenten, sondern zugleich mit Szenen aus dem letzten und aus früheren Leben Buddhas geschmückt worden — und diesen Darstellungen gilt nun unser besonderes Interesse.

Wir haben solche zuerst auf dem Steinzaun des Stupa von Barhut südwestlich von Allahabad, dessen spärliche Überreste sich jetzt in dem indischen Museum in Calcutta befinden; ja sie sind zum Teil mit Inschriften versehen, oder wenigstens versehen gewesen, die ihren Sinn angeben. Aus der Form dieser Inschriften erkennen wir, dass auch die Darstellungen nicht lange nach Asoka entstanden sein werden; eine Inschrift am Osttor zeigt allerdings, dass wenigstens dieses — der Bau des Ganzen hat ja zweifellos längere Zeit gedauert — erst im zweiten vorchristlichen Jahrhundert entstanden ist. Das Tor selbst hatte wohl ursprünglich eine ähnliche Form, wie die Tore eines andern, nachher zu besprechenden Stupa, die zum Teil noch erhalten sind: ziemlich unversehrt sind von ihm nur die Eckpfeiler, die wieder aus je vier Säulen mit Kapitellen in der Art der Säulen Asokas, bestanden. Der Steinzaun dagegen, der an den Toren im rechten Winkel nach aussen umbog und sich dann noch quer vor dem Tor fortsetzte, wurde durch viereckige Pfeiler gebildet, die durch je drei querliegende Blöcke verbunden und durch längere Steine abgedeckt waren, und alle diese Stücke zeigten nun reiche Verzierungen. So war auf den beiden ersten Pfeilern links vom Osttor (Taf. IV) aussen und innen eine Gestalt zu sehen, wie sie uns auch später noch manchmal begegnen wird: eine Frau mit übereinander gelegten Beinen, die Linke auf die Hüfte stützend oder unter die Brust haltend, mit der Rechten über sich nach einer Blüte greifend — ein Motiv, das uns ganz ähnlich zweimal an der Kanzel des Münsters in Aachen begegnet. Strzygowski (Hellenistische und koptische Kunst in Alexandrien 1902, 19 ff.) hat gezeigt, dass alle Reliefs an dieser aus Ägypten stammen, und hat ausserdem eine der hier in Betracht kommenden am meisten ähnelnde Darstellung in Syrien nachgewiesen; so konnte endlich Vincent Smith auch das buddhistische Motiv aus Vorderasien herleiten und wird damit, da es sich um die gleichzeitige Wiederkehr von mehreren, wenn auch für sich allein nicht auffälligen Zügen handelt, wohl recht haben. Aber hier kommt es nur auf die Darstellungen aus Buddhas letztem und früheren Leben an, mit denen der Steinzaun von Barhut, ausser mit Rosetten, verziert ist.

Sie betreffen zunächst den Traum der Mutter Buddhas, der Maya, wie sie ja später heisst, vor seiner Geburt. Die Fürstin liegt, umgeben von drei ihrer Dienerinnen, von denen ihr eine mit einem Wedel die Insekten verscheucht, auf ihrem Bett; über ihr schwebt in einer merkwürdigen Stellung, die wohl das Fliegen andeuten soll, ein Elefant. Dass er, wie die spätere Legende will, im Traum oder tatsächlich in sie einging, um dann von ihr als künftiger

Buddha oder Bodhisattva geboren zu werden, ist wohl nicht die Meinung; denn dazu ist der Elefant doch zu gross dargestellt. Wohl aber könnte diese Anschauung, die wir namentlich in dem nordbuddhistischen Lalita Vistara finden, auf diese Weise entstanden sein; mit andern Worten: diejenigen Berichte, die nur von einem der Maya erschienenen Elefanten reden und damit bloss besagen wollten, es sei ihr auf diese Weise die künftige Bedeutung ihres Kindes angekündigt worden, wären die älteren; weil man aber einen Traum nicht anders darstellen konnte, als indem man das im Traum Geschaute sichtbar werden liess, hat man später angenommen, ein Elefant sei tatsächlich in Maya eingegangen. Wir werden später noch Darstellungen kennen lernen, auf denen er in der Tat so klein erscheint, dass das wohl der Sinn gewesen sein kann.

Ein anderes Relief stellt den Bodhibaum dar, unter dem Buddha seine Erleuchtung erlebt hatte; er ist in eine Kapelle eingebaut, und vor ihm steht eine Steinplatte, die auf dem Relief, um sie besser sichtbar zu machen, senkrecht gestellt ist. Neben ihr knien zwei Männer, hinter ihnen steht noch ein Mann und eine Frau, diese ebenso, wie die beiden Männer auf dem Dach oder der Gallerie, wieder mit der rechten Hand über sich greifend. Eine ähnliche Steinplatte hat man in der Tat in den wohl auf Asoka zurückgehenden Fundamenten von Mahabodhi, dem an der Stätte der Erleuchtung Buddhas errichteten Tempel in Bodh-Gaya, südlich von Gaya, gefunden; die Darstellung auf dem Steinzaun von Barhut wird also naturgetreu sein und kann uns lehren, wie dieser älteste Tempel in Bodh-Gaya auch sonst beschaffen war.

Ein drittes Bild zeigt, wie Anathapindika, der bekannteste unter den Laienanhängern Buddhas, für diesen das Jetavana, den Garten des Jeta, kauft, in den so viele Gespräche des Meisters mit seinen Jüngern verlegt werden. Wenn das einige buddhistische Schriften so erzählen, dass Anathapindika den Garten nicht nur mit Goldstücken belegen, sondern diese sogar aufrecht stellen musste, so wird das allerdings hier noch nicht angenommen; wenn die Goldstücke aufrecht zu stehen scheinen, so liegt das nur an der mangelhaften Perspektive. Im Übrigen aber gibt das Bild sogar einen Zug wieder, der sich sonst ausdrücklich erst in der viel späteren Nidanakatha findet; Anathapindika ist nämlich mit einem Kessel in der Hand dargestellt, aus dem er nach der Nidanakatha zum Zeichen der Übergabe des Gartens an Buddha Wasser über dessen Hände goss. Buddha selbst erscheint auch hier nicht; die sechs Männer, die das Bild noch zeigt, stellen vielmehr den Prinzen Jeta mit seinem Gefolge dar. Die beiden Gebäude und der Baum mit Steinzaun sollen wohl die spätere Form des Gartens veranschaulichen.

Auch mehrere Szenen aus früheren Leben Buddhas sind dargestellt; doch sollen von ihnen nur diejenigen erwähnt werden, die deshalb ein besonderes Interesse haben, weil die betreffenden Erzählungen einer christlichen Heiligenlegende zu Grunde liegen dürften. Das ist einmal das Isi-migo-Jātaka, auf das einige Darstellungen auf den obersten Blöcken des Steinzauns ausdrücklich gedeutet werden. Steht auf einer von ihnen vor einem Tier ein Mann mit

einer Axt auf der Schulter, so wird das der Koch des Königs von Benares sein sollen; denn der letztere hatte nach dieser Erzählung mit dem in Hirschgestalt auf Erden erschienenen Bodhisattva das Abkommen getroffen, dass ihm, anstatt dass jeden Tag mehrere Hirsche auf der Jagd erlegt würden, jeden Tag einer, auf den das Los gefallen wäre, ausgeliefert würde. Als aber, so geht die Geschichte weiter, das Los einmal eine trüchtige Hindin traf, bat sie den Bodhisattva um Schonung, und dieser legte sich selbst auf die Schlachtbank. Der bestürzte Koch rief, wie auf einem andern Bild zu sehen ist, den König herbei, und er war von dieser Liebe des Bodhisattva auch zu den Tieren so gerührt, dass er überhaupt der Jagd entsagte. Ausserdem ist nach Cunningham (*The Stupa of Bharhut* 1879, VI) auf dem Eckpfeiler eines Tores die Legende von Vessantara dargestellt gewesen, in dessen Gestalt Buddha in seiner vorletzten Existenz unter andern seine beiden Kinder weggeschenkt, dann aber wiedergefunden haben sollte, und auf beide Erzählungen dürfte (daran wird auch gegenüber W. Meyer [Gött. gel. Nachr., philol.-hist.-Kl. 1915, 226 ff. 1916, 745 ff. 1917, 80 ff.] festzuhalten sein) die Legende vom heiligen Eustachius zurückgehen, der erst (wie dann der heilige Hubertus und andere) von Christus in Hirschgestalt bekehrt worden und später seine beiden Söhne verloren, aber am Hydaspes wiedergefunden haben soll — namentlich dieser letztere Zug, der garnicht in die Legende passt, ist wohl nur auf die angegebene Weise zu erklären. Dass das auch chronologisch keine Schwierigkeiten macht, wenn diese buddhistischen Erzählungen schon im zweiten vorechristlichen Jahrhundert abgebildet werden konnten, ist ja klar; und doch haben die Jātakas damals noch nicht in derselben Form existiert, in der wir sie jetzt im Palikanon lesen. Denn nicht nur werden auf dem Steinzaun von Barhut einzelne anders bezeichnet, als dort, sondern es wird auch manchmal eine blosser Episode zu einer selbständigen Jātaka gemacht; aber der Stoff der späteren Sammlung ist mindestens zum Teil schon im zweiten vorechristlichen Jahrhundert vorhanden gewesen.

Und auf ihn werden nun auch die humoristischen Darstellungen zu deuten sein, die wir aus Barhut haben. In einer von ihnen geleiten Affen einen Elefanten, dem sie an seinen Rüssel ein Stück Holz gebunden, so dass er ihn nicht gebrauchen kann, und ausserdem ein Tau um den Schwanz gewunden und unter dem Bauch durch über den Rüssel gezogen haben. In einer zweiten reiten vier Affen, wie die Haymonskinder, auf einem Elefanten; der letzte ist allerdings heruntergerutscht und hält sich nur noch am Schwanz seines Vordermanns fest; ausserdem steht einer auf dem Rüssel des Elefanten, und andere gehen, wie auf dem ersten Bild, musizierend nebenher und voran. Auf einem dritten Bild wird einem Riesen ein Zahn gezogen: die Zange ist an ein Seil gebunden, an dem ein Elefant, von zwei Affen angetrieben, zieht; zwei andere machen wieder Musik dazu, während die letzten beiden mit dem Patienten beschäftigt sind. All das soll gewiss Jātakas illustrieren — wir können nur noch nicht sagen, welche —; zugleich aber zeigt es, wie ja auch manches in der buddhistischen Literatur, dass jene weltflüchtige Stimmung,

die wir als für den Buddhismus charakteristisch ansehen, keineswegs allgemein war. Allerdings waren diese Darstellungen ja auch in erster Linie für Laien bestimmt, und sie brauchten sich ja noch nicht von der Welt zurückzuziehen.

Der Steinzaun, der jetzt noch den Tempel von Mahabodhi umgibt und wohl auch noch der Mitte des zweiten vorchristlichen Jahrhunderts angehört, zeigt die Konstruktion dieser Anlagen besonders deutlich; doch sind die einzelnen Medaillons vielfach nur mit Rosetten ausgefüllt. Andre enthalten indessen auch Darstellungen von Tieren oder Menschen, und manche wieder beziehen sich auf Szenen aus Buddhas Leben, so z. B. den Kauf des Jetavana. Aber da sich eine Abbildung desselben schon in Barhut fand, braucht darauf hier nicht eingegangen zu werden.

Weit interessanter als der Tempel von Mahabodhi ist also für den vorliegenden Zweck der Stupa von Sanchi südwestlich von Bhilsa, der auch noch im zweiten vorchristlichen Jahrhundert entstanden sein wird. Von ihm haben sich nämlich, wenngleich verschieden vollständig, an Ort und Stelle auch noch die vier Tore erhalten, am besten das östliche (Taf. V), von dem wir ausserdem nicht nur im Musée Guimet in Paris und dem South Kensington Museum in London, sondern auch im Museum für Völkerkunde in Berlin einen Abguss haben. Das Tor besteht aus zwei Pfeilern, über denen drei Querbalken ruhen, wie jene mit Reliefs bedeckt; ja auch die leeren Räume zwischen den Querbalken und die Zwickel zwischen dem untersten von ihnen und den Pfeilern waren ursprünglich überall mit freistehenden oder freischwebenden Figuren ausgefüllt. Zum Teil sind es, wie auf den Reliefs, Tiere, die Buddha ihre Verehrung darbringen; ja die Löwen und Pfauen, die wir unter ihnen finden, sind von Grünwedel (*Buddhistische Kunst in Indien* ², 1900, 12) und Hardy (*König Asoka* 1913, 10 f.) noch in besonderer Weise gedeutet worden: erstere auf die Löweninsel Ceylon, nach der der Buddhismus ja schon unter Asoka gedungen war, letztere, die auf Pali *mora* heissen, auf die Maurya-Dynastie, der eben Asoka angehörte. Jedenfalls wird auf zwei Reliefs die Einführung des Buddhismus in Ceylon dargestellt, auf dem einen die Entnahme eines Zweigs von dem Bodhibaum in Gaya durch Asoka oder seinen Sohn Mahinda, auf dem anderen die Verehrung eines solchen Baumes in Anuradhapura auf Ceylon — dorthin weisen nämlich die ebenfalls abgebildeten Fusstapfen Buddhas, als die man eine Höhlung auf dem Adamspeak deutete. Vor allem aber sind auf der Innenseite des rechten Pfeilers dieses Tores einige Szenen aus Buddhas Leben dargestellt: der Traum seiner Mutter, in dem der Elefant wohl in sie eingehen soll; die Ausfahrt des Prinzen, auf der er einen Greis, einen Kranken, einen Toten und einen Mönch gesehen haben soll, und endlich sein Abschied von der Welt angesichts des späteren Bodhibaumes. Auch auf dem nördlichen Tor ist jene Ausfahrt noch einmal dargestellt, ja vielleicht war das auf jedem Tor der Fall, wie denn die Tradition vier Ausflüge durch die vier Tore der väterlichen Residenz unterscheidet. Andre Szenen sind erst recht nicht mit Sicherheit zu deuten und ebensowenig diejenigen, die man auf Jātakas bezogen hat; nur das ist zweifellos, dass auch hier die Geschichte von Vessantara er-

scheint. Vielleicht war Buddha endlich bereits in Sanchi nicht nur vor, sondern auch nach seiner Erleuchtung dargestellt; sicher ist das letztere auf denjenigen Denkmälern der Fall, die unter den hier in Betracht kommenden wohl die bekanntesten sind und die nicht, wie die bisher besprochenen, in der Mitte von Vorderindien, sondern im äussersten Nordwesten, ja zum Teil jenseits der Grenze des jetzigen indischen Reiches entstanden sind.

Wenn man sie also Gandhāraskulpturen nennt, so ist das nicht genau: sie stammen nicht nur aus dem eigentlichen Gandhāra, dem jetzigen Gebiet von Peschawar, sondern aus dem ganzen nordwestlichen Vorderindien und dem anschliessenden Afghanistan. Jetzt befinden sie sich zum Teil im Museum in Lahore und Calcutta, daneben in einigen andern indischen Sammlungen, verschiedene auch im South Kensington und britischen Museum in London, ferner in Cambridge, Edinburgh, sowie in englischen Privatsammlungen, noch andere endlich im Louvre in Paris, im Museum für Kunst und Industrie in Wien und im Völkermuseum in Berlin. Entstanden sind sie gewiss zu sehr verschiedener Zeit; die frühesten aber dürften mindestens ins erste nachchristliche Jahrhundert, wenn nicht in vorchristliche Zeit gehören. Denn am Ende des ersten christlichen Jahrhunderts zeigen bereits die Münzen Kaniṣkas denselben Buddhatypus, wie diese Skulpturen, und im zweiten ist der Steinzaun von Amarāvati in Südindien begonnen worden, der ebenfalls von der sogenannten Gandhāra-kunst abhängig ist.

Auch wenn man sie daneben als gräkobuddhistisch bezeichnet und dadurch den Eindruck erweckt, als ob sie, und sie erst, eine Verbindung griechischer und buddhistischer Elemente, und zwar zu gleichen Teilen, darstellte, so ist das nicht richtig. Griechische Elemente fanden sich schon in Barhut und fehlten auch in Bodh-Gaya und Sanchi nicht; aber hier sind sie viel zahlreicher. Wie jonische und namentlich korinthische Kapitelle, unter deren Blättern oft, wie vorher in Syrien, kleine Figuren (hier Buddhas) sitzen, so haben wir auf den Reliefs zahlreiche Eroten, Hippokampen, Tritonen, ja ganze bakchische Szenen. Vergegenwärtigt man sich die Geschichte Indiens seit Asoka, so ist das ja auch nicht weiter auffällig. Hatte dieser nämlich bis nach Gandhāra hin geherrscht, so drang später Antiochus d. Gr. in das Kabultal ein und beherrschte Menander sogar das Indusgebiet. Nach der ersten griechischen Kulturwelle unter Alexander musste also jetzt eine zweite zunächst über Nordwestindien hingehen, aber auch sie brachte doch nur einzelne Motive, die ausserdem indianisiert wurden; im übrigen ist diese Kunst wieder wesentlich indisch und nicht griechisch.

Der Gegenstand der Darstellungen ist im allgemeinen derselbe, wie auf den bisher besprochenen Steinzäunen; doch erscheint der Bodhisattva in früheren Inkarnationen häufiger als Mensch (z. B. als Vessantara), denn als Tier, und seine letzte Menschwerdung verläuft von vornherein in der Sphäre des Wunderbaren. Er weilt vor seiner Geburt im Himmel der Tusitagötter und zwar in derselben Stellung, in der wir ihn später so oft abgebildet finden: mit untergeschlagenen Beinen, die Hände im Schoss übereinander gelegt. S. Reinach

(Cultes, mythes et religions IV, 1912, 64) hat auch dieses Motiv auf die griechische oder genauer die jonische Kunst des sechsten Jahrhunderts zurückführen wollen — ebenso wie ähnliche Darstellungen, die wir aus Frankreich haben; gewisse Darstellungen gallischer Götter im Musée des antiquités nationales in St. Germain en Laye muten jeden Besucher in der Tat zunächst wie Buddhabilder an. Aber wenn diese Sitzweise, wie anderwärts, so ursprünglich in Indien und in Gallien üblich war (und das wissen wir), so konnte wohl auch die entsprechende Darstellung an verschiedenen, von einander unabhängigen Stellen Sitte werden; man braucht also für die Darstellung Buddhas nicht nach einem fremden Vorbild zu suchen. Nur der Nimbus, mit dem er abgebildet wird, ist allerdings zweifellos griechischen Ursprungs; er wird wohl auch in der Literatur nur deshalb bei Buddha vorausgesetzt, weil er diesem vorher in bildlichen Darstellungen beigegeben worden war.

Dann haben wir Darstellungen der Empfängnis und Geburt des Bodhisattva; auf letzteren erscheint Maya in der früher geschilderten Stellung, mit der rechten Hand nach einem Baumzweig greifend; aus ihrer rechten Seite tritt ihr Kind hervor, von einem Gott in einem Tuch aufgefangen; ein anderer steht vielleicht dahinter und ein dritter beisst sich vor Erstaunen in die Hand. Ausserdem ist auf einem solchen Relief (Taf. III, 2) der künftige Buddha unter dem eben geborenen noch einmal zu sehen: die Legende erzählt ja, dass er gleich nach der Geburt sieben Schritte gemacht habe. Wird dasselbe im Thomasevangelium von der sechs Monate alten Maria erzählt, so braucht dieser Zug doch nicht auf jenes Vorbild zurückzugehen; ja da das Wunder dann abgeschwächt worden wäre, ist eine Abhängigkeit vom Buddhismus wohl von vornherein unwahrscheinlich. Und ebensowenig wird die Erzählung von der Begrüssung des Jesuskinds durch den alten Symeon im Lukasevangelium auf die des Bodhisattva durch den R̥ṣi Asita zurückgehen, die auf einem weiteren Relief dargestellt wird: Asita, dem Mahāprajāpatī, die Pflegemutter des künftigen Buddha, diesen gereicht hat, während seine Eltern dahinter sitzen und ob der Verkündigung seiner Bestimmung durch den R̥ṣi erstaunt die rechte Hand erheben, legt seinerseits seine Rechte zum Zeichen seiner Trauer an den Kopf — nach den nordbuddhistischen Quellen wäre er plötzlich in Tränen ausgebrochen, weil er selbst die künftige Entwicklung des Kindes nicht mehr erleben würde. So ist die Ähnlichkeit mit der neutestamentlichen Erzählung nur gering; ja sie beschränkt sich darauf, dass in beiden Fällen ein Kind von einem Greis begrüsst wird; aber das genügt natürlich nicht, um die eine auf die andere zurückzuführen.

Die nordbuddhistischen Quellen erzählen weiter, dass der künftige Buddha, ausser durch jene viermalige Ausfahrt und dasjenige, was er dabei sah, durch ein Erlebnis in seinem Harem zum Verlassen des väterlichen Palastes bestimmt worden sei: vom Schlaf erwachend, habe er die Frauen, die vorher vor ihm musiziert hatten, in keineswegs anziehender Verfassung wiedergesehen. Das ist auf einem anderen Relief dargestellt: da lehnt sich die eine auf die Seite, die andere liegt mit dem Kopf auf einer Trommel, eine dritte ist vornüber-

gesunken, eine vierte schläft in sitzender Stellung und selbst die Wächterin zur Seite des fürstlichen Paares stützt sich vielleicht so fest auf ihren Speer, weil auch sie eingenickt ist. Die Gattin des Bodhisattva liegt ruhig auf ihrem Bett, er selbst dagegen ist im Begriff, es zu verlassen, und erhebt die rechte Hand, als ob er den unangenehmen Eindruck der schlafenden Frauen von sich abwehren wolle.

Die asketischen Übungen, durch die der Bodhisattva zuerst sein Ziel zu erreichen suchte, werden sehr realistisch dargestellt: er erscheint wie zum Skelett abgemagert, mit ganz eingefallenem Leibe. Werden neben und hinter ihm noch andere Männer abgebildet, so sind darunter gewiss Götter zu verstehen; die Frau zu seiner Seite dagegen ist entweder seine Mutter, die nach dem Lalita Vistara aus Furcht, er könne an Entkräftung sterben, den Himmel noch einmal verlassen hätte, oder das Weib, das ihm, nachdem er die Zwecklosigkeit seines Fastens eingesehen hatte, zum ersten Mal wieder reichlichere Nahrung gereicht haben soll.

Sei es vor, sei es nach seiner Erleuchtung, wurde Buddha dann nach der Tradition von Mara versucht, unter anderm durch einen feindlichen Angriff, der nun wieder mehrfach dargestellt worden ist. Auf einem dieser Reliefs erscheint Mara selbst, wie er eben sein Schwert aus der Scheide ziehen will; einer seiner Begleiter scheint ihn zurückhalten zu wollen, wie das in der Tat von der Legende berichtet wird. Ob sie dabei das Vorbild für das Relief gebildet hat oder umgekehrt dieses ein solches für jene, ist in diesem und in manchem andern, ähnlichen Falle schwer zu sagen.

Die erste Predigt Buddhas im Park von Benares wird auch in der Gandhārakunst noch manchmal so dargestellt, dass Buddha nur durch das Rad der Lehre oder durch die drei Räder, die die drei Juwelen: Buddha, seine Lehre und seine Gemeinde bedeuten sollen, abgebildet wird. Ja bei manchen Reliefs könnte man überhaupt zweifeln, ob das Rad jenen Sinn haben soll — wenn nicht vor ihm (oder den drei Rädern) zwei Gazellen abgebildet wären, die wohl auf den Tierpark von Benares hinweisen sollen. Deutlicher noch ist es, wenn in solchen Fällen Buddha — denn auch er wird abgebildet — von jenen fünf Mönchen umgeben erscheint, an die er nach der Überlieferung seine erste Predigt richtete. Stehen ausserdem hinter ihm musizierende Gottheiten, so werden auch sie und ebenso die Blumen, die es bei dieser und andern Gelegenheiten zu regnen scheint, gleichermassen von der Tradition erwähnt.

Szenen aus Buddhas spätem Leben sind manchmal nicht mit Sicherheit wiederzuerkennen; doch ist auf einem Relief zweifellos der Besuch Indras bei ihm dargestellt. Dabei bilden die Flammen, die um Buddha herum emporzüngeln, die durch seine Meditation entwickelte Hitze und Heiligkeit ab; liegen unter ihm friedlich nebeneinander ein Löwe und eine Antilope und erscheinen ebenso über ihm allerlei Tiere, so will das auf die segensreiche Wirkung seiner Predigt auch für sie hindeuten; sitzen dabei zwei Affen in der obenerwähnten Paryānkastellung, so ist das wieder ein humoristischer Zug, wie wir deren ja schon in den Skulpturen von Barhut fanden.

Im Divyāvādāna wird erzählt, der Lieblingsjünger Buddhas, Ananda, habe eines Tages ein Čandālamädchen um einen Trunk Wassers gebeten, sei von ihr zwar darauf aufmerksam gemacht worden, dass sie einer unreinen Kaste angehöre, habe aber auf seiner Bitte bestanden und sie auch erfüllt bekommen. Das Mädchen habe sich daraufhin in den Mönch verliebt, seine Mutter habe ihn behext, aber die Zaubersprüche Buddhas seien noch stärker gewesen, Ananda sei der Versuchung Herr geworden. Das Mädchen habe ihm indes auch weiterhin nachgestellt, Buddha habe sie deshalb bekehrt und die darüber empörten Brahmanen, Krieger und Bürger von Šrāvasti, die unter Führung ihres Königs zu ihm eilten, abgewiesen. Diese Geschichte ist wahrscheinlich auf einem Relief dargestellt, das rechts vom Beschauer ein Weib zeigt, wie es aus einem Brunnen Wasser schöpft und neben dem ein Paria steht, während links zwei Männer eiligen Schritts eine Stadt verlassen — Ananda, der wohl auf der rechten, und Buddha, der auf der linken Seite auch noch dargestellt war, sind nicht mehr erhalten. Die Geschichte, die wir sonst erst aus einer wohl im dritten nachchristlichen Jahrhundert redigierten Schrift kennen, wäre also möglicherweise schon früher vorhanden gewesen, ja sie könnte sogar vorchristlich sein und so der Erzählung von Jesus und der Samariterin zu Grunde liegen — wenn diese einer solchen fernliegenden Erklärung bedürfte, wenn eine buddhistische Legende wirklich am Ende des ersten christlichen Jahrhunderts auch schon in Vorderasien bekannt sein konnte und wenn sich endlich die ganze Ähnlichkeit zwischen beiden nicht darauf beschränkte, dass ein Mann eine als unrein geltende Frau um einen Trunk Wassers bittet, was doch wohl an verschiedenen Stellen zugleich vorkommen oder angenommen werden konnte. Wohl aber liegt diese buddhistische Geschichte dem Entwurf eines Musikdramas „die Sieger“ von Richard Wagner zu Grunde, der sich in seinen nachgelassenen Schriften findet und ihn, wie wir aus den Briefen an Mathilde Wesendonck ersehen, viel beschäftigte; dadurch, dass aus ihm später der Parsifal wurde, erklären sich die mancherlei buddhistischen oder wenigstens indischen Züge in diesem, die man über der christlichen Einkleidung nicht übersehen sollte.

Schliesslich wird in der Gandhārakunst zum ersten Mal, soweit wir wissen, der Tod Buddhas dargestellt. Buddha selbst ist allerdings nur eine auf die Seite gelegte Bildsäule, aber der Schmerz seiner Umgebung wird sehr ausdrucksvoll und mannigfaltig wiedergegeben. Damit war ein Motiv geschaffen, das nun unzählige Male wiederholt worden ist; und ebenso wirkte die Gandhārakunst in anderer Hinsicht nach, besonders deutlich auf den Reliefs des Stupa von Amarāvati bei Madras, dem letzten und bedeutendsten buddhistischen Denkmal auf vorderindischem Boden, das hier in Betracht kommt.

Es ist nach Ausweis der an den Reliefs angebrachten Inschriften zwischen 150 und 250 entstanden und befindet sich jetzt, soweit es noch erhalten ist, vor allem im Zentralmuseum in Madras, daneben im indischen Museum in Calcutta und endlich in der Vorhalle und auf der grossen Treppe nach dem ersten Stock im britischen Museum. Der Stupa war ganz besonders ausge-

dehnt, ja man nahm früher allgemein an, dass er einen doppelten, einen inneren und einen äussern Steinzaun gehabt hätte; doch haben die Platten, die man von jenem ableitet, in Wahrheit zur Bedeckung des Stupas selbst, wenn auch nur seines Fusses, gedient. Auf dem Steinzaun waren nicht nur die Medaillons, sondern auch die Räume zwischen ihnen mit Reliefs angefüllt, und zwar mit Darstellungen aus dem letzten Leben Buddhas, kurz vor und nach seiner Erleuchtung. So sieht man ihn in einem Medaillon (Taf. VI) den väterlichen Palast verlassen; darunter wird er von seinen Anhängern verehrt, links davon wird eine Reliquie getragen, und rechts wird das Rad der Lehre angebetet. In einem andern Medaillon erscheint Buddha in der von der Gandhārakunst aufgebrauchten Tracht, vor ihm stehen wohl seine Frau und sein Sohn, die ihn in sein früheres Leben zurückziehen möchten. Darunter ist links ein Fürst zu sehen, der von einem Knaben zur Jagd aufgefordert wird, in der Mitte derselbe, wie er sich gegen die Töchter Maras oder ähnliche Wesen wehrt, und rechts ein Mann, der einen um ihn versammelten Kreis belehrt. Aber Buddha kann das alles nicht sein; denn er würde den Heiligenschein tragen — also vielleicht sein Sohn, von dem ähnliches berichtet wird?

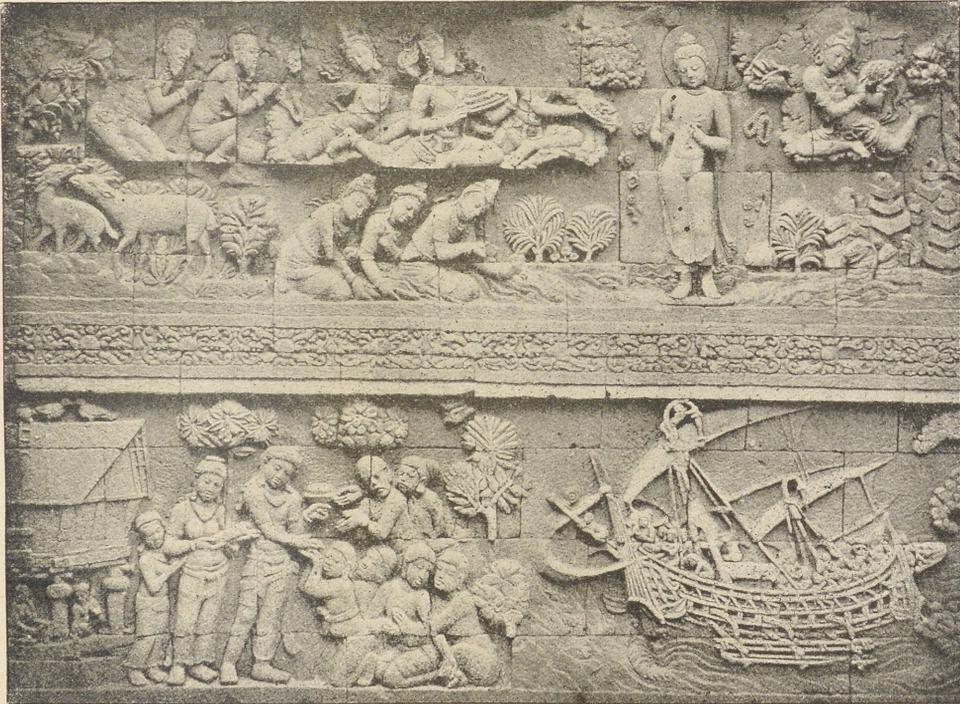
Wohl die vollendetsten unter diesen Medaillon-Reliefs von Amarāvati sind die Darstellung der Verehrung einer Reliquie durch den Fürsten eines Schlangensamms und diesen selbst, sowie einer Musikaufführung im Harem zweier Fürsten. Beide Szenen sind sehr geschickt gestellt, aber was sie mit Buddha zu tun haben, können wir nicht sagen. Deutlich sind erst wieder die Darstellungen aus dem Leben dieses vor seiner Erleuchtung, die sich auf den auch hier den Zaun abschliessenden grossen Steinen befinden.

Da sitzt ein Mann im vertrauten Gespräch mit einer Frau, die den Heiligenschein trägt; man wird also in ihr (trotz Fergusson [Tree and Serpent Worship 1873, 203 f.]) Maya sehen müssen. Dann erscheint wieder der Bodhisattva im Tusitahimmel; er wird von Göttern in Gestalt eines kleinen Elefanten auf die Erde gebracht und geht als solcher in seine Mutter ein. Seine Geburt wird ähnlich wie in der Gandhārakunst dargestellt; endlich sieht man auch ihn zur Seite seiner Frau, aber nicht, wie seinen Vater, ihr zärtlich den Finger unters Kinn legend, sondern abweisend oder belehrend die Hand erhebend — er will eben (so wird man wieder trotz Fergusson zu deuten haben) bald die Welt verlassen und in die Einsamkeit gehen.

Alle diese Reliefs sind ausserordentlich figurenreich: im Ganzen mögen sie zwölf- bis vierzehntausend Figuren enthalten. Ob sie wirklich, wie Fergusson will, den Höhepunkt der indischen Bildhauerkunst darstellen, mit andern Worten, ob die spätere Entwicklung derselben einen Fortschritt oder einen Rückfall bezeichnet, das ist hier nicht zu untersuchen.

Jedenfalls hat diese ältere indische Kunst nicht nur nach Tibet, China und Japan, sondern namentlich nach Java hinüber gewirkt, ja es wäre nicht unmöglich, dass die Buddhisten, die dort einwanderten, in der Nähe von Amarāvati zu Schiff gingen und dass sich daraus die Ähnlichkeit der buddhistischen Kunst auf Java gerade mit der von Amarāvati erklärt. Freilich

stimmt dazu weder die einheimische Tradition, die das Land von Gujerat her besiedelt werden lässt, noch die Ähnlichkeit zwischen der javanischen Kunst und der von Gandhāra, die auch zu konstatieren ist. Indes schliesslich können von beiden Seiten Einflüsse ausgegangen sein; dasjenige Bauwerk, um das es sich hier handelt, der Tempel von Borobudur in der Nähe der Südküste, ist ja nicht nur von einigen, sondern von einer ganzen Reihe von Künstlern und in einer längeren Reihe von Jahren (zwischen 650 und 900) geschaffen worden. Es handelt sich also hier nicht um einen Stupa, sondern um einen Tempel, der allerdings aus zweiundsiebzig, von einem einzelnen



Einführung des Buddhismus auf Java, Relief in Borobudur.

überragten, Stupas besteht, vor allem aber von mehreren, terrassenförmig absteigenden und beiderseits mit Reliefs versehenen Steinzäunen umgeben ist. Drei von ihnen schildern die Lehre, ein vierter das letzte und die früheren Leben Buddhas, und zwar in je hundertundzwanzig Bildern. Dabei fällt auf, dass die Geburt und der Tod Buddhas nicht dargestellt sind; dafür erscheinen zwei Ereignisse, die jener unmittelbar vorangegangen und nachgefolgt sein sollen. Auf einem Doppelbild fährt oben Maya, begleitet von ihren Dienern und Dienerinnen, nach dem Lumbinihain, wo der Bodhisattva geboren werden sollte; unten verrichtet sie, wieder mit ihren Dienerinnen, nach ihrer Entbindung in einem Tempel ihre Andacht. Auf einem andern Bild sieht man oben, wie der künftige Buddha an Einsiedler Geschenke verteilt, unten, wie ihm und

seiner Frau ein Tanz vorgeführt wird. Freilich achtet er nicht sehr darauf; um so mehr sind die Tänzerinnen und die Musikantinnen mit ihrer Kunst beschäftigt und wenigstens bei der Dienerschaft des Fürstenpaares und einigen Tieren finden sie auch gespanntes Interesse dafür. Endlich am schönsten vielleicht ist ein Doppelbild (Abb. S. 85), auf dessen oberer Hälfte Buddha selbst, wie die Legende will, über das Meer nach Java kommt, von den Geistern des Wassers und der Luft willkommen geheissen; auch den Tieren soll seine Lehre nützen, deshalb erscheint wohl hier wieder ein Schaf mit seinem Lämmchen und darüber ein Vogelpaar. Auf dem unteren Bilde ist rechts ein Schiff in voller Fahrt zu sehen, das wohl die ersten Missionare des Buddhismus bringen soll; links davon sind der Prinz mit seinem Weib und Sohn, die man als jene ansah, schon gelandet und werden von den Eingeborenen ehrfurchtsvoll begrüßt. Von ihren Häusern ist eins ganz naturgetreu dargestellt; auf seinem Dach sind zwei schnäbelnde Tauben zu sehen, die wohl wieder auf den Segen hindeuten, den der Buddhismus auch der Tierwelt bringt.

Nun sind diese letzteren Szenen ja natürlich der späteren Tradition entlehnt, die Darstellungen aus dem letzten Leben Buddhas dagegen folgen im Wesentlichen dem *Lalita Vistara*, wie die aus seinen früheren Inkarnationen zum grossen Teil dem *Jātakamāla*. Beide Schriften müssen also im siebenten Jahrhundert vorhanden gewesen sein — womit wir freilich für die Frage, von der hier ausgegangen wurde, nicht eigentlich etwas Neues lernen. Auch wenn manche Traditionen über Buddha schon in vorchristlicher Zeit vorhanden waren, so werden sie doch, so weit sie hier besprochen werden konnten, nicht das Vorbild für neutestamentliche oder apokryphe Erzählungen über Jesus gebildet haben. Ja wie das älteste Christentum nicht durch den Buddhismus, so ist auch der ältere Buddhismus nicht durch das Christentum beeinflusst worden — später war das eine wie das andere der Fall —; und da sich das wieder aus den buddhistischen Denkmälern ergibt, mag zum Schluss auch darauf noch ganz kurz hingewiesen werden.

Allerdings hat man sich gerade auf diese Denkmäler oder genauer die Gandhāraskulpturen umgekehrt für die Annahme eines christlichen Einflusses schon auf den älteren Buddhismus berufen. Nachdem schon früher französische, englische und amerikanische Gelehrte die Behauptung der Thomasakten, der Apostel Thomas habe in Nordindien missioniert, für geschichtlich erklärt hatten, weil in ihnen ein tatsächlich historischer König Gudnaphor vorkommt, hat der geistvolle Jesuit Pater Dahlmann (*Indische Fahrten* 1908, II, 85 ff., *Die Thomaslegende und die ältesten historischen Beziehungen des Christentums zum fernen Osten im Lichte der indischen Altertumskunde* 1912) auch die Gandhāra-kunst mit dem Apostel Thomas in Verbindung gebracht. Derselbe soll nämlich nach der Legende von Jesus nach Indien geschickt worden sein, um dem Könige Gudnaphor einen Palast zu bauen; aber das ist doch etwas Anderes, als buddhistische Klöster, um die es sich in Gandhāra und Umgegend handelt. Auch soll Thomas jenen Palast nicht wirklich errichtet, sondern das dafür bestimmte Geld für die Armen verwendet haben, und noch weniger konnte ein

Jünger Jesu natürlich dessen spätere Verehrung in Indien bekannt machen und zu ihrer Übertragung auf Buddha Anlass geben. Dessen Verehrung erklärt sich vielmehr aus der immanenten Entwicklung des Buddhismus selbst; denn wenn sich auch Buddha keine bleibende Bedeutung zugeschrieben hatte, so wurden doch schon im zweiten vorchristlichen Jahrhundert seine Reliquien verehrt; ja man hat schon den Buddhismus von Barhut, Bodh Gaya und Sanchi als durchaus buddhazentrisch bezeichnet. Und doch hätte seine weitere Entwicklung nun durch das Christentum befördert werden können — wenn sie wirklich erst nach dessen Eindringen in Indien stattgefunden hätte. Aber das ist eben nicht der Fall: die Gandhāraskulpturen beginnen bereits im ersten nachchristlichen Jahrhundert, ja vielleicht in vorchristlicher Zeit, und das Christentum wurde erst im dritten Jahrhundert in Indien bekannt. So zeigt die buddhistische Kunst in Indien in der Tat, dass der ältere Buddhismus ebenso vom Christentum unabhängig war, wie dieses in seiner frühesten Entwicklung von jenem, und mit diesem für das Verständnis beider Religionen bedeutsamen Resultat, zu dem das Studium der buddhistischen Kunst führt, ist es wohl auch zum Schluss noch einmal gerechtfertigt, dass sich ein Religionshistoriker mit dieser beschäftigen zu dürfen und zu müssen glaubte.

Die Abbildungen sind entnommen:

Taf. III, 1 aus V. A. Smith, *A History of Fine Art in India and Ceylon* pl. XIII.

Taf. III, 2 aus Foucher, *Les bas-reliefs gréco-bouddhiques du Gandhāra* S. 306.

Taf. IV aus Cunningham, *The Stupa of Bharhut* pl. XI.

Taf. V aus Fergusson, *Tree and Serpent Worship*, 2. ed. pl. XIII.

Taf. VI aus Dams, p. LIX.

Textbild S. 85 aus Havell, *Indian Sculpture and Painting* pl. XXXV.
