

## Der Nimbus des Großen Buddha im Dafosi

Über den Nimbus im allgemeinen wie auch über den buddhistischen Nimbus im besonderen ist bisher wenig geforscht worden. Sein Ursprung wird im Orient, der Wiege der Lichtreligionen, Sonnen- und Feuerkulte vermutet,<sup>1</sup> aber über Weg und Chronologie seiner Verbreitung ist noch wenig bekannt. Als sicher gilt, daß der Nimbus zusammen mit dem Buddhismus aus Indien nach Ostasien eingeführt wurde.<sup>2</sup> Möglicherweise haben die Bildhauerschulen von Gandhāra und Mathura, die gegen Ende des 1. Jahrhunderts den Buddha in menschlicher Form darzustellen begannen, dieses Symbol aus der griechisch-römischen Kunst übernommen.<sup>3</sup>

Im Lexikon der Kunst wird Nimbus<sup>4</sup> folgendermaßen definiert: „Heiligenschein (lat. nimbus „Wolke“), ein dem Haupt verehrter Personen meist als Kreisfläche oder -linie zugeordneter Strahlen- oder Lichtschein. Er dient schon in der altorientalischen und antiken Kunst zur Hervorhebung von Göttern, Heroen, Helden und Herrschern. Die christliche Kunst übernimmt im 4. Jh. den H[eiligenschein], der mitunter, dann auch Aureole (Goldschein) oder Gloriele (lat. gloria „Ruhm“) genannt, bei Personen der Trinität und bei Maria den ganzen Körper einfaßt; als Mandorla (ital. „mandelförmige Aureole“) findet er sich nur bei Christus und Maria.“<sup>5</sup>

Das chinesische buddhistische Wörterbuch *Foguang dacidian* definiert die Begriffe *guangbei* bzw. *houguang*<sup>6</sup>, Licht-hintergrund, sowie *guangyan*, Flammenschein, als die Strahlung im Rücken von Buddhas und Bodhisattvas,<sup>7</sup> die deren Weisheit, chin. *zhihui*, skr. *prajñā*, symbolisieren soll. Weiter heißt es: „Diese Strahlung kann a) als *touguang* Kopfschein, b) als *jushengguang* Ganzkörperschein oder *shengguang* Körperschein in Erscheinung treten ... Diesen Ganzkörper- oder Körperschein gibt es in vielen Varianten, z. B. werden Kopf- und Körperschein übereinander abgebildet oder der Kopfschein wird vom Körperschein umschlossen“<sup>8</sup>.

Etwas eindeutiger das Japanese-English Buddhist Dictionary, das den Nimbus, jap. *gokō*, chin. *houguang*<sup>9</sup>, als künstlerische Darstellung der Aura eines Buddha oder Bodhisattva definiert und drei verschiedene Typen aufzählt: 1. den Kopfschein, der Nimbus hinter dem Kopf einer Darstellung, 2. den Körperschein, der Nimbus, der vom Körper austrahlt und 3. den Ganzkörperschein, ein den ganzen Körper der Wesenheit umschließender Nimbus. Dieser kann sich aus Kopf- und Körperschein zusammensetzen, aber auch als ein großer Schein auftreten, zum Beispiel in Bootsform, etc.<sup>10</sup>

Im vorliegenden Beitrag wird „Nimbus“ als Oberbegriff verwendet, wie er im Lexikon der Kunst definiert ist, und soweit er sich auf buddhistische Darstellungen bezieht, mit dem chinesischen Begriff *guangbei* gleichgesetzt. „Kopf-“, „Körper-“ und „Ganzkörperschein“ werden gemäß der japanischen Definition

## The Nimbus of the Great Buddha in the Dafosi

Little has been written about the nimbus in general or about the Buddhist nimbus in particular. The origin of the nimbus is assumed to be in the Orient, cradle of religions of light and of sun and fire cults,<sup>1</sup> but little is known of the course and chronology of its dissemination. With considerable certainty the nimbus was introduced to East Asia from India, together with Buddhism.<sup>2</sup> Possibly the Gandhāra and Mathura schools of sculpture, which began to depict the Buddha in human form around the end of the 1st century, took over this symbol from Greco-Roman art.<sup>3</sup>

In the “Lexikon der Kunst“ the word nimbus<sup>4</sup> is defined as follows: “Heiligenschein“ (Lat. nimbus “cloud“), a glow of rays or light, usually in the form of a flat disc or circular line, associated with the head of a revered person. Already in ancient Oriental and classical art it served to accentuate gods, heroes, and rulers. Christian art took up the “Heiligenschein“ in the 4th century. With members of the Trinity and the Virgin Mary it sometimes encompasses the entire body, then also being known as an aureole (glow of gold) or gloriolate (Lat. gloria); as a mandorla (Ital. “almond-shaped aureole“) it is found only around Christ and the Virgin Mary.“<sup>5</sup>

The Chinese Buddhist dictionary *Foguang dacidian* defines the terms *guangbei* or *houguang*<sup>6</sup>, background of light, and *guangyan*, glow of flames, as the radiance behind Buddhas and Bodhisattvas<sup>7</sup> which symbolizes their wisdom (Chin. *zhihui*, Sanskrit *prajñā*,). The definition continues “This radiance can appear as a) *touguang*, glow around the head, as b) *jushengguang*, glow around the entire body, or *shengguang*, glow around the body ... There are many variations; for instance the glow around the head and the glow around the body can be depicted on top of one another, or the glow around the head can be surrounded by the glow around the body“<sup>8</sup>.

The Japanese-English Buddhist Dictionary is somewhat clearer, defining the nimbus (Jap. *gokō*, Chin. *houguang*)<sup>9</sup> as an artistic depiction of the aura of a Buddha or Bodhisattva. Three types are differentiated: 1. the head glow, the nimbus behind the head of a figure, 2. the body glow, the nimbus that emanates from the body [i.e. from the trunk and limbs], and 3. the whole body glow, a nimbus that encompasses the entire body of a being [i.e. including the head]. The latter can be a combination of the first two but it can also appear as one great glow, for example in the shape of a boat, etc.<sup>10</sup>

In this article “nimbus“ is used as a general term, as defined in the “Lexikon der Kunst“; in its application to Buddhist figures it is equated with the Chinese term *guangbei*. Head, body and whole body glows are considered as three different forms of the nimbus, in accordance with the Japanese definition. For the glow around the head the term halo is used, for that around the

## 论大佛寺大佛光背

迄今对于光背 (Nimbus; “光背”之翻译见下, 译者注), 特别是佛像光背之研究依然阙如。光背乃源于拜光教摇篮带的近东地区拜日、拜火的宗教仪式之中,<sup>1</sup> 但是其传布路线及发展过程却罕为人知。至今可确定者乃光背依藉佛教的传播, 越过印度, 向东传至东亚。<sup>2</sup> 犍陀逻 (Gandhara) 及秣菟罗 (Mathura) 一带的工匠们自西元一世纪起开始将佛像人像化, 很可能就因此而将光背象征由希腊罗马艺术中引用过来。<sup>3</sup>

《艺术辞典》中对光背<sup>4</sup>的定义如下: “圣光 (nimbus 之拉丁原义为“云”), 即圣人头顶之上园面或园圈状之光束或光环。古代近东及希腊罗马古典艺术中即已被用以强调众神, 半神, 英雄, 及国主之地位。天主教艺术于西元四世纪时承接此象征, 三位一体之像 (圣父, 圣子, 圣灵) 及圣母玛莉亚全身均笼罩光圈, 故又称之金光 (Aureole) 或显光 (Gloriole)。至于杏仁状身光 (Mandorla) 则只见于耶稣基督及玛莉亚。”<sup>5</sup>

《佛光大辞典》将“光背”, “后光”<sup>6</sup> 及“光焰”定义为佛及菩萨<sup>7</sup>身后之辉晕, 乃其智慧 (梵文 prajna) 之表徵。定义并云: “可作头光, 举身光, 或身光…。举身光或身光有多种型式, 头光或与身光交会, 或为身光所环罩。”<sup>8</sup>

《日英佛教辞典》对“后光”<sup>9</sup>之定义则较明晰, 称之为佛或菩萨气势之艺术表现, 共可分为三式: 1. 头光, 乃佛像头后之光环, 2. 身光, 乃身后发出之光环, 3. 举身光, 乃笼罩全身之光环。举身光可由头光与身光组成, 或自成一单元, 如舟形即为一例。<sup>10</sup>

本文将根据《艺术辞典》之定义, 并顾及佛像表现手法, 将德文 Nimbus 对等于中文之“光背”使用。并依照日人定义, 将“头光”, “身光”, 及“举身光”做为“光背”之三种不同表现方式。



Abb. 1 a, b. Goldmünze, a) Vorderseite: Kaniska I.; b) Rückseite: Buddha mit Aureole und der Inschrift "Boddo"; London, British Museum, ca. 78-173

Fig. 1 a, b. Gold coin, a) on one side: Kaniska I.; b) on the other side: Buddha with aureole and the inscription "Boddo"; London, British Museum, c. 78-173

图 1a, b. 金币。a) 正面: 迦膩色迦一世; b) 反面: 佛像罩于举身光内, 币上铭文“Boddo”; 现存伦敦大英博物馆, 大约西元 78 - 173 年。



als drei verschiedene Formen des Nimbus betrachtet. Für den Ganzkörperschein jap. *kyo-shinkō*, chin. *jushenguang* wird der Begriff Aureole verwendet.

In der buddhistischen Literatur wird die überirdische Strahlung eines Buddha mehrfach erwähnt. Beispielsweise nennt das *Lalitavistara-Sūtra*, chin. *Puyao jing*, sie als das 38. der 80 kleinen Schönheitszeichen *lakṣaṇa*<sup>11</sup> eines Buddha und im *Guan Wuliangshoufo jing*<sup>12</sup> werden die Nimben von Buddha Amitābha und seiner beiden Begleiter beschrieben.

Die früheste bekannte Darstellung eines Buddha mit Aureole, in diesem Fall zusammengesetzt aus Kopf und Körperschein, findet sich auf einer Münze im British Museum,<sup>13</sup> welche auf der Rückseite Kaniška I., Herrscher des Kuṣānenreiches<sup>14</sup>, zeigt (Abb. 1). Sie wurde wahrscheinlich in der Zeit zwischen 78 und 173 n. Chr. geprägt.<sup>15</sup> Eine der frühesten Aureolen Chinas ist die in das Jahr 420 datierte Aureole des Buddha Amitābha in der Grotte 169 von Binglingsi, einem Grottentempel in der Provinz Gansu.<sup>16</sup>

Bis heute fehlt eine Analyse der indischen und zentralasiatischen Nimben, die mit Sicherheit als Vorbilder für die außerordentlich formenreichen, mit unzähligen Motiven geschmückten ostasiatischen Nimben gedient haben. Der erste und bisher wohl einzige systematische Überblick über ostasiatische Nimben stammt von Behrsing aus dem Jahr 1953.<sup>17</sup>

Nachfolgend soll der Nimbus des Großen Buddha in der Dafo-Höhle<sup>18</sup> des Dafosi detailliert beschrieben und eine ikonographische Analyse seiner wichtigsten Dekormotive vorgenommen werden.<sup>19</sup> Das wird Rückschlüsse auf die Baugeschichte der Höhle ermöglichen und soll generell zum besseren Verständnis ostasiatischer Nimben beitragen.

## Beschreibung

Der ca. 21,3 m hohe und 18 m breite Nimbus wurde hinter dem Großen Buddha in die steinerne Südwand der Grotte mit Ornamenten und Figuren in Halb- und Hochrelief eingemeißelt (Lin/Abb. 17 a, b; Farbtafel VII). Auf Schulterhöhe des Buddha ist auf der rechten Seite des Nimbus die Inschrift „*Da Tang zhenguan er nian shiyi yue shisan ri zao*“ (Angefertigt am 13. Tag des 11. Monats des 2. Jahres der Ära Zhenguan der großen Tang[-Dynastie]) eingraviert (Abb. 13), was dem Jahr 628<sup>20</sup> entspricht. Die 17,9 m hohe Buddhafigur ist fast vollrund aus dem Felsen geschlagen und nur an Rücken und Kopf über den Nimbus mit der Felswand verbunden. Wie die gesamte Grotte war der Nimbus ursprünglich farbig gefaßt. Seine heutige, überwiegend rote und grüne Bemalung geht sehr wahrscheinlich auf eine Renovierung im Jahre 1333<sup>21</sup> zurück, wie eine Inschrift<sup>22</sup> in der Spitze des Nimbus auf der heutigen Fassung nahelegt. Der symmetrisch konzipierte Nimbus besteht aus einer Aureole in Form eines Spitzbogens<sup>23</sup>, der sich zur Basis hin verbreitert und einem runden<sup>24</sup> Kopschein, der auf der gleichen Reliefebene liegt wie die Aureole und von dieser umgeben ist. Entsprechend der Schräglage der Felswand<sup>25</sup> neigt sich die Aureole leicht über den Kopf des Buddha. Ihre Form weist mehrere Unvollkommenheiten auf, so sind die Konturen von der Spitze abwärts nicht exakt symmetrisch gestaltet und nicht ganz gleichmäßig verlaufend. Der Westgiebel<sup>26</sup> und die Bruchstelle des abgestürzten Ostgiebels ragen zu beiden Seiten in die Aureole hinein (Farbtafel X, 1 und Lin/Abb. 17 a, b). Ein nur grob behauener Felsvorsprung unterhalb der Bruchstelle, vielleicht ein Rest des abgestürzten Ostgiebels, schiebt sich weit über ihren Rand.

entire body the term aureole (Jap. *kyo-shinkō*, Chin. *jushenguang*) is used.

In Buddhist literature the supernatural radiance of a Buddha is mentioned repeatedly. In the *Lalitavistara Sūtra* (Chin. *Puyao jing*), for example, this radiance is mentioned as the 38th of 80 small signs of beauty, or *lakṣaṇa*;<sup>11</sup> in the *Guan Wuliangshoufo jing*<sup>12</sup> the nimbus of Buddha Amitābha and those of his two attendants are described.

The earliest known depiction of a Buddha with an aureole, in this case composed of a halo and a body glow, is found on a coin in the British Museum;<sup>13</sup> on the reverse side is Kaniška I, ruler of the Kuṣāna kingdom<sup>14</sup> (fig. 1). It was probably minted between 78 and 173 A.D.<sup>15</sup> One of the earliest aureoles in China, dated 420, is on the Buddha Amitābha in grotto no. 169 at Bing lingsi, a grotto temple in Gansu Province.<sup>16</sup>

To date there is no analysis of the Indian and Central Asian nimbus, which undoubtedly served as the model for the East Asian nimbus with its extraordinarily rich forms and innumerable decorative motifs. The first and so far probably the only systematic survey of the East Asian nimbus, an article by Behrsing, dates from 1953.<sup>17</sup>

In the following the nimbus of the Great Buddha in the Dafo cave<sup>18</sup> at Dafosi is described in detail and an iconographic analysis of its most important decorative motifs is undertaken.<sup>19</sup> This should make it possible to draw some conclusions concerning the cave's architectural history and should contribute to a better understanding of the East Asian nimbus in general.

## Description

Measuring c. 21.3 m in height and 18 m in width, the nimbus was carved in the rock of the grotto's south wall behind the Great Buddha; its ornaments and figures are done in half and in high relief (Lin/fig. 17 a, b; color plate VII). Engraved at the height of the Buddha's shoulder on the right side of the nimbus is the inscription "*Da Tang zhenguan er nian shiyi yue shisan ri zao*" (made on the 13th day of the 11th month of the 2nd year of the Zhenguan Era of the great Tang [Dynasty]), which accords with the year 628<sup>20</sup> (fig. 13). The figure of the Buddha, 17.9 m high, is hewn out of the cliff almost in the round, being connected with the bedrock only at the back and at the head by means of the nimbus. The nimbus was originally painted, as was the entire grotto. The paint scheme on the nimbus today, mostly in red and green, probably originated with a renovation in 1333<sup>21</sup> as suggested by an inscription<sup>22</sup> at the point of the nimbus on top the present paint. The symmetrically conceived nimbus consists of an aureole in the form of a pointed arch that broadens at the base, surrounding a round<sup>24</sup> halo that lies on the same plane of relief. In accordance with the slope of the rock wall<sup>25</sup> the aureole slants slightly overtop the Buddha's head. Its form has various imperfections; the contours from the point downwards, for example, are neither exactly symmetrical in form nor completely uniform. The west gable and the fracture of the collapsed east gable jut into the aureole on both sides (color plate X, 1 and Lin/fig. 17 a, b). A coarsely hewn rock overhang beneath this fracture (perhaps a remnant of the collapsed east gable) protrudes well past the edge of the aureole. From its base to a height of about 10 meters the rock wall on both sides of the Buddha is so eroded that no reliefs are discernible (fig. 3 and 40).



Abb. 2 a. Schatzvase in der Krone des Mahāsthāmaprāpta

Fig. 2 a. Treasure vase in the crown of Mahāsthāmaprāpta

图 2 a. 大势至菩萨头冠中的宝瓶

佛教文献中曾多次提及佛之此一非凡光焰。《普曜经》(Lalitavistara Sutra) 将之列于佛八十相 (laksana)<sup>11</sup> 中之第卅八相。《观无量寿佛经》<sup>12</sup> 中亦描述有阿弥陀佛主尊及其二胁侍之光背。

大英博物馆所藏之一枚钱币上有迄今所知最早具举身光之佛像,<sup>13</sup> 由头光及身光所组成。钱币背面有贵霜王朝迦腻色伽一世<sup>14</sup>之像(图 1)。此一钱币可能铸造于西元 78 至 176 年之间。<sup>15</sup> 中国境内已知之最早举身光则见于甘肃炳灵寺 169 窟内的阿弥陀佛, 西元 420 年开凿。<sup>16</sup>

至今仍缺乏对印度及中亚方面光背之研究。种类繁多、装饰复杂的东亚式光背一定曾受过此二地区光背形式的极大影响。至于对于东亚光背方面的研究, 至今则仅 Behrsing 氏曾于 1953 年做过。<sup>17</sup>

以下将对大佛窟<sup>18</sup>大佛之光背做一详细描述, 并针对光背主要纹饰做一图象学之分析。<sup>19</sup> 希望能藉此对大佛寺建窟历史以及东亚式光背之发展过程做出进一步之了解。



Abb. 2 b. Stehender Manifestationsbuddha in der Krone des Avalokiteśvara

Fig 2 b. Standing Manifestation Buddha in the crown of Avalokiteśvara

图 2 b. 观世音头冠上的立化佛

## 大佛光背的描述

大佛光背高约 21.3 米, 宽约 18 米, 凿于洞窟南壁大佛背后, 上饰有各种纹样图案与半浮雕及高浮雕的雕像(见林春美文内图 17a,b 及彩色图版七)。大佛光背高约右肩处刻有铭文一则“大唐贞观二年十一月十三日造”(图 13), 贞观二年相当于西元 628 年。<sup>20</sup> 大佛高约 17.9 米, 近乎圆雕, 仅在头部处藉经光背与岩壁原石相连。光背上原有彩绘, 但现存之红绿色彩绘可能为 1333 年维修后<sup>21</sup>的结果, 一则于光背尖端处存留之铭文<sup>22</sup>即暗示此可能性。光背造型对称, 由一基部较宽大之尖拱型<sup>23</sup>举身光及一园型<sup>24</sup>头光所构成。头光与举身光厚度相同, 并为举身光所笼罩。举身光又随岩壁走向<sup>25</sup>在大佛头部处微向前倾。举身光的造型并不完美: 尖端以下部位并不对称, 周边亦不均匀。西边山花<sup>26</sup>及东边山花之残余部位悬于举身光两侧上方(彩色图版十之一及林文图 17a,b)。仅有可能原为东边山花之一块经雕凿过的岩石残块高悬于举身光缘沿之上。由地表至高约 10 米处之大佛两侧的岩壁已经极度风化, 其上浮雕已无法辨识(图 3)。

Schließlich ist die Felswand von der Basis bis in eine Höhe von ca. 10 m zu beiden Seiten des Buddha derart erodiert, daß keine Reliefs mehr erkennbar sind (Abb. 3).

### Der Kopfschein

Der im Halbreief gearbeitete Kopfschein des Großen Buddha besteht aus drei konzentrischen Ringen (Abb. 3 und 4). Der innere, weiß gefaßte Ring umgibt den Hinterkopf der Figur. Der mittlere Ring, durch zwei Gratlinien vom inneren abgesetzt, zeigt ein stilisiertes Lotosmuster. Rote, von grünschwarzen Blättern umrandete Lotosblütenblätter sind als Strahlenkranz komponiert. Die Blätter scheinen sich über die Blütenblattspitzen zu wölben. Jedes Blütenblatt ist mit einer Lotosrosette geschmückt. Die Lücken zwischen den roten Blütenblättern mit den Rosetten sind ebenfalls rot gefaßt und von grünen Winkelstegen überdacht, so daß man sie für die Blütenblätter eines hinterlegten Kranzes halten könnte. Eine kleine, weiß gefaßte Kreisfläche mit zwei Vertiefungen direkt hinter der *uṣṇīṣa*, dem Schädelauswuchs des Großen Buddha, verborgen, ist im Lotosmuster ausgespart, vielleicht um bei Renovierungen Gerüststangen darin zu verankern. Den äußeren Ring des Kopfscheines, der nach beiden Seiten durch je drei Gratlinien abgesetzt ist, ziert eine wellenförmige, große Ranke. Die dadurch gebildeten Teilflächen sind gefüllt mit je einer Weintraube und zwei spiralförmigen, kleinen Ranken. Diese laufen in ein vierfach gelapptes Blatt aus, welches entfernt an eine Halbpalmette erinnert. Auf schwarzem Grund sind Stiel, Blatt und eine der beiden Ranken grün, die andere rot gefaßt. An zentraler Stelle über dem Buddhakopf befindet sich, das Weinrankenmotiv unterbrechend, ein Wunschjuwel<sup>27</sup> *cintāmaṇi* auf einem Lotossockel (Abb. 5).

### Die Aureole

Die Aureole besteht aus zwei konzentrischen Spitzbögen (Abb. 3). Der innere Bogen ist mit Flammen im Halbreief bedeckt, die teils in großen Zungen, teils in kleinen Spiralen diagonal vom inneren zum äußeren Bogenrand emporlodern und sich in der Spitze zu einem breiten Flammenbündel vereinigen. Aus diesem Flammengrund erheben sich im Hochrelief sieben Buddhas im Lotossitz *padmāsana*<sup>28</sup> auf Lotosthronen, alternierend mit sechs großen Lotosrosetten in symmetrischer Anordnung.<sup>29</sup> Drei weitere große Rosetten befinden sich über Buddha Nr. 4 unterhalb der Bogenspitze. Die Rosetten Nr. 1, 2, 5, 8 und 9 sind im Hochrelief aus dem Fels gemeißelt (Abb. 6) und weisen Vertiefungen auf, die ursprünglich wohl mit Applikationen aus Halbedelstein, Glas oder glasierter Terracotta gefüllt gewesen waren.<sup>30</sup> Ihr eingraviertes Dekor besteht aus zwei konzentrischen Kränzen von Blütenblättern. Weggebrochene Teile sind mit Lehm ergänzt worden; diese Ergänzungen sind bei Rosette Nr. 2, 5 und 8 abermals weggebrochen (Farbtafel X). Von den aus Lehm im Halbreief modellierten Rosetten ist nur Nr. 3 noch relativ unversehrt erhalten (Abb. 7). Sie ist mit Ästen und Holzdübeln in der Wand verankert und hat wie die Rosetten aus Stein eine Vertiefung in der Mitte. Die sieben Buddhas sind ca. 90 cm hoch, mit Thron und Nimbus etwa 160 cm. Ihre Nimbos setzen sich zusammen aus Aureolen, gebildet aus zwei Perlenbordüren und zwiebelartigen Kopfscheinen im Halbreief, die als überflammete Rundscheine interpretiert werden können.<sup>31</sup> Ihre unterschiedlichen Dekore sind nur gemalt.

### The Halo

The Great Buddha's halo consists of three concentric rings worked in half relief (fig. 3 and 4). The innermost ring, painted white, surrounds the back of the figure's head. Separated from the inner ring by two ridged lines, the middle ring exhibits a stylized lotus pattern. Red lotus petals surrounded by green-black leaves are arranged as a wreath of rays. The leaves appear to arch over the points of the petals. Every petal is decorated with a lotus rosette. The gaps between the red petals with the rosettes are also painted red and bridged in green, so that they could be interpreted as the petals of a second wreath behind the first one. The lotus pattern is absent from a small white circular area with two depressions concealed directly behind the *uṣṇīṣa*, the Buddha's cranial protuberance; perhaps scaffolding was anchored there during renovations. The outer ring of the halo, defined on both sides by three ridged lines, is decorated by a large, wave-shaped tendril. Each space formed by a wave is filled with one grape and two small, spiral-shaped tendrils. These taper off into a quadruple lobed leaf, vaguely reminiscent of a half palmette. The stem, leaf and one of the two tendrils are green, the other red, all on a black ground. In a central position above the Buddha's head, interrupting the vine tendril motif, is a wish-granting jewel,<sup>27</sup> or *cintāmaṇi*, on a lotus base (fig. 5).

### The Aureole

The aureole consists of two concentric pointed arches (fig. 3). The inner arch is covered with flames carved in half-relief, flaring upward from the inner toward the outer edge of the arch; depicted partly as great tongues of fire and partly as small spirals, they combine into a wide bundle of flames at the point. Out of this flaming ground rise seven Buddhas in high relief. Seated in the lotus position, or *padmāsana*,<sup>28</sup> on lotus thrones, the Buddhas alternate with six large lotus rosettes in a symmetrical arrangement.<sup>29</sup> Three more large rosettes are found above Buddha no. 4 beneath the point of the arch. Rosettes no. 1, 2, 5, 8 and 9, carved out of the rock in high relief (fig. 6), have depressions that were probably originally filled with semi-precious stones, glass or glazed terracotta.<sup>30</sup> Their engraved decoration consists of two concentric wreaths of petals. Lost elements have been repaired with clay; these fillings have themselves broken off in rosettes no. 2, 5 and 8 (color plate X). From the rosettes modelled in half relief in clay only no. 3 has survived relatively intact (fig. 7). It is anchored to the wall with branches and wooden dowels; like the rosettes carved in stone, it has a depression in the middle. The seven Buddhas are each about 90 cm high, or about 160 cm counting throne and nimbus. Each nimbus is composed of an aureole formed from two borders of pearls and an onion-shaped halo in half relief that could be interpreted as a flaming disc.<sup>31</sup> Differing decorations are merely painted on the Buddhas.

Abb. 3. Der Große Buddha und sein Nimbus. Zeichnung: He Lin 1993 nach Angaben der Verfasserin

Fig. 3. The Great Buddha and his nimbus. Drawing: He Lin 1993; according to suggestions by the author

图 3. 大佛及其光背: 贺林依作者意见绘制, 1993





Abb. 4. Der Kopfschein mit drei konzentrischen Ringen

Fig 4. The halo with three concentric rings

图 4. 头光上三同心环



Abb. 5. Das Wunschjuwel *cintāmaṇi* im Kopfschein

Fig 5. The wish-granting jewel, or *cintāmaṇi*, on the halo

图 5. 头光中之如意宝珠



Abb. 6. Lotosrosette Nr. 1 im inneren Aureolenbogen, Stein mit Lehm-ergänzung

Abb. 6. Lotus rosette no. 1 in the inner arch of the aureole, stone with clay repairs

图 6. 内层举身光上之一号莲花团, 石刻后加泥塑



Abb. 7. Lotosrosette Nr. 3, Lehm

Abb. 7. Lotus rosette no. 3, clay

图 7. 三号莲花团, 泥塑

## 头光

大佛头光为半高浮雕，由三圈同心圆环所组成（图3、图4）。最内一圈涂成白色，围绕在大佛脑后。中间一圈与内圈之间有二条突棱纹。中圈上有示意的莲花纹。莲瓣涂成红色，由墨绿色的叶片围拱，可以引申为头上的光芒。每一莲瓣尖端似乎向上翘起。每一花瓣上又饰有莲花团。带有莲花团之红色花瓣之间的空间亦涂红，其上端有绿色突起，总体看来像是一个花圈一般。佛肉髻之后有一白色圆圈，其上有二凹纹。此一白色圆圈位于莲花纹上，可能为当时维修工作时搭建脚手架所留下的痕迹。头光最外一圈上饰有大型忍冬纹，圈之内、外缘各饰有三条棱线。每一忍冬回纹间又各夹有一葡萄纹及二小卷纹做为填纹。小卷纹的尖端衍生成一四瓣叶状，看起来好似半棕叶饰（Halbpalmette）。头光外环底色涂黑，叶梗、叶片及每二小卷纹之其中一者涂绿，余者涂红。佛头顶上中央部位为一位于莲座上的如意宝珠<sup>27</sup>（cintamani），将忍冬纹打断（图5）。

## 举身光

举身光由二尖拱型纹组成（图3）。内层为半高浮雕火焰纹。部分火焰形成大火舌，部分形成小焰圈，均呈放射状向外层燃烧。而内层之尖拱顶端则由许多火焰尖端集汇而成。高浮雕七坐佛结趺跏（padmasana）<sup>28</sup>坐于莲华座，浮于火焰纹之上。七佛间杂六大对称莲花团纹。<sup>29</sup>又另有三大花团位于第四号坐佛之上及拱尖之下。第1, 2, 5, 8, 9号花团乃直接于岩壁上以高浮雕方式凿出（图6），其上有凹洞，可能原镶有宝石，琉璃，或釉陶瓷等之饰物。<sup>30</sup>花团上有二圈线刻花瓣纹。缺损部位经由黏土弥补。这些修补过的部位在第2, 5, 8号花团却又掉落多次（彩色图版十）。其余花团为泥塑，半高浮雕，但仅第3号花团仍然存在原位（图7）。此花团藉细木条及木钉固定墙上，中心与其余石雕花团一般凹入。七佛高约90公分，加上佛座及光背共高160公分。其光背由一以联珠纹沿缘围成之举身光及一半高浮雕凿成之头光组成。头光洋葱状，亦可释为园型火焰纹。<sup>31</sup>光背上之纹饰为彩画。







Abb. 8. Flachrelief unterhalb des Sockels von Buddha Nr. 1, Trias bestehend aus einem Buddha und zwei Bodhisattvas, flankiert von zwei auf Lotosstengeln sitzenden Buddhas

Fig. 8. Low relief below the throne of Buddha no. 1, a triad of one Buddha and two Bodhisattvas, flanked by two Buddhas seated on lotus stems

图 8. 一号佛座下之浅浮雕，佛像三尊为一佛二菩萨，左右外方为二坐于莲枝上之坐佛

#### Die Buddhas in der Aureole

*Buddha Nr. 1* rechts unten (Farbtafel XI, 4) besteht aus einem Steinkern, zu erkennen am Gesicht und an der Unterseite des Throns, der mit Lehm übermodelliert wurde. Figur und Thron sind stark verwittert und Gesichtszüge nicht mehr erkennbar. Die Hände des Buddha scheinen in seinem Schoß zu liegen, was auf *dhyānamudrā* Meditationsgeste<sup>32</sup> schließen läßt. Sein Kopfscheidekor scheint aus zwei konzentrischen Ringen zu bestehen mit einem Margeritenmuster<sup>33</sup> im inneren und einem stilisierten Lotosblütenblattmuster im äußeren Kreis, beide radial angeordnet. Unter seinem Sockel ist auf einer Fläche von ca. 45 x 20 cm im Flachrelief eine Trias, flankiert von je einem auf einem Lotosstengel sitzenden Buddha, eingemeißelt (Abb. 8).

*Buddha Nr. 2* oberhalb von Buddha Nr. 1 (Farbtafel XI, 1) besteht ganz aus Stein. Sein steinerner Lotosstern<sup>34</sup> ist aus einer nach unten und einer nach oben weisenden Reihe von Blütenblättern konstruiert und weist wie die Figur Farbreste auf. Seine abgestürzte rechte Hand war ursprünglich wohl in *abhayamudrā* erhoben, einer Geste, die nicht nur Furchtlosigkeit, sondern auch das Predigen der Lehre bedeuten kann.<sup>35</sup> In der linken Hand hält er einen kugelförmigen Gegenstand, vielleicht eine Almosenschale *pātra*. Er ist auf indische Art gekleidet und trägt vermutlich ein die rechte Schulter frei lassendes Brusttuch *saṃkakṣikā* und ein Obergewand *uttarāsāṅga*. Darüber fällt, beide Schultern bedeckend, ein Überwurf *kāśāya* in weitem Bogen in den Schoß.<sup>36</sup> Ein Untergewand *antaravāsaka* ist nicht sichtbar. Gesicht und Hals tragen Spuren einer Vergoldung.<sup>37</sup> Er hat einen aufgemalten, gewellten Oberlippenbart, die für einen Buddha typischen langen Ohrläppchen, drei Halsfalten<sup>38</sup> und den Schädelauswuchs *uṣṇīṣa*, an dessen Ansatz ein gemalter roter „Edelstein“<sup>39</sup> erkennbar ist. Der innere Ring des Kopfscheins zeigt ein einfaches Strahlenmuster, der äußere Ring ist an seinen Begrenzungslinien mit kleinen Rundbögen besetzt. Figur und Thron erheben sich weniger weit über die Felswand als bei Buddha Nr. 1 (Abb. 9).

#### The Buddhas in the Aureole

*Buddha no. 1*, below right (color plate XI, 4), has a stone core, discernible on the face and the bottom of the throne, that has been modelled over with clay. The figure and the throne are severely weathered and the facial features are no longer distinguishable. The Buddha's hands appear to lie in his lap, suggesting the *dhyānamudrā*, or meditation gesture.<sup>32</sup> The decoration on his halo appears to consist of two concentric rings with a pattern of daisies<sup>33</sup> in the inner circle and a stylized pattern of lotus petals in the outer circle, both arranged radially. Beneath his socle in a space of about 45 cm by 20 cm. is a triad carved in low relief, flanked on each side by a Buddha seated on a lotus stalk (fig. 8).

*Buddha no. 2* (color plate XI, 1) above Buddha no. 1 is entirely of stone. His stone lotus throne<sup>34</sup> is constructed of two rows of petals, one pointing upward and one downward; there are remnants of paint on the throne and the figure. His broken off right hand was probably originally raised in *abhayamudrā*, a gesture that can mean not only fearlessness but also the preaching of the Buddhist doctrine.<sup>35</sup> In the left hand he holds a round object, perhaps a *pātra*, or bowl for alms. He is dressed in the Indian manner, probably wearing a *saṃkakṣikā*, a chest robe that leaves the right shoulder free, and an *uttarāsāṅga*, or outer robe. Over this a *kāśāya*, a wrap covering both shoulders, falls in broad folds into his lap.<sup>36</sup> An *antaravāsaka*, an undergarment, is not visible. There are traces of gilding on the face and neck.<sup>37</sup> The Buddha has a painted, wavy mustache, the long ear lobes that are typical for a Buddha, three folds in his neck,<sup>38</sup> and the cranial protuberance, or *uṣṇīṣa*, on which a painted red "precious stone"<sup>39</sup> is discernible. The inner ring of the halo has a simple pattern of rays, the outer ring has small rounded arches along its edges. The figure and throne do not rise as far from the rock wall as is the case with Buddha no. 1 (fig. 9).

*Buddha no. 3* (Lin/fig. 31), which is gilded, appears to be made entirely of clay. His throne has broken off; only wooden



Abb. 9. Buddha Nr. 2 im Dreiviertelprofil

Fig. 9. Buddha no. 2 in three-quarter profile

图9. 二号佛半侧面

### 举身光内的佛像

一号佛像，身光右下方（彩色图版十一之四），石胎，面部及佛座下方可识。佛座经黏土修补过。佛像及佛座风化严重，面部表情已无法辨识。佛像双手似乎置于怀中，故可推测为定印<sup>32</sup>（*dhyanamudra*）。其头光纹饰似为二同心圆环，内部一雏菊纹<sup>33</sup>，外部一格式化之莲瓣纹，二者均成放射状。佛座之下在一约 45 x 20 公分大小之平面上浅浮雕出三佛，左右各为一佛，坐于莲茎上（图 8）。

二号佛像，位于一号佛像之上（彩色图版十一之一），

石质。莲座<sup>34</sup>由一层向上，一层向下的莲瓣组成。佛像及莲座上均有彩绘遗迹。佛像右手断落，原应施无畏印，表示无畏及说法<sup>35</sup>之义。左手持一球形状物，可能为一钵（*patra*）。所着者可能为一天竺式之袒右肩衲衣（僧祇支 *samkaksika*）及上衣（郁多罗僧 *uttarasanga*）。最外罩上一件袈裟（*kasaya*），绕过双肩，垂落至怀中。<sup>36</sup> 裙或下裳（*antaravasaka*）不可见。脸部及颈部上有涂金痕迹。<sup>37</sup> 唇上方画有波浪状髭，此外并具佛特有之长耳垂，三颈摺<sup>38</sup>及肉髻（*usnisa*），肉髻根处可见一用红色涂上之“宝珠”。<sup>39</sup> 头光内圈为简单之光辉状纹，内外圈相交处为小圆拱。整个佛像及佛座不似一号佛那般凸出墙面（图 9）。

*Buddha Nr. 3* (Lin/Abb. 31) scheint vollkommen aus Lehm zu bestehen und ist vergoldet. Sein Thron ist weggebrochen, nur Holzdübel, Gewebe, Stütze und Schnüre der Unterkonstruktion sind noch zu sehen. Auf Pelliot's Aufnahme von 1908 (Lin/Abb. 17 a, b) ist zu erkennen, daß er ähnlich gestaltet war wie der Thron von Buddha Nr. 5 (Farbtafel XI, 2). Die Figur ist anatomisch verkürzt dargestellt und sehr skizzenhaft und flach modelliert (Abb. 10). Die rechte Hand, ursprünglich vielleicht in *abhayamudrā* erhoben, ist weggebrochen, die linke ruht auf dem Knie. Bekleidet wie Buddha Nr. 2, trägt er auch den gleichen Oberlippenbart wie jener, hat aber zusätzlich eine Bartlocke auf dem Kinn und eine *ūrṇā*<sup>40</sup> in Form eines weißen Punktes auf der Stirn. Die Farbfassung auf seinem Kopf ist zerstört, und nur der rote „Edelstein“ vor der *uṣṇīṣa* ist noch erkennbar. Der Kopfschein zeigt ein radial angeordnetes, komplexes Dreiecksmuster im inneren Ring und ein aus ineinandergreifenden Bögen bestehendes Band im äußeren. Eine sichelförmige Stelle im Zentrum des Kopfscheins zeigt ein einfaches Strahlenmuster<sup>41</sup> (Abb. 11).

*Buddha Nr. 4* (Farbtafel XI, 3 und Lin/Abb. 24) in der Spitze des inneren Aureolenbogens sitzt auf einem steinernen Lotossthrone, gleich dem des Buddha Nr. 2. Sein Körper ist ähnlich wie bei Buddha Nr. 3 relativ flach aus Lehm modelliert und vergoldet.<sup>42</sup> Der steinerne Kopf ist fast identisch mit dem von Buddha Nr. 2 bis auf eine Bartlocke am Kinn, die bei jenem bereits verloren ist. Die Hände sind vor der Brust gefaltet, möglicherweise in *uttarabodhimudrā*, der Geste der höchsten Erleuchtung, bei der die Hände verschränkt und die Zeigefinger parallel zueinander nach oben ausgestreckt werden.<sup>43</sup> Seinen Kopfschein definiert Behrsing als Wasserwellenschein.<sup>44</sup> Links neben dem Nimbus befindet sich folgende Inschrift in Tusche auf grüner Fassung: „*Zhishun si nian liu yue nianliu ri Jinghe zhang zhi ... shui*“ (Am 26. Tag des 6. Monats im 4. Jahr der Ära Zhishun [1333] stieg der Fluß Jing bis ... Wasser)<sup>45</sup> (Farbtafel X, 2-5). Rechts und links über seinem Kopfschein sind zwei kleine flache Lotosrosetten eingemeißelt (Farbtafel X, 1).

Der Kopf von *Buddha Nr. 5* (Farbtafel X, 2) ist weggebrochen. Die Bruchstelle aus Sandstein läßt vermuten, daß er ursprünglich aus Stein gehauen war oder zumindest einen Steinkern hatte. Der Oberkörper könnte teilweise aus Stein bestehen. Arme, Unterkörper und Thron sind aus Lehm gearbeitet, wie an den Holzstücken auf dem Thron zu sehen ist. Die Figur ist in der gleichen skizzenhaften, anatomisch verkürzenden Weise gestaltet wie bei den Buddhas Nr. 3 und 4. Der Thron ist kleiner und einfacher gestaltet als die steinernen der Buddhas Nr. 2, 4 und 6, mit zwei Reihen von Lotosblütenblättern, die im Gegensatz zu jenen beide nach oben zeigen. Er ragt weit in den Kopfschein des Großen Buddha hinein. Die rechte Hand ist in *abhayamudrā* erhoben, die linke liegt auf dem Knie. Der Kopfschein zeigt ein komplexes Sternmotiv.

*Buddha Nr. 6* (Farbtafel XI, 5 und Lin/Abb. 25) ist wie sein Lotossthrone ganz aus Stein gemeißelt. Seine Darstellung ist fast identisch mit der von Buddha Nr. 2. Er hält den gleichen kugelförmigen Gegenstand in der linken Hand und hatte die verlorene rechte wahrscheinlich auch in *abhayamudrā* erhoben. Die Kleidung ist differenzierter gemeißelt als die von Buddha Nr. 2, so daß der Faltenwurf und eine über dem Brusttuch geknotete Schärpe gut zu erkennen sind. Trotz der Beschädigung des Gesichts ist die Ähnlichkeit mit den steinernen Köpfen von Buddha Nr. 2 und Nr. 4, die wie dieser fast vollrund aus der Felswand herausgemeißelt wurden, offenkundig. Auch die Lotossthrone dieser drei Buddhas sind von gleicher Art. Nur der Kopfschein zeigt ein anderes Design: ein aus drei konzentrischen Ringen bestehender

dowels, textiles, supports and strings from the substructure are to be seen. On a photograph by Pelliot from 1908 (Lin/fig. 17 a, b) it can be discerned that the throne was similar to that of Buddha no. 5 (color plate XI, 2). The figure, very sketchily and flatly modelled, is anatomically foreshortened (fig. 10). The right hand, originally perhaps raised in *abhayamudrā*, is broken off; the left hand rests on the knee. Dressed in the same manner as Buddha no. 2, this Buddha has the same mustache but also in addition a beard curl on the chin and an *ūrṇā*<sup>40</sup> in the form of a white mark on the forehead. The paint on the head is gone; only the red "precious stone" in front of the *uṣṇīṣa* is still recognizable. The halo has a complex, radially arranged triangular pattern in the inner ring and a band of interlocking arches in the outer ring. A crescent-shaped spot in the center of the halo shows a simple pattern of rays<sup>41</sup> (fig. 11).

*Buddha no. 4* (color plate XI, 3 and Lin/fig. 24) in the point of the inner arch of the Great Buddha's aureole sits on a stone lotus throne similar to that of Buddha no. 2. As with Buddha no. 3 his body is relatively flatly modelled out of clay and has been gilded.<sup>42</sup> The stone head is almost identical with that of Buddha no. 2 except for the beard curl, which here has already been lost. The hands are folded in front of the chest, possibly in *uttarabodhimudrā*, the gesture of supreme enlightenment, in which the hands are folded and the index fingers point upward, parallel to one another.<sup>43</sup> His halo is defined by Behrsing as a water wave halo.<sup>44</sup> To the left of the nimbus is the following inscription in ink on a green background; "*Zhishun si nian liu yue nianliu ri Jinghe zhang zhi ... shui*." (On the 26th day of the 6th month in the 4th year of the Zhishun Era (1333) the river Jing rose to ... water)<sup>45</sup> (color plate X, 2-5). Two small flat lotus rosettes are carved to the right and left above the halo (color plate X, 1).

The head of *Buddha no. 5* (color plate X, 2) has broken off. The sandstone fracture suggests that the head was originally carved out of stone or at least had a stone core. The upper body could be partially of stone. The arms, lower body and throne are done in clay, as can be seen by the pieces of wood on the throne. The figure is formed in the same sketchy, anatomically foreshortened manner as Buddhas no. 3 and 4. The throne is smaller and more simply formed than the stone thrones of Buddhas no. 2, 4 and 6, with two rows of lotus petals all pointing upwards. The throne projects far into the halo of the Great Buddha. The Buddha's right hand is raised in *abhayamudrā*, the left rests on the knee. The halo has a complex star motif.

*Buddha no. 6* (color plate XI, 5 and Lin/fig. 25) is carved completely of stone, as is his throne. The depiction is almost identical to that of Buddha no. 2. He holds the same round object in his left hand; probably his lost right hand was also raised in *abhayamudrā*. The clothes are carved with more refinement than those of Buddha no. 2, so that the folds and a sash that is knotted over the chest robe are readily identifiable. Despite considerable damage to the face there is an obvious similarity to the stone heads of Buddhas no. 2 and 4, which like this one are carved out of the rock wall almost in the round. The lotus thrones of these three Buddhas are also made in the same manner. Only the halo has a different design: a circle with three concentric rings which is subdivided into rectangles through curving lines.

*Buddha no. 7*, the lowest figure on the left side of the aureole (color plate XI, 6), is somewhat better preserved than his opposite, Buddha no. 1. He too probably consists of a stone core covered over with modelled clay. As with Buddha no. 1, his hands lie in his lap, probably in *dhyanamudrā*. Interestingly, on the side of the clay-covered lotus throne (fig. 12) is the same design as on

三号佛像(林文图 31)似乎全为泥塑,周身涂金。佛座已脱落,仅剩木钉、织品、支撑物及绳索等底层建筑。伯希和于 1908 年的摄影(林文图 17a,b)显示此佛与五号之佛座类似(彩色图版十一之二)。三号佛造像非常简化平扁(图 10)。右手可能原施无畏印,但现已断落,左手放在膝上。衣着似二号佛,亦似二号佛般唇上有髭,但在下颚尚有一卷须,眉间用白色点出白毫(urna)。<sup>40</sup>佛头原有彩绘已毁,仅余肉髻前之红色“宝珠”。头光内圈为一复杂三角辐射纹,外圈为盘缠纹。头光中央一新月形处为简单放射纹<sup>41</sup>(图 11)。

四号佛像(彩色图版十一之三及林文图 24)位于内层举身光尖端。石座类似二号佛,身类似三号佛,身扁平,泥塑并涂金。<sup>42</sup>头部石质,与二号佛极类似,

Abb. 10. Buddha Nr. 3 im Profil

Fig. 10. Buddha no. 3 in profile

图 10. 三号佛侧面



Abb. 11. Buddha Nr. 3, Kopf und Oberkörper

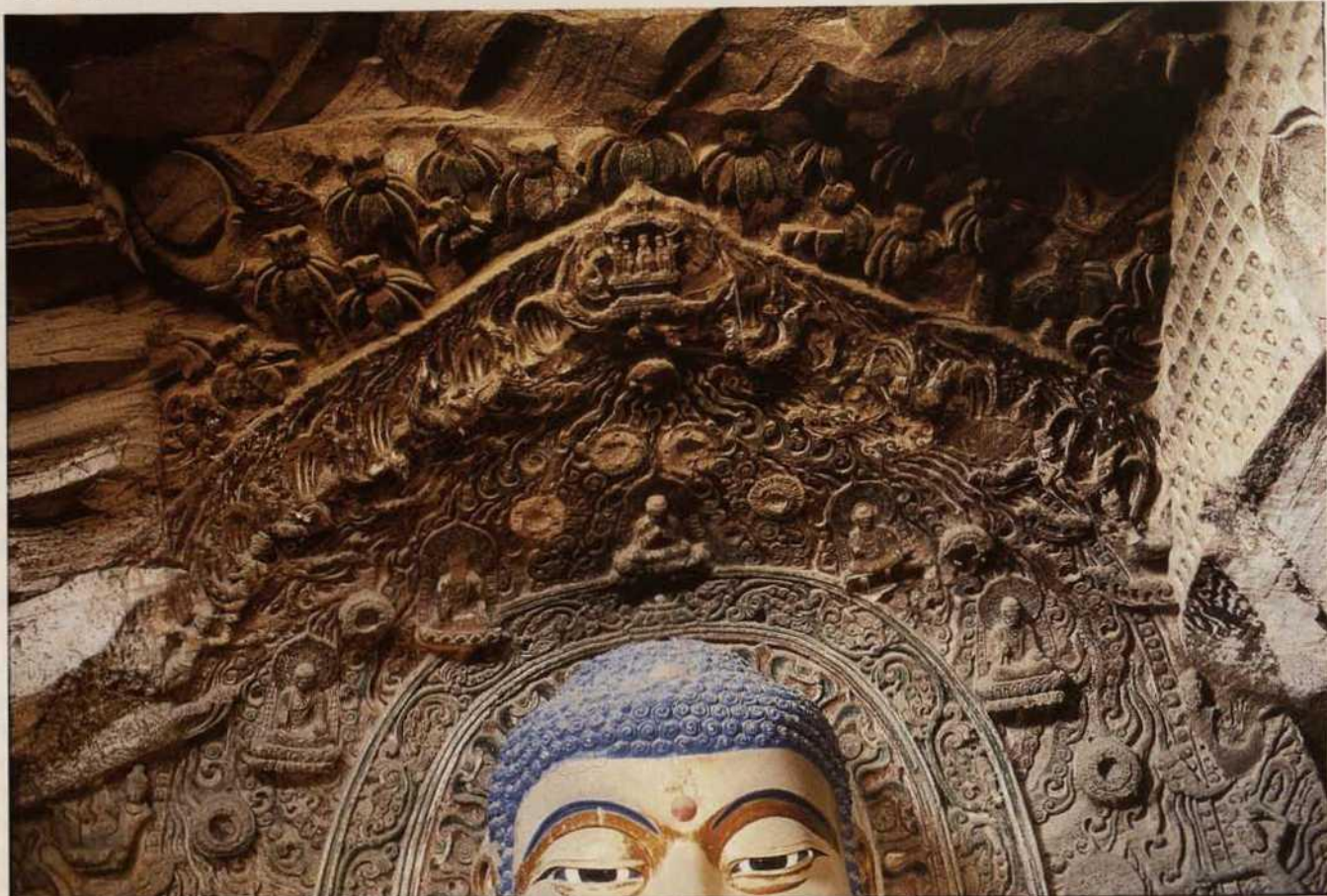
Fig. 11. Buddha no. 3, head and upper body

图 11. 三号佛头部及上半身

惟二号佛之须已失。该佛双手交叉于胸前,可能为唵坦罗菩提印(uttarabodhimudra),该印为双手相交,双食指平行伸指上方。<sup>43</sup>其头光依 Behrsing 氏定义乃属波浪式光纹。<sup>44</sup>光背左处于绿地上墨书铭文一则:“至顺四年六月廿六日泾河涨至…水”<sup>45</sup>(彩色图版十之二、三、四、五)。头光左右二侧各平凿有一小莲花团(彩色图版十之一)。

五号佛像(彩色图版十之二)之头部已断落。由断裂处之砂岩痕迹看来,该佛头部原由岩石凿出,或者至少原有一石胎。佛像上身部分亦应由岩石凿出。由于佛座部位仍可见支撑用木块,以及整个佛像的表现手法亦同三号四号佛像一般简略,故可以推断五号之双臂,下半身,及佛座原为泥塑。佛座要较二号,四号,及六号佛像者简陋,亦有两层莲瓣,但莲瓣均向上。位于大佛头光内。右手施无畏印,左手置于膝上。头光为一复杂之星状。

六号佛像(彩色图版十一之五及林文图 25)及其莲座均由岩石凿出。造型与二号佛几同。左手中亦持一球状物,右手已失,可能原施无畏印。仅衣裳要较二号佛表现得细腻,可见衣摺以及在覆肩衣前方打结之一宽带。脸部虽已受损,但可由与之相近之二号及四号石佛像推想而知。三者近乎园雕,莲座亦属同型。仅头光有别:本佛头光由三同心园组成,然后再为弯曲线划分为数个四边形。



1

1 Oberer Teil des Nimbus des Großen Buddha mit Westgiebel (rechts) und Bruchstelle des Ostgiebels (links); darüber Baumblüten und zwei Hände, eine Sonnen- und eine Mondscheibe haltend

1 Upper part of the Great Buddha's nimbus with western gable (right) and part of the ceiling where the eastern gable has broken off; above tree blossoms and two hands holding a sun and a moon disc

1 大佛光背上部及西边山花(右)与东边山花断裂处(左);其上方为树冠花团及二手,各持一日及月

2-5 Inschrift neben Buddha Nr. 4: "Zhishun si nian liu yue nianliu ri Jinghe zhang zhi ... shui"

2-5 Inscription next to Buddha no. 4: "Zhishun si nian liu yue nianliu ri Jinghe zhang zhi ... shui"

2-5 四号佛旁之铭文:“至顺四年六月廿六日泾河涨至 ... 水”

2



3



4



5

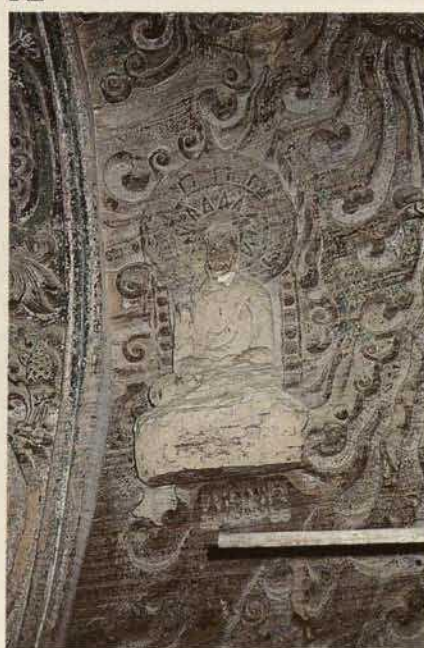




- 1 △
- 1 Buddha Nr. 2
- 2 Buddha Nr. 5
- 3 Buddha Nr. 4
- 4 Buddha Nr. 1
- 5 Buddha Nr. 6
- 6 Buddha Nr. 7

2 △

- 1 Buddha no. 2
- 2 Buddha no. 5
- 3 Buddha no. 4
- 4 Buddha no. 1
- 5 Buddha no. 6
- 6 Buddha no. 7



3 △

▽ 5

4 △

▽ 6

- 1 二号佛
- 2 五号佛
- 3 四号佛
- 4 一号佛
- 5 六号佛
- 6 七号佛



Kreis, der durch gebogene Linien in Vierecke unterteilt wird.

*Buddha Nr. 7*, der unterste auf der linken Aureolenseite (Farbtafel XI, 6), ist etwas besser erhalten als sein Gegenüber, *Buddha Nr. 1*. Wie jener besteht er wahrscheinlich aus einem mit Lehm übermodellierten Steinkern. Seine Hände liegen wie die des *Buddha Nr. 1* im Schoß, vermutlich in *dhyānamudrā*. Der mit Lehm übermodellerte Lotosthron zeigt interessanterweise auf der Seite (Abb. 12) die gleiche Gestaltung wie die Steinsthronen der *Buddhas Nr. 2, 4 und 6*, mit einer nach oben und einer nach unten weisenden Blattrihe. Die verwitterte Vorderseite wurde hingegen mit ausschließlich nach oben gerichteten Blattrihen ähnlich wie bei *Buddha Nr. 5* in Lehm ergänzt. Das vergoldete Gesicht ist relativ gut erhalten (vgl. Lin/Abb. 26), der Dekor des Kopfscheins jedoch nicht mehr erkennbar. Die ganze Figur einschließlich des Thrones besitzt wie *Buddha Nr. 1* eine relativ große Raamtiefe.

Abschließend ist folgendes festzustellen: Die Darstellung der sieben *Buddhas* scheint symmetrisch konzipiert, nicht nur was ihre Positionen auf dem inneren Aureolenbogen anbelangt, sondern auch bezüglich der Gestik, Größe, Raamtiefe, des Aussehens und des Materials. So weisen die beiden untersten *Buddhas* (*Nr. 1 und 7*) die größte Höhe und Raamtiefe auf, haben als einzige die Hände im Schoß und bestehen vermutlich aus übermodellierten Steinkernen. Die *Buddhas Nr. 2 und 6* über ihnen sind die beiden einzigen Darstellungen, die komplett aus Stein gemeißelt wurden. Sie sind von ähnlichem Aussehen, gleicher Größe und Raamtiefe, halten den gleichen Gegenstand in der linken Hand und hatten die rechte ursprünglich wohl zur gleichen Geste erhoben. Die Körper der *Buddhas Nr. 3 und 5* gleichen sich auch in Material und Gesten. *Buddha Nr. 4*, auf der Symmetrieachse in der Bogenspitze thronend, hat seine Hände als einziger in der Geste der höchsten Erleuchtung gefaltet. Ob dieses Konzept allerdings schon zu Baubeginn im 7. Jahrhundert feststand oder als Ergebnis verschiedener Bau- und Restaurierungsphasen zu betrachten ist, muß wegen der Schäden unsicher bleiben.

#### Die Fliegenden Gottheiten in der Aureole

Den äußeren Aureolenbogen, der vom inneren durch eine Perlenbordüre abgegrenzt ist, zierte ursprünglich mindestens 22 „Fliegende Gottheiten“, chin. *feitian* (Abb. 3).<sup>46</sup> Die heute noch erhaltenen Figuren sind im Hochrelief aus dem Felsen gemeißelt, mit Lehm ergänzt oder gänzlich aus Lehm geformt. Ihre flatternden Schals und Gürtelbänder bilden den Rand der Aureole. Ihre Körper dem Großen *Buddha* zugewandt, schweben sie auf Wolken. Diese sind im Halbrelied gemeißelt und ragen über die Perlenbordüre hinaus in den inneren Aureolenbogen. In der Aureolenspitze befindet sich eine kleine Nische, die, von einer Atlantenfigur getragen und von zwei kleinen Fliegenden Gottheiten umschwebt, eine Trias beherbergt. Auf der Nische steht eine kleine Pagode. Die 22 Fliegenden Gottheiten, darunter zwei Tänzer und mindestens neun Musikanten,<sup>47</sup> sind ca. 1,20 m hoch. Die Beine der Figuren sind bis auf diejenigen der Tänzer als Ausdruck des Fliegens nach hinten hochgebogen.<sup>48</sup> Sie sind in Seitenansicht dargestellt, während der Oberkörper im Halbprofil oder frontal gestaltet ist. Alle Figuren zeigen, soweit erhalten, ein weißes Inkarnat, Oberlippen- und Kinnbart sowie zwei Stirnlocken, die jeweils in dünnen Tuschelinien gemalt sind. Das Haar ist zu einem Haarknoten *jaṭāmukuta* aufgetürmt und wird durch ein Haarband zusammengehalten, was be-

the stone thrones of *Buddhas no. 2, 4 and 6*, with one row of petals pointing upward and one row pointing downwards. The weathered front, on the other hand, was repaired in clay with rows of petals pointing upwards only, as on the throne of *Buddha no. 5*. The gilded face is relatively well preserved (Lin/fig. 26), but the decoration of the halo is no longer discernible. As with *Buddha no. 1*, the entire figure including the throne has a relatively great spatial depth.

The following conclusions can be drawn: The depiction of the seven *Buddhas* appears to be symmetrically conceived not only regarding their positioning on the inner aureole arch but also in terms of their gestures, size, spatial depth, appearance and materials. The two lowest *Buddhas* (*no. 1 and 7*) exhibit the greatest height and spatial depth, are the only ones to have their hands in their laps, and presumably consist of stone cores modelled over with clay. *Buddhas no. 2 and 6* above them are the only depictions that are carved completely out of stone. They have a similar appearance, are the same size and have the same spatial depth; they are holding the same object in their left hands and probably originally had raised their right hands in the same gesture. The bodies of *Buddhas no. 3 and 5* are also similar in material and gesture. *Buddha no. 4*, enthroned on the symmetrical axis in the point of the arch, is the only one to have his hands folded in the gesture of supreme enlightenment. Because of the damages to the figures we cannot be certain whether this concept was already fixed at the beginning of construction in the 7th century or whether it was the result of various building and restoration phases.

#### The Flying Deities in the Aureole

The outer arch of the aureole, separated from the inner arch by a border of pearls, is decorated by what was originally at least 22 „Flying Deities“, Chin. *feitian* (fig. 3).<sup>46</sup> Of the figures that survive today some are carved from the rock in high relief, some are partially of clay, and some are made entirely of clay. Their fluttering scarves and sashes form the border of the aureole. With their bodies turned toward the Great *Buddha*, these figures float on clouds that are carved in half relief and extend over the pearl border into the inner arch of the aureole. In the point of the aureole is a small niche, containing a triad, with a pagoda on top. The niche is held up by an Atlas figure, and two small Flying Deities hover on either side. The 22 Flying Deities, including two dancers and at least nine musicians,<sup>47</sup> are c. 1.20 m in height. Except for those of the dancers the legs of the figures are bent back and upwards to indicate that the deities are flying.<sup>48</sup> The legs are shown in side view, whereas the upper bodies are shown in three-quarter profile or frontally. To the extent that these details are preserved on individual figures, all the deities have white skin with mustache, beard and two curls on the forehead painted in thin ink lines. The hair is piled up in a *jaṭāmukuta* hair knot that is held together by a hair band, discernible on deity no. 7 in particular (color plate XII, 2). A diadem with a medallion over each ear and the forehead is worn just above the hairline. The Chinese term for this is *san mian bao guan*, or three-faced diadem.<sup>49</sup> These medallions are drop-shaped and perhaps represent a flaming wish-granting jewel, or *cintāmaṇi* (compare color plate XII, 4). As far as can be determined, the figures have three neck folds, as do several of the *Buddhas* in the aureole; they wear a flat necklace which in most cases has a pointed arch at the lower edge, as for instance on deities no. 4 (fig. 15) and 17



Abb. 12. Buddha Nr. 7, Seitenansicht

Fig. 12. Buddha no. 7, side view

图 12. 七号佛侧面

七号佛位于举身光左边最下方（彩色图版十一之六），保存程度较与其相对之一号佛像为佳。七号佛可能与一号佛一般，均具一石胎，其上再模塑以黏土。双手亦同一号佛，置于怀中，可能施定印。莲座泥塑，侧视面与石质之二号，四号，及六号莲座均同，均各有向上及向下一层之莲瓣（图 12）。莲座前方已风化，经后人用黏土加上两层均向上的莲瓣，与五号之佛座相同。脸部涂金，保存尚好（见林文图 26），但头光已几不可见。此整身佛与一号佛像相同，二者均相当凸出壁面。

因此可作出如下结论：举身光上七佛之对称性似乎非仅限于位置，甚至其姿态，大小，凸出墙面程度，外观，以及材料均包括在对称性中。最下方之二佛（第 1 及 7 号）最凸向外，七佛之中仅此二者将手放于怀中，二者似乎均在在石胎之外加上泥塑。二者上方之二号及六号佛则为全石凿成。此二者外形相近，大小相同，突出石墙程度亦相近，左手均持同形物体，右手可能原做同类手印。三号佛及五号佛之建材及姿势亦同。位置于最高点之第四号佛为七佛之中唯一做唵咀罗菩提印者。但是这种构图法是否于西元七世纪初开工建造该洞时即已安排出，还是为漫长岁月中经由种种修护工作而产生的附带结果？现因该窟所受之种种损坏而无法作出结论。

### 举身光上之飞天

举身光外圈之内缘以一圈连珠纹与内圈交接。外圈之上原饰有至少廿二躯以上之飞天<sup>46</sup>（图 3）。现存之飞天均为以高浮雕手法直接在岩石上雕凿出，再以黏土补塑，或是完全泥塑。飞天天衣及长腰带随风颤舞，形成举身光外缘。均面向大佛飞舞于云中。云纹以半高浮雕凿出，并越过连珠纹进入举身光内圈。在举身光最尖端处有一小龕，其内坐三佛。小龕由一力士抬起，力士身旁围绕着二小飞天。小龕之上为一小佛塔。廿二躯飞天中至少有两者为舞伎，九躯以上为乐伎。<sup>47</sup> 飞天高约 1.2 米。除却舞伎外，所有飞天脚部均向后弯曲高举，表示飞行。<sup>48</sup> 飞天均做侧面，而其上身则为半侧或是正面。从残余迹象看来，飞天似乎原均涂上浅肉红色，并以极细墨线绘出髭须以及额上二卷发束。头发向上束成髻（jatamukuta）并系以发带，可在七号飞天头上可看得极清楚（彩色图版十二之二）。飞天在发髻根处均戴有一宝冠，于耳上及额部部位各有一团饰，称为“三面宝冠”。<sup>49</sup> 团饰做泪





1



2



3



4 Δ

▽ 5



1 Zeichnung eines Buddhas auf der Vorderseite der Pagode in der Aureolenspitze; 2 Figur Nr. 7, Kopf und Oberkörper; 3 Figur Nr. 9, Kopf; 4 Figur Nr. 11, Kopf; 5 Kopf der Atlantenfigur

1 Trias der Nische in der Aureolenspitze; 2 Nische mit Trias, Pagode, die Figur einer Fliegenden Gottheit (links) und die Abbruchstelle einer zweiten (rechts) in der Aureolenspitze; 3 Abbruchstelle und Unterkörper von Figur Nr. 12 und Kopf von Figur Nr. 13; 4 Figur Nr. 15; 5 Figur Nr. 16

1 Drawing of a Buddha on the front of the pagoda in the point of the aureole; 2 Deity no. 7, head and upper body; 3 Head of deity no. 9; 4 Head of deity no. 11; 5 Head of the Atlas figure

1 Triad in the niche in the point of the aureole; 2 Niche with triad, pagoda, the figure of a flying deity (left) and the fracture where a second deity was broken off (right), at the point of the aureole; 3 Lower body of deity no. 12 and fracture where the rest of the figure has broken off; head of deity no. 13; 4 Deity no. 15; 5 Deity no. 16;



1



2



3



4△

▽5

1 举身光尖端宝塔正面上之一绘佛像；2 举身光尖端具三佛像之小龕、宝塔、一飞天（左）身躯图象以及另一飞天之断落部位（右）；3 十二号飞天下身断裂部位以及十三号飞天头部；4 十五号飞天；5 十六号飞天

1 举身光尖端小龕内之三佛像；2 举身光尖端具三佛像之小龕、宝塔、一飞天（左）身躯图象以及另一飞天之断落部位（右）；3 十二号飞天下身断裂部位以及十三号飞天头部；4 十五号飞天；5 十六号飞天



sonders gut bei Figur Nr. 7 (Farbtafel XII, 2) erkennbar ist. Knapp über dem Haaransatz tragen sie ein Diadem, das über Ohren und Stirn mit je einem Medaillon besetzt ist. Der chinesische Ausdruck dafür lautet *san mian bao guan*, dreigesichtiges Diadem.<sup>49</sup> Diese Medaillons sind tropfenförmig<sup>50</sup> und stellen möglicherweise ein überflammtes Wunschjuwel *cintāmaṇi* dar (Farbtafel XII, 4). Soweit noch erkennbar, haben sie wie einige Buddhas in der Aureole drei Halsfalten und tragen einen flachen Halsreif, dessen Unterkante meist in einen Spitzbogen ausläuft, beispielsweise bei Figur Nr. 4 (Abb. 15) und 17 (Abb. 22). Die Oberkörper sind nackt. Die um die Oberarme gewundenen Schals flattern in großen Bögen hinter ihren Rücken hoch in Richtung Aureolenrand. Mit Ausnahme der Tänzer tragen die Fliegenden Gottheiten eine indische *dhotī* einen enganliegenden, knöchellangen Wickelrock der mit bunten Mustern bemalt ist.<sup>51</sup> Er ist unterhalb der Taille durch ein Gürtelband befestigt, welches ebenso nach hinten hochflattert. Im folgenden werden die Figuren der Reihe nach von rechts unten beginnend beschrieben und miteinander verglichen (Abb. 3).

Von Figur Nr. 1 (Abb. 13) ist nur noch der erodierte steinerne Kopf und der wehende Schal vorhanden.

Figur Nr. 2 (Abb. 13) ist noch gut erkennbar, wenn auch im oberen Bereich derart erodiert, daß Gesichtszüge nicht mehr auszumachen sind. Sie ist aus Stein gemeißelt. Ihr Oberkörper ist dem Betrachter zugewandt und gerade aufgerichtet. Die Hüften sind besonders voluminös gestaltet. Die abrupte Krümmung des Unterleibes ist unnatürlich, die Oberschenkel sind zu lang und die Knie scheinen keine Gelenke zu haben. Der Musikant schlägt eine Sanduhrtrommel *zhanggu*.<sup>52</sup> Die Wolke unter ihm ist stark verwittert.

Figur Nr. 3, auch ein Musikant (Abb. 14), hält mit der rechten Hand möglicherweise eine *dala*-Trommel.<sup>53</sup> Die linke Hand ist weggebrochen, die Gesichtszüge sind nicht mehr erkennbar. Der gut erhaltene, voluminöse Unterkörper ist nahezu identisch mit dem von Figur Nr. 2 wie auch die Körperhaltung und die Körpergröße. Figur und Wolke sind aus Stein gemeißelt. Die Wolke besteht aus einem schmalen, annähernd horizontalen Hauptstrang, von dessen Oberseite nacheinander drei Nebenstränge abzweigen. Die gleiche Form tritt bei den Figuren Nr. 7-15, 17 und 20 auf.

Figur Nr. 4, ein Tänzer (Abb. 15), steht in Frontalansicht mit dem linken Bein als Standbein und dem rechten als Spielbein auf einer Wolke. Das Spielbein wurde mit Lehm ergänzt, rechte Wade und beide Füße sind erodiert. Im Unterschied zu den nicht tanzenden Figuren ist er wohl mit einem Lendenschurz oder einer kurzen *dhotī* bekleidet, die unterhalb der Taille mit einem Gürtelband befestigt ist. Der Oberkörper ist nach links zum Großen Buddha geneigt. Der rechte Arm ist fast waagrecht ausgestreckt, und seine Hand scheint in die Flammen des inneren Aureolenbogens zu greifen. Vielleicht hält er aber auch das Ende seines Schals. Der linke Arm ist angewinkelt und graziös erhoben, so daß die Hand fast den Haarknoten *jaṭāmukuta* berührt. Haarband und Diadem sind gut erkennbar, ebenso wie das breite Gesicht mit den kleinen, vollen Lippen, den drei Halsfalten und dem flachen Halsreif. Um die Taille und um den linken Oberschenkel sind Bänder geschlungen, deren Enden zum Rand des Aureolenbogens hochflattern. Rechts neben dem Oberkörper ist ein florales Motiv im Halbr relief gemeißelt, zwei weitere sind neben und unter seinem linken Fuß zu sehen. Die steinerne Wolke unter ihm besteht aus einem Strangbündel, welches kürzer und breiter ist als die Wolke von Figur Nr. 3 und in viele kleine Spiralen ausläuft (Abb. 14).

(fig. 22). The upper bodies are bare. The scarves wound around their upper arms flutter upwards in great curves behind their backs toward the edge of the aureole. With the exception of the dancers the Flying Deities wear an Indian *dhotī*, a narrow-fitting, ankle-length wrap-around skirt, that is painted in colorful patterns.<sup>51</sup> It is fastened beneath the waist with a belt that also flutters behind them. The figures are described individually in the following, beginning at the lower right, and are compared with one another (fig. 3).

Only the eroded stone head and the waving scarf are preserved from deity no. 1 (fig. 13).

Deity no. 2 (fig. 13) is easily distinguished, even though erosion in the upper part makes it impossible to make out the facial features. The figure is carved in stone, with the erect upper body turned to the observer. The hips are especially voluminous. The abrupt curve of the lower body is unnatural, the thighs are too long and the knees appear not to have any joints. The musician is playing a *zhanggu*, or hourglass drum.<sup>52</sup> The cloud beneath him is badly weathered.

Deity no. 3, also a musician (fig. 14), is perhaps holding a *dala* drum in his right hand.<sup>53</sup> The left hand has broken off, the facial features are no longer discernible. The well-preserved, voluminous lower body is almost identical to that of deity no. 2, as is the posture and size. The figure and the cloud are carved in stone. The cloud consists of a narrow, almost horizontal main strand with three secondary strands branching off from the top. This same form is found on the clouds of deities no. 7-15, 17 and 20.

Deity no. 4, a dancer (fig. 15), is depicted frontally standing on a cloud with his left leg as the engaged leg and the right one as free leg. The free leg has been repaired in clay; the right calf and both feet are eroded. In contrast to the non-dancing figures, he is apparently clad in a loin-cloth or a short *dhotī* that is fastened below the waist with a belt. The upper body is inclined to the left, toward the Great Buddha. The right arm is stretched out almost horizontally, with the hand appearing to reach into the flames of the inner arch of the aureole. Or perhaps it holds the end of his scarf. The left arm is raised in a graceful curve, almost touching the hair knot, or *jaṭāmukuta*. The hair band and the diadem can be seen clearly, as can the broad face with the small, full lips, the three neck folds and the flat necklace. Ribbons are wound around the waist and the left thigh, their ends fluttering upwards to the edge of the aureole arch. A floral motif is carved in half relief to the right of the upper body; two more are visible beside and beneath his left foot. The stone cloud beneath the figure consists of a bundle of strands that are shorter and wider than those of the cloud under deity no. 3 and that end in many small spirals (fig. 14).

Only the head of deity no. 5 (fig. 16) has survived; the piled-up hair and the "three-faced diadem" are discernible. The face is eroded, the body has broken off. The figure is still extant on the photograph taken by Pelliot in 1908 (Lin/fig. 17 a, b). This photograph and the shape of the fracture visible today suggest a smaller figure whose legs were not bent quite so far upwards and were not so elongated. The upper body seems to have been less unnaturally straight than the bodies of deities no. 2 and 3, rather curving slightly toward the front. The figure was carved in

珠状，<sup>50</sup> 可能表示带火焰之如意宝珠 (cintamani) (见彩色图版十二之四)。飞天颈部似具佛像之颈项三摺，胸配缨络，颈饰下端呈尖拱形，可见于第四号飞天 (图 15) 及第十七号飞天 (图 22)。飞天上身裸露。天衣绕过上臂，呈大弧形，飘向举身光外缘。除舞伎以外，所有的飞天均着贴身及踝的印度式的长裙 (dhoti)，其上彩绘纹饰。<sup>51</sup> 裙上端束以腰带，腰带亦飘向后方。以下将由身光右下方起顺序描述各飞天特征，并做相互比较 (见图 3)。

一号飞天 (图 13) 仅残余头部及部分飘动之肩带。

二号飞天 (图 13) 头部已损，但其余部位仍清晰可辨。石质。上身正面直立，臀部特别突出，下身极度弯摺，极不自然，腿部过长，似乎缺少膝部。手中持一杖鼓。<sup>52</sup> 身下的云彩纹风化严重。

三号飞天亦为一乐伎 (图 14)，右手可能持一答腊鼓。<sup>53</sup> 左手已断，脸部已不清。下半身保存良好，其强调的手法以及体态与大小极似二号飞天。该像及围绕之云彩均直接由石壁凿出。云彩主要有一近乎水平的横条以及其上分叉出的三细条纹组成。类似之云彩亦见于七至十五号飞天以及十七与廿号飞天。

四号飞天为一舞伎 (图 15)，正面，立左足于云上。右足舞动，以黏土补添而成。右踝及左右脚掌均已毁坏。与非舞伎不同之处，在于该舞伎着一短小之缠腰布或裙，在腰下部位以带束缚。上身左趋，朝向大佛。右臂近乎水平伸出，手掌似乎探入举身光内圈边缘的燃烧火焰，或是执着天衣的一端。左臂弯曲并优雅上举，左手几乎触及发髻 (jatamukuta)。发带及冠饰均可见，宽脸，小而丰满的双唇，颈下三摺以及扁平的胸饰。飘带亦缠绕过腰部及左腿，飘扬至举身光尖拱部位。上身右边以及左脚旁及下方各以半高浮雕凿出一花纹饰。飞天之下的绳状云纹直接由岩壁凿出，较三号之云纹为小，云纹末端卷成旋涡状 (图 14)。

Abb. 14. Figur Nr. 3, darüber Wolke von Figur Nr. 4

Fig. 14. Deity no. 3; above, cloud from deity no. 4

图 14. 三号飞天，其上为四号之云彩



Abb. 13. Die Figuren Nr. 1 und 2 der Fliegenden Gottheiten im äußeren Aureolenbogen neben der Inschrift "Da Tang zhenguan er nian shiyi yue shisan ri zao"

Fig. 13. Flying Deities no. 1 and 2 in the outer arch of the aureole next to the inscription "Da Tang zhenguan er nian shiyi yue shisan ri zao"

图 13. 举身光外圈之一号及二号飞天，位于“大唐贞观二年十一月十三日凿”





15 △

Abb. 15. Figur Nr. 4

Abb. 16. Figur Nr. 5 schräg unterhalb des Westgiebels

Fig. 15. Deity no. 4

Fig. 16. Deity no. 5 at an angle beneath the west gable

图 15. 四号飞天

图 16. 西边山花斜下方之五号飞天



▽ 16

Abb. 17. Figur Nr. 7

Abb. 18. Abbruchstelle von Figur Nr. 8; Figur Nr. 9

Fig. 17. Deity no. 7

Fig. 18. Fracture where deity no. 8 has broken off; deity no. 9

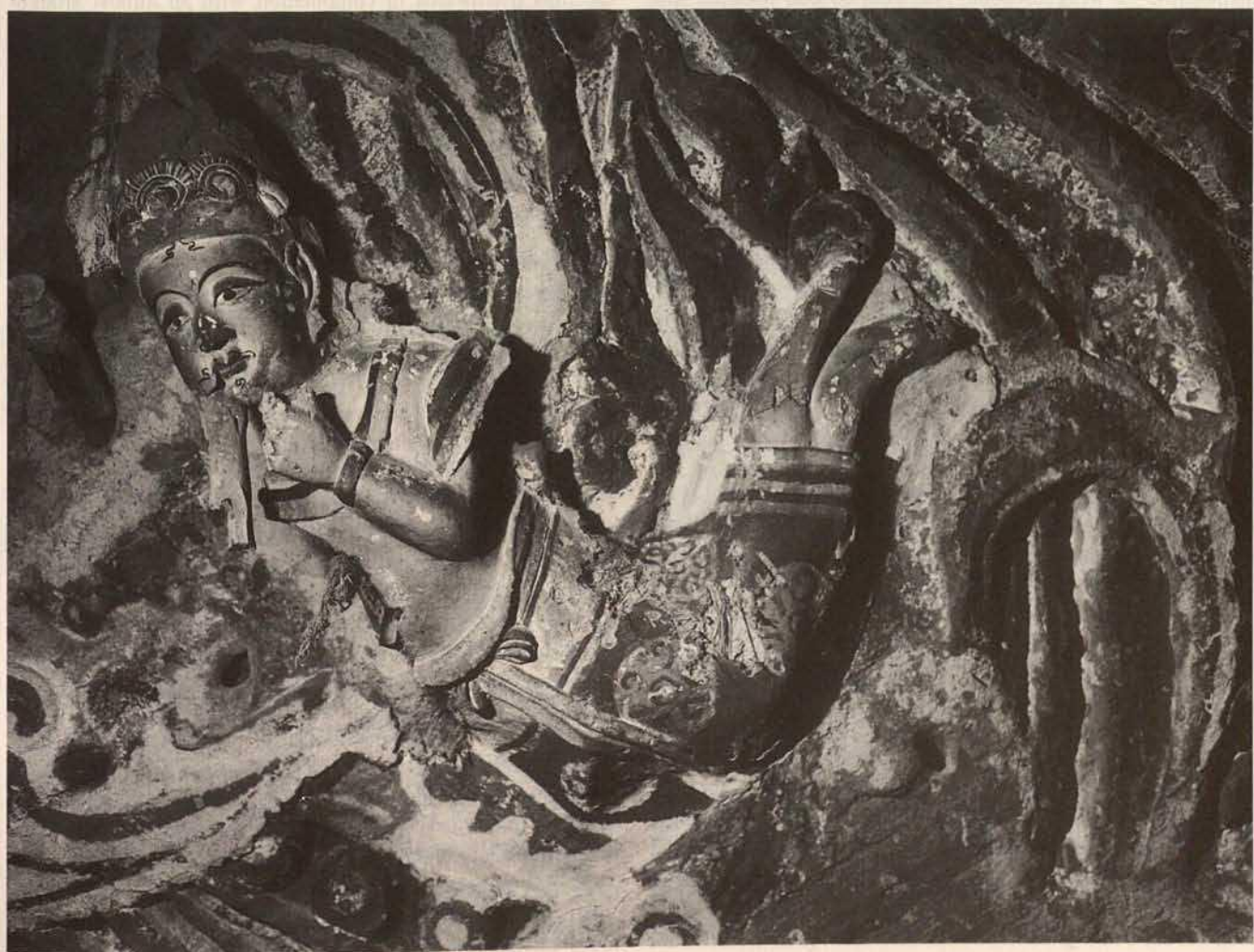
图 17. 七号飞天

图 18. 八号飞天脱落处及九号飞天

18 ▽



△ 17



Von *Figur Nr. 5* (Abb. 16) ist noch der Kopf erhalten; das hochgesteckte Haar sowie das „dreigesichtige“ Diadem sind erkennbar. Das Gesicht ist erodiert, der Körper weggebrochen. Auf Pelliot's Aufnahme von 1908 (Lin/Abb. 17 a, b) war die Figur noch erhalten. Diese Aufnahme und die Form der heutigen Bruchstelle lassen eine kleinere Figur erkennen, deren Beine nicht ganz so hoch nach hinten gebogen und überlängelt waren und deren Oberkörper nicht so unnatürlich gerade aufgerichtet war wie bei den Figuren Nr. 2 und 3, sondern eine leichte Neigung nach vorn aufwies. Die Figur war aus Stein gemeißelt, wie auch die floralen Muster rechts im Halbreliet und die Wolke, deren dünner Strang sich nach links hin zu einem Spiralenbündel verbreitert.

*Figur Nr. 6* ist aus Stein mit Verlusten im Gesicht, am Bauch und an den Armen. Das weggebrochene Kinn bestand aus Lehm<sup>54</sup>. Reste einer weißen Inkarnatfassung finden sich auf Gesicht und Bauch. Der Rock ist mit Mustern in Rot und Grün bemalt, der Schal weiß, grün und rot gefaßt. Wahrscheinlich handelt es sich um einen Musikanten, denn Reste eines Instruments, welches er mit der linken Hand vor die Brust hält, sind noch erkennbar. Er ist zierlicher und seine Haltung, seine Körperproportionen und vor allem die Knie sind natürlicher dargestellt als bei den Figuren Nr. 2 und 3. Ein florales Ornament über seinem rechten, wahrscheinlich zur Perlenbordüre gestreckten Arm ist nur aufgemalt. Die Wolke unter ihm ist aus Stein (Farbtafel X, 1).

*Figur Nr. 7* (Abb. 17) ist ein Musikant mit einem Horn *jiao*<sup>55</sup> in der rechten Hand. Kopf und Füße sind aus Stein, die untere Gesichtshälfte ist weggebrochen. Auf dem weißen Inkarnat sind mit schwarzen Linien die Augen gemalt (Farbtafel XII, 2). Der übrige Körper bestand aus einem mit Lehm übermodellierten Steinkern. Teile des linken Arms sowie fast der gesamte Lehmüberzug des Unterkörpers sind verloren, nur die Holzstücke und -dübel, womit der Lehm befestigt war, sind noch zu sehen. An der Taille sieht man die Reste eines Bandes oder einer Schärpe, die möglicherweise einmal so ausgesehen hat wie die Schärpe von *Figur Nr. 11* (Lin/Abb. 21). Der Schal ist rot und grün gefaßt. Rechts daneben ist ein floraler Dekor im Halbreliet eingemeißelt. Hinsichtlich der Körpergröße und des Kopfes bestehen große Ähnlichkeiten mit *Figur Nr. 6*, anders dagegen ist die Haltung. Die abrupte Krümmung von der Hüfte abwärts in Kombination mit einem annähernd gerade aufgerichteten Oberkörper, wie sie vor allem bei den Figuren Nr. 2 und 3, in Ansätzen aber auch bei *Figur Nr. 6* anzutreffen ist, ist bei *Figur Nr. 7* nicht zu sehen. Hier ist der Körper von oben nach unten gleichmäßig gekrümmt. Die Beine sind nicht so weit nach oben gebogen wie bei den anderen Figuren und die Proportionen stimmen; dadurch wirkt die Figur anmutiger und natürlicher als die Figuren Nr. 2, 3 und 6. Die Wolke ist aus Stein (Farbtafel X, 1).

*Figur Nr. 8* (Abb. 18) ist bis auf wenige Reste abgestürzt. Die Füße waren aus Stein und sind stark erodiert. Die Abbruchstelle zeigt zwei Befestigungslöcher für Holzdübel. Wolke und Schal, beide aus Stein, sind noch vorhanden.

*Figur Nr. 9* (Abb. 18) ist ganz aus Lehm. Der rechte Arm und die rechte Hälfte des Oberkörpers, der rechte Oberschenkel sowie der Haarknoten sind verloren. Gesicht und Körper sind weiß gefaßt, die rote *dhōī* ist mit bunten Kreismotiven geschmückt und hat einen gestreiften Saum. Die Figur trägt ein Armband am linken, vor die Brust gehaltenen Arm und einen grün-weißen Reif

stone, as were the floral patterns in half relief to the right and the cloud, with its thin strand that widens to a spiral bundle on the left.

*Deity no. 6* is of stone, with gaps in the face, the abdomen and the arms. The broken off chin was made of clay.<sup>54</sup> Remnants of white skin pigment are found on the face and abdomen. The skirt is painted with a pattern in red and green; the scarf is white, green and red. Probably this was a musician, because in front of his chest the remnants of an instrument that he held in his left hand are still visible. In comparison to deities no. 2 and 3, this figure is more graceful, and his pose, his proportions and especially his knees are depicted more naturally. A floral ornament above his right arm, which probably reached up to the pearl border, is merely painted on. The cloud beneath him is stone (*color plate X, 1*).

*Deity no. 7* (*fig. 17*) is a musician with a *jiao* horn<sup>55</sup> in his right hand. The head and feet are of stone; the lower half of the face has broken off. The eyes are painted onto the white skin with black lines (*color plate XII, 2*). The rest of the body consists of clay modelled over a stone core. Parts of the left arm and almost all of the clay covering of the lower body are lost; only wood fragments and dowels used to attach the clay are still visible. At the waist the remnants of a red and green ribbon or a sash which perhaps once looked like the sash on deity no. 11 (*Lin/fig. 21*) can be seen. To the right of the sash is a floral decoration carved in half relief. There are great similarities to deity no. 6 in size and in the head, but the pose is different. The abrupt bend from the hips downwards in combination with an almost straight upper body, as seen in particular on deities no. 2 and 3 and to some extent also on no. 6, is not to be found on deity no. 7. Here the body is evenly curved from above to below. The legs are not arched too far upwards as on the other figures, and the proportions are accurate; thus the figure appears more graceful and natural than deities no. 2, 3, and 6. The cloud is of stone (*color plate X, 1*).

Except for a few remnants *deity no. 8* (*fig. 18*) has fallen away. The feet were of stone and are severely eroded. The fracture shows two holes for wooden dowels. The cloud and the scarf, both of stone, are still extant.

*Deity no. 9* (*fig. 18*) is completely of clay. The right arm, the right half of the upper body, the right thigh and the hairknot are lost. The face and body are painted white; the red *dhōī* is decorated with colored circular motifs and has a striped border. The figure wears a bracelet on the left arm, held in front of the chest, and a greenish-white necklace. The forehead curls, eyebrows, lashes, mustache and beard are drawn with a fine black line. The eyeballs are painted black, the small curved mouth red (*color plate XII, 3*). The nose is long and pointed. The face is very similar to that of Buddha no. 3 (*fig. 11*). The diadem differs from those of the other figures in that the medallions are not drop-shaped but are round, and are set close together rather than at intervals. The strip of hair between the forehead and the diadem is wider than on the figures that have already been described. The figure is similar in size to deities no. 6 and 7 except for the legs, which are somewhat too short. The pose is similar to that of deity no. 7, but the bend of the body is somewhat more severe. The scarf, made of clay, has broken off over the shoulder, but has been extended in paint on clay mortar applied to the rock sur-

五号飞天(图16)仅余头部,头上发髻以及“三面宝冠”仍清晰可见。脸部已毁,身躯断落。伯希和于1908年之摄影(林文图17a,b)显示该飞天当时仍完好。根据此照片以及现在之脱落遗迹看来,这是一躯较小之图象,其腿部不似上述飞天般过长以及过度弯曲,上身向前微倾,不似二号及三号般僵直。飞天本身及其左之半浮雕花纹图与云彩纹均为石雕。云彩纹线条向左延伸并旋成一大旋涡纹。

六号飞天亦为石雕,脸部腹部以及臂部受损。颚下断落,原为泥塑。<sup>54</sup>脸部及腹部上仍残留有浅肉红色颜料。裙上绘饰红绿色图纹,肩巾涂白绿红等颜色。此飞天很可能为一乐伎,因置于胸前之左手中仍可辨识出一乐器。该像纤小,体态姿式以及身长比例,尤其是膝盖部分,均要比二号三号飞天来得自然。其右手上方有一彩绘之花图纹,右手前伸,似乎插入连珠纹边饰中。身下有一石雕之云彩纹(见彩色图版十之一)。

七号飞天(图17)为一右手持吹角<sup>55</sup>之乐伎。头与脚均为石雕,脸下半部已断裂。脸上原涂浅肉红色,以墨线描绘出双眼(彩色图版十二之二)。身体其余部位为石胎,再以泥塑出体形。部分左手及几乎整个下半身之黏土层均已脱落,仅可见原做为支撑用的木钉及木块。腰部可见残余之彩带,可能原型与十一号飞天之彩带类似(林文图21)。天衣涂红绿色。身右为半浮雕花纹图案。体形大小及头部与第六号飞天极似,但猛然弯转之臀部及僵直的上身则与二号及三号飞天类似。六号之其余的特征不见于七号。七号之全身弯度均同。腿部不似其他飞天般向上强弯,比例大小适当,所以要较二号、三号及六号飞天优雅自然。其旁之云层为石雕(彩色图版十之一)。

八号飞天(图18)几近完全脱落。足部石雕,但已毁坏。飞天像断落地点有二洞,为固定木钉之用。石雕成之云纹及天衣仍可见。

九号飞天(图18)完全为泥塑。右手,右上半身,右大腿以及发髻均已失。脸部及身躯涂白,裙为红色,上饰以各色圆圈状纹,裙摆饰以条纹。左手伸胸前,带有臂钏,胸前有一绿白相间的缨络。额前发髻、双眉、眼睑、以及胡须均以黑墨线描出。眼瞳涂黑,双唇微翘,涂成红色(彩色图版十二之三)。鼻梁长且尖,与三号佛类似(图11)。宝冠上的团纹饰呈圆形并紧紧并列。额至宝冠间之头发部位较其余上述者为宽。九号飞天之大小与六号、七号飞天近似,惟腿部



Abb. 19. Abbruchstelle von Figur Nr. 10

Fig. 19. Fracture where deity no. 10 has broken off

图19. 十号飞天脱落处

Abb. 20. Kopf von Figur Nr. 13

Fig. 20. Head of deity no. 13

图20. 十三号飞天头部





um den Hals. Stirnlocken, Augenbrauen, Wimpern, Schnurr- und Kinnbart sind mit feinen schwarzen Linien gezeichnet, die Augäpfel schwarz, der kleine geschwungene Mund rot gemalt (Farbtafel XII, 3). Die Nase ist lang und spitz. Damit ähnelt das Gesicht sehr dem von Buddha Nr. 3 (Abb. 11). Das Diadem unterscheidet sich von denen der übrigen Figuren dadurch, daß die Medaillons nicht tropfenförmig, sondern rund sind und nicht in Abständen befestigt, sondern eng nebeneinander gesetzt sind. Der Haarstreifen zwischen Stirn und Diadem ist breiter als bei den bisher beschriebenen Figuren. Ihre Größe entspricht der der Figuren Nr. 6 und 7 bis auf die etwas zu kurzen Beine. Die Haltung ähnelt der von Figur Nr. 7, nur daß die Körperkrümmung etwas stärker ausfällt. Der aus Lehm geformte Schal ist über der Schulter abgebrochen und auf einer flächig auf die Felswand aufgetragenen Lehmörtelergänzung malerisch fortgeführt. Die Wolke, über der die Figur schwebt, ist auch auf eine flache Lehmörtelergänzung<sup>56</sup> gemalt (Farbtafel X, 1).

*Figur Nr. 10* ist abgestürzt (Abb. 19). Nur die Abbruchfläche des Unterkörpers weist Holzdübel und Lehmörtelreste auf. Die Größe der Figur mag etwa der der Figuren Nr. 6 und 7 entsprechen haben, keinesfalls jedoch war sie so groß wie die Figuren Nr. 2 und Nr. 3. Ihr linker angewinkelter Arm war erhoben. Der im Halbre relief eingemeißelte Schal ist teilweise noch erhalten. Die Wolke ist wie bei Figur 9 auf eine Lehmörtelergänzung gemalt.

*Figur Nr. 11* (Lin/Abb. 21), die sich rechts neben der Nische in der Aureolenspitze befindet, ist ein Musikant, der auf einer Panflöte *paixiao*<sup>57</sup> spielt. Die Figur ist aus Stein, die Arme sind verloren, der Schal teilweise weggebrochen. Gesicht (Farbtafel XII, 4) und Oberkörper zeigen weißes Inkarnat. Über der *dhōṭī* trägt der Musikant eine breite rote Schärpe mit einem kreisförmigen gelbgrünen Ornament.<sup>58</sup> Er ist etwas größer und seine Beine sind länger und weiter nach oben gebogen als bei den Figuren Nr. 6, 7 und 9. Die Darstellung ist dennoch bei weitem natürlicher als die von Figur Nr. 2 und 3. Die Wolke ist aus Stein (Abb. 19).

*Figur Nr. 12* links neben der Nische in der Aureolenspitze (Farbtafel XIII, 3) ist bis auf die Füße aus Stein und der mit Lehm ergänzten *dhōṭī* weggebrochen.<sup>59</sup> Schal und Wolke sind im Halbre relief aus der Felswand gemeißelt (Farbtafel X, 1).

*Figur Nr. 13* besteht überwiegend aus Stein (Lin/Abb. 23). Der aus Lehm modellierte Kopf hat sich vom Steinkern gelöst. Das Gesicht (Abb. 20) ist den Gesichtern von Figur Nr. 9 (Farbtafel XII, 3) und von Buddha Nr. 3 (Abb. 11) sehr ähnlich, die ebenfalls aus Lehm modelliert sind. Nur durch das vielleicht unbeabsichtigt wellenförmig gemalte linke Augenlid bekommt es einen etwas anderen Ausdruck. Der Haarstreifen zwischen Stirn und Diadem ist breiter als bei allen anderen Figuren. Das Diadem mit den drei tropfenförmigen Medaillons gleicht den übrigen mit Ausnahme des Diadems von Figur 9. In Größe, Haltung und Proportionen ähnelt die Figur der Figur Nr. 11 (Lin/Abb. 21). Ein etwas steifer Eindruck entsteht durch die Kopfwendung hin zum Aureolenrand. Die Wolke (Abb. 21) ist aus Stein.

*Figur Nr. 14* (Abb. 21) ist aus Stein wie auch ihr Schal und ihre Wolke. Das Gesicht, Teile des Ober- und Unterkörpers und der Schal sind verloren. Die Figur trägt einen Halsreif und zwei Armreife. Die Hände hielten vielleicht einmal ein vertikal zu spielendes Blasinstrument vor der Brust. Sie ist etwa so groß

face. The cloud over which the figure floats is also painted onto flat clay mortar<sup>56</sup> (color plate X, 1).

*Deity no. 10* has broken off (fig. 19). Only the broken surface of the lower body exhibits wooden dowels and remnants of clay mortar. The size of the figure may have accorded with that of deities no. 6 and 7; it was certainly not as big as deities no. 2 and 3. The left arm was bent upwards. Parts of the scarf, carved in half relief, have survived. The cloud is painted on clay mortar, as with deity no. 9.

*Deity no. 11* (Lin/fig. 21), located to the right of the niche in the point of the aureole, is a musician playing a panpipe, or *paixiao*.<sup>57</sup> The figure is of stone; the arms are lost and the scarf is broken off in places. The face (color plate XII, 4) and the upper body are white. Over his *dhōṭī* the musician wears a wide red sash with a circular yellow-green ornament.<sup>58</sup> He is somewhat bigger than deities no. 6, 7 and 9, and his legs are longer and curved further upwards than theirs. Nonetheless the depiction is still much more natural than that of deities no. 2 and 3. The cloud is of stone (fig. 19).

*Deity no. 12* to the left of the niche in the point of the aureole (color plate XIII, 3) has broken off except for the stone feet and the clay *dhōṭī*.<sup>59</sup> The scarf and cloud are carved out of the rock face in half-relief (color plate X, 1).

*Deity no. 13* is made mostly of stone (Lin/fig. 23). The head, modelled in clay, has separated from the stone core. The face (fig. 20) is very similar to that of deity no. 9 (color plate XII, 3) and of Buddha no. 3 (fig. 11), which are likewise formed in clay. Only the expression is somewhat different because the left eyelid is painted, perhaps unintentionally, in an undulating manner. The strip of hair between the forehead and the diadem is wider than on all the other figures. The diadem with its three drop-shaped medallions is similar to all the others with the exception of that of deity no. 9. In size, pose and proportion this figure is similar to no. 11 (Lin/fig. 21). The turn of the head toward the edge of the aureole produces a somewhat stiffer impression. The cloud (fig. 21) is stone.

*Deity no. 14* (fig. 21) is of stone, as is his scarf and cloud. The face, parts of the upper and lower body and the scarf are lost. The figure wears a necklace and two bracelets. The hands perhaps once held a vertically played wind instrument in front of the chest. The figure is about the same size as no. 6 and 7, but the pose, with the body bending gradually and the legs less severely curved upwards, is more similar to the graceful pose of deities no. 7 and 9. There are red floral motifs in low relief above the feet; to the right of the head the motifs are merely painted on.

*Deity no. 15* (color plate XIII, 4), a musician, plays a short, egg-shaped lute, or *pipa*,<sup>60</sup> with four strings. The figure, the scarf and the cloud (color plate X, 1) are of stone. Half of the head, the left arm and the neck of the instrument have broken off. The "three-faced" diadem, the three neck folds, the necklace and the bracelet are still identifiable. The figure is about the same size as no. 6, 7 and 14; the pose accords with that of deities no. 7, 9 and 14. Above the feet there is a painted red floral motif in low relief, as on deity no. 14.

*Deity no. 16* (color plate XIII, 5), likewise a musician made of



21

Abb. 21. Figur Nr. 14

Fig. 21. Deity no. 14

图 21. 十四号飞天

较短。身体姿态亦近似七号飞天，但上身弯度更大。天衣泥塑，从肩部以上断落，然后直接在石壁上涂抹的灰泥层上以彩绘方式将之延续下去。飞天上方的云彩亦直接彩绘在石壁灰泥层<sup>56</sup>上（见彩色图版十之一）。

十号飞天已脱落（图 19）。下身断裂部位可见木钉及灰泥存遗。其身体大小推测与六号、七号飞天近似，不论如何绝不可能同二号三号般大小。左手弯曲上举。天衣为半浮雕，但残仅余部分。云彩与九号者同，亦为直接绘于灰泥层上。

十一号飞天（林文图 21）位于举身光尖小龕之右侧，为一吹奏排箫<sup>57</sup>的乐伎。该像为石雕，臂部已掉落，天衣仅余部分。脸部（彩色图版十二之四）及上身仍有浅肉红色彩绘遗迹。裙上方系一红色宽带，上绘饰有黄绿色纹饰。<sup>58</sup> 该图象身躯较大，腿较长，比六号、七号、九号飞天要更弯曲向上，但远比二号三号飞天来得自然。云彩为石雕（图 19）。

wie die Figuren Nr. 6, und 7. Ihre Haltung, bei der der Körper sich allmählich biegt und die Beine weniger stark nach oben gekrümmt sind, ähnelt dagegen der anmutigen Pose der Figuren Nr. 7 und 9. Florale rot gefaßte Motive im Flachrelief finden sich oberhalb der Füße, rechts neben dem Kopf sind sie nur gemalt.

*Figur Nr. 15* (Farbtafel XIII, 4), ein Musikant, spielt eine eiförmige kurze Laute *pipa*<sup>60</sup> mit vier Saiten. Die Figur, ihr Schal und ihre Wolke (vgl. Farbtafel X, 1) sind aus Stein. Die Hälfte des Kopfes, der linke Arm und der Hals des Instruments sind weggebrochen. Das „dreigesichtige“ Diadem, die drei Halsfalten, Hals- und Armreif sind noch erkennbar. Sie ist etwa so groß wie die Figuren Nr. 6, 7, und 14. Ihre Haltung entspricht denjenigen der Figuren Nr. 7, 9 und 14. Oberhalb der Füße befindet sich wie bei Figur Nr. 14 ein florales, rot gefaßtes Motiv im Flachrelief.

*Figur Nr. 16* (Farbtafel XIII, 5), ebenfalls ein Musikant aus Stein, hält eine Klapper *paiban* in den Händen. Dieses Schlaginstrument bestand aus drei bis neun Holzbrettchen, die an einem Ende mit einer Schnur verbunden waren.<sup>61</sup> Am linken Arm trägt er einen Armreif. Die linke untere Gesichtshälfte sowie die Wolke sind weggebrochen, der linke Oberschenkel mit Lehm ergänzt. Die Figur ist etwa so groß wie die Figuren Nr. 6, 7, 14 und 15. Ihre natürlich wirkende Pose ähnelt jenen der Figuren Nr. 7, 9, 14 und 15.

*Figur Nr. 17* wurde nur vom Kopf bis zu den Hüften aus dem Felsen gemeißelt (Abb. 22), möglicherweise weil sich direkt neben ihr der Ostgiebel befunden hatte, dessen Bruchstelle heute an dieser Stelle zu sehen ist. Der grob behauene, in die Aureole hineinragende Felsvorsprung unterhalb der Figur, der in eine unvollständig herausgemeißelte Wolke mündet, ist vielleicht ein Rest des abgestürzten Giebels (vgl. Lin/Abb. 17 a, b). In der erhobenen rechten Hand hält die Figur wohl eine Klöppeltrommel *taogu*<sup>62</sup> (Farbtafel XIII, 5), in der erhobenen linken einen kugelförmigen Gegenstand. Der rechte Unterarm, die rechte Hand und die *taogu* sind aus Lehm wie auch der um den linken Arm geschlungene Schalabschnitt. Der übrige, im weiten Bogen flatternde Schal, der kugelförmige Gegenstand und vermutlich auch der linke Arm sind aus Stein. Haarknoten und Diadem sind stark erodiert, die Gesichtszüge jedoch noch relativ gut erkennbar. Deutlich sichtbar sind die drei Halsfalten und der Halsreif mit spitzbogenförmiger Unterkante. In Größe und Form ähnelt der Oberkörper der Figur besonders jenen der Figuren Nr. 4, 15 und 16.

*Figur Nr. 18* (Abb. 23) ist aus Stein mit Verlusten an Kopf und am linken Oberschenkel. Der linke Arm ist weggebrochen, der rechte Arm ist nach oben gestreckt, so daß die Hand den Felsvorsprung berührt. Der schmale Oberkörper ähnelt besonders jenen der Figuren Nr. 4 und 15-17. Die Oberschenkel sind zu lang geraten, um natürlich auszusehen und erinnern auch in ihrem Biegungswinkel an die der Figuren Nr. 2 und 3. Nur wenige Farbreste sind erhalten. Links neben dem Oberkörper ist ein florales Motiv gemeißelt. Die Wolke aus Stein ähnelt der auf gleicher Höhe liegenden Wolke von Figur Nr. 5 auf der rechten Aureolenseite (Abb. 16).

*Figur Nr. 19* ist abgestürzt (Abb. 24). Die Abbruchstelle zeigt die Umrisse eines auf einer Wolke stehenden Tänzers, ähnlich der Figur Nr. 4 auf gleicher Höhe gegenüber. Auf der Abbruch-

stone, holds a clapper, or *paiban*, in his hands. This percussion instrument consisted of three to nine thin wooden boards, joined together at one end on a cord.<sup>61</sup> On his left arm he wears a bracelet. The lower left half of the face and the cloud are broken off, the left thigh is repaired in clay. The figure is about the same size as no. 6, 7, 14 and 15; the natural pose resembles that of deities no. 7, 9, 14 and 15.

*Deity no. 17* is carved out of the rock only from the head to the hips (fig. 22), possibly because the east gable was directly adjoining; the fracture where the gable broke off can be seen at this spot. The coarsely hewn rock that projects into the aureole beneath the figure, which ends in an incompletely carved cloud, is perhaps a remnant of the collapsed gable (compare Lin/fig. 17 a, b). In his raised right hand the figure probably holds a hammer drum, or *taogu*<sup>62</sup> (color plate XIII, 5), in the raised left hand a ball-shaped object. The right lower arm, the right hand and the *taogu* are made of clay, as is the part of the scarf that winds around the left arm. The rest of the scarf, fluttering in wide curves, the round object and probably also the left arm are of stone. The hairknot and the diadem are severely eroded, but the facial features are still relatively easily discernible. Quite visible are the three neck folds and the necklace with the pointed arch at the bottom. In size and shape the upper body of the figure resembles that of deities no. 4, 15, and 16.

*Deity no. 18* (fig. 23) is stone, with gaps on the head and the left thigh. The left arm has broken off; the right arm is stretched upward so that the hand touches the cliff overhang. The narrow upper body resembles in particular those of deities no. 4, 15, 16 and 17. In the angle of their curve the thighs, too long to appear natural, recall those on deities no. 2 and 3. Only a few remnants of pigment survive. A floral motif has been carved to the left of the upper body. The stone cloud resembles the one beneath deity no. 5, located at the same height on the opposite (right) side of the aureole (fig. 16).

*Deity no. 19* has broken off (fig. 24). The fracture shows the outline of a dancer standing on a cloud, similar to deity no. 4 at the same height on the opposite side. There are no discernible drill holes for wooden dowels at the fracture point, suggesting that the figure was made of stone. It was still extant in the photograph taken by Pelliot in 1908 (Lin/fig. 17 a, b). The figure was depicted in the same costume and the same pose as deity no. 4, but in reverse, with the upper body bent somewhat further downwards. Scarf, belts, and another ribbon that was probably wound around the waist, visible in half-relief behind the fracture of the figure, flutter upwards to the edge of the aureole. There are five surrounding floral motifs in half-relief, one of which is under the right foot. The stone cloud also resembles that of deity no. 4.

*Deity no. 20*, a musician (fig. 25), appears to be playing a *dala* drum<sup>63</sup> as does his counterpart, deity no. 3. Except for the face and instrument, which are modelled in clay, the figure is of stone, as are the scarf and the cloud. Remnants of white skin and the paint on the *dhoti* have survived. The face is weathered and the right hand is lost, but altogether the figure is better preserved than deity no. 3. It is the same size as deities no. 2 and 3, but because the thigh is somewhat shorter this figure appears even more voluminous than the other two. As with deities no. 2 and 3, the knee is not depicted, the upper body leans somewhat backwards, and the curve of the lower body is abrupt, so that alto-

十二号飞天位于举身光尖端小龕左侧（彩色图版十三之三），仅余石质双足及以黏土补塑的裙。<sup>59</sup> 肩巾及云彩纹为半浮雕，由石壁凿出（见彩色图版十之一）。

十三号飞天主要为石雕（林文图 23）。头部为泥塑，但已由石胎上脱落。脸部（图 20）与九号飞天（彩色图版十二之三）及三号佛（图 11）极为近似，后二者之面部亦为泥塑。惟十三号飞天之左眼险可能于无意之中画成波浪形，以故脸部表情仍与上述二者略有区分。额头与宝冠间之头发要较其余飞天像宽。宝冠亦有三泪珠状团饰，与余者相同。其大小姿态比例均与十一号飞天近似（林文图 21）。头部后转，面对举身光内缘，表现手法较为僵硬。云彩纹（图 21）为石雕。

十四号飞天（图 21）及其所属之天衣及云彩纹均为石刻。脸部，部分身躯，以及天衣已失。戴有缨络及二臂钏。双手置于胸前，可能原持有一竖立吹奏乐器。大小与六号、七号飞天相近，姿态亦略同。另一方面，该飞天上身微倾，腿部弧起程度较二者小，又与优雅的七号及九号飞天姿式类似。足部上方有涂红石刻之花卉图纹，而头部右方者则为彩画出。

十五号飞天（彩色图版十三之四）为一乐伎，持一四弦琵琶。<sup>60</sup> 飞天本身、其天衣、以及所属云彩（彩色图版十一之一）均为石雕。头部半边、左臂、以及琵琶颈均已断落。大小约同六号、七号、十四号。姿态则与七号、九号、十四号近。足部上方有一浅浮雕涂红花卉纹饰。

十六号飞天（彩色图版十三之五）亦为石雕乐伎，手持拍板。此乃敲击乐器，由三至九小木片由绳透穿一端而成。<sup>61</sup> 左臂上有一臂钏。脸左边下半部以及云纹已断落，左腿用黏土捏补而成。大小近似六号、七号、十四号、十五号，而其自然神态则与七号、九号、十四号、十五号同。

十七号飞天仅头至臀部部位为石雕（图 22），这很可能是与东山花坍落处接近之故。飞天像之下方有一施工粗糙之岩石凸起，伸入举身光之内，下端并形成一石雕云纹，很可能原为已坠落山花之一部分（见林文图 17a,b）。飞天双手高举，右手中可能持一鼗鼓<sup>62</sup>（彩色图版十三之五），左手持一球状物。右肘及右手并鼗鼓以及缠绕左臂的天衣部分均为泥塑。剩余的大弧飘扬的天巾、球状物、甚至可能左臂均为石



Abb. 22. Figur Nr. 17

Fig. 22. Deity no. 17

图 22. 十七号飞天

雕。发髻已损毁，脸部表情仍可辨认。颈下三摺，前端呈尖拱形的缨络均清晰可见。大小形态与四号、十五号、十六号极近。

十八号飞天（图 23）为石雕，头部与左腿已失。左臂断落，右臂上举，手掌触及岩石之突起部位。上身细长，与四号及十五至十七号类似。大腿过长，极不自然，腿部过分弯曲，又与二号、三号相同。彩绘几无所存。上身左边有一石刻花卉图纹。石刻的云彩与相对同高的五号附属云彩类似（图 16）。

stelle sind keine Bohrungen für Holzdübel zu erkennen, woraus zu schließen ist, daß die Figur aus Stein bestanden hatte. Auf dem Photo von Pelliot von 1908 (Lin/Abb. 17 a, b) war sie noch existent. Sie war bekleidet und in der gleichen Pose dargestellt wie Figur Nr. 4, jedoch seitenverkehrt. Dabei neigte sich der Oberkörper noch etwas weiter herab als bei Figur 4. Schal, Gürtelbänder und ein weiteres, wahrscheinlich um die Taille geschlungenes Band im Halbreliet flattern hinter der Abbruchstelle der Figur hoch zum Aureolenrand. Diese ist außerdem umgeben von fünf floralen Motiven im Halbreliet, eines davon unter dem rechten Fuß. Die steinerne Wolke ähnelt ebenfalls der von Figur Nr. 4.

Figur Nr. 20 (Abb. 25), ein Musikant, scheint eine *dala*-Trommel<sup>63</sup> zu spielen wie sein Gegenüber, Figur Nr. 3. Bis auf Gesicht und Instrument, die aus Lehm modelliert sind, besteht die Figur aus Stein. Schal und Wolke sind ebenfalls aus Stein. Reste weißen Inkarnats und die Bemalung der *dhoti* sind erhalten. Das Gesicht ist verwittert und die rechte Hand ist verloren, insgesamt ist die Figur aber besser erhalten als Figur Nr. 3. Sie ist so groß wie die Figuren Nr. 2 und 3. Da die Oberschenkel etwas kürzer sind als bei Nr. 2 und 3 wirkt sie noch voluminöser als jene. Die Knie wurden wie bei Nr. 2 und 3 bei der Darstellung nicht berücksichtigt, der Oberkörper ist etwas zurückgelehnt, die Krümmung des Unterleibes abrupt, so daß die Figur insgesamt etwas unnatürlich wirkt. Im Unterschied zu Figur Nr. 3 hält sie das Instrument nicht vor, sondern links neben ihren Körper, auch liegt ihre *dhoti* nicht so eng an den Beinen an. Das Haar scheint aufgetürmt und von einem Diadem geschmückt, Haarknoten und Diademmedaillons sind aber entweder erodiert oder waren nie existent.

Figur Nr. 21 ist fast vollständig aus Stein, nur der verwitterte Kopf wurde mit Lehm übermodelliert (Abb. 25). Ein Haarknoten ist noch erkennbar. Die Figur schlägt eine Sanduhrtrommel<sup>64</sup> *zhanggu* wie ihr Gegenüber, Figur Nr. 2. Die rechte erhobene Hand ist leicht erodiert, die linke ist verloren. Die rechte untere Kante des Instruments ist auch weggebrochen. Nur wenige Farbreste sind erhalten. Körpergröße und Körperform sind fast identisch mit jenen von Figur Nr. 2, darüber hinaus besteht eine große Ähnlichkeit mit Figur Nr. 3 und Nr. 20. Die Wolke ist verloren.

Figur Nr. 22 ist stark erodiert. Ihre Konturen lassen aber schließen, daß die Figur nach hinten gebogene Beine hatte und demnach kein Tänzer war.

Die obige Beschreibung der 22 Fliegenden Gottheiten läßt folgenden Schlußfolgerungen zu:

Eine Symmetrie bezüglich der Musikinstrumente, der Figurentypen, -größen und -formen sowie des Materials ist nur bei einigen Figuren festzustellen. So spielen Figur Nr. 2 und Figur Nr. 21, die sich auf gleicher Höhe befinden, auf Sanduhrtrommeln, sind beide aus Stein und von gleicher Größe und Form. Figur Nr. 3 und Figur Nr. 20 spielen *dala*-Trommel, beide sind im wesentlichen aus Stein, von gleicher Größe und sehr ähnlicher Form. Auch sind ihre Wolken vom gleichen Typ. Figur Nr. 4 und Nr. 19 waren beide Tänzer, aus Stein und von ähnlicher Form und Größe. Sie tanzten über einem Wolkentyp, der sonst nicht in der Aureole vorkommt. Figur Nr. 5 und Nr. 18 waren beide aus Stein und ähnelten sich in Größe und Form. Ihr Wolkentyp ist auch einzigartig auf der Aureole, was vermuten läßt, daß sie wie



23

gether the figure appears somewhat unnatural. In contrast to deity no. 3, the instrument is held to the left of the body rather than in front of it; the *dhoti* is not so tight around the legs. The hair seems to be piled up and adorned with a diadem, but the hairknot and the diadem medallion are either eroded or never existed.

Deity no. 21 is almost entirely of stone; only the weathered head has been modelled over with clay (fig. 25). A hairknot is still discernible. The figure beats an hourglass drum,<sup>64</sup> or *zhanggu*, as does the counterpart, deity no. 2. The raised right hand is slightly eroded, the left is lost. The right lower edge of the instrument has also broken off. Only a few remnants of pigment survive. The body is almost identical in size and form to that of deity no. 2, and there is also a great resemblance to deities no. 3 and 20. The cloud is lost.

Deity no. 22 is severely eroded. However, the contours suggest that the legs were bent backwards and that the figure was thus not a dancer.

Based on the above descriptions of the 22 Flying Deities the following conclusions can be drawn:

A symmetry relating to the music instruments, the type, size and form of the figures, and the materials can be established only with some of the figures. Thus deities no. 2 and 21, which are at the same height, both play hourglass drums, are both of stone, are the same size and have the same form. Deities no. 3 and 20



24



25

Abb. 23. Figur Nr. 18

Abb. 24. Abbruchstellen von Figur Nr. 19

Abb. 25. Figuren Nr. 20 und 21

Fig. 23. Deity no. 18

Fig. 24. Fracture where deity no. 19 has broken off

Fig. 25. Deities no. 20 and 21

图 23. 十八号飞天

图 24. 十九号飞天脱落处

图 25. 二十及二十一号飞天

十九号飞天已脱落 (图 24)。脱落部位显示一坐于云层的舞伎轮廓，与相对同高处的四号飞天相似。脱落部位不见木钉孔，可见原为一石雕。伯希和 1908 年 (林文图 17a,b) 的摄影显示当年该飞天仍存在。衣着与姿态与四号相似，相互对称。而此飞天上身向前倾斜度更大。半浮雕的天衣，腰带，及腰间另一条长带远远飘扬，随举身光缘向上沿升。像左右围绕五个半浮雕花卉图纹，其中之一位于右足下。石雕云层亦与四号者似。

二十号飞天 (图 25) 为一乐伎，似乎亦与其相对之三号飞天一般，手中敲击答腊鼓。<sup>63</sup> 脸及鼓为泥塑，其余身躯部分及天衣与云纹则为石刻。像上仍存浅肉红色，裙上彩画亦仍可见。脸部已风化，右手断落，但总体而言其保存程度较三号飞天为佳。大小与二号三号飞天同，但因上身较短，所以显得体形较大。膝部亦如二号三号一般被忽略过。上身略向后倾，下身突然弯曲，极不自然。乐器靠身左，不似三号般持于胸前。长裙亦不似三号般紧贴腿上。发髻高耸，上有宝冠，但二者均已毁损。

die Tänzer einen anderen Figurentyp repräsentierten, wie zum Beispiel eine Fliegende Gottheit ohne Instrument. Bei den restlichen Figuren ist Symmetrie nicht nachzuweisen; Instrumente wie Materialien und Formen differieren häufig. Hinzu kommt, daß einige Figuren teilweise oder ganz abgestürzt oder stark erodiert sind. Ganz auszuschließen ist eine ursprüngliche symmetrische Konzeption dennoch nicht, denn es wäre möglich, daß die aus Lehm bestehenden Figuren und die Lehmergeänzungen nachträglich angebracht wurden und die ursprünglichen Steinfiguren symmetrisch gestaltet waren.

Es haben sich drei Formtypen herauskristallisiert, denen die meisten Figuren zugeordnet werden können. Der große und voluminöse Typ mit dem stark gekrümmtem Unterleib und den überlangen und gelenklosen Beinen wird von den Figuren Nr. 2, 3, 20 und 21 repräsentiert. Zum etwas kleineren, schlankeren, besser proportionierten Typ mit relativ stark gekrümmtem Unterkörper gehören Figur Nr. 11 und 13. Der kleine, zierliche Typ mit schmalen Oberkörper wird von den Figuren Nr. 4, 6, 7, 14-16, 18 und 19<sup>65</sup> vertreten.<sup>66</sup> Bis auf Figur Nr. 6 und Nr. 18 sind alle Figuren dieser Kategorie außerdem gut proportioniert und haben eine anmutige Haltung. Figur Nr. 9, die einzige Lehmfigur im äußeren Aureolenbogen, tendiert aufgrund der Haltung und der geringen Größe auch zum letztgenannten Typ, ist aber wegen der zu kurzen Beine weniger gut proportioniert und kleiner als die Figuren dieser Kategorie. Ihr Gesicht ähnelt dem der Figur Nr. 13 und dem des Buddha Nr. 3 im inneren Aureolenbogen.<sup>67</sup>

### Die Aureolenspitze

Über der mit der Perlenbordüre umrahmten Spitze des inneren Aureolenbogens kauert eine *Atlantenfigur* (Abb. 26 und Lin/Abb. 20) aus Stein. Nase, Kinn und das rechte Bein sind weggebrochen. Kopf und Körper zeigen beschädigtes, gelbes Inkarnat. Die Figur trägt einen rotgrünen Lendenschurz sowie Arm- und Fußreif. Um die Oberarme ist ein schwarzgrün gestreifter Schal geschlungen. Vorspringende Wangenknochen, grün umrandete Augen und buschige, zusammengezogene Brauen verleihen ihr einen grimmigen Ausdruck (Farbtafel XII, 5). Bei den blaurot gestreiften Partien auf beiden Seiten des Kopfes handelt es sich vielleicht um eine Haarmähne.

Die Atlantenfigur trägt mit Kopf und Händen eine gestufte Plattform mit drei viereckigen, kurzen Säulen, auf denen eine *Nische* ruht (Farbtafel XIII, 2). Der Nischensockel ist ebenfalls gestuft und verbreitert sich nach oben, während die Plattform sich nach oben verjüngt. Die unterste Stufe der Plattform und die oberste der Nischensockels sind mit Lotosblütenblättern verziert. Plattform, Pfeiler und Nischensockel tragen Reste grüner und brauner Farbe. Die gesamte Konstruktion ist im Halbrelied in den Fels gemeißelt und an vielen Stellen erodiert. Die Nische ist von einem von zwei Säulen getragenen Bogen überdacht. Seine Enden waren nach außen eingedreht, wie über der rechten Säule noch zu erkennen ist. Er wurde ursprünglich von einer Girlande geschmückt, die bis auf ein Reststück am oberen Abschnitt der rechten Säule weggebrochen ist.<sup>68</sup> Die Säulen sind an ihrer Basis und Mitte mit einem schmalen Wulst verziert. Der mittlere Wulst wird von einer nach oben und einer nach unten ausgerichteten Reihe von Lotosblütenblättern umgeben. In der Nische sitzen drei Figuren im Glückssitz<sup>69</sup> *bhadrasana*, der Sitzhaltung mit herabhängenden Beinen (Farbtafel XIII, 1). Sie sind ebenfalls aus Stein. Ihre Knie, Hände und einige Gesichtspartien

play *dala* drums, are both mostly of stone, are the same size and are similar in form. Their clouds are also the same type. Deities no. 4 and 19 were both dancers, of stone and similar in form and size. They danced on a type of cloud that otherwise does not appear in the aureole. Deities no. 5 and 18 were both of stone and resembled one another in size and form. Their cloud type is also unique in the aureole, suggesting that, like the dancers, they represented a different type of figure, for example a Flying Deity without an instrument. With the remaining figures no symmetry can be established; there are often differences in instruments, materials and forms. In addition, several figures are partially or completely broken off or severely eroded. The possibility that the original plan was symmetrical cannot be completely eliminated because the clay figures and the clay repairs could perhaps have been made later, with the original stone figures having been symmetrically designed.

Most of the figures can be assigned to one of three types that have emerged from these descriptions. The large and voluminous type with the severely bent lower body and the elongated and jointless legs is represented by deities no. 2, 3, 20 and 21. Deities no. 11 and 13 belong to a somewhat smaller, thinner and better proportioned type with relatively severely curved lower bodies. The small, delicate type with a narrow upper body is represented by deities no. 4, 6, 7, 14, 15, 16, 18 and 19.<sup>65</sup> <sup>66</sup> Except for deities no. 6 and 18, all the figures in this category are moreover well-proportioned and gracefully posed. Deity no. 9, the only clay figure in the outer arch of the aureole, also tends toward the third type because of his posture and small size, but because of the short legs the figure is less well-proportioned and is smaller than the other deities in this category. The face resembles that of deity no. 13 and that of Buddha no. 3 in the inner arch of the aureole.<sup>67</sup>

### The Tip of the Aureole

An *Atlas figure* (fig. 26) made of stone crouches above the point of the aureole's pearl-bordered inner arch (Lin/fig. 20). His nose, chin and right leg have broken off; on his head and body there is damaged pigment suggesting yellow skin. The figure wears a reddish green loincloth and arm and leg bracelets. A blackish green striped scarf is wound around the upper arms. Protruding cheekbones, eyes outlined in green, and bushy knitted eyebrows lend him a fierce expression (*color plate XII, 5*). The bluish-red striped areas on both sides of his head are perhaps a mane of hair.

Abb. 26. Atlantenfigur in der Aureolenspitze

Fig. 26. Atlas figure at the point of the aureole

图 26. 举身光尖拱处之力士

二十一号飞天全为石雕，仅已经风化的头部为泥塑（图 25）。发髻仍可辨识出。手中敲击一杖鼓，<sup>64</sup> 与其相对之二号飞天同。右手上举，但已毁损；左手已遗失，鼓之右下缘亦已脱落。彩绘几乎无存。体形大小均与二号相似，此外外形亦与三号、廿号极为近似。云彩已失。

廿二号飞天毁损过分。但仍可由残余迹象看出该像双腿后弯举，可见非一舞伎。

根据以上对该二十二躯飞天的描述，可做出如下结论：

图象中的乐器，图象类型，大小及外形，以及材料等均不一定有绝对的对称性。二号及廿二号飞天等高，二者均击杖鼓，均为石雕，大小形状相同。三号及廿号均击答腊鼓，二者均主要为石雕，大小形状相同。第四号及十九号均舞伎，石雕，大小形状相同。二者之云彩纹与举身光上其余云彩纹均不同。五号及十八

号亦为石雕，大小形状相似。二者之云彩纹亦与其余云彩纹均不同。手中均无乐器，可能代表另一种舞伎类型。其余飞天则不见有任何对称性。乐器、图象材料、形状等均不一致。某些图象已损毁，甚至脱落。目前尚不能否认在建造之初原有对称设计构想的成分，因为泥塑图象或是用黏土补充的部位极可能为后人所添，而原来石雕则在安排上具有一定的对称性。

现可分析出三种类型：身躯庞大，下身强弯，双腿过长，缺乏膝盖关节者，如二号、三号、廿号、廿一号等；身材较修长，比例较佳，下身弯曲度亦大者如十一号、十三号等；上身纤细体形娇小者如四号、六号、七号、十四至十六号、十八号及十九号<sup>65</sup>等。<sup>66</sup> 在这一组内，除却六号及八号之外，所有图象之身体比例均佳，姿态均优雅。九号飞天为身光外圈所有像中唯一之泥塑者。根据其大小及体态判断，亦可归入这一组中，仅因其腿过短，故比例不如该组其他各像般完美，身体亦更小一些。九号之脸部与十三号飞天及身光内圈上三号佛像相似。<sup>67</sup>





sind erodiert. Die Hände haben sie vor der Brust übereinandergelegt. Die mittlere Figur ist ca. 45 cm groß, die beiden anderen ca. 40 cm. Alle drei tragen einen rot gefärbten Haarknoten und ein mit einem großen, tropfenförmigen, goldfarbenen Medaillon versehenes Diadem in der Mitte, das noch einen schmalen Haarstreifen sehen läßt. Ihre eckigen Gesichter ähneln besonders jenen der Musikanten Nr. 6, 7 und 17. Sie zeigen ein beschädigtes, verschmutztes, weißes Inkarnat, auf welches mit schwarzen Linien Augen und Brauen gemalt sind. Die Figuren tragen ein bodenlanges Untergewand und ein weitärmeliges, grün gefärbtes Obergewand, welches vor der Brust übereinandergeschlagen ist. Es wird von einer Schärpe zusammengehalten, die vor der Körpermitte bis auf den Boden herabhängt. Bei der mittleren Figur zeigt sie noch einen schwarzen floralen Dekor auf violetterem Grund.

Über dem Nischenbogen steht eine kleine *Pagode* (Abb. 27). Sie ist aus Stein und mißt von ihrem gestuften Sockel bis zur Spitze circa 35 cm. Was wie ein Dach aussieht, ist wahrscheinlich die vereinfachte Darstellung von mehrstufigen Gesimsen, die über ihren glatten Wänden hervorspringen und sich wieder zurückbilden und von einem kleinen *stūpa* mit Mast bekrönt werden (Abb. 32).<sup>70</sup> Auf der quadratischen Vorderseite ist auf braunem Grund in dünnen Tuschelinien ein Buddha im *Lotossitz padmāsana* auf einem Lotosthron gemalt (Farbtafel XII, 1). Seine im Schoß liegenden Hände zeigen vermutlich die Meditationsgeste *dhyānamudrā*. Von der Aureole, bestehend aus Kopf- und Körperschein, gehen diagonal nach oben weisende Strahlen aus. Die Zeichnung ist von grünen Streifen eingrahmt.

Links neben der Nische sind die Überreste einer Fliegenden Gottheit (Farbtafel XIII, 2), deren rechter Arm erhoben ist, erhalten. Ihr Gegenüber ist abgestürzt.<sup>71</sup>

Plattform, Nische, Pagode und Fliegende Gottheiten sind in eine Form eingebettet, die den Konturen eines Pappelblattes<sup>72</sup> ähnelt (Farbtafel XIII, 2).

## Ikongraphie

Der Große Buddha in der Dafo-Höhle läßt sich mit relativer Sicherheit als Buddha Amitābha<sup>73</sup> einordnen aufgrund der eindeutigen Identifizierung seiner Begleitfiguren als die Bodhisattvas Avalokiteśvara und Mahāsthāmaprāpta.<sup>74</sup> Ohne diese beiden ikonographisch festgelegten Begleiter Amitābhas könnte man den Großen Buddha leicht für die Darstellung eines anderen Buddhas, beispielsweise die eines Śākyamunis halten. Daß letzteres nicht völlig von der Hand zu weisen ist, zeigt eine Stifterinschrift aus dem Jahr 702 in der Qianfodong, der Höhle der Tausend Buddhas, im Dafosi, die ein Relief als Buddha Śākyamuni flankiert von den Bodhisattvas Avalokiteśvara und Mahāsthāmaprāpta ausweist.<sup>75</sup> Daher stellt sich die Frage, ob die Gestaltung des Nimbus des Großen Buddha zu seiner Identifizierung beitragen kann. Ob seine Dekorelemente die von Li Song vermutete Bauzeit zwischen 618 und 628<sup>76</sup> bestätigen können, ist eine weitere Frage.

## Die sieben Buddhas

Nur in einem der drei Haupttexte der Schule des Reinen Landes, im *Guan Wuliangshoufo jing*,<sup>77</sup> dem Sūtra der Meditation über Buddha Amitāyus, ist der Nimbus von Amitābha beschrieben:

With his head and hands this figure holds up a tiered platform with three squat, quadrangular columns over which there is a *niche* (*color plate XIII, 2*). The socle of the niche, also tiered, widens toward the top whereas the tiers of the platform taper off. The lowest tier of the platform and the uppermost tier of the base are decorated with lotus petals. There are remnants of green and brown pigment on the platform, pillars and base. All carved out of the rock in half-relief, these elements are eroded in many places. The niche is roofed over by an arch carried on two columns. The ends of the arch were turned outwards, as can still be discerned over the right column. It was originally adorned with a garland, of which only a remnant on the upper part of the right column still exists.<sup>68</sup> The columns are decorated at their base and middle with a narrow torus-like bulge. The middle bulge is ringed by lotus petals, one row pointing upward and one row downward.

In the niche are three figures seated in *bhadrāsana*, the so-called "good posture" position<sup>69</sup> in which the legs hang down (*color plate XIII, 1*). These figures are also carved in stone. Their knees, hands and parts of their faces are eroded. Each figure holds his hands, one on top the other, in front of his chest. The middle figure is about 45 cm in height, the other two c. 40 cm. All three have red-painted hairknots and a diadem with a large, drop-shaped golden medallion in the middle, worn so that a small strip of hair shows below it. Their square faces resemble in particular those of musicians no. 6, 7 and 17. Eyes and eyebrows have been painted with black lines on white skin, which is now damaged and soiled. Each figure wears a floor-length undergarment and a green outer garment with wide sleeves. Lapped over at the chest, the garment is held together by a sash that hangs to the ground at the center of the figure. The sash of the central figure still exhibits a black floral design on a violet ground.

Above the arch of the niche is a small stone *pagoda* (*fig. 27*), measuring c. 35 cm from its tiered socle to its top. What looks like a roof is probably a simplified depiction of a multi-tiered cornice, projecting over smooth walls and receding upwards, which is crowned by a small *stūpa* with a mast (*fig. 32*).<sup>70</sup> On the square front of the pagoda is a Buddha seated in the lotus position, or *padmāsana*, on a lotus throne, painted in thin ink lines on a brown ground (*color plate XII, 1*). His hands rest in his lap, probably in the meditation gesture, or *dhyānamudrā*. Diagonal rays stretch upwards from the Buddha's aureole, a combination of a halo and a body glow. The drawing is framed by green stripes.

To the left of the niche are the remnants of a Flying Deity (*color plate XII, 2*) with its right arm raised. The counterpart has been broken off. Platform, niche, pagoda and Flying Deities are all embedded in a form that resembles the contours of a pipal (*Ficus religiosa*) leaf<sup>72</sup> (*color plate XII, 2*).

## Iconography

The Great Buddha in the Dafo cave can be classified with relative certainty as Buddha Amitābha on the basis of the unequivocal identification of his attendants as the Bodhisattvas Avalokiteśvara and Mahāsthāmaprāpta.<sup>74</sup> Without these two attendants, which iconographically are definitively related to Amitābha, the Great Buddha could easily be taken for a representation of another Buddha, for instance a Śākyamuni. This possibility cannot be totally ruled out: a donor inscription dating from



Abb. 27. Pagode über der Nische in der Aureolenspitze  
 Fig. 27. Pagoda over the niche in the point of the aureole  
 图 27. 举身光尖拱顶上方之宝塔

### 举身光尖拱顶处

举身光内圈尖端半蹲着一石雕力士，将内圈缘饰连珠纹打断（图 26 及林文图 20）。鼻、下颚、右腿均已断落。头部与身躯残余腊黄肤色。下身有红绿色缠腰布，双手双足各有手脚环。一条绿黑条纹的巾带绕过上臂。颧骨突出，眼圈图绿，眉毛浓密紧缩，表情愤怒（彩色图版十二之五）。头两侧的蓝红条纹可能表示两鬓。

力士以头手托起一阶梯状平台，上有三短柱，截面均方形。短柱之上为一小龕（彩色图版十三之二）。龕座以阶梯状向上逐渐加大，而平台则向上逐渐缩小。平台最下一阶及龕座最上一阶均饰以莲瓣纹。平台、短柱、龕座均残留绿色与棕色颜料。整个图象为半浮雕石刻。大部分损毁。小龕有一弧形覆顶，由二柱托住。右柱上方的残留显示覆顶两端向外翘起，原并饰有彩带。<sup>68</sup> 两柱的基部及中部饰有一棱线纹。中部的棱线纹上下方各有一列莲瓣纹。小龕内三坐佛，做垂足式的善跏倚座<sup>69</sup> (bhadrasana)（彩色图版十三之一）。石雕。膝部、双手、脸部局部均已毁损。双手交叉于胸前。中央之佛像约 45 公分高，左右两边二者各 40 公分高。三者均有一涂红之发髻及一饰有一泪珠形金色团饰的宝冠。宝冠与额际间可见头发。脸部方形，与六号、七号、十七号乐伎极似。脸上仍存被污的浅肉红色。眼及眉用墨线描出。下衣及地，上衣双袖宽大，原涂绿色，由一宽带于腰间系住，宽带两端坠于地。中央图象之紫地宽腰带上尚饰有黑色花形纹饰。

小龕之上有一小塔（图 27）。塔下有阶基，全高 35 公分。墙缘凸起多层檐，远看似重楼，顶端冠以小塔及塔刹（见图 32）。<sup>70</sup> 塔正面为见方形，棕色地，上以墨线画出一佛莲华坐 (padmasana) 于莲座之上（彩色图版十二之一）。双手置于怀中，可能为定印。其举身光由头光及身光组成。举身光以对角方式向上方发射出光芒。整个画像用绿色条纹围住。

小龕左侧可见一残余之飞天（彩色图版十三之二），右手高举，而小龕右侧的飞天则已掉落。<sup>71</sup> 平台、小龕、塔、飞天全座落于一毕钵罗<sup>72</sup>叶形之轮廓中（彩色图版十三之二）。

### 图象学之解释

大佛洞的大佛可以确认为阿弥陀佛<sup>73</sup>，因其左右二肋



Abb. 28. Śākyamuni-Trias, Bronze, Hōryūji bei Nara, Japan, datiert 623, Höhe des Śākyamuni-Nimbus: 175,6 cm. Reproduktion nach: Hōryūji, hrsg. Machida, Kōichi (Nara rokudaiji taikai, Bd. 2), Tōkyō 1968, S. 3

Fig. 28. Śākyamuni triad, bronze, Hōryūji, Nara, Japan, dated 623. Height of Śākyamuni's nimbus: 175.6 cm. Hōryūji, Machida, Kōichi, ed., (Nara rokudaiji taikai, vol. 2), Tōkyō 1968, p. 3

侍分别可辨认出是为观世音菩萨及大势至菩萨。<sup>74</sup> 若无此二胁侍菩萨，则大佛很可能被视为释迦牟尼。大佛寺千佛洞内一则纪年 702 年的供养人题记中即将一浮雕误认为观世音及大势至所围拥的释迦牟尼。<sup>75</sup> 因此，大佛光背之造型是否有助于辨认大佛身份之用就成为了一个很有意思的问题。至于光背上的纹饰是否能肯定李湫对于建造年代的提议 (618-628)，<sup>76</sup> 在此则须做进一步讨论。

## 七佛

在净土宗三卷主要经文中，仅《观无量寿佛经》<sup>77</sup> 有对阿弥陀佛之光背做如是描写：

“彼佛园光<sup>78</sup>如百亿三千大千世界。于园光有百万亿那由他恒河沙化佛<sup>79</sup>。一一化佛亦有众多无数化菩萨。”<sup>80</sup>

而文中对举身光则只字不提。现如不考虑光背之各种形状，则只剩下阿弥陀佛的化身，亦即化佛，可做为较可能的比较条件。至于为何《观无量寿佛经》中所提之千万化佛正好以七佛代表，则至今不明。释迦牟尼及弥勒佛的光背上常以七像代表过去七佛，<sup>81</sup> 表示释迦牟尼前世之六佛及释迦本身之义。<sup>82</sup> 大乘及小乘经典中常提及七佛，早期佛教艺术及建筑中亦已见。<sup>83</sup> 但有关过去七佛出现于光背上的文献则阙如，故在此须对大佛光背上出现七佛的现象做一阐释。六、七世纪时七佛出现于佛光背的现象在东亚并不少见，<sup>84</sup> 并且不只仅限于阿弥陀佛光背之上。例如日本奈良法隆寺金殿内著名之一佛二胁侍像之中、高达 175.6 公分、纪年 623 的释迦牟尼举身光<sup>85</sup> 上即有七佛像 (图 28)。同寺中药师佛 (Bhaisajyaguru) 像达 80.3 公分高的洋葱状头光上有一火焰园光，其上亦有七小佛。水野清一将此药师佛像年代定于第七世纪的下半期。<sup>86</sup> 类似者亦见于一具 31 公分高的韩国造像光背中 (图 29)，<sup>87</sup> 该韩国光背亦藏于法隆寺，根据其上铭文可确定原属一释迦牟尼造像，惟该造像已失。光背年代约介于 534 至 594 间。<sup>88</sup> 此三金铜造像均极受西元六世纪魏风格的影响。<sup>89</sup> 克利夫兰美术博物馆收藏的一件造像碑上有一尊弥勒佛，其身光上亦有七小佛。该造像碑年代约在 560 至 570 间。<sup>90</sup> 波士顿美术博物馆内所藏的一座高约 76.5 公分的金铜佛坛纪年 593，为供养阿弥陀佛而造，亦见七小佛 (图 30)，<sup>91</sup> 但此七小佛并不位于光背上，而是在光背上方树冠花朵最上层之上。龙门奉先寺大日如来 (纪年西元 675) 高达 1714 公分之头光上亦有七佛，<sup>92</sup> 七佛为菩萨所



Abb. 29. Nimbus einer Śākyamuni-Statue, Bronze, Korea, Schatz des Hōryūji Nr. 196, Höhe: 31 cm. Kindōbutsu: Chūgoku, Chōsen, Nihon, hrsg. Tōkyō kokuritsu kakubutsukan, Tōkyō 1988, S. 293

Fig. 29. Nimbus of a Śākyamuni statue, bronze, Korean, Hōryūji treasure no. 196, Height: 31 cm. Kindōbutsu: Chūgoku, Chōsen, Nihon, ed. Tōkyō kokuritsu hakubutsukan, Tōkyō 1988, p. 293

图 29. 韩国金铜制释迦牟尼光背，法隆寺收藏第 196 号。31 公分高，《金铜仏：中国，朝鲜，日本》，东京国立博物馆（编辑）

◁ 图 28. 释迦牟尼及二胁侍，日本奈良法隆寺藏，纪年西元 623 年。释迦牟尼光背 175.6 公分高。取自：《法隆寺》，町田甲一（编辑），（奈良六大寺大观，第二册），东京 1968，第 3 页。

„Der Kopfschein<sup>78</sup> jenes Buddha ist wie hundert Millionen großer Chiliokosmoi. In diesem Kopfschein gibt es Millionen über Millionen von Manifestationsbuddhas,<sup>79</sup> zahlreich wie die Sandkörner am Gangesufer. Jeder dieser Manifestationsbuddhas hat ein Gefolge von zahllosen Manifestationsbodhisattvas.“<sup>80</sup>

Von einer Aureole Amitābhas ist nicht die Rede. Aber selbst wenn man die unterschiedliche Art des Nimbus außer Acht läßt, bleiben nur die Manifestationsbuddhas, in diesem Falle Verkörperungen Amitābhas, als mögliches Tertium comparationis.

Warum jene im *Guan Wuliangshou jing* erwähnten Millionen von Manifestationsbuddhas ausgerechnet durch sieben Figuren repräsentiert werden sollten, ist unklar. In den Nimben von Sākyamuni- und Maitreya-Darstellungen werden sie häufig als die Sieben Buddhas der Vergangenheit interpretiert,<sup>81</sup> womit die sechs Vorgänger Sākyamunis aus früheren Weltaltern und er selbst gemeint sind.<sup>82</sup> In Hīnayāna- und Mahāyāna-Texten häufig erwähnt, wurden sie bereits auf den frühesten Werken buddhistischer Architektur und Skulptur in Indien dargestellt.<sup>83</sup> Schriftliche Quellen über das Auftreten der Sieben Buddhas der Vergangenheit auf einem Nimbus, sei es auf dem eines Amitābha oder dem eines anderen Buddha, sind der Verfasserin bisher nicht bekannt, weshalb die Interpretation der sieben Buddha im Nimbus des Großen Buddha offen bleiben muß. Die Darstellung von sieben Buddhafiguren in ostasiatischen Buddha-Nimben ist allerdings im 6. und 7. Jahrhundert keine Seltenheit<sup>84</sup>, und wie die folgenden Beispiele zeigen, nicht auf Amitābha-Nimben beschränkt. So tauchen sie auf der 175,6 cm hohen Aureole<sup>85</sup> des Buddha Sākyamuni der berühmten Trias aus dem Jahr 623 in der Goldenen Halle des Hōryūji bei Nara, Japan (Abb. 28) auf. Eine Statue des sogenannten Medizinbuddhas, skr. Bhaiṣajyaguru, im gleichen Tempel, die von Mizuno in die zweite Hälfte des 7. Jahrhunderts datiert wird,<sup>86</sup> weist im 80,3 cm hohen zwiebel-förmigen Kopfschein, einem überflamnten Rundschein, sieben kleine Buddhas in der Flammenzone auf. Das gleiche gilt für den 31 cm hohen koreanischen Nimbus<sup>87</sup> (Abb. 29), der sich im Besitz des Hōryūji befindet und laut Stifterinschrift Attribut einer heute verlorengegangenen Sākyamuni-Statue gewesen war. Wahrscheinlich wurde er im Jahre 534 oder 594 angefertigt.<sup>88</sup> Diese drei Bronzeplastiken gelten allgemein als stark beeinflusst von der chinesischen buddhistischen Plastik des 6. Jahrhunderts unter den Wei-Dynastien.<sup>89</sup> Ein Buddha Maitreya mit sieben kleinen Buddhas in der Aureole auf einer chinesischen Votivstele im Cleveland Museum of Art wird etwa auf die Zeit zwischen 560 und 570 datiert.<sup>90</sup> Auf dem Amitābha geweihten und 593 datierten, 76,5cm hohen, chinesischen Bronzealtar im Museum of Fine Arts in Boston<sup>91</sup> (Abb. 30) sind ebenfalls sieben kleine Buddhas dargestellt, die aber nicht im Nimbus, sondern auf der darüber befindlichen obersten Reihe von Baumblüten plaziert wurden. Die sieben Buddhas im Kopfschein des 1714 cm hohen Nimbus des in das Jahr 675 datierten Buddha Vairocana in der Höhle Fengxiansi in Longmen<sup>92</sup> sind, was selten ist, von Bodhisattvas flankiert (Abb. 31). Im Kopfschein des 155 cm hohen Nimbus einer Amitābha-Skulptur aus dem Jahr 726, die sich im Provinzmuseum von Shanxi befindet sind auch sieben Buddhas zu sehen.<sup>93</sup>

Die obigen Beispiele verdeutlichen zum einen, daß die Präsenz der sieben Buddhas im Nimbus des Großen Buddha nicht zu seiner Identifizierung beitragen kann, zum anderen, daß dieses Motiv im frühen 7. Jahrhundert, als mit dem Bau der Dafo-Höhle begonnen wurde, keinesfalls neu war und daß es auch in späterer Zeit noch dargestellt wurde. Ungewöhnlich ist, daß die

702 in Qianfodong, the Cave of the Thousand Buddhas at Dafosi, does identify Buddha Śākyamuni on a relief flanked by the Bodhisattvas Avalokiteśvara and Mahāsthāmaprāpta.<sup>75</sup> The question thus arises whether the design of the Great Buddha's nimbus can offer a key to his certain identification. A further issue is whether its decorative elements confirm that the nimbus was made between 618 and 628,<sup>76</sup> as Li Song conjectures.

## The Seven Buddhas

Amitābha's nimbus is described in only one of the three main texts from the Pure Land school, in the *Guan Wuliangshoufo jing*,<sup>77</sup> the Sūtra of meditation on Buddha Amitāyus:

„The halo<sup>78</sup> of this Buddha is like a hundred million great chiliocosms. In this halo there are millions upon millions of Manifestation Buddhas, numerous as the grains of sand on the banks of the Ganges. Each of these Manifestation Buddhas has an entourage of countless Manifestation Bodhisattvas.“<sup>80</sup>

There is no mention here of Amitābha having an aureole. But even leaving aside the different types of nimbi, only the Manifestation Buddhas, in this case embodiments of Amitābha, remain as a possible tertium comparationis. It is unclear why the millions of Manifestation Buddhas mentioned in the *Guan Wuliangshou jing* should be represented just by seven figures. In representations of the nimbi of Sākyamuni and Maitreya they are often interpreted as the Seven Buddhas of the Past,<sup>81</sup> meaning Sākyamuni's six predecessors from earlier eons and he himself.<sup>82</sup> Mentioned often in Hīnayāna and Mahāyāna texts, they are already depicted on the earliest works of Buddhist architecture and sculpture in India.<sup>83</sup> Written sources about the appearance of the Seven Buddhas of the Past on a nimbus, be it that of Amitābha or that of another Buddha, are not known to the author; therefore the interpretation of the seven Buddhas in the nimbus of the Great Buddha of Dafosi must remain open. However, the depiction of seven Buddha figures on the nimbus of East Asian Buddhas was not unusual in the 6th and 7th centuries<sup>84</sup> and, as the following examples show, was not limited to the nimbus of Amitābha. They are to be found on the 175.6 cm high aureole<sup>85</sup> of the Buddha Sākyamuni in the famous triad dating from 623 in the Golden Hall at Horyuji outside Nara, Japan (fig. 28). In the same temple a statue of the so-called Medicine Buddha (Sanskrit *Bhaiṣajyaguru*), which Mizuno dates to the second half of the 7th century,<sup>86</sup> shows seven small Buddhas in the zone of flames in the 80.3 cm high onion-shaped halo, a flaming disc. The same is true for a Korean nimbus<sup>87</sup> also at Hōryūji (fig. 29), probably made in 534 or 594; according to the donor inscription the nimbus, 31 cm in height, was the attribute of a Sākyamuni statue that is now lost.<sup>88</sup> These three bronze sculptures are generally considered to be strongly influenced by Chinese Buddhist sculpture from the 6th century under the Wei Dynasties.<sup>89</sup> A Buddha Maitreya with seven small Buddhas in the aureole on a Chinese votive stele in the Cleveland Museum of Art is dated between 560 and 570.<sup>90</sup> Seven small Buddhas are also depicted on a 76.5 cm high, Chinese bronze altar dedicated to Amitābha, dated 593, in the Museum of Fine Arts in Boston (fig. 30); they are not on the nimbus but rather are on the uppermost row of tree blossoms above the nimbus. The seven Buddhas in the halo of the nimbus (1714 cm in height) of the Buddha Vairocana, dated 675, in the Fengxiansi cave at Longmen<sup>92</sup> are flanked by Bodhisattvas, an unusual depiction (fig. 31). Seven Buddhas are also to be seen on the halo of the nimbus

拥绕，极不寻常（图 31）。而山西省博物馆内一具纪年西元 726 的阿弥陀佛光背的头光上（光背高 155 公分）亦有七佛。<sup>93</sup>

以上数例可说明，大佛光背上的七佛并无助于大佛的辨识。此外当大佛窟于七世纪开始开凿时，七佛的图案早以形成，并且一直沿用到后代。大佛七佛之特殊之处在于各佛手印不同、<sup>94</sup> 其光背各异、其上并装饰以极复杂的彩绘。<sup>95</sup> 此二特点不见于上述之各例中。大佛光背的造型极不可能以《观无量寿佛经》中的描写为基准，因为除却现在尚无法完全确定的七化佛外，光背上的装饰完全不见于经文描写中。

### 飞天

飞天源自印度，在佛画中以歌舞拥绕佛及菩萨，散布香花或供品，常见于佛教壁画中，或做为光背上之浮雕装饰。<sup>96</sup> 他们一如七佛，无助于对大佛的辨识。他们的存在并不表示大佛即为阿弥陀佛。上述数例显示，除却法隆寺的药师佛及释迦牟尼外，所有佛光背上均有飞天，且该释迦牟尼光背边缘上的十三个洞（图 28）可能做为固定原在其上的飞天塑像之用。<sup>97</sup> 在一躯 483 年造的北魏金铜立佛像举身光边缘可见二早期飞天的图象。<sup>98</sup> 飞天图象在金铜造像及造像碑上的数量及密度上由西元五世纪末至六世纪间不断增加。<sup>99</sup> 这些飞天多为乐伎。一躯苏黎士 Rietberg 博物馆收藏的东魏造像碑（纪年 542）<sup>100</sup> 上的飞天已显示出大佛飞天的各种特征：紧密相间，弹奏乐器，下躯遽弯，浮于云彩之上，天衣与腰带飘扬，并形成举身光之外缘。在此唯一的区别在于该造像碑的飞天为浅浮雕，且仅有八躯。韩国释迦牟尼光背上的飞天有十四躯飘于云上（图 29），其中十二躯为乐伎，身光尖端之二者手种持宝塔。龙门大日如来身光上的十六躯飞天（图 31）为浅浮雕，各为乐伎及舞伎。<sup>101</sup>

由以上比较可见，自西元六世纪中期起至最迟七世纪下半期时，与大佛寺内飞天造像类似之图象已经出现。而更准确的纪年推断可经由对敦煌壁画及各石窟寺内雕像的图象学及风格的研究而得出。

### 宝塔及小龕

浮在举身光尖端的小宝塔常见于西元六世纪的中国金铜像及造像碑中。<sup>102</sup> 宝塔为大乘重要经典《妙法莲华经》<sup>103</sup> (Saddharmapundarika-Sutra)<sup>104</sup> 之表征，而

Abb. 30. Bronzealtar mit Amitābha als Hauptkultbild, Museum of Fine Arts, Boston, datiert 593, Höhe: 76,5 cm. Watson, William: The Arts of China to AD 900, New Haven und London 1995, Abb. 244.

Fig. 30. Bronze altar with Amitābha as the main cult image, Museum of Fine Arts, Boston, dated 593. Height: 76.5 cm. Watson, William: The Arts of China to AD 900, New Haven and London 1995, fig. 244

图 30. 金铜佛座供养阿弥陀佛，波士顿美术博物馆收藏，纪年西元 593 年，76.5 公分高。取自 Watson, William: *The Arts of China to AD 900*, New Haven and London 1995, 图 244。



kleinen Buddhas im Nimbus des Großen Buddha verschiedene Gesten zeigen<sup>94</sup> und daß ihre Nimben unterschiedlich und mit sehr komplexen Mustern bemalt sind,<sup>95</sup> beides Eigenschaften, die bei den oben aufgeführten Beispielen nicht auftreten. Es ist unwahrscheinlich, daß der Gestaltung des Nimbus des Großen Buddha die Beschreibung im *Guan Wuliangshoufo jing* zugrunde liegt, denn seine Dekormotive finden darin bis auf die nicht mit absoluter Sicherheit als Manifestationsbuddhas zu identifizierenden sieben Buddhas keine Erwähnung.

### Die Fliegenden Gottheiten

Die Fliegenden Gottheiten *feitian* gelten als himmlische Wesen indischen Ursprungs, die den verschiedenen Buddhas und Bodhisattvas mit Gesang und Tanz huldigen oder ihnen Weihegaben, beispielweise duftende Blumen, darbringen. Man findet sie häufig auf buddhistischen Wandmalereien oder Reliefs als Dekorelemente von Nimben.<sup>96</sup> Für ihre Darstellung auf dem Nimbus des Großen Buddha gilt ähnliches wie für die der sieben Buddhas. Sie verweist nicht unbedingt auf Amitābha, wie auch die obigen Beispiele zeigen, denn mit Ausnahme der Nimben des Bhaiṣajyaguru und des Śākyamuni im Höryūji weisen alle Nimben Fliegende Gottheiten auf, und die 13 Löcher im Rand des Śākyamuni-Nimbus (Abb. 28) dienten vermutlich zur Befestigung verloren gegangener Figuren von Fliegenden Gottheiten.<sup>97</sup> Eine sehr frühe Darstellung mit zwei Fliegenden Gottheiten auf dem Aureolenrand ist auf einer in das Jahr 483 datierten Bronzeplastik eines stehenden Buddha aus der Nördlichen Wei-Dynastie zu sehen.<sup>98</sup> Anzahl und Dichte der Figuren nehmen gegen Ende des 5. Jahrhunderts und im Verlauf des 6. auf Bronzeplastiken und Votivstelen zu.<sup>99</sup> Häufig handelt es sich dabei um Musikanten. Ähnlich wie sie auf dem Nimbus des Großen Buddha dargestellt sind, musizierend, dicht nebeneinander, mit nach hinten gebogenen Unterkörpern, auf Wolken schwebend, mit wehenden Schals und Gürtelbändern, die den Rand einer spitzbogenförmigen Aureole bilden, werden sie schon auf einer in das Jahr 542 datierten Votivstela der Östlichen Wei-Dynastie gezeigt, die sich im Museum Rietberg in Zürich<sup>100</sup> befindet. Im Unterschied zu dem Nimbus im Dafosi ist deren Nimbendekor als Flachrelief ausgeführt, und die Anzahl der Fliegenden Gottheiten beträgt nur acht. Auf dem koreanischen Śākyamuni-Nimbus (Abb. 29) sind es 14 auf Wolken schwebende Figuren, wovon zwölf musizieren und zwei eine Pagode in der Aureolenspitze tragen. Bei den im Flachrelief gemeißelten 16 Fliegenden Gottheiten der Aureole des Buddha Vairocana in Longmen (Abb. 31) handelt es sich um auf Wolken schwebende Tänzer und Musikanten.<sup>101</sup>

Wie die Vergleiche zeigen, gab es den Fliegenden Gottheiten im Dafosi ähnelnde Darstellungen ab Mitte des 6. Jahrhunderts bis weit in die 2. Hälfte des 7. Jahrhunderts hinein. Eine genauere Datierung ließe sich eventuell nach weiteren ikonographischen und stilistischen Vergleichen mit Skulpturen chinesischer Höhlentempel und den Wandmalereien in Dunhuang vornehmen.

### Pagode und Nische

Die Darstellung einer in der Spitze einer Aureole schwebenden, kleinen Pagode ist im 6. Jahrhundert ein häufiges Motiv auf chinesischen Bronzeplastiken und Votivstelen.<sup>102</sup> Eine solche Pagode ist Symbol eines der wichtigsten Texte des Mahāyāna-Bud-

(155 cm in height) of an Amitābha sculpture from 726 located in the Provincial Museum of Shanxi.<sup>93</sup>

The above examples make it clear that the presence of the seven Buddhas in the nimbus of the Great Buddha at Dafosi do not help to clarify his identity; moreover this motif was certainly not new in the early 7th century, when construction of the Dafo cave began, and it was also depicted in later times. It is unusual that the small Buddhas in the nimbus of the Great Buddha exhibit various gestures<sup>94</sup> and that their nimbi are different and are painted with very complex patterns,<sup>95</sup> characteristics that do not appear in the above-mentioned examples. It is unlikely that the description in the *Guan Wuliangshoufo jing* is the basis for the design of the Great Buddha's nimbus; with the exception of the seven Buddhas, which cannot be identified with certainty as Manifestation Buddhas, the decorative motifs on the nimbus are not mentioned in the sutra.

### The Flying Deities

The Flying Deities *feitian* are considered heavenly beings of Indian origin that pay homage to the various Buddhas and Bodhisattvas with song and dance, or bring them votive offerings such as fragrant flowers. They are found often on Buddhist wall paintings or reliefs as decorative elements on nimbi.<sup>96</sup> The observations made concerning the seven Buddhas also apply to the depictions of the Flying Deities on the Great Buddha's nimbus. They do not necessarily indicate Amitābha; with the exception of Bhaiṣajyagura and Śākyamuni at Höryūji, all the examples above show Flying Deities in the nimbus. The 13 holes in the edge of the above-mentioned Śākyamuni's nimbus (fig. 28) probably served for fastenings for figures of Flying Deities that are now lost.<sup>97</sup> A very early depiction with two Flying Deities on the edge of an aureole is to be seen on a bronze sculpture of a standing Buddha, dated 483, from the Northern Wei Dynasty.<sup>98</sup> The number and density of the figures on bronze sculptures and votive steles increase toward the end of the 5th century and in the course of the 6th century.<sup>99</sup> Frequently the figures are musicians. They are depicted in a manner similar to that of the Great Buddha's nimbus – close together, as musicians floating on clouds, their lower bodies bent backwards, with fluttering scarves and sashes, forming the edge of an aureole in the form of a pointed arch – on a votive stela dated 542 from the Eastern Wei Dynasty, now in the Rietberg Museum in Zurich.<sup>100</sup> In contrast to the nimbus in the Dafosi, this nimbus decoration is done in low relief and there are only eight Flying Deities. On the Korean Śākyamuni nimbus (fig. 29) there are 14 figures hovering over clouds, twelve musicians and two who hold up a pagoda in the tip of the aureole. The 16 Flying Deities carved in low relief on the aureole of the Buddha Vairocana at Longmen (fig. 31) are dancers and musicians floating over clouds.<sup>101</sup>

As these comparisons show, depictions of Flying Deities similar to those in the Dafosi are found from the middle of the 6th century until well into the second half of the 7th century. A more exact dating could perhaps be undertaken after further iconographic and stylistic comparisons with other sculptures from Chinese cave temples and with the wall paintings at Dunhuang.

### Pagoda and Niche

The depiction of a small pagoda floating at the top of an aureole is a common motif in the 6th century on Chinese bronze sculp-



31

Abb. 31. Steinskulptur des Buddha Vairocana, Fengxiansi, Longmen, datiert 675, Höhe des Nimbus: 1714 cm. Chavannes, Édouard: Mission archéologique dans la Chine Septentrionale, Paris 1913, Abb. Bd. 1, Pl. CCXX, No. 351.

Abb. 32. Viertorpagode Simenta, Stein, Shentongsi, Shandong, datiert 544, Seitenlänge: 763 cm. Sirén, Osvald: La Sculpture Chinoise du Ve au XIVe siècle, Bd. 2, Abb. 260.

Abb. 33. Votivstele, Stein, datiert 665, Höhe: 35,5 cm. Matsubara (siehe Anm. 119), Abb. 247 b.



32 △

▽ 33



Fig. 31. Stone sculpture of the Buddha Vairocana, Fengxiansi, Longmen, dated 675. Height of the nimbus: 1714 cm. Chavannes, Édouard: Mission archéologique dans la Chine Septentrionale, Paris 1913, illus. vol. 1, pl. CCXX, no. 351

Fig. 32. Four portal pagoda Simenta, stone, Shentongsi, Shandong, dated 544. Length of the side: 763 cm. Sirén, Osvald: La Sculpture Chinoise du Ve au XIVe siècle, vol. 2, fig. 260

Fig. 33. Votive stele, stone, dated 665. Height: 35.5 cm. Matsubara (see note 119), fig. 247b

图 31. 龙门奉先寺大日如来, 纪年西元 675 年, 光背: 1714 公分高。Chavannes, Édouard: *Mission archéologique dans la Chine Septentrionale*, Paris 1913, 图册图版 CCXX, 351 号。

图 32. 山东神通寺四门塔, 纪年西元 544 年, 边长 763 公分。Sirén, Osvald: *La Sculpture Chinoise du Ve au XIVe siècle*, 第二册, 图 260。

图 33. 石刻造像碑, 纪年西元 665 年, 35.5 公分高。取自松原三郎 (见注 119), 图 247b。



dhismus, des „Lotos-Sūtras“<sup>103</sup>, skr. *Saddharmapuṇḍarīka-Sūtra*, chin. *Miaofa lianhua jing*<sup>104</sup>, welches zum Basistext der Tiantai-Schule wurde.<sup>105</sup> Eine Hauptaussage des Sūtras ist, daß die Buddhaschaft weder zeitlichen noch räumlichen Beschränkungen unterliege. Dies wird durch die Schilderung vom Erscheinen des *stūpas*<sup>106</sup> eines Buddha namens Prabhūtaratna während einer Predigt Śākyamunis veranschaulicht. Dieser Buddha aus tiefster Vergangenheit hatte als Bodhisattva gelobt, nachdem er Buddha geworden und ins Nirvāṇa eingegangen sei, in seinem *stūpa* überall dort zu erscheinen, wo das Lotos-Sūtra gepredigt werde. Und so erhob sich plötzlich, während Śākyamunis' Predigt auf dem Geierberg ein Juwelen-Stūpa aus der Erde empor und schwebte vor den erstaunten Zuhörern in der Luft:

„Die Götter der 33 Himmel ließen die himmlischen Mandārava-Blumen regnen, sie verehrten den Juwelen-Stūpa, und alle übrigen Götter, Nāgas, Yaksas, Gandharvas, Asuras, Garuḍas, Kīṃnaras, Mahoragas, Menschen und Nicht-Menschen, an Zahl Tausende von Zehntausenden von Hunderttausenden, brachten mit Blumenduft, Perlengirlanden, Reihen von Bannern und mit Musik der Juwelenpagode<sup>107</sup> ihre Verehrung, sie bezeugten ihm Ehrerbietung, priesen und lobten ihn. Zu dieser Zeit kam mitten aus dem Juwelen-Stūpa eine laut preisende Stimme, die sagte: ‚Gut, sehr gut, in aller Welt verehrter Śākyamuni. Gut predigst du mit der großen Weisheit, daß alles ohne Unterschied, das Sūtra von der Lotusblume des wunderbaren Gesetzes, das das Bodhisattva-Gesetz lehrt und das die Buddhas hüten und bedenken, um der großen Schar willen. So ist es, so ist es, in aller Welt verehrter Śākyamuni. Was du lehrst, ist die reine Wahrheit.‘“<sup>108</sup>

Auf Wunsch der ins Unermeßliche angewachsenen Zuhörerschaft erhob sich Śākyamuni in die Luft, um den Stūpa zu öffnen. „Es ertönte ein starker Ton, wie wenn man den Riegel zurückschiebt und das Tor einer großen Stadt öffnet. Darauf konnten alle in der Versammlung den Tathāgata<sup>109</sup> Prabhūtaratna sehen. Er saß in dem Juwelen-Stūpa auf dem Meistersitz. Sein Körper war vollständig und unversehrt, und es schien, als ob er in die Versenkung eingegangen wäre. Sie hörten ihn sprechen: ‚Ausgezeichnet, ausgezeichnet. Buddha Śākyamuni, du hast mit Freude dieses Sūtra von der Lotusblume des Gesetzes gepredigt. Um dieses Sūtra zu hören, bin ich hierhergekommen.‘ Als die Mitglieder der vierfachen Gemeinde sahen, wie der in vergangenen unmeßbaren Tausenden von Zehntausenden *Koṭīs* von Kalpas ins Nirvāṇa eingegangene Buddha solche Worte sprach, brachen sie in Lob aus, weil so etwas noch nie dagewesen. Mit Mengen von Himmelsjuwelenblumen bestreuten sie alle den Buddha Prabhūtaratna, und ebenso bestreuten sie den Buddha Śākyamuni. Dann teilte der Buddha Prabhūtaratna in dem Juwelen-Stūpa den Sitz in zwei Hälften für sich und den Buddha Śākyamuni. ... Nun sah die große Menge die beiden Tathāgatas in dem Stūpa der sieben Juwelen mit gekreuzten Beinen auf dem Meistersitz sitzen.“<sup>110</sup>

Bei der Darstellung zweier Buddhas, die nebeneinander in einer Pagode sitzen, handelt es sich daher eindeutig um Śākyamuni und Prabhūtaratna und damit um eine Anspielung auf das Lotos-Sūtra. Eine einzelne Buddhafigur in einer Miniaturpagode, die in einer Nimbusspitze plaziert ist, stellt wohl Prabhūtaratna dar.<sup>111</sup> Auch ohne Figuren wird eine solche Pagode von Davidson als Symbol des Lotos-Sūtras aufgefaßt.<sup>112</sup> Sie tritt im 6. Jahrhundert hauptsächlich bei Darstellungen von Śākyamuni, dem Prediger des Lotos-Sūtras, auf,<sup>113</sup> aber zuweilen auch bei Darstellungen Maitreyas.<sup>114</sup>

Die meisten „Prabhūtaratna-Stūpas“ auf chinesischen Bronzeplastiken und Votivstelen des 6. Jahrhunderts<sup>115</sup> ähneln im Typ der ältesten noch erhaltenen Steinpagode Chinas, der sogenann-

tures and votive steles.<sup>102</sup> Such a pagoda is the symbol of one of the most important texts of Mahayana Buddhism, the “Lotus Sūtra“,<sup>103</sup> (Sanskrit *Saddharmapuṇḍarīka-Sūtra*, Chin. *Miaofa lianhua jing*<sup>104</sup>), which became the basic text for the Tiantai school.<sup>105</sup> The main message of the sutra is that Buddha-hood is not affected by the passage of time and that nirvana does not signify complete extinction and disappearance.<sup>106</sup> This is illustrated by the account of the appearance of the *stūpa*<sup>107</sup> of a Buddha named Many Jewels (Sanskrit, Prabhūtaratna) during a sermon by Śākyamuni. As a Bodhisattva, this Buddha from eons past had sworn that after he became a Buddha and achieved nirvana he would appear in his *stūpa* wherever the Lotus Sūtra was preached. During Śākyamuni's sermon on Vulture Peak a jeweled *stūpa* suddenly rose up out of the earth and hovered in the air before the astonished listeners:

“The gods of the 33 heavens had it rain heavenly mandārava flowers, they honored the jeweled *stūpa*, and all the other gods, nāgas, yaksas, gandharvas, asuras, garuḍas, kīṃnaras, mahoragas, humans and non-humans, numbering thousands of ten thousands of hundred thousands, venerated the jeweled pagoda with flower perfumes, garlands of pearls, rows of banners and with music, they attested their respect and praised and extolled him. At this time a loud extolling voice issued from the midst of the jeweled *stūpa*, saying ‘Good, very good, world-honored Śākyamuni. You preach well with great wisdom, without difference, the Sūtra of the Lotus Flower of the wondrous law which the Bodhisattva law teaches and which the Buddhas protect and remember, for the sake of the great multitudes. So it is, so it is, world-honored Śākyamuni. What you teach is the pure truth.’“<sup>108</sup>

At the request of the audience, which had increased beyond all bounds, Śākyamuni rose into the air to open the *stūpa*. “There was a loud sound, as when a bolt is pushed back and the gate to a large city is opened. Afterwards all those assembled could see Tathāgata<sup>109</sup> Prabhūtaratna. He sat in the jeweled *stūpa* on the seat of the master. His body was complete and unscathed, and it seemed as if he had entered into oblivion. They heard him speak: ‘Excellent, excellent. Buddha Śākyamuni, you have gladly preached this Sūtra of the Lotus Flower of the law. I have come here to hear this sūtra.’ As the members of the fourfold audience saw how the Buddha, who had entered into nirvāṇa for immeasurable thousands of *koṭīs* of *kalpas*, spoke these words, they burst into praise of what had never been before. They all strew the Buddha Prabhūtaratna and also the Buddha Śākyamuni with masses of heavenly jeweled flowers. Then the Buddha Prabhūtaratna in the jeweled *stūpa* divided the seat into two halves for himself and for the Buddha Śākyamuni ... Now the great multitudes saw both Tathāgatas in the *stūpa* of the seven jewels sitting cross-legged on the seat of the master.”<sup>110</sup>

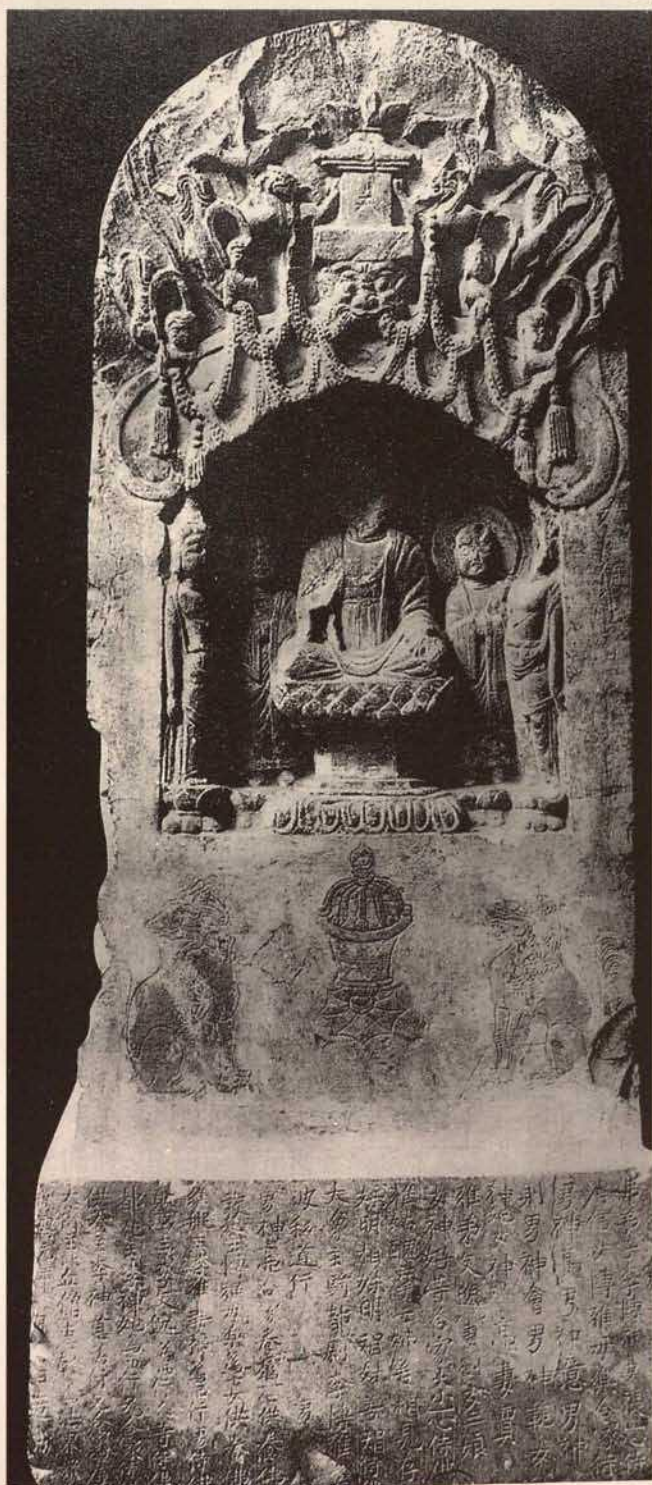
Thus a depiction of two Buddhas sitting next to each other in a pagoda clearly shows Śākyamuni and Prabhūtaratna<sup>111</sup> and is an allusion to the Lotus Sūtra. A single Buddha in a miniature pagoda, placed at the top of a nimbus, no doubt represents Prabhūtaratna. According to Davidson, such a pagoda is to be understood as a symbol of the Lotus Sūtra even if there is no figure.<sup>112</sup> It appears in the 6th century mainly in depictions of Śākyamuni, who preached the Lotus Sūtra, but also sometimes on representations of Maitreya.<sup>114</sup>

Most of the “Prabhūtaratna *stūpas*“ on Chinese bronze sculptures and votive steles from the 6th century<sup>115</sup> resemble in type the oldest surviving stone pagoda in China, the so-called four-portal pagoda *Simenta* of the Shentong monastery in Shandong

Abb. 34. Votivstele, Stein, datiert 679, Höhe 98 cm. Sirén (siehe Anm. 122), Abb. 509.

Fig. 34. Votive stele, stone, dated 679. Height: 98 cm. Sirén (see note 122), fig. 509

图 34. 石刻造像碑, 纪年西元 679 年, 98 公分高。Sirén (见注 122), 图 509。



此经又为天台派<sup>105</sup>的基本经文之一。该经之要旨为：“佛”不受时空之所限。释迦牟尼说法之时，多宝佛 (Prabhutarantna) 之宝塔<sup>106</sup>显现，此象征即代表该义。多宝佛为极往之过去佛，当其为菩萨之时曾下誓，成佛入涅槃之后，必将到处至赞颂《法华经》之地以宝塔形式出现。故当释迦牟尼在耆门崛山说法时，忽见七宝塔会从地涌出，住于空中，人群惊讶：

“三十三天雨天曼陀罗 (Mandarava) 华供养宝塔。余诸天龙、夜叉、乾闥婆、阿修罗、迦楼罗、紧那罗、摩睺罗迦、人非人等千万亿众，以一切华香缨珞幡盖伎乐供养宝塔，<sup>107</sup> 恭敬尊重赞颂。尔时宝塔中出大音叹言：善哉善哉释迦牟尼世尊。能以平等大慧教菩萨法，佛所护念，妙法莲华经为大众说，如是如是，释迦牟尼世尊，如所说者，皆是真实。”<sup>108</sup>

释迦牟尼于是乃应众人之请，升空欲开萃塔波“出大声言，如却关钥开大城门，即时一切众会，皆见多宝如来<sup>109</sup>于宝塔中，坐师子座，全身不散如入禅定。又闻其言：善哉善哉，释迦牟尼佛，快说是法华经。我为愿听是经而来至此。尔时四众等见过去无量千万亿劫灭度佛说如是言，叹未曾有。以天宝华聚多宝佛及释迦牟尼佛上。尔时多宝佛于宝塔中分半座与释迦牟尼。...尔时大众见二如来在七宝塔中...”<sup>110</sup>

所以一塔内坐二佛之造像显然为释迦牟尼及多宝二佛，并暗示法华经旨。而大佛光背尖端小塔中之单一佛像当为多宝。<sup>111</sup> 即使无佛像，Davidson 也会将此种塔看做为法华经的表征。<sup>112</sup> 西元六世纪左右，塔多与释迦牟尼，即为法华经之说法者，同时出现，<sup>113</sup> 但有时也与弥勒出现。<sup>114</sup>

大部分中国六世纪传留下金铜造像及供养人碑<sup>115</sup>上的“多宝—萃塔波”与中国迄今尚存的最早石塔类似。此种塔又称四门塔，如山东神通寺 (图 32) 即为一例。造于西元 544 年，有一立方偶像堂，四面开拱形门，穹隆顶部较矮，椽沿多层，顶上一塔刹。<sup>116</sup>

大佛寺大佛举身光尖端小龕顶上的塔亦属此形 (图 27)，塔前方所绘上之佛 (彩色图版十二之一) 可能即为多宝。迄今多仅将小龕及佛塔视为建筑部分，<sup>117</sup> 原因多在该塔不似一般塔形飘浮空中，而是座落于龕上方 (彩色图版十三之二)。此外，该塔乃为正面图象，与一般六世纪之塔像不同。<sup>118</sup> 此二特征亦见于下数例：西元 665 年 35.5 公分高的造像碑 (图 33)，<sup>119</sup> 西元 670 年敬造弥勒像碑，<sup>120</sup> 西元 676 年 36.5 公分高

ten Viertorpagode *Simenta* des Shentong-Klosters in der Provinz Shandong (Abb. 32). Sie wurde 544 errichtet, hat eine kubische Kultbildkapelle mit vier Rundbogentoren, einen pyramidenförmigen, niedrigen Oberbau mit mehreren Gesimsen und wird durch einen Miniaturstūpa mit Mast bekrönt.<sup>116</sup>

Auch die Pagode über dem Nischenbogen in der Aureolenspitze des großen Buddha im Dafosi (Abb. 27) ähnelt diesem Typ, und der auf ihrer Vorderseite aufgemalte Buddha (Farbtafel XII, 1) stellt wahrscheinlich Prabhūtaratna dar. Bisher wurden Nische und Pagode als ein Architekturelement aufgefaßt,<sup>117</sup> da die Pagode nicht wie üblich in der Luft schwebend, sondern auf der Nische stehend gezeigt wird (Farbtafel XIII, 2). Zudem wird sie in der für das 6. Jahrhundert unüblichen Frontalansicht präsentiert.<sup>118</sup> Beide Charakteristika sind auch zu sehen auf einer 35,5 cm hohen, in das Jahr 665 datierten Stele (Abb. 33),<sup>119</sup> auf einer Buddha Maitreya geweihten Stele aus dem Jahr 670,<sup>120</sup> auf einer Amitābha geweihten, 36,5 cm hohen Stele aus dem Jahr 676,<sup>121</sup> auf einer 98 cm hohen Stele aus dem Jahr 679 (Abb. 34),<sup>122</sup> auf einer 45 cm hohen, undatierten Stele im Besitz der Kunstuniversität Tōkyō (Abb. 35), die Matsubara zwischen 655 und 685 datiert<sup>123</sup> und schließlich auf einer weiteren undatierten

Province (fig. 32). Built in 544, it has a cubic chapel for cult images with four round-arched portals and a low pyramid-shaped upper structure with several cornices, crowned by a miniature stupa with a mast.<sup>116</sup>

The pagoda above the niche's arch at the top of the aureole of the Great Buddha at Dafosi (fig. 27) resembles this type; the Buddha painted on its front probably represents Prabhūtaratna (*color plate XII, 1*). Up till now the niche and the pagoda have been interpreted as one architectural element<sup>117</sup> since the pagoda is not shown hovering in the air, as was usual, but rather rests on top the niche (*color plate XIII, 2*). Moreover it is shown in front view, uncharacteristic for the 6th century.<sup>118</sup> Both features are also to be seen on a stele dated 665<sup>119</sup> (35.5 cm in height, fig. 33), on a stele from 670 that is dedicated to the Buddha Maitreya,<sup>120</sup> on a stele from 676 that is dedicated to Amitābha<sup>121</sup> (36.5 cm in height, 34), on a stele from 679 (98 cm in height, fig. 34),<sup>122</sup> on an undated stele owned by the Art University of Tōkyō (45 cm in height, fig. 35) that Matsubara places between 655 and 685,<sup>123</sup> and finally on another undated stele, presumed to show Buddha Dīpaṅkara as the main cult image, that Davidson conjectures was made in the 8th century.<sup>124</sup> Davidson describes the architectural element above the niche on both the latter stele and the one dated 679 (fig. 34) as a stūpa symbolizing the Lotus Sūtra<sup>125</sup>. The other examples mentioned above were apparently not known to him.<sup>126</sup> The greatest similarity to the representation of niche and pagoda on the Great Buddha's aureole in the Dafosi (*color plate XIII, 2*) is to be found on the stele dated 665 (fig. 33). The columns in the niche also have a bulge in the middle decorated with lotus petals; a garland, of which in the Dafosi only a remnant survives, hangs from the arch of the niche. The form of the pagoda is also similar in appearance.

However, the three figures in the niche in Dafosi (*color plate XIII, 1*) appear to be without parallels and present an icono-

35



Abb. 35. Votivstele, Stein, Kunstuniversität Tōkyō, Höhe: 45 cm. Matsubara, a.a.O., Abb. 248a

Fig. 35. Votive stele, stone, Art University of Tōkyō. Height: 45 cm. Matsubara (see note 119), fig. 248a

图 35. 右刻造像碑, 东京艺术大学, 45 公分高。取自松原三郎 (注 119), 图 248a。

Abb. 36. Stifterfiguren, Wandmalerei, Nordwand der Höhle 305 in Dunhuang, Sui (581-618). Dunhuang Mogaoku, hrsg. Dunhuang Wenwuyanjiuso, Bd. 2, Peking 1984, Abb. 26

Fig. 36. Donor figures, wall painting, north wall of cave 305 in Dunhuang, Sui (581-618). Dunhuang Mogaoku, ed. Dunhuang Wenwuyanjiuso, vol. 2, Beijing 1984, fig. 26

图 36. 敦煌 305 窟北壁隋代 (581-618) 壁画供养人图。《敦煌莫高窟》，敦煌文物研究所 (编), 第 2 册, 北京 1984, 图 26。



敬造阿弥陀佛像碑，<sup>121</sup> 西元 679 年 98 公分高造像碑 (图 34)，<sup>122</sup> 一躯东京艺术大学收藏无纪年 45 公分高之造像碑 (图 35)，松原三郎将之定于 655 至 685 之间，以及另一躯无纪年供养燃灯佛造像碑，Davidson 认为可能造于八世纪时。<sup>123</sup> Davidson 称此以及纪年 679 造像碑上所表现的小龕上方建筑 (图 34) 为代表法华经本意的萃塔波。<sup>124</sup> 而上述其余数例显然不为其所知。<sup>125</sup> 与大佛举身光上小龕及塔像 (彩色图版十三之二) 最相近者应为 665 年之造像碑 (图 33)。该造像碑上的龕柱中央部分亦有饰以莲纹的突棱纹，龕顶上方园拱亦有垂带纹饰，此一装饰于大佛寺中仅存部分。此外二者之塔形亦相近。

大佛寺小龕内之三像 (彩色图版十三之一) 却似乎缺乏同例，在图象学角度来看亦令人迷惑不已：交脚式的善跏倚座 (Bhadrasana) 原仅弥勒佛或弥勒菩萨所有。<sup>126</sup> 三者之高发髻及宝冠则暗示其为菩萨。但三者所着之服既非佛衣亦非菩萨衣饰，而与敦煌壁画上所存隋唐之际豪门弟子所着服装类似 (图 56)。<sup>127</sup> 中央一像体形最大，显示三者之中仍有一臣属关系，但除此之外缺乏任何其他提示。三者是否就是表示弥勒菩萨，至此尚须存疑，但也不能完全排除此一可能

性，如上所显示，多宝-萃塔波的图象并不绝对说明其下小龕中之图象即为释迦牟尼一般。

### 结论

本文考察了大佛光背上的装饰图案，七佛，飞天，以及小龕及宝塔之图象。而后者可对大佛窟建造时间做最明确的提示。根据此图象，举身光尖端并不造于目前所认的 618 至 628 年之间，而是于西元七世纪的六十年代至七十年代之间。就著者所知，尖端上的主要纹饰，也就是小龕及其上的塔，不见于任何其他同类佛像身光之上，<sup>128</sup> 而其余大佛光背上的装饰如莲瓣纹，忍冬纹，如意宝珠，火焰圈上方七佛，飞天做为身光缘饰，以及一多宝-萃塔波图案于尖拱形光背上等均为西元六世纪下半期时之常见纹饰 (见图 28 及 29)。<sup>129</sup>

大佛光背的造型并不必要地表明大佛即阿弥陀佛。因此，对于寻找出可以辨认大佛身份明显指标的工作仍得继续进行。

(宋馨 译)

tierten Stele, von der Davidson annimmt, daß sie im 8. Jahrhundert hergestellt wurde und Buddha Dīparikara als Hauptkultbild zeigt.<sup>124</sup> Davidson bezeichnet das Architekturelement über der Nische auf dieser Stele sowie auf der in das Jahr 679 datierten (Abb. 34) als den das Lotos-Sūtra symbolisierenden *stūpa*.<sup>125</sup> Die restlichen, oben aufgeführten Beispiele waren ihm offenbar unbekannt.<sup>126</sup> Die größte Ähnlichkeit mit der Präsentation von Nische und Pagode in der Aureole des Großen Buddha (Farbtafel XIII, 2) besitzt die 665 datierte Stele (Abb. 33). Ihre Nischensäulen weisen ebenso in der Mitte einen mit Lotusblütenblättern verzierten Wulst auf, und am Nischenbogen hängt eine Girlande, von deren Darstellung im Dafosi nur noch ein Reststück erhalten ist. Auch die Form der Pagode ist von ähnlicher Gestalt.

Die drei Figuren in der Nische im Dafosi (Farbtafel XIII, 1) scheinen hingegen ohne Parallele und stellen ein ikonographisches Rätsel dar: Ihre Sitzhaltung in *bhadrasana* ist fast ausschließlich Maitreya vorbehalten,<sup>127</sup> der als Buddha oder Bodhisattva dargestellt werden kann. Hochfrisur und Diadem lassen auf die Darstellung dreier Bodhisattvas schließen. Sie tragen aber weder die für Buddhas noch die für Bodhisattvas typische Kleidung, sondern die der gesellschaftlichen Oberschicht der Sui- und Tang-Zeit, wie sie z.B. auf Stifterbildnissen in Dunhuang zu sehen ist (Abb. 56).<sup>128</sup> Die größere Figur in der Mitte impliziert eine Hierarchie innerhalb der Trias, die aber durch keine anderen Indizien unterstützt wird. Ob es sich also um die Darstellung von drei Maitreyas in Bodhisattvagestalt handelt, ist fraglich, aber auch nicht auszuschließen, denn wie die obigen Beispiele illustrieren, weist die Prabhūtaratna-Pagode das Hauptkultbild der Nische, über der sie sich befindet, nicht zwingend als Śākyamuni aus.

### Schlußfolgerung

Von den drei untersuchten Dekormotiven im Nimbus des Großen Buddha, den sieben Buddhas, den Fliegenden Gottheiten und der Nische mit der Pagode bietet das letztgenannte den konkretesten Hinweis auf die Bauzeit. Die Aureolenspitze ist demnach möglicherweise nicht innerhalb des Zeitraumes von 618 bis 628 geschaffen worden wie bisher vermutet, sondern in den sechziger oder siebziger Jahren des 7. Jahrhunderts. Ihre Hauptmotive, die Nische und die auf dem Nischenbogen stehende Pagode, sind, soweit der Verfasserin bekannt, auf keiner anderen noch erhaltenen Buddha-Aureole in dieser Art dargestellt,<sup>129</sup> während andere Dekormotive des Nimbus wie Lotosblütenblätter- und Rankenring, Wunschjuwel, sieben Buddhafiguren über einer Flammenzone, eine Vielzahl von Fliegenden Gottheiten als Aureolenrand und eine Prabhūtaratna-Pagode auf einem spitzbogenförmigen Nimbus in der 2. Hälfte des 6. Jahrhunderts eine nicht ungewöhnliche Konzeption darstellten (Abb. 28 und 29).<sup>130</sup>

Die Gestaltung des Nimbus des Großen Buddha verweist also nicht zwingend auf eine Amitābha-Darstellung, und so wird die Suche nach Indizien, die zur eindeutigen Identifizierung des Großen Buddha im Dafosi führen könnten, noch weitergehen müssen.

graphic puzzle; their *bhadrasana* sitting position is almost exclusively reserved for Maitreya,<sup>127</sup> who can be depicted as Buddha or as Bodhisattva. The high hairdo and the diadem suggest a depiction of three Bodhisattvas, but they do not wear the clothes typical for either Buddhas or Bodhisattvas. Rather their garments suggest those of the upper classes from the Sui and Tang Periods, as can be seen for example on donor portraits in Dunhuang (fig. 36).<sup>128</sup> The larger figure in the center implies a hierarchy within the triad, but there is no other evidence to support this. Although it is doubtful that this is a depiction of three Maitreyas in the form of Bodhisattvas, this possibility cannot be ruled out because, as the above examples illustrate, the Prabhūtaratna pagoda above the niche does not prove conclusively that the main cult image of the niche is Śākyamuni.

### Conclusion

Of the three decorative motifs in the nimbus of the Great Buddha – the seven Buddhas, the Flying Deities, and the niche with the pagoda – the latter provides the most concrete indication of the date of origin. Accordingly the top of the aureole was probably not produced in the period between 618 to 628, as previously assumed, but rather in the '60s or '70s of the 7th century. As far as the author knows, its main motifs, the niche and the pagoda resting on the arch of the niche, are not depicted in this form on any other surviving aureole of a Buddha,<sup>129</sup> whereas other decorative motifs on the nimbus – such as the ring of lotus petals and tendrils, the wish-granting jewel, the seven Buddha figures above a zone of flame, the multitude of Flying Deities as the border of an aureole, and a Prabhūtaratna pagoda on a pointed-arch nimbus – represent a concept that was not unusual in the second half of the 6th century (fig. 28 and 29).<sup>130</sup>

Hence the design of the nimbus of the Great Buddha does not inevitably lead to the identification of the Great Buddha with the Buddha Amitābha. The search for clues to enable the identity of the Great Buddha in the Dafosi to be determined is not yet at an end.

(translated from the German by Margaret Thomas Will)

## 注释

感谢斯图加特 Breuninger 基金会对此研究予以财政补助,亦感谢巴伐利亚州文物保护局惠予调查时之多方支援。

- 1 Marthe Collinet-Guerin, *Histoire du Nimbe*. Paris 1961, 第 19 页。Behrsing 将两河流域及埃及归为光背之可能起源地。见 Siegfried Behrsing, "Der Heiligenschein in Ostasien." *Zeitschrift der Deutschen Morgenlaendischen Gesellschaft*, 第 103 册, 新编第 28 册, 1953, 自第 186 页起。
- 2 Behrsing 1953, 页 156-196。
- 3 Collinet-Guérin 1961, 第 241 页; Behrsing 1953, 第 186 页。
- 4 “光背(Nimbus)”条下乃注明“圣光(Heiligenschein)”为其同义词。Lexikon der Kunst: Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. Harald Olbrich 等(编辑), 第三册, 新编 Leipzig 1991, 第 198 页。
- 5 见上注, 第 184 页。
- 6 中日文献中“背光”,“光背”,及“后光”均同义,互相通用。
- 7 其余众神如天王,明王,罗汉等均具头光。
- 8 《佛光大辞典》,佛光大藏经编修委员会(编辑),第四版,台湾高雄 1989,第三册,自 2179 页起。
- 9 见注 6。
- 10 *Japanese-English Buddhist Dictionary*. 岩野真雄(编辑),再版,东京 1991,第 92 页。
- 11 “相”之德文译释见 Albert Grünwedel 之 *Buddhistische Kunst in Indien*, Berlin 1900, 自 138 页起。
- 12 《大正新修大藏经》, Takakusu Junjiro 高楠顺次郎, Watanabe Kaigyoku 渡边海旭(编辑),东京 1924-1932 (以下简称“大正藏”), 365, 第 12 册, 自 343 页起。此经之梵文本不详。可能为中国或中亚一带之作品;见 Fujita, Kotatsu, "The Textual Origins of the Kuan Wu-liang-shou ching: A Canonical Scripture of Pure Land Buddhism", 于 *Chinese Buddhist Apocrypha*. Robert, E. Jr. Buswell(编辑), Honolulu 1990, 第 155, 163 页。
- 13 Harald Ingholt, *Gandharan Art in Pakistan*, New York 1957, 图 III, 页 32-33。
- 14 贵霜王朝为中亚地区游牧民族之后裔,王朝之初,先征服大月氏,然后进军粟特(Sogdien),大夏(Baktrien),最后占领位于今日巴基斯坦之犍陀逻以及将近今日印度之全部领土。迦腻色伽一世为该王朝最重要之统治人物之一,在位期间并极度拥护佛教。见 Ingholt 1957, 自 14 页起。
- 15 贵霜王朝的纪年迄今仍无定论。迦腻色伽登位时间可能为公元 78, 128 或 144 年。其在位时间据 Ingholt 氏长达 27 年,故作者推出文中所述年代。见 Ingholt 1957, 第 16, 25 页。又见 Deborah Klimburg-Salter, *Buddha in Indien: Die frueh-indische Skulptur von Koenig Asoka bis zur Guptazeit*, Wien 1995, 第 112 页及自 114 页起(展览图录)。
- 16 Marylin M. Rhie, "The Earliest Chinese Bronze Bodhisattva Sculptures", *Arts of Asia*, vol.25, no.2, March-April 1995, S.93.
- 17 见注 1。Behrsing 之研究基于石田茂作之论文“佛像光背の種類と变迁”,《考古学杂志》,1940 二月,第 1 至 32 页。该文虽主要讨论日本境内的光背,但 Behrsing 氏认为其结论亦可适用于中国。Behrsing 1953, 第 173 页。此外亦可参考 Ernesta Marchand, "The Development of the Aureole in China in the Six Dynasty Period", *Oriental Art*, vol. XX, no.1, 1974, Pp.66-74。
- 18 大佛窟为大佛寺建筑群中最大之洞窟。
- 19 作者目前在进行对该光背之详细图象—图象年代学之分析。
- 20 李淞认为大佛窟造于 618 至 628 年间,见李淞,“唐太宗建七寺之诏与彬县大佛寺石窟的开凿”,《艺术学》,第 9 号,1994,自第 30 页起。亦见林春美及 Wenzel 于本文集中对建窟时间之探讨。
- 21 当时可能将已毁损之图象及纹饰用灰泥模补回去或重新模造,整个光背重新打底后再全部重加彩画。光背中之佛像及小莲花之内部嵌饰以金属薄片,在大莲花上则加着镶嵌。稍后又将火焰纹用近似透明漆之原料多次直接涂于光背之上,毁损的岩石部位则涂抹灰浆加补回去。最初的图象可能即为泥塑。见 Cristina Thieme, "Bericht über den Arbeitsaufenthalt vom 29. Juli - 16. August 1993." *Entwicklung und Erprobung von Konservierungstechnologien fuer Kunst und Kulturgüter der Provinz Shaanxi/VR China: Ein Forschungsprojekt des Bayerischen Landesamtes fuer Denkmalpflege und des Ministeriums fuer Kulturgüter der Provinz Shaanxi; Jahresbericht 1993*, Bayerisches Landesamt fuer Denkmalpflege(编辑),第 48, 49, 55 页。
- 22 1993 年为西安文物保护技术中心的贺林先生所发现。
- 23 中方及日方学者亦称之为“舟型”,见张总“北朝金铜佛像背光飞天分析”,《文物》1993,第 12 期,第 48 页及 Behrsing 1953, 自 163 页起。
- 24 “园型”仅为一大略描述,头光近肩处渐长,几近椭圆。完全就视觉印象而言,因头光下边被大佛颈部与肩部打断,头光实为一马蹄型。
- 25 见林春美文第 44, 48 页。
- 26 林春美认为大佛窟之建造乃模仿一歇山顶式之木造建筑,有二山花。见上引林文。
- 27 此处为一火焰珠状。
- 28 亦称金刚座(vajrasana),乃二腿近身弯起回收,膝压地,脚心向上。见 Saunders, E. Dale, *Mudra: A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture*, New York 1960, 第 122-124 页。在此只能猜测此七佛之坐姿,因其腿足均为衣袍所遮掩。
- 29 以下为便利描述起见将由右起将佛与莲纹顺序依次编号,见图 3。
- 30 Thieme 1993, 第 51 页。
- 31 凡头光边缘红色,顶端上尖并突起者,均可释为火舌。见 Behrsing 1953, 图 1, 12, 14, 及自 161 页起。
- 32 Saunders 1960, 自 85 页起。
- 33 Behrsing 1953, 图 I/4 及第 61 页。
- 34 莲座之下涂有四个大字,已模糊不清,应为本世纪所加。
- 35 Saunders 1960, 自 61 页起。

## Anmerkungen

Mein Dank gilt der Breuninger Stiftung in Stuttgart, die die vorliegende Arbeit finanziell gefördert hat, sowie dem Bayerischen Landesamt für Denkmalpflege für die Unterstützung meiner Recherchen.

- 1 MARTHE COLLINET-GUÉRIN, *Histoire du Nimbe*, Paris 1961, S. 19. Behrsing nennt das Zweistromland und Ägypten als mögliche Ursprungsorte. SIEGFRIED BEHRING, *Der Heiligenschein in Ostasien*, in: Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Bd. 103, NF Bd. 28, 1953, S. 189 ff.
- 2 BEHRING (wie Anm. 1), S. 156-196.
- 3 COLLINET-GUÉRIN (wie Anm. 1), S. 241; BEHRING (wie Anm. 1), S. 186.
- 4 Von „Nimbus“ wird auf „Heiligenschein“ als Synonymon verwiesen. *Lexikon der Kunst: Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*, Hrsg.: HARALD OLBRICH u.a., Bd. III, Neubearb. Leipzig 1991, S. 198.
- 5 *Ibid.*, S. 184.
- 6 In chinesischen und japanischen Werken werden die Begriffe beiguang, guangbei und houguang synonym gebraucht.
- 7 Auch andere Wesen wie die Lokāpalas, die Vidyārājās, Arhats etc. besitzen Nimben. BEHRING (wie Anm. 1), S. 168 ff.
- 8 *Foguang dacidian*, Hrsg.: Foguang dazangjing bianxiu weiyuanhui, 4. Aufl., Gaoxiong/Taiwan 1989, Bd. 3, S. 2179 f.
- 9 Wie Anm. 6.
- 10 *Japanese-English Buddhist Dictionary*, Hrsg.: IWANO SHIN'YŪ, überarb. Aufl., Tōkyō 1991, S. 92. – Ostasiatische Autoren werden wie üblich zitiert, indem der Nachname dem Vornamen vorangestellt wird.
- 11 Aufgeführt und ins Deutsche übersetzt bei ALBERT GRÜNWEDEL, *Buddhistische Kunst in Indien*, Berlin 1900, S. 138 f.
- 12 *Taishō-shinshū daizōkyō*. Hrsg.: TAKAKUSU JUNJIRŌ and WATANABE KAIGYOKU, Tōkyō 1924-1932 (im folgenden „T.“), 365, Bd. 12, S. 343 ff. Von diesem Sūtra ist kein Sanskrit-Original bekannt. Möglicherweise ist es chinesisches oder zentralasiatisches Ursprungs. FUJITA KOTATSU, *The Textual Origins of the Kuan Wu-liang-shou ching: A Canonical Scripture of Pure Land Buddhism*, in: *Chinese Buddhist Apocrypha*, Hrsg.: ROBERT E. BUSWELL JR., Honolulu 1990, S. 155, 163.
- 13 HARALD INGOLT, *Gandhāran Art in Pakistan*, New York 1957, Abb. III 2 zwischen S. 32 und 33.
- 14 Die Kušānas, Nachkommen eines zentralasiatischen Nomadenvolkes, eroberten zuerst Transoxanien, danach Sogdien, Baktrien und schließlich Gandhāra im heutigen Pakistan sowie fast das gesamte heutige Indien. Kaniška I. war einer ihrer bedeutendsten Herrscher und ein großer Förderer des Buddhismus. INGOLT (wie Anm. 13), S. 14 f.
- 15 Die Chronologie der Kušāna-Epoche ist bis heute umstritten. Für Kaniška's Regierungsantritt werden die Jahre 78, 128 oder 144 angenommen, seine Regierungsdauer betrug laut INGOLT 27 Jahre, so daß die Verfasserin zu oben genannter Datierung gelangt. INGOLT (wie Anm. 13), S. 16, 25. Vgl.: DEBORAH KLIMBURG-SALTER, *Buddha in Indien: Die frühindische Skulptur von König Asoka bis zur Guptazeit*, Wien 1995, S. 112, 114 f. (Ausstellungskatalog).
- 16 MARYLIN M. RHIE, *The Earliest Chinese Bronze Bodhisattva Sculptures*, in: *Arts of Asia*, Vol. 25, No. 2, March-April 1995, S. 93.
- 17 Wie Anm. 1. BEHRING'S Arbeit beruht im wesentlichen auf dem Aufsatz von ISHIDA MOSAKU, *Butsuzō kōhai no shurui to henshen*, in: *Kōkōgaku zasshi*, Februar 1940, S. 1-32. Dieser behandelt ausschließlich japanische Nimben, doch BEHRING hält die Ergebnisse für übertragbar auf China. BEHRING (wie Anm. 1), S. 173. Des weiteren war der Aufsatz von ERNESTA MARCHAND, *The Development of the Aureole in China in the Six Dynasty Period*, in: *Oriental Art*, Vol. XX: No. 1, 1974, S. 66-74 nützlich.
- 18 Die Dafoku, die Höhle des Großen Buddha, ist die größte Höhle in der Höhlentempelanlage Dafosi.
- 19 Die Verfasserin bereitet eine umfassende ikonographisch-ikonologische und stilistische Analyse dieses Nimbus vor.
- 20 LI SONG vertritt die These, daß die Grotte des Großen Buddha zwischen 618 und 628 angelegt worden sei. LI SONG, *Tang Taizong jian qi si zhi zhao yu Binxian Dafosi shiku de kaizao*, in: *Yishu xue*, No. 9, 1994, S. 30 f. Vgl. auch die Diskussion über verschiedene Bauphasen in den Beiträgen von LIN und WENZEL.

## Notes

I would like to thank the Breuninger Foundation in Stuttgart for providing financial assistance for this work, and the Bavarian State Conservation Office for supporting my research.

- 1 MARTHE COLLINET-GUÉRIN, *Histoire du Nimbe*, Paris 1961, p. 19. Behrsing mentions Mesopotamia and Egypt as possible origins. SIEGFRIED BEHRING, *Der Heiligenschein in Ostasien*, in: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, vol. 103, new series vol. 28, 1953, pp. 189ff.
- 2 BEHRING (see note 1), pp. 156-196.
- 3 COLLINET-GUÉRIN (see note 1), p. 241. BEHRING (see note 1), p. 186.
- 4 Under "Nimbus" there is a reference to "Heiligenschein" as a synonym. *Lexikon der Kunst: Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie*, HARALD OLBRICH et al., ed., vol. III, rev., Leipzig 1991, p. 198.
- 5 *Ibid.*, p. 184.
- 6 In Chinese and Japanese works the terms *beiguang*, *guangbei* and *houguang* are used synonymously.
- 7 Other beings, such as the *Lokāpalas*, the *Vidyārājās*, *Arhats*, etc., also have nimbuses. BEHRING (see note 1), pp. 168 ff.
- 8 *Foguang dacidian*, ed. Foguang dazangjing bianxiu weiyuanhui, 4th edition, Gaoxiong/Taiwan 1989, vol. 3, pp. 2179f.
- 9 See note 6.
- 10 *Japanese-English Buddhist Dictionary*, IWANO SHIN'YU ed., rev. edition, Tōkyō 1991, p. 92.
- 11 Listed and translated into German by ALBERT GRÜNWEDEL, *Buddhistische Kunst in Indien*, Berlin 1900, pp. 138 f.
- 12 *Taishō-shinshū daizōkyō*, TAKAKUSU JUNJIRŌ and WATANABE KAIGYOKU, eds, Tōkyō 1924-1932 (referred to below as "T."), 365, vol. 12, p. 343ff. No Sanskrit original is known for this sūtra. Possibly it is Chinese or Central Asian in origin. FUJITA KOTATSU, *The Textual Origins of the Kuan Wu-liang-shou ching: A Canonical Scripture of Pure Land Buddhism*, in: *Chinese Buddhist Apocrypha*, ROBERT E. BUSWELL JR., ed., Honolulu 1990, pp. 155, 163.
- 13 HARALD INGOLT, *Gandhāran Art in Pakistan*, New York 1957, fig. III 2. between pp. 32 and 33.
- 14 The Kušānas, descendants of a Central Asian nomadic people, first conquered Transoxanien, then Sogdien, Baktrien and finally Gandhāra in present day Pakistan, as well as almost all of present day India. Kaniška I was their most important ruler and a great supporter of Buddhism. INGOLT (see note 13), pp. 14 f.
- 15 The chronology of the Kušāna epoch is still under dispute. The date for the beginning of Kaniška's rule is given as 78, 128 or 144; according to INGOLT he ruled for 27 years. The dates given in this text are derived from that. *Ibid.*, pp. 16, 25. Compare: DEBORAH KLIMBURG-SALTER, *Buddha in Indien: Die frühindische Skulptur von König Asoka bis zur Guptazeit*, Vienna 1995, pp. 112, 114 f. (exhibition catalogue).
- 16 MARYLIN M. RHIE, *The Earliest Chinese Bronze Bodhisattva Sculptures*. In: *Arts of Asia*, vol. 25, no. 2, March-April 1995, p. 93.
- 17 See note 1. BEHRING'S work is primarily based on the article by ISHIDA MOSAKU: *Butsuzō kōhai no shurui to henshen*. In: *Kōkōgaku zasshi*, February 1940, pp. 1-32. This deals exclusively with Japanese nimbuses but BEHRING considers the results to be applicable to China. BEHRING (see note 1), 1953, p. 173. Also helpful was the article by ERNESTA MARCHAND: *The Development of the Aureole in China in the Six Dynasty Period*, in: *Oriental Art*, vol. XX, no. 1, 1974, pp. 66-74.
- 18 The Dafoku, the cave of the Great Buddha, is the largest of the caves in the Dafosi temple complex.
- 19 The author is preparing a comprehensive iconographic, iconological and stylistic analysis of this nimbus.
- 20 LI SONG supports the thesis that the grotto was built between 618 and 628. LI SONG, *Tang Taizong jian qi si zhi zhao yu Binxian Dafosi shiku de kaizao*. In: *Yishu xue*, no. 9, 1994, pp. 30 f. Compare also the discussion of the different building phases in the articles by LIN and WENZEL.
- 21 At that time presumably damaged figures and ornaments were repaired in clay or newly modelled, the entire nimbus was given a new ground coat and was painted, the Buddhas in the aureole and the insides of the smaller lotus blossoms were given a metal coat-

- 36 见 Klein-Bednay, Ildiko Yolantha, *Schmuck und Gewand des Bodhisattva*. Diss. Bonn 1984, 第 56 页。
- 37 脸部金色为卅二相 (laksana) 之一。
- 38 日文称“三道”。Gunhild Gabbert, *Buddhistische Plastik aus China und Japan*. Bestandskatalog des Museums fuer Ostasiatische Kunst der Stadt Koeln, Wiesbaden 1972, 第 466 页。
- 39 日文为“肉髻珠”, 见上注第 492 页。
- 40 为佛或菩萨眉间之白色毫毛, 放出光芒, 照亮宇宙。同上注第 474 页。
- 41 此处可能为佛头原断裂部位, 经后人尝试弥补之遗迹。此一修护工作则应在 1333 年大型整修工程之后。
- 42 在黏着缝中发现涂在石壁上之较老彩绘层, 见 Thieme 1993, 自 49 页起。
- 43 Hans Wolfgang Schumann, *Buddhistische Bildwelt: Ein ikonographisches Handbuch des Mahayana- und Tantrayana-Buddhismus*, Koeln 1986, 第 39 页。(密宗称之“一切解脱印”)
- 44 Behrsing 1953, 图 I/6 及第 160 页。
- 45 见注 22。
- 46 大佛光背很可能原从顶至最下部均饰满飞天, 但因风化之故, 从地面至 10 米高处之部位均已模糊不清, 无法辩识。
- 47 其余飞天不见有乐器或是无法分辨是否持有乐器。
- 48 Klein-Bednay, 1984, 第 68 页。
- 49 见注 36, 第 185 页。
- 50 第九号飞天则为一例外, 见下。
- 51 裙上局部发现有镶嵌金属, 与举身光上之佛像及小莲花上之金属相同。Thieme 1993, 第 51 页。
- 52 此一乐器于西元四世纪时自中亚传入中国, 在中国国内六世纪之佛碑以及唐代舞乐图中常见。Helene Dunn Bodman, *Chinese Musical Iconography: A History of Musical Instruments Depicted in Chinese Art*, Taipei 1987, 第 64 及 139 页, 图 26。
- 53 成都王建 (847-918) 墓中石棺上有一以半高浮雕琢成之女乐伎, 手中即持答腊鼓。杨荫浏,《中国古代音乐史稿》, 北京 1981, 上册, 图 102。
- 54 Thieme 1993, 第 52 至 53 页间对于第六号乐伎图片之解说。很可能是为 1333 年时用黏土所补塑上。
- 55 目前中国已知最老之吹角乐器出自新石器时代之大汶口文化遗存。今日中国境内之少数民族如瑶, 彝, 苗等仍在用水牛角或家牛角做为乐器。《中国乐器图鉴》, 刘东升 (编辑), 1992, 第 128 页, 图 2-2-1。
- 56 此层灰泥层施工相当粗糙, 故可推测其施工时间不与黏土造像同期。Thieme 1993, 第 50 页。
- 57 最老的排箫出土于中国一座西元前五世纪的墓中。Bodman 1987, 第 25 页及图 13。
- 58 衣着上的图案纹饰可能为后期所添加。Thieme 1993, 第 51 至 52 页间对第十一号乐伎的解说。
- 59 断落面上残存木钉孔, 可见掉落部位原为泥塑。
- 60 四弦琵琶来自波斯, 五弦琵琶来自印度。见 Bodman 1987, 第 56 页。辽宁省辽阳棒台子汉墓壁画中即有一琵琶图; Käthe Finsterbusch, *Verzeichnis und Motivindex der Handdarstellungen*, Wiesbaden 1971, 下册, 图 631。西元六世纪时, 两种琵琶图形均常出现在佛像石雕中, 属飞天弹奏乐器之一。见 Bodman 1987, 第 48 页, 图 7。
- 61 拍板早在隋唐之时已成为府乐演奏用乐器之一。今日之拍板仅剩三木片。《中国乐器图鉴》1992 (如注 55), 第 98 页。拍板可能于汉末之时由西方传入; Joachim Hildebrand, *Das Auslaenderbild in der Kunst Chinas als Spiegel kultureller Beziehungen (Han-Tang)*, Stuttgart 1987, 第 134 页。
- 62 见《中国乐器图鉴》1992, 第 26 页, 图 1-1-36。为插一小棍之小鼓, 鼓缘系有小球, 鼓左右旋转则球击鼓膜。鼗鼓可能非源自中国, 因在东汉画像中多出现于百戏图中; Hildebrand 1987, 第 128 页, 注 173。此处十七号飞天手中鼗鼓却不见小球及系绳。
- 63 见注 53。
- 64 见注 52。
- 65 见伯希和照片 (林文图 17a,b)。该像已脱落。
- 66 第十七号飞天因尚未完工, 故不在此三类中。由其细长上身观之亦应属第三类。第五号飞天已脱落, 又伯希和照片 (林文图 17a,b) 上亦显现不清, 故亦不列入此三类中。
- 67 此三者脸部均为泥塑, 三者可能均为后期所补。
- 68 见彩色图版八之二及图 33。
- 69 Schumann 1986 (见注 43), 第 35 页。
- 70 见 Heinrich Gerhard Franz, *Pagode, Turmtempel, Stupa: Studien zum Kultbau des Buddhismus in Indien und Ostasien*, Graz 1978, 第 54 页, 亦见注 106。
- 71 飞天原附着部位残余二木钉, 由此推测该像原来至少部分为泥塑。
- 72 佛主释迦牟尼在毕钵罗树下豁然开悟, 终成觉者。
- 73 根据《阿弥陀经》(Kleineres Sukhavativyuha-Sutra) (大正藏 366, 第 12 册) 及《无量寿佛经》(Größeres Sukhavativyuha-Sutra) (大正藏 360, 第 12 册) 既可称为无量光之阿弥陀佛, 亦可称为无量寿之阿弥陀庾斯 (Amitayus)。《观无量寿佛经》(见注 12) 仅用无量寿佛之称 (大正藏 365, 第 12 册)。以上所提均为净土宗内主要经文。净土宗礼拜阿弥陀佛及无量寿佛。下文中将使用较常用之阿弥陀佛之名。
- 74 大佛洞中观世音菩萨及大势至菩萨完全符合《观无量寿佛经》内之描写, 观世音头上有一化佛 (Nirmanabuddha) (图 2b), 大势至头上有一宝瓶 (图 2b)。大正藏 365, 第 12 册, 第 343c, 344a 页。菩萨可以化身无数, 解救众生。其化身像即称为化佛。《佛光大辞典》1989, 第 2 册, 第 1324 页。
- 75 见 Wenzel 文第 106 页及图 14。但此类误情形认极少发生。
- 76 见注 20。
- 77 见注 12。
- 78 圆光很可能为头光同义词, 因于同文中又称观世音有一圆光及一上身光, 见上, 第 343c 页
- 79 见注 74。
- 80 《大正藏》365, 第 12 册, 第 343b 页。
- 81 见 Dietrich Seckel, *Buddhistische Kunst Ostasiens*, Stuttgart 1957, 第 285 页, 及 Osvald Siren, *Chinesische Skulpturen der Sammlung Eduard von der Heydt [im Museum Rietberg]*, Zuerich 1959, 第 144 页。此一解释最适合弥勒佛, 因弥勒乃为未来佛, 为释迦之后继, 故为“历史”佛之下一阶



- 21 Damals wurden vermutlich beschädigte Figuren und Ornamente mit Lehm ergänzt oder völlig neu modelliert, der gesamte Nimbus neu grundiert und bemalt, die Buddhas in der Aureole wie auch die Innenseiten der kleineren Lotosblüten mit Metallauflagen versehen und Applikationen in die großen Lotosblüten eingesetzt. Die Flammensmuster wurden später noch mehrmals in lasurartigem Auftrag ohne Grundierung übermalt und beschädigte Steinpartien mit Lehmörtel ergänzt. Nicht auszuschließen ist, daß schon ursprünglich Figuren aus Lehm modelliert waren. CRISTINA THIEME, *Bericht über den Arbeitsaufenthalt vom 29. Juli-16. August 1993*, in: Entwicklung und Erprobung von Konservierungstechnologien für Kunst- und Kulturgüter der Provinz Shaanxi/VR China: Ein Forschungsprojekt des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege und des Ministeriums für Kulturgüter der Provinz Shaanxi; Jahresbericht 1993, Hrsg.: Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, S. 48, 49, 55.
- 22 Sie wurde 1993 von He Lin, Mitarbeiter des Technischen Zentrums für Denkmalpflege in Xi'an, entdeckt. Siehe Farbtafel X, 2-5.
- 23 Von chinesischen und japanischen Gelehrten als Bootsform, chin. *zhouxing*, jap. *funagata* bezeichnet. Vgl. ZHANG ZONG, *Beichao jintong foxiang beiguang feitian fenxi*, in: *Wenwu*, No. 12, 1993, S. 48 und BEHSING (wie Anm. 1), S. 163 ff.
- 24 Die Kreisform ist wohl intendiert, aber zu den Schultern des Buddha hin wird daraus fast ein Oval. De facto handelt es sich, da der Kopfschein durch Hals und Rücken des Buddha unterbrochen ist, um eine Art Hufeisenform.
- 25 Vgl. Beitrag LIN, S. 44, 48.
- 26 Nach LIN hat die Dafo-Höhle die Gestalt eines Holzgebäudes mit Fußwalmdach, welches zwei Giebel aufweist. Beitrag LIN, *ibid.*
- 27 Hier als überflammete Perle dargestellt.
- 28 Auch Diamantsitz *vajrāsana* genannt. Sitzhaltung, bei der die Unterschenkel an den Körper gezogen und verschränkt, die Knie auf den Boden gedrückt sind und die Fußsohlen nach oben weisen. E. DALE SAUNDERS, *Mudra: A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture*, New York 1960, S. 122-124. Die Sitzhaltung der Buddhas in der Aureole ist allerdings nur zu errahnen, denn ihre Beine werden von Gewändern verhüllt.
- 29 Zur besseren Orientierung wurden die Figuren und großen Rosetten der Aureole beginnend von rechts unten numeriert, s. Abb. 3.
- 30 THIEME (wie Anm. 21), S. 51.
- 31 D.h. der rot gefaßte Rand der Kopfscheine, der in eine Spitze ausläuft, wird als Flammenzunge interpretiert. BEHSING (wie Anm. 1), Abb. I, 12 u. 14 u. S. 161 f.
- 32 SAUNDERS (wie Anm. 28), S. 85 ff.
- 33 BEHSING (wie Anm. 1), Abb. I/4 u. S. 160.
- 34 Auf der Unterseite des Throns sind vier nicht mehr zu entziffernde, große Schriftzeichen aufgemalt, die wohl aus dem 20. Jh. stammen.
- 35 SAUNDERS (wie Anm. 28), S. 61 f.
- 36 Vgl. ILDIKO YOLANTHA KLEIN-BEDNAY, *Schmuck und Gewand des Bodhisattva*, Diss., Bonn 1984, S. 56.
- 37 Die goldene Hautfarbe ist eines der 32 großen Schönheitszeichen, *lakṣana*. Vgl. GRÜNWEDEL (wie Anm. 11), S. 138.
- 38 Jap. *sando*, 3 Wege genannt. GUNHILD GABBERT, *Buddhistische Plastik aus China und Japan: Bestandskatalog des Museums für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln*, Wiesbaden 1972, S. 466.
- 39 Jap. *nikugei-shu*. *Ibid.*, S. 492.
- 40 Skr., weißes Haar, Locke auf der Stirn eines Buddha oder Bodhisattva, von dem ein Lichtstrahl ausgeht, der das Universum erleuchtet. *Ibid.*, S. 474.
- 41 Das könnte auf die Bruchstelle eines weggebrochenen Kopfes hindeuten, die man damit kaschieren wollte. Dies müßte dann nach der großen Renovierung im Jahre 1333 geschehen sein.
- 42 In den Fugen wurden ältere Farbfassungen auf Stein entdeckt. THIEME (wie Anm. 21), S. 49 f.
- 43 HANS WOLFGANG SCHUMANN, *Buddhistische Bilderwelt: Ein ikonographisches Handbuch des Mahayana- und Tantrayana-Buddhismus*, Köln 1986, S. 39.
- 44 BEHSING (wie Anm. 1), Abb. I/6 u. S. 160.
- 45 Wie Anm. 22.
- 46 Denkbar, daß der Nimbus ursprünglich bis zum Höhlenboden mit Fliegenden Gottheiten geschmückt war, die aufgrund der Verwitterung bis in die Höhe von 10 m heute nicht mehr erkennbar sind.
- ing, and appliqué work was set into the large lotus blossoms. The flame pattern was later overpainted several times with a glaze-like coating without priming, and damaged parts of the stone were repaired with a clay mortar. The possibility cannot be excluded that some figures were already originally modelled in clay. CRISTINA THIEME, *Bericht über den Arbeitsaufenthalt vom 29. Juli - 16. August 1993*, in: Entwicklung und Erprobung von Konservierungstechnologien für Kunst- und Kulturgüter der Provinz Shaanxi/VR China: Ein Forschungsprojekt des Bayerischen Landesamtes für Denkmalpflege und des Ministeriums für Kulturgüter der Provinz Shaanxi: Jahresbericht 1993, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, pp. 48, 49, 55.
- 22 Discovered in 1993 by He Lin from the Technical Center for Historic Preservation in Xi'an. See *color plate X, 2-5*.
- 23 Described by Chinese and Japanese scholars as the form of a boat, Chin. *zhouxing*, Jap. *funagata*. Compare ZHANG ZONG, *Beichao jintong foxiang beiguang feitian fenxi*, in: *Wenwu*, no. 12, 1993, p. 48 and BEHSING (see note 1), pp. 163 ff.
- 24 The circular form is probably intended but toward the Buddha's shoulders it becomes almost an oval. De facto it is a horseshoe-shaped form because the halo is interrupted by the Buddha's neck and back.
- 25 Compare the article by LIN, pp. 44, 48.
- 26 According to LIN the Dafo cave has the shape of a wooden building with a gambrel (half-hipped) roof with two gables. LIN, *ibid.*
- 27 Depicted here as a flaming pearl.
- 28 Also called the diamond position, or *vajrāsana*, in which the calves are pulled toward the body and crossed, the knees are pressed to the ground and the soles of the feet point upwards. E. DALE SAUNDERS, *Mudra: A Study of Symbolic Gestures in Japanese Buddhist Sculpture*, New York 1960, pp. 122-124. The sitting position of the Buddhas in the aureole can only be guessed, as their legs are covered by their garments.
- 29 To assist orientation the figures and the large rosettes in the aureole are numbered beginning from the lower right; see *fig. 3*.
- 30 THIEME (see note 21), p. 51.
- 31 The painted red edge of the halo, which ends in a point, is interpreted as a tongue of flame. BEHSING (see note 1), *fig. 1, 12 and 14*, pp. 161 f.
- 32 SAUNDERS (see note 28), pp. 85ff.
- 33 BEHSING (see note 1), *fig. I/4 and p. 160*.
- 34 On the underside of the throne are four large characters that can no longer be deciphered; their style suggests that they are from the 20th century.
- 35 SAUNDERS (see note 28), pp. 61 f.
- 36 Compare ILDIKO YOLANTHA KLEIN-BEDNAY, *Schmuck und Gewand des Bodhisattva*. Diss., Bonn 1984, p. 56.
- 37 The golden skin color is one of the 32 great signs of beauty, or *lakṣana*. Compare GRÜNWEDEL (see note 11), p. 138.
- 38 Jap. *sando*, called three paths. GUNHILD GABBERT, *Buddhistische Plastik aus China und Japan: Bestandskatalog des Museums für Ostasiatische Kunst der Stadt Köln*, Wiesbaden 1972, p. 466.
- 39 Jap. *nikugei-shu*. *Ibid.*, p. 492.
- 40 Sanskrit, white hair, curl on the forehead of a Buddha or Bodhisattva from which a ray of light emanates, illuminating the universe. *Ibid.*, p. 474.
- 41 This could indicate an attempt to conceal the fracture point of a broken off head. This would have had to have happened after the major renovation in 1333.
- 42 Older color schemes on the stone were discovered in the joints. THIEME (see note 21), pp. 49 f.
- 43 HANS WOLFGANG SCHUMANN, *Buddhistische Bilderwelt: Ein ikonographisches Handbuch des Mahayana- und Tantrayana-Buddhismus*, 1986, p. 39.
- 44 BEHSING (see note 1), *fig. I/6 and p. 160*.
- 45 See note 22.
- 46 It is possible that the nimbus was originally adorned with Flying Deities down to the floor of the cave, but that because of weathering these are no longer discernible up to a height of 10 m.
- 47 On the remaining figures music instruments are not — or are no longer — discernible.
- 48 KLEIN-BEDNAY (see note 36), p. 68.

- 段，而阿弥陀佛不属于此内。
- 82 Alexander Coburn Soper, *Literary Evidence for Early Buddhist Art in China*, *Artibus Asiae*, Supplement 19, Ascona 1959, 自 198 页起。
- 83 在巴呼特 (Bharhut) 萃堵波石栏及桑祺 (Sanchi) 萃堵波门楼上均以非人像方式表现出。稍后在犍陀罗及秣菟罗二地即出现人形图象。
- 84 一早期之例证见于— 477 年所造之金铜释迦牟尼造像光背上，该造像高约 40 公分，现存东京新田集藏。金申，《中国历代纪年佛像图鉴》，北京 1995，第二版，图 29。
- 85 Mizuno, Seichi (水野清一), *Asuka Buddhist Art: Horyu-ji*, (*The Heibonsha Survey of Japanese Art, Vol.4*), New York / Tokyo 1974, 第 38 页。
- 86 该像有一供养人纪年年代 607，但水野清一怀疑其真实性。见上注，第 34, 39 页，及图 33。
- 87 见上注，第 155 页。
- 88 根据干支并无法推测出可能之年代。水野清一根据造像形式特征认为 534 最为可能 (见上注，第 153 页)，张总则主张 594，见张总 1993，第 49 页及自 52 页起。
- 89 水野清一 1974，第 36, 38, 及 153 页。Seckel 1957, 第 214 页。
- 90 Davidson 鉴于该坐像之双足下垂而将之辨认为弥勒佛，其身像上之七佛则为七过去佛。Davidson, J. LeRoy, *The Lotus Sutra in Chinese Art*, New Haven, London 1954, 自 58 页起及图 18。
- 91 Fontein, Jan, and Pal Pratapaditya, *Museum of Fine Arts Boston: Oriental Art*, Boston, Mass. 1969, 第 184 页。
- 92 刘景龙, 常青, 王振国, 《龙门石窟雕刻萃编—佛》，北京 1995, 图 113。
- 93 金申 1995, 图 284。“唐开元十四年”的纪年误做西元 728 年。
- 94 手印不同之涵义不明。
- 95 此种光背纹饰似乎传播极广，日本出现的“水波纹”光背即为一证 (见注 44 及 17)。作者计划在敦煌进行壁画调查 (见注 19)，相信有助于解开大佛寺建造年代之谜。
- 96 《佛光大辞典》1989，第四册，自 3995 页起。
- 97 Sherwood F. Moran, “The Statue of Miroku Bosatsu of Chuguji”, *Artibus Asiae*, 21(1958): 193。
- 98 金申 1995, 图 36。
- 99 见上注，图 114, 120, 121, 143, 167, 209。张总 1993 (注 23)。但此时期内亦有许多光背没有小佛及飞天的装饰。这些差异可能属地域性。波士顿阿弥陀佛坛上有三飞天 (图 49)，垂直浮立在树稍花团间。此种形式异于所有其他已知例证，显然与地域区别有关。
- 100 Siren 1959, 自 70 页起，及图 20。
- 101 《龙门石窟》，龙门石窟保管所 / 北京大学考古系 (编辑)，东京 1988，第 2 册，图 116, 117。
- 102 见金申 1995, 图 114, 121, 167, 170, 186, 190, 202, 209, 210, 215。均为纪年造像，此外三者可确认其图象，其中二者为弥勒佛 (图 190, 209)，一者为释迦牟尼 (图 114)。
- 103 德文全译为 “Sutra von der Lotosblume des wunderbaren Gesetzes”。
- 104 《大正藏》262，第 9 册。
- 105 Davidson 1954 (见注 90)，第 1 页。
- 106 半球形舍利塔源自古印度的坟墓。多宝佛的墓及舍利函在中国经文中多为塔状，其意义同萃堵波，但为楼形，其上多有一塔刹。
- 107 Borsig 在此处译为“宝塔”，但注 106 已说明“塔”与“萃堵波”之义并不同。《法华经》为鸠罗摩什所译，德文翻译及简介见 Margareta von Borsig, Gerlingen 1992, 第 221 页。
- 108 见上注。
- 109 梵文 Tathagata, 为佛之另称。
- 110 法华经 (如注 107)，自 226 页起。
- 111 Soper 1959 (见注 82)，第 181 页。
- 112 Davidson 1954 (见注 90)，第 60 页，图 21。
- 113 见上注，第 59 页，及 Soper 1959 (见注 82)，第 181 页。亦见韩国光背例案 (图 29)。
- 114 Davidson (见注 90)，第 59 页及图 18。亦见金申 (注 84)，图 190, 209。
- 115 参考注 102 中所举数例。韩国光背上的塔 (图 29) 属另一种形式，但亦为多宝—萃堵波之代表象征。
- 116 Franz (如注 70)，第 54 页。萃堵波的园顶可能隐藏在卷草花纹状的屋顶围饰中。同引，第 34 页。
- 117 林文 (页 62) 称之为“二层宝塔似的小龕”。
- 118 通常多宝—萃堵波均为由一角侧视。另一正面图视的少有例子可见于 Rietberg 博物馆所收藏西元 542 年之造像碑。
- 119 松原三郎，“中国仏教雕刻史研究特に金銅伝及び石窟造像以外の石伝についての论考”，增订版，东京 1966，图 247b。
- 120 金申 1995, 图 260。
- 121 松原三郎 1966, 图 247c。
- 122 Siren 将塔下小龕中的佛像称为释迦牟尼，但不知他是否根据铭文或是造像特征而做此判断。Osvald Siren, *La Sculpture Chinoise du Ve au XIVe siecle*, 第 4 册，图 509, 及第 11 页。
- 123 Davidson 1954, 第 73 页，及图 24。
- 124 同上，第 73 页。
- 125 以上所述为所有目前所知该图象类型之现存例证。
- 126 Saunders 1960, 自 129 页起。
- 127 第 305 号窟隋代 (581-618) 供养人图 (图 56) 所绘可能为女子。敦煌第 159 号窟中所绘唐代女供养人图 (绘制年代约在 763 至 812 间) 之服饰与此极似。常沙娜，《敦煌历代服饰图案》，香港 1986，第 107 页，图 145。
- 128 龙门大日如来光背尖端上亦有一具三像之小龕 (图 31)，但此三者可确认为一佛二菩萨像，小龕不具龕柱及塔。
- 129 上述所提克利夫兰博物馆所藏之弥勒造像碑亦属此类型 (见注 90)。

- 47 Bei den übrigen Figuren sind Musikinstrumente nicht oder nicht mehr eindeutig zu erkennen.
- 48 KLEIN-BEDNAY (wie Anm. 36), S. 68.
- 49 *Ibid.*, S. 185.
- 50 Eine Ausnahme stellt Figur Nr. 9 dar, siehe unten.
- 51 Auf den Rücken wurden partielle Metallaufgaben gefunden, die mit denen der Buddhas in der Aureole und der kleinen Lotosblüten identisch sind. THIEME (wie Anm. 21), S. 51.
- 52 Dieses Instrument wurde im 4. Jh. aus Ostturkestan nach China eingeführt und wurde auf chinesischen buddhistischen Stelen des 6. Jh. und auf Tang-zeitlichen Bildern mit Hofmusikern häufig dargestellt. HELENE DUNN BODMANN, *Chinese Musical Iconography: A History of Musical Instruments Depicted in Chinese Art*, Taipei 1987, S. 64 f und S. 139, Zeichnung 26.
- 53 Eine dalagu wird von einer Musikantin im Halbr relief auf dem Steinsarkophag des Wang Jian (847-918) in Chengdu gespielt. YANG YINLIU, *Zhongguo gudai yinyue shigao*, Peking 1981, Bd. 1, Abb. 99.
- 54 THIEME (wie Anm. 21), 1993, Kommentar zu Abb. von Musikant Nr. 6 zwischen S. 51 u. 52. Wahrscheinlich wurde die Lehmergezierung 1333 angebracht.
- 55 Das älteste bekannte chinesische Hornblasinstrument ist aus gebranntem Ton und stammt aus der neolithischen Dawenkou-Kultur. Bis heute wird ein aus dem Horn des Wasserbüffels oder des Hausrindes hergestelltes Horn bei Völkern wie den Yao, Yi, Miao etc. in China gespielt. *Zhongguo yueqi tujian*, Hrsg.: LIU DONGSHENG, Jinan 1992, S. 128 u. Bild 2-2-1.
- 56 Die grobe Ausführung dieser Ergänzung läßt vermuten, daß sie zeitlich nicht den Lehmfiguren zuzuordnen ist. THIEME (wie Anm. 21), S. 50.
- 57 Die älteste erhaltene paixiao stammt aus einem chinesischen Grab des 5. Jh. v. Chr. BODMAN (wie Anm. 52), S. 25 und Zeichnung 13.
- 58 Die Ornamente auf den Gewändern sind vermutlich [spätere] Übermalungen. THIEME (wie Anm. 21), Kommentar zu Musikant Nr. 11 zwischen S. 51 u. 52.
- 59 Die Löcher für Holzdübel auf der Abbruchstelle deuten darauf hin, daß der abgestürzte Teil aus Lehm bestand.
- 60 Die viersaitige pipa soll aus Persien nach China eingeführt worden sein, die fünfsaitige aus Indien. Vgl. BODMAN (wie Anm. 52), S. 56. Eine pipa-Darstellung aus der Han-Zeit (206 v. Chr. - 220 n. Chr.) findet sich z.B. auf einer Wandmalerei in Bangtaizi bei Liaoyang in der Provinz Liaoning. KÄTHE FINSTERBUSCH, *Verzeichnis und Motivindex der Han-Darstellungen*, Wiesbaden 1971, Bd. 2, Abb. 631. Im 6. Jh. werden beide pipa-Varianten häufig auf buddhistischen Stelen eingemeißelt, wo sie zusammen mit anderen Instrumenten von Fliegenden Gottheiten gespielt werden. Vgl. BODMAN (wie Anm. 52), S. 48, Fig. 7.
- 61 Die paiban wurde in der Sui- (581-618) und Tang-Zeit (618-906) bereits im kaiserlichen Orchester gespielt. Heute besteht sie nur noch aus drei Brettchen. *Zhongguo yueqi tujian* (wie Anm. 55), S. 98. Sie ist vermutlich nach der Han-Zeit (206 v. Chr. - 220 n. Chr.) aus dem Westen nach China eingeführt worden. JOACHIM HILDEBRAND, *Das Ausländerbild in der Kunst Chinas als Spiegel kultureller Beziehungen* (Han-Tang), Stuttgart 1987, S. 134.
- 62 Vgl. *Zhongguo yueqi tujian* (wie Anm. 55), S. 26, Abb. 1-1-36. Die kleinen Trommeln waren an einem Stock befestigt. Wenn man diesen hin und her drehte, schlugen Kugeln, die zu beiden Seiten des Instruments hingen, gegen die Felle. Vermutlich ist die taogu ausländischen Ursprungs, denn sie kommt in der Östlichen Han-Zeit (25 - 220 n. Chr.) auf Bildern von [ausländischen] Akrobaten vor. HILDEBRAND (wie Anm. 61), S. 128, Anm. 173. Bei dem Instrument von Figur Nr. 17 sind Schnüre und Kugeln allerdings nicht erkennbar.
- 63 Wie Anm. 53.
- 64 Wie Anm. 52.
- 65 Siehe das Photo von Pelliot (Lin/Abb. 17 a, b).
- 66 Figur Nr. 17 wurde keinem Typ zugeordnet, da sie unvollendet ist. Ihr schmaler Oberkörper deutet aber auf die Kategorie der kleinen und zierlichen Figuren. Die abgestürzte Figur Nr. 5 wurde ebenfalls nicht zugeordnet, da sie auf dem Photo von Pelliot (Lin/Abb. 17 a, b) nicht gut zu erkennen ist.
- 67 Alle drei Gesichter sind aus Lehm und wurden vermutlich später geschaffen als die Steinfliguren.
- 49 *Ibid.* p. 185.
- 50 Deity no. 9 is an exception; see below.
- 51 Partial metal coatings, identical to those on the Buddhas in the aureole and on the small lotus blossoms, were found on the skirts. THIEME (see note 21), p. 51.
- 52 This instrument was brought into China in the 4th century from Eastern Turkestan and was often depicted on Chinese Buddhist steles from the 6th century and on images of court musicians from the Tang period. HELENE DUNN BODMAN, *Chinese Musical Iconography: A History of Musical Instruments Depicted in Chinese Art*, Taipei 1987, pp. 64f. and p. 139, fig. 26.
- 53 A *dalagu* is played by a female musician carved in half relief on the stone sarcophagus for Wang Jian (847-918) in Chengdu. YANG YINLIU, *Zhongguo gudai yinyue shigao*, Peking 1981, vol. 1, fig. 99.
- 54 THIEME, (see note 21), commentary on the illustration of musician no. 6 between pp. 51 and 52. The clay repairs were probably made in 1333.
- 55 The oldest known Chinese horn wind instrument is made of baked clay and comes from the neolithic Dawenkou Culture. Up to the present day an instrument made from the horn of the water buffalo or the domestic cow is played by peoples such as the Yao, the Yi, the Miao, etc., in China. *Zhongguo yueqitujian*, LIU DONGSHENG, ed., Jinan 1992, p. 128 and fig. 2-2-1.
- 56 The coarse execution of this repair suggests that it is not to be classified chronologically with the clay figures. THIEME (see note 21), p. 50.
- 57 The oldest surviving *paixiao* comes from a Chinese grave from the 5th century B.C. BODMAN (see note 52), p. 25 and drawing 13.
- 58 The ornaments on the clothes are probably [later] overpaintings. THIEME (see note 21), commentary on musician no. 11 between pp. 51 and 52.
- 59 The holes for wooden dowels on the fracture suggest that the broken off element was made of clay.
- 60 The four-stringed *pipa* is said to have been introduced to China from Persia, the five-stringed one from India. Compare BODMAN (see note 52), p. 56. A *pipa* from the Han Period (206 B.C.-220 A.D.) is depicted for example on a wall painting in Bangtaizi near Liaoyang in Liaoning Province. KÄTHE FINSTERBUSCH, *Verzeichnis und Motivindex der Han-Darstellungen*, Wiesbaden 1971, vol. 2, fig. 631. In the 6th century both variations of the *pipa* were often carved onto Buddhist steles, where Flying Deities played them and other instruments. Compare BODMAN, 1987, p. 48, fig. 7.
- 61 The *paiban* was already played in the imperial orchestra in the Sui (581-618) and the Tang Period (618-906). Today it consists of only three thin boards. LIU (see note 55), p. 98. It was probably introduced from the west after the Han Period (206 B.C. - 220 A.D.). JOACHIM HILDEBRAND, *Das Ausländerbild in der Kunst Chinas als Spiegel kultureller Beziehungen* (Han-Tang), Stuttgart 1987, p. 134.
- 62 Compare *Zhongguo yueqi tujian*, 1992, p. 26, fig. 1-1-36. The small drums were attached to a stick. When this was turned back and forth, balls that hung on both sides of the instrument hit against the drumhead. The *taogu* is probably foreign in origin, because it is seen on images of [foreign] acrobats in the Eastern Han Period (25-220 A.D.). HILDEBRAND (see note 61), p. 128, note 173. Strings and balls are not discernible on deity no. 17's instrument.
- 63 See note 53.
- 64 See note 52.
- 65 See the photograph by Pelliot (Lin/fig. 17 a, b), because the figure has broken off.
- 66 Deity no. 17 is not classified as one of these types, since the figure is incomplete. However, the narrow upper body suggests the category of the small and delicate figures. Deity no. 5, which has broken off, is also not classified, since it cannot be seen very well on the photograph by Pelliot (Lin/fig. 17 a, b).
- 67 All three faces are of clay and were probably made later than the stone figures.
- 68 Compare *color plate XIII,2 with fig. 33*.
- 69 SAUNDERS (see note 28), p. 130.
- 70 Compare HEINRICH GERHARD FRANTZ, *Pagode, Turmtempel, Stupa: Studium zum Kultbau des Buddhismus in Indien und Ostasien*, Graz 1978, p. 54. See also note 106.
- 71 Two wooden dowels suggest that the figure was partially of clay.

- 68 Vgl. Farbtafel XIII, 2 mit Abb. 33.
- 69 SCHUMANN (wie Anm. 43), S. 35.
- 70 Vgl. HEINRICH GERHARD FRANZ, *Pagode, Turmtempel, Stüpa: Studien zum Kultbau des Buddhismus in Indien und Ostasien*, Graz 1978, S. 54. Vgl. auch Anm. 106.
- 71 Holzdübel lassen vermuten, daß die Figur z. T. aus Lehm bestand.
- 72 Unter einem Pipal- oder Pappelfeigenbaum hatte der historische Buddha Śākyamuni die Erleuchtung erlangt.
- 73 Im Kleineren Sukhāvāṭīvyūha-Sūtra, chin. *Amito jing* (T. 366, Bd. 12) und im Größeren Sukhāvāṭīvyūha-Sūtra, chin. *Wuliangshou jing* (T. 360, Bd. 12) wird er sowohl als Buddha Amitābha, Buddha unermesslichen Lichtes, chin. *Amito fo*, wie auch als Buddha Amitayus, Buddha unermesslichen Lebens, chin. *Wuliangshou fo*, bezeichnet. Im *Guan Wuliangshoufo jing* (vgl. Anm. 12), heißt er ausschließlich Amitāyus (T. 365, Bd. 12). Die genannten Sutren sind die Haupttexte der Schule des Reinen Landes, in der Buddha Amitābha-Amitāyus verehrt wird. Im folgenden wird die geläufigere Bezeichnung Amitābha verwendet.
- 74 In Übereinstimmung mit der Beschreibung im *Guan Wuliangshoufo jing* trägt Avalokiteśvara in der Dafo-Grotte einen stehenden Manifestationsbuddha (Abb. 2 b), chin. *huafo*, skr. *nirmana-buddha* und Mahāsthāmaprāpta eine lichtgefüllte Schatzvase in der Krone (Abb. 2 a). T. 365, Bd. 12, S. 343c, 344a. Ein Buddha kann sich millionenfach verkörpern, um viele Wesen zu retten. Seine Verkörperungen werden als Manifestations- oder Wandlungsbuddhas bezeichnet. Foguang dacidian, 1989, Bd. 2, S. 1324.
- 75 Siehe Beitrag WENZEL, S. 106 und Abb. 14.
- 76 Wie Anm. 20.
- 77 Wie Anm. 12.
- 78 Yuanguang, wörtlich runder Schein, ist sehr wahrscheinlich ein Synonym für touguang Kopfschein, denn im gleichen Text heißt es von Avalokiteśvara, er habe einen yuanguang und einen jushenguang, eine Aureole. *Ibid.*, S. 343c.
- 79 Wie Anm. 74.
- 80 T. 365, Bd. 12, S. 343b.
- 81 Vgl. DIETRICH SECKEL, *Buddhistische Kunst Ostasiens*, Stuttgart 1957, S. 285 und OSVALD SIRÉN, *Chinesische Skulpturen der Sammlung Eduard von der Heydt* [im Museum Rietberg], Zürich 1959, S. 144. Diese Interpretation scheint bei Maitreya noch am sinnvollsten, denn er gilt als der zukünftige Buddha und Nachfolger Śākyamunis, ist also das nächst Glied in der Reihe der „historischen“ Buddhas, denen beispielsweise Amitābha nicht zuzurechnen ist.
- 82 ALEXANDER COBURN SOPER, *Literary Evidence for Early Buddhist Art in China*, (Artibus Asiae, Supplement 19), Ascona 1959, S. 198 f.
- 83 Als Relief auf dem Geländer des Stüpa von Bharhut und auf den Torren des Stüpa von Sāncī auf anikonische Weise, später in figürlicher Darstellung auf den Reliefs aus Gandhāra und Mathura. *Ibid.*
- 84 Eine frühe chinesische Darstellung findet sich im Nimbus einer in das Jahr 477 datierten, 40 cm hohen Śākyamuni-Bronze in der Sammlung Nitta in Tōkyō. JIN SHEN, *Zhongguo lidai jinian foxiang tudian*, Peking, 2. Aufl. 1995, Abb. 29.
- 85 MIZUNO SEICHI, *Asuka Buddhist Art: Hōryū-ji* (The Heibonsha Survey of Japanese Art, Vol. 4), New York/Tōkyō 1974, S. 38.
- 86 Die Echtheit der in der Stifterinschrift genannten Datierung von 607 wird von MIZUNO in Zweifel gezogen. *Ibid.*, S. 34, 39 und Abb. 33.
- 87 *Ibid.*, S. 155.
- 88 Die zyklischen Zeichen der Stifterinschrift lassen keine eindeutige Datierung zu. MIZUNO hält das Datum 534 aufgrund stilistischer Vergleiche für das wahrscheinlichere (*ibid.*, S. 153); ZHANG plädiert für 594. ZHANG (wie Anm. 23), S. 49, 52 f.
- 89 MIZUNO (wie Anm. 85), S. 36, 38 und S. 153. SECKEL (wie Anm. 81), S. 214.
- 90 Die Figur wurde aufgrund ihrer Sitzhaltung mit herabhängenden Beinen von DAVIDSON als Maitreya identifiziert, die sieben Buddhas als die der Vergangenheit. J. LEROY DAVIDSON, *The Lotus Sutra in Chinese Art*, New Haven/London 1954, S. 58f und Abb. 18.
- 91 JAN FONTEIN/PRATAPADITYA PAL, *Museum of Fine Arts Boston: Oriental Art*, Boston, Mass., 1969, S. 184.
- 92 LIU JINGLONG/CHANG QING und WANG ZHENGUO, *Longmen shiku jiaoke cuibian – fo*, Peking 1995, Abb. 113.
- 72 The historical Buddha Śākyamuni achieved enlightenment under a pipal tree or *Ficus religiosa*.
- 73 In the Smaller Sukhāvāṭīvyūha Sūtra, Chin. *Amito jing* (T. 366, vol. 12) and in the Greater Sukhāvāṭīvyūha Sūtra Chin. *Wuliangshou jing* (T. 360, vol. 12) he is described as Buddha Amitābha, the Buddha of Immeasurable Light (Chin. *Amito fo*), and also as the Buddha Amitayus, Buddha of Immeasurable Life (Chin. *Wuliangshou fo*). In the *Guan Wuliangshoufo jing* (compare note 12) he is exclusively called Amitayus (T. 365, vol. 12). These sutras are the main texts of the Pure Land school in which Buddha Amitābha-Amitayus is revered. In the following the more common name Amitābha will be used.
- 74 In accordance with the description in the *Guan Wuliangshoufo jing* the Avalokiteśvara in the Dafo Grotto wears a standing Manifestation Buddha (fig. 2 b), Chin. *huafo*, Sanskrit *nirmana-buddha*, and Mahāsthāmaprāpta has a light-filled treasure vase in his crown (fig. 2 a). T. 365, vol. 12, pp. 343c, 344a. A Buddha can be incarnated a million times in order to save many beings. His incarnations are designated as Manifestation Buddhas or Transformed Buddhas. Foguang dacidian, 1989, vol. 2, p. 1324.
- 75 See the article by WENZEL, p. 106 and fig. 14.
- 76 See note 20.
- 77 See note 12.
- 78 *Yuanguang*, literally round glow, is very likely a synonym for *touguang*, or halo, since the same text says that Avalokiteśvara has a *yuanguang* and a *jushenguang*, or aureole. *Ibid.*, p. 343c.
- 79 See note 74.
- 80 T. 365, vol. 12, p. 343b.
- 81 Compare DIETRICH SECKEL, *Buddhistische Kunst Ostasiens*, Stuttgart 1957, p. 285 and OSVALD SIRÉN, *Chinesische Skulpturen der Sammlung Eduard von der Heydt* (in the Rietberg Museum), Zurich 1959, p. 144. This interpretation seems to make the most sense with Maitreya, since he is considered the Future Buddha and the successor of Śākyamuni, and thus the next link in the chain of “historical” Buddhas; Amitābha, for instance, is not in this group.
- 82 SOPER, COBURN ALEXANDER, *Literary Evidence for Early Buddhist Art in China*, (Artibus Asiae, Supplement 19), Ascona 1959, pp. 198 f.
- 83 As a relief on the railing of the Bharhut stūpa and on the portals of the Sanchi stūpa in an aniconic manner; later in figural depictions on reliefs from Gandhāra and Mathura. *Ibid.*
- 84 An early Chinese depiction is found on the nimbus of a Śākyamuni bronze (40 cm in height) dated 477, in the Nitta Collection in Tōkyō. JIN SHEN, *Zhongguo lidai jinian foxiang tudian*, Peking, 2nd ed. 1995, fig. 29.
- 85 SEICHI MIZUNO, *Asuka Buddhist Art: Hōryū-ji*, (The Heibonsha Survey of Japanese Art, vol. 4), New York/Tokyo 1974, p. 38.
- 86 MIZUNO doubts the authenticity of the date 607 on the donor inscription. *Ibid.*, pp. 34, 39 and fig. 33.
- 87 *Ibid.*, p. 155
- 88 The cyclical characters on the donor inscription don't allow any secure dating to be made. On stylistic grounds MIZUNO holds the date 534 to be the most likely (*ibid.*, p. 153); ZHANG argues in favor of 594. ZHANG (see note 23), pp. 49, 52 f.
- 89 MIZUNO (see note 85), pp. 36, 38 and 153. SECKEL (see note 81), p. 214.
- 90 On the basis of the sitting position with the dangling legs DAVIDSON identifies the figure as Maitreya, and the seven Buddhas as the Buddhas of the Past. J. LEROY DAVIDSON, *The Lotus Sutra in Chinese Art*, New Haven/London 1954, pp. 58f. and fig. 18.
- 91 JAN FONTEIN, PRATAPADITYA PAL, *Museum of Fine Arts Boston: Oriental Art*, Boston, Mass., 1969, p. 184.
- 92 LIU JINGLONG/CHANG QING AND WANG ZHENGUO, *Longmen shiku jiaoke cuibian – fo*, Peking 1995, fig. 113.
- 93 JIN (see note 84), fig. 284. The date “Tang kaiyuan shisi nian” is erroneously given as 728.
- 94 Nothing is known to the author concerning the possible significance of this.
- 95 These nimbus decorations were probably widely disseminated, as is apparent in the appearance of the “water wave glow” in Japan (compare notes 44 and 17). A planned study (compare note 19) of the wall paintings in Dunhuang could be relevant in terms of establishing a date for Dafosi.

- 93 JIN (wie Anm. 84), Abb. 284. Die Datierung „Tang kaiyuan shisi nian“ wird irrtümlich mit 728 angegeben.
- 94 Über die mögliche Bedeutung dieses Umstandes ist der Verfasserin nichts bekannt.
- 95 Diese Nimbendekore waren wahrscheinlich weit verbreitet, wie das Auftreten des „Wasserwellenscheins“ in Japan nahelegt (vgl. Anm. 44 und 17). Eine geplante (vgl. Anm. 19) Untersuchung der Wandmalereien von Dunhuang diesbezügliche könnte für die Datierung in Dafosi aufschlußreich sein.
- 96 *Foguang dacidian* (wie Anm. 6), Bd. 4, S. 3995f.
- 97 SHERWOOD F. MORAN, *The Statue of Miroku Bosatsu of Chuguji*, in: *Artibus Asiae*, vol. 21, 1958, S. 193.
- 98 JIN (wie Anm. 84), Abb. 36.
- 99 *Ibid.*, Abb. 114, 120, 121, 143, 145, 167, 209. ZHANG (wie Anm. 23). Allerdings gibt es zu dieser Zeit auch viele Nimbendarstellungen ohne Figuren kleiner Buddhas und Fliegender Gottheiten, was möglicherweise mit den unterschiedlichen Regionalstilen zusammenhängt. Die drei Fliegenden Gottheiten des Bostoner Amitābha-Altars (Abb. 30), die senkrecht über den Baumblüten schweben, sind von ganz anderer Art als die der anderen Beispiele, was vielleicht ebenfalls auf einen Regionalstil zurückzuführen ist.
- 100 SIRÉN (wie Anm. 81), S. 70 f und Abb. 20.
- 101 *Ryūmon sekkutsu*, Hrsg.: Ryūmon bunbutsu hokansho/Pekin daigaku kōkokei, Tōkyō 1988, Bd. 2, Abb. 116, 117.
- 102 Vgl. Jin (wie Anm. 84), Abb. 114, 121, 167, 170, 186, 190, 198, 202, 209, 210, 215. Diese Plastiken sind alle durch Stifterinschriften datiert, drei davon außerdem ikonographisch bestimmt. Es handelt sich zweimal um Buddha Maitreya (Abb. 190 und 209) und einmal um Śākyamuni (Abb. 114).
- 103 Titel: lautet „Sūtra von der Lotosblume des wunderbaren Gesetzes“.
- 104 T. 262, Bd. 9.
- 105 DAVIDSON (wie Anm. 90), S. 1.
- 106 Halbkugelförmiger Reliquienschein, dessen Ursprünge auf den altindischen Grabhügel zurückgehen. Der Grab- oder Reliquienstupa des Prabhūtaratna wird auf chinesischen Werken gewöhnlich als Pagode dargestellt, die die gleiche Bedeutung hat wie der stūpa, aber eine turmartige Form besitzt und oft von einem Miniaturstūpa bekrönt wird.
- 107 An dieser Stelle übersetzt BORSIG „Juwelenpagode“, die Begriffe „Pagode“ und „Stupa“ sind aber nicht synonym (s. Anm. 106). *Lotos-Sūtra: Sūtra von der Lotosblume des wunderbaren Gesetzes*, nach dem chinesischen Text von Kumārajīva ins Dt. übers. und eingeleitet von MARGARETA VON BORSIG, Gerlingen 1992, S. 221.
- 108 *Ibid.*
- 109 Skr. der so Gekommene, Bezeichnung für einen Buddha.
- 110 Lotos-Sūtra (wie Anm. 107), S. 226f.
- 111 SOPER (wie Anm. 82), S. 181.
- 112 DAVIDSON (wie Anm. 90), S. 60 und Abb. 21.
- 113 *Ibid.*, S. 59 und SOPER (wie Anm. 82), S. 181. Ein Beispiel ist der koreanische Nimbus (Abb. 29).
- 114 DAVIDSON (wie Anm. 90), S. 59 und Abb. 18. und JIN (wie Anm. 84), Abb. 190 und 209.
- 115 Vgl. die in Anm. 102 genannten Beispiele. Die Pagode des koreanischen Nimbus (Abb. 29) ist anderen Typs, kann aber ebenso als symbolische Darstellung des Prabhūtaratna-Stūpa gelten.
- 116 FRANTZ (wie Anm. 70), S. 54. Die Stūpakuppel ist wohl zwischen den abstrahierten Akanthuskelchblättern verborgen. *Ibid.*, S. 34.
- 117 Als „Nische in Form einer zweistöckigen Pagode“, Beitrag LIN, S. 62.
- 118 Gewöhnlich wurde die Prabhūtaratna-Pagode übereck dargestellt. Eine Ausnahme ist die in Frontalansicht gezeigte Pagode auf der in das Jahr 542 datierten Stele im Museum Rietberg (s. oben und Anm. 100).
- 119 MATSUBARA SABURŌ, *Chūgoku bukkyō chōkokushi kenkyū: Tokuni kondō butsu oyobi sekkutsu zōzō igai no sekibutsu ni tsuiteno ronkō*, erw. Aufl., Tōkyō 1966, Abb. 247b.
- 120 JIN (wie Anm. 84), Abb. 260.
- 121 MATSUBARA (wie Anm. 119), Abb. 247c.
- 122 SIRÉN bezeichnet den Buddha in der Nische unter der Pagode als Śākyamuni, es bleibt aber unklar, ob er dies der Inschrift entnahm oder aus Darstellung schloß. OSVALD SIRÉN, *La Sculpture Chinoise du Ve au XIVe siècle*, Paris/Brüssel 1926, Bd. 4, Abb. 509 und S. 11.
- 123 MATSUBARA (wie Anm. 119), Abb. 248a.
- 124 DAVIDSON (wie Anm. 90), S. 73 und Abb. 24.
- 125 *Ibid.*, p. 73.
- 126 The examples given here are probably the only depictions of this type still extant.
- 96 *Foguang dacidian*, 1989, vol. 4, pp. 3995 f.
- 97 SHERWOOD F. MORAN, *The Statue of Moroku Bosatsu of Chuguji*, in: *Artibus Asiae*, vol. 21, 1958, p. 193.
- 98 JIN (see note 84), fig. 36.
- 99 *Ibid.*, fig. 114, 120, 121, 143, 145, 167, 209. ZHANG (see note 23). However there are also many nimbus depictions at this time period without figures of small Buddhas or Flying Deities, which perhaps has to do with different regional styles. The three Flying Deities on the Boston Amitābha altar (fig. 30), which hover vertically over the tree blossoms, are quite a different type than the other examples; this is perhaps likewise to be attributed to a regional style.
- 100 SIRÉN (see note 81), pp. 70 f. and fig. 20.
- 101 RYUMON SEKKUTSU, ed., *Ryūmon bunbutsu hokansho/Pekin daigaku kōkokei*, Tōkyō 1988, vol. 2, fig. 116, 117.
- 102 Compare JIN (see note 84), fig. 114, 121, 167, 170, 186, 190, 198, 202, 209, 210, 215. These sculptures are all dated by donor inscriptions, three of them are moreover identified iconographically. Two show the Buddha Maitreya (fig. 190 and 209) and one shows Śākyamuni (fig. 114).
- 103 The complete title is “Sūtra of the Lotus Flower of the Wondrous Law:”
- 104 T. 262, vol. 9.
- 105 DAVIDSON (see note 90), p. 1.
- 106 Compare SOPER (see note 82), p. 181.
- 107 A hemisphere-shaped reliquary which has its origins in the ancient Indian grave mound. In Chinese art the grave or reliquary stupa of Prabhūtaratna is generally depicted as a pagoda which has the same significance as the stupa but has a tower-like form and is often crowned by a miniature stupa.
- 108 Translated here from the German, *Lotos-Sutra: Sutra von der Lotosblume des wunderbaren Gesetzes*, based on the Chin. text from Kumarajiva, translated into German and with an introduction by MARGARETA VON BORSIG, Gerlingen 1992, p. 221. For an English translation of the Lotus Sūtra see *Scripture of the Lotus Blossom of the Fine Dharma (The Lotus Sūtra)*, based on the Chin. text from Kumārajīva, translated into English by LEON HURVITZ, New York 1976, p. 183.
- 109 Sanskrit, the one who so came; in Sanskrit *Tathagata* is a term for a Buddha.
- 110 Lotos-Sūtra, BORSIG (see note 108), pp. 226 f; see also *Scripture of the Lotus Blossom*, HURVITZ (see note 108), pp. 187ff.
- 111 SOPER (see note 82), p. 181.
- 112 DAVIDSON (see note 90), p. 60 and fig. 21.
- 113 *Ibid.*, p. 59 and SOPER (see note 82), p. 181. An example is the Korean nimbus (fig. 29).
- 114 DAVIDSON (see note 90), p. 59 and fig. 18 and JIN (see note 84), fig. 190 and 209.
- 115 Compare the examples mentioned in note 102. The pagoda of the Korean nimbus (fig. 29) is a different type, but can likewise be a symbolic depiction of the Prabhūtaratna stūpa.
- 116 FRANTZ (see note 70), p. 54. The dome of the stūpa is probably hidden between the acanthus sepals which form abstract corner crenellations. *Ibid.*, p. 34.
- 117 As a “niche in the form of a two-storied pagoda,” see article by LIN, p. 62.
- 118 Usually the Prabhūtaratna pagoda is depicted diagonally. An exception is the frontally depicted pagoda on the stele dated 542 in the Rietberg Museum (see above and note 100).
- 119 MATSUBARA SABURŌ, *Chūgoku bukkyō chōkokushi kenkyū: Tokuni kondō butsu oyobi sekkutsu zōzō igai no sekibutsu ni tsuiteno ronkō*, expanded ed., Tōkyō 1966, fig. 247b.
- 120 JIN (see note 84), fig. 260.
- 121 MATSUBARA (see note 119), fig. 247c.
- 122 SIRÉN describes the Buddha in the niche under the pagoda as Śākyamuni but it remains unclear if he took this from the inscription or based his conclusion on the depiction. OSVALD SIRÉN, *La Sculpture Chinoise du Ve au XIVe siècle*, Paris/Brussels 1926, vol. 4, fig. 509 and p. 11.
- 123 MATSUBARA (see note 119), fig. 248a.
- 124 DAVIDSON (see note 90), p. 73 and fig. 24.
- 125 *Ibid.*, p. 73.
- 126 The examples given here are probably the only depictions of this type still extant.

125 Ibid., S. 73.

126 Die hier aufgeführten Beispiele dürften die einzigen, noch existenten Darstellungen dieses Typs sein.

127 SAUNDERS (wie Anm. 28), S. 129f.

128 Bei den Stifterfiguren aus der Sui-Zeit (581-618) in Höhle 305 (Abb. 36) handelt es sich möglicherweise um Frauen. Ein Beispiel für die ähnliche Mode in der Tang-Zeit zwischen 763 und 812 ist die Kleidung von Stifterinnen in Höhle 159 in Dunhuang. CHANG SHANA, *Dunhuang lidai fushi tuan*, Hongkong 1986 S. 107, Abb. 145.

129 In der Nimbusspitze der Vairocana-Figur in Longmen befindet sich auch eine Trias in einer Nische (Abb. 31), jedoch eindeutig ein Buddha und zwei Bodhisattvas; Säulen und Pagode fehlen.

130 Auch die oben erwähnte Votivstele mit einer Maitreya-Darstellung im Cleveland Museum of Art ist von diesem Typ (s. Anm. 90).

127 SAUNDERS (see note 28), pp. 129 f.

128 The donor figures from the Sui period (581-618) in cave 305 (fig. 36) are perhaps women. Similar fashions in the Tang Period between 763 and 812 are found on the costumes of the donors in cave 159 at Dunhuang. SHANA CHANG, *Dunhuang lidai fushi tuan*, p. 107, fig. 145.

129 There is also a triad in a niche at the top of the nimbus of the Vairocana figure at Longmen (fig. 31), but this is clearly a Buddha and two Bodhisattvas; the columns and the pagoda are missing.

130 The votive stele mentioned above with the depiction of Maitreya in the Cleveland Museum of Art is also of this type (see note 90).

