

DER GOLDSCHATZFUND DES FAMENSI  
PRUNK UND PIETÄT  
IM CHINESISCHEN BUDDHISMUS DER TANG-ZEIT

Vorwort .....	403
Einleitung .....	405
China zur Zeit der Tang-Dynastie .....	406
Geschichte, Ausbreitung und Formen der buddhistischen Lehre in China .....	409
Zum Reliquienkult in China .....	415
Buddhistische Tempel in China .....	419
Geschichte des Famensi .....	420
Entdeckung und Ausgrabung des Schatzfundes .....	424
Objekte aus dem Goldschatzfund .....	431
Von deutscher Seite restaurierte Gegenstände .....	433
Kultgeräte .....	434
Mönchsstäbe .....	434
Reliquienpagode .....	444
Bodhisatva-Skulptur .....	455
Metallgefäß .....	473
Weihrauchbrenner .....	473
Kelche .....	478
Stapelgefäßsets .....	492
Deckeldose .....	494
Glasgefäß .....	498
Fläschchen aus blauem Glas .....	502
Schale aus grünem Glas .....	505
Sonstige Gegenstände .....	507
Gürtelkette .....	507
Spiegel mit Lotosblattkranz .....	513
Vorhangeschloß .....	520
Der esoterische Buddhismus und der Famensi .....	522
Wiedererrichtung der Pagode und Bau eines Museums für den Goldschatzfund .....	529
Zusammenfassung und Perspektiven .....	530
Liste der zwischen 1990-1995 von deutscher Seite restaurierten Gegenstände aus dem Schatzfund des Famensi .....	532
Buddhistische Reliquiendepots in China .....	533
Literaturverzeichnis .....	534
Bildnachweis .....	541

## VORWORT

China, das Reich der Mitte, dessen offizieller Titel den Anspruch auf Macht und kulturelle Überlegenheit beinhaltet und damit ein Spiegel des traditionellen Selbstverständnisses ist, gehört unzweifelhaft zu den interessantesten Ländern der Alten Welt. Eindrucksvolle Monuments, Denkmäler und andere Hinterlassenschaften der chinesischen Vergangenheit zeugen von einstiger Blüte. Die »Verbogene Stadt« in Peking (Beijing), profan »Palastmuseum« genannt, gehört ebenso dazu wie die erhaltenen Reste der einst China nach Norden hin abgrenzenden, mehrere tausend Kilometer langen »Großen Mauer«. Viele Zeugnisse der wechselhaften Geschichte des einstigen chinesischen Kaiserreiches aber sind bis heute so gut wie unbekannt und harren ihrer Entdeckung und wissenschaftlichen Erforschung.

Von der Geschichte, Kultur und Kunst dieses riesigen Reiches geht bis heute eine Faszination aus, die ihresgleichen sucht. Über Jahrtausende hinweg übernahm das chinesische Reich in vielerlei Hinsicht eine Vorreiterfunktion, bildete den Kern am östlichen Ende Eurasiens und inspirierte andere Kulturen, mal direkt, mal indirekt über Vermittlung anderer Völker. Auch Europa vermochte sich diesem Land nicht zu entziehen. Seide, Tee und vieles andere mehr fand seinen Weg in europäische Wohnungen. Heute, mit der erneuten Öffnung Chinas, wurde die Möglichkeit einer Kooperation in verschiedenen Bereichen eröffnet.

Auf Initiative des damaligen Bundesministeriums für Forschung und Technologie (BMFT, jetzt Bundesministerium für Bildung, Wissenschaft, Forschung und Technologie) besuchte Ende 1988 eine deutsche Delegation die Volksrepublik China, um die Möglichkeiten einer chinesisch-deutschen Zusammenarbeit auf wissenschaftlich-kulturellem Gebiet zu erkunden. Wenig später mündete diese in einer auf beiden Seiten verabschiedeten Vereinbarung, die eine enge Zusammenarbeit vorsah. Zielsetzung der Kooperation ist bis heute die gemeinsame Forschung und Entwicklung im Bereich des Denkmalschutzes. Dank dieser chinesisch-deutschen Vereinbarung kann das Römisch-Germanische Zentralmuseum in Mainz inzwischen auf eine mehr als sechsjährige Kooperation mit dem Archäologischen Institut der Provinz Shaanxi in Xi'an zurückblicken.

1990 wurden in mehreren von chinesischer Seite zur Verfügung gestellten Räumen des Archäologischen Instituts Restaurierungswerkstätten eingerichtet; sie dienen der experimentellen Erforschung geeigneter Methoden der Restaurierung und Konservierung archäologischer Bodenfunde. Seit dieser Zeit arbeiten regelmäßig zwei bis drei deutsche Restauratoren ständig in Xi'an, um dort chinesische Funde zu restaurieren und chinesische Kollegen aus- und weiterzubilden. Im Sommer 1993 wurde die Zusammenarbeit um die gemeinsame Dokumentation und Erforschung tang-zeitlicher Kaisermausoleen sowie anderer ausgewählter Denkmäler in Shaanxi erweitert.

Einen Schwerpunkt der von deutscher Seite aus unternommenen Restaurierungsmaßnahmen bildeten schon von Beginn an Gegenstände aus dem erst 1987 entdeckten Goldschatzfund des buddhistischen Tempels Famensi im westlich von Xi'an gelegenen Kreis Fufeng.

Ohne die finanziellen Zuwendungen von seiten des Bundesministeriums für Bildung, Wissenschaft, Forschung und Technologie sowie des Amtes für Kulturgüterschutz der Provinz Shaanxi wäre die chinesisch-deutsche Zusammenarbeit in der heute vorliegenden Form nicht möglich gewesen. Den hierfür verantwortlichen Stellen sei daher herzlich für ihren stets engagierten Einsatz gedankt.

Dank gebührt auch den chinesischen Kollegen, die uns bis heute mit Rat und Tat zur Seite stehen; namentlich genannt seien Herr Gong Qiming, ehemaliger Direktor des Archäologischen Instituts der Provinz Shaanxi in Xi'an, Herr Yin Sheping, Vizedirektor am dortigen Institut, sowie Herr Zhang Ting-hao, Vizeminister am Kulturgüterschutzamt der Provinz Shaanxi, deren stetiges Bemühen und deren Einsatz erst eine chinesisch-deutsche Zusammenarbeit ermöglichten. Ferner gilt mein Dank den chinesischen Restauratoren (Frau Yang Mang Mang sowie den Herren Xue Qiang und Wu Tian Cai), die stets halfen, wenn es nötig war.

Zu großem Dank bin ich den Restauratoren des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, namentlich Frau Augustin und Frau Fröhlich sowie den Herren Bungarten, Herz, Pechtold, Rettel und von Wieckowski, verpflichtet, die die Objekte in teilweise mehrmonatiger Arbeit in Xi'an mit viel Liebe und Hingabe restaurierten; ohne ihre grundlegenden Vorarbeiten wäre diese Untersuchung nie entstanden.

Ferner danke ich den Mitarbeitern unseres Redaktionsteams, des Photolabors (Frau Silz) und den Zeichnern (Frau Ribbeck und Herrn Schmidt) unseres Hauses.

Dank gebührt schließlich Herrn Ankner, dem langjährigen Leiter des China-Projekts, und Herrn Weidemann, Generaldirektor des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, die die Anregung zu dieser Veröffentlichung gaben und mir mit Rat und Tat zur Seite standen.

Die mehrjährige Zusammenarbeit des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in Mainz mit dem Archäologischen Institut der Provinz Shaanxi in Xi'an zeigt, daß über Grenzen und große Entfernung hinweg eine effektive und für beide Seiten erfolgreiche Zusammenarbeit möglich ist. Schwierigkeiten und Probleme begleiteten beide Seiten von Anbeginn. Gemeinsames Bemühen half dabei so manche Hürde zu nehmen.

Die gesamte Aufarbeitung des Goldschatzfundes des Famensi wird noch Jahre, wenn nicht Jahrzehnte in Anspruch nehmen; vielleicht mag diese Veröffentlichung ihren Teil dazu beitragen.

## EINLEITUNG

Die in Zentralchina gelegene Provinz Shaanxi mit ihrer Hauptstadt Xi'an gehört zu den kulturge- schichtlich und historisch bedeutsamsten Gegenden in der heutigen, auf eine mehrtausendjährige Tradition zurückblickenden Volksrepublik China. Der Kern dieser durch eine hohe natürliche Lößaufschüttung gekennzeichneten Provinz, die fruchtbare Ebene des in den Gelben Fluß mündenden Wei-Flusses, war als schon frühzeitig besiedelte Landschaft über Jahrtausende hinweg kultureller und geistiger Mittelpunkt Chinas<sup>1</sup>. Seit dem 11. vorchristlichen Jahrhundert wurden von dreizehn chinesischen Dynastien Hauptstädte in diesem Gebiet errichtet, darunter so berühmte wie die Zhou-, die Qin-, die Han- und die Tang-Dynastie. Chang'an, wörtlich übersetzt »immerwährender Friede«, das heutige Xi'an (»westlicher Friede«), war als Hauptstadt der Han- und Tang-Dynastie über Jahrhunderte hinweg politisches, wirtschaftliches und kulturelles Zentrum von ganz China; hier nahm die sog. Seidenstraße, die legendäre Verbindung zwischen Orient und Okzident, ihren östlichen Anfang.

Im Jahre 1987 stieß man in mehreren unterirdischen Räumlichkeiten auf dem Gelände des buddhistischen Tempels Famensi, wörtlich übersetzt »Tempel des Tores der Lehre«, im heutigen Kreis Fufeng, gut 120 km westlich der Provinzhauptstadt Xi'an, unerwartet auf einen hier zur Zeit der Tang-Dynastie (618-907 n.Chr.) deponierten Schatz. Dieser aus Objekten aus Metall, Glas, Keramik, Stein und verschiedenen organischen Materialien bestehende Schatzfund erwies sich rasch als einer der größten und bedeutendsten Fundkomplexe frühgeschichtlicher Zeit überhaupt.

Nach der Auffindung der viertausendköpfigen, als achtes Weltwunder bezeichneten, aus etwa lebensgroßen Soldaten, Pferden und Wagen bestehenden Terrakottaarmee unweit östlich des durch einen Grabtumulus gekennzeichneten Mausoleums von Qin Shi Huangdi (221-210 v.Chr.)<sup>2</sup>, besser bekannt als »Erster Kaiser von China«, vor nunmehr über zwanzig Jahren, gilt die Entdeckung des Goldschatz- fundes des Famensi als eine weitere archäologische Sensation für die mittelchinesische Provinz Shaanxi und weit darüber hinaus.

Die große Zahl und hervorragende kunsthandwerkliche Qualität vieler Gegenstände aus dem Schatz- fund räumen diesem eine unvergleichliche Stellung ein. Etliche zählen zu den schönsten bislang bekannten Objekten aus der Tang-Zeit, ungeachtet ihres generell hohen kulturgeschichtlichen Wertes. Ein nicht unerheblicher Teil der Funde allerdings befand sich im Zustand der Auffindung in einem bedauernswerten Zustand. Daher bestand von Beginn an ein großes Interesse daran, weniger gut erhaltene Objekte zu restaurieren. Die Möglichkeit dazu schuf die chinesisch-deutsche Zusammenarbeit. So wurden zwischen 1990 und 1995 in den Restaurierungswerkstätten des Römisch-Germanischen Zentralmu- seums in Xi'an insgesamt 15 Gegenstände aus dem Goldschatzfund des Famensi in teilweise mehrmonatiger Arbeit von deutscher Seite restauriert.

Mittlerweile werden in den Werkstätten in Xi'an nicht weniger bedeutende Objekte aus einem erst um die Jahreswende 1994/95 in Xianyang, unweit der Provinzhauptstadt, ausgegrabenen Kaisermausoleum aus der Zeit der Nördlichen Zhou-Dynastie (557-581 n.Chr.) restauriert<sup>3</sup>; auch diese Arbeiten werden voraussichtlich einige Jahre in Anspruch nehmen.

<sup>1</sup> Einen guten Überblick bieten: Xi'an – Legacies of Ancient Chinese Civilization (Hrsg. Ma Yue et al.; 1992); Xi'an World. Ancient Chinese Capital for over a thousand Years (Hrsg. Zou Zongxu; 1990); Xi'an. The Famous Ancient Capital of China (Hrsg. Li Tianshun, Jia Qi u. Lian Jie; o.J.); Xi'an, An Ancient Capital of China (Hrsg. Zu Youyi, Yang Limin u. Zhang Rong; 1990); Xiang Yang, Xi'an - Chinas alte Hauptstadt (1992).

<sup>2</sup> Vgl. die kleineren Berichte in: Wenwu 1975, H. 11, 1ff.; Wenwu 1978, H. 5, 1ff.; Wenwu 1979, H. 12, 1ff.; ferner: A. Cotterell, The First Emperor of China (1981); Qin shi-huang ling bingma yong (1983); E. Capon, Qin Shihuang,

Terracotta Warriors and Horses (1982); The First Em- poror's Terracotta Legion (1988); Jenseits der Großen Mau- er. Der Erste Kaiser von China und seine Terrakotta-Ar- mee (Hrsg. L. Ledderose u. A. Schloombs; 1990).

<sup>3</sup> A. Koch, Des Kaisers letzte Ruhestätte. Ausgrabung eines chinesischen Kaisermausoleums der Nördlichen Zhou-Dynastie nahe Xi'an (Provinz Shaanxi, VR China). Antike Welt 26, 1995, Heft 4, 319; ders., L'ultima dimora dell'imperatore. Lo scavo di un mausoleo imperiale della dinastia settentrionale Zhou presso Xi'an. Archeo 11, Heft 1 (Nr. 131), Januar 1996, 17.

Die Objekte aus dem Schatzfundkomplex des Famensi, darunter die von deutscher Seite restaurierten Stücke, werfen ein helles Licht auf die Kultur der Tang-Zeit. Sie gewähren einen bis zur Entdeckung des Tempelschatzes nicht für möglich gehaltenen Einblick in den praktizierten Buddhismus, darunter besonders in den Reliquienkult, während der wohl bedeutendsten Epoche der chinesischen Geschichte; wo historische und selbst buddhistische Quellenzeugnisse schweigen, ergänzen sie unser Wissen. Das zeitlich relativ eng faßbare Material stellt eine archäologische Informationsquelle ersten Ranges dar. In Teilbereichen sind bislang herrschende Auffassungen in nicht unerheblichem Maße zu korrigieren; dies betrifft etwa das wechselvolle Verhältnis zwischen Kirche und Staat. Ferner spiegeln die Gegenstände die zur Zeit der Tang-Dynastie vorhandenen kulturellen Beziehungen zwischen China auf der einen Seite und dem übrigen Teil des asiatischen Kontinents auf der anderen Seite.

#### Bemerkungen zum Verständnis des Textes

Einige aus dem Chinesischen stammende Bezeichnungen wurden aus praktischen Gründen annähernd wörtlich übersetzt. So wurden beispielsweise die Begriffe Korridor, vordere, mittlere und hintere Kammer für die verschiedenen Räumlichkeiten des »unterirdischen Palasts« (Krypta) unter der Pagode des Famensi, die den Goldschatzfund enthielten, übernommen, um nicht neue Bezeichnungen einführen zu müssen. Die namentlich angeführten Tang-Kaiser werden mit ihrem offiziellen dynastischen Titel genannt; die zusätzlich angegebenen Namenstitel in Klammern beziehen sich auf den Familiennamen. Die in Klammern stehenden Abkürzungen skr. und chin. stehen für Sanskrit und Chinesisch.

### CHINA ZUR ZEIT DER TANG-DYNASTIE

Die Zeit der Tang-Dynastie (618-907 n.Chr.) wird verschiedentlich als »Goldenes Zeitalter Chinas« oder als »Glanzvollste Epoche der chinesischen Geschichte« bezeichnet<sup>4</sup>. Gern wird diese Zeit mit Superlativen belegt. China besaß damals seine größte geographische Ausdehnung und war seinerzeit unzweifelhaft das flächengrößte und zugleich bevölkerungsreichste Land auf der ganzen Welt (Abb. 1). Innen- und außenpolitisch erwies es sich als starkes, mächtiges Staatsgebilde. Nie erreichte die Identifikation der chinesischen Bevölkerung mit dem Reich einen derart hohen Grad. Mit dem Frieden im Innern des riesigen, zeitweilig bis weit nach Mittelasien reichenden Tang-Reiches gingen eine politische Öffnung nach außen und eine allgemeine Aufgeschlossenheit und Toleranz Fremdem gegenüber einher. Die kosmopolitische Weltoffenheit Chinas und seine Toleranz gegenüber Fremdreligionen wie dem Buddhismus, dem nestorianischen Christentum, dem Judentum, dem Islam, dem Mazdaismus (Zoroastrismus) und dem Manichäismus, ferner gegenüber Ausländern und deren Kultur, Sitten und Gebräuchen, übten nachhaltigen Einfluß auf die chinesische Kunst, Kultur und Gesellschaft jener Zeit aus. Die fruchtbaren Auseinandersetzungen mit dem Phänomen des Fremden führten zu gegenseitiger Blüte und glichen einem ständigen Geben und Nehmen. Wirtschaftlich und kulturell erlebte China einen Aufschwung, der

<sup>4</sup> Grundlegend: D. C. Twitchett (Hrsg.), *The Cambridge History of China. Vol. 3. Sui and T'ang China, 589-906*. Teil 1 (1979); ferner E. Capon, *Tang China. Vision and Splendour of a Golden Age* (1989); D. Kuhn, *Status und Ritus. Das China der Aristokraten von den Anfängen bis zum 10. Jahrhundert nach Christus*. Würzburger Sinologische Schr. (1991) 501ff. – Einen guten Überblick über

die Kulturgeschichte der Tang-Zeit vermitteln die Ausstellungskataloge Chinas Goldenes Zeitalter. Die Tang-Dynastie (618-907 n.Chr.) und Das kulturelle Erbe der Seidenstraße (Hrsg. D. Kuhn; 1993) sowie *Les trésors de la Dynastie Tang (618-907)*. Galeries Lafayette, Musée Guimet (1993); Wang Renbo (Hrsg.), *Sui Tang Wen Hua (The Sui-Tang Culture)* (1990).

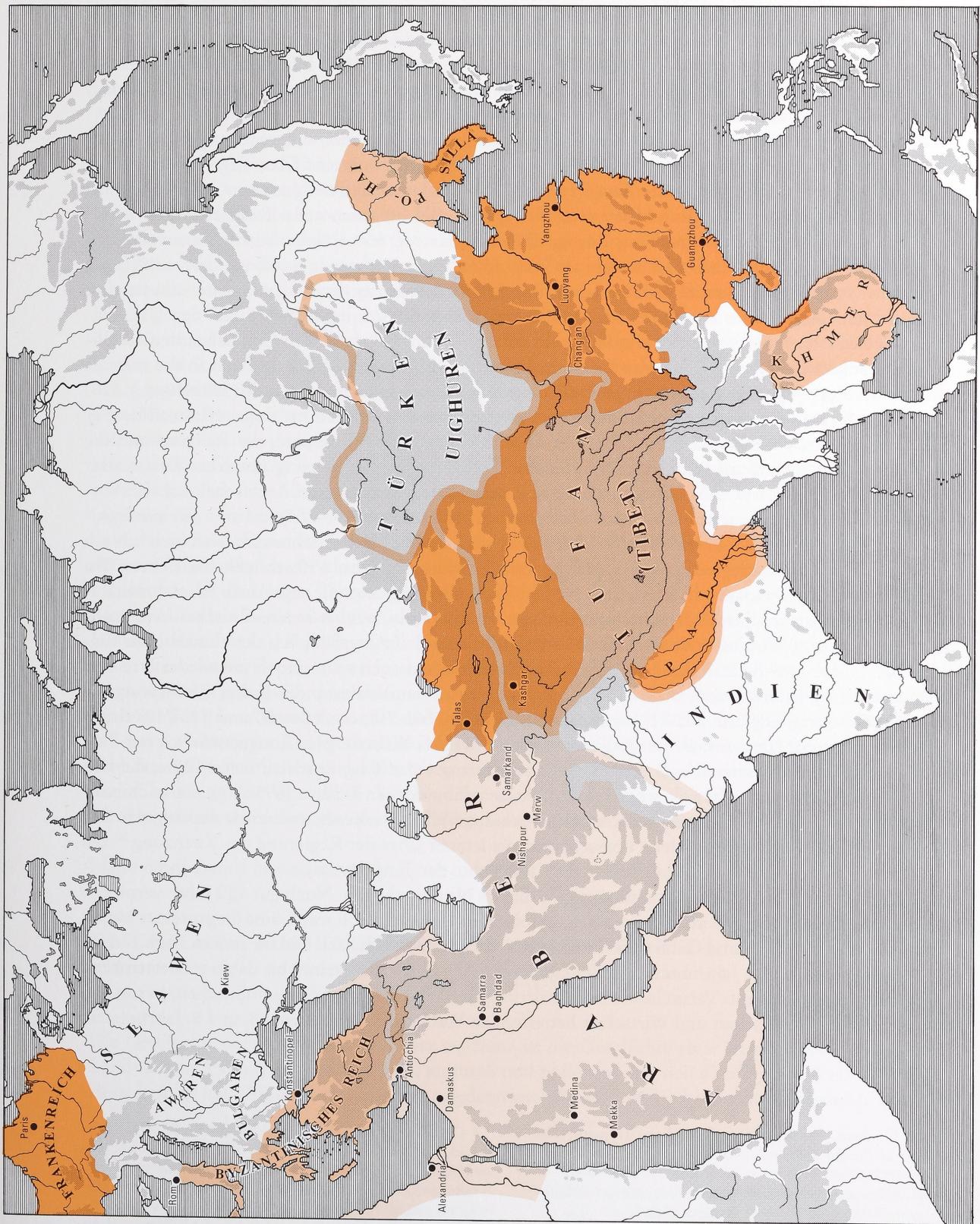


Abb. 1 Die politische Situation in Europa und Asien mit dem chinesischen Kaiserreich unter den Tang um die Mitte des 8. Jahrhunderts n.Chr. Die unterschiedlichen Farbtöne sitäten der Territorien dienen lediglich der optischen Orientierung, sie spiegeln keine machtpolitischen Verhältnisse.

später nicht noch einmal erreicht wurde. Die (westliche) Hauptstadt des Tang-Reiches Chang'an, das heutige Xi'an, war die seinerzeit vermutlich größte Metropole der Welt. Besonders das erste Jahrhundert der Tang-Dynastie profitierte von den Ergebnissen einer erfolgreichen Militärpolitik und einer geschickten Diplomatie im außenpolitischen Bereich sowie einer wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Stabilität als Folge weitreichender Reformen im innenpolitischen Bereich.

Die Wiedervereinigung des über mehrere Jahrhunderte lang zersplitterten chinesischen Reiches unter den Herrschern der kurzlebigen Sui-Dynastie (581-618 n.Chr.) war mit eine Grundlage für den Erfolg der gut drei Jahrhunderte währenden Tang-Dynastie. Bis zum Jahre 589 gelang es dem Gründer der Sui-Dynastie, Yang Jian, posthum Kaiser Wendi (541-604, reg. 581-604) genannt, das Reich wieder zu vereinen. Seinem Sohn und Nachfolger Yang Guang, Kaiser Yangdi (reg. 604-617) war sowohl innen- als auch außenpolitisch weniger Glück beschieden; im Jahre 617 leiteten Aufstände das Ende der kurzlebigen Dynastie ein. Bereits im darauffolgenden Jahr setzte sich Li Yuan, einer der an den Grenzen des Reiches stationierten Generäle der Sui-Herrschter, als Kaiser Gaozu (566-635, reg. 618-626) auf den Drachen-thron und errichtete die neue Tang-Dynastie<sup>5</sup>; sie sollte sich bis zum Jahre 907 n.Chr. behaupten. Li Shimin, der Sohn von Gaozu, einigte das Reich im Innern und führte das Militär bis weit in die zentralasiatischen Steppengebiete hinein<sup>6</sup>. Im Jahre 626 wurde er unter dem Namen Taizong (599-649, reg. 626-649) selbst Kaiser des riesigen Reiches. Taizong setzte die expansive Politik fort; zugleich unterstützte er die innenpolitische Konsolidierung, indem er die Erziehung, die Philosophie, die Religion und die Kunst, letztlich die gesamte traditionelle chinesische Kultur förderte<sup>7</sup>. Gaozong, der dritte Tang-Kaiser (Li Zhi; 628-683, reg. 649-683) versuchte die Politik seines Vaters fortzusetzen, doch scheiterte sein Vorhaben an der machtbesessenen Wu Zetian (Wu Zhao; 624/27-705, reg. 690-705), die sich 655 zur legitimen Kaiserin machte und bereits wenige Jahre später die gesamte Macht in ihren Händen hielt<sup>8</sup>. Nach dem Tod Gaozongs verlegte sie die Hauptstadt nach Luoyang; im Jahre 690 schließlich errichtete Wu Zetian ihre eigene Dynastie, die unter dem Namen Zhou allerdings nur gut anderthalb Jahrzehnte dauern sollte. Ungeachtet ihres Machthuners und der daraus resultierenden innenpolitischen Auseinandersetzungen trug Wu Zetian wesentlich zur wirtschaftlichen Leistungsfähigkeit des chinesischen Reiches bei. Daneben ließ sie dem Buddhismus eine bis dahin und auch später noch nie wieder erreichte Förderung angedeihen. Die Restauration der Tang-Dynastie wurde durch die Kaiser Zhongzong (Li Xian; 656-710, reg. 684 und 705-710) und Ruizong (Li Dan; 662-716, reg. 684-690 und 710-712) eingeleitet und unter der jahrzehntelangen Regierungszeit des Kaisers Xuanzong (Li Longji; 685-762, reg. 712-756) erfolgreich fortgesetzt. Unter seiner Herrschaft gelangte das Tang-Reich zu neuer Blüte, die sich vor allem im kulturellen Bereich ausdrückte<sup>9</sup>. Die Rebellion des An Lushan (693-757), ein in chinesischen Diensten stehender Militärgouverneur türkisch-sogdischer Herkunft, und seiner Anhänger in den fünfziger Jahren des 8. Jahrhunderts überschattete die letzten Jahre der Regierung des Xuanzong<sup>10</sup>. Sie markierte einen ersten großen Einbruch in der Geschichte der Tang-Dynastie und läutete ihren unaufhaltsamen kulturellen, politischen und wirtschaftlichen Niedergang ein. Noch gut 150 Jahre vermochten sich die Tang-Herrschter mit wechselndem Erfolg zu behaupten, doch war China längst seiner Macht beraubt; es hatte Kriege und Gebiete verloren, war außenpolitisch schwach und im Innern stark zerrüttet. Seit der Mitte des 8. Jahrhunderts büßte das chinesische Reich viele seiner bis dahin eroberten bzw. einverleibten Gebiete ein. Versuche zur Stabilisierung der katastrophalen innenpolitischen, besonders die chinesische Gesellschaft und Wirtschaft betreffenden Verhältnisse im späteren 8. und 9. Jahrhundert

<sup>5</sup> W. Bingham, The Founding of the T'ang Dynasty: The Fall of the Sui and the Rise of T'ang. A Preliminary Survey (1941).

<sup>6</sup> C. P. Fitzgerald, Son of Heaven. A Biography of Li Shih-min, Founder of the T'ang Dynasty (1933).

<sup>7</sup> H. J. Wechsler, Mirror to the Son of Heaven: Wei Cheng at the Court of T'ang T'ai-tsung (1974).

<sup>8</sup> C. P. Fitzgerald, The Empress Wu (1968); R. W. L. Guisso, Wu Tse-t'ien and the Politics of Legitimation in T'ang China (1978).

<sup>9</sup> R. des Rotours, Le règne de l'empereur Hiuan-tsung (713-756) par. M. Lin Lu-tche (1981).

<sup>10</sup> E. Pulleyblanck, The Background to the Rebellion of An Lushan (1955).

gab es verschiedentlich, doch war ihnen kein größerer, vor allem längerfristiger Erfolg beschieden. Als die Tang-Dynastie im Jahre 907 ihr Ende fand, war das chinesische Reich schon lange zerfallen.

Im mittleren und späteren 7. Jahrhundert erreichte das chinesische Kaiserreich seine größte geographische Ausdehnung, was sich erheblich auf seine politische und kulturelle Einflußsphäre auswirkte. Der Macht- bzw. Herrschaftsbereich Chinas reichte seinerzeit im Westen über Zentralasien mit dem nördlichen Teil Afghanistans und dem Tarimbecken bis an die Grenzen Persiens, im Süden bis nach Nordvietnam, im Osten und Südosten bis weit in die Mandschurei und Nordkorea und im Norden zeitweilig bis in die Mongolei. Allerdings vermochten die chinesischen Kaiser nur für eine relativ kurze Zeit ihre weitreichende Macht zu behaupten. Zudem lagen ihr teilweise bloß nominelle Abhängigkeitsverhältnisse zugrunde, die jeder faktischen Grundlage entbehrten. Anspruch und Wirklichkeit entsprachen einander damit nur zu einem gewissen Prozentsatz; gerade die kleineren Volksstämme vermochten sich immer wieder dem Herrschaftsanspruch des chinesischen Reiches zu widersetzen und fochten unablässig Kriege gegen ihren übermächtigen, dennoch verwundbaren Nachbarn aus. Auf der anderen Seite darf der Tributhandel, den viele der unterworfenen oder anderweitig in Abhängigkeit geratenen Herrscher, Völker und Stämme mit China führten, als ein sichtbarer Ausdruck ihrer Untergebenheit gewertet werden. Ungeachtet dieser Überlegungen muß die Expansion des chinesischen Herrschaftsgebietes als ein wesentliches Kennzeichen der frühen Tang-Zeit gewertet werden.

Wie schon die Kaiser der Han-Dynastie (206 v.Chr. bis 220 n.Chr.) errichteten die Tang-Herrscher ihre Hauptstadt auf dem Gebiet der heute gut vier Millionen Einwohner zählenden Provinzhauptstadt Xi'an (»westlicher Friede«). Chang'an, wörtlich übersetzt »immerwährender Friede«, war eine riesige Stadt mit zeitweise annähernd zwei Millionen Einwohnern. Die die Metropole in einem Rechteck umgebende mächtige Stadtmauer maß etwa 8,2 km auf 9,7 km. Vor den Toren der Stadt erstreckte sich ein ausgedehnter Palastkomplex der chinesischen Kaiser, der sog. Daminggong. Seinerzeit dürfte Chang'an als Hauptstadt des mächtigen Tang-Reiches die größte Metropole der Welt gewesen sein, Zentrum einer kosmopolitischen Zivilisation. Die vielen hier in regelrechten Kolonien lebenden Ausländer, darunter Händler, Handwerker, Künstler, Diplomaten, Missionare und Asylanten aus ganz Asien, verliehen ihr ein internationales Gepräge. Der Internationalismus in der Reichshauptstadt entsprach den seinerzeit herrschenden Grundprinzipien der politischen Öffnung Chinas. Hier trafen kulturelle und religiöse Einflüsse aus ganz Asien aufeinander und ließen Chang'an zu einem Schmelztiegel werden. Der Handel auf den verschiedenen Routen der hier ihren Anfang nehmenden sog. Seidenstraße führte zu einem erheblichen wirtschaftlichen und kulturellen Aufschwung. Mit der Einfuhr fremder, exotischer Güter nach China ging eine Übernahme hier bis dahin nicht bekannter fremder Ideen und Vorstellungen einher. Nur vor diesem Hintergrund ist die Blüte des chinesischen Reiches unter den Tang zu erklären.

## GESCHICHTE, AUSBREITUNG UND FORMEN DER BUDDHISTISCHEN LEHRE IN CHINA

Die Geschichte der buddhistischen Lehre in China ist die Geschichte einer fremden Religion in einem Land mit einer von jeher zivilisatorisch, kulturell und philosophisch sich überlegen fühlenden Bevölkerung; Erfolge und Rückschläge kennzeichnen denn auch diesen letztlich bis heute andauernden Dialog<sup>11</sup>.

<sup>11</sup> Allgemein zum Buddhismus: E. Conze, Der Buddhismus. Wesen und Entwicklung. Urban-Bücher Bd. 5 (Hrsg. F. Ernst u. K. Gutbrod; 1953); D. Schlingloff, Die Religion des Buddhismus. Bd. 2. Der Heilsweg für die Welt. Sammlung Göschen 770 (1963); U. Schneider, Einführung in den

Buddhismus (1980); K. Mizuno, The Beginnings of Buddhism (1981); Die Welt des Buddhismus (Hrsg. H. Bechert u. R. Gombrich; 1984); Daisaku Ikeda, Buddhismus. Das erste Jahrtausend (1986); J. Snelling, Buddhismus. Ein Handbuch für den westlichen Leser (1991).

Wann genau der Buddhismus Eingang in China fand, ist bis heute umstritten bzw. nur ansatzweise bestimmbar. Hinlänglich bekannt ist, daß das Eindringen und die Ausbreitung der buddhistischen Lehre in China Vorgänge darstellen, die ihre Anfänge in der Han-Zeit (206 v.Chr. bis 220 n.Chr.) nahmen und unter der Tang-Dynastie ihren Höhepunkt erreichten. Heute nimmt man an, daß der Buddhismus direkt von Indien ausgehend und über die Seidenstraße kommend seit den ersten Jahrhunderten n.Chr. als weit verbreitete und rasch Anhänger findende Religion nach Zentralchina gelangte. Die historische Überlieferung nennt das Jahr 67 n.Chr., das in die Regierungszeit des Kaisers Mingdi (reg. 57-75 n.Chr.) der Östlichen Han-Dynastie (25-220 n.Chr.) fällt, als erstes gesichertes Datum für ein Eindringen der buddhistischen Lehre in China, doch ist dessen Echtheit umstritten.

Ehe der Buddhismus China erreichte, hatte er sich bereits auf seinem Weg über die zentralasiatischen Handelsrouten unter verschiedenen Einflüssen teilweise wesentlich gewandelt und unterschiedliche Formen herausgebildet<sup>12</sup>. In China selbst veränderte sich die buddhistische Lehre stetig weiter, was verhältnismäßig rasch zur Herausbildung neuer – spezifisch chinesischer – Lehrrichtungen führte<sup>13</sup>. Immer wieder drangen innovative Schübe aus Indien, dem Ursprungsland des Buddhismus, nach China, die neben den zentralasiatischen und innerchinesischen Einflüssen eine nicht zu unterschätzende Bedeutung bei der Umformung und stetigen Entwicklung der buddhistischen Lehre auf chinesischem Boden besaßen. Mit einiger Berechtigung kann von einer langsamen Sinisierung des Buddhismus gesprochen werden, unter der letztlich eine Anpassung der buddhistischen Lehre an die chinesische Kultur zu verstehen ist; vergleichbare Tendenzen sind im Bereich der chinesisch-buddhistischen Kunst des ersten nachchristlichen Jahrtausends zu beobachten. Diese Umformungen und Veränderungen waren notwendige Voraussetzungen, wollte sich der Buddhismus in einem so von traditionellen Vorstellungen und Prinzipien gekennzeichneten Land wie China überhaupt behaupten; schon von ihren Ansätzen her unterschied sich die buddhistische Lehre von konfuzianischen und daoistischen Prinzipien. Gegenüber diesen stieß der Buddhismus allerdings gerade bei der breiten Masse der Bevölkerung auf größeres Interesse, da zu seiner Ausübung nur wenige Vorkenntnisse, wie etwa mehrmaliges Anrufen des Buddha, frommes Darbringen von Opfern und manch anderes, nötig waren, nicht aber komplizierte und für die einfachere Bevölkerung unverständliche religiöse und philosophische Praktiken. Erst sehr viel später erfolgte die Verbreitung der buddhistischen Lehre im chinesischen Reich über ins Chinesische übersetzte Lehrreden Buddhas.

Frühestens im zweiten nachchristlichen Jahrhundert sind die ersten spärlichen Spuren einer buddhistischen Kunst in China faßbar, die den Quellen der offiziellen chinesischen Geschichtsschreibung als Belege an die Seite gestellt werden können, doch sind verständlicherweise für diese Zeit noch zentralasiatische und indische Einflüsse beträchtlichen Ausmaßes in Rechnung zu stellen, die es kaum zulassen, diese als einheimische Arbeiten anzusehen.

Bereits für das 4. Jahrhundert n.Chr. kann von einer zunehmend großen Anhängerschaft der buddhistischen Lehre unter der breiten Masse der Bevölkerung in China gesprochen werden, was teilweise sicherlich auf deren Barbarisierung zurückzuführen sein dürfte. Wenig später wurde die buddhistische Lehre als universale Heilslehre zu einer alle Gesellschaftsschichten umfassenden Religion. Gegenüber vielen anderen religiösen Ausrichtungen im chinesischen Reich, so etwa dem Nestorianismus, dem Manichäismus und dem Mazdaitismus (Zoroastrismus), erwies sich der Buddhismus als außerordentlich populär und konnte sich so auf eine breite Anhängerschaft stützen.

Der Beginn der das bis dahin zersplitterte Reich wieder einigenden Sui-Dynastie (581-618 n.Chr.) stellte für die buddhistische Lehre wie auch die buddhistische Kunst erneut einen gewaltigen Aufstieg dar, setzte doch der Niedergang der Nördlichen Zhou-Dynastie (557-581 n.Chr.) den Verfolgungen des

<sup>12</sup> Kunst des Buddhismus entlang der Seidenstraße. Staatisches Museum für Völkerkunde München (1992).

<sup>13</sup> A. F. Wright, Buddhism in Chinese History (1959); K. K. S. Ch'en, Buddhism in China. A Historical Survey (1964);

ders., The Chinese Transformation of Buddhism (1973); desgl. E. Zürcher, The Buddhist Conquest of China. The Spread and Adaptation of Buddhism in Early Medieval China 1-2. Sinica Leidensia 11 (1959; 1972).

Buddhismus ein – vorläufiges – Ende. Der erste Kaiser der Sui-Dynastie, Wendi (Yang Jian, 541-604, reg. 581-604), unterstützte die buddhistische Lehre, wo er nur konnte; in den beiden neu errichteten Hauptstädten Chang'an, dem heutigen Xi'an, und Luoyang in der heute Shaanxi benachbarten Provinz Henan, wurden zahllose Tempel errichtet bzw. wieder aufgebaut. Auch auf dem Lande entstanden buddhistische Klöster und Kultstätten. Bestehende Komplexe wurden erweitert, neuer Bildschmuck wurde zugefügt, neue Stiftungen geweiht. Der Buddhismus sproß in ganz China und erfuhr eine bis dahin nicht für möglich gehaltene Förderung. In der frühen Tang-Zeit sollte sich dieser Trend unvermindert fortsetzen<sup>14</sup>.

Die verstärkte Ausbreitung des Buddhismus in China zur Zeit der Tang-Dynastie war letztlich eine Folge des chinesischen Imperialismus, direkte oder mittelbare Konsequenz einer weitgespannten Expansion, bei der die chinesische Kultur u.a. mit mittelasiatischen und indischen Kulturscheinungen in Berührung gebracht wurde. Wesentliche Einflüsse bei der raschen, alle Kreise der chinesischen Bevölkerung betreffenden Verbreitung der buddhistischen Lehre gingen denn auch von den vielen im chinesischen Reich ansässigen und nach China kommenden Kaufleuten, aber auch Flüchtlingen und Gesandten aus, die auf den verschiedenen Handelsrouten der Seidenstraße frühzeitig mit dem Buddhismus konfrontiert wurden und sich seiner Lehre anschlossen. Wichtige Impulse für den Buddhismus kamen nicht nur direkt aus Indien, sondern auch und offenbar in erheblichem Maße aus Zentralasien nach China.

Man wird davon ausgehen können, daß die Missionierung Chinas von städtischen, durch Handel gekennzeichneten Städten ausging, da dort aus Mittelasien stammende Kaufleute ansässig waren, unter denen viele frühzeitig zu Anhängern der buddhistischen Lehre geworden waren. Die Verbreitung der buddhistischen Lehre im chinesischen Reich der frühen Tang-Zeit wurde darüber hinaus in nicht zu unterschätzendem Maße durch nach Indien reisende chinesische Mönche und andere Gläubige (Abb. 2) unterstützt<sup>15</sup>. Erinnert sei hier nur an den berühmten Priester Xuanzang (596[?]-664), der sich zwischen 629 und 645 in Indien aufhielt, viele bis dahin in China unbekannte Sūtrentexte und auch Kultgeräte mitbrachte und selbst für zahlreiche Übersetzungen aus dem Sanskrit verantwortlich zeichnete; ihm stand der chinesische Kaiser nach seiner Rückkehr aus der Heimat des Buddhismus wohlwollend und fördernd gegenüber, was wiederum eine breitere Akzeptanz der Lehre zur Folge hatte. Die verstärkte Reisetätigkeit buddhistischer Mönche und »Pilger« wirkte sich unzweifelhaft sehr förderlich auf die Verbreitung und Adaption des Buddhismus in China aus.

Das Verhältnis der Tang-Kaiser bzw. deren offizielle Haltung zur buddhistischen Lehre wurde ebenso von persönlichen Einstellungen wie politischen Faktoren bestimmt. Daß die Position des Tang-Kaisers gegenüber der buddhistischen Lehre schwanken konnte und Veränderungen unterworfen war, muß nicht eigens ausgeführt werden. Verständlicherweise legten die traditionsgebundenen Anhänger des Daoismus dem Buddhismus gegenüber einige Skepsis an den Tag. Gerade den chinesischen Kaisern mußte es ein Anliegen sein, die zahllosen Buddhisten am kaiserlichen Hof – nicht zu vergessen die vielen Anhänger der buddhistischen Lehre unter der einfachen Bevölkerung des chinesischen Reiches, politisch allerdings eine relativ inaktive, behäbige Masse – hinter sich zu wissen. Die Errichtung neuer Kultstätten sowie die Förderung, Erweiterung und Erhaltung bereits bestehender Anlagen waren für dieses Vorhaben besonders geeignete Unternehmungen. Die Toleranz des Kaisers gegenüber den verschiedenen, der chinesischen Tradition fremden Religionen, unter denen der Buddhismus nur die stärkste Position einnahm, war ein politischer Schachzug immenser Bedeutung. Daß für den Kaiser die Gewißheit seiner Macht, der Rückhalt seiner Stärke gegenüber dem Adel und der Beamenschaft hierbei im Vordergrund standen, wird man kaum bestreiten können. Die vielfach weitreichende Toleranz des chinesischen Kaisers gegenüber der buddhistischen Lehre war sicherlich in nicht unerheblichem Maße von machtpoliti-

<sup>14</sup> St. Weinstein, Buddhism under the Tang, Cambridge Stud. in Chinese History, Literature and Institutions (1987); ferner J. Yünhua, A chronicle of Buddhism in China: 581-906 A.D. (1966).

<sup>15</sup> D. Seckel, Kunst des Buddhismus. Werden, Wanderung und Wandlung. Kunst der Welt (1962) 56 Karte.

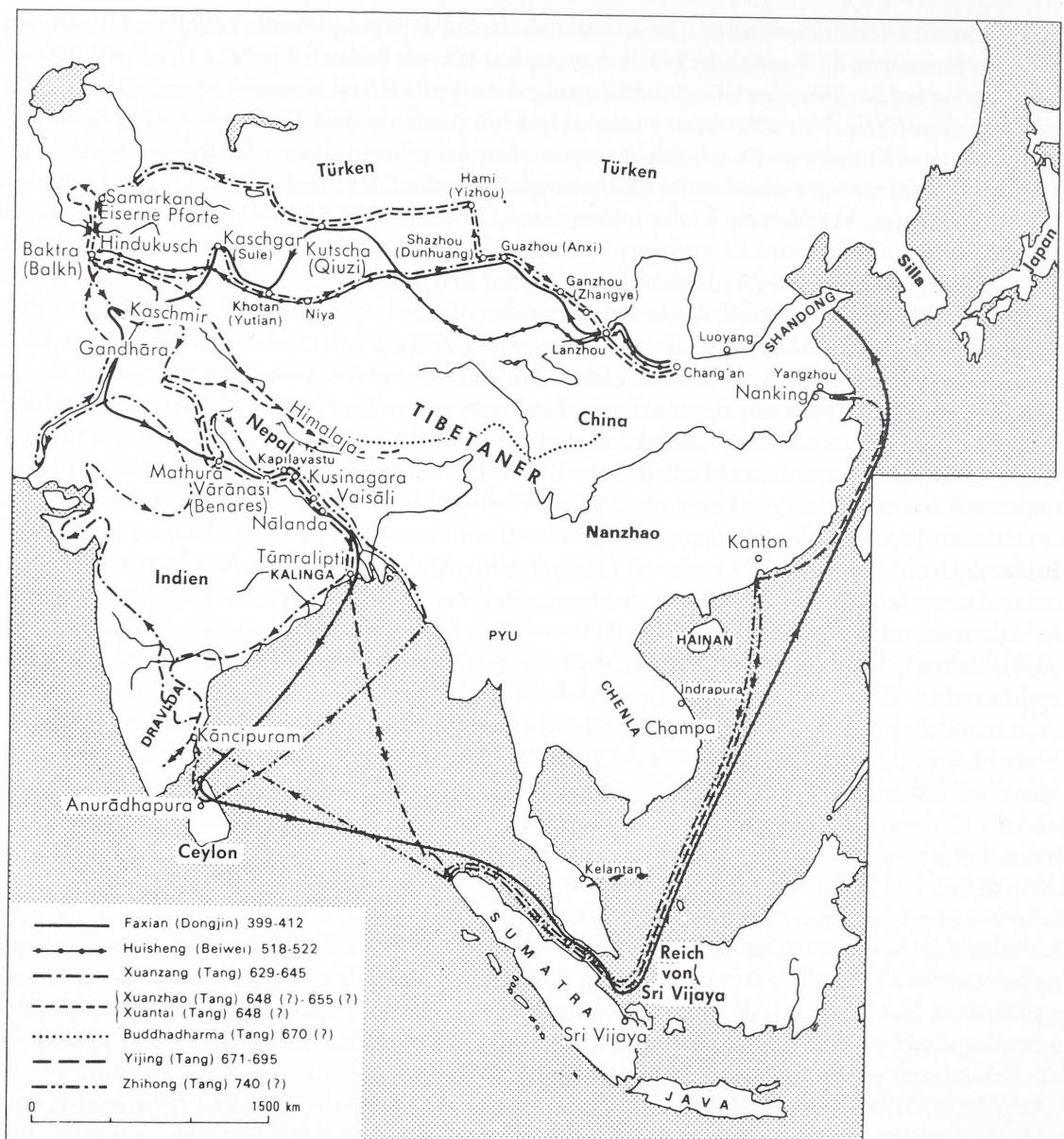


Abb. 2 Reiserouten bzw. »Pilgerfahrten« einiger chinesischer buddhistischer Mönche.

schen Bestrebungen bestimmt, galt es doch sich des Rückhalts der buddhistischen Aristokraten und der großen Masse der Bevölkerung sicher zu sein, da ein großer Teil des chinesischen Volkes zur begeister-ten Anhängerschaft des Buddhismus gehörte. Allein unter Wu Zetian (Wu Zhao, 624/27-705, reg. 690-705), der einzigen alleinregierenden Kaiserin des chinesischen Reiches, genoß die buddhistische Lehre über einen längeren Zeitraum hinweg eine außerordentlich große Förderung. Zeitweilig kam dem Bud-dhismus eine Rolle im Sinne einer zweiten Staatsreligion neben dem Daoismus zu.

Die Blüte des Buddhismus fand mit den gegen ihn und andere Fremdreligionen gerichteten Erlassen um die Mitte des 9. Jahrhunderts n.Chr., genauer während der Hui Chang-Periode zwischen 842-845 unter der Regierung des Kaisers Wuzong (Li Yan, 814-846, reg. 840-846), als Folge daoistischer Propaganda, des Klagens über die wirtschaftliche Macht der buddhistischen Kirche und die miserable Lage der staat-

lichen Finanzen und allgemeiner Unzufriedenheit ein abruptes Ende. Insgesamt sollen über 4600 Klöster, ferner Tempel, Heiligtümer und Kultstätten geschlossen, geplündert und zerstört, 260500 Mönche und Nonnen zurück in den Laienstand versetzt, ungeheure Besitztümer enteignet sowie 40000 Kapellen und Einsiedeleien zerstört worden sein. Die buddhistische Lehre erlitt zu dieser Zeit Rückschläge bis dahin nie gekannten Ausmaßes. Obwohl es sich bei diesen mit staatlicher Gewalt verfügten Maßnahmen um keine spezielle Verfolgung des Buddhismus und seiner Anhänger handelte und sie weder am Anfang noch am Ende derartiger Politik standen, wirkten sie sich bei der buddhistischen Lehre, womöglich aufgrund ihrer damaligen Prosperität, besonders stark aus. Am furchtbarsten war die Verfolgung in den beiden Hauptstädten des Reiches, doch waren auch die ländlichen Zentren von den kaiserlichen Dekreten betroffen. Anzumerken ist allerdings, daß die buddhistenfeindlichen Erlasse in eine Zeit fielen, in der die kaiserliche Macht nicht mehr so weit reichte wie noch wenige Jahrzehnte zuvor. Die per Dekret des Kaisers verlangte Zerstörung vieler Tempel in den Hauptstädten und in den Provinzen wurde nachweislich nur hier und da ausgeführt, wodurch etliche Stätten unzerstört blieben oder nur unwesentlich in Mitleidenschaft gezogen wurden. Ungeachtet dessen und ungeachtet der wohlwollenden Haltung mancher nachfolgender Kaiser gelang es dem Buddhismus nicht noch einmal, sich von den massiven Maßnahmen, denen er in diesen Jahren ausgesetzt war, zu erholen.

In den auf die Zeit der Tang-Dynastie folgenden Epochen erlebte die buddhistische Lehre mehrere Renaissancen, doch beschränkte sich seine gläubige Anhängerschaft auf eine zahlenmäßig kleine Gruppe in der chinesischen Bevölkerung. Die breite Masse ließ sich nicht noch einmal für den Buddhismus begeistern, was seine mangelnde Macht im Staat zu illustrieren vermag. Bis zur Gegenwart sollte er im wesentlichen auf einzelne Klöster und andere Zentren des Glaubens beschränkt sein. Unabhängig davon genießt der Buddhismus im Zusammenhang mit der breiten Bevölkerungskreise umfassenden Volksfrömmigkeit bis heute eine nicht zu unterschätzende Bedeutung.

Die in China beherrschende Ausrichtung des Buddhismus war das sog. Mahâyâna (wörtlich übersetzt »Großes Fahrzeug«), welches sich im ersten vor und nachchristlichen Jahrhundert konstituierte<sup>16</sup>. Es ging von der Auffassung aus, daß allen Lebewesen die Möglichkeit zur Erlösung aus der Samsâra-Welt des Leidens und der Wiedergeburten, also das Eingehen ins Nirvâna, offenstehen müsse. Eine Erlösung aller erschien aber nur möglich, wenn die wenigen Lebewesen, die schon erleuchtet waren, die sog. Erleuchtungswesen (bodhisatvas), auf ihre eigene Erlösung vorläufig verzichteten, um allen anderen Lebewesen auf dem Weg zur Erlösung zu helfen<sup>17</sup>. Damit setzte es sich vom sog. Hinayana (wörtlich übersetzt »Kleines Fahrzeug«) ab, das nicht allen die Möglichkeit der Erlösung gewährte. Im Mahâyâna-Buddhismus konnten sowohl gläubige Mönche als auch Laien zu Erleuchtungswesen werden; die Möglichkeit der Erlösung stand also allen offen.

In China entstanden relativ früh verschiedene Lehrrichtungen des Buddhismus, unter denen sich die Lehre des Reinen Landes im Westen im Laufe der Zeit als die wohl populärste und volkstümlichste Form erweisen sollte<sup>18</sup>. Während der Blütezeit des chinesischen Buddhismus zwischen dem 6. und 9. Jahrhundert n.Chr. bildeten sich verschiedene neue buddhistische Richtungen, sog. Schulen, heraus, die bezeichnenderweise meist indischer Herkunft waren und rasch den chinesischen Verhältnissen angepaßt wurden. Auch einige bereits bekannte Ausrichtungen der buddhistischen Lehre lebten wieder auf. Besonders volkstümliche, einfach zu verstehende Richtungen der buddhistischen Lehre erfreuten sich bei der breiten Masse der chinesischen Bevölkerung einer ebenso großen Popularität wie bei den Angehörigen des Kaiserhauses.

<sup>16</sup> É. Lamotte, Der Mahâyâna-Buddhismus. In: Bechert/Gombrich (Anm. 11) 90ff.; desgl. H. W. Schumann, Mahayana-Buddhismus. Die zweite Drehung des Dharmarades (1989).

<sup>17</sup> Der Mahâyâna-Buddhismus wird daher verschiedentlich

auch als »Fahrzeug der Erleuchtungswesen« (Sanskrit: bodhisatvâyâna) bezeichnet; die große Bedeutung der Bodhisatvas in dieser Ausrichtung der buddhistischen Lehre drückt sich u.a. in der Fülle ihrer Bildwerke aus.

<sup>18</sup> Allgemein: Snelling (Anm. 11) 171ff.

Die Lehre des Reinen Landes im Westen (chin. jingtuzong) erschloß einen relativ einfachen, letztlich allen Lebewesen zugänglichen Weg ins Paradies bzw. ins Reine Land des Westens, stützte sie sich doch statt auf philosophische Spekulation und komplizierte Meditation auf gläubige Hingabe. Unter Huiyuan im frühen 5. Jahrhundert n.Chr. gegründet, wurde die Schule wieder von den berühmten Mönchen Daozhuo (562-645) und Shandao (613-681) aufgegriffen und erlebte in der zweiten Hälfte des 7. Jahrhunderts einen erneuten Aufschwung, wodurch ihre Anhängerschaft rasch sehr stark anwuchs. Innerhalb des Kultes besaß die Gestalt des Buddha Amitâbha, d.h. der Buddha des unermesslichen Lichts, die größte Popularität und galt als zentrale Kultfigur, war doch zur Ausübung der Lehre nur die Verehrung des Amitâbha notwendig, was eine Hingabe in völliger Devotion, ein ständiges Anrufen, das fromme Beten der Sutren und Meditieren beinhaltete. Die krasse Vereinfachung der buddhistischen Theologie und die leicht zu praktizierenden Gebote, die alleinige, gläubige Verehrung des Amitâbha, machten jedem das Paradies zugänglich. Infolgedessen genoß die Schule des Reinen Landes rasch große Popularität bei allen Schichten der chinesischen Bevölkerung.

Die Schule des Chan-Buddhismus (chin. chanzong, japanisch zen) unterschied sich in nicht unerheblichem Maße von der Lehre des Reinen Landes. Gegenüber ihr genoß sie zwar keine derart starke Popularität, kann aber wohl als die typischste chinesische Ausrichtung der buddhistischen Lehre angesehen werden. Der Chan-Buddhismus erstrebte die plötzliche Erleuchtung des Gläubigen. Zu diesem Zweck bedienten sich seine Anhänger verschiedener psychagogischer, die Seele beeinflussender Techniken. An die Stelle des Studiums der Sûtren trat vor allem die gelenkte Meditation (chin. chan), wovon diese buddhistische Ausrichtung auch ihren Namen hatte; Dogmen und Bücherweisheiten wurden verachtet, kultische Rituale negiert. Der Chan-Buddhismus predigte damit die Erlösung durch unmittelbare Erlangung der jedem Wesen offenstehenden Buddhaskraft, wodurch er wiederum in gewisse Nähe daoistischer Vorstellungen rückte. Diese Verwandtschaft zwischen fremder Religion auf der einen Seite und althinesischem Denken auf der anderen Seite mag mit ein Grund für seine Beliebtheit in bestimmten Gesellschaftskreisen (Literaten, Militär etc.) gewesen sein. Bezeichnenderweise erlebte der Chan-Buddhismus noch nach den antibuddhistischen Maßnahmen um die Mitte des 9. Jahrhunderts n.Chr. eine weitere Zeit der Blüte, besonders etwa während der Epoche der Südlichen Song-Dynastie (1127-1279 n.Chr.).

Die nach ihrem Hauptsitz, einem Gebirge in der heutigen Provinz Zhejiang, benannte Tiantai-Schule galt gleichfalls als typisch chinesisch, stützte sich aber auf das Lotos-Sûtra und, in ein regelrechtes Stufensystem (chin. panjiao) untergliedert, auf andere buddhistische Sûtrentexte. Zur frühen Tang-Zeit war sie bedeutender als die buddhistischen Schulen des Chan und Jingtu und konnte auf eine relativ große Anhängerschaft zurückgreifen. Auch in ihrer Lehrpraxis wurde die Möglichkeit einer Erleuchtung aller Lebewesen in Aussicht gestellt.

Die im 7. Jahrhundert dominierende Faxiang-Schule, auch Idealistische Schule genannt, deren berühmtester Vertreter der reisende Mönch Xuanzang gewesen sein dürfte, erklärte alles Existierende als bloße Vorstellung und stützte sich auf das nur verstandesmäßig Erfaßbare.

Auch die Huayan-Schule, die auf einem gleichnamigen Sûtra (skr. avatamsaka) basierte, genoß einige Popularität beim Volk und am Kaiserhof. Sie erfuhr eine beträchtliche Förderung von Seiten Wu Zetians, wovon noch heute die in ihrem Auftrag errichteten monumentalen Skulpturen um den Buddha Vairocana von Longmen nahe Luoyang (Prov. Henan) ein beredtes Zeugnis ablegen. Die Anhänger der Huayan-Schule verstanden das ganze All als einen in sich homogenen Organismus, in dem alles voneinander abhängig war.

Während der mittleren Tang-Zeit breitete sich von Indien kommend der esoterische Buddhismus (chin. mizong, mijiao), auch tantrischer Buddhismus oder einfach Tantrismus genannt, in China aus und vermochte sich dort einiger Beliebtheit zu erfreuen. Er beruhte auf einem reichhaltigen Repertoire an magischen Formeln und pompösen Riten.

Neben den hier genannten Schulen gab es in China viele weitere Ausrichtungen der buddhistischen Lehre, doch erreichte die Zahl ihrer Anhänger zu keiner Zeit die der anderen Schulen; auch hielt sich ihre generelle Bedeutung in engen Grenzen.

Die religöse Praxis verlangte in der Regel feste Rituale und eine ausgefeilte Ikonographie<sup>19</sup>. Letzteres lässt sich auch anhand der buddhistischen Kunst in China ablesen, die entsprechend ihrer Herkunft von jeher stark unter Einflüssen aus Mittelasien und Indien stand, zeitweilig aber eine erstaunliche Selbständigkeit behaupten konnte. Bildnisse ganz bestimmter buddhistischer Gottheiten waren im praktizierten Kult fast immer unerlässlich. Ihr Aussehen, ihre Gestalt, ihre Körper-, Sitz- und Handhaltung, ihre Attribute, alles hatte einen symbolischen Charakter, vertrat einen bestimmten Seinszustand und hatte damit eine bestimmte Bedeutung. Die Vielzahl von Symbolen abstrakter wie figurlicher und vegetabilischer Art mag auf den ersten Blick verwirren und für einen Außenstehenden kompliziert erscheinen, vergegenwärtigt man sich aber deren unterschiedliche Bedeutung, sind sie wie ein Buch zu lesen, besaßen sie doch einen kultisch wirksamen Charakter<sup>20</sup>. Stets waren alle Aspekte eingebunden in einen ganz bestimmten kultisch-religiösen Kontext.

Was die buddhistische Kunst und Kultur in China betrifft, ist vieles, zuvorderst Tempel, Kultstätten und Heiligtümer, durch staatliche Maßnahmen in späteren Dynastien und Epochen zugrunde gegangen und zerstört worden. Manches hat dank günstiger Bedingungen Jahrhunderte überdauert, um dann im 20. Jahrhundert zerstört oder beschädigt zu werden. Dennoch ist einiges erhalten geblieben, was einen – allerdings subjektiven – Einblick in die damalige Ausübung der Religion gestattet. So verfügt man noch heute über tausende von Kultplastiken, Votivbildern und manch anderes mehr, was aber sicher nur einen kleinen Prozentsatz des damaligen Bestandes repräsentiert; auch kann man sich auf eine recht breite schriftliche Überlieferung stützen. Einige Bereiche der religiösen Praxis aber liegen noch heute fast im verborgenen. Fundkomplexe in der Art des Goldschatzfundes des Famensi gestatten hier in gleichsam einmaliger Weise einen bislang kaum für möglich gehaltenen Einblick.

## ZUM RELIQUIENKULT IN CHINA

Bereits wenige Tage nach dem Tode des historischen Buddha Śākyamuni bzw. seinem Eingang ins Nirvâna und der traditionell gepflegten Verbrennung seines Leichnams kam es unter den verschiedenen Anhängern der buddhistischen Lehre in Indien zu Auseinandersetzungen um seine sterblichen, nun zu Reliquien (skr. sarîra; chin. sheli) gewordenen Überreste, galten diese doch als wahrer Körper Buddhas und ihr Besitz als religiös und politisch bedeutsame Angelegenheit<sup>21</sup>. Nach längeren Verhandlungen kam man darin überein, die Reliquien in kostbaren Gefäßen aufzubewahren und in mehreren Reliquiendenkmälern, d.h. Stûpas, niederzulegen. Die Reliquien wurden gleichsam bestattet.

Jahrhunderte später drang der Reliquienkult zusammen mit der buddhistischen Lehre auch nach China vor, wo man sich schon bald rühmte, im Besitz echter Buddhareliquien zu sein<sup>22</sup>. Da solche Reliquien verständlicherweise nur in begrenztem Maße zur Verfügung standen, aber möglichst alle Tempel bei der Verteilung von Reliquien berücksichtigt werden wollten, und im Buddhismus der Leib mit der Lehre Buddhas gleichgesetzt wurde, war man rasch dazu übergegangen, statt echter Reliquien ersatzweise andere Gegenstände aus Edelmetall, Halbedelsteinen, Glas und anderen edlen Materialien, ferner heilige

<sup>19</sup> Buddhist and Daoist Practice in Medieval Chinese Society. Buddhist and Daoist Studies (Hrsg. D. W. Chappell). Asian Studies at Hawaii 34 (1987); B. C. Bhattacharyya, Buddhist Iconography (1924); H. W. Schumann, Buddhistische Bilderwelt. Ein ikonographisches Handbuch des Mahâyâna- und Tantrayâna-Buddhismus (1986; 1992).

<sup>20</sup> W. Kirfel, Symbolik des Buddhismus (1959).

<sup>21</sup> Nishiwaki Tsuneki, Die Reliquienverehrung (sarîra) und ihre Beschreibung in den Mönchsbiographien. Monumenta Serica 40, 1992, 87ff.

<sup>22</sup> Ch'en 1964 (Anm. 13) 278ff. – Vgl. Weinstein (Anm. 14) 196, wonach es allein in Chang'an mehrere Tempel gab, die vorgaben, im Besitz echter Reliquien zu sein.

Schriften, Keimsilben, Formeln o.ä. als solche (skr. dharmakâya; chin. fashen sheli, wörtlich übersetzt etwa »geistige Reliquie«) zu verehren; buddhistische Schriften gestatteten dies ausdrücklich.

Der Famensi rühmte sich, im Besitz von vier echten Fingerknochen (chin. fogu) Buddhas zu sein (vgl. Taf. 91, 1); später – das sei an dieser Stelle vorweggenommen – stellten sich zwei der angeblich vier echten Reliquien des historischen Buddha als aus Jade bestehend heraus.

Allen Reliquien wurde eine Schutzfunktion gegen böse und schädliche Einflüsse zugeschrieben; sie waren dadurch Objekte höchster religiöser Verehrung. Da sie heilig waren und als besonders schützenswert galten, mußten sie in speziellen Reliquiaren (chin. lingzhang) aufbewahrt werden, die bezeichnenderweise nicht selten die Form von Särgen (Taf. 91, 2) besaßen<sup>23</sup>; daneben gab es des häufigeren Kästchenreliquiare von einfacher Quaderform. In der Regel wurden mehrere Reliquienbehältnisse ineinander geschachtelt, wobei diese nach innen zu aus zunehmend kostbareren Materialien bestanden.

Reliquien übten eine große Anziehungskraft auf Gläubige und Pilger aus. Sie bildeten somit eine gute Einnahmequelle für die Tempel, in denen sie verwahrt wurden. Die Prosperität des Famensi erklärt sich zu einem Gutteil aus den Einnahmen, die er auf diese Art erwirtschaftete. Viele Gläubige stifteten den Reliquien bzw. dem jeweiligen Tempel kostbare Gegenstände, die wie im Falle des Famensi teilweise in eigens angelegten Räumen deponiert und bei verschiedenen Anlässen gezeigt wurden.

Die Deponierung von Reliquien entsprach einer Bestattung, wobei den Reliquiaren die Funktion von Särgen zukam, was sich teilweise in ihrer äußeren Form widerspiegelte. Da es in China traditionell üblich war, in zwei Särgen, einem inneren und einem äußeren, zu bestatten, ließ sich dieser Brauch auch bei beigesetzten Reliquien belegen.

Die Bestattung bzw. Niederlegung von Reliquien erfolgte nach genau festgelegten Riten. In der Regel wurden sie in eigens für sie errichteten Räumen deponiert, die sich häufig unter dem eigentlichen religiösen Kern eines buddhistischen Tempels, d.h. der Pagode, befanden. Die Lage der Reliquien im Mittelpunkt einer Tempelanlage entsprach ihrer Bedeutung im buddhistischen Kult. Zunächst galt es für sie an einem ruhigen, geschützten Ort eine Kammer oder einen »unterirdischen Palast« (chin. dixagong oder digong) zu errichten. Wurden die Reliquien niedergelegt, mußte eine zeremonielle Sitzung abgehalten werden.

Neben Reliquien wurden auch andere Kostbarkeiten, wie etwa heilige Texte, d.h. Sutren, oder bestimmte Kult- und Votivbilder im Kern buddhistischer Tempel niedergelegt. Die Große Wildganspagode in Xi'an beispielsweise war im Jahre 652 im Auftrag von Kaiser Gaozong (Li Zhi, 628-683, reg. 649-683) eigens für die vom berühmten Mönch Xuanzang aus Indien mitgebrachten buddhistischen Schriften errichtet worden.

Im Falle des Famensi handelt es sich um einen zu Ehren der vier Reliquien und der ihm gestifteten Gegenstände errichteten, aus mehreren unterirdischen Räumlichkeiten bestehenden Bau. Der dort geborgene, zum gegenwärtigen Zeitpunkt nach Umfang und Qualität sicher bedeutendste Schatzfundkomplex steht in China, weiter gefaßt in ganz Ostasien, nicht allein. Ähnliche, allerdings in ihrer Stellung nicht an den Schatz aus dem Famensi heranreichende Reliquiendepots mit kostbaren Beifunden kennt man in einiger Zahl aus anderen Provinzen Chinas (Abb. 3)<sup>24</sup>. Weitere Reliquienfunde wurden beispielsweise unter bzw. in den Pagoden des Asoka-Tempels in Nanjing und des Ganlusi in Zhenjiang (beide Prov. Jiangsu), des Asoka-Tempels in Ningbo (Prov. Zhejiang), des Qingshansi in Lintong und des Shendesi in Yaoxian (beide Prov. Shaanxi), des Songyuesi in Dengfeng (Prov. Henan), des Baoyansi bei Yuyanchun in Gu'an (Prov. Hebei), des Shuiquansi bzw. Dayunsi in Jingchuan (Prov. Gansu) und des Chongshengsi in Dali (Prov. Yunnan) entdeckt<sup>25</sup>. Schwerpunkte in der Verbreitung buddhistischer Reliquienfunde zeichnen sich in Zentralchina, der Umgebung von Beijing und in Ostchina ab, doch mag

<sup>23</sup> Gems of China's Cultural Relics 1993 (Hrsg. Zhang De-qin u.a.; 1993) Taf. 121.

<sup>24</sup> Wang Ling, Report from China: Rare Buddhist Relics Unearthed in China. Oriental Art 33, 1987, 208ff.; R. Whitfield, Buddhist Monuments in China: some Recent Finds

of Sarîra Deposits. In: The Buddhist Heritage (Hrsg. T. Skorupski). Buddhica Britannica, series continua 1 (1989) 129ff.; The British Museum Book of Chinese Art (Hrsg. J. Rawson; 1992) 325f.

<sup>25</sup> Vgl. Liste buddhistischer Reliquiendepots in China (S. 533).



Abb. 3 Buddhistische Reliquiendepots in China.

dies überlieferungs- bzw. forschungsbedingt sein. Schließlich sind auch aus Korea, Japan und natürlich Indien Reliquiendepots bekannt geworden. Sie erweitern ständig unser Wissen über die buddhistische Lehre, den Reliquienkult im besonderen, und die materielle Kultur der damaligen Zeit.

Erst 1985 wurde unweit östlich der Kleinstadt Xinfengzhen im heutigen Kreis Lintong, nahe dem Mausoleum des »Ersten Kaiser von China« Qin Shi Huangdi (221–210 v.Chr.) und seiner lebensgroßen Terrakottaarmee<sup>26</sup>, auf dem Gelände einer Ziegelfabrik in mehreren, in der Art einer Grabanlage konzipierten unterirdischen Räumen (Abb. 4) unterhalb eines längst verschwundenen Pagodenbaus ein umfangreicher Schatzfund entdeckt, der sich als Reliquiendepot des Qingshansi, wörtlich übersetzt »Tempel des glückverheißenden Berges«, herausstellte, von dessen Existenz man nur aus der historischen Überlieferung wußte<sup>27</sup>. In der Hauptkammer des einer Inschrift zufolge im Jahre 741 n.Chr. versiegelten Depots konnten etwa 120 Gegenstände geborgen werden, darunter verschiedene Ritualobjekte, Keramik und ein an der Nordseite aufgestellter Schrein, der zwei ineinandergeschachtelte Reliquiare (Taf. 92; 93, 1–2) in Sargform aus Gold und Silber enthielt. Im Innern des kleineren sargförmigen Reliquiars befanden sich auf einem nahezu zerfallenen Kissen aus Brokatstoff zwei kleine Flaschen aus grünem

<sup>26</sup> S. Anm. 2.

<sup>27</sup> Lintongxian bowuguan, Lintong Tang Qingshansi shelita ji jingshi qinglijii. Wenbo 1985, H. 5, 12ff.; Wang Ling

(Anm. 24) 208ff.; zuletzt: Chinas Goldenes Zeitalter  
(Anm. 4) 244ff.

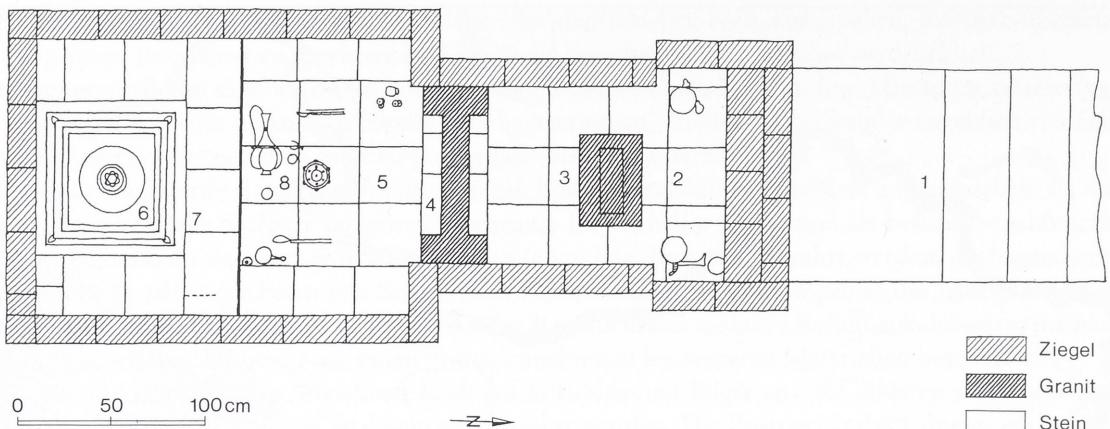


Abb. 4 Grundrißplan der Krypta (»unterirdischer Palast«) des Qingshansi nahe Xinfengzhen im Kreis Lintong (Prov. Shaanxi) mit Zugangsrampe (1), Vorkammer (2), Inschrifttafel (3), Tor (4), Hauptkammer (5) und Reliquienschrein (6). Frühe Tang-Zeit (8. Jahrhundert n.Chr.).

Glas auf Ständern in Form stilisierter Lotosblüten, die wiederum die Reliquien in Form geschliffener Kristalle enthielten. Dieser Schatzfundkomplex mitsamt seinen Reliquien wurde zwei Jahre später durch die Entdeckung des noch reicheren Schatzfundes des Famensi in den Schatten gestellt.

Ein ähnlich bedeutender Schatzfund kam im Tempel Chongshengsi nahe Dali in der südchinesischen Provinz Yunnan zutage, doch war dieser im Bereich der Dachspitze der sog. Qianxun-Pagode deponiert worden<sup>28</sup>. Erst gegen Ende der siebziger Jahre dieses Jahrhunderts wurde der im 12. Jahrhundert n.Chr. niedergelegte, aus insgesamt fast 600 Gegenständen bestehende Reliquienhort mehr oder minder zufällig im Zuge von Renovierungs- bzw. Reparaturarbeiten wiederentdeckt. Unter den zahllosen Objekten dieses Schatzfundes gab es neben verschiedenen Reliquiaren (Taf. 93, 4) Figuren aus Gold, Silber, Bronze, Kristall und Holz, ferner Textilien sowie Schriftrollen (Sûtra-Texte), Kultgeräte, Keramik, Schmuck, Münzen, Spiegel und manch anderes mehr. Sie werfen ein helles Licht auf die buddhistische Religion im Nanzhao- und Dali-Königreich südlich des chinesischen Reiches und auf den dortigen – praktizierten – Reliquienkult.

Eine ganz ähnliche Entdeckung wurde 1964 im Shuiquansi (Dayunsi) im Kreis Jingchuan (Prov. Gansu) gemacht. Seinerzeit fand man auf dem Tempelgelände mehrere in verschiedengestaltigen Behältnissen verwahrte Reliquien und weitere Gegenstände teils kultischen, teils profanen Charakters, die nachweislich im Jahre 694 n.Chr. deponiert worden waren; unter den Reliquiaren (Taf. 93, 3) gab es solche in Form typischer Särge jedoch auch in Gestalt einfacher quaderförmiger Kästchen<sup>29</sup>.

Die Zahl der nach 1987 bekannt gewordenen, sowohl zufällig entdeckten als auch planmäßig geöffneten Reliquiendepots buddhistischer Tempel in China (Abb. 3) nimmt ständig zu, richtete man doch nach der Entdeckung des Schatzfundes des Famensi ein besonders Augenmerk auf die materiellen Hinterlassen-

<sup>28</sup> Zusammenfassend: A. Lutz, Der Tempel der Drei Pagoden von Dali. Zur buddhistischen Kunst des Nanzhao- und Dali-Königreichs in Yunnan, China (1991); Der Goldschatz der Drei Pagoden. Buddhistische Kunst des Nanzhao- und Dali-Königreichs in Yunnan, China (Hrsg. A. Lutz; 1991).

<sup>29</sup> Wenwu 1966, H. 3, 8ff.; 47; Taf. 4; Chûka jîmin kyôwa-

koku Shiruku Rôdo bumbutsu ten – The Exhibition of Ancient Art Treasures of the People's Republic of China. Archaeological Finds of the Han to Tang Dynasty unearthed at Sites along the Silk Road (1979) 139ff. Kat.Nr. 76-80; H. Brinker u. F. Louis in: Chinesisches Gold und Silber. Die Sammlung Pierre Uldry (1994) 39 m. Abb. 6.

schaften der buddhistischen Vergangenheit<sup>30</sup>. Einige dieser in den letzten Jahren geborgenen Fundkomplexe werden verschiedentlich bereits »als zweites Famensi« bezeichnet.

Anlässlich religiöser Zeremonien wurden die Räume bzw. Paläste, in denen Reliquien verwahrt wurden, hin und wieder geöffnet, um die Reliquien der gläubigen Öffentlichkeit zum Zwecke der Verehrung zu präsentieren<sup>31</sup>. Im Falle des Famensi wurden die Reliquien der Überlieferung nach insgesamt sieben Mal während der Tang-Zeit auf Veranlassung des Kaisers in exakt festgelegten, feierlichen Prozessionen in die Hauptstadt bzw. Hauptstädte des Reiches gebracht; zuletzt im Jahre 873. Dort wurden sie den buddhistischen Gläubigen, vor allem natürlich dem Kaiser und seinem Hofstab, zum Zwecke der Verehrung präsentiert. Die hohe politische, gesellschaftliche und kulturelle Bedeutung der darin sich manifestierenden Haltung des chinesischen Kaisers gegenüber der buddhistischen Lehre ist nicht von der Hand zu weisen. Neben Gaozong und Wu Zetian waren es Zhongzong, Suzong und Dezong sowie Xianzong, Yizong und Xizong, die den Reliquienkult vollzogen. Häufig wurde hierbei ein verschwenderisch großer personeller und finanzieller Aufwand getrieben. Dank überliefelter Schriftzeugnisse sind wir relativ gut darüber unterrichtet, wie solche Prozessionen und damit verbundene Zeremonien einst ausgesehen haben und vollzogen wurden. Bekannt ist beispielsweise die offene Kritik des Dichters und Staatsbeamten Han Yu (768-824) an diesen Praktiken anlässlich der Überführung der Reliquien des Famensi im Jahre 819 unter der Regierung des Kaisers Xianzong (Li Chun, 778-820, reg. 805-820), worauf ihn der verärgerte Kaiser als Gouverneur in das entlegene Chaozhou in der heutigen Provinz Guangdong in Südchina versetzen ließ<sup>32</sup>.

Mit großem Pomp vollzogene Reliquienprozessionen dienten nicht nur Propagandazwecken, die der Kaiser zu nutzen wußte, sie veranlaßten die buddhistischen Gläubigen auch zu großen Spenden, was dem Tempel bzw. den dortigen Mönchen zugute kam. Anschließend kehrten die Reliquien mit reichen Geschenken des Kaisers, seiner Angehörigen und hoher Beamte versehen, zurück in den Tempel, wo sie zusammen mit den Stiftungen erneut deponiert wurden. Diese stark ritualisierte Form der Reliquienverehrung geht vermutlich auf die Zeit Gaozongs und Wu Zetians zurück.

## BUDDHISTISCHE TEMPEL IN CHINA

Die Zahl der buddhistischen Tempel auf chinesischem Gebiet ging einst in die tausende. Hunderte von ihnen sind noch in mehr oder weniger gutem Zustand erhalten. Der Famensi ist einer der bedeutenderen von ihnen. Mit vielen anderen buddhistischen Tempeln in China gehört er zu den relativ früh gegründeten und über einen langen Zeitraum hinweg prosperierenden Anlagen, was sich letztlich auch im Schatzfund manifestiert.

Buddhistische Tempel waren und sind noch heute Orte des Glaubens. Untereinander sind diese Tempel durch einen einander ähnelnden Aufbau gekennzeichnet und weisen mitunter erhebliche Dimensionen auf. In der Regel bestehen sie aus verschiedenen, über Tore untereinander verbundenen Höfen mit mehreren, in typischer Weise vornehmlich aus Holz errichteten Räumlichkeiten kultischen wie profanen Charakters<sup>33</sup>. Neben verschiedenen dem Kult dienenden Hallenbauten gab es Schlafräume, Speicher, wirtschaftlich genutzte Räume, Werkstätten und manch anderes mehr. Ursprünglich war die aus dem in-

<sup>30</sup> Vgl. etwa Wenwu 1991, H. 6, 1ff.; 28ff.; 38ff.; Wenwu 1992, H. 1, 14ff.; 26ff. (Songyuesi, Kr. Dengfeng, Prov. Henan); Wenwu 1992, H. 7, 1ff.; 29ff. (Beita in Chaoyang, Prov. Liaoning); Wenwu 1993, H. 4, 1ff. (Baoyansi bei Yuyanchun, Kr. Gu'an, Prov. Hebei).

<sup>31</sup> Cai Meibiao, On the Issues of the Time during which Fa-

men Temple enshrined and worshipped the Bones of Skt. Sakyamuni. Kaogu yu Wenwu 1990, H. 6, 95ff.

<sup>32</sup> Weinstein (Anm. 14) 103ff.; vgl. Ch. Hartman, Han Yu and the T'ang Search for Unity (1986) 84ff.

<sup>33</sup> China. Architektur der Welt 5 (Hrsg. H. Stierlin; o.J.) 133ff.

dischen Stupa und einheimischer Turmarchitektur hervorgegangene Pagode (chin. ta oder baota, wörtlich übersetzt »Turm der Kostbarkeit«) das zentrale Bauwerk eines Tempels<sup>34</sup>. Sie war kultisch-religiöser Kern jeder Anlage, damit ein unentbehrlicher Bestandteil eines jeden Tempels und überragte die übrigen Bauten um das vielfache; um sie herum waren in der Regel und in mehr oder minder festgefügter Weise die verschiedenen weiteren Gebäude des Tempels gruppiert. In der Pagode wurden heilige Schriften oder Kultbilder aufbewahrt, in einigen Fällen waren in ihrem Innern Reliquien verborgen; so auch bei der Pagode des Famensi. Im Laufe der Jahrhunderte, genauer bereits während der mittleren Tang-Zeit, verlor die Pagode jedoch mehr und mehr ihre besondere Stellung zugunsten verschiedener Hallenbauten, namentlich der Buddha-Halle (Haupthalle; chin. zhengdian) und der Sutra-Halle, denen eine zunehmende Bedeutung als Mittelpunkt eines Tempels zugestanden wurde. Auch in struktureller Hinsicht rückten die Pagoden mehr und mehr vom Zentrum an den Rand einer Tempelanlage; sie wurden schließlich aus dem Tempelbereich herausgelöst<sup>35</sup>. An die Stelle der Pagode trat die Haupthalle mit einem zu verehrenden Kultbild.

Mit der Zeit der Song-Dynastie (960-1279 n.Chr.) war die Gestalt buddhistischer Tempel längst der Struktur typischer chinesischer Palastanlagen angepaßt worden, die Pagode selbst ein kultisch bedeutsloser Bau. Im Falle des Famensi besteht der kultische Bereich noch heute im wesentlichen aus der Buddha-Halle, der Mahavira-Halle (Sakyamuni-Halle), dem Tempeltor, dem Trommelturm und dem Gedenksteinpavillon. Was die Pagode des Famensi betrifft, gab es zunächst, soweit man vermuten darf, eine vierstöckige hölzerne Pagode mit rechteckigem Grundriß, unter der sich eine Krypta befand. Diese Pagode erfuhr verschiedene Erneuerungen, u.a. zur Zeit der Tang-Dynastie und der Fünf Dynastien (907-960 n.Chr.), ehe sie in der Ming-Zeit (1368-1644 n.Chr.) einem dreizehnstöckigen, gut 46 m hohen Ziegelsteinbau von achteckigem Grundriß wich, nachdem wenige Jahre zuvor der hölzerne Bau einem Feuer zum Opfer gefallen war.

## GESCHICHTE DES FAMENSI

Der buddhistische Tempel Famensi, wörtlich übersetzt »Tempel des Tores der Lehre«, im nördlichen Teil des heutigen Kreises Fufeng (Bez. Baoji, Prov. Shaanxi) gelegen, befindet sich gut 120 km westlich der Provinzhauptstadt Xi'an und etwa 10 km nördlich der Kreisstadt Fufeng (Abb. 5). Der Tempel selbst liegt in relativ ebenem, durch eine hohe natürliche Lössaufschüttung gekennzeichneten Gelände am nördlichen Rand der fruchtbaren Ebene des die Provinz von West nach Ost durchfließenden Wei-Flusses, der sog. Landschaft zwischen den Pässen (chin. guanzhong). Einem heutigen Betrachter präsentiert sich der Famensi als eine weitläufige, prosperierende Anlage mit einem markanten, alles überragenden Ziegelsteinbau, der Pagode des Tempels. Schenkt man der historischen Überlieferung Glauben, kann der Famensi auf eine annähernd zweitausendjährige Geschichte zurückblicken<sup>36</sup>.

Historischen Quellen zufolge soll mit dem Bau der Tempelanlage während der Regierung der Kaiser Huandi (Liu Zhi, reg. 146-167) und Lingdi (Liu Hong, reg. 168-189) der Östlichen Han-Dynastie (25-220 n.Chr.) begonnen worden sein. Ob diese Angaben den Tatsachen entsprechen, muß dahingestellt

<sup>34</sup> The Stupa. Its Religious, Historical and Architectural Significance (Hrsg. A. L. Dallapiccola). Beitr. Südasiensforsch.

55 (1980); Zhang Yuhuan u. Luo Zhewen, Ancient Chinese Pagodas (1988); Luo Zhewen, Ancient Pagodas in China (1994); J. W. Glauche, Der Stupa. Kultbau des Buddhismus (1995); ferner H. G. Franz, Pagode, Turmtempel, Stupa. Studien zum Kultbau des Buddhismus in

Indien und Südostasien (1978).

<sup>35</sup> Aus Mangel an erhaltenen Beispielen in China ist auf entsprechende Tempelanlagen in Japan zu verweisen, bei denen dieses Phänomen deutlich festzustellen ist. Vgl. Seckel (Anm. 15) 129ff.

<sup>36</sup> Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Zhang Tinghao; 1990) 3f.; Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Han Jinke; 1994) 18.

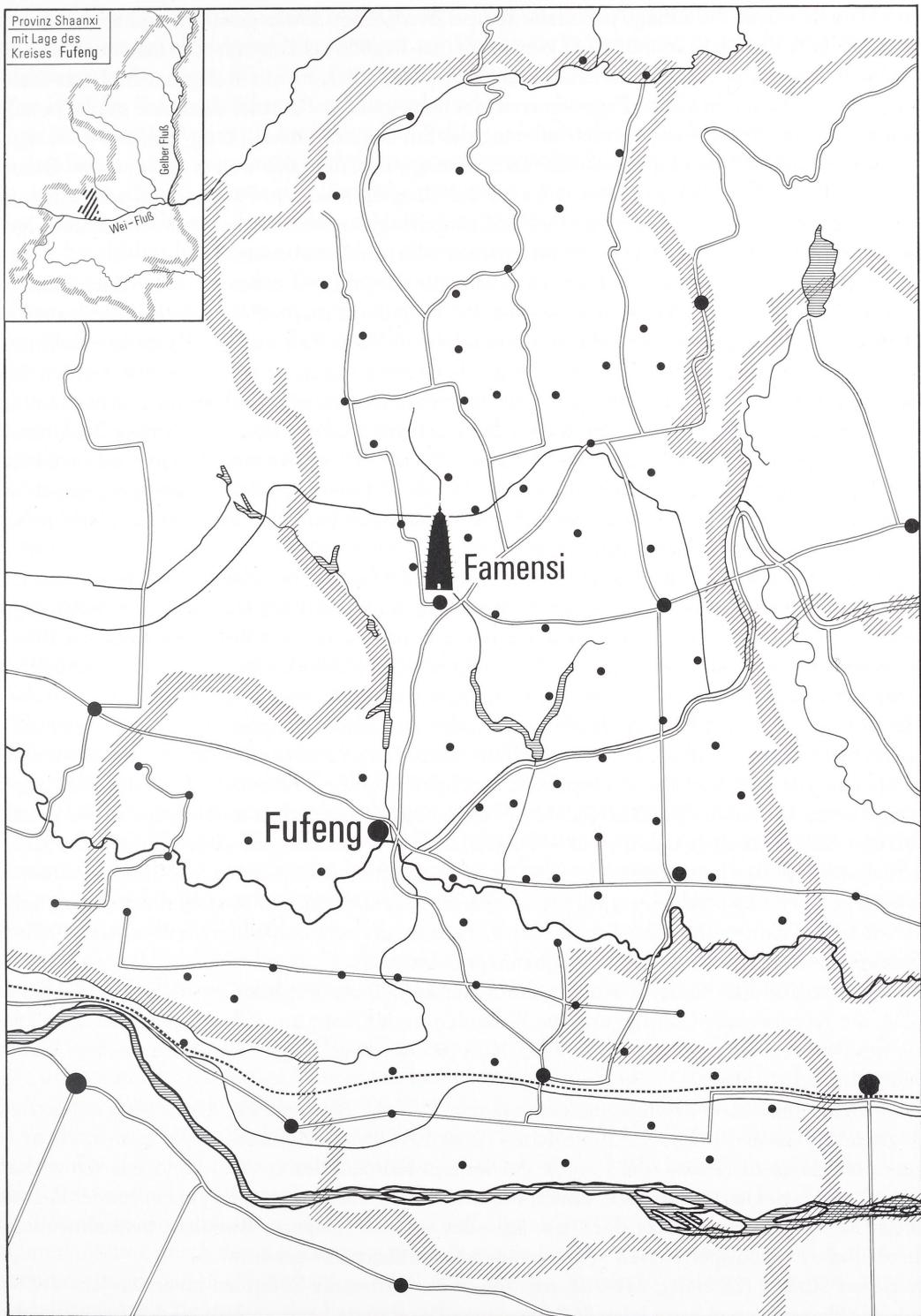


Abb. 5 Der in der Provinz Shaanxi gelegene Kreis Fufeng mit seiner gleichnamigen Kreisstadt und der Lage des Famensi.

bleiben. Damals wurde die Anlage jedenfalls Tempel des Königs Ásoka genannt, und auch die ihm zugehörige hölzerne Pagode war unter dem Namen Ásoka-Pagode bekannt; glaubte man doch, daß Ásoka (reg. 273-232 v.Chr.), König des nordindischen Maurya-Reiches, für die Reliquien Buddhas nicht nur in Indien, sondern auch in China Pagoden errichtet habe und der Famensi eben eine solche besäße<sup>37</sup>. Im dritten Jahr der Regierungsperiode Kaihuang des Sui-Kaisers Wendi (Yang Jian, 541-604, reg. 581-604), d.h. im Jahre 583 n.Chr., wurde die Tempelanlage in Chengshi, wenig später unter Gaozu (Li Yuan, 566-635, reg. 618-626), dem ersten Kaiser der Tāng-Dynastie, in Fayunsi und schließlich in Famensi umbenannt. 873 ließ man den Tempel in Zhongzhengsi umbenennen; bereits im darauffolgenden Jahr wurde er im Auftrag von Kaiser Xizong erneut in Famensi umbenannt.

Was die Frage des Reliquienkults betrifft, ist bereits für das Jahr 497 unter der Nördlichen Wei-Dynastie (386-534 n.Chr.) überliefert, daß man einer Reliquie Buddhas im Famensi eine Verehrung entgegenbrachte<sup>38</sup>. Der Reliquienkult reicht also mindestens in diese Zeit zurück. Es ist anzunehmen, daß sich der Name dieses echten Reliquien beherbergenden Tempels spätestens jetzt rasch unter den Gläubigen verbreitete. Gut einhundert Jahre später, genauer im Jahre 601, erhielt der Famensi auf Veranlassung des Sui-Kaisers Wendi, der ein besonderer Förderer des Buddhismus war und mehrere Buddhareliquien auf die verschiedenen Provinzen seines Reiches verteilen ließ, erneut eine Reliquie; schon damals, so heißt es, wurde die Kostbarkeit in einem »unterirdischen Palast« unter der Pagode des Tempels aufbewahrt. Einer Überlieferung zufolge soll im Jahre 620 eine dieser Reliquien des Famensi in einem Schrein aus weißem Marmor deponiert worden sein.

Unter der Tang-Zeit erlebte der Famensi dank erheblicher Förderung seitens des chinesischen Kaiserhauses seine größte Blüte. So ließ etwa der zweite Tang-Kaiser Taizong (Li Shimin, 599-649, reg. 626-649) mehrere Gebäude für die Tempelanlage errichten und brachte den Reliquien eine Verehrung entgegen, während sein Sohn und Nachfolger Gaozong (Li Zhi, 628-683, reg. 649-683) im Jahr 659 die Erneuerung der damals bestehenden hölzernen Pagode veranlaßte.

Im Jahre 660, so die schriftliche Überlieferung, wurden die Buddhareliquien des Famensi erstmals in einer feierlichen Prozession in die Hauptstadt des riesigen Tang-Reiches überführt<sup>39</sup>. Ob dies auf kaiserliche Veranlassung hin geschah, ist umstritten, erscheint aber angesichts der offiziellen Haltung Gaozongs und seiner Gemahlin Wu Zhao (624/27-705), der später alleinregierenden Kaiserin Wu Zetian, gegenüber der buddhistischen Lehre recht wahrscheinlich. Da Gaozong zu diesem Zeitpunkt bereits einen Schlaganfall erlitten hatte und seinen Regierungsgeschäften nicht mehr nachkommen konnte, zeigte offenbar Wu Zhao hierfür verantwortlich. Vermutlich sind um 660 sowohl die gemauerte Krypta (»unterirdischer Palast«) unter der Pagode des Famensi in der uns archäologisch überlieferten Form als auch einige der dort gefundenen Reliquienbehälter entstanden.

Kurz vor ihrem Tod ließ Kaiserin Wu Zetian im vierten Jahr der Regierungsperiode Changan, d.h. im Jahr 704, die Krypta erneut öffnen und die Reliquien nach Chang'an und Luoyang, der damals östlichen – von der Kaiserin favorisierten – Hauptstadt des Reiches, bringen, wo ihnen höchste Verehrung entgegengebracht wurde.

Ihr Sohn wiederum, Kaiser Zhongzong (Li Xian, 656-710, reg. 684 und 705-710), erteilte im vierten Jahr der Regierungsperiode Jin Long, d.h. im Jahr 710, den Auftrag, an dieser Pagode eine Inschrift anzu bringen, derzu folge sie (Zitat) »die Pagode des wahren Körpers des Großen Heiligen« (chin. dasheng zhenshen baota) sei. Der Inschrifttext nimmt direkten Bezug auf die in der Krypta unter der Pagode deponierten Reliquien, waren diese doch ein Teil »des wahren Körpers« Buddhas; bezeichnenderweise wurde die Pagode auch später noch »Pagode des wahren Körpers« genannt.

Unter Kaiser Suzong (Li Heng, 711-762, reg. 756-762) wurden die Reliquien im ersten Jahr der Regierungsdevise Shang Yuan, d.h. im Jahre 760, erneut aus der Krypta hervorgeholt, nach Chang'an gebracht und dort verehrt. Dies wiederholte sich im sechsten Jahr der Regierungsdevise Zhen Yuan (790), als sie

<sup>37</sup> A. C. Soper, Literary Evidence for Early Buddhist Art in China. *Artibus Asiae Suppl.* 19 (1959; 1962).

<sup>38</sup> Chinas Goldenes Zeitalter (Anm. 4) 158f.

<sup>39</sup> Ch'en 1964 (Anm. 13) 280; Weinstein (Anm. 14) 37ff.

auf Geheiß Kaisers Dezongs (Li Gua, 742-805, reg. 779-805) in die Hauptstadt überführt und dort im kaiserlichen Palast der gläubigen Öffentlichkeit zur Verehrung präsentiert wurden. Im vierzehnten Jahr der Regierungsdevise Yuan He (819) ließ Kaiser Xianzong die Reliquien des Famensi erneut nach Chang'an bringen, wo sie gebührend empfangen wurden.

Zwischen 843 und 845 waren die buddhistische Lehre und andere Fremdreligionen in China aufgrund kaiserlicher Erlasse einer grausamen Verfolgung ausgesetzt. Mönche wurden in den Laienstand versetzt, Besitzt enteignet, etliche Klöster und Tempel einschließlich der dortigen Kultbilder zerstört. Obwohl auch der Famensi nachweislich von diesen Maßnahmen betroffen war, so soll damals die Krypta unter der Pagode beschädigt bzw. zerstört worden sein, scheinen sie sich nicht allzu stark ausgewirkt zu haben. In den Jahren danach, als das Tang-Reich immer stärker seinem unaufhaltsamen politischen, wirtschaftlichen wie kulturellen Niedergang entgegenging, erlebte der Famensi dank staatlichen resp. kaiserlichen Wohlwollens erneut eine Zeit der Blüte. Diese Epoche gipfelte darin, daß er zum Staatstempel (chin. guofensi) erhoben wurde.

Der Famensi glich zu dieser Zeit in seiner Form und seinen großen Dimensionen einem zeitgenössischen Palast. Die Tempelanlage erstreckte sich in einem ausgedehnten Areal und bestand aus 24(!) Höfen mit Tempelhallen, die durch Galerien miteinander verbunden waren. Inwieweit der riesige Komplex seine Existenz einer direkten Förderung seitens des chinesischen Kaisers verdankt, ist nicht mit letzter Gewißheit zu bejahen, doch erscheint eine inhaltliche Verknüpfung angesichts der palastähnlichen Größe und Form des Famensi mehr als wahrscheinlich. Im zwölften Jahr der Regierungsdevise Xiantong, d.h. im Jahre 871, soll Kaiser Yizong (Li Cui, 833-873, reg. 859-873) die Krypta unter der Pagode des Tempels wiederhergestellt bzw. renoviert haben; daß sie bei diesen Arbeiten eine grundlegend andere Form erhielt, dürfte zu bezweifeln sein.

Im Auftrag von Yizong wurden im Jahre 873 die Buddhareliquien des Famensi erneut, nun zum sechsten Mal, in die Hauptstadt gebracht und dort in einer feierlichen Zeremonie noch einmal im kaiserlichen Palast gezeigt, nachdem dies zuletzt 819 geschehen war. Wörtlich soll der tiefgläubige, zum damaligen Zeitpunkt stark erkrankte Kaiser gesagt haben, daß er, wenn er die Reliquien nur einmal sehen könne, es nicht bedauere zu sterben<sup>40</sup>. Als die Reliquien schließlich in den kaiserlichen Palast gebracht wurden, soll er sich weinend vor ihnen niedergeworfen haben<sup>41</sup>. Sein Sohn und Nachfolger, Kaiser Xizong (Li Yuan, 862-888, reg. 873-888), ließ die Reliquien wenig später, genauer am vierten Tag des ersten Monats (nach dem Mondkalender) im fünfzehnten Jahr der Regierungsperiode Xiantong (874), in den Tempel zurückbringen und stiftete bei dieser Gelegenheit eine große Zahl kostbarer Gegenstände, die zusammen mit den Reliquien in der Krypta deponiert und verschlossen wurden. Die Erinnerung daran ging mehr und mehr verloren, bis der »unterirdische Palast« mitsamt seinen Reliquien völlig in Vergessenheit geriet. Bis zu ihrer Entdeckung im Jahre 1987 wurde die Krypta nach 874 nicht noch einmal geöffnet.

Noch während der letzten Jahre der Tang-Zeit behauptete der Famensi eine nicht ganz unbedeutende Stellung, doch war von der wenige Jahre zuvor herrschenden Blüte nicht mehr viel geblieben. Immerhin ist überliefert, daß Li Maozhen zwischen 901 und 904 die hölzerne Pagode des Tempels erneuern ließ. In der auf die Tang-Dynastie folgenden Zeit sank die religiöse und vor allem politische Bedeutung des Famensi als Ort der Reliquienverehrung mehr und mehr. Die offiziellen historischen Quellen, die vom Tempel berichten, fließen relativ spärlich. Nach wie vor allerdings war der Famensi ein Ort, an dem pilgernde Mönche zusammenkamen. Zur Zeit der Fünf Dynastien (907-960 n.Chr.) erlebte der Famensi dank Unterstützung durch den Kaiser eine gewisse Renaissance. So wurden verschiedene Kultbilder sowie mehrere buddhistische Schriften gestiftet und etliche Gebäude errichtet. Dessen ungeachtet schwand die generelle Bedeutung des Famensi mehr und mehr.

Zwischen dem siebten und siebenunddreißigsten Jahr der Regierungsperiode Wanli des Kaisers Shenzong (Zhu Yijiun, reg. 1572-1620) der Ming-Dynastie (1368-1644 n.Chr.), d.h. zwischen 1579 und 1609,

<sup>40</sup> Ebd. 144ff.

<sup>41</sup> Ebd. 147.

wurde der im wesentlichen offenbar noch aus der Tang-Zeit stammende hölzerne Pagodenbau durch eine aus Ziegelstein bestehende Pagode ersetzt, da jener Bau bei einem Brand wenige Jahre zuvor den Flammen zum Opfer gefallen und zusammengestürzt war. Nach schweren Regenfällen stürzte im Spätsommer 1981 ein Teil der gut 46 m hohen Ziegelsteinpagode (Taf. 94, 1) des Famensi zusammen.

## ENTDECKUNG UND AUSGRABUNG DES SCHATZFUNDES

Als man 1987 anlässlich archäologischer Untersuchungen für einen Wiederaufbau der Pagode (vgl. Farbtaf. XVIII) im Bereich des Fundaments mehrere unterirdische Kammern in der Art einer Krypta (Abb. 6; Taf. 94, 2) entdeckte, stieß man unerwartet auf einen der größten bis dahin bekannten Tempelschätze der frühgeschichtlichen Zeit<sup>42</sup>. Die im Chinesischen als »unterirdischer Palast« bezeichneten Räumlichkeiten, die in ihrem Aufbau formal einem aus einem Zugangsbereich, einem Gang und mehreren aufeinanderfolgenden Kammern bestehenden Grab entsprachen, sich von Süden nach Norden erstreckten und durch ihre relative Lage im Bereich des Pagodenfundaments letztlich den kultisch-religiösen Kern der Tempelanlage markierten, beherbergten kostbare Gegenstände, die nach Qualität und Quantität mit zu den herausragendsten Objekten zählen, die je auf chinesischem Boden zutage kamen.

Die aus Marmor- und Kalksteinblöcken sowie Ziegelsteinen sorgfältig gemauerte Krypta (Abb. 12) besteht im wesentlichen aus einem Korridor bzw. Gang, einer Vorkammer, einer Mittelkammer und einer Hauptkammer, sämtlich durch Tore voneinander getrennt. Die formale Annäherung dieser unterirdischen Anlage an zeitgenössische Grabkonstruktionen war sicher nicht ungewollt, sondern unterstreicht vielmehr die inhaltliche Gleichsetzung der Deponierung gestifteter Gegenstände sowie der Reliquien mit einer Bestattung.

Als man das Pagodenfundament vom Ziegelsteinschutt freilegte, stieß man im südlichen Teil zunächst auf eine nach unten führende, aus zwanzig Stufen bestehende Treppe. Auf den aus quaderförmigen Ziegelsteinen bestehenden Treppenstufen lagen unzählige Münzen, die einen chronologischen Rahmen von der Zeit um Christi Geburt bis ins 9. Jahrhundert n.Chr. umspannen und offenbar gestiftet worden waren.

Am Fuße der Treppe fand sich hinter großen Steinblöcken, die einen Zugang versperren sollten, ein steinernes zweiflügeliges Tor, das mit einem eisernen, stark korrodierten Vorhängeschloß versehen war. Hinter dem Tor schloß sich ein unmerklich abfallender, nahezu ebener Korridor langgezogener Form an. An seinem nördlichen Ende mündete er gleichfalls in einem noch original verschlossenen Tor, vor dem allerdings zwei großdimensionierte Inschrifttafeln aufgestellt waren. Auch dieses Tor war zweiflügelig und mit einem eisernen Vorhängeschloß versehen, doch waren beide Torflügel zusätzlich mit fein gezeichneten figürlichen Ritzungen verziert.

Eine der beiden im Korridor vorgefundenen Inschriften (Taf. 95, 1) besitzt den Titel »Liste der gestiften Gold-, Silber- und anderen kostbaren Gegenstände und Seidentextilien zur Ehrung des wahren Körpers Buddhas«. Genauer nennt sie, einem originalen Inventarverzeichnis vergleichbar, listenartig eine ho-

<sup>42</sup> Famensi Archaeological Team of Shaanxi Province, Fufeng Famensita Tangdai digong fajue jianbao (Excavation of the Tang Dynasty Underground Palace at Famen Temple Pagoda in Fufeng, Han Wei, Wenwu 1988, H. 10, 1ff.; Famen Temple Archaeological Team, Report on the Excavation of the Tang Underground Palace of Famen Temple, Fufeng County. Kaogu yu Wenwu 1988, H. 2, 94ff.; Famensi digong zhenbao (Precious Cultural Relics in the Crypt of Famen Temple) (Hrsg. Shi Xingbang; 1989); Wang Zhaolin u. Xiong Lei, Report from China: Disco-

very of Rare Buddhist Relics. Oriental Art N.S. 35, H. 1, 1989, 61ff.; Zhu Qixin, Buddhist Treasures from Famensi: The Recent Excavation of a Tang Underground Palace. Orientations 21, H. 5, 1990, 77ff.; R. Whitfield, The Significance of the Famensi Deposit. Orientations 21, H. 5, 1990, 84f.; Famensi 1990 (Anm. 36) mit reichem Abbildungsmaterial; Xi'an – Legacies of Ancient Chinese Civilization (Anm. 1) 198ff.; Xu Pingfang, Antike Welt 1993, H. 2, 132; Famensi 1994 (Anm. 36) mit reichem Abbildungsmaterial.

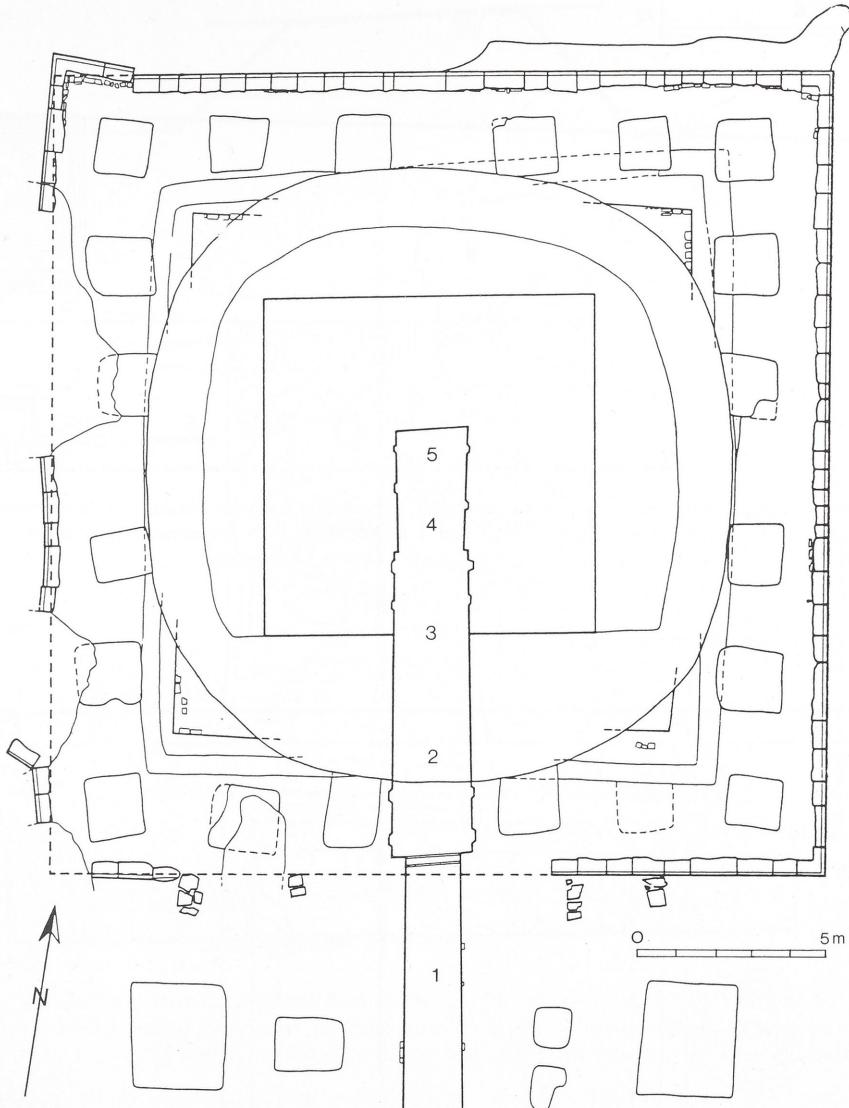


Abb. 6 Famensi. – Grundrißplan der ausgegrabenen Fläche mit dem Pagodenfundament und dem »unterirdischen Palast« (Krypta) mit Zugangstreppe (1), Korridor (2) sowie vorderer, mittlerer und hinterer Kammer (3-5). – M = 1:200.

he Zahl von zwischen den Jahren 859 und 873 gestifteten Gegenständen sowie die Namen der Stifter; es handelt sich demnach um ein Schenkungsverzeichnis (chin. xianwuzhang). Allerdings sind sowohl die Bezeichnungen der Gegenstände als auch die Zuordnung der jeweiligen Stifter nicht immer zweifelsfrei möglich. Nicht alle vorgefundenen Gegenstände lassen sich anhand der Inventarliste sicher identifizieren. Dies schränkt den Aussagewert dieser Inschrift ein, nicht aber deren generelle Bedeutung; ist es hier doch in fast einzigartiger Weise möglich, archäologischen Funden Angaben der zeitgenössischen schriftlichen Überlieferung im Detail gegenüberzustellen. Die beiden Inschriftstelen enthalten darüber hinaus eine detaillierte Beschreibung des »unterirdischen Palasts« und der feierlichen Zeremonien unter Kaiser Yizong und Xizong zu Ehren der Reliquien Buddhas.

Hinter dem Tor am nördlichen Ende des Korridors stieß man auf insgesamt drei weitere, recht klein dimensionierte Kammern, die untereinander ebenfalls durch Tore getrennt waren; ein vorderer, ein mittlerer und ein hinterer Raum können voneinander unterschieden werden. Durch ihren quaderförmigen

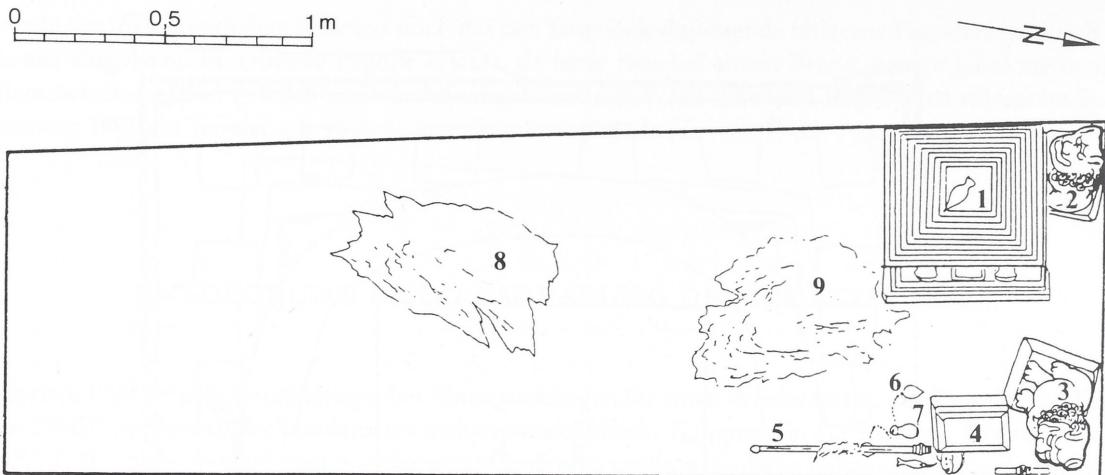


Abb. 7 Famensi. – Vordere Kammer der Krypta in Draufsicht mit relativer Lage der Funde. – 1 Marmorne Reliquienpagode. – 2-3 Steinerne Löwenskulpturen. – 4 Steinernes Kästchen in Quaderform. – 5 Bronzener Mönchsstab. – 6 Schmuckplättchen. – 7 Porzellangefäß. – 8-9 Seidenstoffe.

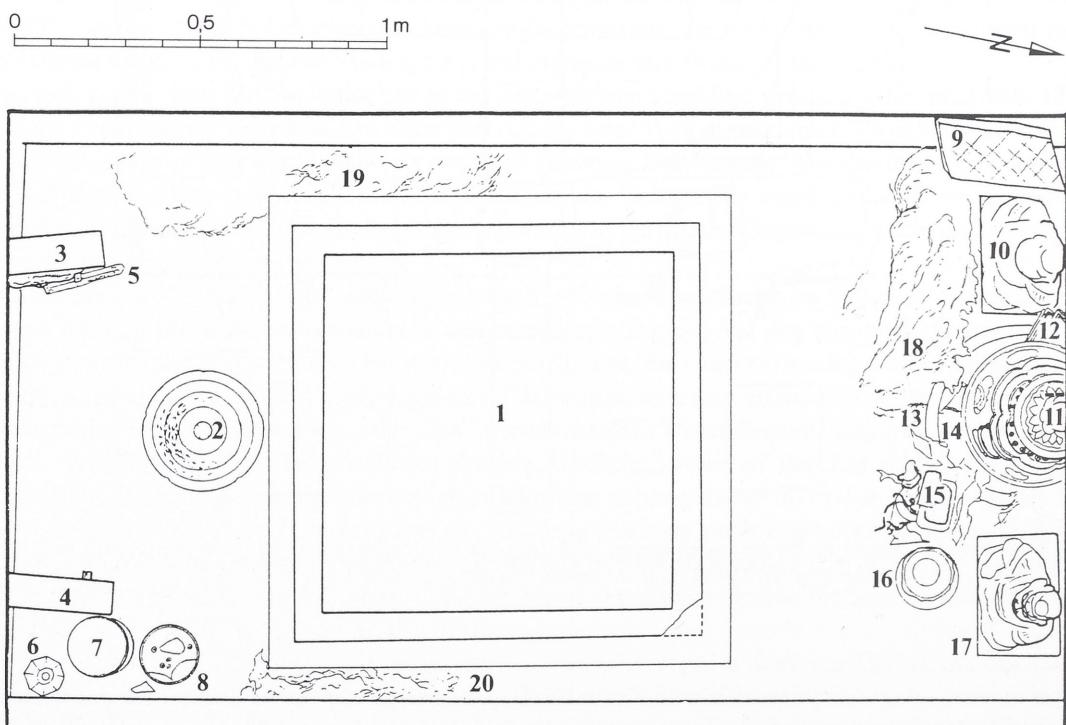


Abb. 8 Famensi. – Mittlere Kammer der Krypta in Draufsicht mit relativer Lage der Funde. – 1 Marmorner Reliquienschrein. – 2 Bronzener Weihrauchbrenner. – 3-4 Steinerne Türflügel. – 5 Eisernes Vorhängeschloß. – 6 Blütenförmig gelappte Porzellanflasche. – 7 Lackschachtel. – 8 Porzellanschale. – 9 Ziegel. – 10-17 Steinerne Wächterskulpturen. – 11 Silberner Weihrauchbrenner. – 12 Holzkästchen. – 13 Zerbrochene Lackschachtel. – 14 Porzellangefäß. – 15-16 Bodhisatva-Skulptur samt Sockel. – 18-20 Textilien.

Aufbau ähneln sie prinzipiell einander. In diesen drei Kammern der Krypta wurde eine Vielzahl unterschiedlicher Gegenstände sowie insgesamt vier als Reliquien verehrte Fingerknochen angetroffen. Das Innere der ähnlich dem vorgelagerten Korridor gleichfalls längergestreckten, vorderen Kammer (Abb. 7) wurde wesentlich durch eine in der nördlichen Kammerhälfte stehende pavillonartige Pagode

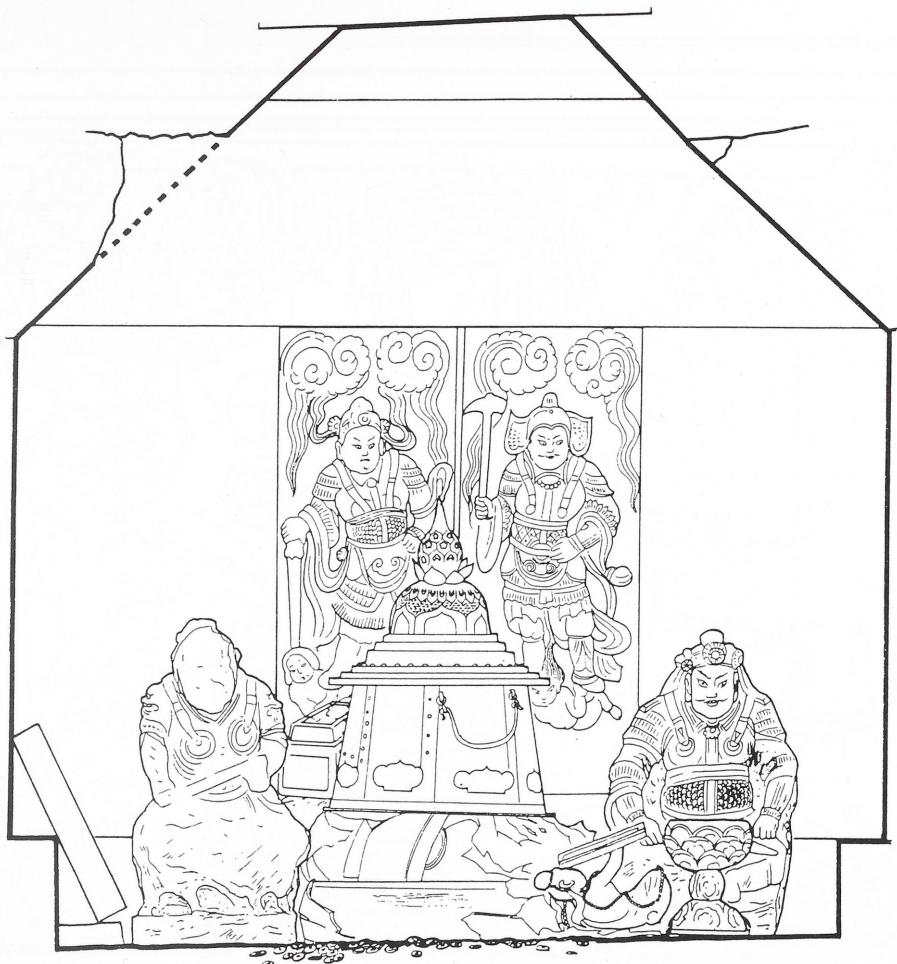


Abb. 9 Famensi. – Nördlicher Bereich der mittleren Kammer der Krypta. Im Vordergrund die kleine Plastik eines Bodhisatva einschließlich separatem Sockel (26/94) sowie zwei Wächterfiguren zu beiden Seiten eines Weihrauchbrenners. Dahinter das zur hinteren Kammer führende, zweiflügelige Tor mit bildlicher Darstellung zweier Wächterfiguren.

aus Marmor beherrscht, die von zwei als Wächter dienenden Löwenfiguren flankiert wurde. Sowohl die beiden Wächterfiguren (vgl. Taf. 96, 1) als auch die Pagode waren plastisch gestaltet und farbig bemalt. Die Pagode war aus der Mittelachse des Raumes an die westliche Kammerseite gerückt worden und verdeckte dadurch die eine der beiden Löwenplastiken. Unmittelbar vor der anderen Figur waren einige Gegenstände niedergelegt worden, unter denen ein bronzerner Mönchsstab eine besondere Beachtung verdient. Der vordere, d.h. südliche Bereich der Kammer, erwies sich demgegenüber als fundleer. Unmittelbar hinter der als Reliquienschrein dienenden Marmorpagode und den Löwenwächtern befand sich ein aufwendig dekoriertes, zweiflügeliges Tor, das den Zugang zur mittleren Kammer gestattete. Auch in dieser Kammer (Abb. 8; Taf. 95, 2) fand sich ein nun allerdings die gesamte Raummitte einnehmender marmorner, farbig bemalter Reliquienschrein (chin. lingzhang, wörtlich übersetzt etwa »Seelenvordach«). Während unmittelbar davor, d.h. südlich dieses Schreins, ein bronzerner Weihrauchbrenner aufgestellt und diesem augenscheinlich zugeordnet war, und sich weitere Gegenstände neben dem rechten Torflügel befanden, schmiegte sich der größere Teil der Funde im Innern der mittleren Kammer an die nördliche Wand mit dem Tor zur hinteren Kammer an (Abb. 9; Taf. 95, 3). Hier lagen zu beiden Seiten eines mächtigen Weihrauchbrenners und mehrerer in einem hölzernen Behältnis deponierter Porzellangefäße u.a. zwei vollplastische, grimmig dreinschauende Wächterfiguren (Taf. 96, 2), die farben-

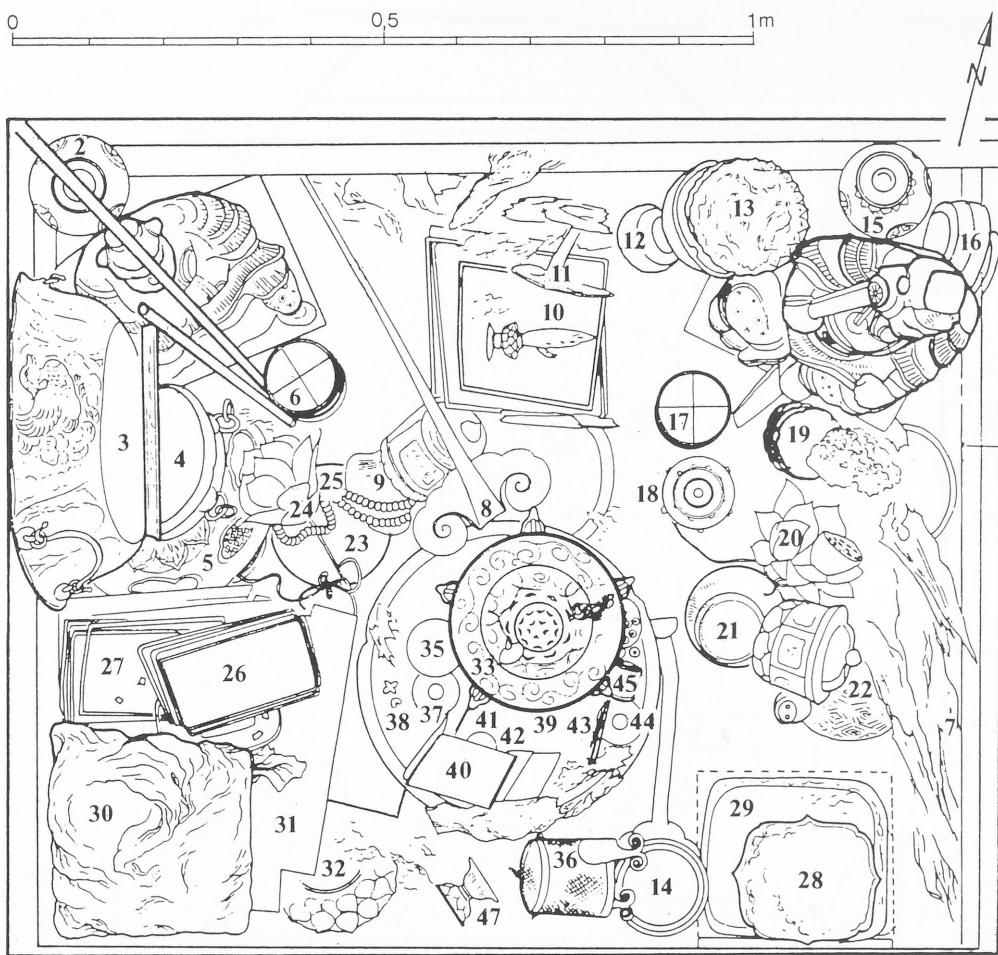


Abb. 10 Famensi. – Hintere Kammer der Krypta in Draufsicht mit relativer Lage der Funde. – 1 Silbervergoldeter Mönchsstab. – 2-15 Silbervergoldete Kannen. – 3 Silbervergoldetes Becken. – 4-5 Silbervergoldeter Weihrauchbrenner. – 6, 17 Stapelgefäßsets. – 7 Bergmodell aus Sandelholz. – 8 Silbernes Ruyi. – 9, 21 Silbervergoldete Kelche. – 10 Silbervergoldete Votivplastik. – 11 Silbervergoldetes Ruyi. – 12 Silbernes Gefäß. – 13 Silbervergoldete Schale. – 14 Silberner Weihrauchbrenner. – 16 Silberne Dose. – 18 Glasflasche. – 19 Silberschälchen. – 20, 24 Silberne Lotosblumen. – 22 Silbervergoldetes Deckelgefäß in Form einer Schildkröte. – 23 Blauer Glasteller. – 25 Gebetskette. – 26-27 Lackkästchen. – 28 Silbervergoldete Dose. – 29 Silbervergoldetes Tablett. – 30 Silbernes Kästchen in Quaderform. – 31 Holzkisten. – 32 Dreibeiniges Gefäß. – 33 Silbervergoldeter Weihrauchbrenner. – 34 Goldener Mönchsstab. – 35 Silbervergoldete Schale. – 36 Silbervergoldeter Deckelkorb aus Drahtgeflecht. – 37, 42, 44-45 Silbervergoldete Kelche. – 38 Verzierung der Kassettendecke. – 39 Silbervergoldeter Weihrauchbrenner. – 40 Silberner Weihrauchbrenner. – 41 Silbervergoldeter Löffel. – 43 Silberne Eßstäbchen. – 46 Goldene Schale. – 47 Silbervergoldete Schale.

prächtig bemalt waren. Davor wiederum wurde die umgestürzte Figur eines ein Tablett haltenden kleinen Bodhisatvas aus vergoldetem Silber entdeckt, die einst auf einem hohen Sockel befestigt war. Das den Zugang zur hinteren Kammer bietende Tor besaß wie üblich zwei Flügel, auf denen in flachem Relief zwei farbig bemalte Torwächter dargestellt sind.

Die etwa in der Mitte des Pagodenfundaments liegende hintere, zugleich kleinste Kammer kann als eigentliche Schatzkammer der Krypta (Abb. 10-11) bezeichnet werden. In ihr war eine Vielzahl von Gegenständen dicht gedrängt deponiert worden; aus Platzmangel waren ferner viele Objekte übereinandergeschichtet oder gestapelt worden. Eine Regelmäßigkeit bzw. Symmetrie der Lage vieler Gegenstände läßt darauf schließen, daß ihr ein bestimmtes System zugrunde lag. Ungeachtet der Tatsache, daß die Krypta über 1100 Jahre verschlossen war, und alle hier befindlichen Objekte einst in einer bestimmten

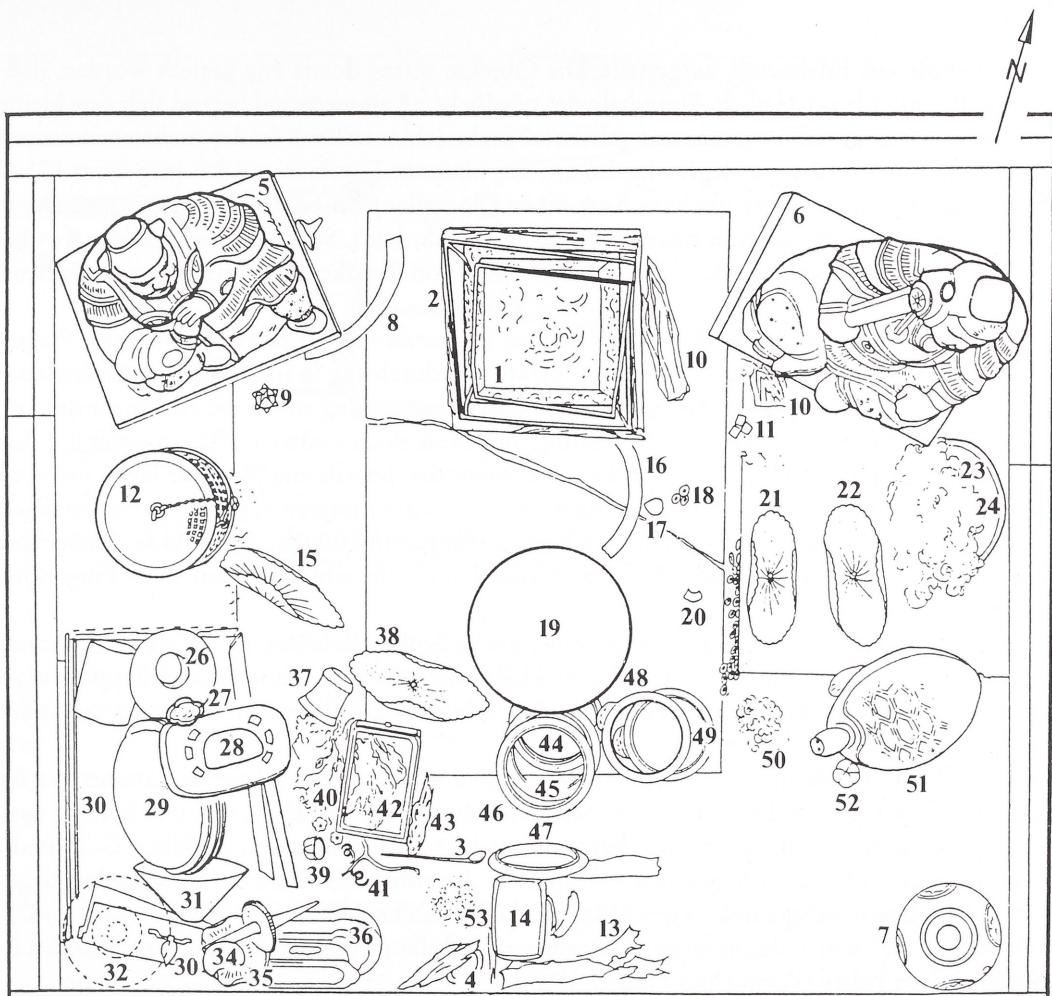


Abb. 11 Famensi. – Hintere Kammer der Krypta in Draufsicht mit relativer Lage einiger auf dem Boden liegender Funde, nachdem bereits ein Teil des Schatzes geborgen worden war. – 1-2 Ineinandergeschachtelte Reliquiare. – 3 Silberner Löffel. – 4 Silberne Schale. – 5-6 Wächterskulpturen. – 7. 32 Silbervergoldete Kannen. – 8. 16 Holzkanten der Kassettendecke. – 9 Silberne Lotosknospe. – 10 Bergmodell aus Sandelholz. – 11 Verzierte Kante der Kassettendecke. – 12 Silbervergoldeter Deckelkorb, der zwei Weihrauchkugeln enthielt. – 13 Lackbruchstücke. – 14 Kristallkopfstütze. – 15. 21-22. 38 Silberne Lotosblätter. – 17 Silberne Lotosknospe. – 18 Münzen der Kaiyuan-Ära (713-741 n.Chr.). – 19 Goldene Schale. – 20 Glasfragmente. – 23-24 Bronzespiegel. – 25 Glasbecher. – 26 Aus Tasse und Untertasse bestehendes Glasservice. – 27 Silberne Dose. – 28 Räuchergefäß. – 29 Zehn Glasteller. – 30 Holzkasten. – 31 Glasschale. – 33. 36 Silbervergoldete Teemühle. – 34 Zerbrochenes Glasgefäß. – 35. 39-41 Dreibeiniges silbernes Gefäß. – 37 Silbervergoldeter Kelch. – 42 Silbervergoldetes Kästchen mit Sieb. – 43 Bruchstück eines silbernen Weihrauchbrenners. – 44-49 Silberne Armreife. – 50. 53 Seidenstoffe. – 51 Silbervergoldetes Deckelgefäß in Form einer Schildkröte. – 52 Silberne Lotosknospe. – M = 1:10.

Ordnung aufgestellt worden waren, sah das Innere der hinteren Kammer im Zustand der Auffindung doch so aus, als sei sie einst unter tumultuarischen Umständen geplündert worden. Dies ist auf verschiedene, überlieferungsbedingte Umstände zurückzuführen. Zum einen waren etliche Gegenstände aus organischen Materialien im Laufe der Zeit verrottet bzw. zerfallen, brachten damit auch andere, etwa auf bzw. in ihnen deponierte Objekte zum Einsturz, zum anderen waren die unterirdischen Räumlichkeiten über Jahrhunderte hinweg Erschütterungen ausgesetzt, die sowohl auf Erdbeben als auch auf den Einsturz der ming-zeitlichen Ziegelsteinpagode im Jahre 1981 zurückzuführen sein dürften.

An der nördlichen Wand der hinteren Kammer befanden sich u.a. mehrere ineinandergeschachtelte Reliquienbehältnisse, die von zwei plastisch gearbeiteten Wächterfiguren (Taf. 96, 3-4) flankiert wurden. Davor waren einer bestimmten, inneren Ordnung folgend etliche Gegenstände, besonders eine Vielzahl

kostbarer Gefäße aus Edelmetall, aufgestellt. Die Objekte waren derart eng gestellt worden, daß kein Bereich des Raumbodens frei blieb. Unterhalb der nördlichen Kammerwand befand sich eine kleine, aus quaderförmigen Ziegelsteinen gemauerte geheime Nische (chin. mikan), in der mehrere ineinander geschachtelte Reliquienbehältnisse lagen. Im Innern der hinteren Kammer wurden insgesamt 121 Gold- und Silbergegenstände, mehrere glasierte Keramiken (Porzellan), 19 bemalte Holzgegenstände, ferner unzählige Objekte aus Bronze und Eisen, aus Glas, Keramik, Lack, Stein und viele andere Kostbarkeiten entdeckt; darüber hinaus fanden sich hier Hunderte von Textilien, darunter erlesene Seiden- und Brokatstoffe.

In den unterirdischen Räumlichkeiten entdeckte man insgesamt vier als Reliquien verehrte Fingerknochen (chin. fogu) bzw. solche nachahmenden Objekte, die durchweg in ineinander geschachtelten Reliquienbehältnissen aufbewahrt worden waren. Ihre Wiederentdeckung ist für die Anhänger der buddhistischen Lehre von nicht unerheblicher Bedeutung, stellen sie doch – soweit bekannt – mit die einzigen wiedergefundenen Buddhareliquien in der Welt überhaupt dar. Jeweils eine Reliquie lag in der vorderen und mittleren Kammer, während sich die beiden übrigen in der hinteren Kammer befanden. Zwei der angeblich vier Fingerknochen des historischen Buddha Śākyamuni bestanden aus Jade. Immerhin wird eine der vier Reliquien von den buddhistischen Gläubigen als ein echter, authentischer Fingerknochen des Heiligen angesehen.

Die erste Reliquie fand sich, in mehreren ineinander geschachtelten Behältnissen verwahrt, im Innern der bemalten Marmorpagode, die in der nördlichen Hälfte der vorderen Kammer der Krypta aufgestellt worden war. Bei einer späteren Untersuchung stellte sich heraus, daß es sich tatsächlich um einen Fingerknochen handelt.

Die zweite Reliquie wurde in einem marmornen Reliquenschrein in der mittleren Kammer der Krypta entdeckt, befand sich gleichfalls in mehreren ineinander geschachtelten Reliquiaren und bestand aus Jade. Die dritte Reliquie wurde in acht ineinander geschachtelten Kästchen aus Holz, Silber, Gold und Stein aufbewahrt, die in der hinteren Kammer der Krypta vor der nördlichen Kammerwand niedergelegt worden waren. Von diesen Reliquiaren ist inschriftlich bekannt, daß sie Kaiser Yizong (Li Cui, 833-873, reg. 859-873) stiftete. Bei dem in ihrem Innern verwahrten, als Reliquie verehrten Gegenstand handelt es sich um ein Objekt aus Jade in Form eines Fingerknochens.

Die vierte und letzte Reliquie schließlich fand sich in einem in Goldbrokat eingeschlagenen eisernen Reliquienkästchen in der versteckt liegenden Nische unter der nördlichen Wand der hinteren Kammer. Im Innern des eisernen Kästchens wiederum stieß man zunächst auf ein silbernes Kästchen, in dem sich wiederum eines aus Sandelholz befand. In diesem hölzernen Kästchen lagen ineinander gestaffelt zwei sargförmige Reliquiare aus Bergkristall (Quarz) und Jade, in letzterem schließlich die Reliquie selbst. Von ihr wird angenommen, daß es ein echter (authentischer) Fingerknochen Buddhas sei und daher gegenüber den anderen Reliquien, die mitunter als Scheinreliquien bezeichnet werden, eine besondere Verehrung erfuhr<sup>43</sup>. Von den Scheinreliquien nimmt man wiederum an, daß sie der Verwirrung von Räubern oder mutwilligen Zerstörern dienten oder Relikte berühmter Mönche waren.

Die im Bereich des Pagodenfundaments gefundene Krypta (Abb. 12), in der sich der Goldschatz fand, ist fast exakt Nord-Süd ausgerichtet und erstreckt sich auf einer Länge von ca. 21,12 m, bei einer Breite von 2,0-2,55 m; ihre Grundrißfläche beträgt fast 32 m<sup>2</sup>. Sie gehört damit zu den größten bekannten bzw. ausgegrabenen Anlagen dieser Art in China überhaupt. In seiner äußeren Form ähnelt der »unterirdische Palast« des Famensi einem gleichfalls für Reliquien errichteten Bau unter der Pagode des Qingshansi im Kreis Lintong (vgl. Abb. 4). Wie jene war auch die Anlage des Qingshansi fast exakt Nord-Süd ausgerichtet und bestand in ähnlicher Weise aus einer schrägen Zugangsrampe, einem Korridor bzw. einer Vorkammer sowie einer Hauptkammer. Von dieser 1985 entdeckten, ebenfalls zahllose Gegenstände enthaltenden Krypta wird angenommen, daß sie in ihrer heute überlieferten Gestalt zur Zeit der frühen Tang-Dynastie entstanden sei. Wann genau die Krypta des Famensi ihre vorgefundene Form er-

<sup>43</sup> Zhu Qixin (Anm. 42) 80.

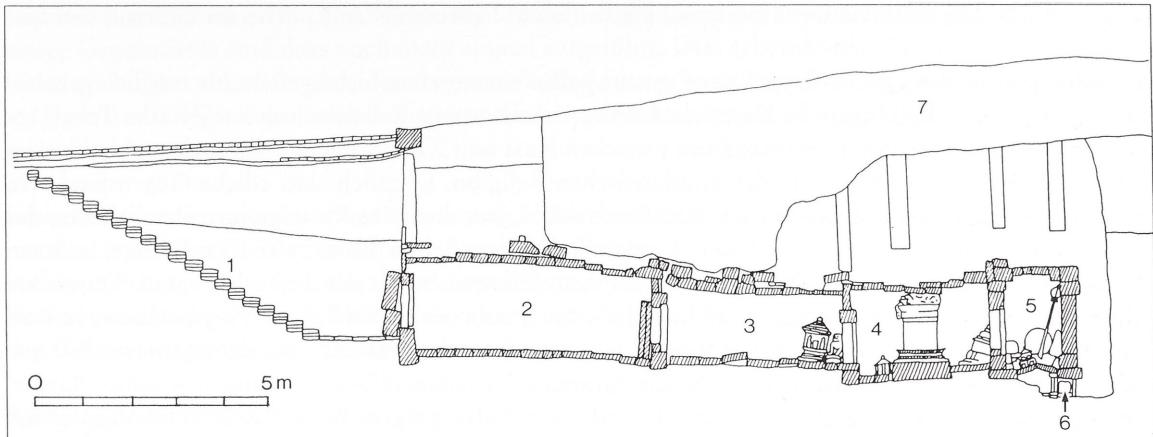


Abb. 12 Famensi. – Längsschnitt der Krypta mit Zugangstreppe (1), Korridor (2), der vorderen, mittleren und hinteren Kammer (3-5), verborgener Nische (6) sowie dem Pagodenfundament (7).

hielt, ist nicht mit Gewißheit zu sagen. Manches spricht dafür, daß sie sich einem heutigen Betrachter in einer Form präsentiert, die sie wahrscheinlich erst unter Kaiser Yizong (Li Cui, 833-873, reg. 859-873) erhielt.

#### OBJEKTE AUS DEM GOLDSCHATZFUND

In den verschiedenen Räumen des »unterirdischen Palasts« unter der Pagode des Famensi stieß man auf eine außerordentlich große Zahl kostbarer Gegenstände sowie auf vier als Reliquien verehrte, in verschiedenen Behältnissen (Taf. 91, 1; 97-98) verwahrte Objekte. Die meisten Funde kamen in der hinteren Kammer, der eigentlichen Schatzkammer, zutage. Insgesamt wurden mehrere hundert Gegenstände geborgen, darunter Objekte aus Eisen, Bronze, Silber und Gold, ferner aus Glas, Keramik (Porzellan), Stein (Jade, Marmor) und verschiedenen organischen Materialien (Holz, Seidenstoff, Lack etc.)<sup>44</sup>. Neben 121 Gegenständen aus Gold und Silber, acht bronzenen Objekten, 19 Porzellangefäß, 20 Glasgefäßen, 19 bemalten Holzgegenständen fand sich eine große Zahl von Seidenstoffen (Taf. 105, 5-7) und vieles andere mehr. Allein über 20000(!) Münzen (u.a. »ban liang« und »wu zhu« sowie »qianyuan chongbao« und »kaiyuan tongbao«), die einen chronologischen Rahmen von der Zeit der Han-Dynastie bis zur Tang-Dynastie umspannen, sollen geborgen worden sein.

Abgesehen von den Reliquien selbst fallen die Gegenstände in zwei Kategorien, in Gegenstände kultischen Charakters (Taf. 99, 1-3) und solche nichtkultischen, profanen Charakters. Ausnahmslos jedoch handelt es sich bei ihnen um Objekte, die dem Tempel bzw. den dortigen Reliquien gestiftet wurden, also letztlich in kultisch-religiösem Zusammenhang stehen. Die Objekte kultischen Charakters fanden in der Regel im sakralen Ritual Verwendung, dienten wohl meist dem Reliquienkult selbst. Die Gegenstände rein profanen Charakters fallen wiederum in zwei Bereiche. Zum einen handelt es sich um Objekte kaiserlicher Haushalte, zum anderen um Gegenstände, die das klösterliche Alltagsleben zur Tang-Zeit zu illustrieren vermögen. Allesamt spiegeln sie in der Art eines Kaleidoskops das Bild eines wohl-

<sup>44</sup> Noch immer ist ein nicht unerheblicher Teil der Fundgegenstände unveröffentlicht.

habenden Tempels während der kulturgeschichtlich wohl bedeutendsten Epoche der chinesischen Geschichte.

Die zahllosen Funde aus der Krypta des Famensi geben einen tiefen, bislang nicht für möglich gehaltenen Einblick in die buddhistische Kultur und den – praktizierten – Reliquienkult zur Zeit der Tang-Dynastie sowie in das wechselhafte Verhältnis zwischen Staat und Kirche, d.h. zwischen dem chinesischen Kaiser sowie dem Kaiserhof und der buddhistischen Religion. Letztlich sind etliche Gegenstände ein Symbol für den Wiederaufschwung der buddhistischen Lehre nach den Verfolgungen um die Mitte des 9. Jahrhunderts n.Chr. und die besondere Unterstützung von Seiten des chinesischen Kaisers; in ihnen manifestieren sich die ungeheuren Spenden, die dem Famensi durch das Kaiserhaus und die reichen gläubigen Familien zuteil wurden. Bezeichnenderweise wurde der größte Teil der Gegenstände von Kaiser Yizong und einigen seiner Minister sowie von seinem Sohn und Nachfolger Xizong unmittelbar vor Schließung der Krypta zu Ehren der Reliquien gestiftet.

Viele der Edelmetallgegenstände wurden in kaiserlichem Auftrag eigens für den Reliquienkult gefertigt, entstammen nachweislich palasteigenen Werkstätten (chin. jinyin zuofangyuan, wensiyuan), tragen Inschriften (Taf. 102, 1) mit dem Datum ihrer Stiftung, den Namen der Stifter und Angaben zu ihrem Gewicht, ihrem Material, ihrer Herstellung, den Namen der Kunsthändler, der zuständigen überwachenden Beamten und manch anderem mehr. Neben ihrem Wert als Zeugnisse des staatlich unterstützten Reliquienkults sind sie wichtige historische Quellen, um Gold- und Silberschmiedewerkstätten am Kaiserhof, verwendete Gewichtssysteme und spezielle Fachtermini der Tang-Zeit zu untersuchen. Die Gegenstände aus Edelmetall (Taf. 99-102; 103, 4; 104, 2) belegen einmal mehr den hohen Stand der Edelmetallverarbeitung, speziell des Gold- und Silberschmiedehandwerks, und der Kunstfertigkeit zur Zeit der Tang-Dynastie. In ihnen spiegelt sich auf das eindrücklichste das profane Kunsthändlerwerk am Hof des chinesischen Kaisers und seiner nächsten Umgebung wider. Man wird sich durchaus vorstellen können, daß derartige Gebrauchsgegenstände einst etwa bei Tisch benutzt wurden, ehe sie aus nicht näher feststellbaren Gründen ihrer eigentlichen Bestimmung entzogen und als Reliquienopfer gestiftet worden sind. Bei derartigen Gegenständen möchte man am ehesten davon ausgehen, daß sie nicht zum Zweck eines Opfers hergestellt worden sind, sondern erst später gleichsam umfunktioniert wurden.

Bemerkenswert ist die Entdeckung von zwei am nördlichen Ende des Korridors, unmittelbar vor dem Tor zur vorderen Kammer, aufgestellten Inschrifttafeln, enthalten die dortigen Inschriften doch eine vollständige Liste der [zwischen 859 und 873] zur Ehrung der Reliquien gestifteten Gold-, Silber- und anderen kostbaren Gegenstände und Seidentextilien sowie der Namen der Stifter. Nach diesem Schenkungs- bzw. Inventarverzeichnis (chin. xianwuzhang) wurden dem Famensi von Kaiser Yizong (Li Cui, 833-873, reg. 859-873), seinem Sohn und Nachfolger Xizong (Li Xuan, 862-888, reg. 873-888) sowie von der Kaiserinmutter Huian, der Konkubine Jin Gua und Zhao Yi mehrere hundert Gegenstände geschenkt. Darunter allein über 700 Textilien (Taf. 105, 5-7) aus Seide, Goldbrokat und anderen wertvollen Stoffen<sup>45</sup>, ferner Gefäße aus kostbarem Porzellan und Glas.

Ein relativ großer Teil der Objekte wurde dem Inventarverzeichnis zufolge unmittelbar vor Schließung der Krypta gestiftet. Viele von ihnen sind nachweislich erst wenige Jahre vor ihrer Deponierung angefertigt worden, was gestattet, sie formal etwa ins dritte Viertel des 9. Jahrhunderts n.Chr. zu datieren. Neben solchen für die Datierung einzelner Gegenstände wichtigen Angaben erlaubt die Gegenüberstellung der Inventarliste mit den vorgefundenen Objekten einige bislang nicht für möglich gehaltene Erkenntnisse zu verschiedenen Gegenstandsgruppen, ihrer zeitgenössischen Bezeichnung, Herstellung, Funktion und manch anderem. So konnte beispielsweise eine bis dahin namentlich nur aus schriftlichen Quellen bekannte Porzellanart, sog. mise-Porzellan (wörtlich übersetzt »Ware mit geheimer Farbe«, im eigentlichen Sinne Seladonkeramik; Taf. 103, 1-3), das von Kaiser Yizong gestiftet worden war, sicher im archäologischen Befund erkannt werden<sup>46</sup>. Allerdings, das sei hier nochmals ausdrücklich angemerkt,

<sup>45</sup> Wang Yerong, Wenwu 1988, H. 10, 26ff.

<sup>46</sup> Sh. Vainker, Chinese Pottery and Porcelain from Prehis-

tory to the Present (1991) 70ff.; vgl. M. Medley, Tang Pottery and Porcelain (1981) und W. Watson, Tang and

lassen sich wiederum nicht alle Objekte des Schatzfundes anhand der Inventarliste sicher identifizieren; einige Gegenstände sind dort noch nicht einmal aufgeführt. Dies schränkt den Aussagewert des Inventarverzeichnisses ein, nicht aber dessen generelle Bedeutung, ist es hier doch in fast einzigartiger Weise möglich, archäologischen Funden Angaben der zeitgenössischen schriftlichen Überlieferung im Detail gegenüberzustellen.

Schließlich verdient der Umstand Beachtung, daß der »unterirdische Palast« mitsamt den dort deponierten Gegenständen 874 verschlossen wurde, alle Funde also über einen terminus post quem von 874 verfügen, demnach zwangsläufig vor diesem Datum entstanden sind. Viele Objekte bieten sich daher in besonderem Maße für vergleichende chronologische Untersuchungen an. Allerdings ist, da es sich bei den Gegenständen aus der Krypta um Funde aus einem prinzipiell nach und nach angehäuften Schatz handelt, unter den geborgenen Objekten ein vorab nicht näher bestimmbarer Anteil älterer Stücke in Rechnung zu stellen.

Etliche Objekte aus dem Schatzfund sind durch die mehr als tausendjährige Lagerung schon stark in Mitleidenschaft gezogen worden, was besonders Gegenstände aus organischen Materialien wie Textil, Lack, Bernstein und Holz (Taf. 104, 1; 105) betrifft, ferner aber auch Objekte aus korrosionsanfälliglem Metall, Glas und bemaltem Marmor. Hunderte von Seidenstoffen und andere kostbare Textilien bereiten den chinesischen Archäologen seit Jahren große Schwierigkeiten. Manche Funde sind längst zerstört oder in einem erbärmlichen Erhaltungszustand, andere hingegen weisen einen relativ guten Zustand auf. Ungeachtet der Frage ihrer Erhaltung gestatten die zahlreichen Gegenstände aus dem Schatzfund des Famenzi einen tiefen Einblick in die materielle wie ideelle Kultur des Goldenen Zeitalters Chinas.

#### VON DEUTSCHER SEITE RESTAURIERTE GEGENSTÄNDE

Die Restaurierung und Konservierung der Objekte aus dem Schatz des Famenzi zählen noch ein gutes Jahrzehnt nach ihrer Auffindung im »unterirdischen Palast« mit zu den größten Aufgaben der chinesischen Archäologie. Restaurierungsmaßnahmen in erheblichem Umfange waren von Beginn an erforderlich, wollte man der anhaltenden Zerstörung vieler Materialien Einhalt gebieten. Schnelles, unkompliziertes Handeln war erforderlich. Da für die Restaurierung archäologischer Funde in China bis heute nicht allzu gute Voraussetzungen vorliegen, stieß das Angebot seitens des Römisch-Germanischen Zentralmuseums, einen Teil der besonders gefährdeten Stücke in eigens für diese einzurichtenden Restaurierungswerkstätten in den Räumen des Archäologischen Instituts der Provinz Shaanxi in Xi'an zu bearbeiten, auf großes Interesse.

Zwischen 1990 und 1995 konnte wenigstens ein Teil der Funde aus dem Schatzfund des Famenzi in mitunter mehrmonatiger Arbeit in den Werkstätten in Xi'an restauriert werden. Insgesamt wurden von deutscher Seite 15 Gegenstände restauriert. Im Vergleich zur Größe des Fundkomplexes, aus dem sie stammen, stellen sie nur einen kleinen, nichtsdestoweniger kulturgeschichtlich außerordentlich wichtigen Teil dar.

Die im folgenden näher vorgestellten Objekte aus dem Schatz des Famenzi umfassen sowohl den kulturellen als auch den profanen Bereich; einige Gegenstände davon sind anhand des in der Krypta vorgefundenen Inventarverzeichnisses sicher identifizierbar, andere sind dort noch nicht einmal aufgeführt.

Liao Ceramics (La céramique Tang et Liao) (1984).- Besondere Aufmerksamkeit verdient eine Flasche mit bau-chigem, achtkantigem Gefäßkörper und hohem, schmalen Hals, zu der ein Gegenstück aus einem tang-zeitlichen

Grab in Xi'an vorliegt. Vgl. Wang Renbo (Anm. 4) 124 Abb. 19; Treasures of Chang'an. Capital of the Silk Road (1993) 90f. Kat.Nr. 20 m. Abb.

## Kultgeräte

Unter den zahllosen aus Metall bestehenden Objekten des Schatzfundes, die im Innern der Krypta unter der Pagode des Famensi geborgen werden konnten, fand sich eine relativ große Zahl von Gegenständen, die dem buddhistischen Bereich im allgemeinen oder der Reliquienverehrung im speziellen zuzurechnen sind und damit eine Ansprache als Kultgeräte gestatten. Die im folgenden näher behandelten Objekte, zwei Mönchsstäbe, eine Reliquienpagode und die Figur eines Bodhisatvas, repräsentieren exemplarisch die unterschiedlichen Bereiche, denen die Gegenstände kultischen Charakters angehören.

### MÖNCHSSTÄBE

Der Schatzfund enthielt insgesamt drei Mönchsstäbe, auch Rasselstäbe genannt, die zur Ehrung der Reliquien Buddhas gestiftet worden waren. Gemeinsam sind ihnen eine langgestreckte stab- oder stanogenähnliche Form und ein mit bogenförmigen Reifen versehenes Kopfstück, in das mehrere Ringe eingehängt sind. Zwei der Mönchsstäbe sind bzw. waren etwa mannshoch, während der dritte (Taf. 106, 1) erheblich kleinere Dimensionen aufweist und als ein Mönchsstab en miniature anzusehen ist; dieser ist aus purem Gold gefertigt. Das eine der beiden erstgenannten Exemplare besteht aus Bronze (Taf. 106, 2), das andere hingegen aus vergoldetem Silber (Taf. 108, 1). Der bronzenen Mönchsstab (chin. tong xizhang) besitzt zwei Reife mit insgesamt sechs Ringen, der silberne Stab hingegen weist vier Reife und insgesamt zwölf Ringe auf. Den dritten, hier nicht weiter interessierenden Mönchsstab schließlich zieren zwei Reife, in die je sechs, d.h. insgesamt zwölf Ringe eingehängt sind.

Während der silbervergoldete Mönchsstab in zwei Teile zerlegt bzw. zerbrochen in der nordwestlichen Ecke der hinteren Kammer der Krypta vorgefunden wurde, fand sich das bronzenen Exemplar im nördlichen Teil der vorderen Kammer. Der dritte, aus purem Gold bestehende Mönchsstab en miniature steckte in dem durchbrochen gearbeiteten Deckel eines Weihrauchbrenners, der in der Mitte der hinteren Kammer der Krypta stand.

Der Erhaltungszustand des bronzenen Mönchsstabs (Taf. 106, 2) ist als nicht sonderlich gut zu bezeichnen, was zu einem Gutteil auf die starke Korrosion der Bronze zurückzuführen ist. Heute besteht er nur noch aus drei einst über zwei Holzstäbe untereinander verbundenen, gegossenen Bronzechohlstäben (Abb. 13, 1-3), die teilweise Brüche und andere Beschädigungen aufwiesen. Im Innern der Stäbe fanden sich noch einige Reste der beiden hölzernen Schäfte (Taf. 107, 1). Die ursprüngliche Länge des Mönchsstabs lässt sich aufgrund der fragmentarischen Erhaltung nur schätzungsweise angeben.

Der untere, aus einem Stück gegossene Teil des Mönchsstabes besitzt eine Länge von 31,2 cm, ist innen hohl und weist einen achtkantigen Querschnitt auf. An der unteren Spitze schließt dieses Teilstück mit einem etwa eiförmigen Knauf ab, der oben und unten kantig profiliert ist. Der mittlere Teil des Mönchsstabs weist eine Länge von 31,6 cm auf und ist damit unwesentlich größer als das untere Stück des Stabes. Etwa in der Mitte befindet sich ein doppelkonischer, vom Hohlstab abgesetzter Zier- bzw. Halteknauf von gut 6,4 cm Länge, der ebenso wie der Hohlstab selbst im Querschnitt achteckig ist. Der obere Teil des Mönchsstabs (Abb. 13, 1; Taf. 107, 4) ist 43 cm lang, seine größte Breite beträgt 27 cm. Unten endet er mit einem achteckigen Zierknauf, oben hingegen schließt er mit einem mehrfach gegliederten, aus übereinanderliegenden Zierzonen bestehenden Aufsatz in der Art eines Sockels ab. Im oberen Bereich des Stabes setzen zu beiden Seiten zunächst zwei strebenartige Bögen bzw. Reife an, die im Bereich des oberen Scheitelpunktes mit einem mehrfach gegliederten, zwiebelförmigen Aufsatz abschließen. Die halbkreisförmig gebogenen Reife enden an ihrem unteren Ansatz jeweils in vollplastisch gestalteten, stilisierten Blütenknospen. In beide Reife sind je drei Ringe von etwa rautenförmigem Querschnitt eingehängt, deren äußerer Durchmesser bis zu 12 cm mißt. Die Höhe eines Reifes beträgt 31,0 cm, beide zusammen weisen eine Breite von 27 cm auf. Die facettierte Teilstücke des Mönchsstabes besitzen demgegenüber einen Durchmesser von stets etwa 2,2 cm.

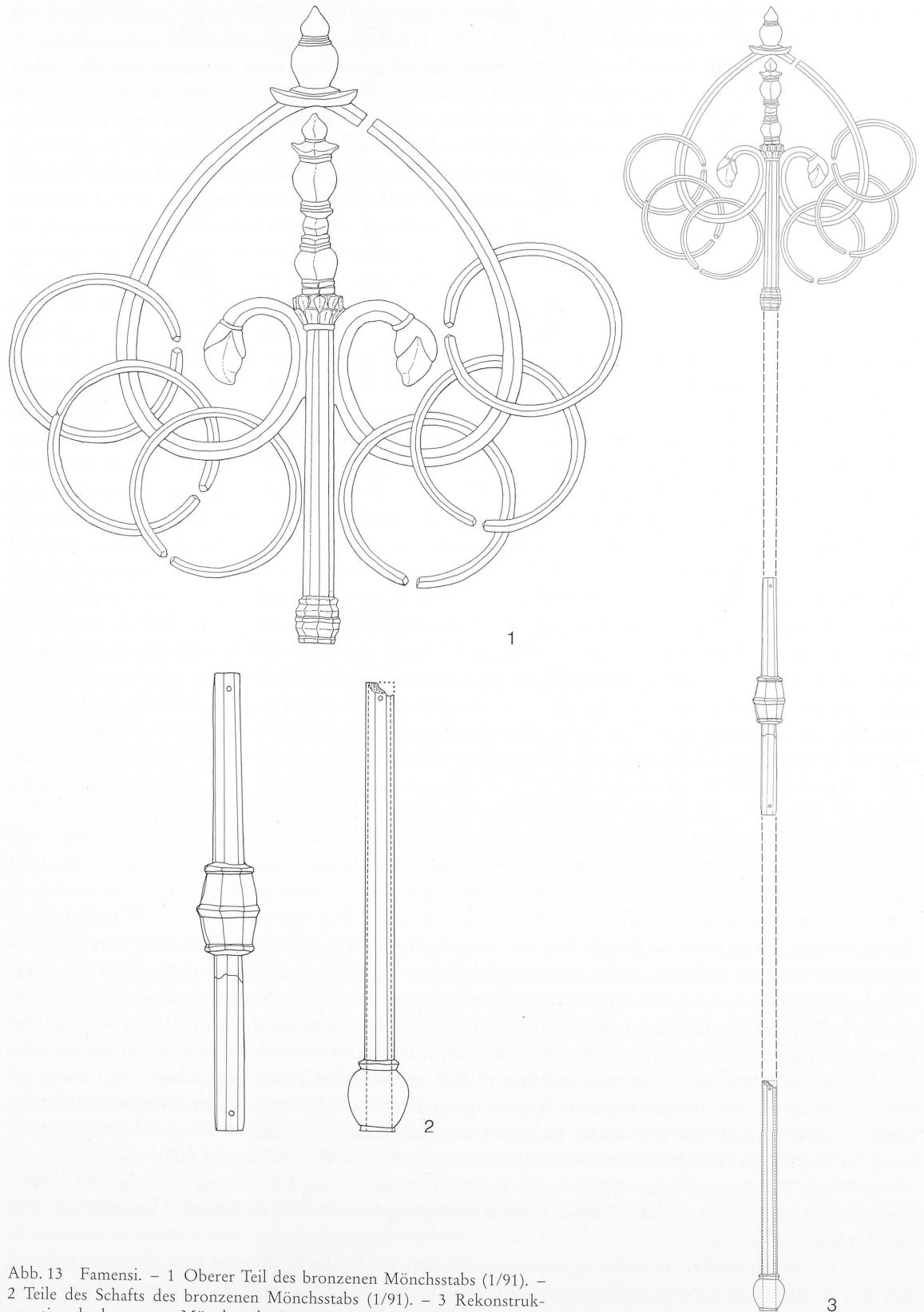


Abb. 13 Famensi. – 1 Oberer Teil des bronzenen Mönchsstabs (1/91). –  
2 Teile des Schafts des bronzenen Mönchsstabs (1/91). – 3 Rekonstruktion  
des bronzenen Mönchsstabs (1/91). – 1. 2 M = 1:4; 3 M = 1:8.

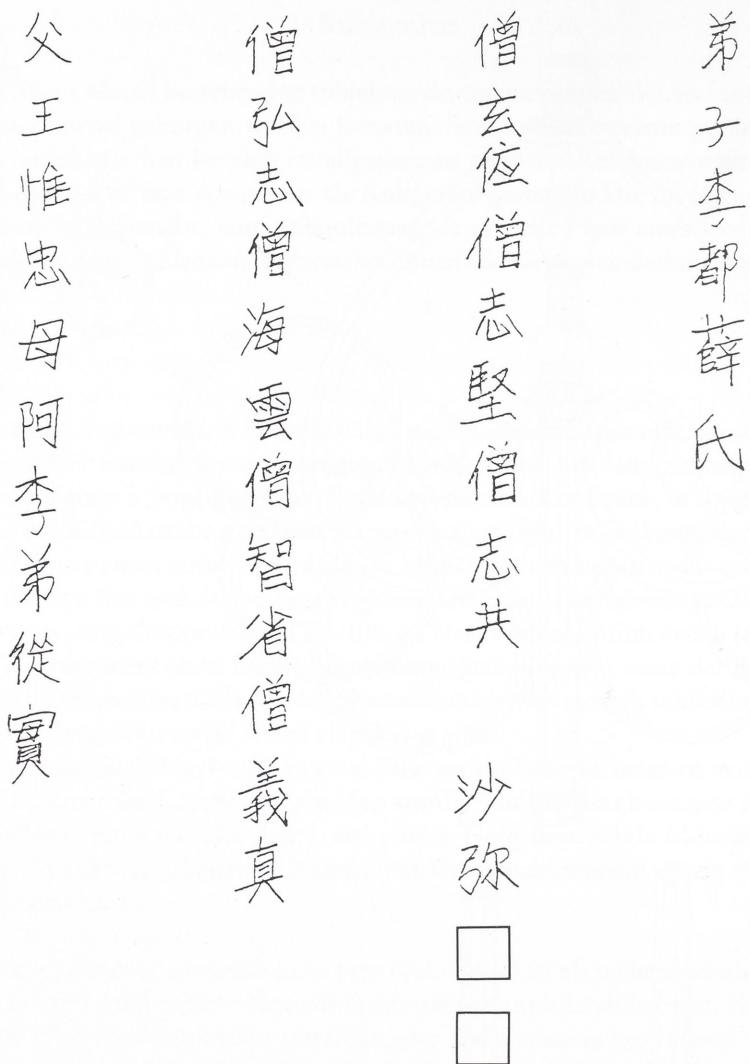


Abb. 14 Famensi. – Inschrift auf dem Schaft des bronzenen Mönchsstabs (1/91).

Bei der Restaurierung der erhaltenen Stücke des Mönchsstabs fanden sich auf vier der acht Facettenflächen des unteren Teilstücks des Stabes mehrere eingravierte bzw. -geritzte chinesische Zeichen (Taf. 107, 2-3), die zuvor von der Korrosionsschicht bedeckt waren und sich zu einer Inschrift (Abb. 14) ergänzen ließen. Insgesamt konnten 41 Zeichen entdeckt werden, von denen sich lediglich vier nicht sicher identifizieren ließen. Auf der ersten Facette waren zehn, auf einer weiteren zwölf, auf der nächsten 13 und auf der letzten sechs Zeichen angebracht. Der in vertikalen Zeilen angeordnete Text dieser Inschrift, bei der es sich um eine typische Widmungsinschrift handelt, lautet in der wörtlichen Übersetzung (Zitat, mit nachträglich gesetzter Interpunktions, möglichen Alternativen bei problematischer Lesung der Zeichen in runden Klammern und freigelassenen unleserlichen Zeichen. [□]):

»Vater Wang Weizhong, Mutter Ali, jüngerer Bruder Congshi (Zongshi), Mönch □ (Hongzhi), Mönch Haiyun, Mönch Zhixing, Mönch Yizhen, Mönch Xuanying, Mönch Zhijian, Mönch Zhigong Novize □, Schüler Li, Du, Xue, Shi«.

Bereits bei oberflächlicher Betrachtung der verschiedenen Stücke des bronzenen Mönchsstabes fällt auf, daß ihre einstige Herstellung größere Sorgfalt vermissen läßt. Im Detail sind vergleichsweise grobe Bearbeitungsspuren zu erkennen. Es hat den Anschein, als sei der Mönchsstab von einem nicht sonderlich

gut ausgebildeten, wenig qualitätvoll arbeitenden Handwerker gefertigt worden. Über diese herstellungstechnischen Beobachtungen hinausgehend ließen sich mehrere Flickungen und Reparaturen nachweisen, die gleichfalls von einer nicht allzu hohen Qualität zeugen.

Wie bereits weiter oben ausgeführte wurde, waren die drei heute erhaltenen Teile des Mönchsstab einst vermutlich über zwei Holzschäfte miteinander verbunden (vgl. Abb. 13, 3). Definitive Angaben zur einstmaligen Montage der verschiedenen Teile des Stabes, zu seiner ursprünglichen Länge und seinem Gewicht lassen sich nicht machen. Annäherungsweise wird man die ungefähre Größe des Mönchsstabes mit etwa 1,75 m angeben können, wodurch er leicht übermannshoch wäre.

Im Anschluß an die Restaurierung der metallenen Teile des Mönchsstab wurden diese über zwei die einstmals vorhandenen hölzernen Schäfte imitierende Plexiglasstäbe miteinander verbunden, um einen Eindruck von der einstmaligen Größe des Mönchsstabes zu vermitteln. Ob die beiden einstigen Holzschäfte ebenso wie die metallenen Teilstücke des Stabes achteckige Querschnitte besaßen, ist nicht zu beweisen, ist jedoch wahrscheinlich.

Was die auf dem Stab angebrachte Inschrift betrifft, gestatten die angeführten Namen einige weitere Überlegungen<sup>47</sup>. Der Frauename Ali ist unzweifelhaft nichtchinesischen Ursprungs. Zwei der sieben in der Inschrift genannten Mönchsnamen sind aus buddhistischen Quellen bekannt. Von Haiyun weiß man, daß er zum Jingzhusi in Chang'an (Xi'an) gehörte. Er verfaßte eine auf das Jahr 834 datierte Schrift über die Überlieferung und Weitergabe der Lehre des esoterischen Buddhismus, insbesondere der beiden Mandalas, d.h. des Diamantwelt-Mandala (Vajradhâtu) und des Mutterbauchwelt-Mandala (Garbhadhâtu), derzu folge er ein bedeutender Mönch seiner Zeit gewesen sein dürfte. Der Mönch Yizhen gehörte zum unweit südwestlich von Chang'an gelegenen Qinglongsi (wörtlich übersetzt »Reiner Drachentempel«), dem wohl wichtigsten Tempel der esoterischen Schule in China und bezeichnenderweise auch der Ort, an dem der obengenannte Haiyun den esoterischen Buddhismus kennenlernte. Um 840 scheint Yizhen der Abt dieses Tempels gewesen zu sein, wodurch auch ihm eine bedeutendere Stellung unter den buddhistischen Mönchen des 9. Jahrhunderts n.Chr. einzuräumen ist. Der japanische Mönch Ennin, der sich um die Mitte dieses Jahrhunderts in China aufhielt, dort mit verschiedenen Ausrichtungen der buddhistischen Lehre konfrontiert wurde und später einen längeren Bericht über seine Reisen verfaßte, schreibt von Yizhen, daß dieser berühmt dafür sei, die Lehren beider Mandalas zu verstehen. Haiyun und Yizhen kannten also einander und werden sich vermutlich im Qinglongsi kennengelernt haben.

Der aus teilvergoldetem Silber bestehende, aus mehreren verlöteten, vernieteten und verzapften Teilen zusammengesetzte Mönchsstab (Taf. 108, 1) wies schon vor der Restaurierung einen gegenüber dem bronzenen Exemplar ungleich besseren Erhaltungszustand auf. Nur an den Lötstellen, die die Verbindung der verschiedenen Teilstücke gewährten, ließen sich Spuren geringer Korrosion feststellen. Darüber hinaus fanden sich kleinere Risse, Löcher und schließlich ein Bruch im Bereich des hohlen Schafts (Taf. 108, 2), die aber den vorab generell guten Erhaltungszustand nicht wesentlich zu beeinträchtigen vermögen. Der Mönchsstab war in bereits zerbrochenem Zustand im Innern der hinteren Kammer der Krypta niedergelegt worden. Es hat den Anschein, als habe man ihn absichtlich zerbrochen, da er mit einer Originallänge von fast 2 m für eine dortige Deponierung viel zu große Dimensionen besaß.

Im Innern des hohlen, im Querschnitt runden Schafts des Mönchsstab (Durchmesser etwa 2,2 cm) saßen offenbar zu keiner Zeit stabilisierende Hölzer. Vielmehr war der Mönchsstab ausschließlich aus Edelmetall gefertigt, was seine Qualität und seine Bedeutung vorab zu unterstreichen vermag. Er besitzt eine Länge von 1,965 m und ein Gewicht von umgerechnet 2390 g (entsprechend 58 Liang Silber und 2 Liang Gold).

Der den größten Teil des Mönchsstabes ausmachende, flächig verzierte Schaft schließt unten mit einem etwa kugelförmigen Knauf von ca. 2,5 cm Durchmesser ab. In seinem oberen Bereich befindet sich ein

<sup>47</sup> Für so manchen Hinweis bin ich A. von Przychowski (Heidelberg/Zürich) zu Dank verpflichtet.

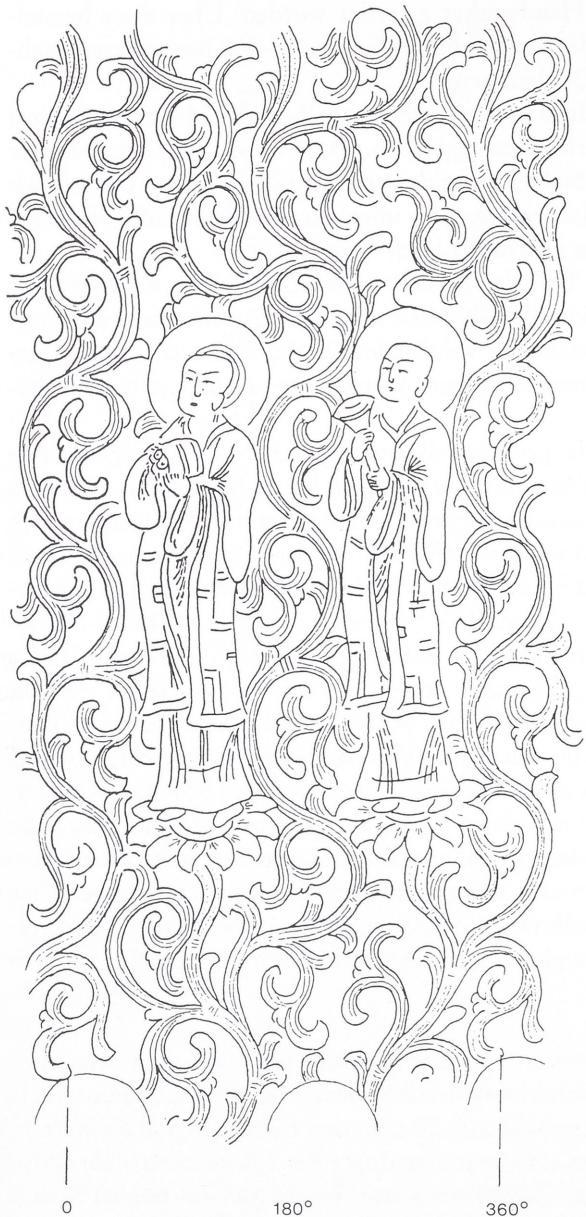


Abb. 15 Famensi. – Teilabrollung des Ornamentes auf dem Schaft des silbervergoldeten Mönchsstäbs (25/94) mit zwei Mönchsgestalten vor vegetabilischem Rankenwerk.

breiter, wohl als zusätzliche Verzierung dienender Ring. Der Schaft selbst besteht aus drei ursprünglich rechteckigen, dann röhrenartig zurechtgebogenen und verlöteten Silberblechstücken (Wandungsstärke 0,4-0,5 cm), die untereinander gleichfalls verlötet und über stützende kurze Rohre im Innern zusätzlich verbunden waren. Die gravierte bzw. ziselierte Ornamentik auf dem Schaft umfaßt figürliche und vegetabilische Motive. Den meisten Raum nehmen insgesamt 14 stehende, aufgrund ihrer Kleidung, ihrer Haltung, ihrer Attribute und allgemeinen Darstellungweise offenbar als Mönche identifizierbare Gestalten ein (Abb. 15). Sie stehen auf Lotosblüten, die einem flächendeckenden Rankenwerk entspringen, und sind durchweg mit lang herabfallenden Gewändern bekleidet, wobei die jeweils kürzeren, mantel- bzw. umhangartigen Obergewänder eher an die typischen Roben chinesischer Beamte als in komplizierter Weise um den menschlichen Körper geschlungene Mönchsgewänder (skr. *kasaya*) erinnern. In

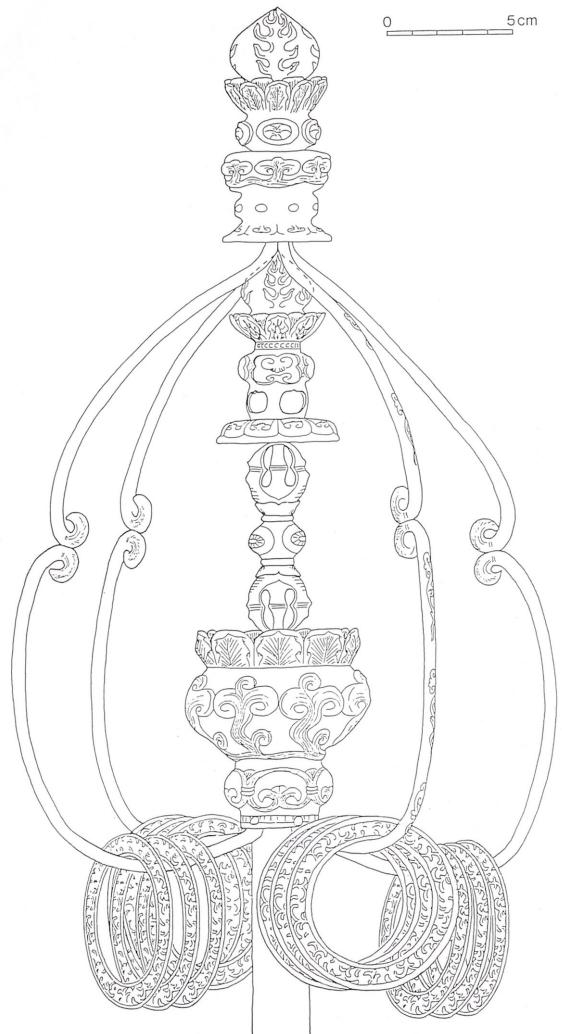


Abb. 16 Famensi. – Oberer Teil des silbervergoldeten Mönchsstäbs (25/94). – M = 1:3.

den Händen halten die Mönche verschiedene Zeremonialgegenstände (u.a. eine Glocke), die sie ehrfurchtsvoll als Stiftungen darzubringen scheinen. Auffällig sind kreisrunde Nimbusse, die sich hinter jedem Kopf einer Gestalt befinden. Bei diesen Figuren handelt es sich wahrscheinlich um Mönchsjünger, d.h. Arhats, wörtlich übersetzt Verehrungswürdige, die aufgrund hoher Erleuchtung bei ihrem Tod sofort – um ihrer eigenen Erlösung willen – ins Nirvana eingehen können. Eine andere Möglichkeit bestünde allerdings darin, in ihnen sog. Pratyeka-Buddhas zu erkennen, also Buddhas, die nur aus sich allein und nur für sich die Erleuchtung erlangt haben und die auf der Stufe der Heiligkeit zwischen Arhats und den Buddhas, die eine vollkommene Erleuchtung erlangt haben, stehen; hierfür sprächen die sonst bei einfachen Mönchsgestalten so gut wie nie vorkommenden Heiligenscheine.

Die als Hintergrund dienende vegetabilische Rankenornamentik entspricht den von vielen Gold- und Silberschmiedearbeiten der Tang-Zeit her bekannten Ziermotiven und deren Kombinationen. Entsprechendes gilt für die als Füllsel dienende Ringpunzierung bzw. -mattierung aus eng nebeneinander gesetzten kleinen Kreispunkten, im Englischen spricht man treffend von ring matting, die im Chinesischen verschiedentlich als »Fischrogenmuster« (chin. yuziwen) bezeichnet wird.

An der Spitze des langgestreckten Schaftes befindet sich ein gegliederter Aufsatz (Abb. 16-17; Farbtaf. IX, 1); mehrere miteinander verzapfte Zierzonen bzw. -motive lassen sich unterscheiden. Im unteren Bereich dieses Aufsatzes setzen vier etwa bogenförmig verlaufende Reife an, die jeweils etwa im rechten

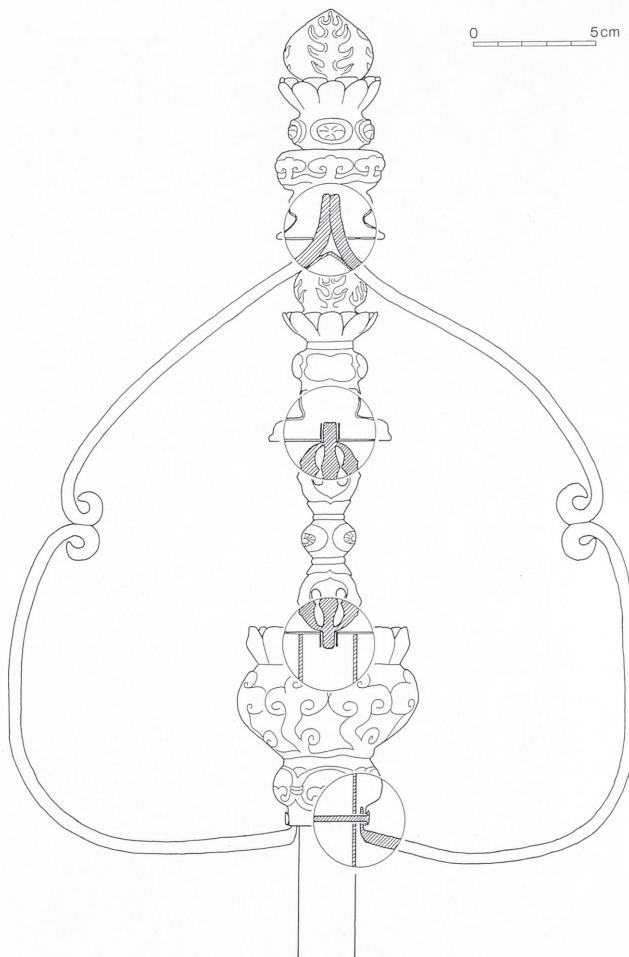


Abb. 17 Famensi. – Oberer Teil des silbervergoldeten Mönchsstabs (25/94) in Schnittansicht. – M = 1:3.

Winkel zueinander stehen und am oberen Ende des Stabes wieder zusammengeführt sind. Ihre plastische Umrissgestalt entspricht in etwa der eines Pfirsichs. Die Reife schließen mit einem mehrfach gegliederten Lotossockel ab, der selbst mit einem tropfenförmigen, ein Feuerjuwel (skr. cintāmani) nachbildenden, zugleich die Stabspitze darstellenden Gebilde endet.

Der untere Bereich des Aufsatzes wird von einem dreifach gegliederten Lotossockel mit stilisierten Wolken- und Blütenmotiven eingenommen, der sich nach oben hin verbreitert und dessen obere Zone aus einem Kranz nach oben gerichteter Lotosblütenblätter besteht. Darauf folgt ein vollplastisch gearbeiteter zweiseitiger, mit jeweils fünf zur Mittelachse des Stabes hin gekrümmten krallenartigen Spitzen an jedem Ende versehener Vajra (chin. jingangchu), wörtlich übersetzt »Diamantkeil«, ein Kultgerät des esoterischen Buddhismus. Der Vajra selbst ist relativ einfach gestaltet; beide Enden mit jeweils fünf Krallen entwachsen einer stilisierten, zugleich als Griff bzw. Knauf dienenden Lotos(?)blüte in der Mitte. Direkt oberhalb des Vajra befindet sich ein mehrgliedriger, teilweise durchbrochen gearbeiteter Lotossockel, der mit einem zwiebelförmigen, offenbar das Feuerjuwel darstellenden Gebilde abschließt. Darüber schließlich sind die Reife wieder zusammengeführt, über denen sich ein weiterer mehrfach gegliederter Lotosthron mit stilisierten Wolken- und Blütenornamenten sowie ein Feuerjuwel befinden.

Die vier Reife selbst sind mit s-förmig geschwungenen, an vegetabilische Ranken erinnernden Wolkenmotiven verziert. Zwei von ihnen tragen eine aus insgesamt 84 eingeritzten Zeichen bestehende Inschrift (Abb. 18, 1.2; Taf. 108, 3-4) mit verschiedenen Angaben zur Herstellung und Stiftung des Mönchsstabes.

龍虎山天師

并金共重六十兩內金垂一兩五十八兩銀打

勅令造近真身鍍金花十二鑽鑄一枚

文思院造錢通十四年十二月廿三日

使左監門衛符一重白弘毅

副使小供奉官臣王全謹

判官賜紫金魚袋臣王全謹

2

Abb. 18 Famensi. – 1-2 Inschriften auf zwei Reifen des silbervergoldeten Mönchsstabs (25/94).

In jedem der vier im Durchmesser etwa 0,5-0,6 cm messenden Reife sind drei flache (Dicke etwa 0,2 cm), flächendeckend mit vegetabilischen Ranken und kleinen Kreispunkten in der Art der Ringmatierung verzierte Ringe (Taf. 108, 5-6) eingehängt, deren äußerer Durchmesser etwa 6,8 cm beträgt, deren innerer Durchmesser hingegen nur ca. 4,9 cm mißt.

Die Gestaltung und Verzierung des im Chinesischen als Ying Zhenshen, wörtlich übersetzt »Begrüßung der Wiedergeburt Buddhas«, genannten Mönchsstabes (er diente demnach mutmaßlich dem Willkom-

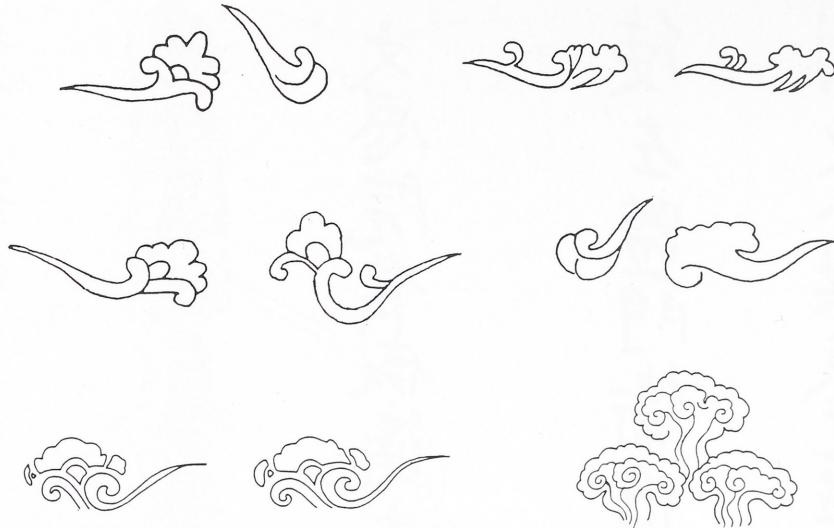


Abb. 19 Auswahl von Wolkenmotiven auf Edelmetallgefäßen und Epitaphen der Tang-Zeit.

menheißen bzw. Verabschieden des »wahren Körpers Buddhas«, d.h. der Reliquien) vereinen mehrere Motive, die dem buddhistischen Repertoire angehören; dies sind zum einen die figürlichen Darstellungen der als Jünger Buddhas identifizierbaren Mönche, zum anderen die Symbole eines Vajra und eines Feuerjuwels. Andere Motive entstammen hingegen dem üblichen Dekorrepertoire der Tang-Zeit (Abb. 19)<sup>48</sup>. Bei dem letztlich der hinduistischen Religion entlehnten Vajra handelt es sich um ein gewöhnlich im Kult des esoterischen Buddhismus verwendetes Ritualgerät (Taf. 109, 1), das das Absolute, das Unzerstörbare und damit die Beständigkeit der buddhistischen Lehre symbolisiert<sup>49</sup>. Zugleich steht der Vajra für die Wahre-Wirklichkeit, die Leere, das Wesen oder die Essenz aller Seienden. Wie der Diamant ist diese Leere unzerstörbar, d.h. unvergänglich, und die makellose Reinheit und Durchsichtigkeit des Diamanten symbolisieren die vollkommene Makellosigkeit der Leere. Bei der mit jeweils fünf Spitzen versehenen Ausprägung an beiden Enden (skr. pañca-sucika-vajra; chin. wufu jinggangshu) handelt es sich um die am häufigsten belegte Vajra-Form. Die fünf Spitzen symbolisieren die fünf Arten der Weisheit und die ihnen entsprechenden fünf Weisheitsbuddhas bzw. die »fünf Buddhas esoterischen Wissens« (chin. wuzhi rulai) und damit zugleich die höchste Stufe des esoterischen Pantheons.

Das Motiv des Feuerjuwels, auch Wunschjuwel genannt, begegnet zweimal auf dem Aufsatz des Mönchsstabes. In beiden Fällen handelt es sich um ein vollplastisches, etwa zwiebelförmiges Gebilde, das eine an züngelnde Flammen erinnernde Verzierung auf der glatten Oberfläche aufweist. Beim Feuer- bzw. Wunschjuwel handelt es sich um einen wunscherfüllenden Edelstein, der ein Attribut verschiedener Buddhas und Bodhisatvas ist und als Symbol des freien Geistes gilt. Seine mehrfache bildliche Darstellung auf dem Mönchsstab unterstreicht seine generelle Bedeutung im buddhistischen Kult.

Der auf zwei der bogenförmigen Reife angebrachten bzw. eingeritzten Inschrift (Abb. 18) zufolge wurde der Mönchsstab am 23. Tag des 3. Monats im vierzehnten Jahr der Regierungsdevise Xiantong, d.h. im Jahr 873, auf Befehl des Tang-Kaisers Yizong in kaiserlichen Werkstätten (chin. wensiyuan, wörtlich

<sup>48</sup> Vgl. J. Rawson, Chinese Ornament. The Lotus and the Dragon (1984) 138ff. m. Abb. 125.

<sup>49</sup> Kunst des Buddhismus entlang der Seidenstraße (Anm. 12) 308f. Kat.Nr. 133 m. Abb.; Lutz (Anm. 28) 141 Abb.

150; Der Goldschatz der drei Pagoden (Anm. 28) 219 Kat.Nr. 78 m. Abb. – Vgl. Lexikon der östlichen Weisheitslehren. Buddhismus, Hinduismus, Taoismus, Zen (1995) 422 s.v. Vajra.

übersetzt »Institut für Kreativität«) hergestellt und anschließend dem Famensi gestiftet<sup>50</sup>; daß dieser Mönchsstab von Yizong gestiftet wurde geht auch aus der in der Krypta aufgefundenen Inventarliste hervor, wird doch dort ein 60 Liang, umgerechnet etwa 2400 g, schweres Exemplar genannt, das von diesem Kaiser gestiftet worden sei; die hier gemachte Gewichtsangabe entspricht in etwa dem tatsächlichen Gewicht des Stückes. Ferner nennt die auf dem Mönchsstab befindliche Inschrift die Namen des betreffenden Kunsthändlers und des kontrollierenden Beamten sowie das Gesamtgewicht des Mönchsstabes. Indes drängt sich bei einer vergleichenden Betrachtung der Punzornamentik auf den Ringen des Mönchsstabes (Taf. 108, 5-6) der Verdacht auf, daß mehrere Kunsthändler bei der Herstellung des Sticks beteiligt waren. Anders wird man die im Detail voneinander abweichende Verzierung und – dieser Überlegung folgend – die offenkundig unterschiedliche Handhabung der dafür notwendigen Werkzeuge kaum deuten können.

Mönchsstäbe in der Art der hier vorgestellten Exemplare aus dem Goldschatzfund des Famensi waren im praktizierten Buddhismus verwendete Objekte. Auch als Rasselstab (skr. khakkhara; chin. xizhang; japanisch: shakujō) bezeichnet, wurden sie von buddhistischen Mönchen stets mitgeführt und galten als einer der zwölf Gegenstände, mit denen Mönche auf Reisen ausgestattet waren. Verschiedenen Überlieferungen zufolge benutzten sie derartige Stäbe ursprünglich bei Reisen und Wanderungen. Dort dienten sie mehreren Zwecken. Zum einen sollte das rasselnde Geräusch der aneinanderschlagenden Ringe eines Mönchsstabes kleine Tiere von dem Weg des Mönchs verscheuchen, damit er nicht versehentlich auf sie tritt, sie dadurch tötet und damit die schwerste Sünde überhaupt begeht. Zum anderen sollte das Geräusch bei Bettelgängen ihr Näherkommen schon von weitem ankündigen, wodurch sie sich, ohne eine Bitte äußern zu müssen, bemerkbar machen konnten und dadurch zugleich von gewöhnlichen Bettlern unterschieden. Bezeichnenderweise sind Mönchsstäbe im Chinesischen zuweilen auch unter der Bezeichnung shengzhang, wörtlich übersetzt »Lärmstock«, oder wuzhang, in der wörtlichen Übersetzung »Signalstock«, bekannt. Schließlich konnte man sich auf einen derartigen Stab stützen, sofern man eines Haltes bedurfte.

Hatten Mönchsstäbe ursprünglich eine vornehmlich profane Bedeutung, verschob sich ihre Bedeutung im Zusammenhang mit den Pilgerreisen verschiedener buddhistischer Mönche in Richtung eines Erkennungszeichens des Tugendhaften und eines Banners des Weisen. Zu berücksichtigen ist allerdings, daß die verschiedenen Schulen der buddhistischen Lehre solche Mönchsstäbe mitunter in unterschiedlicher Weise gebrauchten. Aufgrund der auf den Reifen des silbervergoldeten Mönchsstabes angebrachten Inschrift weiß man, daß dieses Exemplar im Auftrag von Kaiser Yizong im Jahre 873 hergestellt und von ihm gestiftet wurde (s.o.); sicherlich wurde dieser Mönchsstab nie zu einem anderen Zweck als dem der Stiftung benutzt. Allein das kostbare Material dieses Exemplars steht einer ursprünglichen Verwendung des Sticks entgegen; dies gilt auch für den goldenen Mönchsstab en miniature. Beim bronzenen Mönchsstab hingegen möchte man annehmen, daß er einst tatsächlich benutzt wurde, womöglich über einen längeren Zeitraum hinweg, ehe er zu Ehren der Reliquien von seinem Besitzer, unzweifelhaft einem bedeutenden Mönch der damaligen Zeit und womöglich einer der in der vorgefundenen Inschrift namentlich genannten Personen, gestiftet wurde. Diesen Überlegungen zufolge ist die Entstehungszeit dieses Mönchsstabes am ehesten mit den Jahren um die Mitte des 9. Jahrhunderts n.Chr. oder kurz davor zu umreißen; zum Zeitpunkt seiner Deponierung bzw. Niederlegung (Stiftung) dürfte er bereits ein geraumes Alter besessen haben. Auffälligerweise ist dieses Stück in der im Innern der Krypta vorgefundenen Inventarliste nicht aufgeführt, was die These, es handele sich um eine nichtoffizielle, private Stiftung, unterstreichen mag. Offenbar verbindet allein der Umstand der Stiftung beide Mönchsstäbe untereinander. Zwar sind beide Stücke unter diesem Gesichtspunkt als Weihegaben anzusehen, doch stellt das silbervergoldete, im kaiserlichen Auftrag gefertigte und gestiftete Exemplar einen nie von einem Mönch benutzten Gegenstand, das bronzene Exemplar hingegen ein seiner gewöhnlichen Verwendung plötzlich entzogenes Stück dar. Indes kann nicht ausgeschlossen werden, mehr noch besitzt es einige

<sup>50</sup> Vgl. Wang Cangxi, Cong Famensi chutu jinyinsi tan »Wensiyuan«. Wenbo 1989, H. 6, 52ff.

Wahrscheinlichkeit, daß der chinesische Kaiser Yizong den silbervergoldeten Mönchsstab in den Händen hielt, als er die Reliquien Buddhas in seinem Palast – nicht als Kaiser, sondern als buddhistischer Gläubiger – willkommen hieß.

Von dem hier nicht näher behandelten dritten, kleinen Mönchsstab aus Gold (Taf. 106, 1) kann man vorbehaltlos sagen, daß dieser sicherlich nie einen wirklichen Verwendungszweck besaß. Seine geringen Dimensionen und das kostbare Material widersprechen einer praktischen Funktion. In der vorgefundenen Inventarliste ist von einem nicht näher bezeichneten Mönchsstab die Rede, der von Yizong gestiftet worden sei. Vieles spricht dafür, das goldene Exemplar en miniature mit diesem Stab zu identifizieren. Ob er eigens zur Stiftung hergestellt wurde, entzieht sich bislang unserer Kenntnis. Seinen geringen Ausmaßen nach möchte man pauschal nicht völlig ausschließen, daß dieser Mönchsstab einst zu einer Kultplastik gehörte, die diesen in der Hand hielt; beweisen läßt sich diese Annahme nicht, insofern bleibt sie bloße Spekulation.

Der äußereren Gestaltung nach lassen sich generell drei Arten von Mönchsstäben unterscheiden, wobei die Zahl der Reife und der darin eingehängten Ringe exakt festgelegt war. Zum einen gibt es Exemplare mit zwei Reifen und sechs Ringen, solche mit zwei Reifen und zwölf Ringen und schließlich Mönchsstäbe mit vier Reifen und insgesamt zwölf Ringen. Alle Formen liegen in jeweils einem Exemplar aus dem Schatz des Famensi vor. Dem sog. Khâkkhara-Sûtra zufolge, einer buddhistischen Schrift, in der die Herstellung und Funktion von Mönchsstäben dieser Art beschrieben werden, sind dem Buddha Sakyamuni ein Stab mit vier Bögen und zwölf Ringen, dem Buddha Kaśyapa ein solcher mit nur zwei Bögen und zwölf Ringen und dem Buddha Pratyeka schließlich ein Stab mit zwei Bögen und sechs Ringen zuzuweisen.

Die drei sicher tang-zeitlichen Mönchsstäbe aus dem Schatzfund des Famensi, darunter die beiden hier näher angeführten Exemplare aus Bronze bzw. vergoldetem Silber, stehen in Ostasien nahezu isoliert. Bis zu ihrer Auffindung kannte man derartige Stäbe in China nur von bildlichen Darstellungen (Taf. 109, 2) und verschiedenen Angaben der schriftlichen Überlieferung<sup>51</sup>. Ähnliche Mönchsstäbe sind sonst nur noch aus dem Schatzhaus Shôsôin in Nara (Japan) bekannt, doch zeichnen sich diese Exemplare durch eine mindere Qualität aus<sup>52</sup>. Bislang behaupten die drei Mönchsstäbe aus dem Schatz des Famensi einen singulären Charakter, was ihre hohe Bedeutung für die Erforschung der buddhistischen Kultur einmal mehr unterstreicht.

#### RELIQUIENPAGODE

Im Innern einer marmornen, an der Außenfront farbig bemalten, als Reliquienschrein dienenden pavillonartigen Pagode (Taf. 110, 1), die am nördlichen Ende der vorderen Kammer der Krypta aufgestellt war, fand sich eine gleichfalls als Reliquienbehältnis dienende Pagode en miniature (Taf. 110, 2), die aus vergoldeter Bronze besteht. Im Zustand ihrer Auffindung war diese Pagode in einem nur fragmentarisch erhaltenen Seidenstoff eingeschlagen. In ihrem Innern wiederum entdeckte man ein aus vergoldetem Silber bestehendes Reliquiar in Sargform (Taf. 110, 3), das wiederum die zu schützende Reliquie enthielt. Der Erhaltungszustand der bronzenen Reliquienpagode kann als relativ gut bezeichnet werden, doch sind einige Elemente, aus denen sie zusammengesetzt ist, bei der Lagerung in der Krypta bereits stärker in Mitleidenschaft gezogen worden, andere fehlen bzw. sind nicht erhalten geblieben. Offenbar ist die Pagode bereits in unvollständigem Zustand deponiert worden, da ausgeschlossen werden kann, daß einzelne Teile der Pagode erst bei der Bergung verlorengingen. Der unvollständige Erhaltungszustand mag für die Frage der Datierung des Stücks von nicht unerheblichem Interesse sein, was weiter unten ausführlicher diskutiert sei.

<sup>51</sup> N. Nicolas-Vandier, Bannières et peintures de Touen-Houang conservées au musée Guimet. Mission Paul Pelliot 14 (1974) 26f.; 234; Taf. 2; 11; dies., Bannières et pein-

tures de Touen-Houang conservées au musée Guimet. Mission Paul Pelliot 15 (1976) Taf. 10; 69; 75-81.

<sup>52</sup> M. Ishida u. G. Nada, Shosoin (1954) 9; Taf. 116.

Die Reliquienpagode ist aus etlichen in komplizierter Weise miteinander verzapften, gegossenen Einzelteilen hergestellt worden (Taf. 111, 1). Diese Steckbauweise ermöglichte ein mehr oder minder rasches und exaktes Zusammenfügen sowie ein Auseinandernehmen der Pagode (Abb. 20, 1-4; 21); sie erinnert formal an die traditionelle Bauweise hölzerner Pagoden, deren hölzerne Bestandteile über Zapfen und zugehörige Zapflöcher in gleichartiger Weise zusammengefügt wurden. Bei der hier interessierenden Pagode dienten einst hölzerne Splinte dazu, die Verzapfungen zu fixieren (Taf. 111, 2). Insgesamt besteht die Reliquienpagode in ihrem heutigen Zustand aus gut 100 Einzelteilen, von denen elf nur fragmentarisch erhalten sind. Schätzungen zufolge dürften einst noch etwa 40 weitere Teile vorhanden gewesen sein. Wohl von dem Handwerker bzw. der Werkstatt selbst in antiker Zeit angebrachte als Markierungen dienende Kerben auf den Bauteilen der Pagode gestatten deren genaue Zuordnung und Fixierung.

Während der größte Teil der Pagode im Innern der größeren Pagode aus Marmor steckte, war der separat gearbeitete untere Sockel mangels Platz auf dem abnehmbaren Dach der marmornen Pagode niedergelegt worden; dies war ursprünglich sicher nicht beabsichtigt, doch unterließ man eine nachträgliche Veränderung der Pagode. Bronzene und marmorne Pagode waren jedenfalls in ihrer Größe nicht exakt aufeinander abgestimmt, die Deponierung der kleineren in der größeren offenbar nicht von vornherein vorgesehen. Die Form der marmornen Pagode nähert sich der des bronzenen Exemplars, doch waren der Be- und Ausarbeitung des Steins frühzeitig Grenzen gesetzt; die metallene Pagode konnte sehr viel detailreicher ausgeführt und damit realistischer wiedergegeben werden.

Die kleindimensionierte Reliquienpagode (Taf. 112, 4; Farbtaf. IX, 2) ahmt in stilisierter Weise einen realen Pagodenbau en miniature nach. Alle wesentlichen Elemente sind vorhanden und bis ins kleinste exakt wiedergegeben worden. Dies betrifft den terrassenartig gestuften Sockel (chin. tapan) mit Balustraden und Treppenaufgängen genauso wie den eigentlichen einstöckigen, im Grundriss quadratischen Pavillonbau (chin. tashen) mit seiner Imitation hölzerner Architektur sowie vier zweiflügeligen Türen in den vier Himmelsrichtungen und schließlich das weit ausladende, von einer kompliziert gestalteten Konstruktion getragene ziegelgedeckte Pagodendach einschließlich seiner hohen, mehrfach gegliederten Spitze (chin. tasha).

Die Sockelzone bzw. Terrasse, auf der sich der Pagodenbau erhebt, ist mehrfach gegliedert bzw. gestuft, wodurch sie nach oben zu mehr und mehr verschrankt ist. Insgesamt können ein unterer, ein mittlerer und ein oberer Sockel voneinander geschieden werden, wobei der untere und der mittlere rundum mit durchbrochen gearbeiteten Geländern bzw. Balustraden (chin. langan) versehen sind. Über dem oberen Sockel schließlich erhebt sich der pavillonartige Bau.

Der untere Sockel ist von quadratischer Grundform, besitzt einen leicht ausgestellten Standfuß und eine niedrige senkrechte Wandung mit horizontaler Oberseite, auf der ein gitterartiges Geländer befestigt ist. Jede der vier Seiten der Sockelwandung ist durch sieben senkrechte Lisenen und eine untere sowie obere horizontal verlaufende Begrenzung in sechs kassettenartige, leicht zurückgesetzte Felder unterteilt. Das darüber angebrachte rundum verlaufende Geländer ist durchbrochen gearbeitet. Deutlich sind längere horizontale Streben und kürzere vertikale Pfosten bzw. Pfeiler mit einer zapfenartigen, wohl von stilisierten Lotosknospen ableitbaren Bekrönung zu erkennen, die in ihrer Ausrichtung dem unteren Basisbereich des Sockels entsprechen. Zwischen den Streben sind verschiedene ornamentale Motive in mehrfach wiederholter Anordnung zu erkennen. Bis auf eine Seite mit einem an Mäander erinnernden Muster aus horizontalen und vertikalen Stegen handelt es sich um Lotosknospen und vegetabilische Ranken. Auf jeder der vier Seiten ist das Geländer durch einen treppenartigen Aufgang in der Mitte, der die Verbindung zum mittleren Sockel herstellte, zweigeteilt.

Der mittlere Sockel erhebt sich auf dem unteren Sockel, weist aber geringere Dimensionen auf. In seinem Aufbau und seiner äußeren Gestaltung ähnelt er dem unteren Sockel sehr. Anders als bei diesem weist die Sockelwandung jedoch auf jeder Seite drei große Durchbrechungen gelappt bzw. geschweift rechteckiger Form auf. Das darüber befindliche Geländer entspricht in Gestalt und Verzierung im wesentlichen dem des unteren Sockels. Auch in der Mitte einer jeden Seite bleibt dieses Geländer durch treppenartige Aufgänge ausgespart. Hier enden einerseits die vom unteren Sockel heraufführenden Treppen, andererseits setzen hier bis zum eigentlichen Bau reichende Treppen an.

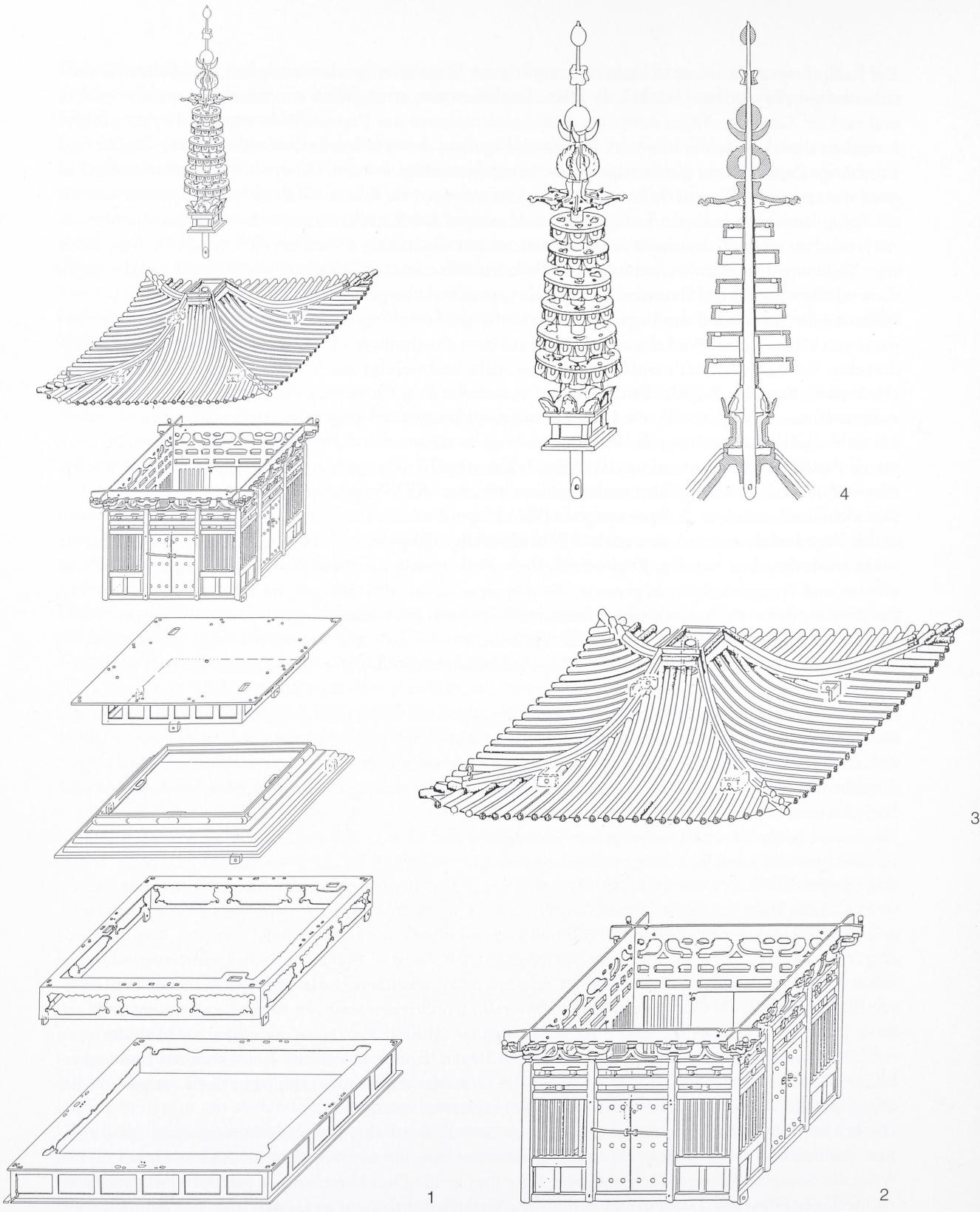


Abb. 20 1 Famensi. – Schematische zeichnerische Wiedergabe einzelner Baukörper der bronzevergoldeten Reliquienpagode (4/92). – 2 Schematische Zeichnung des Pagodenmittelstücks (4/92). – 3 Schematische Zeichnung des Pagodendaches (4/92). – 4 Verschiedene Bestandteile der mehrteiligen Pagodenspitze (4/92).

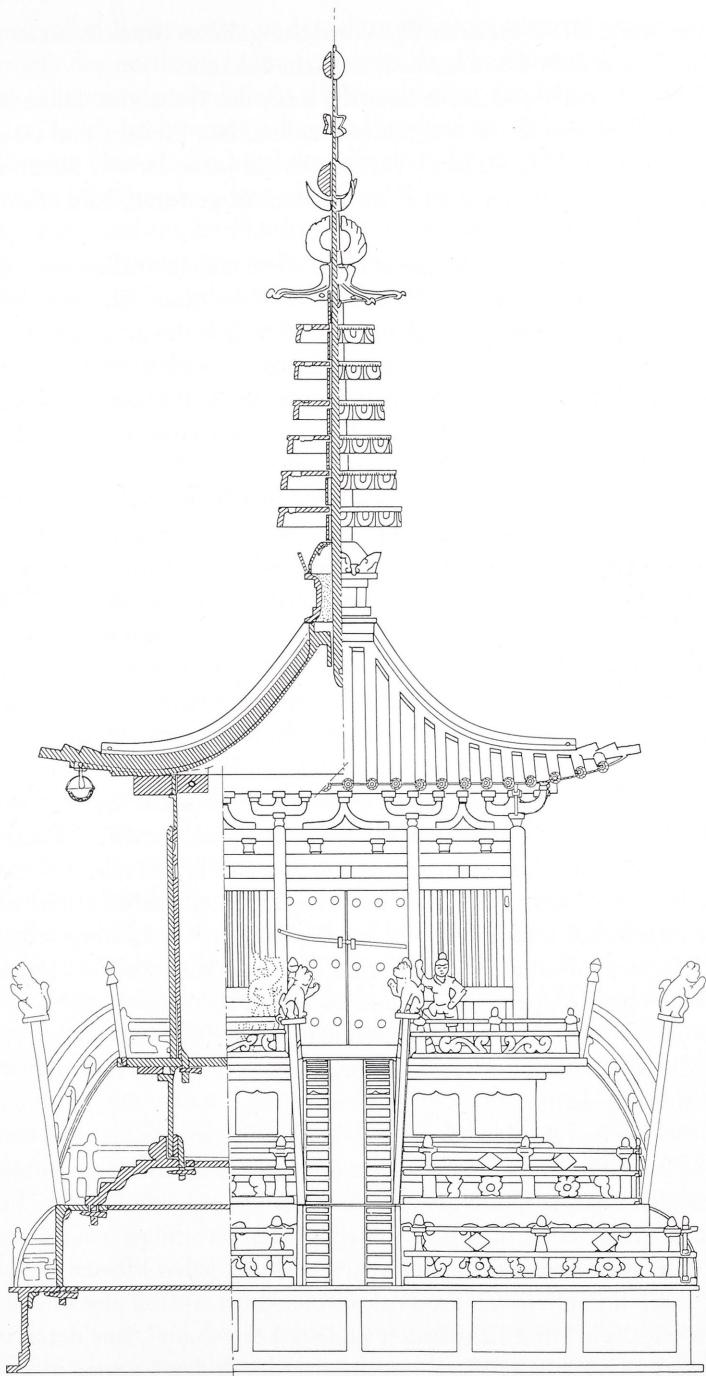


Abb. 21 Famensi. – Schematische Schnittansicht der bronzevergoldeten Reliquienpagode (4/92). – M = 1:3.

Der obere Sockel unterscheidet sich deutlich von den beiden darunterliegenden. Auch er ist gegenüber dem mittleren Sockel weiter verschränkt, was der gesamten Sockelzone eine pyramidenähnliche Form verleiht. Der obere Sockel ist wesentlich niedriger als die beiden anderen und in sich treppenartig gestuft. Analog dem mittleren Sockel hätte man eigentlich erwartet, daß auch die Basis des unteren Sockels

durchbrochen gewesen wäre. Die kassettenartige Gliederung dieses Bereichs bietet sich für eine Durchbrechung geradezu an. Wieso man dies unterließ, ist nicht bekannt.

Auf dem oberen Sockel sitzt das Fundament bzw. die Basis des Gebäudes. Diese besteht aus von horizontalen Begrenzungen oben und unten eingefassten senkrechten Pfeilern und ist analog der Wandung des mittleren Sockels durchbrochen. Dadurch entstanden auf jeder der vier Seiten sechs kassettenartige Felder. Wäre die Wandung des unteren Sockels durchbrochen gewesen, hätte sie der des Gebäudefundaments entsprochen.

Über dem Gebäudefundament erhebt sich eine auf allen Seiten gleichmäßig vorkragende Plattform, die eine Art umlaufende Galerie entstehen ließ. Die äußereren Ränder dieser Galerie waren einst sämtlich mit einem gitterartigen Geländer versehen, doch haben sich nur Teile davon erhalten. Die Geländer ähneln in ihrer spezifischen Gestaltung den Geländern des unteren und mittleren Sockels der Pagode; hier wie dort können horizontale Streben mit durchbrochen gearbeitetem Rankenwerk im unteren Bereich und vertikale Pfeiler mit tropfenförmigen Knäufen an der oberen Spitze unterschieden werden. Der Bereich der Mitte jeder Seite blieb vom Geländer ausgespart.

Treppenartige Aufgänge ermöglichten auf allen vier Seiten den Zugang zu den zweiflügeligen Türen des Gebäudes. Von gleichartiger Gestaltung können stets ein unteres, den unteren mit dem mittleren Sockel verbindendes Treppenteilstück und ein oberes, das die Verbindung vom mittleren Sockel bis in Höhe der Türschwellen bewerkstelligte, voneinander unterschieden werden. Das untere, kürzere bzw. niedrigere Teilstück ist durchweg auf der Ober- bzw. Schauseite leicht gewölbt und zu beiden Seiten eines unverzierten, glatten Mittelgrats leiterartig durchbrochen. Das obere Teilstück ist gleichartig gebildet, doch erheblich höher und zusätzlich jeweils auf beiden Seiten mit einem hohen Geländer versehen. Diese Geländer bestehen aus jeweils drei in ihrer Wölbung der Treppe folgenden rundstabigen Streben, die am oberen Ende der Treppe, am Rande der Plattform des Gebäudes, jeweils in einem senkrechten Stab mit einem tropfenförmigen, wohl eine Lotosknospe darstellenden, als Knauf dienenden Gebilde an der Spitze abschließen, während die jeweils unteren Stäbe an ihrer Spitze zu einem Podest erweiterte Knäufe aufweisen, auf denen raubkatzenähnliche Tiere, wohl Löwen (Taf. 111, 3), sitzen. Diese vollplastisch ausgebildeten Tiere – sie ähneln mehr Katzen als Löwen – sitzen auf ihren Hinterbeinen, haben die Köpfe zur Seite einander zugewandt und jeweils die äußere Vorderpfote erhoben. Augen, Brauen, Mäuler, Tatzen und Fell der Löwen sind in relativ detaillierter Weise graviert worden. Die leicht gewölbten unteren beiden Querstreben der Treppengeländer sind über durchbrochen gearbeitete, vegetabilische Rankenhaken mit geschlossenen Lotosknospen miteinander verbunden.

Ob auch die unteren Treppenbereiche einst randliche Geländer besaßen, entzieht sich unserer Kenntnis, besitzt aber einige Wahrscheinlichkeit.

Der eigentliche, einstöckige Bau der Pagode, d.h. der Mittelteil, erhebt sich auf dem durchbrochen gearbeiteten Fundament samt Plattform bzw. Galerie und besitzt in etwa eine kubische Form. Alle vier Seiten sind in nahezu gleichartiger Weise gestaltet und imitieren detailreich eine hölzerne Architektur. Zu beiden Seiten und oberhalb einer die Mitte einnehmenden zweiflügeligen Tür befindet sich eine aus horizontalen, hölzerne Balken nachahmenden Streben und vertikalen Pfosten bzw. Pfeilern bestehende Wand, die oben mit einer komplizierten Gesimskonsolenkonstruktion abschließt, die das zugehörige weitausladende Dach trägt. Tür- und Eckpfosten sind stärker gebildet, was deren tragenden Charakter unterstreicht. Der untere Bereich jeder Wand ist zunächst durch drei Lisenen in jeweils zwei kassettenartige Felder untergliedert, die leicht eingelassen sind. Darüber befinden sich bis in Höhe des oberen Abschlusses der Türen je sieben parallel verlaufende senkrechte Pfeiler, die ein Gitterwerk entstehen ließen. Oberhalb davon liegen drei horizontale, über die gesamte Breite einer Gebäudeseite reichende Balken viereckigen Querschnitts mit kurzen stabilisierenden Zwischenträgern. Darüber schließlich beginnt die dachtragende Gesimskonsolenkonstruktion aus gebogenen, teilweise quer verlaufenden Elementen. Im Bereich der oberen Ecken des Gebäudes kragen diese Elemente weit vor, um das Gewicht des ausladenden Daches besser tragen zu können.

Die zweiflügeligen Türen auf allen vier Seiten des Gebäudes ähneln einander sehr. Jeder Türflügel ist auf der Schauseite mit drei halbrund gewölbten Nietköpfen verziert, die untereinander in gleichmäßigem

Abstand in drei horizontalen Reihen etwa in der Mitte sowie im unteren und oberen Bereich angeordnet sind. Wenig oberhalb der mittleren Reihe sitzt nahe der Flügelinnenkante je ein Ösenring, der mit Hilfe eines Vorhangeschlosses oder ähnlichem ein Verschließen der Tür ermöglichte.

Jede Gebäudewand ist in sich horizontal und vertikal gegliedert. Während im oberen und unteren Bereich horizontale Elemente überwiegen, wird der Mittelteil durch vertikale Bauglieder bestimmt, wobei die Türen den optischen Mittelpunkt einer jeden Seite bilden.

Zu beiden Seiten jeder Tür stand auf der Plattform des Gebäudes einst je eine menschengestaltige Wächterfigur (Taf. 112, 1-3), die zu Paaren angeordnet die Eingänge zu beschützen hatte; leider sind nur zwei von insgesamt acht Figuren erhalten geblieben bzw. überliefert. Diese dürften bereits zum Zeitpunkt der Deponierung der Pagode gefehlt haben. Die beiden erhaltenen Exemplare sind vollplastisch und relativ detailreich wiedergegeben, stehen auf niedrigen Podesten und sind einem sich nähernden Betrachter zugewandt. Beide sind in dynamischer Haltung dargestellt. Während die eine Figur (Taf. 112, 1) mit einem Panzer bzw. einer Rüstung bekleidet ist, hat die andere (Taf. 112, 2-3) ihren kräftigen Oberkörper entblößt und trägt nur ein um die Hüfte geschlungenes Tuch. Die mit einem Panzer bekleidete Figur steht in gespannter Weise aufrecht dar und tritt mit dem rechten Fuß auf ein nicht näher differenziertes Etwa. Die linke Hand des angewinkelten Armes ist in die Hüfte gestemmt, während der rechte Arm zu einer Art Droggebärde erhoben ist. Sein Pendant steht gleichfalls in gespannter, zugleich geschwungener, in Bewegung verharrter Körperhaltung da und hat den linken Arm erhoben. Der Körper der barfüßigen Figur scheint vor Kraft zu strotzen. Das Hüfttuch folgt in seinem bewegten Faltenwurf der Dynamik der Figur. Beide Skulpturen tragen Helme mit hohen Spitzen. Ihre Gesichtszüge sind stark stilisiert und wirken recht grob; beide Gesichter sind zu Grimassen verzerrt und wutentbrannt. Das gesamte Äußere der Figuren, vor allem ihre Gestik und ihre Mimik, kann als furchteinflößend bezeichnet werden, was ihre Schutz- bzw. Wächterfunktion unterstreichen mag.

Im Pagodeninnenraum wurde auf eine Nachahmung zeitgenössischer Architektur verzichtet; er war zum Zeitpunkt seiner Auffindung bis auf das einst in ihm niedergelegte sargförmige Reliqiar völlig leer. Das vom Gesimskonsolensystem getragene, in einem Stück gegossene Dach ist von symmetrischer, vier-eckiger Grundgestalt. Weitausladend und stark nach oben ausgezogen stellt es ein etwa pyramidenförmiges Dach mit vier gleichseitigen, stark gewölbten Walmen dar. Die einzelnen Dachflächen sind durch leicht erhöhte Randgiebel voneinander getrennt. Die Dachspitzen bzw. -ecken sind nach oben gewölbt. Das Pagodendach ahmt wie auch die übrigen Teile des Gebäudes reale Architekturelemente nach, weshalb es in üblicher Weise mit Ziegeln gedeckt ist. Hierbei handelt es sich um etwa halbrund gewölbte Dachziegel, die in parallelen Reihen angeordnet sind und am Dachrand in mit jeweils einem kreisrunden Abschluß versehenen Traufziegeln enden. Der Abschluß eines jeden Traufziegels ist mit einer stilisierten mehrblättrigen Lotosknopse in Draufsicht verziert. Die nicht oder kaum sichtbare Dachunterseite ist im äußeren, nicht von den Gebäudewänden bedeckten Bereich mit plastisch hervortretenden, Dachbalken imitierenden Streben versehen, die die detailgetreue Umsetzung realer zeitgenössischer Architektur einmal mehr unterstreichen.

Auf der zu einer kleinen quadratischen Fläche erweiterten Spitze des pyramidalen Daches befindet sich ein mehrfach gegliederter, in der Mitte eingezogener Sockel quadratischen Grundrisses, der übergestülpt ist und die Basis der Pagodenspitze (Taf. 112, 5) darstellt. Unterschieden werden können ein verschränkter mittlerer Bereich etwa kubischer Form mit vier kassettenartig gegliederten Feldern und Ecklisenen sowie zwei stärker ausladende flachere Bereiche oben und unten; der obere ist zusätzlich mit stilisierten, schräg ausgestellten Lotosblütenblättern am Rand verziert. Durch seine Form ahmt dieser sog. xumi-Sockel (skr. harmikâ) unzweifelhaft den Weltenberg Sumeru nach. Über dem Sockel befindet sich ein separat gearbeitetes etwa pyramidenförmiges Gebilde, das im Chinesischen verschiedentlich als »umgekehrte Almosenschale« (chin. fubo) bezeichnet wird und letztlich eine Nachahmung der Stûpa-Halbkugel darstellen dürfte. Darüber schließlich ist eine langgestreckte, mehrfach untergliederte Bekrönung (Abb. 20, 4) befestigt, die den ansonsten gedrungenen Bau optisch erheblich verlängert bzw. erhöht. Ein senkrechter, in den Sockel auf der Dachspitze eingelassener Stab, ein sog. Herzpfiler (chin. zhongxin zhu), der zugleich die Achse des buddhistischen Weltenberges symbolisiert, trägt zunächst sechs über-

einander liegende, aus Blech gefertigte Ringe, sog. Schatzräder (chin. xianglun), die sich nach oben hin mehr und mehr verjüngen und über als Abstandshalter dienende Hülsen voneinander getrennt sind. Die senkrechte Wandung der Ringe ist mit nach unten gerichteten, stark stilisierten dreiviertelkreisförmigen Blütenblättern verziert, während die Oberseite mit gelappt-blattförmigen Durchbruchsmustern, jeweils vier an der Zahl, versehen ist; hinzu kommen kleine, randlich angebrachte Bohrlöcher runden Querschnitts. Oberhalb des kleinsten Ringes erhebt sich – gleichfalls durch einen Abstandshalter getrennt – ein flacher, randlich zipflig ausgezogener Schirm bzw. Baldachin von achteckiger Grundform mit leicht gewölbter, mit Durchbruchsmustern verzierter, in acht Felder unterteilter Oberseite und randlich angebrachten Bohrlöchern, wobei die acht Zipfel die Gestalt stilisierter Tierköpfe mit schnabelartig gebogenen Mäulern haben; vermutlich sollen sie Vogelköpfe darstellen.

Über diesem sog. Schatzdach (chin. baogai) befinden sich schließlich verschiedengestaltige Gebilde. Im einzelnen handelt es sich um ein in Draufsicht kreuzförmiges, in Seitenansicht an durchbrochen gearbeitete Blätter in Zwiebelform erinnerndes Gebilde, ferner darüber ein aus überkreuzten nach oben gebogenen sichelförmigen Elementen bestehendes sowie ein etwa zwiebel- bis eiförmiges Gebilde und schließlich um ein doppelkonisches, in Draufsicht vierblättriges bzw. vierfach gelapptes Element, das als stilisierte Lotosblüte gedeutet werden könnte, sowie einen Zapfen an der Spitze. Das Gebilde in der Art sich kreuzender Blätter ist mit nach oben gerichteten flammenförmigen Linien verziert, was eine Ansprache bzw. Deutung als sog. Feuerkugel gerechtfertigt erscheinen lässt. Das darüber befindliche Gebilde in gekreuzter Sichelform mag demgegenüber die Mondsichel bzw. den Mond darstellen, während das eiförmige oberhalb davon als sog. Schatzkugel oder -perle (chin. baozhu) anzusprechen sein dürfte. Die Stabspitze endlich ist mit einem zapfenähnlichen, oben spitz auslaufenden Gebilde geschmückt, das eine Ansprache als Feuerjuwel (skr. cintâmani) gestattet.

Bei der kompliziert gegliederten, auf der Dachspitze angebrachten Bekrönung handelt es sich um einen für Pagoden ganz üblichen Dachabschluß von nicht unerheblicher symbolischer Bedeutung. Der Symbolcharakter der einzelnen Zierelemente ist in besonderem Maße zu berücksichtigen. Die sog. Schatzräder übernahmen die Funktion eines Würde- und Ehrenzeichens, wobei ihre Zahl und Größe als Gradmesser dienten<sup>53</sup>. Später kam auch der genauen Zahl der Schatzräder eine stärkere inhaltliche Bedeutung zu. Das schirmförmige Schatzdach sollte Schutz vor allen der Erlösung hinderlichen Leidenschaften und Befleckungen bieten. Die Mondsichel wiederum symbolisierte die die Leere aller Dinge erkennende Weisheit, der Feuerjuwel demgegenüber die Wunscherfüllung.

Von dieser Bekrönung, genauer den sechs verzierten Schatzräder und dem achteckigen Schatzdach oberhalb von diesen, jeweils mit randlichen Bohrlöchern versehen, werden einst vermutlich draht- oder kettenartige Verstrebungen zu den vier Dachecken geführt worden sein, befinden sich doch an dieser Stelle hierfür offenbar vorgesehene, kleindimensionierte Bohrlöcher; bezeichnenderweise steckte in einem Bohrloch noch ein S-förmiger Haken aus Draht, der als Öse gedient haben könnte. Derartige Dachabspannungen belegen einmal mehr, daß die Pagode en miniature ihren realen Vorbildern möglichst nahekommen sollte, und daher bis ins kleinste Detail charakteristische Elemente nachgebildet wurden. Ob an solchen Verstrebungen entsprechend den realen Vorbildern zusätzlich Windspielglöckchen befestigt waren, erscheint möglich, entzieht sich aber unserer Kenntnis. Neben der reinen schmückenden Funktion kam derartigen Abspannungen sicher eine stabilisierende Funktion für die Dachbekrönung zu. Daran befestigte Glocken hatten wiederum durch ihr Klingen im Wind die buddhistische Lehre in alle Himmelsrichtungen zu verbreiten.

Auf der Unterseite jeder Ecke des Daches befindet sich je ein durchgehendes Bohrloch. Sie lassen darauf schließen, daß hier einst etwas befestigt war und vom Dach herabging. In der vorderen Kammer der Krypta fand sich ohne nähere Zugehörigkeit eine kleine Glocke, die einst vermutlich zur Pagode gehörte und von Dach herabging. Ursprünglich dürften es mindestens vier Glocken, je eine in einer

<sup>53</sup> G. Roth, Symbolism of the Buddhist Stûpa. In: The Stûpa. Its Religious, Historical and Architectural Significance

(Anm. 34) 183ff.; vgl. A. Snodgrass, The Symbolism of the Stûpa (1985) 320ff.

Dachecke, gewesen sein, die zur Pagode gehörten. Die erhaltene Glocke ist in etwa kugelförmig und besitzt auf ihrer Unterseite eine schmale Öffnung. Die dergestalt unvollständige Erhaltung bzw. Überlieferung der Pagode mag neben anderen Indizien ein weiterer Hinweis darauf sein, daß sie bereits ein geraumes Alter besaß, ehe sie im Innern der Krypta in der vorgefundenen Art und Weise deponiert wurde.

Die Gesamthöhe der bronzenen Pagode beträgt etwa 53,0 cm. Die Seitenlänge des unteren Sockels kann mit gut 28,4 cm angegeben werden.

Die bronze, eine Reliquie Buddhas enthaltende Pagode (chin. zhenshen sarîra-Pagode; Farbtaf. IX, 2) ahmt ein reales Gebäude en miniature nach; ob sie nach einem einst tatsächlich existierenden Pagodenbau entstand, ist nicht zu beantworten, besitzt allerdings einige Wahrscheinlichkeit. Bei der Reliquienpagode handelt es sich um einen einstöckigen pavillonartigen Bau (chin. danceng ta) mit mehrfach gestufterm Sockel und weit ausladendem pyramidenförmigem Dach. Ihrer äußeren Form nach erinnert sie eher an einen einstöckigen Pavillon als an eine Pagode. Offenbar spiegelt sie eine auf eine charakteristische Grundform reduzierte Gestaltungsweise wider.

Der Bau in seiner Gesamtheit zeichnet sich durch eine strenge horizontale und vertikale Gliederung aus. Oben und unten durch Sockel und Dach stärker ausladend, markiert der zurückgesetzte mittlere Bereich auch in optischer Hinsicht die Mitte der Pagode. Die rechteckige resp. quadratische Grundrißform des Baues, damit seine vierseitige Ausrichtung mit vier Treppenaufgängen, Türen und Dachflächen, symbolisiert die vier Weltrichtungen. Die äußere Gesamtform und die allgemein ausgeprägte Stufung des gegliederten Baukörpers ahmen anscheinend den Weltenberg Sumeru nach.

Auch im Detail kommt vielen Elementen eine symbolträchtige Bedeutung zu. So grenzen etwa die Geländer bzw. Zäune des Pagodensockels und der umlaufenden Galerie den sakralen Bereich von der Außenwelt ab, die verschiedenen Figuren dienten als Wächter bzw. Beschützer und die hohe Bekrönung auf der Spitze des Daches schließlich markierte nicht allein den oberen Abschluß der Pagode, sondern auch die Spitze des Weltberges. Genannt seien an dieser Stelle nur der mehrgliedrige Sockel auf dem Dach, die sog. Harmikâ, sowie die eigentliche, mehrfach gegliederte Dachspitze.

Was die einzelnen Figuren anbetrifft, lassen sich generell zwei Gruppen voneinander unterscheiden. Die ursprünglich acht menschengestaltigen Figuren, die als Beschützer bzw. Wächter fungierten und je paarweise zu beiden Seiten der Türen standen und von denen lediglich zwei Exemplare (Taf. 112, 1-3) erhalten blieben, hatten die im Pagodeninnern verwahrten Reliquien, damit den Wahren Körper Buddhas, eine Buddhawelt, stellvertretend die buddhistische Lehre, gegen feindliche Mächte zu beschützen. Ikono-graphisch lassen sie sich als Schutzgottheiten oder Himmelskönige (chin. tianwang, auch lishi, d.h. kraftvolle Krieger, oder menschen, d.h. Türgötter bzw. -hüter; skr.: mahârâja-devas, catur-mahârâjas oder dvârapâla, zuweilen auch devarâjas, d.h. Gottkönig, oder lokapâla, d.h. Welthüter) bezeichnen. Entsprechend ihrer Funktion waren sie mit Rüstungen bekleidet, trugen Waffen oder andere schutzverheißende Gegenstände und zeichneten sich durch ein fruchteinflößendes Äußeres (wutentbrannte Gesichter, vorquellende Augen, offene Münder) aus. Im Falle der mit einem Panzer bekleideten Gestalt (Taf. 112, 1) scheint es sich um einen Lokapâla zu handeln. Offenbar tritt er mit dem rechten Fuß einen in abstrakter Weise wiedergegebenen besiegen Gegner oder Dämonen nieder. Die nur mit einem Hüfttuch bekleidete Figur (Taf. 112, 2-3) hingegen dürfte ein Dvârapâla sein. Die allgemeine Bedeutung dieser besonders im esoterischen Buddhismus vorkommenden Schutzgottheiten nahm im 8. Jahrhundert n.Chr. mehr und mehr zu, doch kam ihnen bereits zuvor eine nicht unbedeutende Stellung zu. Interessant ist, daß auch neben den Türen an den Wänden der marmornen Pagode, in deren Innern die bronze Pagode deponiert worden war, Figuren als Beschützer bildlich wiedergegeben wurden, doch handelte es sich bei ihnen nicht um Schutzgottheiten, sondern in abweichender Weise um Bodhisatvagegestalten. Wieso nicht auch im Falle der marmornen Pagode Schutzgottheiten dargestellt wurden oder in umgekehrter Weise die bronze Pagode nicht mit Bodhisatvafiguren versehen worden war, entzieht sich unserer Kenntnis.

Bei den jeweils den oberen Abschluß der unteren Treppengeländerpfosten bildenden raubkatzenartigen Tiergestalten (Taf. 111, 3) dürfte es sich um Löwen handeln. Dafür sprechen ihr paariges Auftreten, ihre

hockende Haltung, die heraldisch-gegenständige Anordnung zu beiden Seiten der Treppenaufgänge und manch andere ikonographisch relevante Details. Löwen kam in der buddhistischen Kunst Ostasiens frühzeitig eine Bedeutung als Schutz- bzw. Wächtertiere und als Symbole Buddhas zu<sup>54</sup>. Warum die beiden Löwen ihre Köpfe einander zugewandt und nicht wie sonst üblich nach vorn gewandt haben, muß offenbleiben, räumt ihnen aber eine besondere Stellung unter den sonst bekannten, als Wächterfiguren dienenden Löwenpaaren ein<sup>55</sup>.

Pagoden (chin. ta oder baota, wörtlich übersetzt »Turm der Kostbarkeit«) waren eine ursprünglich chinesische, mit dem Aufkommen des Buddhismus entstandene Architekturform, die aber im übrigen Teil Ostasiens rasch Verbreitung fand und verschiedene Weiterentwicklungen erfuhr. Sie lassen sich vom indischen Stûpa, einem meist halbkugeligen, über den sterblichen Überresten Buddhas und anderer Heiliger errichteten Kuppelbau, der sich wiederum aufgrund seiner spezifischen Form und ursprünglichen Funktion sicher von Gräbern mit einem oberirdisch sichtbaren Hügel (Tumulus) herleiten lässt, ableiten und stellen letztlich dessen chinesische Weiterentwicklung unter Beteiligung einheimischer, mindestens seit der Zeit der Han-Dynastie (206 v.Chr bis 220 n.Chr.) vorkommender Turmarchitektur dar<sup>56</sup>. Obwohl die äußere Form eines Stûpa sich im Laufe der Zeit z.T. stark veränderte, handelt es sich doch bei ihm um einen über Jahrhunderte hinweg nahezu unveränderten Bautyp. Früh entwickelte sich der Stûpa zum Gedenkmonument und wurde als symbolisches Zeichen für das Gedenken an heilige Stätten verstanden; dadurch wiederum wurde eine innige Verbindung zwischen Monument und Reliquien aufgebaut, was auch auf die ostasiatische Pagode zutrifft.

Die in ihrer Form sowohl von einheimischer als auch fremder Architektur ableitbare Pagode ist in der Regel ein hoher, schlanker, mehrstöckiger Bau von recht- oder mehreckigem Grundriß, der sich nach oben hin mehr oder minder stark verjüngt. Ein derartiger Bau, sei es in der Form eines indischen Stûpas und seiner Varianten oder in der ostasiatischen Form einer Pagode, war in der Regel ein fast unentbehrlicher Bestandteil jeder Kloster- und Tempelanlage. In China entwickelten sich die Pagoden rasch zu hohen turmartigen Gebilden, womit sie zu schon von weitem sichtbaren Wahrzeichen buddhistischer Tempelanlagen wurden; sie überragten alle anderen Bauten eines Tempels um das vielfache. Frühzeitig kam ihnen dabei zugleich eine Bedeutung als religiöser Kern solcher Tempel zu, wobei das Fundament einer Pagode seit jeher als prädestinierter Aufbewahrungsort für Reliquien galt.

In verkleinerter Form, d.h. en miniature, wurden bzw. werden sie aber auch für verschiedene weitere kultische Zwecke gebraucht, wie beispielsweise als Grabdenkmal<sup>57</sup>, Weihrauchgefäß, Behältnis zur Aufbewahrung kostbarer Sutren (Taf. 113, 1)<sup>58</sup>, Votivgaben und Dokumente oder wie im Falle der bronzenen Pagode des Famensi als Reliquiar, d.h. zur Deponierung von Reliquien (skr. sarîra; chin. sheli). Bezeichnenderweise wurden Reliquienpagoden in der Regel selbst wiederum im Innern »unterirdischer Paläste« unter Pagoden buddhistischer Tempelanlagen niedergelegt.

Reliquiare in Form von Pagoden gibt es in einiger Zahl in Ostasien, doch gleicht keine der bronzenen Pagode aus dem Schatzfund des Famensi. Gewisse stilistische Nähe besteht immerhin zu einer in der ersten Hälfte der Tang-Zeit entstandenen pavillonförmigen Reliquienpagode (Taf. 113, 2) aus Stein, die im »unterirdischen Palast« (Abb. 4) des Qingshansi nahe Lintong (Prov. Shaanxi) zutage kam<sup>59</sup>. Auch die beiden anderen pavillonartigen Reliquienpagoden des Famensi, das marmorne Exemplar (Taf. 110, 1)

<sup>54</sup> Vgl. die zusammenfassende Darstellung über die Bedeutung des Löwen als Schutztier in der buddhistischen Lehre sowie als Tor- und Grabwächter von F. Berthier, *Le voyage des motifs. I. Le trône aux lions et la porte aux lions*. Arts Asiatiques 45, 1990, 114ff.

<sup>55</sup> Auch die beiden steinernen Löwenfiguren vom Osttor des Qiaoling, Mausoleum des fünften Tang-Kaisers Ruizong (Li Dan, 662-716, reg. 684-690 und 710-712), im heutigen Kreis Pucheng haben ihre Köpfe zur Seite gewandt und scheinen einander anzublicken.

<sup>56</sup> Seckel (Anm. 15) 110 Abb. 10. – Vgl. hierzu die in Anm. 34 genannte Literatur.

<sup>57</sup> Luo Zhewen (Anm. 34) 318ff.; 322 Abb. (sog. Pagodenwald des Lingyansi in Changqing in der Provinz Shandong mit 167 Grabpagoden aus der Zeit von der Tang- bis zur Qing-Dynastie).

<sup>58</sup> Ebd. 290ff.; 294 Abb.

<sup>59</sup> Lintongxian bowuguan, Lintong Tang Qingshansi shelita ji jingshi qinglijji. Wenbo 1985, H. 5, 16ff.; Chinas Goldenes Zeitalter (Anm. 4) 247ff. Kat.Nr. 91; 249 Abb.

und das Stück aus purem Gold (Taf. 98, 1) sind der bronzenen Pagode verwandt. Formal ähnliche Reliquienpagoden, jedoch durchweg anderer Gestalt, meist mit mehrstöckigen Dächern, liegen aus Korea und Japan vor, doch stellen diese stets einige Generationen später entstandene Arbeiten dar (Taf. 114, 3)<sup>60</sup>. Dies gilt auch für eine erst vor einigen Jahrzehnten in der Provinz Zhejiang entdeckte silberne Reliquienpagode (Taf. 114, 2) aus der Zeit der Nördlichen Song-Dynastie (960-1127 n.Chr.) sowie für drei untereinander recht ähnliche Exemplare des Chongshengsi in der Provinz Yunnan, die aus dem 12. Jahrhundert n.Chr. stammen dürften<sup>61</sup>.

Weitaus häufiger sind quaderförmige Kästchenreliquiare (Taf. 93, 3; 97) und Reliquienschreine in Sargform (Taf. 91, 2; 92; 93, 1; 98, 2-3). Bei den sargförmigen Reliquiaren handelt es sich um Behältnisse, die sich aufgrund ihrer äußereren Form, sie sind am Kopfende höher und breiter und besitzen einen dachartig vorstehenden gewölbten Deckel, von ursprünglich aus Holzbrettern zusammengesetzten Särgen ableiten lassen, die erstmals im frühen 5. Jahrhundert n.Chr. in China aufkamen, sich aber in den folgenden Jahrhunderten größerer Beliebtheit erfreuen sollten<sup>62</sup>.

Die bronzevergoldete Reliquienpagode aus dem Famensi stellt einen frühen, einfachen Pagodentyp dar. Als wesentliche Kennzeichen können der rechteckige bzw. quadratische Grundriß, die Eingeschossigkeit und das ausladende pyramidale Dach genannt werden; mit ihren vier Toren und Treppen nimmt die hier interessierende Pagode noch deutlichen Bezug auf den Stûpa. Damit illustriert sie gleichsam, daß bei der Herausbildung der chinesischen Pagode als Bautyp neben fremden Traditionen (Stûpa) auch einheimische Elemente mitgewirkt haben; zu denken ist hier in erster Linie an die Wach-, Ehren- und Wohntürme mit rechteckigem Grundriß, wie sie spätestens seit der Zeit der Han-Dynastie belegt sind, sowie an die im Grundriß häufig polygonalen Pavillons (chin. *ting* und *xie*) chinesischer Prägung.

Ähnliche Pagoden sind u.a. von einigen Steinreliefs und Wandmalereien in chinesisch-buddhistischen Grotten- bzw. Höhlentempeln des 3.-6. Jahrhunderts n.Chr. her bekannt (Taf. 113, 3), doch fehlt es an exakten Entsprechungen<sup>63</sup>. Die Einstöckigkeit und die einem Pavillon entsprechende Grundform der Reliquienpagode verbinden sie mit einigen zu Ehren berühmter Mönche errichteten Pagoden. Exemplarisch sei hier nur an die sog. Kumârajîva-Pagode (Taf. 113, 4) aus dem Tempel Caotangsi im heutigen Kreis Huxian (Prov. Shaanxi) erinnert<sup>64</sup>. Die angeblich die sterblichen Überreste des Mönchs Kumârajîva (344-413 n.Chr.) beherbergende Pagode ist während der Tang-Zeit entstanden. Gegenüber der Reliquienpagode des Famensi weist sie einige Übereinstimmungen im architektonischen Stil auf; hervorzuheben ist die einander weitestgehend entsprechende Gestaltung der Gebäudefassaden und des Daches. Angesichts der geographischen Nähe zueinander, der Caotangsi befindet sich nur gut 30 km südwestlich von Xi'an und ist nur etwa 110 km vom Famensi entfernt, mag eine gegenseitige Beeinflussung nicht ausgeschlossen sein.

Reale Großbauten buddhistischer Pagoden aus der Zeit der Tang-Dynastie, die dem bronzenen Exemplar aus dem Famensi an die Seite gestellt werden könnten, sind in China nicht erhalten, doch hat es sie einst sicher gegeben. Demgegenüber sind in Japan dank ungleich günstigerer Erhaltungsbedingungen einige zu Tempelanlagen gehörende Pagoden im Tang-Stil (Taf. 114, 1) überliefert bzw. erhalten, die offenbar direkt von chinesischen – uns nicht überlieferten – Vorbildern abgeleitet sind und einstmais in einem ähnlichen Zeitraum wie die bronzenen Pagode entstanden sein dürften<sup>65</sup>.

<sup>60</sup> The Kwangju National Museum (1982) 9 Abb. unten; J. Auboyer, M. Beurdeley, J. Boisselier, Ch. Massonaud u. H. Roussel, Asien. Formen und Stile (1994) 494 Abb. 29; Kunstschatze aus Korea (Hrsg. R. Goepfer, Ji Hyun Whang u. R. Whitfield; 1984) 139 Kat.Nr. 138 m. Abb. Kawada Tadashi, Butsu shari to kyô no sôgon. Nihon no bijutsu 280 (1989) 3ff.

<sup>61</sup> Archäologische Funde im neuen China (1972) Abb. 181; Gems of China's Cultural Relics 1993 (Anm. 23) Taf. 122.- Lutz (Anm. 28) 80 Abb. 61; 88f.

<sup>62</sup> E. Dittrich, Grabkult im alten China. Taschenbücher des Museums für Ostasiatische Kunst 2 (1981) 194f.

<sup>63</sup> China. Architektur der Welt (Anm. 33) 107 Abb.

<sup>64</sup> Xi'an World. Ancient Chinese Capital for over a thousand Years (Anm. 1) 150 Abb. oben; Xi'an – Legacies of Ancient Chinese Civilization (Anm. 1) 193 Abb. Mitte; Luo Zhewen (Anm. 34) 224; 225 Abb.

<sup>65</sup> R. T. Paine u. A. Soper, The Art and Architecture of Japan (1955) Taf. 122.

Gemäß ihrer Funktion wurde im Innern der Reliquienpagode ein silbernes, teilvergoldetes Reliquiar in Sargform (Taf. 110, 3) verwahrt, in dem sich eine Fingerreliquie Buddhas befand. Die bronzenen Pagoden selbst lag wiederum in der größeren Marmorpagode ähnlicher Gestalt (Taf. 110, 1). Offenbar war die bronzenen Pagoden speziell und von vornherein für diesen Zweck hergestellt worden. Bezeichnenderweise war die Reliquie im Pagodeninnern in von der Regel abweichender Weise nicht in einer Krypta bzw. einem »unterirdischen Palast« im Sockel- bzw. Fundamentbereich des Gebäudes deponiert worden, sondern im Mittelteil der Reliquienpagode. Es hat fast den Anschein, als manifestiere sich hierin ein aus dem indischen Kulturraum stammender Traditionsstrang, dem zufolge Reliquien gerade nicht – wie bei realen Pagoden in China üblich – unter, sondern in einem Pagoden- bzw. Stūpabau niedergelegt werden. Die Vorstellung im chinesischen Buddhismus, Reliquien in besonders kostbaren Behältnissen aufzubewahren, hat ihre Wurzeln unzweifelhaft in der bereits frühzeitig nach Buddhas Tod in Indien aufkommenden Reliquienverehrung. Speziell für diesen Verwendungszweck hergestellte Behältnisse gehen auf unwesentlich jüngere Traditionsstränge zurück. Heute kennt man Reliquienpagoden nicht allein aus China, sondern auch aus Korea (vgl. Taf. 114, 3) und Japan. In China sind Reliquienpagoden bereits für das erste nachchristliche Jahrtausend belegt, doch sind sie erst in der auf die Zeit der Fünf Dynastien (907-960) folgenden Epoche verstärkt in Mode gekommen. Viele Pagoden entstanden in den Jahrzehnten um die Jahrtausendwende und sind wenig später in üblicher Weise in Unterirdischen Palästen deponiert worden. Neben wenigen anderen als Reliquiare dienenden Pagoden en miniature aus der Zeit der Tang-Dynastie gehört das bronzenen Exemplar aus dem Schatzfund des Famensi zu den bedeutendsten Stücken. Bislang ist allerdings auch unter diesen Reliquienpagoden keine nähere Parallele bekannt geworden, wodurch die hier interessierende Pagode als ein Unikat gewertet werden muß.

Eine erst 1989 in einer Krypta unter der nördlichen Pagode in Chaoyang (Prov. Liaoning) gefundene Reliquienpagode aus Gold (Taf. 114, 4), die aus der Zeit der Liao-Dynastie (916-1125) stammt, ist als wenig jüngere Arbeit der Pagode des Famensi an die Seite zu stellen<sup>66</sup>. Für die Zeit der Ming-Dynastie (1368-1644) und der Qing-Dynastie (1644-1912) sind u.a. in Tibet, Qinghai und Gansu einige metallene Reliquienpagoden bekannt geworden, doch haben diese häufig nicht viel mehr als ihre gleichartige Funktion mit dem Exemplar aus dem Famensi gemein<sup>67</sup>.

Die Schließung der Krypta des Famensi im Jahre 874 markiert für die bronzenen Reliquienpagode den spätestmöglichen Zeitpunkt (terminus ante quem) ihrer Fertigung. Nach stil- und formenkundlichen Überlegungen, die sich gleichermaßen auf eine Analyse der vorhandenen Architekturelemente als auch die plastische Ausführung der Figuren der bronzenen Reliquienpagode stützen, möchte man diese zunächst nur allgemein einem Zeitraum zwischen dem letzten Drittel des 7. Jahrhunderts und dem späteren 8. Jahrhundert zuweisen. So geben sich die Wächterfiguren zu beiden Seiten der Türen des kleinen Baues zwar als typische plastische Arbeiten der Tang-Zeit zu erkennen, doch scheint es kaum gerechtfertigt, sie innerhalb dieser Epoche genauer zu datieren. Wie weiter oben bereits ausgeführt wurde, erinnert die Architektur dieser Pagode in ihrer Gesamtheit an japanische Pagoden im Stil der frühen Tang-Zeit (Taf. 114, 1), doch gehen die Gemeinsamkeiten nicht soweit, daraus eine entsprechende Datierung für die bronzenen Reliquienpagode ableiten zu können. Auch die anderen weiter oben genannten engen und weiteren Parallelen gestatten es kaum, die mögliche Entstehungszeit dieser Pagode innerhalb der Tang-Zeit stärker einzuzengen.

Der unvollständige Erhaltungszustand des Stückes, es fehlen einige Teilstücke der geländerartigen Balustraden, sechs von acht Wächterfiguren, Verstrebungen zwischen den Dachecken und der Pagoden spitze sowie daran befestigte Glöckchen und manch anderes, lässt darauf schließen, daß die bronzenen Pagoden zur Zeit ihrer Deponierung im Innern der marmornen Pagode bereits ein geraumes Alter besaß und nicht erst zu diesem Zeitpunkt fertiggestellt worden war. Wann die heute fehlenden Teile verloren-

<sup>66</sup> Treasures. 300 Best Excavated Antiques from China (Hrsg. Yang Yang u. Lei Congyun; 1992) 323 Kat.Nr. 301 m. Abb.

(1988) 116f. Kat.Nr. 52 m. Abb.; Gems of China's Cultural Relics 1992 (Hrsg. Zhang Deqin u.a.; 1992) 327f.; Taf. 160-161.

<sup>67</sup> Vgl. R. L. Thorp, Son of Heaven. Imperial Arts of China

gingen, kann nicht mit Exaktheit bestimmt werden. Unzweifelhaft jedenfalls ist die Pagode in bereits unvollständigem Zustand niedergelegt worden. Die abweichende Gestaltung einiger Teilstücke der Geländer des Pagodensockels lässt demgegenüber möglicherweise auf eine zeitgenössische Reparatur bzw. Ergänzung schließen.

Von der marmornen pavillonartigen Pagode (Taf. 110, 1) selbst darf man mit einiger Wahrscheinlichkeit annehmen, daß es sich bei ihr um den marmornen Reliquienschrein (chin. lingzhang) handelt, in dem einer inschriftlichen Angabe zufolge im Jahre 620 eine der Reliquien des Famensi deponiert worden sein soll<sup>68</sup>. Der plastische Stil der an der Außenfassade sichtbaren Figuren widerspricht einer Fertigung bereits zur frühen Tang-Zeit in keiner Weise. Die Bodhisatvas sind in ihrer Gestaltung und ihren Proportionen noch eindeutig dem Sui-Stil verhaftet; hierzu paßt auch die spezielle Form der Lotossockel, auf denen die Figuren stehen. Allerdings darf man davon ausgehen, daß die Pagode unmittelbar vor der Schließung der Krypta renoviert wurde und dabei eine neue Farbfassung erhielt.

Es ist durchaus denkbar, daß ein derartiger Zeitansatz auch auf die einst im Innern der marmornen Pagode verwahrte bronzenen Reliquienpagode zutrifft. Eher noch möchte man sie aber aus stilistischen Gründen als eine vermutlich im fortgeschrittenen 7. Jahrhundert n.Chr., jedenfalls zur Zeit der Kaiserin Wu Zetian (Wu Zhao, 624/27-705, reg. 690-705) entstandene, demnach wenig jüngere Arbeit begreifen. Manches mag dafür sprechen, daß die bronzenen Pagode eigens gefertigt wurde, als eine der Reliquien in einer Prozession gezeigt wurde; hierfür böte sich nach historischen Überlegungen sowohl die Zeit um 660 als auch um 704 an.

#### BODHISATVA-SKULPTUR

Am nördlichen Ende der mittleren Kammer der Krypta, unmittelbar vor der Tür zur hinteren Kammer, fand man eine relativ kleine Skulptur eines knieenden Bodhisatvas, also eines buddhistischen Erleuchtungswesens, samt hohem, mehrfach gegliederten Sockel (Abb. 8-9; Taf. 95, 3; 115, 1-2). Im Zustand der Auffindung lag die vollplastisch gearbeitete Figur zu Füßen des Sockels, war also umgefallen, doch bestehen keine Zweifel darüber, daß sie einst auf dem Sockel angebracht war. Diese Skulptur samt Sockel gehört neben den Reliquien selbst sicher mit zu den bedeutendsten und kostbarsten Gegenständen aus dem Schatzfundkomplex überhaupt. Bislang behauptet sie in vielerlei Hinsicht eine Stellung als Unikum; etwas näher vergleichbares lässt sich dieser Figur nicht an die Seite stellen.

Daß diese Skulptur überhaupt von deutscher Seite restauriert werden konnte, darf als ein besonderer Glückssfall und als ein Zeichen gegenseitigen Vertrauens angesehen werden.

Der Erhaltungszustand der im wesentlichen aus teilvergoldetem Silber bestehenden Bodhisatva-Skulptur einschließlich ihres Sockels (Taf. 115, 1-2) konnte als nicht allzu gut bezeichnet werden. Abgesehen davon, daß bereits zum Zeitpunkt der Auffindung die Figur nicht mehr auf ihrem Sockel befestigt war, wohl infolge herab- bzw. umgestürzter Gegenstände, bei denen in erster Linie an Steine oder Bruchstücke von solchen von der Kammerdecke zu denken ist, oder aufgrund eines Erdbebens, wiesen sowohl der Sockel als auch die Skulptur einige Beschädigungen auf. Diese reichen von kleineren Bestoßungen und Deformierungen sowie Haarrissen bis hin zu Brüchen im Falle des Sockels und der Arme der Figur. Vergleicht man den durch Photos dokumentierten Erhaltungszustand der Skulptur zum Zeitpunkt ihrer Auffindung, d.h. den archäologischen Befund, mit ihrer Erhaltung bei ihrer Einlieferung in die Restaurierungswerkstätten, gewinnt man den Eindruck, daß ein nicht unerheblicher, allerdings heute nicht mehr bestimmbarer Teil der sichtlichen Beschädigungen erst nach der Auffindung des Stückes entstanden. Dies wäre ein Hinweis auf eine unsachgemäße Bergung und vermutlich auch Aufbewahrung des Stückes. Betrüblich ist ferner, daß etliche einst zur Skulptur gehörende Teile heute als fehlend zu erachten sind, u.a. viele winzig kleine Perlen, und, mangels entsprechender Dokumentation, noch nicht einmal der definitive Beweis erbracht werden kann, daß diese bereits bei der Auffindung der Figur fehlten.

<sup>68</sup> Vgl. Zhu Qixin (Anm. 42) 79.

Viele damit verknüpfte Fragen, besonders was den originalen Zustand der Skulptur betrifft, werden nie-mals mehr zu beantworten sein.

Ungeachtet dieser Überlegungen machte der relativ schlechte Erhaltungszustand der Figur umfangreiche Restaurierungsmaßnahmen erforderlich. Manches mußte gefestigt und gestützt, anderes, etwa mehrere Dutzend kleiner Perlen, ergänzt werden. Im Zuge der Restaurierung kamen etliche weiterführende Erkenntnisse, u.a. im Hinblick auf die Herstellung der Skulptur und die Einflüsse, denen sie ihre spezielle Ausformung verdankt, zutage; auch ließ sich der Nachweis zeitgenössischer Reparaturen bzw. Flickungen erbringen.

Der Sockel ist dreifach gegliedert und besteht aus einem ausladenden Unter- und Oberteil sowie einem deutlich verschränkten Mittelteil; damit entspricht er einer geläufigen und häufig vorkommenden, mehrfach gegliederten Sockelform, die auch unter der Bezeichnung Lotossockel bekannt ist. Lotosblütenblätter schmücken denn auch flächendeckend den ganzen Sockel. Alle Teile des Sockels sind getrieben und anschließend reich verziert sowie an etlichen Stellen vergoldet worden.

Der untere Teil des Sockels (Taf. 115, 3-6) ist etwa halbkugelig gewölbt und zeichnet sich durch einen weit ausladenden Fuß mit großem Standring aus, der einen festen Stand gewährleistete. Er besteht aus zwei gegenständigen Blechen, einem inneren, nicht sichtbaren, sowie einem äußeren, reichverzierten, die im Bereich des Standrings miteinander verlötet worden waren.

Das innere Blech ist merklich gewölbt und von fast halbkugeliger Form. Ungeachtet der Tatsache, das es im montierten Zustand nicht sichtbar war, sofern man nicht den Sockel in die Hand nahm, umdrehte und die Sockelunterseite betrachtete, weist das Blech eine flächendeckende Ziselierung mit gegenständlichen und figürlichen Motiven (Taf. 115, 4-6) auf. Die Mitte dieses Bleches ist mit einem kreuzförmigen Vajra (skr. karma-vajra) verziert, einem buddhistischen Symbol des Unzerstörbaren, des Wahren und der Wirklichkeit, dem im esoterischen Buddhismus eine hohe, zentrale Bedeutung zukam und auf das im folgenden aufgrund seiner damaligen Beliebtheit und kultischen Bedeutung wiederholt einzugehen sein wird. Der Vajra besteht aus einer in Draufsicht wiedergegebenen, stark stilisierten Lotosblüte, von der vier Lotosknospen seitlich ausgehen und sich zu jeweils dreizackigen Armen bzw. Spitzen erweitern; durch seine Kreuzform und die Zahl der einzelnen Spitzen an den vier Enden unterscheidet sich dieser Vajra von anderen Vajra-Symbolen der esoterischen Schule. Der die Blechmitte einnehmende Vajra wird auf zwei Seiten von in Seitenansicht wiedergegebenen schreitenden Drachen gerahmt. Die beiden Drachen besitzen langgestreckte Körper, lange Gliedmaßen mit je drei Krallen und große Köpfe mit furchteinflößendem Ausdruck. Ihre Augen sind weit aufgerissen, ebenso ihre Mäuler. Ein Drache hat seinen Kopf zurückgewandt, der andere blickt erhobenen Hauptes nach vorn. Beide Fabelwesen sind von s-förmig geschwungenen Gebilden mit blütenartigem Kopf umgeben, bei denen es sich um stilisierte Wolken handelt. Sie dokumentieren den mythischen Kontext und symbolisieren die himmlischen Höhen, in denen sich die dargestellte Szene abspielt. Es hat den Anschein, als würden die beiden Drachen den kreuzförmigen Vajra beschützen bzw. dessen symbolische Bedeutung verstärken. Das äußere getriebene Blech nahm ursprünglich auch noch den mittleren Teil des Sockels ein, beide waren also aus einem Stück gearbeitet, doch sind sie heute infolge eines umlaufenden Bruches voneinander getrennt. Das den unteren Teil des Sockels bildende Stück (Taf. 115, 3) weist eine flächendeckende Ornamentik auf; vom Standring trennt sie ein horizontaler, punzverzierter Absatz sowie eine schmale vertikale Zone, die mit dicht an dicht nebeneinanderliegenden, leicht einander überlappenden kleinen Blütenblättern, gleichfalls in Punztechnik, verziert ist. Die darüberliegende, nun gewölbte Fläche wird in ihrer Ornamentik von lotosblattförmigen Motiven beherrscht; zwei Zonen, eine obere und eine untere, lassen sich unterscheiden. Die untere Zone wird von acht ziselierten und gravierten Medaillons in Form von Lotosblättern bestimmt, zwischen denen sich flächenfüllende Gebilde aus abwechselnd wellenförmigen parallelen Linien und ringpunzierten bzw. -mattierten Feldern befinden. Die untereinander gleichförmigen Medaillons ähneln in ihrer Umrißform Lotosblättern; ihren Rändern entspringen zün-gelnde Flammen, dadurch erinnern sie an Flammenmandorlen. Jedes Medaillon wird von einer mehr oder minder stark stilisiert dargestellten buddhistischen Gottheit in Frontalansicht eingenommen, die teils auf einfachen, nicht weiter differenzierten, teils auch lotosblütenförmigen Sockeln sitzt (Taf. 116-

117). Keine Gestalt gleicht der anderen, obwohl sie in ihrer Darstellung einander ähneln und viele Merkmale und Details einander entsprechen.

Bei den vornehmlich durch Umrisslinien wiedergegebenen Gestalten handelt es sich um Gottheiten des esoterischen Buddhismus; dafür spricht die Vielzahl ihrer Arme und meist auch ihrer Köpfe bzw. Gesichter. Einige von ihnen besitzen bis zu drei Köpfe bzw. Gesichter (skr. trisiras) und acht Arme. Während die mittleren Köpfe stets überdimensioniert und frontal bzw. im leichten Profil wiedergegeben sind, blicken die seitlichen Köpfe durchweg zur Seite. Im hochgesteckten Haar bzw. auf den Köpfen tragen einige der Gottheiten Diademe oder kronenartige Gebilde. Im Falle der Gestalt eines Medaillons (Taf. 116, 2) glaubt man oberhalb des mittleren Kopfes ein kleines, arg stilisiertes Köpfchen mit rundem Gesicht erkennen zu können, doch ist dies nicht mit Gewißheit zu sagen. Auf dem Diadem einer anderen Gestalt (Taf. 116, 4) scheint eine kleine Figur zu sitzen, womöglich ein Buddha. Bei einer weiteren Gottheit (Taf. 117, 1) erkennt man eine kleine menschliche Figur mit rundem Kopf und erhobenen, in rechtem Winkel verschränkten Armen, die sich über den Köpfen der Gottheit befindet und aus ihrem Haar zu wachsen oder hervorzulugen scheint. Die Bedeutung dieser Gestalt muß bislang offenbleiben; einem damaligen wie einem heutigen Betrachter fällt sie erst bei einer eingehenderen Untersuchung dieses Bildmotivs auf.

Hinter den Köpfen befinden sich durchweg rundovale, nicht weiter differenzierte Heiligenscheine. Die Arme sind teils erhoben, teils geneigt, hängen herab oder sind vor dem Körper verschränkt. Meist halten die Hände bestimmte Gegenstände, wobei sich die Gestalten anhand dieser verschiedenen Attribute unterscheiden lassen.

Zu erkennen sind Schwerter (skr. khadga), keulenähnliche Gegenstände (Waffen resp. Kultgeräte), teilweise mit einem Feuerjuwel (skr. cintāmani) bekrönt, teilweise mit dreizackiger Spitze und wehendem Stoffbanner, an Szepter erinnernde Objekte, in zwei Fällen ein jeweils kleindimensionierter Reflexbo gen, sich eben öffnende Lotosknospen, ein Lotosblütenzweig, Räder, Gefäße, Fangseile bzw. -schlingen (skr. pāsa), andere nicht näher identifizierbare Objekte und sog. Vajras mit zwei jeweils mit drei Spitzen versehenen Enden. Bei diesen Vajras handelt es sich – wie bereits weiter oben kurz ausgeführt wurde – um Symbole des esoterischen Buddhismus. Im Falle der radartigen Motive mit deutlich erkennbaren Speichen könnte es sich um Symbole für das Rad der (buddhistischen) Lehre handeln. Zwei Gottheiten haben ihre vorderen Arme vor der Brust verschränkt, wobei sich die Hände überkreuzen (Taf. 116, 2) oder zusammengelegt sind (Taf. 117, 2). Im Falle der in einer Art Meditationsgeste zusammengelegten Hände mit nach oben weisenden Fingerspitzen ist es nicht zu entscheiden, ob diese Hände einen Gegenstand, etwa den im buddhistischen Kult so wichtigen Wunschjuwel (skr. cintāmani), halten (skr. manidharamudrā). Eine der Gestalten (Taf. 116, 3) hält mit zwei linken Händen jeweils ein Gefäß; zu erkennen sind eine kleine Flasche mit bauchigem Körper und abgesetztem Rand sowie ein doppelkonischer Kelch mit ausgestelltem Fuß und separatem Deckel. Es macht den Eindruck, als würde die Gottheit beide Gefäße nach einem bestimmten, festgesetzten Ritual darreichen.

Die breiten Gesichter sind stets relativ stilisiert, dabei aber ausdrucksstark wiedergegeben. Häufiger ist die Gesichtsstirn in Falten gezogen, so daß sich zwischen den Brauen zwei senkrechte kurze Falten erkennen lassen. Überhaupt kann der Gesichtsausdruck der Gottheiten teilweise als wütend bzw. grimig, teilweise als dämonisch, mitunter als entrückt und fast teilnahmslos bezeichnet werden. Ihre Haltung, ihre Attribute und ihr Gesichtsausdruck scheinen vielfach eine Kampfbereitschaft zu demonstrieren. So befinden sich die Vajras stets in einer rechten Hand und sind in sechs von sieben Fällen erhoben, als wollten sie die »Waffe« gegen einen imaginären Feind schleudern. Anklänge seitens hinduistischer Glaubensvorstellungen, die in den Vajras echte Waffen erkennen, sind nicht von der Hand zu weisen. Alle Figuren sind mit einem um die Hüfte geschlungenen rockartigen Kleidungsstück, dem indischen dhōti, bekleidet, das etwa bis in Kniehöhe reicht, vorn verknottet ist und eine herabhängende, vorn zwischen die Beine fallende Schärpe besitzt, während der Oberkörper bis auf eine schmale Schärpe (bzw. einen Schal), die von der linken Schulter kommend schräg zur rechten Hüfte herabfällt, nackt ist. Ferner sind alle Gottheiten reich mit Schmuck behangen; stets sind deutlich kräftige Oberarmreife mit runder Schmuckplatte und mit Perlen oder mit ähnlichen Anhängern versehene Brustkolliers sowie reichver-

zierte Diademe bzw. Kronen zu erkennen. Auch die Körperhaltung sowie die Sitzposition der verschiedenen Figuren ähneln einander. Vier Gestalten sitzen mit übereinandergeschlagenen Beinen, d.h. im Lotossitz (skr. *dhyānāsana*; chin. *jiejafuzuo*), auf einem Sockel in Form einer Lotosblüte mit nach oben gewandten, einander überlappenden Blütenblättern (Lotossockel bzw. Lotosthron), die übrigen vier Figuren sitzen hingegen in entspannter Haltung (skr. *cāpasthāna* bzw. *lālitāsana*) mit einem stark angewinkelten und nahezu horizontal auf der Sockeloberseite liegenden sowie einem senkrecht gestellten, sich auf den Boden stützenden Bein in abwechselnder Weise auf einfach gestalteten Sockeln.

Einige der Figuren sind bzw. waren aufgrund ihrer Blickrichtung oder der Wendung ihrer Köpfe und ihrer Körperhaltung unmittelbar aufeinander bezogen (Taf. 116, 3-4); es scheint, als würden sie einander anschauen. Andere wiederum blicken ohne sichtlichen Bezug in eine bestimmte Richtung und scheinen in sich geschlossene Einheiten bzw. Motive darzustellen.

Die oberhalb dieser mit figürlichen Darstellungen versehenen Medaillons befindliche Zone wird von acht in flachem Relief wiedergegebenen, aneinanderstoßenden, aber einander nicht überlappenden Lotosblättern eingenommen, die in ihrer Gesamtheit eine Blütenblattkranz (Abb. 22) bilden. Die Mitte eines jeden Blattes nimmt ein unverziertes, glatt belassenes rundes Feld ein, das jeweils ein Schriftzeichen trägt. Bei diesen handelt es sich auffälligerweise nicht um chinesische Zeichen, sondern um Siddham-Zeichen, der von den buddhistischen Mönchen in China verwandten Schrift für Sanskrit. Sie nennen die Namen von vier Buddhas und vier Bodhisatvas, die verschiedene Himmelsrichtungen symbolisieren. Zugleich bilden sie das innere Feld eines sog. Mutterschoß-Mandala (Garbhadhātu), eines der beiden wichtigen Meditationsschaubilder der esoterischen Lehre. Im einzelnen sind die Zeichen *am* (Amitāyus, Westen), *va* (Avalokiteśvara, Nordwesten), *ah* (Dirvadundubhī-megha-nirghoṣa, Norden), *yo* (Maitreya, Nordosten), *a*, *ram* (Ratnaketu, Osten), *am*, *hūm* (Samantabhadra, Südosten), *ā*, *vam* (Samkusumitarāja, Süden) und *a*, *mam* (Mañjuśrī, Nordwesten) zu lesen. Die die Schriftzeichen jeweils umgebende Zone ist mit ankerförmigen vegetabilischen Ranken und dicht an dicht liegenden Kreispunkten in der Art der Ringpunzierung verziert. Der Rand eines jeden Blattes wiederum ist breit und unverziert.

Das zusammen mit dem unteren Teil des Sockels aus einem Stück getriebene eingeschnürte Mittelteil ist heute von diesem durch einen Bruch getrennt. Dieser Bruch bestand bereits zur Tang-Zeit, womöglich entstand er schon während der Fertigung des Sockels und wurde bereits zu dieser Zeit mit Hilfe eines im Inneren stützenden, umlaufenden Silberbleches in der Art einer Manschette geflickt. Aufgrund des vergleichsweise hohen Gewichts der auf dem Sockel angebrachten Skulptur und infolge der geringen Dicke des Sockelblechs hatte dieser sich im Bereich der Flickung bei der Auffindung bereits etwas gesenkt.

Das mittlere Stück des Sockels ist etwa kugelförmig und weist vier rundovale Bildfelder (Maße ca. 4,5 cm x 4,8 cm) auf, die graviert und punzverziert sind. Jedes Feld bzw. Medaillon wird von einer sitzenden buddhistischen Gottheit eingenommen (Taf. 118). Unmittelbar zwischen den Medaillons befinden sich jeweils ein zweiendiger, mit je drei Spitzen versehener Vajra sowie ringmattierte, sonst nicht weiter verzierte Flächen. Bei den dargestellten Gottheiten handelt es sich um himmlische Wächterfiguren, die in jeweils frontaler Ansicht wiedergegeben sind. Jede Gottheit sitzt in entspannter Haltung mit einem stärker angewinkelten, horizontal liegenden Bein sowie einem in rechtem Winkel verschränkten Bein auf einem einfachen Sockel. Alle sind mit einem Harnisch bzw. einem Panzer bekleidet und tragen bzw. halten Waffen. Zu erkennen sind keulenartige Waffen und Schwerter mit breiter Parierstange; eine Figur (Taf. 118, 2) hält in der linken Hand einen Gegenstand, bei dem es sich um das Modell einer einstöckigen Pagode handeln dürfte. Auf dem Kopf tragen die Wächtergottheiten verschiedene kronenartige Gebilde mit vornehmlich blütenähnlichen Motiven. Der Gesichtsausdruck der dargestellten Personen kann als grimmig bis wütend bezeichnet werden. Die Brauen sind durchweg zusammengezogen, die Augen haben etwas glotzartiges an sich, und die Münder sind zu schmalen Schlitzen verengt.

Den Bildhintergrund kennzeichnen vegetabilische Ranken, die vom Rand zur Mitte hin sprießen, sowie flächige Ringmattierung bzw. -punzierung aus eng nebeneinanderliegenden kleinen Kreispunkten.

Der obere, wieder stärker ausladende, etwa halbkugelige Bereich des Sockels (Abb. 23-24; Farbtaf. XII, 2) besteht aus zwei miteinander verlötzten getriebenen Blechen, dem Bodenblech und dem eigentlichen Corpusblech. Das kleinere Bodenblech saß auf dem mittleren Teil des Sockels und war mit ihm über ei-



Abb. 22 Famensi. – Siddham-Zeichen auf dem unteren Teil des Sockels der Bodhisatva-Skulptur (26/94).

ne runde Standfläche verlötet. Auf dieser Standfläche befanden sich fünf in Kreuzform angeordnete Siddham-Zeichen, die im verlöten Zustand nicht sichtbar waren (Abb. 24; Taf. 119, 1). Um die Zeichen möglichst sorgfältig und in symmetrischer Weise schreiben zu können, hatte man zuvor insgesamt vier sich kreuzende, leicht gewölbte Linien eingeritzt. Bei ihnen handelt es sich um die Namen der fünf Buddhas des inneren Feldes des Diamantwelt-Mandala (Vajradhātu), womit eine direkte Verbindung mit den auf dem unteren Teil des Sockels inschriftlich genannten Buddhas und Bodhisatvas des Garbhadhātu-Mandala hergestellt wird. Zu lesen sind ah (Amoghasiddhi, Norden), hūm (Akṣobhya, Osten), trāh (Ratnasambhava, Süden) und hrīh (Amitābha, Westen) sowie vam (Vairocana) im Zentrum. Von der mit den Siddham-Zeichen versehenen Fläche abgesetzt waren insgesamt acht Lotosblätter (Taf. 119, 2), die dem Sockeloberteil zusammen mit den weiter oben folgenden Blättern das Aussehen einer sich eben öffnenden Lotosknospe verleihen. Die Blätter des randlich bereits leicht nach oben gewölbten Bodenblechs sind in sich fein strukturiert und besitzen breite unverzierte Ränder. Die Mitte eines jeden Blattes wird von vegetabilischem Rankenwerk in spiegelsymmetrischer Anordnung, einer am unteren Ansatz entspringenden Blüte bzw. Palmette und flächendeckender Ringpunzierung als Hintergrund eingenommen. Das mit dem Bodenblech verlötete Corpusblech des oberen Sockelstücks ist auf seiner gewölbten Schauseite mit drei Reihen von jeweils acht übereinandergelappten Lotosblättern verziert, die in flachem Relief wiedergegeben und in sich stark strukturiert sind; dabei neigen sich die oberen Ränder der einzelnen Blätter leicht nach außen, was ihnen einen naturalistischen Ausdruck verleiht. Die untere Lotosblattreihe nimmt das Motiv der Lotosblätter des Bodenblechs wieder auf bzw. führt es fort. Hier wie dort beherrschen vegetabilische Ranken, palmettenartige Blüten und ringpunzierte Flächen das Blattinnere. Die beiden oberen Reihen von Blättern (Taf. 120-121) geben je acht buddhistische Gottheiten wieder; dies verbindet sie mit den figürlichen Motiven im Mittel- und unteren Stück des Sockels. Die verschiedenen Gestalten befinden sich jeweils vor einem rankenverzierten und ringmattierten Hintergrund.

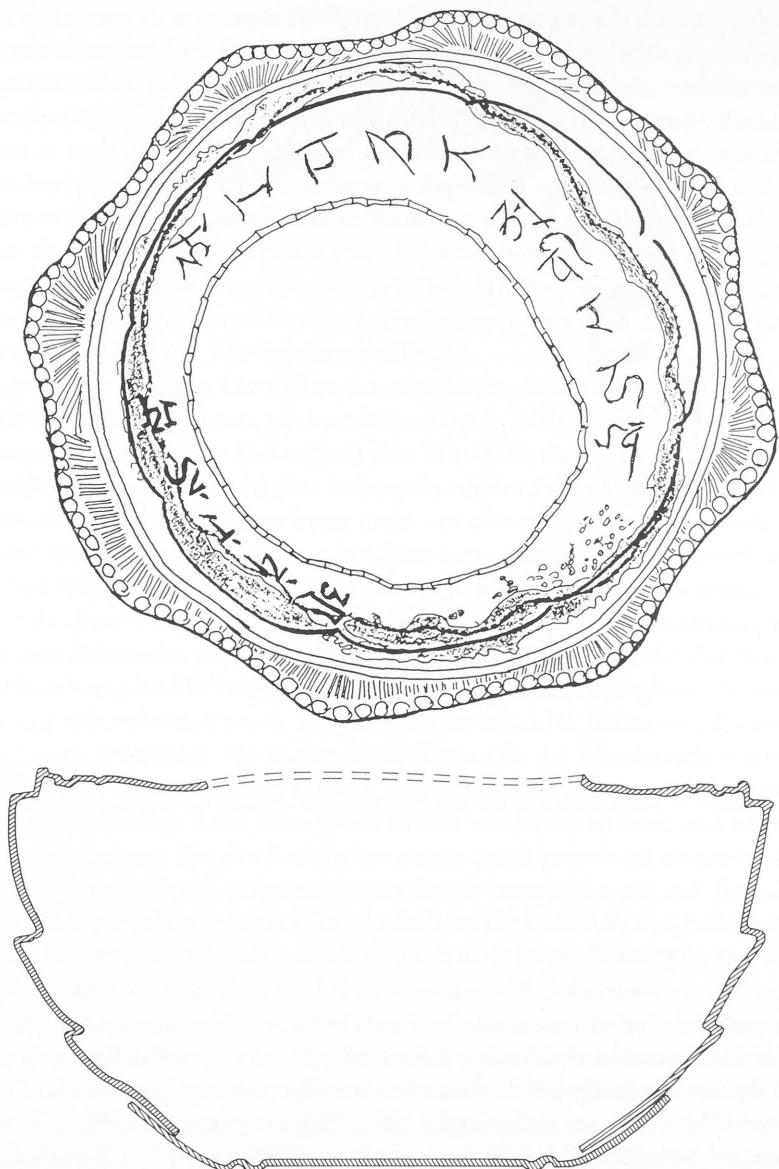


Abb. 23 Famensi. – Oberer Teil des Sockels der Bodhisatva-Skulptur (26/94) in Schnitt- und Draufsicht. – M = 3:4.

Stets sitzen sie auf Lotossockeln, teils mit untergeschlagenen bzw. überkreuzten Beinen, teils kneien sie. Keine Figur gleicht der anderen, obwohl sie sich untereinander ähneln. Alle sind mit einem vorn verknötenen Wickelrock, wohl dem indischen dhōti, und einer einfachen Schärpe bekleidet, die nur einen Teil des Oberkörpers bedeckt. Als Schmuck dienen ihnen Oberarmringe mit runden Schmuckplatten sowie perlengeschmückte Brustkolliers. Auf dem Kopf tragen die verschiedenen Gestalten im hochgesteckten Haar kunstvoll anzuschauende Diademe. In den Händen halten sie unterschiedliche Gegenstände, mal ist es eine Lotosknospe, ein harfenähnliches Saiteninstrument, ein Blütenzweig, eine Schale, ein Kelch, mal ein Vajra, ein Dreizack (skr. trisūla) oder ein sog. Ruyi, ein in der Art eines Zepters mit einem Griff versehener, leicht S-förmig gebogener Gegenstand mit wolkenförmig erweiterter Platte an seiner Spitze (vgl. Taf. 99, 3), der im buddhistischen Kult gleichermaßen als gegen alles Böse gerichtete Waffe und als Glückssymbol Verwendung fand. Hinter den Köpfen und den Körpern der Gottheiten

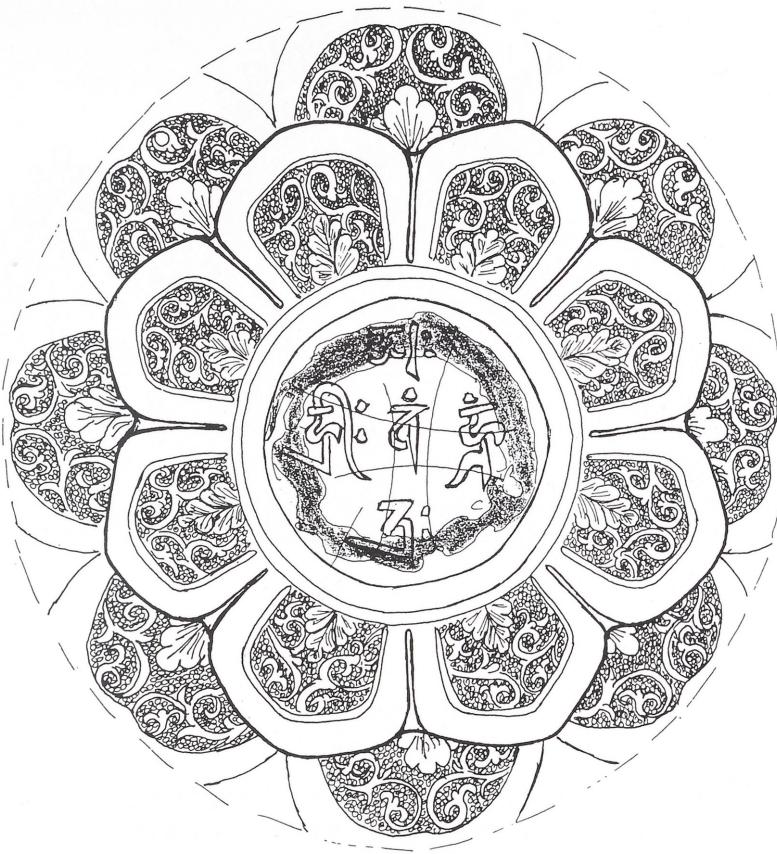


Abb. 24 Famensi. – Oberer Teil des Sockels der Bodhisatva-Skulptur (26/94) in der Ansicht von unten. – M = 3:4.

befinden sich rundovale Heiligscheine, die verdeutlichen, daß es sich bei den dargestellten um göttliche Wesen handelt. Durch ihre Kleidung, ihren Schmuck und ihre Attribute geben sich die Figuren als Bodhisatvas, also als buddhistische Erleuchtungswesen, zu erkennen. Es hat fast den Anschein, als würde ein Teil der dargestellten Figuren, genauer vier Bodhisatvas der unteren Reihe (Taf. 120, 2. 4. 6. 8), die von ihnen gehaltenen Gegenstände darreichen bzw. stiften wollen.

Das obere Stück des Sockels weist eine relativ ebene Oberseite (Abb. 23) auf, auf der die separat gearbeitete Bodhisatva-Skulptur befestigt war. In der Mitte befindet sich eine etwa rundovale Durchbrechung (Maße ca. 7,2 cm x 6,2 cm). Am Rande dieses Loches sind kreisförmig verschiedene Siddham-Zeichen auf dem Blech angebracht worden, die bei der Montage der Skulptur nicht sichtbar waren; insgesamt handelt es sich um mindestens 15 Schriftzeichen.

Was die Vergoldung des Silberblechs betrifft, so beschränkt sich diese auf ganz bestimmte Bereiche und Partien der Sockeloberfläche. Vergoldet sind die figürlichen Motive sowie verschiedene Konturlinien, etwa der Lotosblätter, und andere schmale Zonen, die man besonders hervorheben wollte, so beispielsweise die im montierten Zustand sichtbaren Schriftzeichen auf dem Sockelunterteil. In schon charakteristischer Weise ist die Feuervergoldung nicht gerade sorgfältig durchgeführt worden; durch Umrißlinien, Kanten oder flaches Relief vorgegebene Grenzen sind so gut wie nie eingehalten worden.

Der dreigliedrige Sockel erhebt sich zu einer Gesamthöhe von 19,6 cm, davon entfallen 6,1 cm auf den unteren Sockelbereich, 5,9 cm auf das etwa kugelige Mittelstück und 7,6 cm auf den oberen Bereich. Der größte Durchmesser des unteren Sockelstücks beträgt 18,3 cm, der des Mittelstücks 7,0 cm und der des oberen Sockelteils 14,8 cm. Das Gesamtgewicht des Sockels beträgt 1087,3 g.



Abb. 25 Famensi. – Krone des Bodhisatva (26/94).

Die auf dem Sockel angebrachte, im wesentlichen aus teilvergoldeten Silberblechen bestehende, knieende Figur eines Bodhisatvas (Abb. 28) trägt mit beiden Händen ein Tablett in Kopfhöhe. Die gesamte Gestalt ist bei aller Stilisierung einigermaßen naturalistisch wiedergegeben, obgleich die Proportionen und einige Konturen nicht immer stimmen. Auffällig ist etwa der überdimensionierte Kopf des Bodhisatvas (Taf. 122-123) im Vergleich zum eher schmächtigen Körper; auch die breiten Schultern wirken etwas unnatürlich. Dennoch zeigt die Skulptur einen relativ ausgewogenen, natürlichen Körperbau. Bemerkenswert ist der Detailreichtum. Das linke Bein der Figur ist etwa in rechtem Winkel gebeugt; das rechte Bein hingegen ist stärker geneigt und berührt mit dem Knie fast den Boden. Die Haltungen der Arme entsprechen einander weitestgehend; beide sind etwa bis in Höhe der Schulter erhoben. Die ausgebreiteten, mit der Innenfläche nach oben weisenden Hände halten das etwa rechteckige Tablett (Taf. 124, 1), das sich bei näherer Betrachtung als ein stilisiertes Lotosblatt mit leicht hochgestellten Rändern zu erkennen gibt. Der Kopf des Bodhisatvas ist unmerklich erhoben, seine Augen scheinen ehrfurchtvoll auf das Tablett gerichtet zu sein.

Die Gestalt des Bodhisatva ist in üblicher Weise mit einem vorn verknoteten Wickelrock, dem indischen *dhōti*, und einer schmalen Schärpe bzw. einem Schal bekleidet; der faltenreiche Rock bedeckt noch den Boden, auf dem der Bodhisatva kniet.

Gleichfalls typisch ist der Schmuck, mit dem die Figur behangen ist. Neben Armreifen, kunstvollen Ohrringen und einem prächtigen Brustkollier sind es vor allem eine hohe, reichverzierte Krone (Abb. 25; Farbtaf. X, 2; XII, 1) und ein vielteiliges Körpergehänge (Abb. 26), die dem Betrachter auffallen. Bei den Oberarmreifen handelt es sich um ziselierte und vom silbrig gehaltenen Körper durch Vergoldung unterscheidbare Stücke mit großen Schmuckplatten. Den Unterarmschmuck bilden zweireihige Perlenarmbänder, die sinnigerweise die Stellen der Verlötung bzw. Verzapfung zwischen den separat gearbeiteten Händen und den Unterarmen verdecken (Taf. 124, 1). Das Körpergehänge besteht aus vielen kleinen aufgereihten Perlen und aus insgesamt fünf gleichfalls mit Perlen versehenen Verteilern in sechsblättriger Blüten- bzw. Rosettenform. Es bedeckt – über den Kopf der Figur gestreift – ihre Brust, ihren Bauch sowie beide Beine und ihren Rücken. Das mit stilisierten Perlen und anderen Anhängern geschmückte Brustkollier ist direkt auf den Körper graviert, unterscheidet sich aber durch seine Vergol-

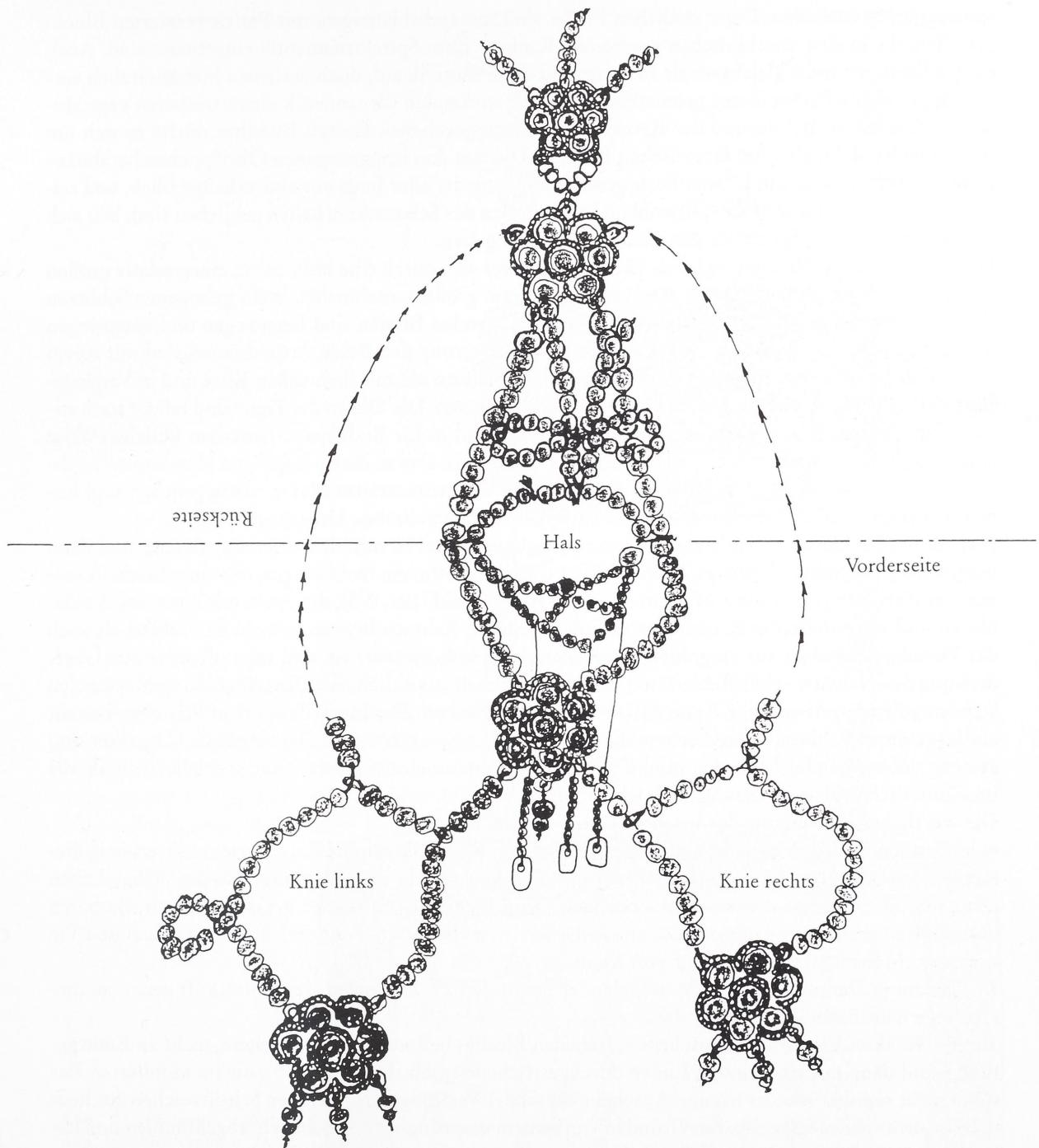


Abb. 26 Famensi. – Perlengänge der Bodhisatva-Figur (26/94).

dung von diesem. Die Krone auf dem Kopf des Bodhisatva (vgl. Taf. 122-123) ist ein kunstvolles Gebilde hoher Form, das aus teilvergoldetem Silberblech und Perlen besteht. Die Perlen sind aneinander gereiht und rahmen optisch den Kronenkörper. Dessen Form wird wesentlich bestimmt durch einen erhöhten gewölbten Mittelschild, der mit der Darstellung eines auf einem Lotosthron mit untergeschlagenen Beinen sitzenden Buddha (Farbtaf. X, 2) versehen ist, sowie zwei seitliche Partien, die oben

spitzdreieckig auslaufen. Diese seitlichen Felder sind mit sechsblättrigen, mit Perlen verzierten Blüten versehen, die in eine durchbrochen gearbeitete Ranken- bzw. Spiralornamentik eingebettet sind. Auch die Buddhafigur weist gleichsam als Hintergrund diese Motivik auf, doch verleihen hier zusätzlich einzeln angebrachte Perlen dieser geometrisch-abstrakt wirkenden Ornamentik einen stärkeren vegetabilischen Charakter. Bei der auf der Kronenmitte wiedergegebenen Gestalt Buddhas dürfte es sich um Amitabha handeln, also den historischen Buddha. Die von den langgezogenen Ohrläppchen herabhängenden Ohrringe sind mit je einer Perle geschmückt, von der allerdings nur eine erhalten blieb, und reichen bis etwa in Schulterhöhe. Obwohl nicht alle Perlen des Schmucks erhalten geblieben sind, läßt sich ihre ursprüngliche Gesamtzahl mit rund 460 Stück angeben.

Das Gesicht des Bodhisatva (vgl. Taf. 122-123) zeichnet sich durch eine hohe Stirn, einen relativ großen Mund mit aufgeworfenen Lippen, eine große Nase und große, zu schmalen, leicht gebogenen Schlitzen verengte Augen aus. Die der Wölbung der Augen folgenden Brauen sind lange gezogen und entspringen unmittelbar der Nasenwurzel, stellen also deren Verlängerung dar. Beide Augenbrauen sind mit einem andersfarbigen Material eingelegt. Auffällig ist das Gesichtsprofil mit fliedendem Kinn und in Verlängerung der steilen Stirn nach unten fortgeführtem Nasenrücken. Die Ohren der Figur sind relativ stark stilisiert und liegen eng am Kopf an. Die Ohrläppchen sind in für Bodhisatva-Gestalten üblicher Weise langgezogen und reichen fast bis auf die Höhe der Schultern. Das zu einem kugeligen Haarknoten hochgesteckte Haar ist als in sich durch feine parallele Linien strukturierte Masse wiedergegeben und kobaltblau eingefärbt; die hierzu verwendete Farbe dürfte mineralischen Ursprungs sein.

Das auf beiden Handflächen liegende etwa rechteckige Tablett ist mittels zweier aufgelöteter und dann umgeschlagener Splinte befestigt. Dieses Tablett trägt wiederum ein rechteckiges, mit einer Inschrift versehenes Plättchen (Maße etwa 11,2 cm x 8,5 cm; Abb. 27; Taf. 124, 2-3), das einen erhöhten, mit Lotosblüten und vegetabilischer Rankenornamentik verzierten Rahmen besitzt; sowohl das Tablett als auch das Plättchen bestehen aus vergoldetem Silberblech. Erwähnenswert ist, daß man offenbar zur Überdeckung der Naht zwischen Tablett und Inschriftplättchen zusätzlich eine Blattvergoldung in schmalen Streifen auftrug; geringfügige Reste davon haben sich erhalten. Die Inschrift auf dem Plättchen besteht aus insgesamt 65 chinesischen Zeichen, die in elf Spalten angeordnet sind. Die einzelnen Charakter sind aus eng nebeneinander liegenden punktförmigen Punzen zusammengesetzt, eine spezielle Technik, die im Chinesischen als sog. Zan-Stil bezeichnet wird.

Die wörtliche Übersetzung der Inschrift lautet in etwa:

»Der demütige, weitsichtige, kultivierte, tugendhafte, gütige und fromme Kaiser machte ehrerbietig diesen Bodhisatva um den wahren Körper auf ewig zu verehren, in der Hoffnung, daß das heilige Leben zehntausend Frühlinge umspanne, die heiligen Zweige zehntausend Blätter besäßen, die acht Barbaren unterworfen würden und die vier Ozeane keine Wellen mehr hätten. Aufgezeichnet am vierzehnten Tag des elften Monats im zwölften Jahr von Xiantong.«

Das genannte Datum nach dem Mondkalender meint den 29. Dezember des Jahres 871; genau an diesem Tage wurde die Skulptur gestiftet.

Auf der Rückseite des mit der Inschrift versehenen Bleches befindet sich eine weitere, nicht zu Ende geführte und dann mit eingeritzten Linien durchgestrichene Inschrift (Taf. 124, 3), die im montierten Zustand nicht sichtbar war. Es hat den Anschein, als sei der Verfertiger der wenigen Schriftzeichen aus heute nicht mehr näher feststellbaren Gründen von seinem ursprünglichen Vorhaben abgekommen und habe daher die halbfertige Inschrift durchgestrichen. Nur einzelne chinesische Zeichen vermag man überhaupt zu identifizieren; so erkennt man zwei Charakter, die zusammen einen Namen, wohl den eines Mönchs (»Baozong«), ergeben.

Auf dem Rahmen des Inschriftplättchens (Abb. 27) befinden sich vier silberne Halteösen, von denen über Ösenringe kurze Silberkettchen zu einem gleichfalls rechteckigen, durchbrochen gearbeiteten Plättchen (Maße ca. 6,6 cm x 3,7 cm) aus vergoldetem Silberblech führen, das es erlaubte, zwischen beiden Plättchen etwas zu befestigen. Der Rahmen des oberen Plättchens ist mit stilisierten Blüten verziert, während der Durchbruchsdekor in der Mitte mit den Motiven eines zweiendigen, mit je drei Spitzen versehenen Vajras und stilisierten Rankenwerks versehen ist.

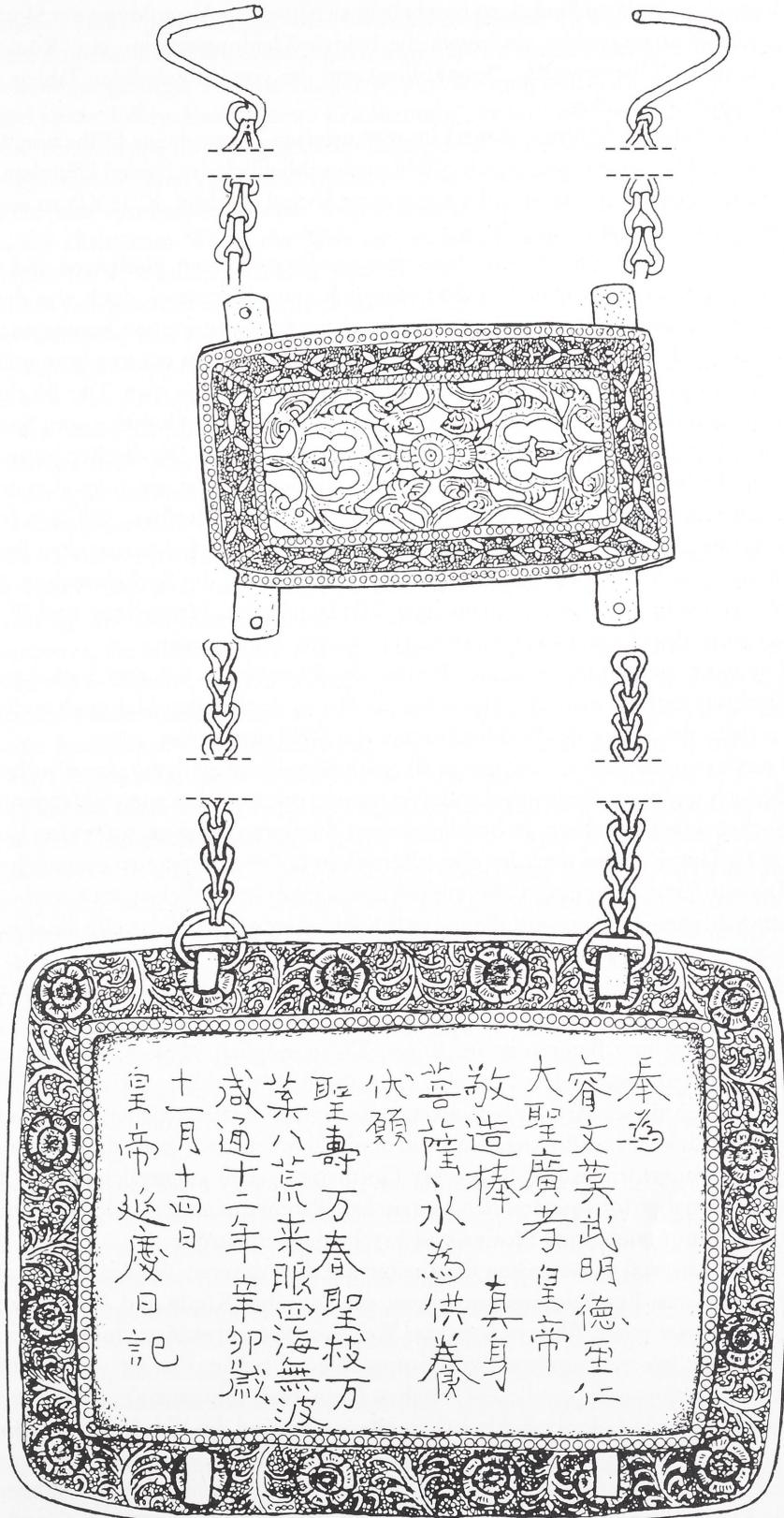


Abb. 27 Famensi. – Auf dem lotosblattförmigen Tablatt des Bodhisatva (26/94) angebrachtes Plättchen mit Inschrift und durchbrochen gearbeitetem Deckplättchen.

M = 1:1.

Wie schon bei dem Sockel, so beschränkt sich auch die Vergoldung der Skulptur auf ganz bestimmte Bereiche. Feuervergoldet sind etwa die beiden Kleidungsstücke, also Rock und Schärpe, ein Teil ihres Schmucks (Oberarmreife, Brustkollier) und das von ihr gehaltene Tablett einschließlich der darauf angebrachten Plättchen.

Die Bodhisatva-Skulptur besitzt im restaurierten Zustand eine Höhe von 22,3 cm und ein Gewicht von 894,8 g. Das separat angebrachte Tablett einschließlich der beiden Plättchen wiegt allein 99,5 g. Im montierten Zustand erhebt sich die Figur samt Sockel (Farbtaf. X, 1; XI) zu einer Gesamthöhe von 41,7 cm bei einem Gewicht von 1982,1 g.

Die Treibtechnik des aus einzelnen miteinander verlöteten, ziselierten und gravierten Blechen bestehenden Sockels erwies sich als außerordentlich materialsparend, doch war der Sockel nicht dem Gewicht der Figur gewachsen. Infolgedessen brach er, wie weiter oben bereits ausgeführt wurde, anscheinend schon bald in sich zusammen, genauer am Übergang vom unteren zum mittleren Stück, und mußte mit Hilfe eines im Innern befestigten Stützbleches geflickt werden. Der Nachweis dieser zeitgenössischen Flickung verdient auch insofern Aufmerksamkeit, als die Skulptur samt Sockel ja bereits drei Jahre nach ihrer Fertigung im Innern der Krypta deponiert wurde. Ob die Reparatur noch während der Herstellung des Stücks notwendig erschien und unternommen wurde, oder aber erst beim Gebrauch Beschädigungen auftraten, die möglichst rasch behoben werden sollten, läßt sich freilich heute nicht mehr entscheiden. Die nicht sonderlich sorgfältige Flickung mag bei einer ersten Betrachtung in einem gewissen Widerspruch zur sonstigen Sorgfalt der Skulptur und des Sockels stehen, doch mag man dies auch mit mangelndem Können oder damaliger Eile begründen. Herstellung und Flickung könnten dessenungeachtet in der gleichen Werkstatt vorgenommen worden sein.

Die Feuervergoldung einzelner Partien des Silberblechs ließ den Sockel zweifarbig erscheinen; bei der Skulptur verfuhr man in entsprechender Weise, doch traten hier noch andere Farben hinzu, so das Kobaltblau der Haare des Bodhisatva und das Weiß der Perlen.

Durch seine hohe Form mit einem eingeschnürten Mittelteil und einem ausladenden unteren sowie oberen Bereich und seine flächendeckende Verzierung mit Lotosknospen bildenden Blütenblättern entspricht der Sockel einem typischen, in buddhistischen Zusammenhang zu stellenden Lotossockel der fortgeschrittenen Tang-Zeit, bei dem der obere Bereich in üblicher Weise den eigentlichen Lotosthron darstellt.

Die auf dem unteren und oberen Teil des Sockels befindlichen, zu verschiedenen Gruppen angeordneten Siddham-Zeichen sind die inneren Felder zweier Mandalas, die ein dieser Schrift kundiger buddhistischer Gläubige verstand.

Was die verschiedenen figürlichen Motive auf der Schauseite des Sockels betrifft, entstammen diese ausnahmslos dem buddhistischen Pantheon. Die nähere Benennung bzw. ikonographische Identifizierung der dargestellten Figuren ist in einigen Fällen möglich. Waren Namensinschriften erhalten, was leider nicht der Fall ist, würden diese eine Zuweisung verständlicherweise erheblich erleichtern. Alle Versuche, Skulpturen dieser Art zu benennen, müssen sich daher gleichermaßen auf namentlich benannte Vergleichsstücke als auch Angaben in kanonischen Schriften (z.B. das Sâdhanamâlâ), in denen bestimmte Erscheinungsformen buddhistischer Gottheiten genau aufgezeichnet sind, stützen. Etliche Gottheiten des hier näher interessierenden tantrischen Pantheons gehen indes auf hinduistische Götter sowie im Hinduismus wurzelnde Motive und Erscheinungen zurück.

Die acht frontal dargestellten Gottheiten auf dem unteren Teil des Sockels (Taf. 116-117) sind aufgrund ihrer äußereren Erscheinung, zuvorderst der Zahl ihre Köpfe und Arme, sowie ihrer Attribute als Könige des esoterischen Wissens bzw. der Weisheit (skr. *vidyârâjas*; chin. *mingwang*) ansprechbar. Den Vorstellungen des esoterischen Buddhismus folgend bekämpfen sie sowohl das Böse als auch die Unwissenheit. Achtergruppen dieser Gestalten (chin. *bada mingwang*), wie es hier der Fall ist, sind nicht allzu häufig. Innerhalb der buddhistischen Hierarchie sind die *Vidyârâjas* den Bodhisatvas gleichgestellt und gelten als Manifestationen verschiedener Buddhas und Bodhisatvas. Während die Figur eines Bodhisatva den milden und gütigen Aspekt des höchsten Wesens verkörpert, manifestieren sich in den *Vidyârâjas* die Elemente des Zorns und der Abwehr. Beide Gestalttypen stehen einander im Sinne einer »harmonischen Polarität« gegenüber; dies belegt auch die relative Anordnung der Figuren auf der Sockelober-

fläche. In den Vidyârâja-Gestalten verkörpert sich eine alles niederschmetternde Gewalt, die mit ihnen im Bild umgesetzt deutlich zum Ausdruck kommt; ursprünglich waren sie Personifikationen mystischer Gebetsformeln. Sie gelten als Besieger geistiger Verfinsternung bzw. Verblendung und Unwissenheit, dienen dem Schutze Buddhas und seiner Lehre. Ihre gesamte Erscheinung, ihr mitunter furchterregender, zorniger Gesichtsausdruck, die Vermehrung ihrer Köpfe bzw. Gesichter und ihrer Gliedmaßen, die Gegenstände, die sie halten und ggf. einem Feind entgegenschleudern, selbst die hinter ihnen emporschlagenden, züngelnden Flammen, alle symbolisieren eine ungebrochene Stärke, eine allgegenwärtige Macht, zugleich einen Zorn, die allein zum Wohle der Welt eingesetzt werden. Keine andere Macht scheint den Kräften dieser Schutz- bzw. Wächtergottheiten gewachsen.

Da die acht Vidyârâjas zu einer in sich geschlossenen Gruppe esoterischer Gottheiten gehören, eben den »acht Königen des magischen Wissens«, darf man annehmen, daß es sich bei den dargestellten Figuren um Hayagrîva (chin. matou), Vajrahâsa (chin. daxiao), Padanaksipa (chin. buzhi), Acala (chin. budongzun), Yamântaka (chin. liuzu bzw. daweizun), Trailokyavijaya (chin. xiangsanshi), Aparâjita (chin. wu-nengsheng) und Mahâcakravajra (chin. dalun) handelt. Wen welche Figur im einzelnen darstellt, muß vielfach offenbleiben. Im folgenden seien daher an dieser Stelle nur beispielhaft zwei einigermaßen verlässlich benennbare Gestalten der acht Vidyârâjas herausgestellt.

Bei der in einem Medaillon wiedergegebenen Gottheit (Taf. 116, 2) dürfte es sich mit größerer Wahrscheinlichkeit um die sitzende Gestalt eines Trailokyavijaya, wörtlich übersetzt »Sieger über die drei Welten«, handeln. Nach den Vorstellungen der esoterischen Lehre ist Trailokyavijaya die zornige Erscheinungsform (chin. fennuxing) des Bodhisatva Samantabhadra (chin. puxian); dieser wiederum nimmt unter dem Namen Vajrasatva, die höchste Form des Vairocana, den zweithöchsten Rang im tantrischen Pantheon, ein. Bei den »drei Welten«, die Trailokyavijaya unterworfen hat, handelt es sich um die Übel der Gier (chin. tan), des Hasses (chin. chen) und der Torheit (chin. chi). Kennzeichnend für Trailokyavijaya sind u.a. seine spezielle äußere Erscheinung und neben verschiedenen Attributen (Schwert, Pfeil und Bogen, Vajra, Dreizack), die er in den Händen hält, eine ganz bestimmte Haltung der beiden vorderen Hände, bei der diese vor der Brust verschränkt sind und sich überkreuzen (skr. trailokyavijayamudrâ), aber keinen Gegenstand halten.

Ein Medaillon mit einer anderen Gottheit (Taf. 117, 2) besitzt in einer Steinskulptur (Taf. 125, 1), die auf dem Gelände des (Da)anguosi (wörtlich übersetzt: Tempel des [großen] Reichsfriedens) im nordöstlichen Teil von Chang'an gefunden wurde und aus der Mitte des 8. Jahrhunderts (um 750/60) stammt, ein relativ gutes Vergleichsbeispiel<sup>69</sup>. Die wesentlichen Charakteristika, besonders die Attribute und die spezielle Haltung der Hände, entsprechen einander.

Die vier Gestalten auf dem mittleren Stück des Sockels (Taf. 118) bilden eine Einheit untereinander gleicher Figurentypen und lassen sich als Schutzgottheiten (skr. devarâja, wörtlich übersetzt Gottkönig), im vorliegenden Fall genauer als die vier Himmelskönige (chin. tianwang; skr. mahârâjadeva oder catur-mahârâja, auch lokapâla, d.h. Welthüter), identifizieren. Dies gelingt anhand ihrer äußeren Erscheinung, ihrer Attribute und ihres Gesichtsausdrucks.

Bei der mit einem vollständigen Harnisch bekleideten Gestalt, die ein Pagodenmodell und einen reichverzierten Stab hält (Taf. 118, 2), mag es sich um Vaisravana (chin. duowen tianwang), den Hüter des Nordens, handeln. Die mit Pfeil und Bogen ausgestattete Figur (Taf. 118, 1) dürfte hingegen mit ziemlicher Sicherheit Virûpâksa, den König des Westens (chin. guangmu tianwang), darstellen. Virûdhaka wiederum, den König des Südens (chin. zengzhang tianwang), verkörpert die mit einem Schwert bewaffnete Gestalt (Taf. 118, 4). Bei der bislang nicht genannten, gleichfalls ein Schwert haltenden Gottheit (Taf. 118, 3) kann es sich schließlich nur um Dhrtarâstra, den König des Ostens (chin. chiguo tianwang), handeln.

Die insgesamt 16 Bodhisatvas auf dem oberen Stück des Sockels (Taf. 120-121) sind ungleich schwieriger identifizierbar, bilden aber gleichfalls eine in sich geschlossene Einheit. Zwar lassen sich einige Attribute benennen, so etwa Lotosknospen, Blütenzweige und Vajras, und auch manche Handhaltungen

<sup>69</sup> Treasures of Chang'an. Capital of the Silk Road (Anm. 46) 248 Kat.Nr. 99; 249 Abb.

sind genauer erkennbar, dennoch scheint eine exakte und vor allem gesicherte Identifikation der Gestalten kaum möglich. Vielmehr sind die Bodhisatvas trotz aller sichtbaren Unterschiede auffallend gleichförmig gestaltet; dies betrifft ihre Körperhaltung, ihren Gesichtsausdruck und ihre Kleidung, aber auch die auf dem Kopf sitzenden Kronen bzw. Diademe. Gegenwärtig hat es den Anschein, als müsse man sich damit bescheiden, die dargestellten Figuren allgemein als Bodhisatvas identifizieren zu können. Während die acht Gestalten auf dem unteren Sockelstück durch ihre Vielzahl von Köpfen und Armen sowie ihre mitgeführten Attribute, ferner die vier in Harnischen bzw. Panzern steckenden und bewaffneten Schutzgottheiten direkt mit dem esoterischen Buddhismus zu verbinden sind und dort zu den zentralen Gestalten gehören, handelt es sich bei den insgesamt 16 in zwei Reihen angeordneten Figuren des oberen Sockelbereichs um Bodhisatvas, die nur allgemein der buddhistischen Lehre zuzuweisen sind. Drei mehr oder minder in sich geschlossene Bildprogramme, ikonographische Kompositionen, lassen sich demnach unterscheiden. Die Gottheiten des unteren und mittleren Sockelstücks treten als Streiter für die esoterische Lehre auf; dies wird durch ihren Gesichtsausdruck deutlich, ebenso wie ihre Waffen und andere Attribute. Die Bodhisatva-Gestalten des oberen Sockelbereichs hingegen sind zumindest teilweise in einer Haltung wiedergegeben, bei der sie etwas darreichen, etwas stiften. Der Gedanke liegt nahe, in diesen Stiftungsgesten die Versinnbildlichung des Stiftens kostbarer Gegenstände zu sehen, was eine direkte Verknüpfung mit dem im Famensi abgehaltenen Reliquienkult zuließe. Die Vielzahl der insgesamt dargestellten Figuren auf dem Sockel läßt indes den Schluß zu, daß sie selbst ein buddhistisches Mandala, also ein symbolisches Abbild der verschiedenen, teilweise in scheinbarem Widerspruch zueinander stehenden kosmischen Kräfte, man denke nur an die Bodhisatva-Gestalten gegenüber denen der Vidyârâjas, darstellen. Was die auf dem Sockel angebrachten Siddham-Zeichen angeht, dienten sie offenbar dazu, die magische Wirkung der Bildprogramme zu unterstreichen bzw. zu verstärken; unzweifelhaft dürften sie in einen engen inhaltlichen Zusammenhang mit den bildlichen Motiven zu stellen sein. Die auf der Unterseite des Sockels angebrachten Motive eines kreuzförmigen Vajras, der von zwei Drachen kompositorisch gerahmt wird, spiegeln erneut den Gedanken des Beschützens. An die Stelle von Schutzgottheiten sind hier allerdings Drachen getreten. Sie vertreten vermutlich die kaiserliche Macht, während der Vajra die esoterische Ausrichtung des Buddhismus an sich symbolisiert. Das eine Symbol bedarf des Schutzes des anderen; beide Elemente profitieren davon, ihre Weiterexistenz scheint gesichert. Kaum ein anderes Motiv spiegelt in so komplexer Weise das Wechselspiel und das Miteinander von Kirche und Staat während der ausgehenden Tang-Zeit. Die kunstvolle, kleinteilige Gestaltung der beiden Drachen verbindet diese mit der Darstellung eines einzelnen Drachen auf dem Boden (Abb. 29) einer blütenförmigen Silberdose chinesischer Produktion, die aus dem 9. Jahrhundert n.Chr. stammt<sup>70</sup>. Kennzeichnend sind hier wie dort u.a. langgestreckte Körper mit Ringpunzierung als flächendeckender Ziertechnik; sie markiert den Schuppenpanzer der Drachen. Auch andere Details entsprechen einander auffallend. Wahrscheinlich sind der Skulpturensockel und die betreffende Dose miteinander zu verbinden. Es ist durchaus möglich, daß sie von gleicher Hand entstanden, zumindest was das Drachenmotiv betrifft. Die einst auf dem Sockel angebrachte Bodhisatva-Skulptur (Abb. 28; vgl. Farbtaf. X, 1; XI) zeichnet sich durch eine hohe Qualität aus. So erforderte allein der voll und detailreich ausgearbeitete, dabei in einer ganz bestimmten Bewegung verharrete Körper eine außerordentlich hohe Kunstmöglichkeit. Bezeichnenderweise läßt sich der Figur bislang nichts näheres an die Seite stellen; sie gibt sich als Einzelanfertigung zu erkennen. Dies betrifft auch die spezielle Treib- und Löttechnik, in denen die Skulptur hergestellt wurde. So sind beispielsweise sowohl die beiden Arme als auch beide Hände separat gearbeitet und erst in einer späteren Herstellungsphase mit dem zweiteiligen Figurenkörper bzw. -torso verbunden worden; speziell die Hände sind regelrecht mit den Unterarmen verzapft worden. Auch die Krone, das Perlengehänge und das Tablett sind separat gearbeitet. Demgegenüber sind fast alle der aus der Zeit der Tang-Dynastie stammenden unterlebensgroßen Bodhisatva-Skulpturen aus Metall aus einem Stück ge-

<sup>70</sup> Han Wei, Hainewai Tangdai jinyinqi shenbian (Gold- und Silberarbeiten der Tang-Dynastie im In- und Aus-

land) (1989) 113 Abb.; 215 Kat.Nr. 226.

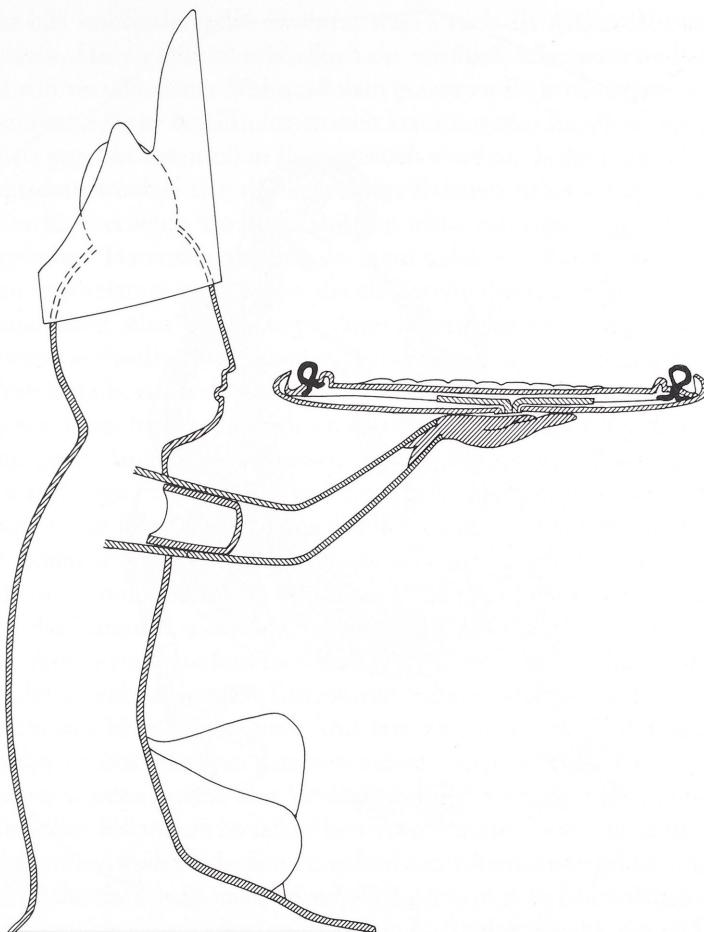


Abb. 28 Famensi. – Profilschnitt der Bodhisatva-Skulptur (26/94). – M = 1:2.

gossen worden. Wieso man bei der Fertigung dieser Kleinplastik von dieser sonst üblichen Gußtechnik abwich, ist heute nur noch ansatzweise eruierbar. Wollte man möglichst materialsparend produzieren? Oder sich von den gängigeren, reproduzierbaren figuralen Arbeiten bewußt unterscheiden? Welche Gründe mögen letztlich der speziellen Fertigung aus einzelnen, später miteinander verlöten Blechen zugrunde liegen? Manifestiert sich womöglich in dieser Technik eine sonst im chinesischen Milieu unbekannte oder kaum verwendete Fertigungsart? Einstweilen seien diese Fragen hintangestellt.  
 Weitere Eigentümlichkeiten herstellungstechnischer Art verbinden die Bodhisatva-Gestalt mit anderen Erzeugnissen des tang-zeitlichen Kunsthandwerks. Die reiche Verwendung aufgereihter Perlen, die fallweise Eigenständigkeit behaupten, teilweise anderen Ornamenten als Rahmen dienen, so im Falle der Krone des Bodhisatva (Abb. 25; vgl. Taf. 122-123), verknüpft die Skulptur mit einer ganzen Reihe kostbarer Goldschmiedearbeiten aus der Zeit der Sui- und besonders der Tang-Dynastie. Hingewiesen sei an dieser Stelle nur auf zwei gleichfalls perlengeschmückte, kästchenförmige Reliquiare (Taf. 97, 2-3) aus dem Famensi sowie auf ein sargförmiges Reliquiar (Taf. 92) aus dem Schatzfund des Qingshansi bei Lintong. Ganz ähnliche Perlenrahmungen bzw. Perlenbordüren sind von etwa gleichzeitigen, teilweise wenig jüngeren Erzeugnissen vornehmlich des byzantinischen oder allgemeiner ostmediterranen, später auch des mitteleuropäischen Kunsthandwerks her bekannt. In dem berühmten Schatz von San Marco in Venedig beispielsweise, der eine Vielzahl byzantinischer Arbeiten des 9.-12. Jahrhunderts n.Chr. ent-

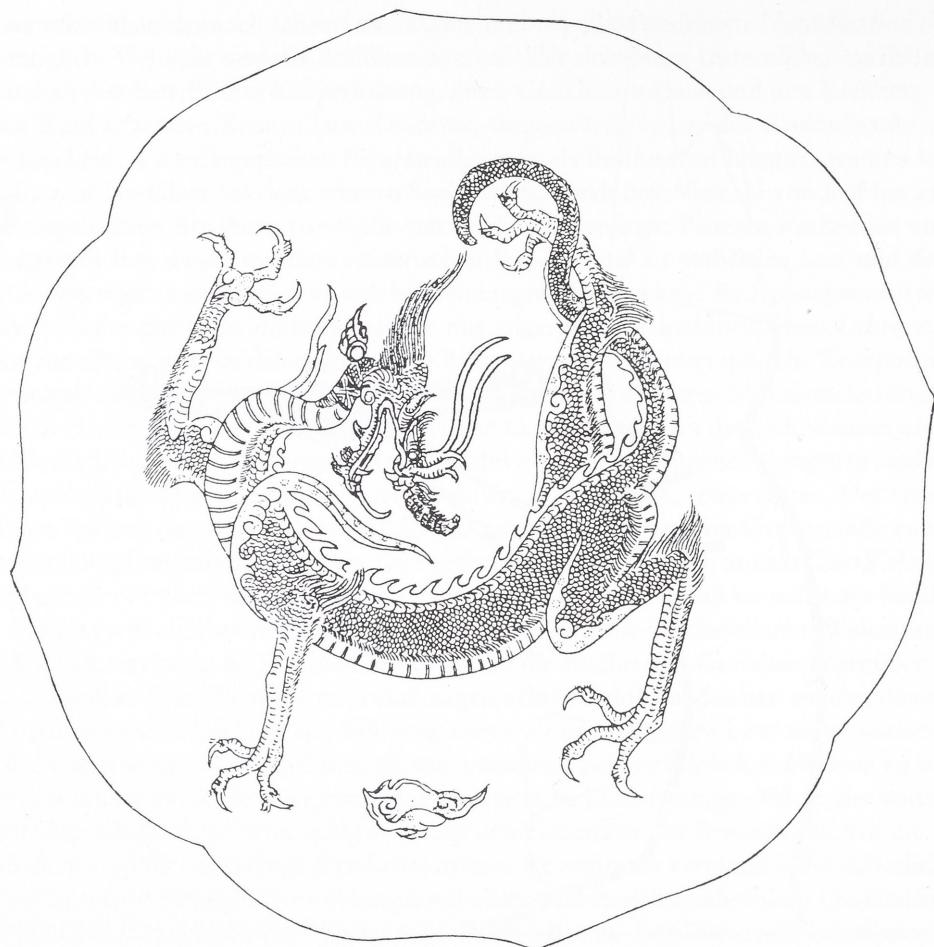


Abb. 29 Blütenartig gelappter Dosenboden mit der stilisierten Darstellung eines Drachen. Späte Tang-Zeit (9. Jahrhundert n.Chr.).

hält, gibt es einige Stücke, die vergleichbare Zielerlemente aufweisen<sup>71</sup>. Auch ältere Goldschmiedearbeiten des 7.-8. Jahrhunderts n.Chr. aus dem Domschatz von Monza besitzen Perlenbordüren<sup>72</sup>. Hier wie dort beschränkt sich diese Art der Verzierung auf außerordentlich kostbare, exzentrische Einzelstücke. Deren weitläufige Verbreitung spricht an sich schon für eine rasche Übernahme und breite Adaption dieser Ziertechnik infolge reger kultureller Kontakte, auf die an dieser Stelle allerdings nicht näher eingegangen werden soll.

Aufmerksamkeit verdient auch die Polychromie, in der die Skulptur einschließlich des zweifarbigem Sockels gehalten ist. Das Gold der vergoldeten Flächen kontrastiert lebhaft mit den silbernen Flächen. Entsprechendes gilt für das kräftige, als ikonographisches Erkennungszeichen der friedlichen Gottheiten geltende Blau der kunstvoll zu einem Knoten hochgesteckten Haare des Bodhisatva. Diese Eigentümlichkeit findet sich an vielen aus Metall gearbeiteten Bodhisatva-Figuren meist späterer Jahrhunderte wieder; besonders häufig begegnet sie freilich an tibetischen und nepalesischen Bronzeskulpturen

<sup>71</sup> Der Schatz von San Marco in Venedig (1984) 125 ff.  
Kat.Nr. 4-11; 167ff. Kat.Nr. 16-17; 202ff. Kat.Nr. 24-25;  
vgl. Le trésor de Saint-Marc de Venise (1984) 165ff.

<sup>72</sup> R. Conti, Il Tesoro. Guida alla conoscenza del Tesoro del

Duomo di Monza (1983) 42ff. Kat.Nr. 23 (Agilulf-Kreuz);  
M. Frazer, Oreficerie altomedievali. Monza – Il Duomo e  
i suoi Tesori (Hrsg. R. Conti; 1988) 24ff.

jüngerer Zeit. Bei der hier interessierenden Skulptur waren auch die Augen (Iris und Pupillen), Brauen und Lippen farbig gefaßt. Hinzu kommt schließlich die weißlich schimmernde Farbe der ursprünglich über 460(!) Perlen, die in verschiedener Weise auf dem gesamten Figurenkörper drapiert sind.

Was den Stil der Bodhisatva-Figur betrifft, lassen sich keine engeren Parallelen anführen. Ob es genaue Entsprechungen jemals gegeben hat, muß in Frage gestellt werden, da die Figur sicher eine Einzelanfertigung darstellt. Nichtsdestoweniger darf die einstmalige Existenz nöherer Parallelen vorausgesetzt werden, auch wenn sie nicht überliefert sind bzw. bislang nicht gefunden wurden. Eine gewisse formale Nähe besteht zu typischen Darstellungen von in Stein gehauenen Bodhisatva-Skulpturen in reifem Tang-Stil und solchen en miniature aus Bronze, die als Votivbildnisse dienten; allerdings ist ihr bis heute überliefelter Bestand nicht allzu groß. Einige Züge im Stil der Figur sind von später entstandenen, song-zeitlichen Bodhisatva-Plastiken her bekannt. Damit nimmt die Skulptur jüngere Stileigentümlichkeiten vorweg. Andere Details, besonders der Gesichtsausdruck, unterscheiden den Bodhisatva hingegen von vielen gängigen, sonst bekannten Figuren dieses Typs. Die relativ große Nase, die großen Augen und die hochgezogenen langen Brauen machen einen untypischen, nicht chinesisch anmutenden Eindruck, ebenso das auffällige Profil der Figur. Sie erinnern vielmehr an manche indische bzw. indisch beeinflußte bodhisatva-artige Darstellungen aus dem mittelasiatischen Raum (Taf. 125, 2)<sup>73</sup>, was nicht heißen soll, daß die Skulptur des Famensi überhaupt nichts mit einigen anderen in China zutage gekommenen Plastiken und vom Gestalttyp her vergleichbaren weiteren bildlichen Darstellungen gemeinsam habe. Ohne die Kenntnis indischer Arbeiten dürfte die Skulptur allerdings nicht entstanden sein. Ob sie selbst die Arbeit eines aus Indien kommenden oder dort ausgebildeten, dann in China tätigen und in Diensten des Kaisers stehenden Kunsthändlers darstellt, ist heute nicht mehr zu beantworten. Einige Wahrscheinlichkeit besitzt diese Annahme zweifellos, zumal die verschiedenen Siddham-Zeichen auf dem Skulpturensockel sicher nur von einem dieser Schrift mächtigen Mönch angebracht bzw. in Auftrag gegeben worden waren. Der Verdacht einer zumindest mittelbaren indischen Urheberschaft liegt nahe, kann aber bislang nicht sicher bewiesen werden. Wäre die Bodhisatva-Figur tatsächlich von einem zumindest zeitweilig in Indien ausgebildeten Kunsthändler, am ehesten natürlich einem (chinesischen) buddhistischen Mönch, womöglich gar von dem inschriftlich genannten Baozong, hergestellt worden, ließen sich viele Eigentümlichkeiten im Skulpturenstil und in der Herstellungstechnik gegenüber herkömmlichen chinesischen Arbeiten widerspruchsfrei auflösen. Die Einzigartigkeit der Bodhisatva-Skulptur (Farbtaf. X, 1; XI) bleibt von diesen Überlegungen freilich unberührt.

Aufgrund der Darstellung eines auf einem Lotosthron sitzenden Buddha Amitabha in der Krone des Bodhisatvas (Farbtaf. X, 2) läßt sich dieser relativ sicher als Avalokitesvara identifizieren. Zusammen mit den in sich wiederum verschiedene Einheiten darstellenden Bildprogrammen und Inschriftzeichen auf dem Sockel bildete die Skulptur ein geschlossenes Schaubild, das durch die Halte- bzw. Tragfunktion der Bodhisatva-Figur noch stärker zum Ausdruck kam.

Die Funktion der knieenden Bodhisatva-Gestalt bestand offenbar allein darin, eine Fingerreliquie auf dem erhobenen Tablett darzureichen bzw. in würdiger Weise zu präsentieren. Zu diesem Zweck besitzt das Tablett die spezielle Vorrichtung zur Befestigung einer Reliquie zwischen den zwei dort angebrachten Blechplättchen. Dazu paßt die auf dem Tablett angebrachte Inschrift (vgl. Abb. 27; Taf. 124, 2), die besagt, daß die Bodhisatva-Skulptur den Zweck besäße, den wahren Körper Buddhas zu verehren. Im übertragenen Sinne erschließt sich damit die einstige Funktion der Skulptur, nämlich auf dem Tablett eine Reliquie aufzunehmen und diese gleichsam zu präsentieren. Damit verband sich der Wunsch des Kaisers Yizong nach langem Leben, was in der Art der an ein Gebet erinnernden Inschrift deutlich zum Ausdruck kommt. Es ist also anzunehmen, daß zumindest wohl eine der Buddhareliquien des Famensi auf ihrem Weg vom Tempel oder zurück während der Herrschaft des Tang-Kaisers Yizong auf dem lotosblattförmigen Tablett, das der Bodhisatva mit beiden Händen trägt, plaziert war. Vermutlich diente

<sup>73</sup> M. Bussagli, La peinture de l'Asie Centrale de l'Afghanistan au Sinkiang (1978) 52 Abb.; desgl. H. Härtel u. J. Au-

boyer, Indien und Südostasien. Propyl. Kunstgesch. 21 (1985) Taf. 240.

die Skulptur auch in der kurzen Zeit, während der die eine (echte) Reliquie im Kaiserpalast gezeigt wurde, als Monstranz (Ostensorium), zugleich als ein Sinnbild für die tiefe Gläubigkeit des Kaisers. Erwähnung verdient hierbei der Umstand, daß die Bodhisatva-Skulptur einer der wenigen, wenn nicht der einzige Gegenstand aus dem Schatzfund ist, der nachweislich mit dem kaiserlichen Titel versehen wurde. Der Kaiser selbst wird demnach der Figur eine sehr hohe Bedeutung beigemessen haben. Vielleicht wurde die Skulptur auch noch zur Befestigung der Reliquie benutzt, als diese zur allgemeinen Verehrung für mehrere Monate in bedeutenden Klöstern und Tempeln der Hauptstadt gezeigt wurde.

Die Bodhisatva-Skulptur wird, was mit ein Zeichen ihrer hohen Wertschätzung ist, in der im Korridor der Krypta gefundenen Inventarliste (bzw. Schenkungsverzeichnis; vgl. Taf. 95, 1) ausdrücklich genannt. Von der Figur heißt es dort, daß sie aus Silber bestehe, mit Gold verziert und echten Perlen geschmückt sei, ein Gewicht von 50 Liang, d.h. etwa 2000 g, habe und von »allen Führern« gestiftet worden sei. Mit der nicht ganz einfach aufzulösenden Bezeichnung »alle Führer« waren vermutlich die höchsten Beamten(?) am Kaiserhof, zivile wie militärische Würdenträger, gemeint; ob auch der Kaiser hierbei miteinbezogen war, läßt sich freilich nicht beantworten. Dies ist um so interessanter, als in der auf dem Tablett angebrachten Inschrift nur von Kaiser Yizong selbst die Rede ist, nicht aber von anderen Personen. Anscheinend war es nur dem Kaiser vergönnt, auf dem zu stiftenden Gegenstand genannt zu werden. Würde man hingegen hinter dem Begriff »alle Führer« hohe Mönche vermuten, ließe sich die Skulptur als ein zunächst nur vom Kaiser dem Tempel bzw. den Reliquien gestiftetes Objekt bestimmen, das nach seinem Ableben erneut und nun von »allen Führern«, also hohen Mönchen, gestiftet wurde. Wie das inhaltliche Verhältnis zwischen den Angaben dieser Inschrift und den Angaben des Inventarverzeichnisses letztlich zu beurteilen ist, muß aufgrund dieser Diskrepanzen und abweichender möglicher Interpretationen offen bleiben. Die hohe Bedeutung der Bodhisatva-Skulptur einschließlich ihres Sockels in kunsthandwerklicher und gleichermaßen kultisch-religiöser Hinsicht bleibt von diesen Überlegungen freilich unberührt.

Die in den Werkstätten des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in Xi'an restaurierten Objekte kultischen Charakters aus dem Schatzfund des Famensi werfen ein helles Licht auf den dort zu Ehren der angeblichen Fingerknochen Buddhas praktizierten Reliquienkult zur Tang-Zeit. Beide Mönchsstäbe sind als Stiftungen ins Innere der Krypta gelangt. Während aber das bronzene Exemplar (Abb. 13, 3; Taf. 106, 2; 107, 4) vermutlich eine private Stiftung eines Mönches, vielleicht auch mehrerer Mönche und buddhistischer Laien ist, handelt es sich bei dem silbervergoldeten Mönchsstab (Taf. 108, 1; Farbtaf. IX, 1) um die offizielle Gabe des chinesischen Kaisers. Die bronzvergoldete Pagode (Abb. 20, 1; 21; Taf. 110, 2; 112, 4; Farbtaf. IX, 2) diente der sicheren, längerfristigen Aufbewahrung, die ein Tablett haltende kleine Plastik eines Bodhisatva (Taf. 115, 1-2; Farbtaf. X, 1; XI) hingegen der kurzfristigen Präsentation einer Reliquie; dieser Umstand verbindet beide an sich so unterschiedlichen Gegenstände.

Trotz der im Fundbestand des Goldschatzfundes des Famensi nicht zu leugnenden Hinweise auf die esoterische Ausrichtung der buddhistischen Lehre ist es bemerkenswert, daß sich unter den Gegenständen aus dem Schatzfund nicht ein einziger (realer) Vajra fand, obwohl er als Motiv symbolischer Bedeutung auf einigen Objekten mehrfach auftritt. Von anderen in China zutage gekommenen Reliquiendepots hingegen kennt man Vajras, die im damaligen Kult verwendet wurden; erinnert sei hier nur an den aus dem 10-12. Jahrhundert n.Chr. stammenden Goldschatzfund des Chongshengsi nahe Dali in der südchinesischen Provinz Yunnan, der gleich mehrere verschieden gestaltige Vajras (vgl. Taf. 109, 1) enthielt<sup>74</sup>. Vielleicht kann das Fehlen von Vajras im Schatzfund des Famensi mit der offiziellen Stellung des Tempels im Staatskult begründet werden. Dessen ungeachtet sind etliche Elemente der esoterischen Schule des Buddhismus zu finden; erinnert sei hier nur an das Vajra-Motiv auf dem Aufsatz des silbervergoldeten Mönchsstabes (Taf. 108, 1; Farbtaf. IX, 1) und die vielen verschiedenen esoterischen Gottheiten auf dem Sockel (Taf. 116-118; 120-121) der Bodhisatva-Skulptur.

<sup>74</sup> S. Anm. 49.

## Metallgefäße

Zu den Gegenständen aus der Krypta zählen allein 121 Objekte aus Gold, Silber und Bronze, von denen gut 100 von Kaiser Yizong sowie seinem Sohn und Nachfolger Kaiser Xizong gestiftet wurden. Zum überwiegenden Teil handelt es sich bei diesen Edelmetallgegenständen um Gefäße. Diese Funde erweitern unser Wissen über das Gefäßspektrum der Tang-Zeit, die geläufigen Dekorrepertoires, erlauben Aussagen zu herstellungs- und werkstattspezifischen Fragen, ferner zu Funktion, Bedeutung und vielen anderen Aspekten. Sie geben einen eindrucksvollen Einblick in eine vor allem durch Gegenstände aus Edelmetall und andere kostbaren Materialien geprägte Sachkultur der wohl bedeutendsten Epoche der chinesischen Geschichte, wie er bislang kaum für möglich gehalten wurde; allein die Edelmetallgefäße aus dem über 1000 Gegenstände umfassenden, 1970 geborgenen Hortfund von Hejiacun unweit südlich von Xi'an lassen sich, was Reichhaltigkeit und Qualität betrifft, mit den Gefäßen aus dem Schatzfund des Famensi vergleichen<sup>75</sup>.

Die von deutscher Seite restaurierten Objekte aus dem Famensi stellen nur einen kleinen Bruchteil des Gesamtbestandes dar, doch gehören sie zu den bemerkenswertesten Stücken überhaupt.

### WEIHRAUCHBRENNER

Im Schatzfund des Famensi fanden sich insgesamt sechs größere aus Silber bzw. Bronze bestehende Weihrauchbrenner von durchweg guter bis hoher Qualität (vgl. Taf. 126; 127, 1). Zusammen mit weiteren Weihrauchgefäßen, darunter beispielsweise drei durchbrochen gearbeiteten Weihrauchkugeln mit kardanischer Aufhängung (Taf. 99, 4), unterstreichen sie die Bedeutung dieser Gefäßgattung im Fundkomplex. Der überwiegende Teil der Brenner besteht aus Silber und ist partiell vergoldet; nur das im folgenden näher untersuchte Gefäß (Taf. 127, 1) ist aus Bronze gefertigt. Durch ihre typische, zweckorientierte Form sind sämtliche Weihrauchbrenner aus dem Schatzfund locker untereinander verbunden. Das bronzene Exemplar gehört einem mehrfach im Fundkomplex belegten zweiteiligen Typ (chin. xunlu) an, der durchweg aus einem von fünf tiergestaltigen Füßen getragenen Unterteil und einem separat gefertigten Deckel besteht.

Der hier interessierende bronzenen Weihrauchbrenner fand sich im Innern der mittleren Kammer und war unmittelbar zu Füßen des mächtigen Reliquienschreins aus Marmor aufgestellt worden (Abb. 8; Taf. 95, 2).

Der Weihrauchbrenner besteht aus einem Gefäßunterteil und einem separat gearbeiteten Oberteil bzw. Deckel (Abb. 31, 1-2).

Der Erhaltungszustand des Weihrauchbrenners zum Zeitpunkt seiner Auffindung war verhältnismäßig gut, doch war die auf dem Deckel angebrachte Figur heruntergestürzt und lag am Rand der Deckeloberseite; ferner ließen sich einige Spuren zur Tang-Zeit erfolgter Reparaturen finden.

Das Unterteil des Weihrauchbrenners besitzt einen wannenförmigen, unverzierten Gefäßkörper mit planem Boden und winklig abknickender, steiler Wandung. Der breite Gefäßrand ist in rechtem Winkel horizontal nach außen ausgestellt, wodurch eine große Auflagefläche für den über den Gefäßrand übergreifenden Deckelrand vorhanden ist. Ein kurzer Deckelfalz gewährleistete den festen und genauen Sitz des Deckels. Das Unterteil des Weihrauchgefäßes erhebt sich auf fünf als Tierbeine ausgebildeten, leicht nach außen gestellten, gegossenen Füßen (Abb. 30, 1; Taf. 128; 129, 1; Farbtaf. XIII, 1-2), die in ungefähr gleichmäßigem Abstand zueinander stehen und mit dem Gefäßkörper vernietet sind. Bei diesen handelt es sich um an Raubkatzenbeine erinnernde halbplastische Füße mit klauenartigen, vierzehigen Tatzen und muskulösen Schenkeln, die am Gefäßansatz jeweils mit einem gleichfalls halbplastischen

<sup>75</sup> Wenwu 1972, H. 1, 30ff.; Kunstschatze aus China. 5000 v.Chr. bis 900 n.Chr. Neuere archäologische Funde aus

der Volksrepublik China (1980) 329ff.; Chinas Goldenes Zeitalter (Anm. 4) 138ff.



Abb. 30 Famensi. – 1 Tiergestaltiger Fuß des bronzenen Weihrauchbrenners (2/91) in Frontal- und Seitenansicht. – 2 Tierkopfapplike des bronzenen Weihrauchbrenners (2/91) in Frontal- und Seitenansicht. – M = 2:3.

raubtierartigen Tierkopf verziert sind. Das Gefäß ruht auf fünf kräftigen, vergleichsweise naturalistisch gearbeiteten, punzierten und gravierten Klauen, die, um eine größere Standauflage zu ermöglichen, leicht abgeknickt sind. Nach oben hin verbreitern sich die Gefäßfüße und reichen bis an die Gefäßwandung heran. Die an dieser Stelle sitzenden Tierköpfe haben weit aufgerissene, mit großen Zähnen bewehrte Mäuler, aus denen die Gefäßfüße zu wachsen scheinen. Alle Tierköpfe sind untereinander, ungeachtet mancher Unterschiede im Detail, relativ ähnlich gestaltet und zeichnen sich durch eine maskenartige Stilisierung aus. Sie besitzen weit aufgerissene, schräggestellte Augen spitzovaler Form, eine breite flache Nase, stark ausgeprägte Überaugenwülste, zwei hornartige Fortsätze oberhalb der Brauen und eine fliehende Stirn. Zwischen diesen und mit den Tierköpfen der Gefäßfüße auf einer Höhe sitzen auf der steilen Gefäßwandung fünf weitere ähnlich gestaltete, halbplastisch gebildete Tierköpfe (Abb. 30, 2; Taf. 129, 2-4), von deren Mäulern jeweils ein rundstabiger Ring herabhängt, der wiederum einen blütenblattförmigen Anhänger mit Öse trägt. Die tierkopfgestaltigen Appliken bzw. Attaschen sind unwesentlich kleiner als die Tierköpfe am Ansatz der Gefäßbeine, zeichnen sich allerdings durch ähnliche Charakteristika aus. Im Detail lassen sich einige Unterschiede ausmachen, doch überwiegen die Gemeinsamkeiten ganz deutlich. Auch diese Tierköpfe sind über Niete an der Gefäßwandung befestigt. Sie zoologisch näher bestimmen zu wollen, erscheint kaum gerechtfertigt; immerhin erinnern sie an raubkatzenartige Tiere. Möglicherweise sind es aber die Köpfe von aus mehreren Tieren zusammengesetzten chinesischen Misch- bzw. Fabelwesen (z.B. qilin). Ungeachtet der Schwierigkeit, diese näher bestimmten

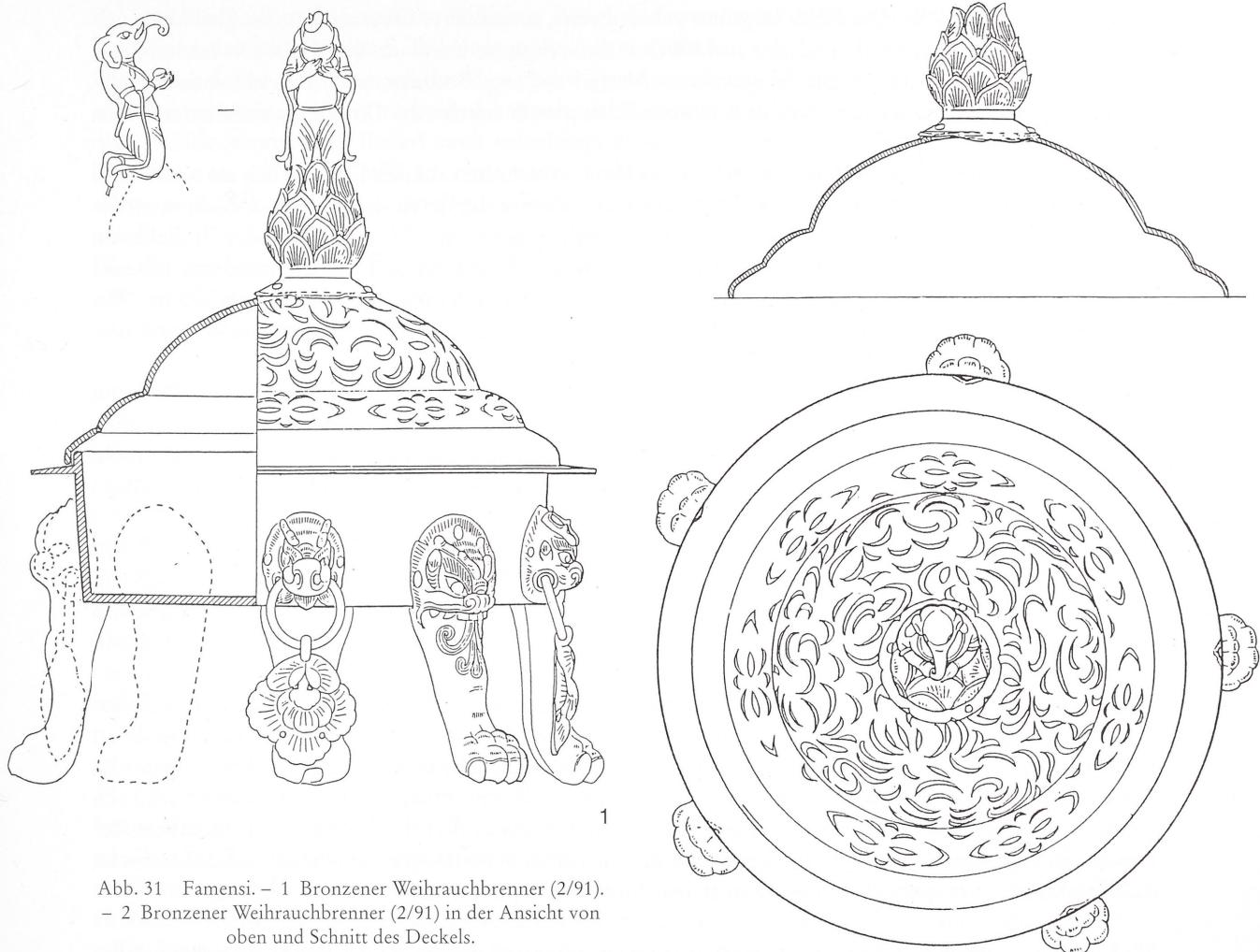


Abb. 31 Famensi. – 1 Bronzener Weihrauchbrenner (2/91).  
– 2 Bronzener Weihrauchbrenner (2/91) in der Ansicht von oben und Schnitt des Deckels.

zu können, kann den Tierkopfmasken eine gewisse apotropäische Bedeutung sicher nicht abgesprochen werden. Allerdings verschließt sich ihr Symbolcharakter einem heutigen Betrachter.

Das Gefäßoberteil (Abb. 31, 2; Taf. 129, 5), d.h. der Deckel des Weihrauchbrenners, ist in etwa kalottenförmig und mit einem großen Zier- und Halteknauf bzw. -knopf an der Spitze versehen. Im unteren Bereich weist der gegossene Deckel zwei in sich leicht gewölbte Absätze auf, die zum abgewinkelten, vertikalen Rand überleiten. Der gewölbte Deckel ist flächig mit einem aus sichelförmigen Elementen zusammengesetzten Durchbruchsmuster verziert. Eine regelmäßige Anordnung der Sichel liegt nur ansatzweise vor, wurde aber nicht konsequent durchgehalten. Das geometrische Durchbruchsmuster scheint in stilisierter Weise vegetabilische Ornamente nachzuahmen. Bei dem an der höchsten Stelle der Deckelwölbung mittels dreier Niete befestigten Knopf bzw. Knauf handelt es sich um eine mehrblütige, aus übereinander gelappten Blättern bestehende Lotosknospe in Zapfenform, die aus einem Stück gegossen ist. Die einzelnen Blütenblätter sind fein punziert, was ihnen ein natürliches Äußeres verleiht. Auf der Spitze des Deckelknopfes befindet sich eine erst nachträglich befestigte knieende Figur mit menschlichem Körper und dem Kopf eines Elefanten (Taf. 129, 6; Farbtaf. XIII, 3). Die Gestalt ist recht sorgfältig und detailreich gebildet worden. Die Körperproportionen wirken natürlich. Die vollplastisch gearbeitete Figur ist mit einem Rock (bzw. einer Hose) und einem langen, schärpenartigen Schal bekleidet, der um die Hüfte gelegt ist, in der Unterarmbeuge beider Arme liegt und von dort herabhängt. Der

Oberkörper ist entblößt. Die Figur trägt nur relativ breite, unverzierte Oberarmbänder, gleichfalls unverzierte Handgelenkarmreife und eine nicht weiter differenzierte Kette um den Hals. Die leichte Kleidung der elefantenköpfigen Figur entspricht annähernd der sog. Bodhisatvas, d.h. buddhistischer Erleuchtungswesen; auch der Körperschmuck dieser Kleinplastik scheint der Ikonographie solcher Wesen entlehnt zu sein.

Die Figur hat beide Arme angewinkelt und vor der Brust verschränkt. In den Händen hält sie einen nicht näher identifizierbaren kugelförmigen Gegenstand. Bei diesem dürfte es sich um ein Objekt symbolträchtigen Charakters handeln, wobei etwa an eine Weisheitsperle, eine Lotosknospe oder ähnliches zu denken wäre. Der leicht erhobene Kopf, die verschränkte Armhaltung und der Umstand des Knieens lassen vermuten, daß die Figur in einem Anbetungs- oder Darreichungsgestus wiedergegeben ist. Was den Elefantenkopf angeht, ist dieser mit langem Rüssel, mittelgroßen Ohren, zwei Stoßzähnen und großen Augen vergleichsweise natürlich gebildet.

Auf dem Rücken der elefantenköpfigen Figur (Farbtaf. XIII, 3) befindet sich eine rechteckige Flickung oder wiederverschlossene Öffnung, deren Bedeutung nicht bekannt bzw. umstritten ist. Womöglich diente sie der Deponierung von Votivgaben resp. Reliquien, etwa kleinen geschriebenen Gebetsformeln (skr. dhāranī), oder ist bloß ein beim Guß im Wachsausschmelzverfahren herstellungstechnisch bedingtes Detail.

Der zweiteilige Weihrauchbrenner (vgl. Taf. 127, 2) ist in geschlossenem Zustand mitsamt der auf dem Deckelknopf befestigten Figur ca. 35 cm hoch, seine größte Breite (im Fußbereich) beträgt etwa 27,5 cm. Das Gefäßunterteil besitzt im Randbereich einen größten Durchmesser von gut 26 cm, eine Tiefe von etwa 7,4 cm und eine Höhe (einschließlich der Füße) von ca. 15 cm. Die elefantenköpfige Kleinplastik misst selbst etwa 8,0 cm in der Höhe, der Deckelknopf ca. 7,5 cm.

Unbestrittene Tatsache ist, daß die elefantenköpfige Figur ursprünglich nicht den Deckelknopf bekrönte, sondern erst nachträglich dort angebracht wurde. Ob auch der Deckelknopf selbst zunächst nicht an diesem Gefäß befestigt war, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen. Wegen verschiedener Flickungen und Reparaturen muß der Weihrauchbrenner über einen längeren Zeitraum hinweg benutzt worden sein, ehe er seiner gewöhnlichen Verwendung entzogen und in der Krypta unter der Pagode des Famensi als Reliquienstiftung deponiert wurde. Im Gegensatz zu etlichen anderen Gegenständen des Schatzfundes ist das Gefäß nicht erst speziell für eine unmittelbar folgende Deponierung hergestellt worden.

Weihrauchbrenner dieser Art stellen in China und im gesamten ostasiatischen Raum eine gängige Erscheinung dar. Aus diesen Gebieten kennt man ein vielfältiges Formenspektrum tönerner und metallener Gefäße, deren gleichartige Funktion bzw. Verwendung sie untereinander verbindet. Die Form mit fünf tierbeinigen Füßen, wannenförmigem Gefäßkörper mit flachem Boden und separatem kalottenförmigem, durchbrochen gearbeitetem Deckel und auffällig gestaltetem Deckelknopf zählt zu einem während der Zeit der Tang-Dynastie überaus beliebten Typ von Weihrauchgefäßen (Taf. 130, 1-2)<sup>76</sup>; dies bestätigt ihr mehrfaches Vorkommen (Taf. 126, 1) im Schatzfund des Famensi. Relativ große Ähnlichkeit besitzt das bronzenen Exemplar mit einem heute in New York aufbewahrten bronzevergoldeten Weihrauchbrenner (Taf. 130, 2) chinesischer Provenienz und mit einigen weiteren Brennern aus chinesischen Fundkomplexen<sup>77</sup>. Bei diesen Gefäßentwürfen entsprechen die wesentlichen Kennzeichen einander auffallend. Allerdings läßt sich kein einziges weiteres Exemplar anführen, das wie das Stück aus dem Famensi mit einer auf dem Deckelknopf befestigten Figur versehen wurde. Dieses Kennzeichen räumt dem bronzenen Weihrauchbrenner eine singuläre Stellung unter sonst formgleichen Exemplaren ein.

Weihrauchbrenner fanden in Ostasien sowohl im profanen als auch religiös-sakralen Bereich in verschiedenen Kulten und Zeremonien Verwendung und sollten bei Gebrauch einen Wohlgeruch verbreiten. Im buddhistischen Kult waren Weihrauchbrenner fast unerlässlich; aber nicht allein hier, auch im

<sup>76</sup> Wang Renbo (Anm. 4) 277 Abb. oben (sechsfüßig); J. Fontein u. R. Hempel, China – Korea – Japan. Propyl. Kunsts gesch. 20 (1985) Taf. 47.

<sup>77</sup> Vgl. etwa Kunstschatze aus China (Anm. 75) 351 ff. Kat.Nr. 96 m. Abb. (Hejiacun).

daoistischen Kult und in anderen östlichen Religionen wurden sie häufig verwendet. Das Entzünden von Weihrauch war gleichsam Teil eines praktizierten Rituals.

Damit der duftende Weihrauch aus den überwiegend mit einem Deckel verschlossenen Gefäßen entweichen und sich im Raum verbreiten konnte, war die Deckelwandung gewöhnlich durchbrochen. Einige Gefäße konnten bei Bedarf auch aufgehängt werden, vornehmlich unmittelbar vor dem Kultbild bzw. auf dem Altar. Im Falle des bronzenen Weihrauchbrenners aus der Krypta des Famensi lassen schwarze Rußreste im Innern des Deckels keine Zweifel daran, daß der Brenner einst tatsächlich benutzt wurde.

Was die genauere zeitliche Bestimmung dieses Weihrauchbrenners aus dem Schatzfund des Famensi angeht, muß hier manches offenbleiben. Seiner Form nach könnte er bereits im 7. oder 8. Jahrhundert n.Chr. gefertigt worden sein. Wann das Gefäß mit der elefantenköpfigen Figur versehen wurde, und wie alt es zu diesem Zeitpunkt bereits war, läßt sich beides gleichfalls kaum näher bestimmen. Pauschal käme hierfür am ehesten der Zeitraum zwischen der Mitte des 8. und der Mitte des 9. Jahrhunderts n.Chr. in Frage.

Bei der mit einem menschlichen Körper und einem Elefantenkopf ausgestatteten Gestalt auf dem Deckelknopf (vgl. Taf. 127, 2; 129, 5-6; Farbtaf. XIII, 3) handelt es sich um eine ursprünglich hinduistische, in Indien beheimatete, dort als Ganesha (*Ganeśa*) bekannte Gottheit, die relativ spät Aufnahme im buddhistischen Pantheon fand und unter der Bezeichnung *Vināyaka* bekannt ist. Die Verehrung des *Vināyaka* als buddhistischem Äquivalent zum hinduistischen Gott Ganesha (Taf. 130, 4) begegnet bezeichnenderweise erstmals in der buddhistischen Lehre in Indien, erfreute sich dann aber schon recht bald einiger Beliebtheit<sup>78</sup>. Von Indien ausgehend fand die Gestalt des *Vināyaka* vermutlich im Zusammenhang mit dem Aufkommen der esoterischen Lehre in China in der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts n.Chr. auch Eingang in den dortigen Kult. Allerdings sind in China, anders als in Indien und Südostasien, wie etwa Indonesien, bildliche Darstellungen dieser Gottheit bislang äußerst selten nachgewiesen; schon von daher kommt dem bronzenen Weihrauchbrenner aus dem Famensi eine erhebliche Bedeutung zu. Unter den wenigen sonstigen Darstellungen in China sei hier nur an eine Wandmalerei aus Dunhuang erinnert, die Ganesha resp. *Vināyaka* sitzend zeigt (Taf. 130, 3) und von der man annimmt, sie sei zur Zeit der Westlichen Wei-Dynastie (535-557 n.Chr.) entstanden<sup>79</sup>. Der Stil der Skulptur zeichnet sich durch eine sorgfältige Behandlung des menschlichen Körpers, ausgewogene Proportionen und gestalterische Sicherheit aus. Mangels kleinplastischer Gegenstücke kann allerdings noch nicht einmal mit Gewißheit gesagt werden, daß die *Vināyaka*-Figur von chinesischer Hand gearbeitet wurde.

Als Gottheit des esoterischen Pantheons kam *Vināyaka* die Aufgabe zu, Hindernisse zu beseitigen und die Gelehrsamkeit bzw. Weisheit zu schützen, letztlich Böses fernzuhalten; darüber hinaus wurde er als Sinnbild des glücklichen Himmels und der Glückseligkeit verstanden.

Die nachträgliche Anbringung einer *Vināyaka*-Figur auf dem Deckel des Weihrauchbrenners ist unzweifelhaft ein Unikum. Dadurch unterscheidet sich dieses Stück von allen bislang bekannten Exemplaren. Weder genaue Analogien noch nähere Parallelen könnten benannt werden. Der Weihrauchbrenner aus dem Famensi steht völlig isoliert, obwohl er an sich eine gängige Form eines Weihrauchgefäßes aus der Tang-Zeit darstellt; allein der Kleinplastik verdankt das Gefäß im Zusammenhang mit der Art und Weise seiner Niederlegung eine größere Bedeutsamkeit.

Der mit einer elefantenköpfigen Figur versehene Weihrauchbrenner stellt unter den in Famensi gefundenen Gefäßen dieser Art sicher das bemerkenswerteste Exemplar dar, lassen sich doch in ihm Tendenzen eines esoterischen, tantrischen Buddhismus beispielhaft nachweisen. Ein mit einer solchen Plastik verziertes Gefäß wäre sicher nicht gestiftet, geschweige denn in so auffälliger Weise in der Krypta des Famensi zu Ehren der Reliquien Buddhas deponiert worden, hätte diese Schule der buddhistischen Leh-

<sup>78</sup> Ferne Völker – Frühe Zeiten. Kunstwerke aus dem Linden-Museum Stuttgart. Staatliches Museum für Völkerkunde 2 Orient, Südasien, Ostasien (1982) 142 Kat.Nr. E 31; 143 Abb.

<sup>79</sup> Grottes de Touen-Huang. Carnet de notes de Paul Pelliot – Inscriptions et peintures murales. Mission Paul Pelliot XI,5 (1986) Taf. 265; The Cream of Dunhuang Art (Hrsg. Duan Wenjie; 1994) 36 Abb. 34.

re nicht eine größere Beliebtheit im chinesischen Reich im allgemeinen und am Kaiserhof im speziellen gehabt. Daß der chinesische Kaiser selbst für die Stiftung des bronzenen Weihrauchbrenners verantwortlich zeichnete, ist eher unwahrscheinlich, da der Brenner nicht im vorgefundenen Inventarverzeichnis genannt wurde. Vielmehr möchte man den Weihrauchbrenner als eine nichtoffizielle, private Stiftung ansehen. Im Inventarverzeichnis ist nur von drei Weihrauchbrennern die Rede, die von Yizong und anderen gestiftet worden sind, und bei denen man aufgrund der dort gemachten Angaben (Material, Gewicht etc.) ausschließen kann, daß sie den hier interessierenden bronzenen Weihrauchbrenner betreffen. Eine weitere Möglichkeit bestünde schließlich darin, den bronzenen Weihrauchbrenner nicht als Stiftung im eigentlichen Sinne, sondern als schon geraume Zeit im »unterirdischen Palast« stehenden funktionalen Gegenstand anzusehen, der deshalb verständlicherweise nicht zu den gestifteten, inschriftlich genannten Objekten gerechnet wurde.

Seine Fundlage unmittelbar vor dem großen marmornen Reliquienschrein im Innern der mittleren Kammer der Krypta beweist dessen hohe Bedeutung. Der Weihrauchbrenner war offenbar direkt dieser Reliquie, dem Wahren Körper Buddhas, geweiht worden, und dies vermutlich nicht erst kurz vor Schließung des »unterirdischen Palasts«.

#### KELCHE

Unter den im Innern der Krypta geborgenen Metallgefäßen sind mehrere kelchartige Gefäße mit Deckel zu nennen, von denen zwei Exemplare in den Werkstätten des RGZM in Xi'an restauriert wurden.

Etwa in der Mitte der hinteren Kammer (Abb. 10) fanden sich in geringem Abstand auf dem Kammboden einander gegenüberstehend zwei anscheinend ein Paar bildende, jeweils mit einem separaten Deckel versehene Kelche aus teilvergoldetem Silber. Beide Gefäße waren offenbar auf die in der nördlichen Hälfte der Kammer niedergelegten, ineinandergeschachtelten Reliquienbehältnisse ausgerichtet und in symmetrischer Weise aufgestellt worden. Einer dieser Kelche (Abb. 32; Farbtaf. XIII, 4) konnte in mehrwöchiger Arbeit von deutscher Seite restauriert werden; dies sei zum Anlaß genommen, das Gefäß einer genaueren Bewertung zu unterziehen.

Wie sein Pendant handelt es sich bei dem Kelch (chin. tanzi) um ein aus Silberblech getriebenes Gefäß, das einen zweiteiligen Körper besitzt, einen separat gearbeiteten, gleichfalls getriebenen Deckel und flächendeckend mit verschiedenartigen, teils figürlichen Motiven und Ornamenten verziert ist. Die Ornamente der beiden Kelche entsprechen dabei einander weitestgehend; allein die beide Gefäße letztlich beherrschenden, in vier Feldern befindlichen figürlichen Szenen auf den zylindrischen Gefäßkörpern lassen größere Unterschiede erkennen.

Das hier interessierende Stück ist recht gut erhalten. Korrosion und Lochfraß ließen sich nur in geringem Umfang feststellen, wodurch diesbezüglich nur wenige Restaurierungsmaßnahmen notwendig erschienen. Der Gefäßdeckel war stark eingedrückt bzw. deformiert; offenbar traf ihn ein herabfallender schwerer, kantiger Gegenstand, wahrscheinlich ein von der Kammerdecke herabgestürzter Stein o.ä. Die beobachtbare Deformation betraf nicht allein den Deckel, sondern setzte sich halbseitig auf dem Gefäßkörper, allerdings in geringerem Umfange, fort. Anscheinend wurden beim Aufprall des herabfallenden Gegenstandes auch die beiden miteinander verbundenen Teile des Kelchkörpers voneinander getrennt. Bei näherer Betrachtung konnten im Bereich der zylindrischen Gefäßwandung ferner mehrere kleine Schlagspuren entdeckt werden, die einen bogenförmigen Verlauf beschreiben. Sie lassen vermuten, daß an dieser Stelle über einen geraumen Zeitraum hinweg eine Kette o.ä. an den Gefäßkörper schlug. Sowohl diese Beschädigungen als auch die Stauchungen bzw. Deformationen konnten durch Rückformung relativ leicht behoben werden. Entsprechendes gilt für die wenigen Korrosionsspuren.

Der Gefäßkörper besteht aus zwei getriebenen, miteinander verlötzten Einzelteilen, einem Gefäßoberteil, d.h. dem eigentlichen Behältnis (Cuppa), und einem Gefäßunterteil, dem hohlen, ausladenden Kelchfuß (Abb. 32). Das Unterteil des Gefäßes, d.h. der Kelchfuß, ist im Bereich seiner Basis winklig ausgestellt – was einen Standring mit geringer Standfläche bedingte –, verjüngt sich nach oben hin leicht

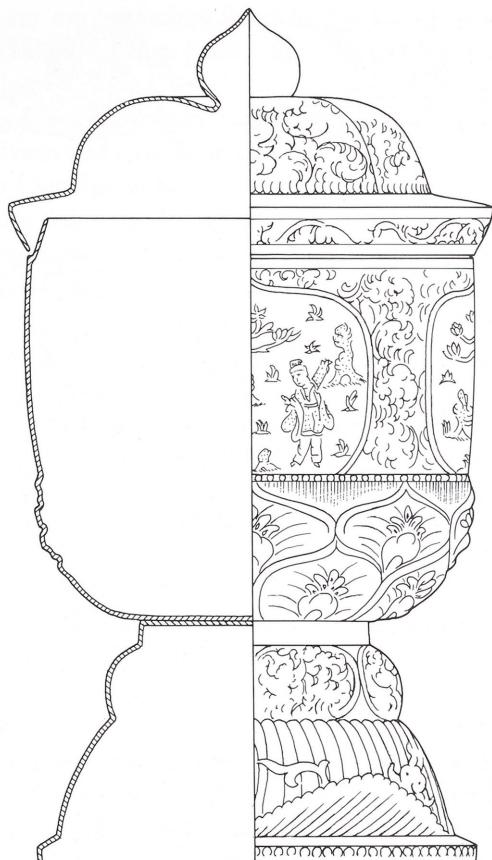
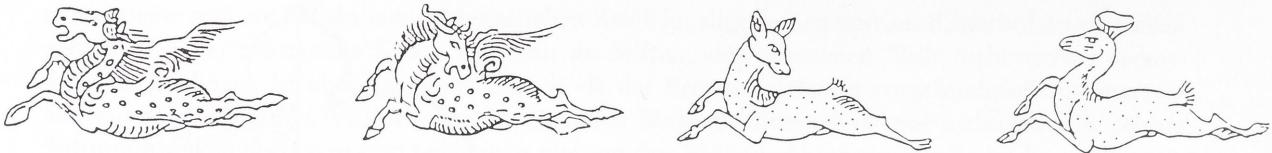
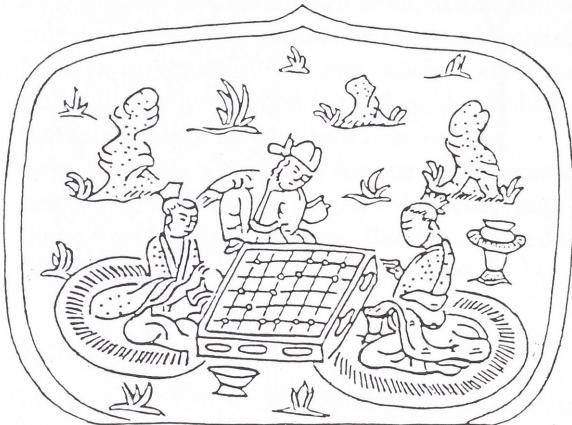


Abb. 32 Famensi. – Silbervergoldeter Kelch (4/94).

und weist unmittelbar unterhalb seines oberen Abschlusses, der zur optimalen Verlötung mit dem Gefäßoberteil plan gearbeitet ist, einen breiten, merklich gewölbten Wulst auf. Die Basis des Gefäßfußes ist mit gepunzten bzw. gestempelten sowie offensichtlich ziselierten oder gravierten Ornamenten verziert; deutlich sind eine umlaufende Reihe eingepunzter Kreise und ein umlaufender Winkelmäander zu erkennen. Oberhalb davon und durch einen winkligen Absatz getrennt, d.h. im Bereich, wo der Gefäßfuß sich nach oben verjüngt, also konisch verläuft, findet sich eine flächendeckende Verzierung aus parallelen, jeweils paarweise verlaufenden und anscheinend aus strichförmigen Einschlägen zusammengesetzten Linien, die von einer umlaufenden, wellenförmigen Linie abgesetzt ist und die eine vergoldete, untere Zone von einer unvergoldeten oberen Zone trennt. Aus der vergoldeten Zone lugen wiederum stilisierte Wesen mit großem Kopf, knopfförmigen Augen, jeweils zwei Tentakeln, kurzen Flossen bzw. Extremitäten und geschweiftem Schwanz hervor. Bei den teriomorphen Wesen dürfte es sich um sog. Drachenfische (makara; chin. mojie) handeln, Motive letztlich indischen Ursprungs, auf die später noch genauer einzugehen sein wird. Damit jedenfalls scheint die jeweils vergoldete, untere Zone, zumal durch ihren wellenförmigen Verlauf, Wasserwellen in stilisierter Weise nachzuahmen. Der über dem konischen Bereich des Gefäßfußes befindliche Wulst gliedert sich in vier breitovale Bildfelder. Jedes Feld ist flächig mit fein gezeichneter vegetabilischer Rankenornamentik und winzig kleinen, dicht an dicht liegenden Kreispunkten (sog. Ringpunzierung bzw. Ringmattierung) verziert, vor denen sich jeweils ein naturalistisch wiedergegebenes Vogelpaar (Abb. 33, 3) befindet. Die untereinander verschiedengestaltigen, zweifellos verschiedene Vogelarten darstellenden Vogelpaare bilden jedes für sich eine nach außen abgeschlossene Komposition, wobei die Vögel eines jeden Paares inhaltlich wie kompositorisch aufeinander bezogen sind. Deutlich zu erkennen sind zwei entenartige Vögel (Mandarinente?) mit relativ plumpen Körpern, großen Köpfen und kurzen Schwänzen, ferner zwei Wiedehopfe mit hoher, schräg nach hinten



1



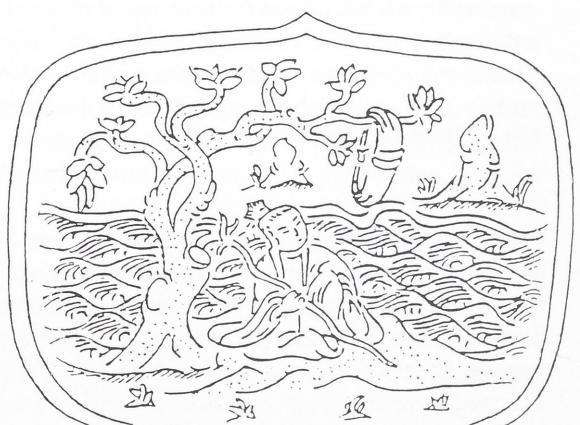
1



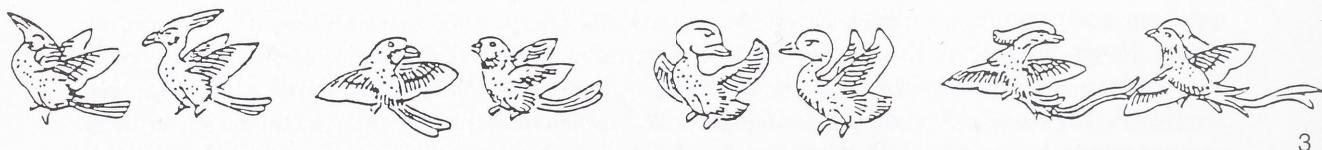
2



3



2



3

Abb. 33 Famensi. – 1 Figürliche Motive auf dem Kelchdeckel (4/94). – 2 Medaillons mit figürlichen Szenen auf dem Kelchkörper (4/94). – 3 Figürliche Motive auf dem Kelchfuß (4/94).

gestellter Haube, kräftigen krummen Schnäbeln, kräftigen Körpern und langen Schwänzen, zwei Paradiesvögel mit langen Hauben und überlangen Schwänzen und schließlich zwei nicht weiter identifizierbare Singvögel. Die Vögel eines jeden Paares sind stets im Flug dargestellt, d.h. mit erhobenen Flügeln, und jeweils einander zugewandt oder blicken einander zumindest an. Man hat den Eindruck, als würden die Vögel umeinander werben. Oberhalb des gewölbten Wulstes befindet sich eine niedrige, et-

wa vertikal verlaufende Zone, die das Doppellinienornament des konischen Bereichs des Gefäßfußes wiederaufnimmt. Unmittelbar darüber endet der Gefäßfuß in einer ebenen Fläche, über die mittels Verlötung die Verbindung zum Gefäßoberteil hergestellt wurde.

Das Kelchoberteil besitzt zur optimalen Verbindung mit dem Gefäßfuß einen runden planen Boden, ist darauf zunächst stärker ausladend, dann von zylindrischer Form und im Randbereich zur Aufnahme des Deckels leicht verschränkt bzw. eingestellt und weist einen schmalen, außen liegenden Absatz (Deckelfalz) auf. Der untere, ausladende Bereich wird von in flachem Relief wiedergegebenen Lotosblütenblättern bestimmt, die in zwei Reihen und übereinander gelappt sind. Der darüber befindliche eigentliche Gefäßkörper scheint damit einer Lotosblüte zu entwachsen. Die einzelnen Blütenblätter sind in sich fein gegliedert bzw. strukturiert; so meint man etwa durch feine Linien und Gebilde angedeutet einzelne Blattadern und Blütenbestandteile erkennen zu können. Dieser Bereich ist vom zylindrischen Mittelteil des Gefäßoberteils durch einen leichten Absatz getrennt, der selbst wiederum mit einer Reihe eingepunzter Kreise verziert ist. Der zylindrische Bereich ist durch vier vertikale Kerben in vier gleichmäßige Felder untergliedert. Oben, d.h. zum Gefäßrand hin, grenzen zwei horizontal verlaufende parallele Linien diesen Bereich ab. Jedes Feld des mittleren Bereichs des Gefäßoberteils weist ein medaillonartiges Gebilde auf, dessen Inneres von figürlichen Szenen eingenommen wird (Abb. 33, 2; Farbtaf. XIV). Die darum befindliche Zone wird von vegetabilischen Ranken und eingepunzten dicht an dicht liegenden kleinen Kreisen eingenommen, eine Verzierung, die bereits vom Kelchfuß her bekannt ist. Die Rankenornamente jedes Feldes sind fast spiegelsymmetrisch aufgebaut und entsprechen einander fast gleichfalls. Die Bildfelder geben in relativ stilisierter Weise unterschiedliche Szenen wieder.

In einem Bildfeld sind zwei auf runden Decken bzw. Teppichen einander gegenüber sitzende Personen zu erkennen, die chinesisches Schach spielen, sowie eine dritte, wohl einen Zuschauer oder einen Schiedsrichter darstellende Person, die zwischen den beiden anderen kniet. Das Spielbrett ist als flacher Kasten etwa quadratischer Grundform ausgebildet und besitzt durchbrochen gearbeitete Seiten; auf seiner planen Oberseite sind das durch einander kreuzförmig überschneidende Linien gebildete Spielfeld und kleine runde Spielsteine zu erkennen.

Auf einem anderen Medaillon erkennt man zwei Personen, von denen die eine, wohl eine männliche, auf einer runden Decke am Fuße eines Baumes mit ausladenden Ästen sitzt, die andere hingegen, eine Frau, offensichtlich im Gehen begriffen ist, einen länglichen Gegenstand auf dem Rücken trägt und sich gerade zur sitzenden Person umwendet, vermutlich um Abschied zu nehmen. Der Gesichtsausdruck beider dargestellten Personen scheint einen trauernden Zustand wiederzugeben.

In einem weiteren Bildfeld erkennt man zwei stehende, leicht nach vorn gebeugte und beide Hände erhabende, mit weiten Gewändern bekleidete Frauen, die einer dritten, mit einer weiten Hose und Stiefeln bekleideten Person, wohl einem Mann, die eine Hacke geschultert hat, an deren Ende wiederum ein Gefäß baumelt, zugewandt sind. Auch diese Person scheint im Gehen begriffen zu sein und sich von den beiden anderen entfernen zu wollen.

Das vierte und letzte Medaillon schließlich gibt eine mit angezogenen Beinen auf dem Boden unter einem Baum mit ausladenden Ästen am Rande eines beackerten Feldes sitzende, mit wallenden Gewändern bekleidete Person wieder, die in der rechten Hand einen großen geschwungenen Stab hält, ihren Blick schräg nach oben gewandt hat und auf einen dort in den Ästen des Baumes hängenden, nicht sicher bestimmmbaren Gegenstand, wahrscheinlich einen aus Stoff bestehenden Beutel mit zusammengebundenen Enden, zu blicken scheint.

Bei dem typgleichen Pendant erkennt man in einem Medaillon eine auf einer runden Decke bzw. einem Teppich sitzende, mit wallenden Gewändern bekleidete Person, anscheinend eine Frau, die ein leierartiges Instrument (Zupfinstrument? chinesische Harfe?) spielt. Ihr gegenüber stehen zwei ihr zugewandte, wohl der Musik lauschende große, storchen- bzw. kranichartige Vögel mit langen Beinen, Hälsen und Schnäbeln, die ihre Flügel erhoben haben. Die kompositorisch hintereinander (bzw. übereinander) gestaffelten Vögel scheinen zu der Musik zu tanzen; der vordere Vogel hat zu diesem Zweck bereits ein Bein erhoben bzw. angewinkelt. Ein anderes Medaillon zeigt zwei einander auf runden Decken gegenüber sitzende Frauen, die beide mit lang herabfallenden, wallenden Gewändern bekleidet sind. Während

die vom Betrachter aus linke Gestalt mit beiden Händen eine Flöte zum Mund geführt hat, um zu spielen, hält die andere mit beiden Händen eine Schale vor sich, die sie der flötespielenden Frau zu reichen scheint. Im Hintergrund erkennt man vier weitere, wohl auf dem Boden stehende Gefäße, darunter eine zweite Schale sowie drei größere topfähnliche Gefäße mit bauchigem Körper. Auf einem anderen Medaillon sieht man eine weitere auf einer runden Decke sitzende Person, die anscheinend auf einem Blasinstrument spielt; deutlich ist ein langgezogenes, rohr- bzw. schlauchartiges Gebilde, das vom Mund der Gestalt zum Instrumentenkörper läuft, zu erkennen. Ihr gegenüber befindet sich ein auf einem Bein stehender Phönixvogel mit erhobenen Flügeln, der sich anhand seines charakteristischen Kopfes mit krummem Schnabel, hohem Kamm und nach hinten gelegter Mähne sowie seines langen geschweiften Schwanzes, der ihn an Höhe noch überragt, gut identifizieren lässt. Auch hier scheint der Vogel der Musik zu lauschen bzw. zu ihr zu tanzen. Hinter der Frau stehen zwei topfähnliche Gefäße unmittelbar nebeneinander. Das vierte und letzte Medaillon zeigt eine stehende, vornübergeneigte, mit langen, wallenden Gewändern bekleidete Person, wohl eine Frau, die mit der rechten Hand einen runden Gegenstand (Perle o.ä.) zu greifen versucht, den eine Schlange im weitaufgerissenen Maul hält. Es hat den Anschein, als habe die Schlange der Person den Gegenstand entrissen oder speie ihn hervor. Hinter der Person erkennt man einen Wanderstab sowie einen wohl daran befestigten, geflochtenen Korb.

Alle der hier mit fein gezeichneten Linien, Punzen bzw. Stempeln und Teilvergoldung wiedergegebenen Episoden auf den beiden Kelchen sind in eine ländliche Umgebung mit Gräsern, Sträuchern, Bäumen, kleinen Felsen und, in einem Fall, einem Feld eingebettet. In der Regel sind es mehrere Figuren, die im Innern eines Medaillons wiedergegeben sind. Dennoch bestehen auch einige Unterschiede. Gemeinsam ist beiden Kelchen beispielsweise das Motiv der auf dem Boden ausgebreiteten runden Decken (resp. Teppich), auf denen verschiedene Gestalten Platz genommen haben; desgleichen die landschaftliche Gestaltung mit verschiedenartigen Pflanzen und Felsformationen. Auffällig ist, daß die auf zwei Medaillons des hier näher untersuchten Kelchs wiedergegebenen Bäume jeweils die linke Bildhälfte einnehmen, wobei deren ausladendes Geäst die jeweilige Szene optisch rahmt. Bei diesem Gefäß fehlen allerdings Darstellungen von Tieren, die bei dem anderen Kelch mehrfach wiedergegeben sind. Drei der dortigen Medaillons werden in ihrer bildlichen Aussage von den korrespondierenden Darstellungen von Personen und Tieren bestimmt; bei ihnen steht der musikalische Aspekt aufgrund der drei verschiedene Instrumente spielenden Frauen deutlich im Vordergrund. Hingegen zeigt der hier interessierende Kelch zwar in einem Fall eine Spielszene mit zwei Spielerinnen und einem Zuschauer bzw. Schiedsrichter, auf zwei anderen Medaillons sind jedoch Szenen zu sehen, die eine Trennung bzw. ein sich Verabschieden mehrerer Personen zum Inhalt haben.

Zumindest bei einigen der wiedergegebenen Szenen scheint es sich um der chinesischen Mythologie entlehnte Motive zu handeln, bei denen legendäre Personen dargestellt sind. Durchweg aber gestalten sich eine genaue Ansprache und Identifizierung der bildlichen Darstellungen als überaus schwierig. Die Szene auf dem nicht näher untersuchten Kelch mit der vornübergeneigten Person und der Schlange beispielsweise wurde erst kürzlich mit dem Verweis auf ein populäres, um die Mitte des 4. Jahrhunderts entstandenes Werk mit Geistergeschichten mit der dort genannten Geschichte von Sui Hou in Zusammenhang gebracht<sup>80</sup>. Dort wird berichtet, daß Sui Hou, ein alter Mann(!) eine verletzte Schlange fand, sie mit Kräutern geheilt habe und diese daraufhin ihm später zum Dank eine wertvolle Perle gegeben hätte. Obwohl diese Schilderung sich recht gut in einen buddhistischen Kontext einpassen ließe, und man in der dargestellten Person statt einer Frau womöglich doch einen Mann erkennen mag, ist die Verknüpfung der literarischen Überlieferung mit der auf der Kelchwandung wiedergegebenen Szene m.E. letztlich nicht viel mehr als bloße Spekulation. Will man sich dem Bildinhalt solcher Motive nähern, sind Versuche dieser Art sicherlich legitim und notwendig, ob sie indes den wahren Verhältnissen und vor allem

<sup>80</sup> Zhang Enxian, Wenbo 1993, H. 4, 49ff., der zum Vergleich auf eine tang-zeitliche Wandmalerei in Grab 337 in Jin-

sheng bei Taiyuan (Prov. Shanxi) verweist.

der damaligen Intention entsprechen, ist nicht gesagt. Das geschilderte Beispiel zeigt einmal mehr die Grenzen heutiger Auswertbarkeit und archäologischer Interpretation, selbst im Falle einer breiten historischen und literarischen Überlieferung, die sich dem dortigen archäologischen Material an die Seite stellen lassen.

Die Deckel der beiden Kelche sind etwa halbrund gewölbt, d.h. kalottenförmig, besitzen einen zwiebelförmigen Deckelknopf bzw. -knauf an ihrer Spitze und einen etwa rechtwinklig umgebogenen Rand (Deckelkrempe), der auf den dafür vorgesehenen Deckelfalz des Gefäßobersteils paßt. Die Verzierungen der beiden Deckel entsprechen einander weitestgehend. Der Rand des Deckels des näher untersuchten Kelchs ist mit einem umlaufenden vegetabilischen Rankenornament verziert, das sich vor einem flächen-deckenden Muster aus eng nebeneinanderliegenden Kreispunzen (Ringpunzierung bzw. -mattierung) befindet und oben wie unten von unverzierten schmalen Zonen und Begrenzungslinien eingefaßt ist. Die darüberliegende horizontale Deckelzone nimmt die vegetabilische Rankenornamentik in gleicher Weise wieder auf. Solche findet sich auch auf der durch eine schmale, an stilisierte übereinandergelappende Blätter erinnernde Zone abgesetzten Deckelkalotte wieder, doch hier durch vier vertikale Kerben, die beiderseits mit emporsteigenden stilisierten Flammen versehen sind, in vier gleichmäßige gewölkte Felder unterteilt. Die Mitte eines jeden Feldes wird von einem in Bewegung begriffenen vierbeinigen Tier (Abb. 33, 1) eingenommen, das jeweils nach links läuft. Bei zwei Tieren handelt es sich um Misch- bzw. Fabelwesen, wohl geflügelte Pferde. Deutlich sind Flügel, kräftige Körper sowie Pferdeköpfe und -beine zu erkennen; bei einem Wesen meint man sogar Hörner auf dem Kopf ausmachen zu können. Bei den beiden anderen Vierbeinern scheint es sich um Rehe oder ähnliche Tiere (Rotwild) zu handeln, vielleicht sind es aber auch Fabelwesen; zumindest ein Tier weist auf dem Kopf ein Horn bzw. Hörner auf. Zwei der Tiere haben ihren Hals zurückgeneigt und ihre Köpfe nach vorn gewandt, die anderen beiden hingegen besitzen zurückgewandte Köpfe, was den Eindruck erweckt, als würden die Tiere einander nachschauen. Jedenfalls scheinen die Tiere inhaltlich aufeinander bezogen zu sein. Ob es sich bei den jeweils ein Paar bildenden Tieren um Männchen und Weibchen handelt, ist nicht zu sagen, mag aber aufgrund der Darstellungsweise und bildlichen Komposition gewisse Wahrscheinlichkeit besitzen.

Beim Kelchpendant finden sich an entsprechender Stelle vier ganz ähnliche Tierdarstellungen. Drei davon (zurückblickendes geflügeltes Pferd, zurückblickendes sowie nach vorn gewandtes Reh[?]) sind von denen des anderen Kelchs kaum zu unterscheiden. Beim vierten Tier handelt es sich dagegen in abweichender Weise um ein vierbeiniges Misch- bzw. Fabelwesen spezieller Art (chin. qilin, xiezhi, tianlu bzw. bixie), das sich durch einen kräftigen Körper, einen großen raubtierartigen Kopf mit weit aufgerissenem Maul und langen Zähnen, zwei Flügel und Hufe auszeichnet.

Die Deckelspitze, d.h. der zwiebelförmige Deckelknopf bzw. -knauf, ist von regelmäßiger symmetrischer Gestalt und gänzlich unverziert. Dies erstaunt insofern, als hier ja der Deckel gehalten bzw. gehoben wurde, und man eigentlich aus praktischen Gründen hätte annehmen dürfen, daß dieser zum besseren Halt eine profilierte Oberfläche besäße.

Betrachtet man die vergoldeten Partien auf der Gefäßoberfläche der beiden Kelche, fällt auf, daß die Feuervergoldung relativ unsauber gehabt wurde, was zu einem Gutteil mit der Methode selbst zu begründen ist. Besonders im Bereich figürlicher Motive sind Grenz- bzw. Umrißlinien nur selten eingehalten worden; meist greift die Vergoldung auf Gefäßpartien über, die eigentlich nicht hätten vergoldet werden sollen. Trotzdem zeichnen sich beide Kelchgefäße durch eine außerordentlich hohe Qualität aus.

Der von deutscher Seite restaurierte Kelch erhebt sich samt aufgesetztem Deckel zu einer Höhe von 24,7 cm, wobei 6,9 cm auf das Gefäßunterteil (Fuß), 11,6 cm auf das Gefäßoberteil (Cuppa) und 7,0 cm auf den zugehörigen Deckel entfallen. Sein Gewicht beträgt 883,5 g, die Stärke des Silberblechs kann mit durchschnittlich 0,9 mm angegeben werden. Der Standring des Kelchfußes hat einen Durchmesser von 12,7 cm, die zylindrische Gefäßwandung ist mit einem Durchmesser von 13,0 cm nur unerheblich breiter. Den größten Durchmesser (13,2 cm) wiederum besitzt der separat gearbeitete Deckel. Der eigentliche Gefäßkörper faßt ein Volumen von etwa 1,25 l.

Vergleicht man die beiden typgleichen Kelchgefäße unmittelbar miteinander, tritt deren Ähnlichkeit offen zu Tage. Unterschiede sind nur im Detail auszumachen und beschränken sich auffälligerweise auf die

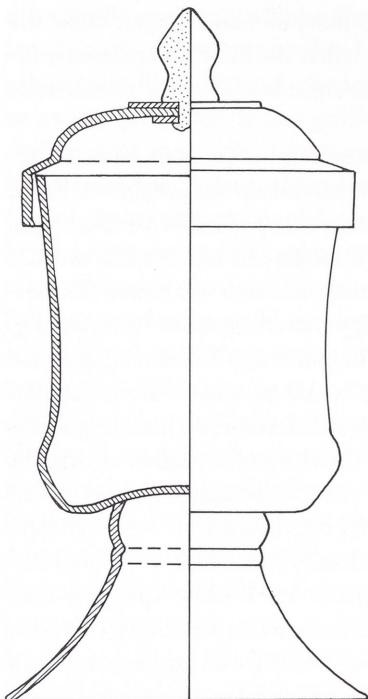


Abb. 34 Famensi. – Silbervergoldeter Kelch (3/94) in Schnittansicht. – M = 4:5.

figürlichen Szenen. Trotz der unterschiedlichen Motive entsprechen die wesentlichen Darstellungsweisen und kompositorischen Merkmale der Bildprogramme der beiden Kelche einander. Dies läßt neben anderen Gemeinsamkeiten formaler Art den Schluß zu, daß beide Kelche unzweifelhaft in der gleichen Werkstatt, vermutlich sogar von ein und demselben Handwerker gefertigt wurden. Ihre paarweise, miteinander korrespondierende Aufstellung im Innern der hinteren Kammer der Krypta stellt sicher keinen Zufall dar, sondern ist sorgfältig geplant worden und spricht für ein genau erstelltes und praktisch umgesetztes Konzept.

Auf die Funktion von Kelchgefäßen dieser Art wird weiter unten im Zusammenhang mit anderen noch zu erörternden Kelchen gleichen Typs näher einzugehen sein.

Gleichfalls im Innern der hinteren Kammer fanden sich zwei gegenüber den beiden bereits angeführten Kelchen erheblich kleinere Kelchgefäße (Abb. 34; Taf. 131, 1-2; Farbtaf. XVI, 1), die nach rein formalen Gesichtspunkten dem gleichen Gefäßtyp (chin. tanzi) zuzurechnen sind, sich aber durch einige Details von diesem unterscheiden. Auch sie bilden ein Paar. Statt auf dem Boden der Kammer, lagen bzw. standen einst beide Kelchgefäße (chin. diaodazi) neben anderen Gefäßen und Gegenständen, u.a. einem qualitätvollen Weihrauchbrenner, im Innern einer großen, mit fünf separat angebrachten Füßen versehenen Platte aus vergoldetem Silber.

Wie die anderen Kelche bestehen auch sie aus getriebenem Silberblech, sind teilvergoldet, besitzen jeweils einen zweiteiligen Gefäßkörper, ein Unterteil (Fuß) und ein Oberteil (eigentliches Behältnis), die beide miteinander verlötet sind, sowie einen separat gearbeiteten Deckel und sind flächendeckend verziert; eines dieser beiden Kelchgefäße wurde von deutscher Seite restauriert und sei im folgenden eingehender behandelt.

Der Erhaltungszustand dieses Exemplares (Abb. 34; Taf. 131, 1) kann als vergleichsweise gut bezeichnet werden. Doch wies es auch einige Stauchungen und Deformierungen auf; davon war der eigentliche Gefäßkörper ebenso betroffen wie der Deckel des Kelches. Dennoch waren Restaurierungsmaßnahmen nur in geringem Umfange erforderlich.

Die Gefäßform entspricht weitestgehend den bereits beschriebenen Kelchen. Der ausladende Gefäßfuß besitzt einen schmalen Standring, verjüngt sich nach oben rasch, verläuft also konisch, und zeichnet sich durch eine leicht eingezogene Wandung aus. Darüber befindet sich durch einen Absatz getrennt ein relativ breiter, gleichmäßig gewölbter Wulst, über diesem schließlich eine runde plane Fläche, die der Verbindung mit dem Gefäßoberteil dient. Der untere, konisch gearbeitete Teil des Kelchfußes ist flächen-deckend mit parallel verlaufenden Doppellinien verziert und durch eine etwa wellenförmig verlaufende Linie in eine vergoldete und eine unvergoldete Zone untergliedert; ein ganz ähnlicher Dekor begegnete bereits bei den beiden obengenannten Kelchgefäßen. Während sich die vergoldete Zone auf drei wellenförmige, vom Gefäßboden ausgehende Bereiche beschränkt, die mit schrägen, leicht bogenförmig verlaufenden parallelen Doppellinien versehen sind und möglicherweise Wasserwellen(?) darstellen sollen, weist die unvergoldete Zone nur senkrecht verlaufende parallele Doppellinien auf. Oberhalb davon befindet sich eine schmale, mit einer umlaufenden Reihe gepunzter Kreise verzierte Zone, die zu dem darüberliegenden Wulst überleitet. Dieser ist in drei langovale Felder untergliedert, die wiederum flächen-deckend mit symmetrisch angeordneten, einander überlappenden, offenbar Knospen bildenden Blütenblättern verziert sind und durch diesen Dekor einen starken Kontrast zu den unteren Bereichen des Kelchfußes bilden.

Das Gefäßoberteil besitzt einen runden, flachen (planen) Boden, darüber einen stärker ausladenden, oben gewölbten und etwas verschränkten Bereich, darauf einer breite, unmerklich eingezogene, fast zylindrische Zone sowie einen zur Aufnahme des Gefäßdeckels leicht verschränkten bzw. eingezogenen Rand. Der untere, stärker ausladende Bereich ist mit in flachem Relief wiedergegebenen stilisierten Lotosblütenblättern verziert, die in drei Reihen angeordnet und übereinander gelappt sind. Die einzelnen Blätter sind durch feine, leicht divergierende Linien strukturiert, was ihnen einen gewissen naturalistischen Ausdruck verleiht. Der darüber befindliche hohe, etwa zylindrische Bereich wird wesentlich durch eine flächendeckende vegetabilische Rankenornamentik und eine die verbliebenen Flächen füllende Ringmattierung aus eng nebeneinanderliegenden kleinen Kreispunkten bestimmt, die insgesamt drei stehenden menschlichen Figuren als Hintergrund dienen (Abb. 36; Farbtaf. XVI, 1). Zusätzlich rahmen randliche Ranken die drei Gestalten in spiegelsymmetrischer Weise und bilden dadurch in sich abgeschlossene Dekorfelder etwa rundovaler Form. Bei den wesentlich durch Linien gebildeten, nicht allzu stark stilisierten bzw. abstrahierten Personen handelt es sich um zwei nach links gewandte Musikerinnen und einen frontal wiedergegebenen Tänzer; die weitestgehend übereinstimmende Kleidung der Dargestellten mit an Röcke erinnernden Gewändern sowie eng am Oberkörper anliegenden, vorn verschlossenen Blusen bzw. Jacken und die Frisuren mit stilisierten Blüten(?) und Bändern im Haar lassen keine Zweifel daran, daß es sich um Frauen handelt. Im Falle des Kopfes sind alle drei Personen im Halbprofil dargestellt. Außerdem sind sie in Schrittstellung wiedergegeben. Während die eine Musikerin auf einer zum Mund geführten und mit beiden Händen gehaltenen Flöte spielt und offenbar nach links geht, hält die andere, gleichfalls nach links gewandte Spielerin, ein relativ kleines leierartiges Saiteninstrument (chinesische Harfe?) mit beiden Händen in Brusthöhe; auch sie scheint auf dem Instrument zu spielen, doch hat sie den Kopf deutlich erhoben und rückwärts gewandt. Beide Musikerinnen blicken demnach zur zwischen ihnen stehenden Tänzerin, die zu ihrer Musik zu tanzen scheint. Mit leicht gebeugten Knieen steht die Tänzerin mit beiden Beinen in Schrittstellung da und hat beide Arme bis etwa in Schulterhöhe erhoben und weit ausgestreckt; die Unterarme bzw. die Handgelenke sind dabei angewinkelt. Offenbar verharrt sie in diesem Tanzschritt; es hat fast den Anschein, als würde sich die Tänzerin leicht vor ihrem Publikum oder ihrer musikalischen Begleitung verbeugen. In beiden Händen hält sie schleierartige Tücher, die den Bewegungen der Arme und Hände folgen und diese optisch verlängern; beim Tanz werden diese Schleier rasch gewedelt worden sein, was einen ganz besonderen optischen Reiz ausgemacht haben dürfte. Inhaltlich sind die drei, offenbar durchweg in Bewegung begriffenen Figuren aufeinander bezogen und eng miteinander verbunden; einem Betrachter erscheinen sie als eine geschlossene Einheit.

Eine dieser Bildkomposition entsprechende Darstellung findet sich auf dem typgleichen Kelchpendant (Taf. 131, 2). Statt der drei weiblichen Künstlerinnen sind es hier allerdings drei eindeutig als Männer be-



Abb. 35 Famensi. – Figürliche Motive auf dem Kelchdeckel (3/94).

stimmbare Gestalten, die in etwa entsprechender Weise auf dem leicht eingezogenen, fast zylindrischen Teil des Gefäßkörpers wiedergegeben sind. Nicht allein die äußere Form und der ornamentale Dekor der beiden Kelchgefäß verbinden sie demnach untereinander, auch die einander entsprechenden figürlichen Motive stellen sie in eine enge Verbindung zueinander; man kann durchaus von einer Wechselbeziehung sprechen.

Bei beiden Kelchen wird der mit menschlichen Gestalten versehene Bereich zum Gefäßrand hin von einer schmalen Zone aneinandergereihter Kreispunzen abgegrenzt. Über ihr befindet sich wiederum eine etwas breitere Zone, die von einem umlaufenden, aus mehreren parallelen Linien zusammengesetzten, wellenförmigen Band eingenommen wird, das mit seinen spiralförmig eingerollten Haken an vegetabilische Ranken erinnert und unzweifelhaft von solchen abzuleiten ist; selbst von einem pflanzlichen Rankenornament sprechen zu wollen, gestattet die starke Stilisierung des umlaufenden Gebildes indes nicht.

Der separat gearbeitete, gleichfalls getriebene Deckel des untersuchten Kelchs besitzt einen etwa rechtwinklig abknickenden Randbereich, eine schmale, leicht einziehende und ansteigende Wandung sowie einen leicht gewölbten Spitzbereich, der oben in der Mitte mit einem etwa zwiebelförmigen Zier- und Halteknauf bzw. -knopf abschließt. Dieser ist allerdings anders als bei den beiden weiter oben genannten Kelchgefäß nicht aus der Deckelform getrieben, sondern separat gefertigt und mit dem Deckelkörper vernietet worden.

Der vertikale Deckelrand ist mit einer umlaufenden vegetabilischen Ranke und füllenden Kreis- bzw. Ringpunzen in schmaler Zone verziert, die oben und unten, von Linien eingefaßt, an unverzierte Zonen grenzen. Der unmerklich einziehende und von der Deckelwölbung durch einen leichten Absatz getrennte Bereich des Deckels ist demgegenüber in abweichender Weise mit aus parallelen Linien gebildeten Wellenbändern verziert. Der darüber schließlich befindliche gewölbte Deckelbereich ist erneut mit vegetabilischer Rankenornamentik und dicht an dicht liegenden kleinen Kreispunzen verziert, die unzweifelhaft an die Ziermotive des etwa zylindrischen Gefäßkörpers erinnern, doch sind es hier statt der menschlichen Figuren drei relativ naturalistisch wiedergegebene Vögel (Abb. 35), die sich in jeweils rahmendem Rankenwerk zu bewegen scheinen. Ranken und Vögel bilden dabei drei in sich abgeschlossene Einheiten. Alle dargestellten Vögel lassen sich als Mandarinente identifizieren, sind aber in unterschiedlichen Momentaufnahmen wiedergegeben. Während einer der Vögel im Begriff ist abzufliegen und zu diesem Zweck einen Flügel erhoben hat, scheint ein anderer mit ausgebreiteten Flügeln und geneigtem Kopf gerade landen zu wollen. Der dritte Vogel schließlich ist im Flug wiedergegeben und hat den Kopf sowie beide Flügel erhoben, als wolle er höher hinauf steigen. Bei dem Deckel des Kelchpendants finden sich ganz ähnliche Darstellungen von Vögeln.

Der den oberen Abschluß des Deckels markierende, zwiebelförmige, fast schon doppelkonische Knauf entbehrt jeder Verzierung; durch seine doppelkonische Form ließ sich der Deckel am Knauf leicht heben bzw. konnte gut mit den Fingern gehalten werden. Äußerlich entspricht er etwa der von den beiden weiter oben angeführten Kelchen her bekannten Deckelknaufform, ist aber wie bereits ausgeführt separat gearbeitet und nachträglich am Deckelkörper befestigt worden. Bemerkenswert ist hierbei, daß dieser Knauf nicht in Treibtechnik entstand, sondern offenbar aus einem Stück in Form geschmiedet wurde, also massiv ist. Von der reichverzierten Deckelwölbung trennt ihn ein radial bzw. strahlenförmig geritztes, in Draufsicht rundes Silberplättchen, das wohl als eine stark stilisierte Blüte zu deuten ist. Dieses Plättchen weist in der Mitte ein rundes Loch auf, das der Aufnahme des Nietstifts des Deckelknaufs

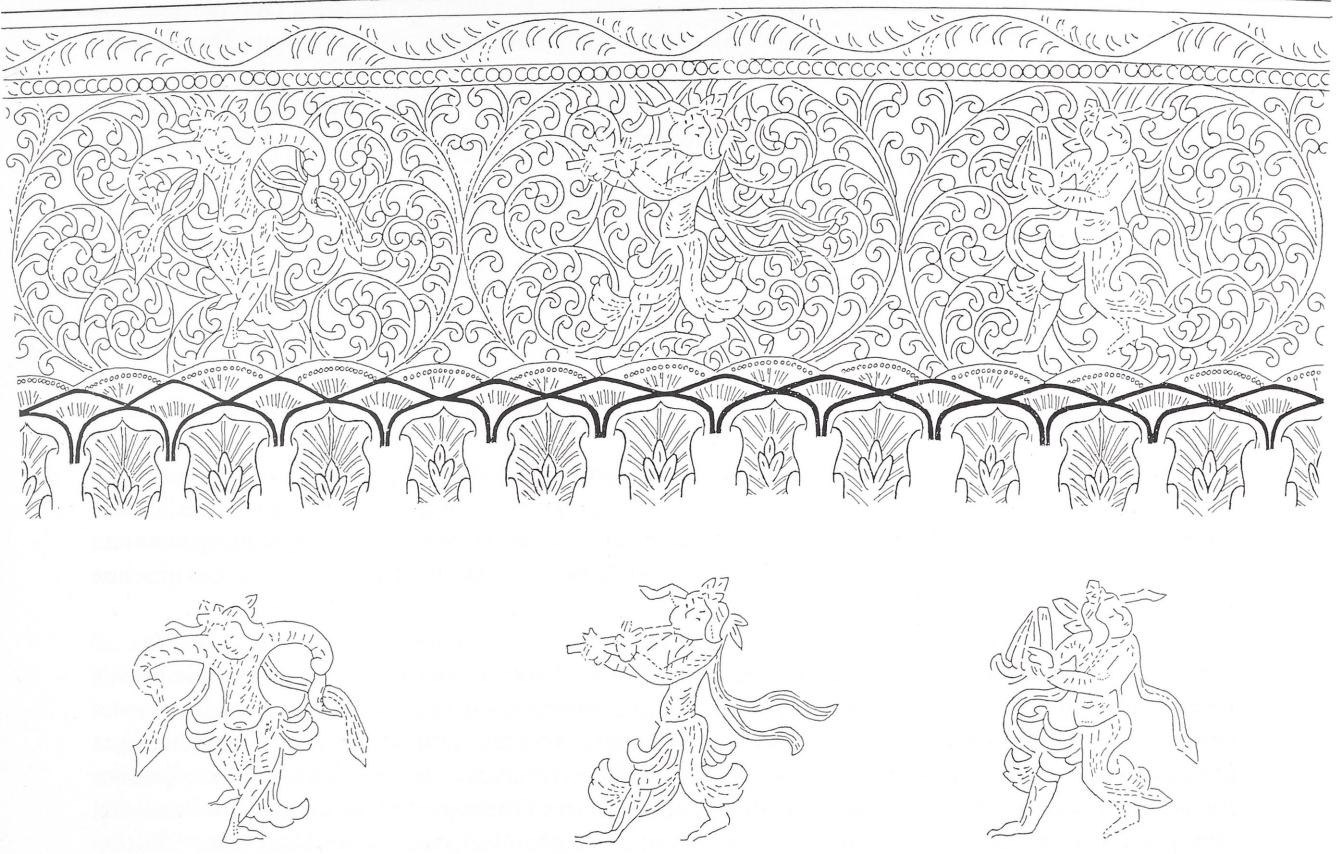


Abb. 36 Famensi. – Figürliche und vegetabilische Ornamentik auf dem Kelchkörper (Abrollung) (3/94).

diente. Im Innern des Deckelkörpers befindet sich wiederum ein Unterlegscheibchen, das für einen festen Sitz der Nietverbindung sorgte.

Wieso man bei diesem Kelch sowie seinem typgleichen Pendant von der bei dem anderen Kelchpaar praktizierten Herstellungstechnik des Deckelknaufs abwich, ist nicht zu beantworten. Spontan würde man annehmen, daß während des Treibvorgangs womöglich das Silberblech des Deckels an der eigentlich für den Deckelknauf vorgesehenen Stelle bereits Risse aufwies, zu dünn oder brüchig war, demzufolge man davon absah, den Deckelknauf zu treiben und statt dessen einen separaten Knauf fertigte und diesen mit dem getriebenen Deckelkörper vernietete. Gegen diese Annahme spricht zunächst der Umstand, daß beide Gefäße des Kelchpaars dieses Merkmal aufweisen. Ferner spart der Punzdekor auf dem gewölbten Bereich des Deckels die später vom durchlochten Metallplättchen verdeckte Deckelmitte aus. Wäre dies nicht der Fall, müßte man tatsächlich in Erwägung ziehen, ob nicht der jetzige Deckelknauf eine sekundäre Zutat ist, demnach erst nach einer geringfügigen Beschädigung des getriebenen, fast schon fertigen Deckelkörpers, mit diesem vernietet wurde.

Die Vergoldung der Kelchgefäße beschränkt sich auf ganz bestimmte Bereiche des Gefäßkörpers und besonders der Ornamentik. Wie bei den beiden bereits weiter oben angeführten Kelchen wurde die Feuervergoldung auch hier nicht sonderlich behutsam angewendet. Vielfach sind die durch verschiedene Motive vorgegebenen Grenzen bzw. Umrißlinien nicht von der Vergoldung eingehalten worden, was der gesamten Ornamentik, besonders im Falle der figürlichen Motive, ein wenig sorgfältiges Äußeres verlieh. Mit einer Höhe von 11,5 cm (im Zustand nach der Restaurierung), im Auffindungszustand maß das Gefäß nur 11,0 cm, zählt dieser Kelch zu den kleineren Metallgefäßen aus dem Schatzfundkomplex.

Während der Fuß einen größten Durchmesser von 6,3 cm, die Gefäßmündung einen Durchmesser von 5,4 cm besitzt, zeichnet sich der Deckel durch einen größten Durchmesser von 5,6 cm aus. Das Gewicht des Kelchgefäßes schließlich beträgt heute 159,9 g.

Die Ähnlichkeiten und Übereinstimmungen in Form und Dekor der beiden ein Paar bildenden Kelche sind derart auffällig, daß man nicht daran zweifeln möchte, daß sie einer gemeinsamen Werkstatt entstammen; vermutlich sogar von gleicher Hand.

Der Gefäßdekor, speziell etwa die Ausführung der Rankenornamentik und der figürlichen Motive, allen voran die menschlichen Darstellungen und verschiedene herstellungstechnische Details, so etwa der separat gefertigte vernietete Deckelknauf, lassen allerdings den Schluß zu, daß diese Kelche von einem anderen Kunsthändler als die beiden größeren, weiter oben bereits mehrfach genannten Kelchgefäße, hergestellt wurden.

Ungeachtet der durch das spezielle Verfahren bedingten, wenig sorgfältigen Feuervergoldung zeichnen sich auch diese beiden Kelchgefäße in ihrer Gesamtheit durch eine hohe kunsthandwerkliche Qualität aus.

Wie die beiden größeren Kelche bildeten auch sie ein zusammengehörendes Paar. Dies wird aus ihrer gleichartigen Form, der einander entsprechenden bzw. ergänzenden Ornamentik ebenso ersichtlich wie aus ihrer Aufstellung im Kammerinnern. Beide waren aufeinander bezogen und anscheinend gemeinsam auf die hier deponierten Reliquien ausgerichtet; entsprechendes gilt für die größeren Kelche des gleichen Gefäßtyps.

Metallgefäß in der Art der beiden hier vorgestellten, aus Silber getriebenen Kelchpaare mit jeweils zweiteiligem Gefäßkörper sowie separatem Deckel und einander weitestgehend entsprechender Form, sind aus der Zeit der Tang-Dynastie sonst so gut wie unbekannt. Im Bestand getriebener Edelmetallgefäß, die man aus diesem Zeitabschnitt kennt, läßt sich ihnen nichts näher vergleichbares an die Seite stellen. Auch aus außerhalb des Tang-Reiches gelegenen Gebieten lassen sich keine näheren Parallelen oder gar exakte Entsprechungen anführen. Dies dürfte weniger mit dem einstigen Mangel bzw. Nichtvorhandensein solcher Gefäßtypen, als vielmehr mit den Auswahlkriterien der damaligen Zeit und damit der archäologischen Überlieferung zu begründen sein. Das Gros der heute bekannten getriebenen Metallgefäß stammt aus Grab- und Hortfunden. Nur bei einem relativ bescheidenen Teil der Hortfunde handelt es sich nicht um reversible Verwahrfunde, sondern um kultische Depots, also um Fundkomplexe in der Art des Schatzfundes des Famensi. Deutlich überwiegen im heute sich präsentierenden Formengut Schalen- und Schüsselformen, geschlossene bzw. verschließbare Behältnisse sind vergleichsweise selten, sofern man Kannen, Flaschen, Kästchen und flache Dosen einmal ausschließt. Eine gewisse formenkundliche Nähe besitzt immerhin ein gleichfalls mit Deckel versehener, heute in New York befindlicher Kelch (Abb. 38) aus der mittleren Tang-Zeit, der aber eine andere Grundform und eine gänzlich abweichende Verzierung aufweist<sup>81</sup>; ob trotz der nicht zu leugnenden Unterschiede die verschiedenen Kelchgefäße der gleichen Funktion dienten, muß dahingestellt bleiben.

Was die Ornamentik und die verwendeten Motive betrifft, so kennt man solche wiederum von zahllosen Edelmetallgefäßen des hier interessierenden Zeitabschnitts. So gehörten sowohl die vegetabilische Rankenornamentik, die füllende Ringmattierung aus eng nebeneinanderliegenden kleinen Kreispunkten, Vogel- und andere figürliche Darstellungen zum gängigen Motiv- und Ornamentrepertoire der tangzeitlichen Kunsthändler. Verschiedengestaltige Vögel, vierbeinige Misch- bzw. Fabelwesen und menschliche Gestalten sind vielfach belegt. Selbst die einigermaßen verlässlich als Drachenfische identifizierbaren Wesen auf dem Fuß des einen Kelches finden sich auf anderen Gefäßformen wieder; hingewiesen sei an dieser Stelle nur auf eine langgestreckte, blütenförmige Schale mit lappenartig eingezogenen, Blätter nachahmenden Rändern (Abb. 37), bei der die innere Fläche mit zwei völlig gleichartigen, allerdings antithetisch im Kreis angeordneten Tieren verziert ist<sup>82</sup>. Dieser letztlich aus Indien kommen-

<sup>81</sup> Han Wei (Anm. 70) 92 Abb. unten; 208 Kat.Nr. 193.

<sup>82</sup> Ebd. 24 Abb.; 186f. Kat.Nr. 87.

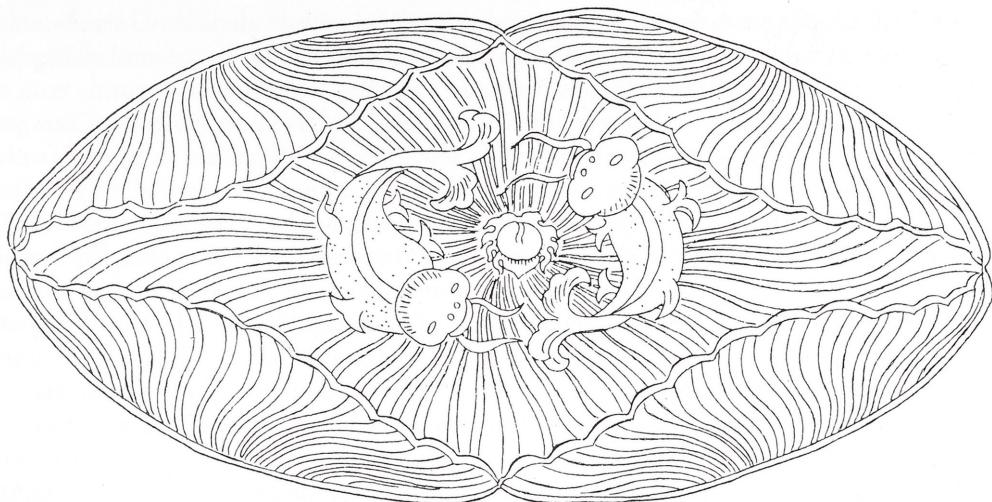


Abb. 37 Silbervergoldete blütenförmige Schale mit makara-Motiv.

de sog. makara-Dekor (chin. *mōjie*) erfreute sich während der Tang-Zeit auch in China einiger Beliebtheit und dürfte zusammen mit der buddhistischen Lehre einen Aufschwung erlebt haben<sup>83</sup>. In der indischen Mythologie verkörpert der Drachenfisch das Element Wasser, was mit Furchtbarkeit gleichgesetzt werden kann, und dient als Attribut der Wassergottheiten. Möglicherweise verbindet sich mit der Darstellung solcher Wesen auf dem Kelchfuß der Wunsch, daß der Inhalt des Gefäßes nie zur Neige gehe. Die Art der flächigen Verzierung des Gefäßfußes ist ferner beispielsweise von einigen Fußschalen mit blütenförmig gelappter Wandung her bekannt; hier wie dort entsprechen die Wellen-Linien-Ornamente einander weitestgehend<sup>84</sup>. Allein das wiederholt vorkommende Motiv einander überlappender Lotosblütenblätter auf beiden Kelchpaaren unterscheidet sie von Gefäß profanen Charakters und legt bereits einen buddhistischen Zusammenhang nahe, was im hier betreffenden Fundkomplex verständlicherweise nicht weiter verwundern darf. Auch die spezifischen Darstellungen menschlicher Gestalten und deren Einbettung in unterschiedliche, bestimmte Episoden wiedergebende Szenen heben die Kelche aus dem Bestand der sonst bekannten tang-zeitlichen Edelmetallgefäße stärker heraus. In dieser Hinsicht läßt sich ihnen bislang nichts vergleichbares an die Seite stellen. Die beiden Kelchpaare belegen damit einmal mehr, daß man sich von so überholten Vorstellungen, denen zufolge man bei den Erzeugnissen des chinesischen Edelmetallschmiedehandwerks der betreffenden Zeit weitestgehend auf menschliche Darstellungen verzichtet, und wenn doch, sich auf Jagdszenen und andere von persisch-sassanidischen Vorbildern abgeleitete Motive beschränkt hätte, in Zukunft wird lösen müssen. Die Eigenständigkeit vieler tang-zeitlicher Edelmetallgefäße wird bei allen wie auch immer feststellbaren fremden Einflüssen im gegenwärtig sich bietenden Gesamtbestand immer stärker zu berücksichtigen sein.

Was die einstige Funktion derartiger Kelche betrifft, gehen die heutigen Meinungen auseinander. Ob die verschiedenen Gefäße im Zustand ihrer Auffindung noch Reste eines einst womöglich vorhandenen Inhalts enthielten, konnte nicht festgestellt werden, doch möchte man dies eher verneinen.

Im Falle der beiden größeren Exemplare nahm man aus verschiedenen Gründen (Form, Dekor, Fundlage etc.) an, es handele sich bei ihnen um Gefäße, die Bestandteile eines ebenfalls im Innern der hinteren Kammer der Krypta geborgenen mehrteiligen Services zur Aufbewahrung und Zubereitung von Tee (Taf. 131, 3; 132-133; 135, 1) seien<sup>85</sup>. Dieses Service setzte sich aus verschiedengestaltigen Gefäßen und

<sup>83</sup> Rawson (Anm. 48) 114ff. – Vgl. Thorp (Anm. 67) 143  
Kat.Nr. 72; 147 Abb.

<sup>84</sup> Han Wei (Anm. 70) 25 Abb.; 187 Kat.Nr. 88-89.

<sup>85</sup> Ders., Wenwu 1988, H. 10, 44ff.; Xi'an – Legacies of Ancient Chinese Civilization (Anm. 1) 176ff.



Abb. 38 Reichverziertes silbervergoldetes Gefäß mit Deckel.

Gegenständen aus teilvergoldetem Silber zusammen und war in der vorgefundenen Inventarliste als ein vom Kaiser Xizong dem Tempel gestiftetes Ensemble deklariert. Bei dem vorgefundenen Service handelt es sich um ein in dieser Form bislang einzigartiges Teeset aus mehreren silbervergoldeten Gegenständen von höchster Qualität, die unterschiedliche Funktionen besaßen und in einer speziellen, im Kaiserpalast ansässigen Werkstatt (chin. wensiyuan) angefertigt wurden<sup>86</sup>; diese Werkstatt war ein von Eunuchen besetztes Handwerksatelier, in dem kostbare Gegenstände für den privaten Gebrauch des Kaisers und den Hof produziert wurden. Im einzelnen handelt es sich um zwei korbähnliche Gefäße (Taf. 132, 1-2), die wohl der Aufbewahrung von Teeblättern oder zum Tee gereichter Plätzchen o.ä. dienten, eine Teemühle bzw. -reibe (Taf. 132, 3), ein kästchenartiges, mit einem Sieb versehenes Gefäß (Taf. 133, 1), ein Behältnis in Form einer Schildkröte (Taf. 133, 2), in dem vermutlich zermahlene Teeblätter aufbewahrt wurden, und ein dreibeiniges Gefäß mit Deckel (Taf. 135, 1), das zur Aufbewahrung verschiedener Zutaten gedient haben mag.

Von den beiden hier näher interessierenden Kelchen (Abb. 32; Farbtaf. XIII, 4) glaubte man, daß man in ihnen einst Salz aufbewahrte; andere Stimmen hingegen meinten, bei den beiden Stücken handele es sich um Gefäße für Gewürze oder Tee(-blätter). Für die beiden kleineren, im Stil und in ihrer äußeren Form leicht abweichenden Kelchgefäße (Abb. 34; Taf. 131, 1-2; Farbtaf. XVI, 1) nahm man zeitweilig einen entsprechenden Verwendungszweck an.

<sup>86</sup> Wang Cangxi (Anm. 50) 52 ff.

Ungeachtet dieser Unzulänglichkeiten bei der Bestimmung des Verwendungszwecks der beiden größeren Kelchgefäße konnten die übrigen Gegenstände, die man dem Teeservice zuwies, mehr oder minder exakt in ihrer einstmaligen Funktion bestimmt werden. Generell dienten die kostbaren Objekte der Zubereitung von Tee und der damit verbundenen Teezeremonie; war das Teetrinken während der Tang-Zeit doch sehr viel mehr als nur ein Zeitvertreib oder bloße Notwendigkeit. Rasch war es ein unverzichtbarer Bestandteil der höfischen Kultur geworden; längst war es unentbehrliches Ritual, Teil des Alltags am Hof. Die im Innern der Krypta geborgenen, höchst qualitätvollen Utensilien belegen dies auf das eindrücklichste. Folgt man der Überlieferung in den offiziellen Geschichtsbüchern, reicht die Kultivierung und das Trinken von Tee sogar bis in das zehnte vorchristliche Jahrhundert zurück; ob dies allerdings den Tatsachen entspricht, sei dahingestellt. Die hohe Bedeutung, die das Teetrinken zur Zeit der Tang-Dynastie genoß, zeigt sich auch darin, daß während dieser Zeit die erste Abhandlung zu diesem Thema erschien, das sog. Buch vom Tee (chin. chajing) von Lu Yu, das detailliert die Teesorten erklärt, die Zubereitung der Teeblätter bis hin zu ausführlichen Schilderungen über die Zubereitung von Tee und das Teetrinken selbst.

Im Zusammenhang mit dem buddhistischen Kult ist die Auffindung eines Teezubereitungsservices im Reliquiendepot insofern von einiger Bedeutung, als der Teekult bei Anhängern einiger buddhistischer Schulen durchaus Bestandteil des religiösen Kults war. Die stimulierende Wirkung des Tees dürfte dabei nicht zu unterschätzen gewesen sein; sie wird vermutlich auch eine rasche Ausbreitung der Sitte, im Kreis der buddhistischen Gläubigen Tee zu trinken, begünstigt haben.

Der profane Verwendungszweck der verschiedenen Gegenstände des Sets mag daher nicht so sehr im Vordergrund gestanden haben, wie es auf den ersten Blick erscheinen mag.

Kehren wir zu der mutmaßlichen Funktion der hier näher interessierenden Kelchgefäße zurück.

Überlegungen jüngerer Zeit führten gegenüber den älteren Vorschlägen zu der Ansicht, daß es sich zumindest bei den beiden kleineren Kelchen um Gefäß handeln müsse, die zum Aufbewahren von Weihrauch gedient hätten<sup>87</sup>. Man versuchte diese Annahme damit zu unterstützen, daß in der vorgefundenen Inventarliste insgesamt drei von Kaiser Yizong gestiftete Weihrauchbehälter genannt, aber bislang nicht sicher identifiziert worden seien, ferner die beiden kleineren Gefäße zusammen mit vielen anderen Gegenständen auf bzw. im Innern einer großen, silbervergoldeten und mit fünf Füßen versehenen Platte gefunden wurden und daher untereinander in einem engen Zusammenhang stünden, der nichts anderes als eine kultische Verehrung der Reliquien spiegele.

Die einigermaßen symmetrische Aufstellung der beiden Kelchgefäßpaare in der hinteren Kammer der Krypta, in geringer Entfernung von den dort deponierten Reliquien, mag die These, es handele sich bei ihnen um Weihrauchbehälter, unterstreichen, wären sie doch demnach bereits bei ihrer Aufstellung durch ihre Funktion in den praktizierten buddhistischen Kult bzw. die Reliquienverehrung eingebunden worden. Eine gleichartige Annahme könnte man allerdings auch für die Gegenstände des Teesets vertreten, wodurch der tatsächliche Verwendungszweck der Kelche weiterhin offenbliebe.

Angesichts der lückenhaften Überlieferung, bislang lassen sich den aus dem Schatzfund des Famensi stammenden Kelchen keine exakten Entsprechungen an die Seite stellen, wird man bei der Frage, welche genaue Funktion Gefäß dieser Art nun letztlich besaßen, weiterhin stärkere Zurückhaltung üben müssen; schließlich ganz ungeachtet der Möglichkeit, daß Kelchgefäß dieser Art womöglich zweckentfremdet genutzt wurden. Da einer Ansprache als Weihrauchbehältnisse gegenüber einer Interpretation als Gefäß für Salz oder andere Zutaten im Teekult eine etwa gleich große Wahrscheinlichkeit zu kommen mag, wird man die eine Annahme kaum zugunsten der anderen verwerfen können. Im Falle der beiden größeren, ein Paar bildenden Kelchgefäße möchte man sie am ehesten als Bestandteile des kaiserlichen Teesets werten, während die beiden kleineren, formal leicht abweichenden, allerdings auch ein Paar bildenden Exemplare wohl der Aufbewahrung von Weihrauch dienten. Ob die Kelche echte

<sup>87</sup> Ders., Wenbo 1993, H. 4, 43 ff.

Funktionspaare waren oder aber sie unabhängig voneinander benutzt wurden, ist aus heutiger Sicht schwer zu beurteilen. Es mag durchaus wahrscheinlich sein, daß sie im praktizierten buddhistischen Kult bzw. der Reliquienverehrung einst als Paar in Erscheinung traten.

Unberührt von den Schwierigkeiten einer Bestimmung des Verwendungszwecks kann vorbehaltlos festgestellt werden, daß beide Kelchpaare aufgrund ihrer hohen kunsthandwerklichen Qualität mit zu den bedeutendsten Treibarbeiten aus Edelmetall zählen, die man überhaupt aus dem tang-zeitlichen China kennt. Sie dürften am ehesten im dritten Viertel des 9. Jahrhunderts n.Chr. entstanden sein. In ihrem Dekor und vermutlich auch in ihrer spezifischen Form präsentieren sie demnach Charakteristika des Edelmetallhandwerks der späten Tang-Zeit, was ihre Bedeutung zusätzlich unterstreichen mag.

Vom wem die beiden Kelchgefäßpaare gestiftet wurden, ist, sofern man die beiden größeren Exemplare nicht zu dem von Kaiser Xizong gestifteten Teeservice hinzurechnet, nicht mit Gewißheit zu sagen. Die Inschriften mit einem Verzeichnis gestifteter Gegenstände tragen nicht zur Beantwortung dieser Frage bei. Indes ist ihre hohe Qualität ein direkter Hinweis darauf, daß sie einst von hervorragend arbeitenden Handwerkern gefertigt wurden, möglicherweise in kaiserlichen Werkstätten. Diese Feststellung wiederum schließt verständlicherweise die Möglichkeit nicht aus, daß sie von einer oder mehreren Privatpersonen gestiftet wurden. Schließlich sind die Unmöglichkeit einer sicheren Identifizierung der Kelche und der Umstand, daß sie (anscheinend) nicht im Inventarverzeichnis genannt sind, womöglich Hinweise dafür, daß sie einst, bedingt durch ihre Funktion, zum Interior der Krypta gehörten und daher keine Stiftungen im eigentlichen Sinne waren.

#### STAPELGEFÄß-SETS

Unter den vielen Edelmetallgefäßen des Schatzfundes fanden sich zwei fünfteilige bzw. -stöckige Sets (Farbtaf. XV) von Stapelgefäßen gleichförmiger Gestaltung, die aus teilvergoldetem Silberblech gefertigt waren. Beide aus jeweils fünf flachen Gefäßen bestehenden Ensembles wurden in der hinteren Kammer der Krypta (Abb. 10) auf dem Kammerboden stehend und übereinander gestapelt vorgefunden. Sie waren unmittelbar vor zwei ein Paar bildenden Wächterfiguren aufgestellt worden, standen einander gegenüber und waren den dazwischen befindlichen, ineinander geschachtelten Reliquienbehältnissen im nördlichen Teil der Kammer zugeordnet, was eine gewisse Symmetrie bedingte.

Der Erhaltungszustand der insgesamt zehn, aus jeweils mehreren miteinander verlöteten Einzelteilen bzw. Silberblechen zusammengesetzten Stapelgefäße (chin. boluozi) kann als vergleichsweise gut bezeichnet werden, doch waren einzelne Exemplare leicht bestoßen und wiesen Deformierungen auf. Im Bereich der Verlötungen zeigten die Gefäße durch das verwendete Lot einige Korrosionsspuren.

Untereinander sind die aus vergoldetem Silber bestehenden Stapelgefäßsets auffallend gleichförmig gestaltet; dies rechtfertigt ihre gemeinsame Ansprache.

In beiden Fällen handelt es sich um Sets von je fünf flachzyklindrischen Dosen mit rechtwinklig ausgestelltem bzw. umgebördeltem Standring, steiler kurzer Wandung, flachem Gefäßboden und vertikalem Rand. Die niedrige Gefäßwandung (Abb. 39) ist durchweg mit sechs in gleichmäßigen Abständen zueinander angeordneten Durchbrechungen versehen, die von rahmenden, parallelen Linien eingefaßt sind. Die Durchbrechungen sind in ihrer Form untereinander nahezu gleich. Stets besitzen sie eine gewölbte bzw. gebogene untere Kante sowie eine mehrfach geschwungene, in der Mitte zipflig ausgezogene Oberkante; Durchbrechungen dieser Art werden im Chinesischen gerne als »wolkenförmig« bezeichnet. Die frei gebliebenen Flächen dazwischen zieren eingravierte spiegelsymmetrische Muster, die stark stilisiert sind und bei denen es sich um Wolkenmotive handeln dürfte. Auch diese Muster sind auffallend gleichförmig; nichtsdestoweniger variieren sie in einem gewissen Rahmen. Vom leicht abgesetzten, verschränkten Gefäßrand trennt die Durchbrechungen und Ritzmotive ein schmaler verlöteter Streifen, der von jeglicher Verzierung ausgespart blieb, aber einen festen Halt der verschiedenen Einzelteile eines jeden Gefäßes gewährleistete.

Darüber befindet sich ein leicht verschränkter Vertikalrand des separat gearbeiteten, mit dem Gefäßkörper bzw. -rahmen verlöteten Gefäßbodens, über den jeweils der Standring eines darüberliegenden

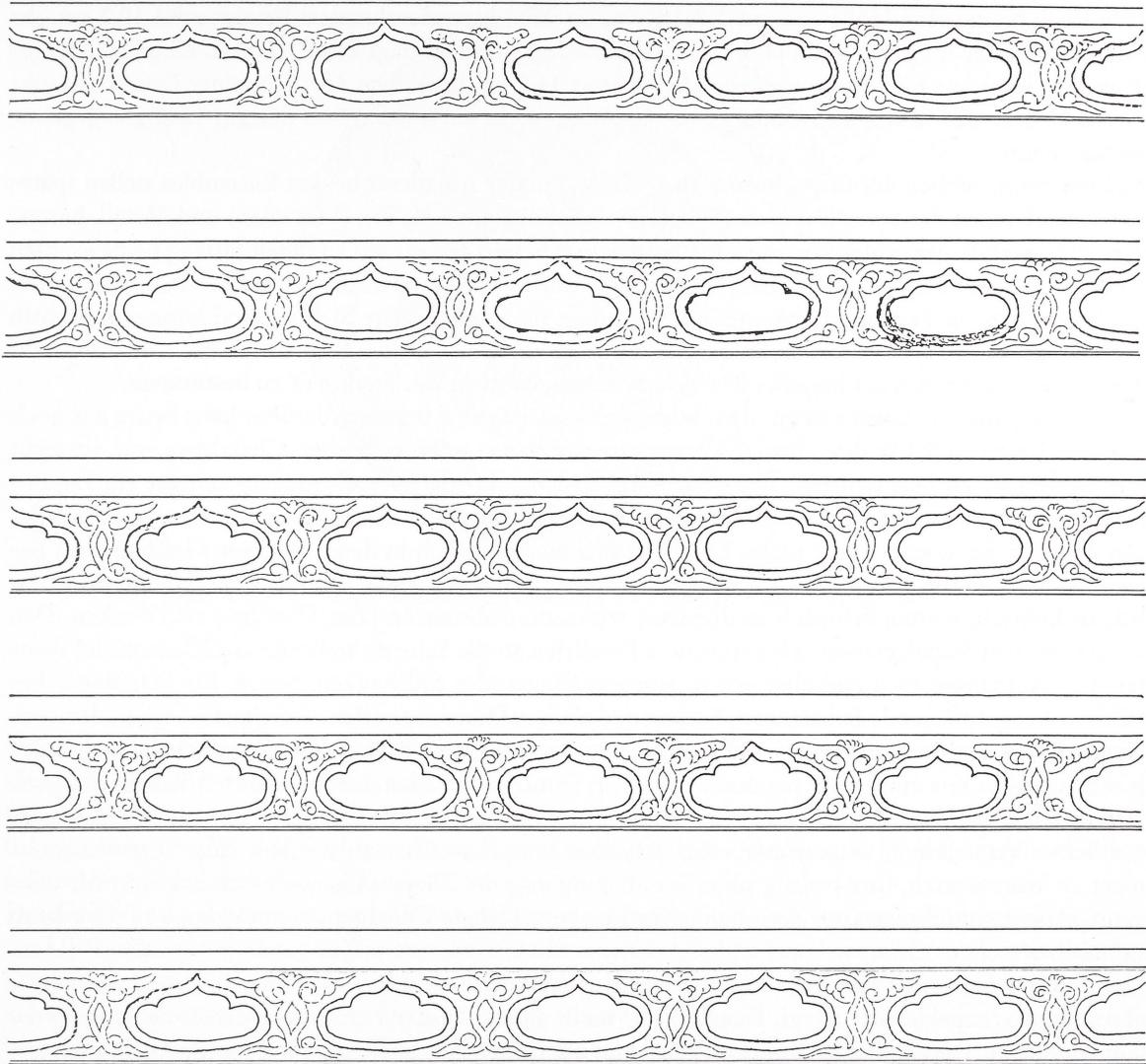


Abb. 39 Famensi. – Abrollung der Ornamentik auf der vertikalen Wandung mehrerer zu einem Set gehörender Stapelgefäß (5/94).

Gefäßes mit dem verlötzten Blechstreifen als Falz paßgenau gestülpt werden konnte. Das Gefäßinnere selbst wiederum ist in allen Fällen mittels einfacher verlötzter senkrechter Stege kreuzförmig in vier gleich große, tortenstückartige Fächer unterteilt.

Die mit 0,9-1,0 cm unverhältnismäßig geringe Tiefe des Doseninnern ergibt nur ein relativ kleines Volumen.

Die Vergoldung der Gefäße (vgl. Farbtaf. XV) beschränkt sich auf die vertikale Gefäßwandung, genauer die Einfassungen der Durchbrechungen, den unteren Rand (Standring) und auf den ornamental Dekor. Der verschränkte Vertikalrand bleibt von der Vergoldung indes ausgespart. Wie so häufig, so zeichnet sich auch diese partielle Feuervergoldung durch geringe Sorgfalt aus; immer wieder sind die durch Linien eigentlich vorgegebenen Grenzen durch die Vergoldung nicht eingehalten worden.

Auffällig ist, daß beide Gefäßsets keinen Deckel besitzen, der die jeweils obere Dose verschloß. Ob es einst derartige Deckel gab, ist nicht zu entscheiden.

Jede Dose besitzt eine Höhe von gut 3,8-3,9 cm, ihr Mündungsdurchmesser beträgt etwa 10,3 cm, ihr Fußdurchmesser hingegen 11,2-11,3 cm. Die Wandungsstärke beträgt etwa 1,5 mm. Übereinander gestapelt ist jedes aus fünf Dosen bestehende Set etwa 14,7 cm hoch. Das Gewicht einer Dose schwankt zwischen etwa 220 und 254 g, wodurch das Gesamtgewicht eines jeden Sets mit gut 1200 g angegeben werden kann.

Mehrstöckige, seitlich durchbrochene Stapelgefäßsets in der Art dieser beiden Ensembles stellen spätestens seit der Zeit der Song-Dynastie (960-1279 n.Chr.) gängige, in Ton (Porzellan) und Metall, besonders aber in Lack gearbeitete Formen dar. Ungeachtet dessen lassen sich zu ihnen bislang keine exakten Parallelen aus der Tang-Zeit anführen; vielmehr scheint es sich bei den Exemplaren aus dem Schatzfund um Prototypen zu handeln. Infolgedessen behaupten sie eine singuläre Stellung und können innerhalb der Zeit der Tang-Dynastie zeitlich nicht näher fixiert werden. Welches Alter beide Sets zum Zeitpunkt der Schließung der Krypta im Jahre 874 bereits hatten, ist nicht mit Exaktheit zu bestimmen.

Welche Funktion die Gefäßsets aus dem Schatzfund des Famensi besaßen, darüber kann heute nur noch spekuliert werden<sup>88</sup>. Ob ihre einstige Verwendung profanen oder kultischen Charakters war, ist nicht mit Gewißheit zu beantworten. Aufgrund ihres bislang singulären Vorkommens scheint ein Zusammenhang mit dem zur Tang-Zeit praktizierten buddhistischen Kult nicht ausgeschlossen zu sein, belegen läßt sich ein solcher indes nicht. Es ist anzunehmen, daß sich in den gestifteten Gefäßen einst bestimmte Substanzen befanden, doch ist darüber nichts Näheres bekannt. Am ehesten möchte man freilich an kultisch, womöglich auch medizinisch wirksame Substanzen (Tee, Gewürze etc.) denken. Den vorgefundenen Stapelgefäßsets als entferntere Parallelen an die Seite zu stellende Gefäßensembles dienten zur Aufnahme medizinischer sowie lebensverlängernder Substanzen, ferner für Schminke, bestimmte körperpflegende Substanzen, Farben und andere Dinge, betreffen also gleichermaßen den profanen wie kultisch-religiösen Bereich. Ungeachtet des Problems ihres einstmaligen Inhalts sind beide hier angeführte Sets aus dem Schatzfund einst dem Famensi bzw. den dort verwahrten Reliquien gestiftet worden. Dabei drängt sich die Frage auf, ob sie erst eigens zur Stiftung angefertigt oder aber ihrer eigentlichen Verwendung entzogen wurden, um dem Tempel gestiftet zu werden. Auch diese Frage ist nicht zu beantworten. Ihre bislang singuläre Stellung mag die These, es handele sich bei den mehrteiligen Gefäßsets um eigens zum Zwecke der Stiftung angefertigte Objekte, unterstützen, beweisen kann sie sie aber nicht.

Durch ihre relativ schlichte Form und die wenig spektakuläre Ornamentik zählen beide untereinander gleichartigen Stapelgefäßsets (vgl. Farbtaf. XV) nicht gerade zu den herausragenden Erzeugnissen der tang-zeitlichen Feinschmiede. Ihre Qualität kann als relativ gut, aber nicht außerordentlich hoch bezeichnet werden. Mit vielen anderen Edelmetallgefäßen aus der Krypta unter der Pagode des Famensi lassen sie sich kaum messen.

Ob beide Gefäßsets in kaiserlichen Werkstätten entstanden, ist nicht zu beantworten. Die gegenüber anderen Edelmetallarbeiten aus dem Schatzfund deutlich geringere Qualität läßt allerdings kaum den Schluß zu, sie seien nicht in Werkstätten des Kaiserhofs gefertigt und daher wohl private Stiftungen. Da sich beide Sets untereinander so ähneln, werden sie aus der gleichen Werkstatt stammen und wurden womöglich von ein und demselben Handwerker gefertigt. Indes erscheint es möglich, daß das eine Gefäßensemble dem anderen als Vorbild diente. Allerdings ist auch dies nicht viel mehr als bloße Spekulation.

#### DECKELOSE

In der hinteren Kammer des »unterirdischen Palasts« unter der Pagode des Famensi fand sich u.a. eine nicht allzu große, relativ unscheinbare bronzenen Deckeldose flachzylinrischer Form (Taf. 134, 1-2).

<sup>88</sup> Von song-zeitlichen Stapelgefäßsets aus Lack ist bekannt, daß sie als Behältnisse im traditionellen Teekult Verwen-

dung fanden. Vgl. The British Museum Book of Chinese Art (Anm. 24) 206 Abb. 154, rechts.



Abb. 40 Famensi. – Ornamentik auf dem Deckel der bronzenen Dose (5/91). – M = 2:3.

Der Erhaltungszustand der Dose zum Zeitpunkt ihrer Auffindung war trotz starker und verschiedenartiger Korrosion verhältnismäßig gut.

Die zweiteilige, aus einem Gefäßkörper bzw. -boden (Gefäßunterteil) und einem Deckel (Gefäßoberteil) bestehende runde Dose (chin. huo) ist von flacher einfacher Form. Boden und Deckel entsprechen fast einander und sind in Form getrieben.

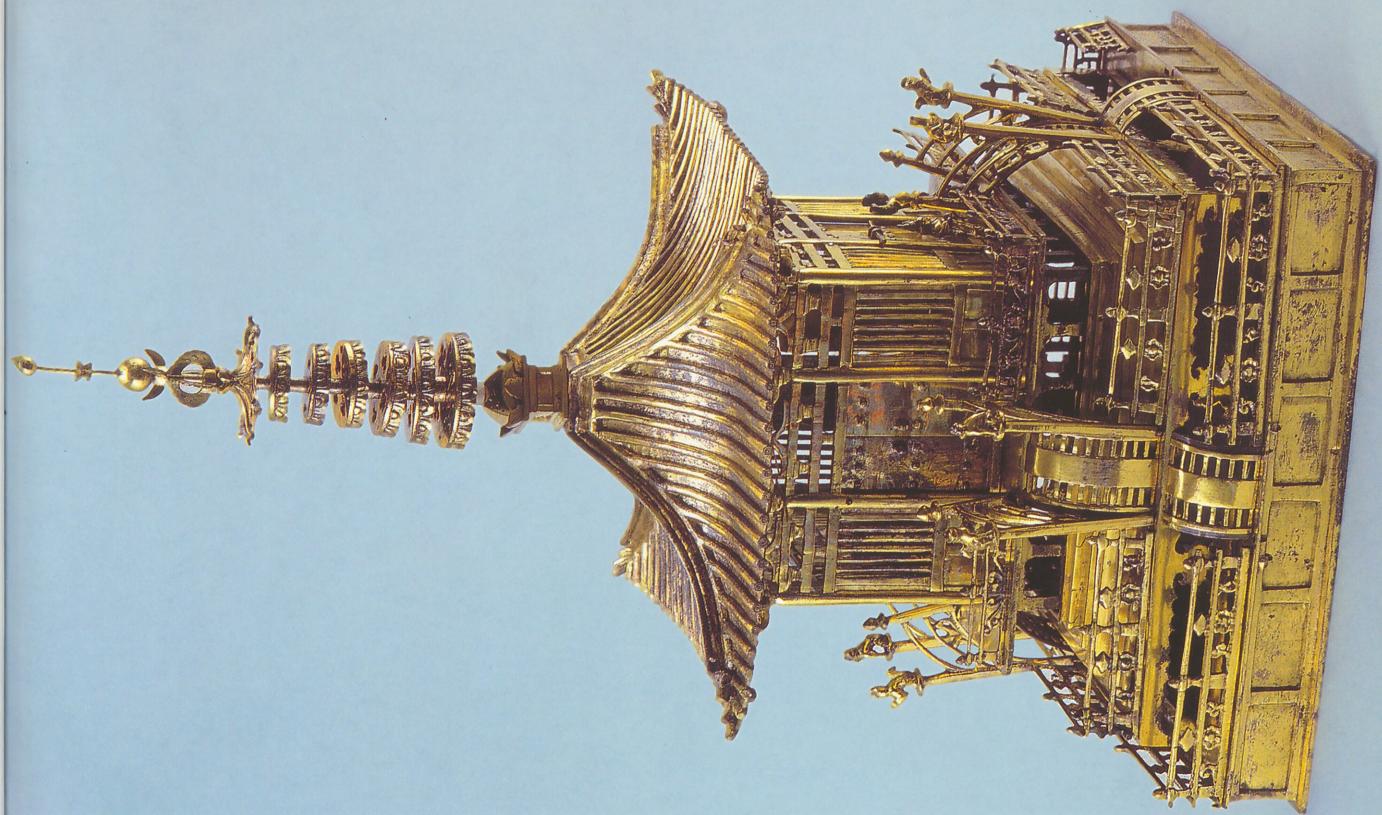
Das Gefäßunterteil besitzt eine plane Standfläche und einen breiten bzw. flachen zylindrischen Körper; der Übergang vom Boden zur Wandung beschreibt einen deutlichen Knick und ist relativ scharfkantig. Die kurze bzw. niedrige Gefäßwandung verläuft steil bzw. senkrecht und weist einen einfachen Vertikalrand auf. Zur Aufnahme des Deckels ist der Randbereich leicht verschränkt bzw. zurückgesetzt, weist also einen Absatz auf, so daß der Deckelrand übergreift und einen festen Sitz hat.

Der Deckel ist gleichfalls flachzylindrisch, an der Oberseite allerdings leicht gewölbt.

Während der untere Teil der Dose unverziert ist und eine glatte Oberfläche aufweist, ist der Deckel ritz- und punzverziert. Die Deckeloberseite (Abb. 40) wird von einem mittig sitzenden Dekor runder Form eingenommen, der wesentlich durch das Motiv eines kreuzförmigen Vajra (skr. karma-vajra), ein buddhistisches Symbol, bestimmt wird. Der Vajra (chin. jingangchu) besteht aus insgesamt vier sich kreuzenden Armen mit jeweils drei spitzen Enden, von denen die beiden äußeren krallenartig nach innen gebogen, der mittlere hingegen gestreckt ist. Die Vajraspitzen entspringen kleinen stilisierten Lotosblüten bzw. -knospen, die wiederum einer gemeinsamen, in Draufsicht wiedergegebenen größeren Lotosblüte in der Mitte entspringen; auch diese ist stark stilisiert bzw. recht abstrakt gebildet. Zwischen den in sich gegliederten Vajraspitzen befinden sich vier untereinander gleichförmige ornamentale Motive von s-förmig geschwungener, nach außen breiter werdender Gestalt, die am Rand des kreisrunden Dekors in zwei zurückgebogenen gegenständigen Spiralhaken enden; auch sie scheinen gleichfalls der zentralen Lotosblüte zu entspringen. Bei diesen Motiven handelt es sich um stilisierte Wolkenornamente. Das zwischen kreuzförmigem Vajra und diesen Wolken liegende Feld ist flächig mit einem Dekor dicht an dicht liegender Kreispunkten, einer sog. Ringpunzierung bzw. -mattierung, verziert, die den gegenständlichen Motiven als Hintergrund dient. Weiter zum Rand der Deckeloberseite hin sind vier weitere Wolkenornamente geschwungener Form eingeritzt worden, die untereinander mehr oder minder gleichartig gestaltet sind; sie liegen etwa in optischer Verlängerung der Vajraspitzen. Der Bereich des Deckelknicks,

## VERZEICHNIS DER FARBTAFELN

- FARBTAFEL IX Famensi. – 1 Oberer Teil des silbervergoldeten Mönchsstäbs (25/94) nach Abschluß der Restaurierung. – 2 Bronze-vergoldete Reliquienpagode (4/92) nach Abschluß der Restaurierung.
- FARBTAFEL X Famensi. – 1 Bodhisatva-Skulptur samt Sockel (26/94) nach Abschluß der Restaurierung. – 2 Kronenfrontschild (26/94) mit sitzender Buddha-Gestalt in restauriertem Zustand.
- FARBTAFEL XI Famensi. – 1-4 Bodhisatva-Skulptur samt Sockel (26/94) nach Abschluß der Restaurierung.
- FARBTAFEL XII Famensi. – 1 Krone des Bodhisatva (26/94) in Seitenansicht (Ausschnitt) nach Abschluß der Restaurierung. – 2 Oberer Teil des Sockels (26/94) nach Abschluß der Restaurierung.
- FARBTAFEL XIII Famensi. – 1 Fuß des Weihrauchbrenners (2/91) in unrestauriertem Zustand. – 2 Tiergestaltiger Fuß des bronzenen Weihrauchbrenners (2/91) nach Abschluß der Restaurierung. – 3 Vinayaka-Figur (2/91) in Rückenansicht. – 4 Silbervergoldeter Kelch (4/94) in restauriertem Zustand.
- FARBTAFEL XIV Famensi. – 1-4 Figürliche Szenen in den Medaillons auf dem Körper des Kelchs (4/94).
- FARBTAFEL XV Famensi. – 1 Silbervergoldetes fünfteiliges Stapelgefäßset (3/92) in unrestauriertem Zustand. – 2-3 Silbervergoldetes fünfteiliges Stapelgefäßset (5/94) in restauriertem Zustand.
- FARBTAFEL XVI Famensi. – 1 Silbervergoldeter Kelch (3/94) nach Abschluß der Restaurierung. – 2 u.4 Glasfläschchen (3/91) während der Restaurierung mit stabilisierenden Klebestreifen bzw. mit an den Bruchstellen befestigten Messinghähnchen. – 3 Glasfläschchen (3/91) nach Abschluß der Restaurierung.
- FARBTAFEL XVII Famensi. – 1 Glasschale (4/91) nach Abschluß der Restaurierung. – 2 Vielteilige Gürtelkette (8/91) in unrestauriertem Zustand. – 3 Hölzerne Spiegelunterlage mit Lotosblattkranz (5/92) in unrestauriertem Zustand. – 4 Die Spiegelunterlage (5/92) nach Abschluß der Restaurierung.
- FARBTAFEL XVIII Famensi. – Wiederaufgebaute Ziegelsteinpagode.





4



3



2



1









2



4



3



1



1



2





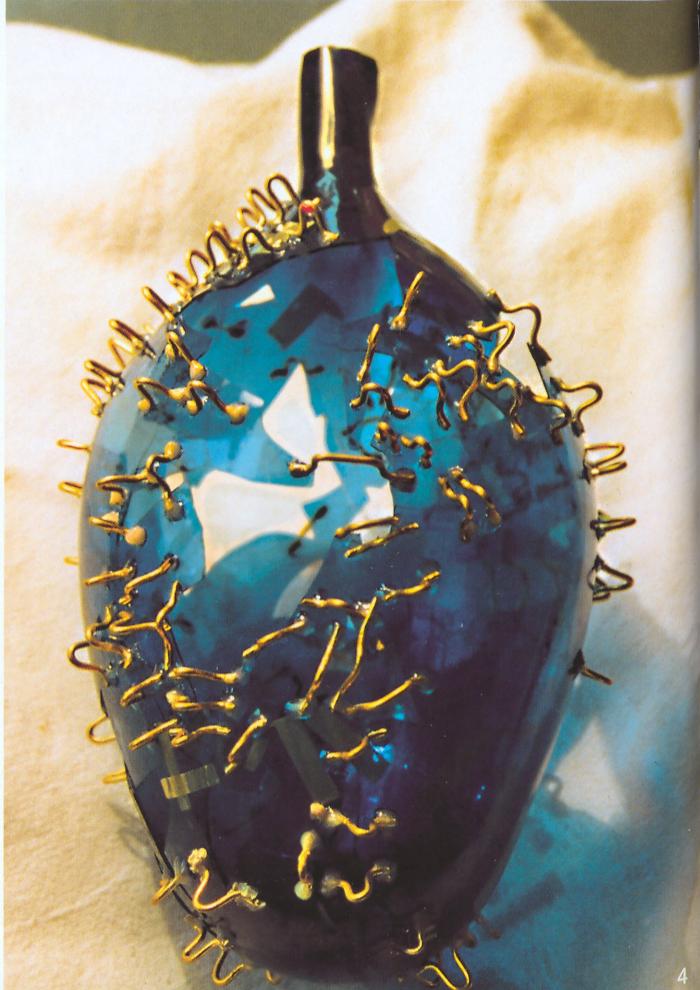
1



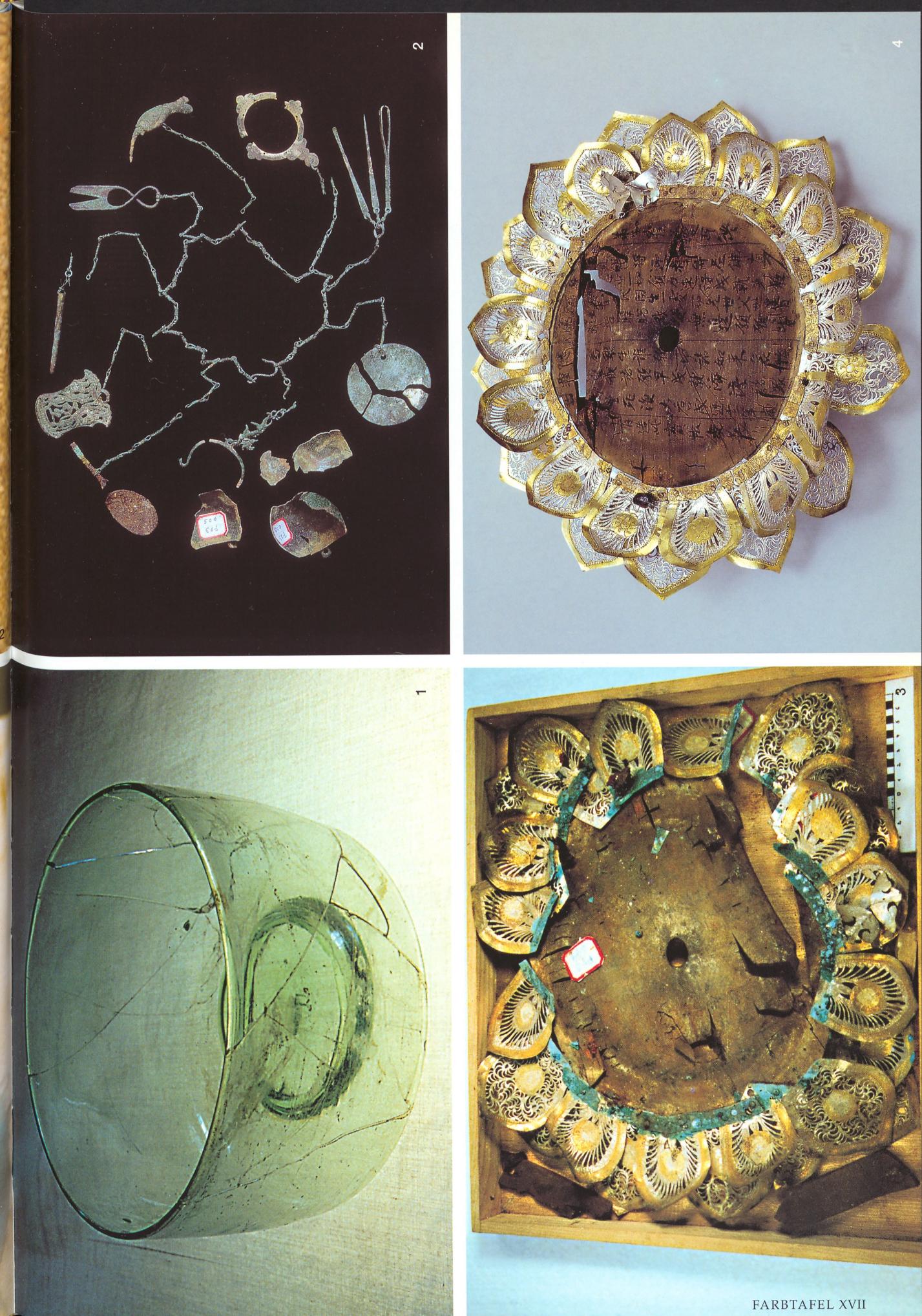
2



3



4



4



d.h. der Übergang von der Oberseite zur kurzen zylindrischen Wandung mit dem Deckelrand, ist mit einem umlaufenden Band mit fischgrätartigem Muster verziert, das an eine gedrehte Schnur erinnert. Der gesamte Dekor auf dem Deckel der Bronzedose macht einen nicht sehr qualitätvollen Eindruck und läßt im Detail manche Sorgfalt vermissen.

Die Bronzedose ist in geschlossenem Zustand 5,5 cm hoch und besitzt einen größten Durchmesser von ca. 10,5 cm. Ihr Gewicht beträgt 196,5 g. In restauriertem Zustand (Taf. 134, 2) weist die Dose eine glänzende rotbraune Oberfläche auf, was als ein Hinweis auf eine Legierung mit hohem Kupferanteil zu werten ist.

Bei der auf den ersten Blick recht unscheinbaren bronzenen Dose handelt es sich um eine typische, aus archäologischen Zusammenhängen der Tang-Zeit gleich dutzendweise bekannt gewordene Form, die es mit den verschiedensten Dekoren gibt. Selbst aus dem Schatzfund des Famensi liegt eine weitere Deckeldose nahezu gleicher Form vor, doch besteht dieses Exemplar aus Silber (Taf. 134, 3); ihr fehlt auch die für das bronzene Stück kennzeichnender Ornamentik auf dem Deckel. Eine etwa ebenso große Zahl solcher Gefäße befindet sich in den verschiedensten Sammlungen und Museen auf der ganzen Welt, gewöhnlich ohne Angabe des genauen Fundorts, ganz zu schweigen von Angaben zu näheren Fundumständen. Viele dieser Gefäße (Taf. 134, 4) zeichnen sich durch eine hohe Qualität aus, was besonders anhand ihrer reichen, teilweise figürlichen, teilweise geometrischen oder vegetabilischen Ritz- und Punzornamentik abzulesen ist<sup>89</sup>. Neben aus Bronze, Silber oder gar Gold bestehenden Exemplaren gibt es etliche aus Porzellan (Taf. 136, 1-2), Stein oder Lack<sup>90</sup>. Bei ihnen handelt es sich um eine ganz typische Form, die im 6./7. Jahrhundert n.Chr. aufzukommen scheint und sich – womöglich dank ihrer zweckorientierten Schlichtheit – über Jahrhunderte hinweg einiger Beliebtheit erfreute; bezeichnenderweise liegen auch aus späteren Dynastien zweiteilige Dosen entsprechender Form vor. Exakte Entstehungsdaten für die hier interessierende Bronzedose lassen sich allerdings nicht benennen. Untereinander unterscheiden sie das verschiedene Material und die voneinander abweichende Ornamentik.

Das auf dem Deckel der Bronzedose befindliche Motiv eines kreuzförmigen Vajras (Abb. 40) räumt ihr eine besondere, bislang singuläre Stellung ein und legt einen Zusammenhang mit der esoterischen Ausrichtung der buddhistischen Lehre nahe, fanden Vajras (Taf. 136, 3) doch im Kult praktische Verwendung<sup>91</sup>. Das Motiv eines Vajra entstammt ursprünglich dem hinduistischen Kult, wo dieses Symbol, anders als im Buddhismus, als eine alles Üble und Böse vernichtende Waffe dient. Als Diamantkeil hingegen symbolisiert der Vajra die Beständigkeit bzw. das Absolute der buddhistischen Lehre. Zwei sich kreuzende dreieindige Vajra repräsentieren die beiden Welten in der esoterischen Schule, die sog. Diamantsphäre (skr. Vajradhātu) und die Mutterschoßsphäre (skr. Garbhadhātu). Der jeweils dreispitzige Vajra bezeichnet drei Abteilungen im Mutterschoß-Mandala (skr. Garbhadhātu-mandala), Buddha-, Diamant- und Lotosabteilung, die die drei Tugenden des Buddha repräsentieren. Auch von anderen Gegenständen aus dem Schatzfund des Famensi sind derartige Motive bekannt (Taf. 135, 2; 136, 4; 137, 1-2).

Über den einstigen Verwendungszeck der hier interessierenden Dose lassen sich allenfalls Spekulationen anstellen. Wäre sie nicht in der Krypta eines buddhistischen Tempels zutage gekommen und würde sie nicht das Motiv eines Vajra aufweisen, würde man annehmen, daß die Dose der Aufbewahrung von Kosmetika, Arzneien, alchimistischen Drogen, Elixieren oder Räucherwerk diente. Wozu aber mag eine in einem buddhistischen Tempelschatz niedergelegte Dose gedient haben? Irgendeine Bedeutung dürfte sie im buddhistischen Kult jedenfalls besessen haben. Im Doseninnern fanden sich Reste einer erdartigen faserigen Substanz, doch liegen davon keine möglicherweise weiterführende Materialanalysen vor. Den Korrosionsprodukten an der Doseninnenwand nach zu urteilen, handelt es sich um eine organische Sub-

<sup>89</sup> z.B. Han Wei (Anm. 70) 97 ff. m. Abb.; Treasures. 300 Best Excavated Antiques from China (Anm. 66) 305 Kat.Nr. 280 m. Abb.; Chinesisches Gold und Silber. Die Sammlung Pierre Uldry (Anm. 29) 168 Kat.Nr. 158-160 m. Abb.

<sup>90</sup> Form und Farbe. Chinesische Bronzen und Frühkeramik. Sammlung H. W. Siegel (1972) Kat.Nr. 55 m. Abb.; Th.

Dexel, Frühe Keramik in China. Die Entwicklung der Hauptformen vom Neolithikum bis in die T'ang-Zeit (1973) Taf. 61a; Watson (Anm. 46) 172 Abb. 186; Chinas Goldenes Zeitalter (Anm. 4) 127 Kat.Nr. 46.2 m. Abb.

<sup>91</sup> Kunst des Buddhismus entlang der Seidenstraße (Anm. 12) 307 Kat.Nr. 132 m. Abb.

stanz; dies entspricht den makroskopischen Beobachtungen. Was genau aber sich im Innern befand, ist bislang jedenfalls nicht zu beantworten.

Ebenso schwierig zu beantworten ist schließlich die Frage, ob die Dose eigens zum Anlaß einer Stiftung angefertigt wurde oder ihrer eigentlichen Verwendung zum Zwecke der Stiftung entzogen wurde. Angesichts der Tatsache, daß die Dose im Gegensatz zu vielen anderen Gefäßen aus dem Schatzfund des Famensi nicht aus Silber oder Gold, sondern aus Bronze gefertigt ist, möchte man annehmen, daß sie einst tatsächlich verwendet wurde, entsprechend ihrer Vajra-Motivik sicher im praktizierten Kult, und erst zum Zwecke der Stiftung ihrer bisherigen Verwendung entzogen wurde. Wer die Dose letztlich gestiftet haben mag, muß offenbleiben; am ehesten ist verständlicherweise an Mönche eines buddhistischen Tempels zu denken, an dem die esoterische Ausrichtung gelehrt wurde.

Die aus Gold, Silber und Bronze bestehenden Metallgefäße aus der Krypta unter der Pagode des Famensi zählen unzweifelhaft mit zu den qualitätvollsten Erzeugnissen, die je auf chinesischem Boden zutage kamen. Viele Gefäße zeichnen sich durch eine außerordentlich hohe Qualität aus. Die wenigen hier angeführten Stücke stellen einen annähernd repräsentativen Querschnitt des vorhandenen Formenguts dar. Prinzipiell lassen sich unter ihnen zwei Gruppen voneinander unterscheiden. Bei der einen handelt es sich um speziell im buddhistischen Kult verwendete Gefäße, wobei hier zuvorderst die verschiedenen Weihrauchbrenner zu nennen sind, die andere stellen typische Arbeiten profanen Charakters dar, die in vornehmeren Haushalten Alltagsgegenstände waren, aber sicher auch in Tempeln eine derartige Funktion besessen haben mögen; zu erinnern ist hierbei etwa an die mehrteiligen Stapelgefäßsets. Bemerkenswert sind ferner die Kelchgefäße, deren figürlicher Dekor auf nichtbuddhistische Traditionen zurückgeht. Eine besondere, gleichsam vermittelnde Stellung nimmt die kleine bronzenen Deckeldose ein, insofern sie auf der Deckeloberseite mit einem Dekor eindeutig buddhistischen Inhalts, einem kreuzförmigen Vajra, verziert ist.

Gemeinsam ist allen Gefäßen, daß sie zu Ehren der Reliquien Buddhas gestiftet und zu diesem Zweck im Innern der Krypta unter der Pagode des Tempels deponiert wurden. Dadurch waren sie dem »gewöhnlichen« Kreislauf derartiger Gegenstände entzogen, sind sie aber auch bis heute erhalten geblieben.

### Glasgefäße

Unter den Gegenständen des im »unterirdischen Palast« deponierten Schatzes fanden sich allein 19 Glasgefäße. Fast alle dieser Stücke lassen sich aufgrund ihrer Form, Farbe, ihrer Machart und ihres Dekors mit ziemlicher Sicherheit als einst aus weit entfernt gelegenen Gebieten stammende Gläser ansprechen. Dies verwundert nicht, erwies sich doch die chinesische Glasproduktion bis weit in die Ming-Zeit (1368-1644 n.Chr.) hinein als außerordentlich schlecht und rückständig; über Jahrhunderte hinweg führte sie ein Schattendasein und brachte nicht sonderlich qualitätvolle Erzeugnisse hervor<sup>92</sup>. Dies ist um so auffälliger, wenn man einen Blick auf die etwa zur gleichen Zeit produzierten Porzellangefäße wirft. Sie legen ein beredtes Zeugnis von der genauen Kenntnis der Brennvorgänge und der gesamten für die Herstellung von Porzellan erforderlichen Produktionsprozesse ab. Erst während der letzten chinesischen Herrscher-Dynastie, der Qing-Dynastie (1644-1912 n.Chr.), erlangte die chinesische Glasproduktion eine gewisse Bedeutung. Wollte man in früheren Dynastien qualitätvolle Gläser besitzen, war man auf Importe angewiesen, die als Luxusgüter nur für wenige erschwinglich waren<sup>93</sup>. Die meisten der nachweis-

<sup>92</sup> Scientific Research in Early Chinese Glass (Hrsg. R. H. Brill u. J. H. Martin). Proceedings of The Archaeometry of Glass Sessions of the 1984 International Symposium on Glass. Beijing, September 7, 1984 (1991).

<sup>93</sup> Grundlegend: An Jiayao, Early Glass Vessels of China.

Kaogu Xuebao 1984, H. 4, 413ff.; dies., Early Chinese Glassware. The Oriental Ceramic Society Translations, No. 12 (1987).- E. Johnstone Laing, A Report on Western Asian Glassware in the Far East. Bull. Asia Inst. N.S. 5, 1991, 109ff.

lich in China eingeführten Gläser, so auch die Stücke aus dem Schatzfund des Famensi, stammen ursprünglich aus dem vorderasiatischen, iranisch-irakischen Raum; Gegenstücke zu etlichen Glasgefäßen lassen sich etwa aus Nishapur und Samarra anführen und wurden dort in eindeutig frühislamischen Zusammenhängen gefunden.

Das Inventarverzeichnis gestifteter Gegenstände nennt nur einen Teil der tatsächlich im Fundkomplex zutage getretenen Glasgefäße. So soll Kaiser Xizong eine Glasschale, eine Glasschale für Tee und elf Glasteller gestiftet haben; weitere Gläser werden nicht genannt. Zumindest die für Tee dienende Schale (Abb. 41, 1; Taf. 137, 3) lässt sich einigermaßen sicher im überlieferten Bestand identifizieren; dies gilt auch für die im Inventar genannten elf Glasteller (Abb. 41, 2-4; Taf. 138; 139, 1; 140, 1-2).

Bei ihnen handelt es sich um eine Gruppe von Tellern aus dunkelblauem transparentem Glas, die häufiger mit eingeritzten blüten- und blattförmigen Motiven verziert sind und unzweifelhaft frühislamische Erzeugnisse des vorderasiatischen Raumes darstellen<sup>94</sup>. Exakte Parallelen liegen in Form von Scherben aus Nishapur im Iran vor, einem damals blühenden Zentrum der islamischen Glasindustrie, was darauf schließen lässt, daß die Glasteller aus dem Famensi einst vermutlich in dort ansässigen Werkstätten entstanden und wohl über bestimmte Handelsrouten, unter denen zuvorderst an die Routen der legendären Seidenstraße zu denken ist, nach China gelangten. In die gleiche Richtung weist eine Emailglasschale orangegelber Farbe (Abb. 42, 1; Taf. 137, 4), die mit einem Granatapfelblütenmotiv verziert ist; zu ihr lassen sich ebenfalls in Nishapur gefundene und sicher dort produzierte Gegenstücke anführen<sup>95</sup>. Dies bestätigen auch Materialanalysen. Letztlich ist es allerdings nicht völlig auszuschließen, daß derartige Gläser auch von in China ansässigen islamischen Handwerkern speziell für einen Absatz im Reich der Mitte produziert wurden, gehörten Ausländer doch zum Erscheinungsbild der größeren, vor allem auf Handel und Warenaustausch ausgerichteten chinesischen Städte. Solche Werkstätten hat es im antiken Chang'an zweifellos gegeben, obgleich solche infolge starker Überbauung und mangelnder Untersuchungen im Stadtgebiet archäologisch bislang nicht mit Sicherheit nachgewiesen werden konnten.

Würde man nicht über die im Schatzfund zutage gekommenen Glasteller verfügen, sondern nur über ihre aus ergrabenen vorderasiatischen Siedlungen stammenden Gegenstücke, könnte man Glasgefäße dieser Art nur recht vage etwa in die Zeit des 8. bis 10. Jahrhunderts n. Chr. datieren. Mit der inschriftlich belegten Stiftung dieser Glasteller durch Kaiser Xizong und ihrer Deponierung im Innern der Krypta des Famensi im Jahre 874 liegt für diese frühislamische Gefäßgruppe erstmals ein wichtiger terminus ante quem vor.

Neben diesen Glasgefäßen stammen aus dem Fundkomplex des Famensi einige weitere Gläser, die sich gleichfalls als frühislamische Arbeiten bestimmen lassen. Genannt sei an dieser Stelle nur beispielhaft ein kleiner Becher oder Napf annähernd zylindrischer Gestalt mit geschliffenem geometrischem Dekor (Abb. 42, 2; Taf. 140, 3), der sich als gängige und weit verbreitete Form des 8.-10. Jahrhunderts n. Chr. zu erkennen gibt und mit ziemlicher Sicherheit aus dem vorderasiatischen Raum stammen dürfte.

Ferner gibt es im Schatzfund des Famensi Gefäße, die eindeutig als Arbeiten sassanidischer (persischer) Handwerker identifiziert werden können und einem etwas älteren Zeithorizont angehören. Das wohl bemerkenswerteste und qualitätvollste Stück ist eine mit farbigen Glasappliken versehene Flasche aus gelbem transparentem Glas (Abb. 42, 3; Taf. 139, 2), die aufgrund ihrer Form und ihres Dekors in spät-sassanidischer Zeit in vorderasiatischen Werkstätten entstanden sein dürfte. Am ehesten möchte man für sie eine Herstellung im 6. oder 7. Jahrhundert n. Chr. vermuten, wodurch diese Flasche das älteste Glasgefäß aus der Krypta des Famensi sein dürfte.

Etwas schwieriger gestaltet sich eine exakte Bestimmung der inschriftlich genannten Teeschale (Abb. 41, 1; Taf. 137, 3), von der weiter oben bereits die Rede war. Bei ihr handelt es sich um ein aus Teetasse und

<sup>94</sup> Vgl. An Jiayao, On the Early Islamic Glasses Discovered in China in Recent Years. *Kaogu* 1990, H. 12, 1116 ff.; dies., Dated Islamic Glass in China. *Bull. Asia Inst. N.S.* 5, 1991, 123 ff.

<sup>95</sup> Vgl. Scherben im Museum für Islamische Kunst, Berlin.

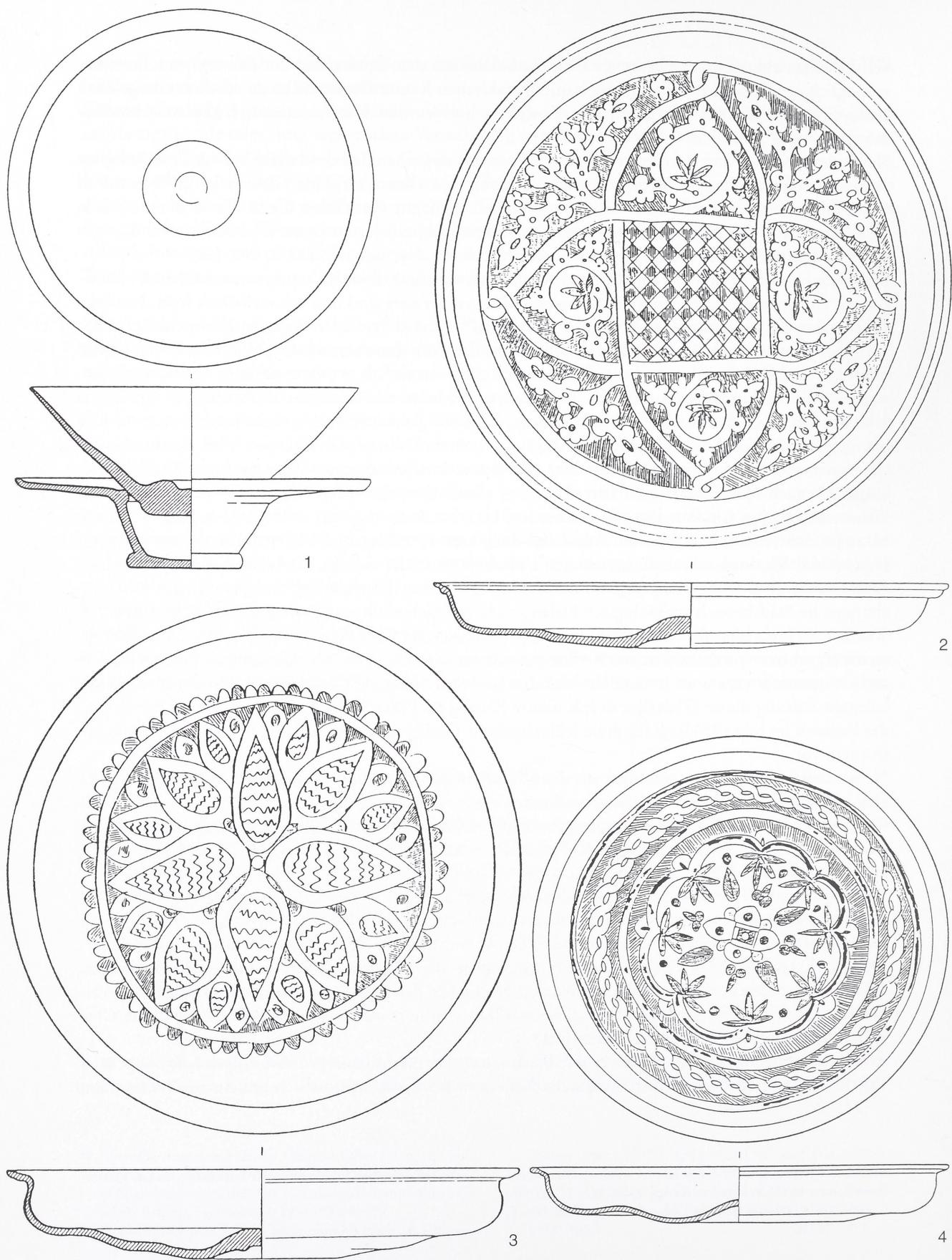


Abb. 41 Famensi. – 1 Aus Tasse und Untertasse bestehendes zweiteiliges Glasservice. – 2-4 Reichverzierte blaue Glasteller aus Nishapur. – M = 1:2.



Abb. 42 Famensi. – 1 Orangegele Emailglasschale mit Granatapfelblütenmotiv. – 2 Zylindrischer, formgeblasener Glasbecher. – 3 Glasflasche mit Applikendekor. – M = 1:2.

Untertasse bestehendes zweiteiliges Service, das aus recht qualitätvollem transparenten Glas besteht und das zumindest seiner äußereren Form nach chinesischen Geschmack zeigt<sup>96</sup>. Trotz der offenkundigen Nähe zu chinesischen Gefäßformen möchte man das Glasservice nicht zwingend als ein Erzeugnis einheimisch-chinesischer Produktion ansehen, sondern es ist vielmehr die Möglichkeit in Betracht zu ziehen, daß es von in China ansässigen Ausländern für einen dortigen Absatz produziert wurde; es wäre demnach eine speziell für den chinesischen Markt hergestellte Arbeit ausländischer Handwerker. Wo genau indes das zweiteilige Service gefertigt wurde, entzieht sich völlig unserer Kenntnis.

Da Gläser aus archäologischen Fundzusammenhängen in China gemeinhin recht selten sind, ist den qualitätvollen Glasgefäßen aus dem »unterirdischen Palast« des Famensi an sich schon eine besondere Bedeutung einzuräumen. Der Gesamtbestand von in China zutage gekommenen Gläsern aus der Zeit der Tang-Dynastie ist durch sie erheblich vergrößert worden.

Als vornehmlich aus weit von China entfernten Gegenden stammende ausländische Produkte, als echte Importstücke also, belegen diese Glasgefäße kulturelle Kontakte über tausende von Kilometern hinweg, ungeachtet der Fragen, auf welchen Wegen auch immer sie ins Reich der Mitte gelangten und was ihren Vorkommen zugrunde haben mag. Waren sie Handels- bzw. Tauschobjekte oder Tributgeschenke, vielleicht gar erbeutete Güter? Darüber schweigen die Quellen meist<sup>97</sup>. Im tang-zeitlichen Chi-

<sup>96</sup> Gegenstück hierzu im Schatzhaus Shōsōin in Nara.

<sup>97</sup> E. H. Schäfer, *The Golden Peaches of Samarkand. A Study of T'ang Exotics* (1963) 235ff.

na jedenfalls galten importierte Glasgefäße als exotische Luxusgüter für den Alltagsgebrauch, die sich bei den gehobeneren Bevölkerungsschichten, darunter den Angehörigen des Kaiserhofes, höchster Beliebtheit erfreuten. Die Gläser aus dem Schatzfund des Famensi sind damit ein Spiegel der damaligen kulturellen, politischen sowie wirtschaftlichen Verhältnisse im Reich und legen Zeugnis ab für eine gegenseitige Befruchtung fremder Kulturen.

#### FLÄSCHCHEN AUS BLAUEM GLAS

Das hier interessierende Glasgefäß wurde laut Angaben von chinesischer Seite in der hinteren Kammer der Krypta gefunden; seine genaue Fundlage ließ sich nicht mehr in Erfahrung bringen. Ob das vor der Restaurierung in unzählige Scherben zerbrochene Gefäß (Taf. 141, 1) bereits in zerscherbtem Zustand aufgefunden wurde oder erst bei seiner Auffindung infolge von Nachlässigkeit zerbrach, ließ sich nicht eruieren. Das vorhandene Scherbenmaterial war allerdings, als es in die Restaurierungswerkstätten eingeliefert wurde, unvollständig. Ob dieser Umstand auf mangelhafte Sorgfalt bei der Bergung zurückzuführen ist, mag dahingestellt bleiben. Die vorhandenen Fehlstellen wurden im Zuge der Restaurierung (Farbtaf. XVI, 2-4) ergänzt.

Das Glasfläschchen (Abb. 43) besteht aus kobaltblauem, sehr dünnwandigem, fast opakem Glas. Es besitzt einen ei- bzw. beutelförmigen Glaskörper mit rundem Boden und kurzem, röhrenförmigem Hals. Der Hals des Gefäßes zeichnet sich durch einen unregelmäßigen, oben abgebrochenen bzw. abgesprengten Rand aus. Das intensive Blau ist von gleichmäßiger Färbung. Die geringe Wandungsstärke im Verein mit den wenigen Einschlüssen lassen vorbehaltlos darauf schließen, daß es sich bei dem Gefäß um ein Erzeugnis von hoher Qualität handelt. Durch seine unregelmäßig gerundete Form zeichnet sich das Glas als frei geblasenes Gefäß aus.

In restauriertem Zustand besitzt das Glasfläschchen eine Höhe von 14,55 cm und einen im Bereich des Gefäßkörpers gemessenen größten Durchmesser von 7,68 cm; die Länge des Flaschenhalses kann mit 2,3-2,6 cm angegeben werden. Die Wandungsstärke schwankt zwischen 0,3-2,0 mm.

Für das Glasfläschchen lassen sich nur recht wenige Parallelen (Taf. 141, 2-3) anführen, die heute auf Museen und Sammlungen in der ganzen Welt (Metropolitan Museum of Art, New York; British Museum, London; Museum für Islamische Kunst, Berlin; Iraq Museum, Bagdad; Iran Bastan Museum, Teheran; L. A. Mayer Memorial, Jerusalem etc.) verstreut sind und mehrheitlich aus dem iranisch-irakischen Raum stammen<sup>98</sup>. Häufig sind deren genauer Fundort und nähere Fundumstände nicht bekannt. Untereinander schließen sie sich zu einer kleinen Gruppe frühislamischer Gläser zusammen, die allesamt frei geblasen sind, aus dünnwandigem blauem Glas hergestellt wurden und einen etwa ei- bis beutelförmigen Gefäßkörper aufweisen.

Die genaueste Parallele (Taf. 141, 2) zum Fläschchen des Famensi stammt bezeichnenderweise gleichfalls aus der Krypta eines buddhistischen Tempels, dem sog. Jingzhisi, im heutigen Kreis Ding in der ostchinesischen Provinz Hebei, nahe Beijing (Peking), die ebenfalls reich mit gestifteten Gegenständen ausgestattet war<sup>99</sup>. Die großen Ähnlichkeiten untereinander lassen vermuten, daß beide Gefäße in der gleichen Werkstatt entstanden sind. Mehrere nähere, d.h. nicht exakte Parallelen (Taf. 141, 3), fanden sich hingegen in frühislamischen Fundzusammenhängen des vorderasiatischen Raumes, etwa in Nishapur im heu-

<sup>98</sup> z.B. S. H. Auth, Ancient Glass at the Newark Museum from the Eugene Schaefer Collection of Antiquities (1976) 166 Kat.Nr. 222 m. Abb. – A. von Saldern, Glas von der Antike bis zum Jugendstil. Sammlung Hans Cohn. Los Angeles/Cal. (1980) 186 Kat.Nr. 191 m. Abb.; Farbtaf. 16, oben rechts. – Glass from the Ancient World. The Ray Winfield Smith Collection. A Special Exhibition 1957 (1957) 234 Abb. 461; 235 Kat.Nr. 461. – R. Hasson, Early Islamic Glass, L. A. Mayer Memorial Institute for Islamic

Art, Jerusalem (1979) 5 Abb. 3. – Metropolitan Museum, NY, Inv.Nr. 40.170.70.

<sup>99</sup> An Jiayao 1984 (Anm. 93) 421; Taf. 6,5; dies., The Early Glass of China. In: Scientific Research in Early Chinese Glass (Anm. 92) 5ff., bes. 7; 12 Abb. 8; Shōsōin no sato - Chūgoku no kin gin garasu ten (Die Heimat des Shōsōin – Gold, Silber und Glas aus China) (Hrsg. NHK Ōsaka; 1992) 91 Abb. 75; 136 Kat.Nr. 75.- Zum Reliquiendepot vgl. Wenwu 1972, H. 8, 39ff.

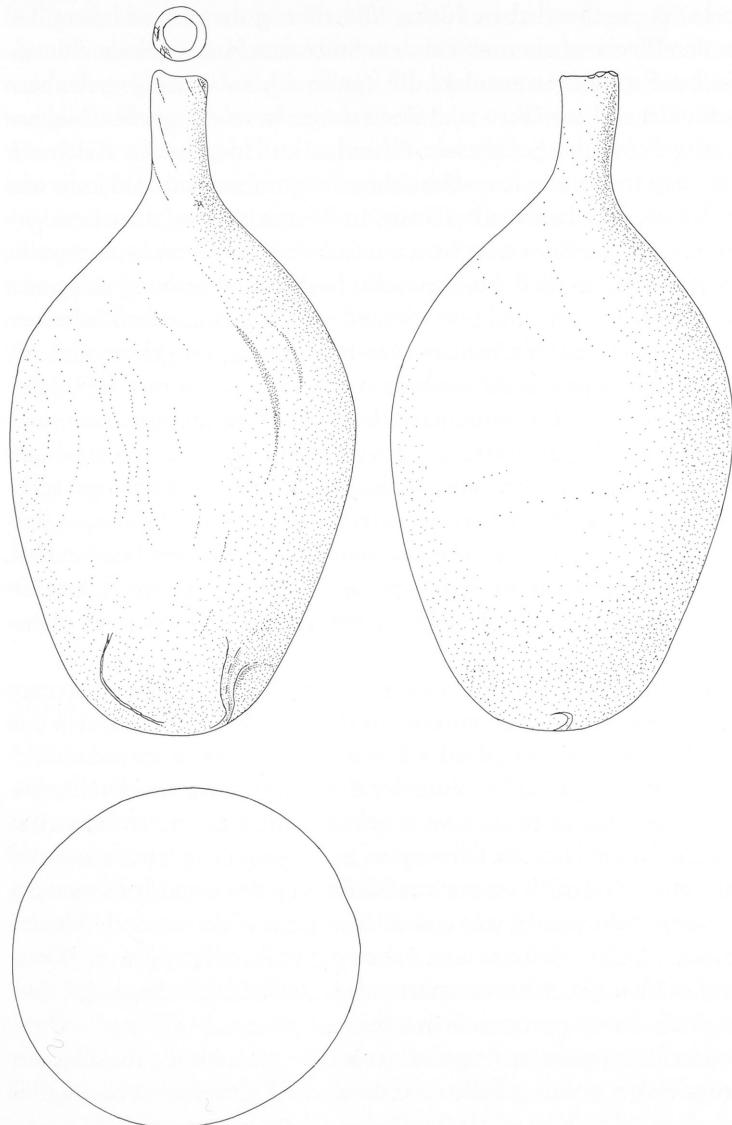


Abb. 43 Famensi. – Blaues Glasfläschchen  
(3/91). – M = 3:5.

tigen Iran, einem Zentrum der islamischen Glasproduktion mit ausgesprochener Blüte zwischen dem 9. und 11. Jahrhundert n.Chr., sowie möglicherweise im ostmediterranen Raum<sup>100</sup>.

Die Vorkommen im iranisch-irakischen Kulturraum und die Tradition, in der derartige Glasfläschchen stehen, lassen auf eine islamische Herkunft dieser Gruppe schließen. Das Glas vom Famensi entstammt sicher frühislamischen Werkstätten. Daß es sich allerdings bei ihm um ein im vorderasiatischen Raum produziertes, über die Seidenstraße oder andere Handelswege ins chinesische Reich der Tang-Zeit importiertes Exemplar handelt, möchte man doch eher verneinen, da die engste Parallele in China selbst gefunden wurde, und es speziell und ausschließlich für einen Absatz im chinesischen Reich produzier-

<sup>100</sup> Vgl. eine nahestehende Gruppe langgestreckter beutelförmiger Glasgefäße mit goldenem Dekor, für die verschiedentlich byzantinische Herkunft angenommen wurde: D. B. Harden, Ancient Glass III: Post Roman. The Arch. Journal 128, 1971, 78ff., bes. 98-100; A. von Saldern, Glassammlung Henrich. Antike und Islam. Ka-

talog des Kunstmuseums Düsseldorf I, 3 (1974) 243 Nr. 382 m. Abb.; H. Tait, The Golden Age of Venetian Glass. Katalog British Museum (1979) 21, Abb. G.– Vgl. A. H. S. Megaw, More gilt and Enamelled Glass from Cyprus. Journal Glass Stud. 10, 1968, 88ff.

te Gläser vorderasiatischer Provenienz kaum gegeben haben dürfte. Viel eher ist daran zu denken, daß es sich sowohl bei dem Fläschchen aus dem Famensi als auch bei dem Stück aus Hebei um im chinesischen Reich hergestellte Gläser islamischer Produktion handelt, die von in China ansässigen Arabern oder Persern gefertigt wurden. Daß Ausländer u.a. aus West- und Zentralasien in relativ großer Zahl aus verschiedenen, etwa wirtschaftlichen, religiösen oder politischen Gründen im chinesischen Reich zur Zeit der Tang-Dynastie siedelten, darunter besonders in den städtischen Zentren, ist archäologisch und historisch hinreichend belegt. In der damaligen Hauptstadt Chang'an beispielsweise, dem heutigen Xi'an, lebten etliche, vor allem handeltreibende Ausländer; lag hier, am östlichen Ende der Seidenstraße, doch das Tor zum Westen mit einem riesigen Güter- und Absatzmarkt. In der nahe Nanjing gelegenen Stadt Yangzhou in der ostchinesischen Provinz Jiangsu sind bezeichnenderweise erst kürzlich Scherben von weiteren resp. ähnlichen Gläsern in der Art des Fläschchens vom Famensi zutage gekommen, die aus dortigen, von Fremden bzw. Ausländern, genauer wohl Arabern oder Persern, etwa im 8./9. Jahrhundert unterhaltenen Handelsniederlassungen oder womöglich Glasbläserwerkstätten zu stammen scheinen<sup>101</sup>. Eine Einfuhr frühislamischer Glasarbeiten nach China auf dem Seeweg ist angesichts dieses Befundes als Erklärungsmöglichkeit in Betracht zu ziehen, wird doch in den Annalen der Song-Dynastie (960-1279 n.Chr.) mehrmals von solchen Handelsbeziehungen berichtet. Speziell für das blaue Glasfläschchen aus dem Famensi ist allerdings eine innerchinesische Produktion in einer von Ausländern, d.h. Arabern oder Persern, geführten Glasbläserwerkstatt fast genauso wahrscheinlich. Durch ihre hohe Qualität, besonders ihre Dünnwandigkeit, ist eine Produktion in chinesischen Werkstätten sicher auszuschließen.

Das bereits weiter oben angeführte, in der Provinz Hebei gefundene Gegenstück zum Fläschchen aus dem Famensi kam in der Krypta einer Pagode der Song-Zeit zutage, für das ein terminus ante quem von 976 angegeben werden kann<sup>102</sup>. Die Niederlegung dieses Glasfläschchens zusammen mit anderen Gegenständen erfolgte also gut einhundert Jahre nach der Schließung der Krypta des Famensi. Die im iranisch-irakischen Raum gefundenen Parallelen entstammen, soweit bekannt, vorwiegend Fundzusammenhängen des 9.-10. Jahrhunderts (z.B. Nishapur). Diesen Überlegungen folgend ist anzunehmen, daß das Fläschchen aus dem Famensi vermutlich erst relativ kurz vor der Schließung des »unterirdischen Palasts« und seiner dortigen Deponierung hergestellt wurde, was einem Zeitansatz in der ersten Hälfte bis um die Mitte des 9. Jahrhunderts entspräche. Daß es sich um eine Arbeit der frühen Tang-Zeit, entsprechend etwa dem 7. Jahrhundert, handelt, ist entschieden zu verneinen; dagegen läßt sich allerdings nicht völlig ausschließen, daß es bereits im 8. Jahrhundert produziert wurde.

Die Funktion des blauen Glasfläschchen ist heute nicht mehr genau zu bestimmen. Als die Gefäßscherben in die Restaurierwerkstätten eingeliefert wurden, ließen sich keinerlei Reste eines ursprünglich möglicherweise vorhandenen Inhalts mehr nachweisen. Angesichts des askosförmigen Gefäßkörpers und des schmalen Halses möchte man annehmen, daß in ihm einst eine Flüssigkeit aufbewahrt wurde. Hierbei ist vor allem an Öle und vergleichbare Essenzen, Riechsubstanzen und manch anderes zu denken. Der Gebrauch einer solchen Glasflasche muß nicht notwendigerweise dem der aus dem vorderasiatischen Raum, aus frühislamischen Fundzusammenhängen stammenden Stücke entsprochen haben. Es ist nicht völlig auszuschließen, daß das Gefäß einst als Sarīra-Fläschchen, d.h. als ein Behältnis für Reliquien, Verwendung fand, wie dies etwa für Glasfläschchen aus Reliquiendepots des Shuiquansi bzw. Dayunsi im Kreis Jingchuan (Prov. Gansu; Taf. 93, 3) und des Qingshansi im Kreis Lintong (Prov. Shaanxi; Taf. 93, 2) gesagt werden kann<sup>103</sup>; doch macht die schmale Gefäßmündung diese Hypothese eher unwahrscheinlich. Indes ist es durchaus möglich, daß die kleine Glasflasche in irgendeiner Weise als Kult- bzw. Zeremonialgefäß verwendet wurde und beispielsweise mit Weihwasser oder ähnlichem gefüllt war, das bei buddhistischen Ritualen versprengt wurde.

<sup>101</sup> Freundliche Mitteilung An Jiayao (Beijing/Xi'an); vgl. jetzt An Jiayao, Glass Fragments from Yangzhou. Proceedings of XVII International Congress on Glass. Vol. 6 (1995) 486ff. – Zu Ausländern in Yangzhou vgl. Schäfer

(Anm. 97) 17f.

<sup>102</sup> Wenwu 1972, H. 8, 39ff.

<sup>103</sup> S. Anm. 27 und 29.

Aufgrund seiner geringen Wandungsstärke war das kleine Glasgefäß sehr zerbrechlich. Ob es bereits bei der Niederlegung zerscherbt war, dürfte unwahrscheinlich sein, ist allerdings nicht völlig auszuschließen. Durch den gewölbten Boden konnte das kleine Glasgefäß nicht frei stehen, saß demnach möglicherweise einst auf einem Gestell, etwa einem Dreifuß oder etwas ähnlichem.

Das blaue Glasfläschchen ist direkt oder mittelbar ein Beleg für rege kulturelle Kontakte und weitreichende Handelsbeziehungen zwischen dem chinesischen Tang-Reich und dem nachsassanidischen, arabisch-islamischen Westen. Die Nähe des Famensi zur damaligen Hauptstadt Chang'an, dem östlichen Ausgangspunkt der Seidenstraße, wird damit wieder einmal deutlich, obgleich seit dem 9. nachchristlichen Jahrhundert der Handel über See neue Dimensionen eröffnete und gegenüber dem Landweg so manche Vorteile besaß<sup>104</sup>.

Da Gläser in China generell äußerst selten waren, brachte man ihnen eine besondere Wertschätzung entgegen. Sie waren überaus kostbar und exklusiv; sicher wurden sie als ausgesuchte Exotika erachtet. Die Deponierung eines Glasgefäßes in der Art des blauen Glasfläschchens und von anderen kostbaren Gläsern im Innern der Krypta eines buddhistischen Tempels belegt dies auf das eindrücklichste. Wie das Glas letztlich ins Famensi gelangte, von wem es gestiftet wurde und weitere, daran sich anschließende Fragen, müssen mangels weiterführender Befunde offenbleiben, ist es doch in der im »unterirdischen Palast« vorgefundenen Inventarliste nicht verzeichnet; dort sind nur schalenförmige Glasgefäße und Glasteller genannt, die allesamt von Kaiser Xizong gestiftet worden sein sollen und sich einigermaßen sicher mit anderen vorgefundenen Glasgefäßen identifizieren lassen.

#### SCHALE AUS GRÜNEM GLAS

Unter den in der Krypta des Famensi geborgenen Glasgefäßen befindet sich eine aus unverziertem grünem, durchscheinendem Glas bestehende Schale, die angeblich in der hinteren Kammer des »unterirdischen Palasts« zutage kam. Die genaue Fundlage des in zerscherbtem Zustand in die Restaurierungs werkstätten eingelieferten Glasgefäßes ließ sich nicht mehr in Erfahrung bringen. Dementsprechend ist es nicht zu klären, ob das Gefäß bereits zum Zeitpunkt seiner Auffindung zerscherbt war. Das Scherbenmaterial war nicht ganz vollständig, was bei der Restaurierung der Schale dazu zwang, einige Fehlstellen zu ergänzen.

Die Schale (Farbtaf. XVII, 1) ist von wannenförmiger Gestalt mit planem Boden und steiler, nahezu senkrechter Wandung. Im Bereich des Übergangs vom Gefäßboden zum Gefäßkörper knickt die Wandung etwa rechtwinklig. Oben schließt sie mit einem nicht weiter differenzierten Rand ab. Am Boden im Gefäßinneren befindet sich eine – formal an einen Standring – erinnernde kreisförmige Aufwölbung von etwa 5 mm Breite, gleicher Höhe und einem Durchmesser von etwa 5,2 cm. Die tiefe Glasschale ist völlig unverziert, sieht man von der ring- bzw. kreisförmigen Aufwölbung im Gefäßinneren einmal ab. Die Glasschale stellt offenkundig ein formgeblasenes Erzeugnis dar. Ihre Qualität ist recht gut, doch steht sie deutlich hinter der des weiter obengenannten blauen Glasfläschchens.

Die Schale besitzt einen größten Durchmesser von 9,5 cm (im Randbereich) und eine Höhe von 4,9–5,3 cm. Ihre Wandungsstärke beträgt 1,0–1,5 mm.

Die Glasschale ist durch ihre einfache Grundform einer locker verbundenen Gruppe von tiefen Schalen mit steiler Gefäßwandung und einfacherem Rand zuzuweisen. Nähere Parallelen stammen aus dem vorderasiatischen Raum und sind dort in frühislamischen Fundzusammenhängen zutage gekommen. So fanden sich beispielsweise ganz ähnliche Glasschalen u.a. bei den Ausgrabungen in Samarra und Nishapur, die für islamische Arbeiten des 8. bis 10. Jahrhunderts n.Chr. gehalten werden<sup>105</sup>. Ob die Glasschale aus dem Famensi aus Vorderasien stammt, ist zu vermuten, aber bislang nicht zu beweisen. Un-

<sup>104</sup> Vgl. E. O. Reischauer, Notes on T'ang Dynasty Sea Routes. Harvard Journal of Asiatic Stud. 5, 1940, 142ff.

<sup>105</sup> C. J. Lamm, Das Glas von Samarra. Die Ausgrabungen

von Samarra IV. Forsch. zur islamischen Kunst II (Hrsg. F. Sarre; 1928) 15ff.; Taf. 1, 5–6. 13–18.

zweifelhaft jedenfalls dürfte sie in islamischen Werkstätten entstanden sein. Es ist durchaus möglich, daß sie über verschiedene Verkehrswege (zu Lande bzw. zu Wasser) aus dem vorderasiatischen Raum ins chinesische Reich gelangte, also ein echtes Importstück darstellt, doch kann es sich bei ihr ebensogut um ein in China entstandenes Erzeugnis islamischer Glasbläserwerkstätten handeln. Der genaue Herstellungs-ort der Glasschale ist demzufolge nicht mehr zu bestimmen.

Angesichts der aus Fundzusammenhängen des 8. bis 10. Jahrhunderts stammenden Parallelen ist die Schale aus dem Famensi nur grob dem 8. oder 9. Jahrhundert zuzuweisen. Manches mag dafür sprechen, daß sie erst in der ersten Hälfte oder um die Mitte des 9. Jahrhunderts entstand und schon wenig später im Innern der Krypta des Tempels niedergelegt wurde.

Da die genaue Fundlage der Glasschale nicht bekannt ist, kann über deren Funktion nur spekuliert werden. Formal handelt es sich um ein schalen- resp. schüsselartiges Glasgefäß. Gefäße dieser Art fanden in vornehmeren Haushalten bei Tisch Verwendung. In ihnen wurden u.a. Speisen gereicht bzw. dargeboten. Die Schale aus dem Famensi unterscheidet sich nicht wesentlich von solchen profan genutzten Stücken. Die Funktion und die Bedeutung der in das Glasschaleninnere ragenden ringförmigen Aufwölbung sind allerdings nicht näher zu bestimmen; herstellungstechnisch bedingt ist sie jedenfalls nicht. Das Exemplar aus der Krypta des Famensi ist zunächst als eine Stiftung für den buddhistischen Tempel zu Ehren der hier aufbewahrten Reliquien zu werten, was nicht ausschließt, daß sie zuvor anderweitig verwendet wurde. Ob sich in der Schale eine Substanz befand, die man wiederum als Opfer darbrachte, ist nicht bekannt. Möglicherweise wurde sie einfach als exklusive Kostbarkeit gestiftet.

In dem im »unterirdischen Palast« vorgefundenen Inventarverzeichnis ist von einer nicht näher klassifizierten Glasschale die Rede, die von Kaiser Xizong zusammen mit anderen Gläsern dem Famensi gestiftet worden sein soll. Ob dieses Exemplar mit der hier angeführten Schale identifiziert werden kann, ist mangels weiterführender Angaben nicht zu klären. Ihre gegenüber anderen, nachweislich von Xizong gestifteten Glasgefäßen mindere Qualität mag ein Hinweis darauf sein, daß es sich bei dieser Glasschale um eine private Stiftung handelt.

Die beiden hier näher vorgestellten Gläser stellen nur einen kleinen Teil der im Innern der Krypta des Famensi geborgenen Glasarbeiten bzw. -gefäße überhaupt. Nichtsdestoweniger erlauben sie es exemplarisch intensive Kulturbeziehungen zwischen dem persisch-sassanidischen, später arabisch-islamisch geprägten Vorderasiatischen Raum auf der einen Seite und dem chinesischen Reich der Tang-Zeit auf der anderen Seite aufzuzeigen<sup>106</sup>. Hierbei ist nicht allein an Handelsbeziehungen zu Lande und zu Wasser zu denken, sondern vor allem auch an eine von Ausländern initiierte und wesentlich bestimmte Glasproduktion im Innern des chinesischen Reiches in der Zeit des 8. bis 10. Jahrhunderts. Man wird sich sowohl von der überkommenen Auffassung lösen müssen, alle aus archäologischen Zusammenhängen stammenden Gläser in China als einheimisch-chinesische Erzeugnisse anzusprechen, als auch von der eher auf die weitreichenden Kontakte zwischen dem west- und mittelasiatischen Raum einerseits und Ostasien (China, Korea, Japan) andererseits abzielenden Auffassung, sämtliche Gläser als Importstücke anzusehen.

Was die damaligen Handelswege betrifft, so wird man beim derzeitigen Untersuchungsstand mit ziemlicher Sicherheit sagen können, daß sich während der späteren Tang-Zeit der hauptsächliche Warenaustausch vom Handel über Land zum Handel über See gewandelt hatte<sup>107</sup>. Die Gründe dafür liegen wohl zu einem Teil darin, daß das chinesische Reich spätestens seit der Mitte des 8. Jahrhunderts nicht mehr die Kontrolle über die wichtigen Abschnitte der Seidenstraße besaß, und ein Handel zu Land daher mehr denn je mit vielen Gefahren verbunden schien. Auch dürfte die Bevorzugung der Seewege auf In-

<sup>106</sup> Vgl. demgegenüber die Vorkommen chinesischer und solche imitierender Keramik im Westen: L. Sokolovskaja u. A. Rougeulle, Stratified Finds of Chinese Porcelains from Pre-Mongol Samarkand (Afrasiab). Bull. Asia Inst. N.S. 6, 1992, 87ff. sowie A. Rougeulle, Les importations

de céramiques chinoises dans le golfe arabo-persique (VIIIe-Xe siècles). Archéologie islamique 2, 1991, 5ff. jeweils mit weiterführender Literatur.

<sup>107</sup> S. Anm. 104.

itiativen von seiten arabischer Handelskaufleute und Seefahrer zurückzuführen sein. Die Seidenstraße hingegen errang in späteren Dynastien nicht noch einmal die hohe Bedeutung, die sie über Jahrtausende hinweg bis etwa zum 8. Jahrhundert n.Chr. innehatte.

Ungeachtet dieser hier nur ansatzweise ausgeführten Problematik wird man mit Recht behaupten können, daß die in China ansässigen Fremden und die ihnen eigenen Kulturäußerungen einen nicht unwe sentlichen Anteil an der Blüte und dem Reichtum des chinesischen Reiches hatten, was die meist außerordentlich qualitätvollen Importgläser aus dem Schatz des Famensi recht eindrücklich spiegeln. Sie stehen in ihrer Quantität und Qualität mit an erster Stelle im vorhandenen Bestand an Gläsern des ersten nachchristlichen Jahrtausends im gesamten ostasiatischen Raum. Die aus anderen chinesischen Reliquiendepots und Gräbern stammenden Glasgefäße erreichen selten deren Rang. Die Gläser aus dem Famensi konkurrieren hingegen mit den west- und mittelasiatischen Glasgefäßen im Schatzhaus Shōsōin in Japan.<sup>108</sup>.

## Sonstige Gegenstände

Neben den weiter oben genannten Objekten kultischen Charakters und Gefäßen unterschiedlichen Materials kamen in dem im »unterirdischen Palast« deponierten Schatz einige Gegenstände zutage, die sich keiner dieser Gruppen anschließen lassen. Im folgenden sei nur eine kleine Auswahl unterschiedlicher Objekte aus dem Schatzfund einer näheren Betrachtung unterzogen.

### GÜRTELKETTE

Zu den vielen Gegenständen, die in den drei Kammern der Krypta des Famensi gefunden wurden, zählt eine vielteilige, aus Bronze bestehende Gürtelkette. Nähere Fundumstände und die genaue Fundlage der Kette ließen sich nicht mehr in Erfahrung bringen.

Der Erhaltungszustand der Gürtelkette (Farbtaf. XVII, 2) kann als relativ gut bezeichnet werden, doch sind einige Elemente nur fragmentarisch erhalten bzw. liegen in beschädigtem Zustand vor, andere sind zeitgenössisch geflickt bzw. repariert worden. Auch ist fraglich, ob die Gürtelkette in ihrem jetzigen Zustand vollständig ist. Möglicherweise sind einzelne Elemente bei der Bergung oder später verlorengegangen. Selbst eine Niederlegung in der Krypta in unvollständigem Zustand erscheint möglich.

Das Gebilde besteht aus einer mit einem s-förmigen Haken zu verschließenden Kette, von der kleinere Ketten unterschiedlicher Länge in etwa regelmäßigen Abständen abgehen, an denen wiederum verschiedene Gegenstände befestigt sind. Die Hauptkette besitzt eine Länge von gut 65 cm; die kleineren Nebenketten sind bis zu etwa 14 cm lang. Die einzelnen Kettenglieder bestehen aus doppelt geführten Drahtschlaufen (Ösen) mit spiraling umwickeltem Mittelteil. Die stärkere Hauptkette besteht aus insgesamt 34 Gliedern, die alle ein gleichartiger Aufbau kennzeichnen und durchschnittlich etwa 2 cm lang sind. Die kleineren, von der Hauptkette abgehenden Ketten hingegen bestehen aus bis zu sieben Gliedern, was unterschiedliche Längen bedingte. Bei den aufgehängten Objekten handelt es sich um Alltagsgegenstände verschiedener Funktion. Im einzelnen sind dies eine Schere, ein Löffel, ein rahmenartiges Gebilde, ein dreiteiliges Toilettebesteck, ein Spiegel, ein Element in Form eines Fisches, ein kleines, topfähnliches Gefäß, ein Nadel(?)halter und ein durchbrochen gearbeitetes Zierelement unbekannter Bedeutung. Abgesehen von dem aus Eisen bestehenden Löffel sind alle Gegenstände aus Bronze gearbeitet.

<sup>108</sup> R. Hayashi, The Silk Road and the Shōsō-in Heibonsha Survey of Japanese Art 6 (1975); C. Beurdeley, Sur les

Routes de la Soie. Le grand voyage des objets d'art (1985)  
156 Abb. 162-163. – Vgl. Anm. 52.

Abb. 44 Famensi. – 1 Bronzene Schere (8/91). – 2 Eiserner Löffel mit silbertauschierterem Blütenmotiv (8/91). – 3 Rahmenartiges Gebilde aus Bronze (8/91). – 4 Durchbrochen gearbeitetes bronzenes Zierelement (8/91). – 5 Dreiteiliges bronzenes Toilettebesteck (8/91). – 6 Spiegel aus Bronze oder Messing (8/91). – 7 Topfartiges Bronzegefäß (8/91). – 8 Bronzenes Element in Drachenform (8/91). – 9 Bronzenes Element in Form eines Fisches (8/91). – 10 Bronzener Nadel(?)halter (8/91). –  
1-7, 9-10 M = 2:3; 8 unmaßstäblich.



Die Schere (chin. *jian*; Abb. 44, 1; Taf. 142, 1-2) besteht aus einem rundstabigen Griff- bzw. Haltebügel in Form einer 8 und zwei daran sich anschließenden, einander gegenüberstehenden Scherblättern. Bügel und Scherblätter sind gänzlich unverziert, was die reine Funktionalität des Gegenstandes zu unterstützen scheint. Nur auf beiden Scherblättern ist nahe dem Rücken jeweils eine längs verlaufende Furche eingefieilt worden. Drückte man den unter Spannung stehenden, als Griff dienenden Bügel zusammen, überschnitten sich die beiden Scherblätter im Bereich der Schneiden. Am oberen Scheitelpunkt des Scherenbügels befindet sich eine kantige Verdickung mit einer durchgehenden Bohrung in der Mitte, wobei eine durchgefädete Drahtschlaufe die Aufhängung an der Kette gewährleistete. Die Schere hat eine Länge von gut 10 cm, die Schneidenlänge beträgt jeweils etwa 4,3 cm.

Die Schere der Gürtelkette repräsentiert eine bis in die jüngste Vergangenheit vorkommende, alltäglich benutzte Form. Formal entspricht sie u.a. aus vielen Gräbern der Tang-Zeit und anderer, älterer wie späterer Dynastien stammenden Exemplaren<sup>109</sup>.

Der eiserne Löffel (Abb. 44, 2; Taf. 142, 3) besitzt eine große, leicht gewölbte Laffe und einen schmalen Griff von flachrechteckigem Querschnitt. Fast der gesamte Löffelgriff ist mit einem feinen Bronzedraht umwickelt. Am unteren Ende der Drahtumwicklung, nahe dem Übergang zur Laffe, setzt ein gleichfalls aus Draht bestehendes Glied der Kette an, an der der Löffel hängt. Auf der Innenseite der Laffe befindet sich ein silbertauschierteres Ornament in Form einer stilisierten Blüte mit kreuzförmig angeordneten Blütenblättern. Ansonsten ist der Löffel völlig unverziert. Seine Länge beträgt 11,5 cm, wovon etwa 6,6 cm auf die Laffe entfallen, seine größte Breite 3,9 cm.

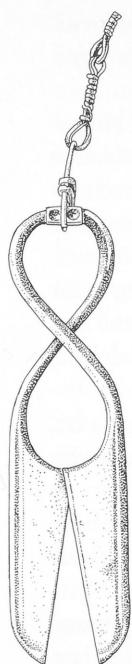
Das mittels einer Öse und eines kleinen rundstabigen Rings an einer Kette befestigte rahmenartige Gebilde (Abb. 44, 3; Taf. 142, 4) aus Bronzeblech besteht aus einem kreisrunden Rahmen flach rechteckigen Querschnitts mit vier nach außen gerichteten Fortsätzen. Bei diesen Fortsätzen handelt es sich um blüten- bzw. palmettenförmige Gebilde spiegelsymmetrischer Grundgestalt, die stilisierte Lotosknospen darzustellen scheinen. Eine größerer, oben mit einer zapfenförmigen Lotosknospe abschließender Fortsatz war zur Befestigung des Kettenendes durchbohrt. Auf dem Rahmen befinden sich in gleichmäßigem Abstand acht kreisförmige, kleindimensionierte Bohrlöcher. Rahmen und Fortsätze sind flächendeckend mit eingeritzten (gravierten), parallel verlaufenden Wellenlinien verziert, die in stark stilisierter Weise vegetabilische Ornamente nachzubilden scheinen. Welche Funktion dieses rahmenartige Gebilde einst besaß, ist unbekannt. Die durchgehenden Bohrungen auf dem Rahmen lassen unzweifelhaft darauf schließen, daß an diesem ursprünglich etwas befestigt war, das nicht erhalten blieb bzw. verlorenging, also vermutlich aus organischem Material bestand. Im Bereich der Bohrlöcher erkennt man noch heute Verfärbungen, die auf eine Befestigung mittels bronzer Niete schließen lassen. Am ehesten möchte man hierbei an ein Sieb oder etwas ähnliches denken, ohne daß man dies jedoch mit Sicherheit sagen kann. Vielleicht war es damit einer der Gegenstände, die Mönche, aber auch andere Reisende, stets mit sich führten, um Tee zu bereiten und trinken zu können; beweisen läßt sich diese These freilich nicht.

Das rahmenartige Gebilde hat einen äußeren Durchmesser von bis zu 10,3 cm einschließlich der Fortsätze am Rand, während der Innendurchmesser 5,0 cm beträgt. Die Breite des Rahmenstegs beträgt 0,7 cm, die Stärke des Bleches 0,1 cm.

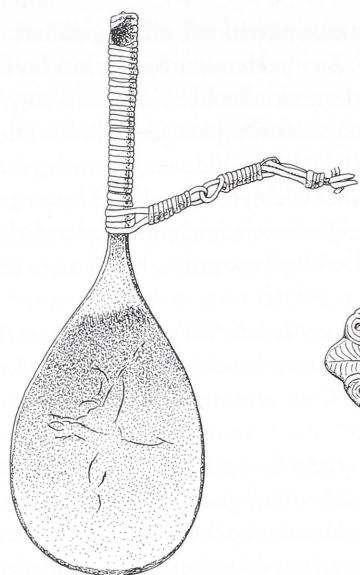
Von einer anderen Kette hing ein dreiteiliges, aus einem Ohr(?)löffelchen, einer Pinzette und einem Pfriem resp. nadelartigen Instrument bestehendes bronzenes Toilettebesteck (Abb. 44, 5; Taf. 142, 7-8)

<sup>109</sup> z.B. Han Wei (Anm. 70) 167 Abb. 314-317; 231f. Kat.Nr. 314-317; Daily Life of Aristocrats in Tang China (1993) 67 Kat.Nr. 30 m. Abb.; Chinesisches Gold und Silber. Die

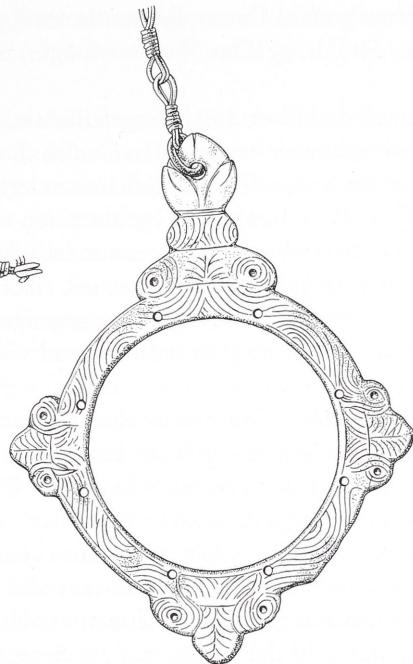
Sammlung Pierre Uldry (Anm. 29) 194f. Kat.Nr. 197 m. Abb.



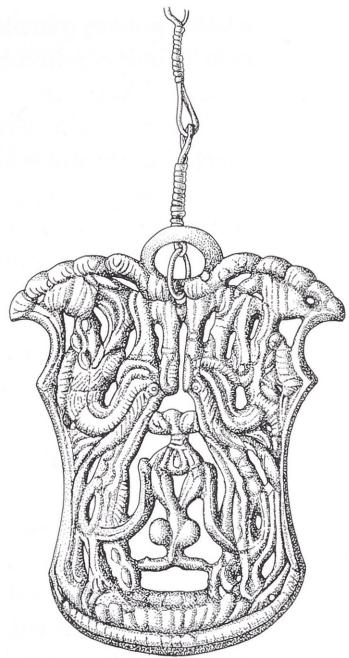
1



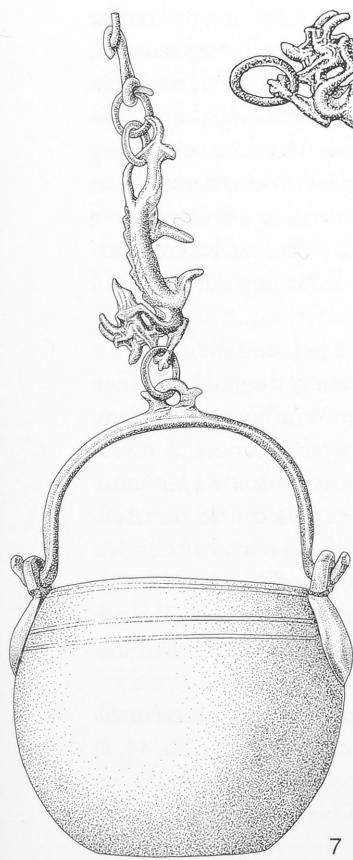
2



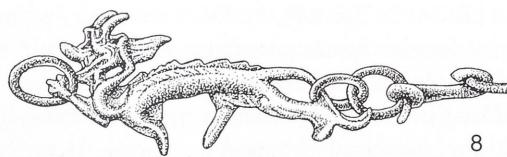
3



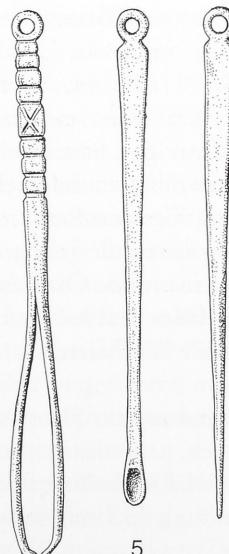
4



7



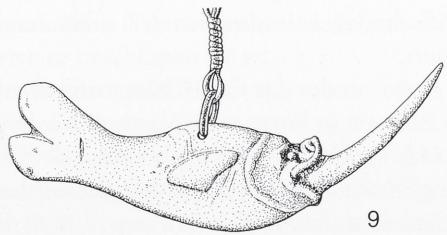
8



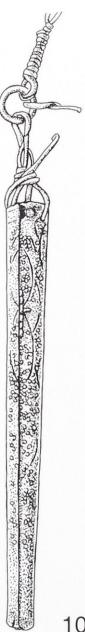
5



6



9



10

herab. Die drei mittels jeweils einer Öse an ihrem oberen Ende über je ein einzelnes Kettenglied an einem kleinen rundstabigen Drahtring (Durchmesser 1,4 cm) befestigten Gegenstände besitzen rein funktionalen Charakter.

Die Pinzette ist im Mittelteil mehrfach durch eingefeilte und eingeritzte Linien profiliert, besitzt ein gegabeltes Ende und schließt mit einer kreisrunden Öse ab. Die beiden zur Spitze hin breiter werdenden Pinzettenarme des gegabelten Endes sind gänzlich unverziert, von flacher Form und vorn stark nach innen gebogen. Der profilierte Pinzettenkörper besitzt einen vierkantigen Querschnitt. Die Gesamtlänge der Pinzette beträgt gut 11 cm, wovon etwa 5 cm auf das gegabelte Ende entfallen.

Das Ohr(?)löffelchen ist von langgestreckter Form mit einer kleinen, herausgehämmerten Laffe an der Spitze und einer runden Öse zur Aufhängung am entgegengesetzten, leicht kantig verdickten Ende. Der Körper bzw. Griff des Löffelchens ist glatt belassen und völlig unverziert. Die Länge des Löffelchens beträgt 10,1 cm.

Der Pfriem ist von langgestreckter Form und ähnelt einer Nadel. Während die eine Seite spitz ist, schließt das gegenüberliegende, kantig verdickte Ende mit einer runden Öse, die der Aufhängung des Instruments diente, ab. Zur Spitze hin verjüngt sich der im Querschnitt rundstabige, unverzierte Pfriem mehr und mehr. Seine Länge beträgt 10,4 cm.

Der flache, mutmaßlich aus Bronze oder Messing bestehende Spiegel (Abb. 44, 6; Taf. 143, 1) besitzt kreisrunde Form. Während die eine Seite leicht konvex und völlig glatt belassen ist, damit als Spiegelfläche diente, zieren die andere insgesamt drei eingeritzte konzentrische Kreise; zwei davon liegen unmittelbar nebeneinander, während der dritte sich am Spiegelrand befindet. Statt einer sonst üblichen Aufhängeöse in der Mitte der Spiegelrückseite befindet sich nahe dem Rand ein rundes, durchgehendes Bohrloch, das der Aufhängung an der Kette diente. Der Durchmesser des Spiegels beträgt 7,8 cm, seine Dicke etwa 0,2 cm (gemessen am Rand).

Eine andere von der Hauptkette abgehende Kette endet mit einem Element in der Form eines stilisiert wiedergegebenen Fisches in flachem Relief (Abb. 44, 9; Taf. 143, 1). Deutlich sind der langgestreckte Fischkörper mit einer Brustflosse, eine mächtige, an der Spitze gespaltene Endflosse, ein kugelrundes, plastisch vorgewölbtes Auge und ein weitaufgerissenes Maul, aus dem eine lange, leicht gebogene Spitze in der Art eines Dorns ragt, zu erkennen. Der Fisch ist einigermaßen naturalistisch gebildet, wenngleich Details vereinfacht wiedergegeben sind. Der aus dem Fischmaul wachsende Dorn ist rundstabig und folgt in seiner nach oben geneigten Wölbung der Unterseite des Fischkörpers. Formal erinnert er an einen Stichel oder einen Pfriem bzw. eine Ahle. Sicher jedenfalls diente die dornartige Spitze als ein Werkzeug bzw. Instrument, während der Fischkörper als zugehöriger Griff diente. Oberhalb der Brustflosse, am Rand des Fischkörpers, befindet sich eine kleine runde, durchgehende Bohrung, durch die ein eingehängter Ösenring die Verbindung mit der Kette gewährleistete.

Die Gesamtlänge des Instruments beträgt etwa 9 cm, von denen 6,4 cm auf den Fisch entfallen.

Von einer anderen Kette hängt ein topfähnliches Gefäß (Abb. 44, 7; Taf. 143, 2) von geringen Ausmaßen herab. Das kleine gegossene Gefäß besitzt einen flachen Boden und eine gewölbte Wandung mit steilem, nicht weiter differenziertem Rand, was einen kugelförmigen, bauchigen Gefäßkörper bedingte. Am Gefäßrand setzen zwei gegenüberliegende, leicht vorgewölbte, in sich nicht weiter strukturierte Henkelatertaschen an, die durch zwei Niete befestigt sind und über den Rand mit je einer runden Öse zur Aufnahme eines Henkels hinausgreifen. In beiden Ösen sitzen die gebogenen Ende eines etwa halbrunden rundstabigen Henkels, der im Bereich des Scheitels eine runde Öse besitzt, die die Aufhängung des Gefäßes an der Kette gewährleistete. Am Rand des Gefäßes und leicht unterhalb davon, d.h. in Höhe der Gefäßschulter, befinden sich drei umlaufende parallele Ritzlinien; ansonsten ist das Gefäß gänzlich unverziert.

Die Kette, an der das Gefäß hängt und die die Verbindung zur Hauptkette herstellte, endet unten in einem Element in Form eines plastisch wiedergegebenen, naturalistisch anmutenden Drachens (Abb. 44, 8; Taf. 143, 3), der über eine Ringöse mit der Öse des Gefäßhenkels verbunden war; oberhalb des Drachens ermöglichten es S-förmige Kettenglieder die Verbindung zu lösen, um das Gefäß beim Gebrauch besser handhaben zu können.

Der Drachen besitzt einen schlanken, langgestreckten Körper, einen langen, S-förmig geschwungenen Schwanz und einen großen Kopf mit weit aufgerissenem Maul, zwei Hörnern auf der Stirn und einer mächtigen Mähne.

Die Höhe des bauchigen Topfes beträgt gut 5,7 cm, sein größter Durchmesser etwa 7,3 cm (in Umbruchshöhe). Die Wandungsstärke mißt bis zu 2,0 mm. Die beiden Attaschen sind je 3,1 cm groß bei einer Breite von gut 1,6 cm. Der Henkel besitzt eine Höhe von 5,0 cm, seine Breite mißt 8,1 cm. Das Kettenelement in Drachengestalt schließlich ist 5,6 cm lang.

Zur Gürtelkette gehörte ferner ein köcherähnlicher, aus vergoldetem Bronzeblech herstellter, röhrenförmiger Gegenstand (Abb. 44, 10; Taf. 143, 4), der vermutlich als Nadel(?)halter diente. Von rundstabiger Form und innen hohl verjüngt sich das Gerät zum unteren, geschlossenen Ende hin leicht, während das obere Ende mit einer durch zwei Bohrlöcher geführten Drahtschlaufe zur Befestigung an der Kette offen ist. Der Körper des Halters ist flächig mit einem feinen umlaufenden, regelmäßigen Blütenmuster verziert, das aus spitzovalen Elementen vor kreispunziertem Grund zusammengesetzt ist und auf eine Breite von 3,2 cm den oberen Bereich ausspart. Obwohl die Funktion des Geräts nicht völlig gesichert ist, zumal in ihm nichts mehr steckte, wird man doch mit einiger Wahrscheinlichkeit davon ausgehen dürfen, daß es einst der Aufnahme einer Nadel oder etwas ähnlichem diente. Damit ließe sich die köcherähnliche Form des Geräts am ehesten erklären. Auffällig ist, daß die im oberen Bereich des Nadelhalters angebrachte Drahtschlaufe die Öffnung verschließt, damit also die Aufbewahrung eines Gegenstandes bzw. von mehreren Gegenständen unmöglich machte, was eventuell als ein Hinweis darauf zu werten ist, daß der Nadelhalter sekundär an der Gürtelkette Verwendung gefunden hatte und keine echte Funktion mehr besaß. Bezeichnenderweise ist unter den Funden aus der Krypta des Famensi kein Gegenstand bekannt geworden, der für eine Aufnahme im Nadelhalter in Frage käme.

Der Nadelhalter ist gut 8,7 cm lang. Der größte Durchmesser beträgt 0,8 cm im Bereich der oberen Öffnung, während das untere Ende nur noch einen Durchmesser von 0,5 cm besitzt. Die Stärke des Bronzeblechs, aus dem der Halter besteht, beträgt etwa 0,5 mm.

Eine andere Nebenkette endet in einem durchbrochen gearbeiteten, gegossenen Zierelement spiegelsymmetrischer Grundgestalt (Abb. 44, 4; Taf. 142, 5-6). Die Umrißform ist in etwa blattförmig-trapezoid, wobei die Seiten leicht gewölbt bzw. geschwungen sind. Während die beiden oberen Ecken leicht zipflig enden, ist die schmalere untere Grundseite des Elements leicht gewölbt. In der Mitte der breiteren Oberseite befindet sich eine ringförmige Öse. Unmittelbar unterhalb dieser Öse sitzt ein kleines rundes Bohrloch, wobei ein durchgeführter Draht eine Befestigung an der Kette ermöglichte. Zwei weitere durchgehende Bohrlöcher befinden sich in den beiden Ecken der gewölbten Basisseite. Die Bohrungen lassen vermuten, daß der Gegenstand einst auf einer Unterlage (Leder, Holz etc.) befestigt und somit ein Beschlag war. Möglicherweise stellt die Befestigung an der Gürtelkette eine Zweitverwendung dar, die nichts mit dem ursprünglichen Zweck des durchbrochenen Elements zu tun hat. Der spiegelsymmetrische Durchbruchsdekor wird wesentlich durch ein in der Mitte befindliches, fast abstrakt wirkendes vegetabilisches Ornament bestimmt, dem sich zu beiden Seiten Drachen mit langgestreckten Körpern anschließen. Beide haben ihre Mäuler weit geöffnet und ihre Gliedmaßen gestreckt. Es hat fast den Anschein, als würden beide Fabelwesen auf den Hinterbeinen stehen; tatsächlich aber scheinen sie durch die Lüfte zu fliegen oder rasch einher zu schreiten. In sich sind die durchbrochen gearbeiteten Stege, aus denen die Drachen gebildet sind, nochmals durch bereits im Modell vorhandene Linienritzungen untergliedert bzw. profiliert. Im zentralen Motiv meint man stark stilisierte Lotosblüten erkennen zu können; die Bedeutung dieses Motivs bleibt dem Betrachter allerdings weitestgehend verschlossen. Die antithetische Anordnung der Drachen erinnert an heraldische Darstellungen. Beide Wesen sind unzweifelhaft auf das zwischen ihnen befindliche Gebilde ausgerichtet; möglicherweise beschützen sie es.

Der Anhänger besitzt eine Höhe von 8,7 cm und eine größte Breite von 6,7 cm.

Die Funktion der einzelnen Gegenstände der Gürtelkette (Taf. 143, 5) erklärt sich meist durch deren jeweilige Form. Im Falle der Schere, des Löffels, des Toilettebestecks, des Spiegels, des Gefäßes und schließlich des Nadelhalters steht deren jeweiliger Zweck nicht in Frage, wobei für den inhaltlosen Na-

delhalter eine sekundäre Verwendung zu vermuten ist. Bei den drei übrigen Objekten gestaltet sich eine Bestimmung ihrer Funktion resp. ihres Charakters schwieriger. Das rahmenartige Gebilde stellt, wie bereits weiter oben ausgeführt wurde, möglicherweise nur den erhaltenen Rest eines Siebes aus organischem Material dar; beweisen läßt sich diese Annahme freilich nicht. Das fischförmige Element mit langer dornartiger Spitze diente vermutlich als Stichel oder Ahle (Pfriem) und fand vielseitigste Verwendung. Daneben mag dem Fisch eine Bedeutung als Symbol für langes Leben (und Fruchtbarkeit) zu kommen, was für fischförmige Anhänger einiger vielteiliger Gürtel aus Korea aus der Zeit der Silla-Dynastie (Alt-Silla), genauer etwa dem 5. und 6. Jahrhundert n.Chr., als bewiesen gilt<sup>110</sup>. Diese These muß nicht notwendigerweise auch für das fischförmige, zumal mit einer profanen Funktion versehene Element der Gürtelkette aus dem Famensi gelten, scheint aber möglich zu sein. Die Bedeutung und der Charakter des durchbrochen gearbeiteten Zierelements sind gleichfalls unbekannt. Es scheint fast funktionslos zu sein. Wieso die am Zierelement sitzende ringförmige Öse nicht der Aufhängung an der Kette diente, ist nicht zu klären. Möglicherweise ist das Element in Zweitverwendung an der Gürtelkette befestigt worden und besaß hier den Symbolcharakter eines Amulets. Vielleicht handelt es sich um ein Altstück, doch sind keine näheren Parallelen zu nennen. Die weiter obengenannten Gegenstände dienten praktischen Zwecken. Sie waren Objekte des täglichen Gebrauchs, so etwa das der Körperpflege dienende Toilettebesteck<sup>111</sup>, die der Träger der Gürtelkette je nach erforderlicher Funktion ständig benutzte bzw. benötigte und daher bei sich trug. Ob alle funktionalen Anhänger resp. Gegenstände noch praktische Zwecke zu erfüllen hatten oder nur noch deren Symbolcharakter Bedeutung besaß, entzieht sich allerdings unserem Wissen.

Wie und vor allem wer eine Gürtelkette dieser Art trug, ist gleichfalls unbekannt. In dem im »unterirdischen Palast« vorgefundenen Inventarverzeichnis ist sie als Stiftung nicht aufgeführt; ein Zusammenhang mit dem Kaiser bzw. dem Kaiserhof dürfte auch generell auszuschließen sein. Die an einigen Gegenständen feststellbaren Gebrauchs- bzw. Abnutzungsspuren tragen nicht zur Klärung der Frage bei, wie die Gürtelkette getragen wurde; immerhin lassen sie zusammen mit Spuren zeitgenössischer Flickungen und Reparaturen darauf schließen, daß die Objekte über einen längeren Zeitraum hinweg benutzt worden sind. Die Länge der Hauptkette lässt vermuten, daß sie einst in der Art eines Gürtelriemens um die Taille gelegt wurde. Der s-förmige Haken, der sie verschloß, gestattete ein rasches An- und Ablegen der Gürtelkette.

Wer aber trug nun eine derartige Gürtelkette?

Vom Gürtel oder allgemeiner Taillenbereich herabhängende Gehänge stellen ein in vor- und frühgeschichtlicher Zeit hinlänglich bekanntes Phänomen dar und sind sowohl für Frauen als auch Männer belegt; noch heute werden in einigen Kulturen Gehänge unterschiedlicher Funktion getragen und sind den aus archäologischen Funden stammenden Gehängen an die Seite zu stellen. An derartigen Gehängen waren häufig verschiedene Utensilien, Amulette bzw. Apotropäika und ähnliches befestigt, was auch auf die Gürtelkette aus dem Famensi zutrifft. Sie hingen in der Regel vom Gürtel an einer Körperseite des Trägers oder der Trägerin herab. Für die aus dem Famensi stammende Gürtelkette sind bislang keine exakten Parallelen bekannt geworden, was vor allem auf die spezielle Art der Überlieferung zurückzuführen sein dürfte. Wäre diese Gürtelkette nicht im Innern der Krypta deponiert worden, würde man erst gar nicht über die Existenz von Ketten dieser Art unterrichtet sein. Sowohl die Vielteiligkeit, d.h. die große Zahl der aufgehängten Gegenstände, als auch die scheinbare oder tatsächliche Vollständigkeit der Gürtelkette aus dem Famensi räumen ihr eine besondere Stellung ein. Die kulturgeschichtliche Bedeutung dieses Fundes ist sehr hoch einzuschätzen. Gegenüber den meisten anderen Gegenständen aus dem »unterirdischen Palast« des Famensi, die offiziell vom chinesischen Kaiser, seinen Angehörigen so-

<sup>110</sup> Kunstschatze aus Korea (Anm. 60) 97 Kat.Nr. 79 m. Farbtaf.; 103 Kat.Nr. 92 m. Abb. u. Farbtaf.

<sup>111</sup> Vgl. ein zweiteiliges bronzenes Toilettebesteck aus dem Schatz der Qianxun-Pagode des Chongshengsi, Kr. Dali

(Prov. Yunnan). Lutz (Anm. 28) 152 Abb. 174; Der Goldschatz der drei Pagoden (Anm. 28) 223 Kat.Nr. 84 m. Abb.

wie hohen Beamten gestiftet wurden, scheint es sich bei der Gürtelkette um eine Privatstiftung zu handeln, ein täglich gebrauchter Gegenstand, der seinem eigentlichen Verwendungszweck entzogen wurde, um zu Ehren des wahren Körpers Buddhas gestiftet zu werden. Angesichts der Fund- bzw. Befundsituation und der verschiedenen Elemente der Gürtelkette besitzt es einige Wahrscheinlichkeit, daß sie von einem buddhistischen Mönch zu Lebzeiten getragen wurde, heißt es doch, daß diese mit verschiedenen Utensilien versehene Gehänge auf ihren Reisen mit sich führten.

Eine genaue zeitliche Fixierung der Gürtelkette und ihrer Anhänger innerhalb der Tang-Zeit erscheint kaum möglich. Der singuläre Charakter des Ensembles steht einer exakten Datierung entgegen. Die einzelnen Gegenstände der Gürtelkette eignen sich kaum für feinchronologische Untersuchungen, da sie teilweise anscheinend in Zweitverwendung benutzt wurden. Durch das Fixdatum des Schließens der Krypta im Jahre 874 ist immerhin der spätestmögliche Zeitpunkt für die Herstellung der Gürtelkette vorgegeben. Zeitgenössischen Flickungen und Reparaturen zufolge war die Gürtelkette vor ihrer Niederlegung bzw. Stiftung bereits längere Zeit in Gebrauch gewesen. Es ist sogar möglich, daß sie über mehrere Generationen hinweg benutzt und vererbt bzw. weitergegeben wurde. Einem Ansatz in einem relativ frühen Abschnitt der Tang-Dynastie, etwa dem 7. und der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts n.Chr., mag einige Wahrscheinlichkeit zukommen.

#### SPIEGEL MIT LOTOSBLATTKRANZ

Zu den in der Krypta gefundenen Gegenständen zählt auch ein auf einer hölzernen, mit einem Lotosblütenblätterkranz versehenen Unterlage montierter Metallspiegel. Der Spiegel fand sich, fußend auf den von chinesischer Seite gemachten Angaben zum archäologischen Befund, etwa in der Mitte der hinteren Kammer der Krypta; genauer soll er einst in der Gewölbemitte plaziert worden sein.

Die Erhaltung des Spiegels samt Holzunterlage und Blätterkranz war im Auffindungszustand nicht sonderlich gut, was umfängliche Restaurierungsmaßnahmen erforderlich machte (Taf. 144, 1; Farbtaf. XVII, 3). Neben der Korrosion des Metalls waren es verschiedene Brüche, Beschädigungen und antike Reparaturen die das Bild des Erhaltungszustandes trübten. Erstaunlich ist die hervorragende Erhaltung des Holzes, das trotz seiner über tausendjährigen Lagerung die Zeit fast unbeschadet überstanden hat. Dies dürfte wesentlich auf die metallene Auflage, d.h. den Spiegel, zurückzuführen sein, der ein Verrotten des organischen Materials weitestgehend verhindern konnte. Indes ist das Holz, es soll sich hierbei – laut Mitteilung von chinesischer Seite – um Sandelholz handeln, an einigen Stellen gebrochen und stärker deformiert.

Der runde Metallspiegel ist auf einer gleichfalls kreisrunden Holzunterlage befestigt, wobei seine glatte Spiegelfläche nach oben weist. Den Rand der Unterlage zierte rundum ein aus übereinandergelappten, stilisierten Lotosblütenblättern bestehender Kranz (Abb. 45), der mittels eines schmalen umlaufenden, aus 14 Teilstücken bestehenden Kupferbandes (Breite etwa 1,0-1,2 cm; Stärke ca. 0,02 cm) und durch Nietstifte (Länge durchschnittlich 0,8 cm) befestigt ist. Dieses aus blattvergoldetem Kupfer bestehende mehrteilige Band ist mit stilisierten vegetabilischen Motiven verziert, die ziseliert bzw. gepunzt sind und der Binnenornamentik der Blütenblätter folgen; insgesamt wurden 48 Stifte mit halbkugeligem Kopf aus vergoldetem Kupfer verwendet. Von einer unsauberen zeitgenössischen Reparatur zeugen noch heute ein völlig durchkorrodierter Eisennagel sowie Rostspuren von drei weiteren Nägeln, mit denen zwei Blütenblätter des Kranzes auf der Holzunterlage befestigt waren.

Die Blätter des Kranzes (Abb. 46; Taf. 144, 5) bestehen aus teilvergoldetem Silberblech, besitzen eine spiegelsymmetrische Grundform und sind durchbrochen gearbeitet. Die Feuervergoldung ist des häufigeren recht unsauber und ungleichmäßig ausgeführt worden. Insgesamt handelt es sich um 26 Lotosblütenblätter, die in zwei Lagen angeordnet sind. Stets besitzen die Blätter eine gerade Grundseite bzw. Basis, geschwungene Seiten und enden in einer Spitze; ihre Form kann als ausgewogen und harmonisch bezeichnet werden und entspricht etwa der Form echter Lotosblätter. Bei annähernd gleicher Umrißform und ähnlichen Dimensionen lassen sich zwei Durchbruchsmuster unterscheiden. Dennoch gleicht kein Blatt dem anderen völlig; offenbar sind sie durchweg einzeln hergestellt worden. Die jeweils unter-

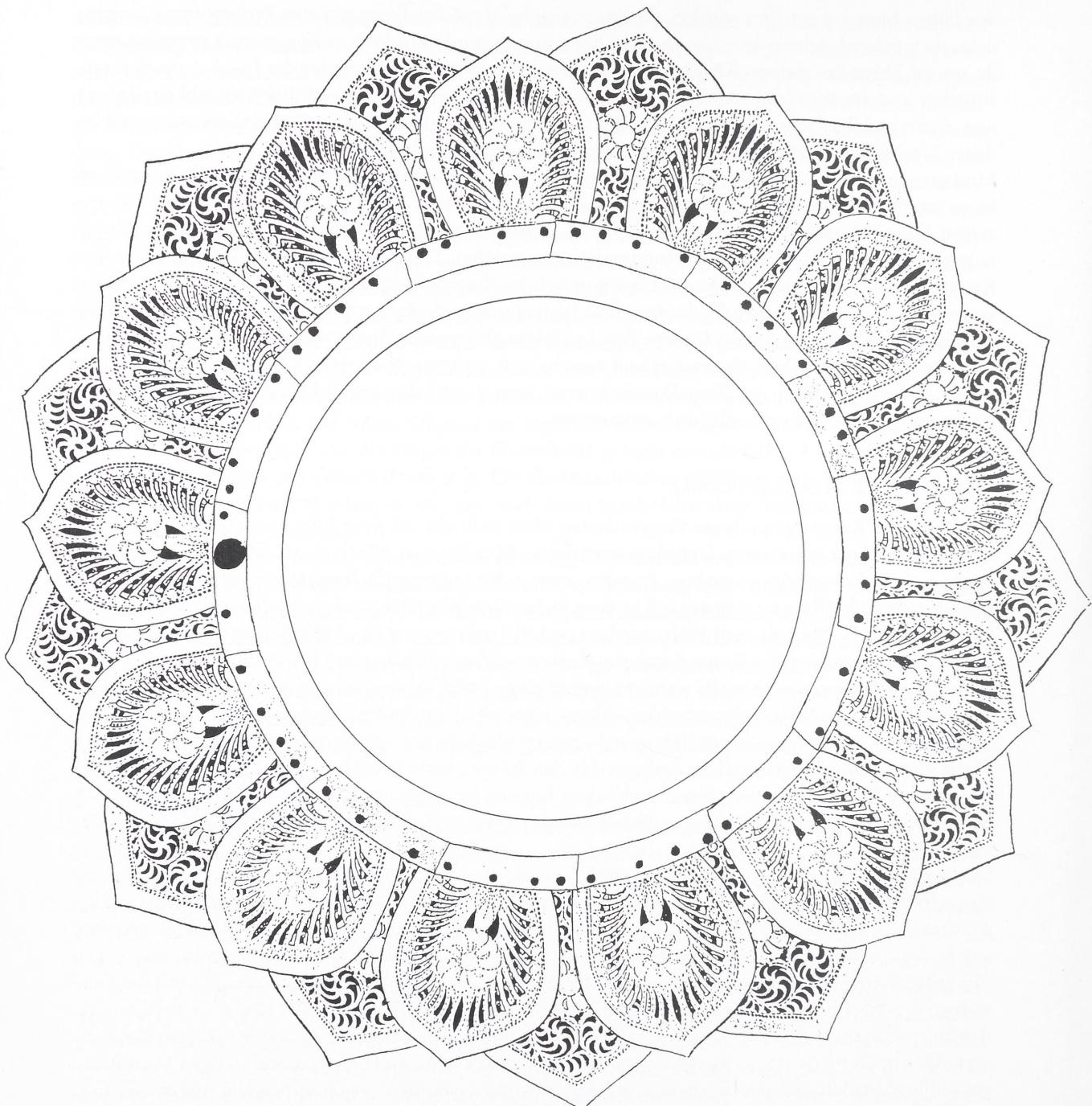


Abb. 45 Famensi. – Lotosblattkranz der Spiegelunterlage (5/92). – M = etwa 1:2.

ren, unmerklich größeren Blätter sind mit einem arabeskenartigen, einen breiten glatt belassenen Rand aussparenden Ornament verziert, in dessen Mitte sich eine stilisierte geöffnete, gravierte Lotosblüte in Draufsicht befindet. Etwa sichelförmige Durchbrechungen sind zu acht wirbelähnlichen, zusätzlich gravierten Motiven um die Blattmitte angeordnet. Die oberen Blätter hingegen sind mit einem Muster ver-

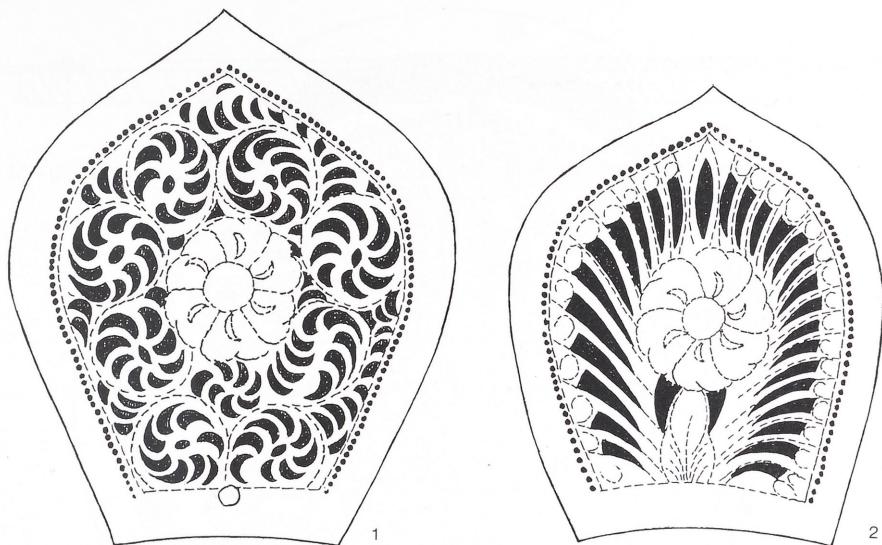


Abb. 46 Famensi. – 1-2 Lotosblattformen (5/92). – M = 4:5.

ziert, das aus von der Grundseite bzw. der Blattmitte in divergierendem Verlauf ausgehenden schmalen, etwa spitzdreieckigen bis lanzettförmigen Durchbrüchen besteht und zusätzlich graviert ist, wie bei den anderen Blättern einen glatt belassenen Rand ausspart, und in dessen Mitte sich jeweils ebenfalls eine stilisierte Lotosblüte in Draufsicht befindet. Es hat den Anschein, als ahmten die durchbrochenen Motive in Fächerform die Adern eines natürlichen Blattes nach. Die Blattränder und die in der Blattmitte befindliche Lotosblüte sind bei allen Blütenblättern jeweils vergoldet, wobei allerdings die Blütenmitte von der Vergoldung stets ausgespart ist. Die Durchbruchsmuster werden von den unverzierten Blatträndern durch rahmende Perlstäbe getrennt.

Noch an zwei Lotosblättern befand sich je ein blecherner Blütenschirm (Durchmesser 2,3 cm; Blechstärke etwa 0,02 cm), zwei stilisierte, aus Silberblech gefertigte Fledermäuse (Flügelspannweite etwa 4,7 cm bei einer Körperlänge von 3,2 cm; Blechstärke ca. 0,02 cm), etwa zehn gleichfalls aus Silberblech bestehende Anhänger in Tropfenform (Länge etwa 1,3 cm; Blechstärke etwa 0,02 cm) sowie zwei durchbohrte Glasperlen rundovaler Form (Durchmesser 0,7-0,8 cm), die jeweils mittels eines Silberdrahtes im Bereich der Blattmitte befestigt waren. Die Blechanhänger waren glatt belassen, wiesen also keine Binnengliederung auf. An anderen Blättern fanden sich nur noch Silberdrähte, die etwa im Bereich der Blütenansätze auf den Blättern befestigt waren. Einst waren sicher auch an ihnen Schirme, Perlen und Fledermäuse befestigt, doch sind diese an den betreffenden Stellen nicht erhalten geblieben. Es hat den Anschein, als sei diese Beschädigung nicht erst bei der Bergung des Spiegels erfolgt, sondern als sei dieser bereits in beschädigtem Zustand in der Krypta niedergelegt worden. Dies wiederum ist als ein möglicher Hinweis darauf zu werten, daß der Spiegel bereits ein geraumes Alter besaß, als er gestiftet wurde. Womöglich wurde er dem Famensi bzw. den dort verwahrten Reliquien gestiftet weil er bereits damals nur noch in beschädigtem Zustand vorlag.

Die angeblich aus Sandelholz bestehende runde Unterlage (Taf. 144, 3-4) weist in der Mitte ein kreisrundes durchgehendes Bohrloch zur Fixierung des Spiegels im Bereich seiner rückwärtigen Öse auf. In diese Öse steckte noch ein gebogener Silberdraht. Eine durch diesen Draht wiederum hindurchgesteckte silberne Haarnadel stellte sicher, daß Spiegel und Unterlage fest miteinander verbunden waren.

Auf der nach unten weisenden, d.h. sichtbaren Seite (Rückseite) der Unterlage (Taf. 144, 3) sind zwei vierkantige, parallel verlaufende Holzleisten, die der Verstärkung dienten, befestigt. Zwischen den beiden Holzleisten befindet sich eine in zwei senkrechten Spalten angeordnete Inschrift, die in ihrer Aus-

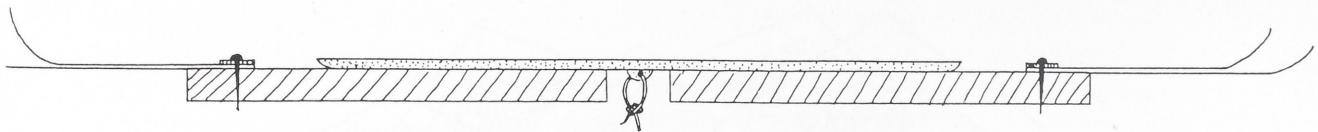


Abb. 47 Famensi. – Schnittansicht des Spiegels und der hölzernen Unterlage mit Lotosblattkranz (5/92). – M = etwa 1:2.

弟子崔□所修  
 寶帳持迎□弁尼佛真  
 □心中一切願力速得成就□□  
 □曾民同告一處一切先世父世□  
 離苦解脫我難無邊願發□  
 為眾生誰願一切諸如來□□  
 應我諸願早成就濟□諸眾  
 □生死後大唐咸通十二□歲  
 年十一月造此寶帳鏡□

Abb. 48 Famensi. – Inschrift auf der Vorderseite der hölzernen Spiegelunterlage (5/92).

richtung den parallelen Holzleisten folgt und erst nach ihrer Befestigung auf der Unterlage angebracht wurde. Von den insgesamt etwa 18-20 Zeichen der in Tusche geschriebenen Inschrift ist nicht ein einziges heute noch sicher lesbar bzw. einigermaßen verlässlich im Zusammenhang identifizierbar. Vermutlich handelt es sich um die Reste einer Stiftungsinschrift.

Auf der im montierten Zustand vom Spiegel verdeckten Seite (Vorderseite) der Holzunterlage (Taf. 144, 4) befindet sich eine wesentlich umfangreichere Inschrift (Abb. 48), die ebenfalls mit Tusche geschrieben wurde und sicher als Stiftungsinschrift anzusprechen ist. Die Inschrift besteht aus insgesamt etwa 100 Zeichen (vgl. Taf. 144, 2), die in neun senkrechten Spalten angeordnet sind. Anscheinend um das freihändige Schreiben der Zeichen und deren Anordnung zu erleichtern, hat man zuvor drei parallele senkrechte Tuschelinien eingezeichnet, die noch heute gut zu erkennen sind. Demgegenüber ist leider nur noch ein Teil der Zeichen lesbar bzw. eindeutig zu identifizieren<sup>112</sup>. Die Schriftzeichen sparen den in montiertem Zustand vom Blätterkranz verdeckten Rand der Holzunterlage aus, was darauf schließen lässt, daß die Inschrift erst nachträglich angebracht wurde. In der Stiftungsinschrift bittet eine Person um die Erlösung aller Lebewesen aus der Samsâra-Welt der Wiedergeburt und des Leidens. Die in der In-

<sup>112</sup> A. von Przychowski (Heidelberg/Zürich) ist für wertvolle Hinweise zu danken.

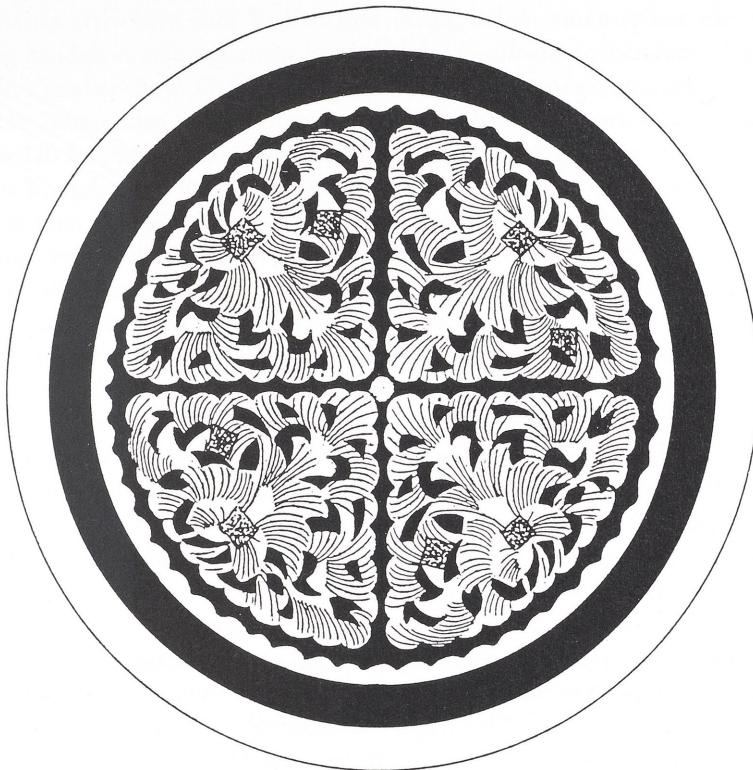


Abb. 49 Famensi. – Rekonstruktion des pinguo-Ornaments auf der Spiegelrückseite (5/92). – M = etwa 1:2.

schrift gemachten Angaben nennen den elften Monat des zwölften Jahres der Ära Xiantong (871) als Entstehungsdatum für sie. Der Spiegel wird unter der Bezeichnung »geschmückter Banner-Spiegel« geführt. Leider ist der volle Name des Stifters nicht zu lesen; sein Nachname lautet immerhin »Cui«. Der Stifter selbst wird als »Schüler« bezeichnet, was als ein Hinweis darauf zu werten ist, daß es sich um einen buddhistischen Laien handeln könnte; allerdings wurde diese Bezeichnung auch für Mönche verwandt. Das Fehlen eines offiziellen Titels läßt demgegenüber generell den Schluß zu, daß der Spiegel von einer Privatperson und nicht von einem Beamten gestiftet wurde. Bemerkenswert ist, daß der Stifter für die Erlösung aller Lebewesen eintritt und nicht bloß für die einiger namentlich genannter Personen, was bei Stiftungsinschriften sehr viel häufiger der Fall ist.

Der Spiegel war einst zentrisch auf der hölzernen Unterlage befestigt (Abb. 47). Während die Vorderseite plan und glatt belassen ist, um als Spiegelfläche zu dienen, ist die Spiegelrückseite verziert. Diese Seite ist flächendeckend von einem vegetabilischen Ornament (Abb. 49; Taf. 145, 1-2) aus schwarzbraunem Lack und ausgeschnittener Silberfolie bedeckt, die in vier viertelkreisförmige Felder unterteilt und randlich von untereinander abgesetzten Kreisen eingefaßt ist. Das komplizierte Ornament gibt in stark stilisierter Weise Blüten bzw. Blütenblätter wieder. Darüber hinaus sind die einzelnen Blätter mit in die Silberfolie geritzten bzw. zisierten parallelen Linien verziert. Auf dem Blattdekor sind schließlich fünf rechteckige, annähernd quadratische Goldplättchen befestigt worden, die den schmückenden Charakter der vegetabilischen Ornamentik wohl zusätzlich unterstreichen sollten. Da die Plättchen stark korrodiert sind, darf man annehmen, daß das Gold mit Silber und Kupfer legiert war.

Im Zentrum der Spiegelrückseite befindet sich eine Aufhängeöse, die mit Hilfe eines hindurchgesteckten Drahtes und einer Nadel die Befestigung des Spiegels auf der hölzernen Unterlage ermöglichte. Bei der silbernen Haarnadel (chin. chai; Abb. 50), die die Fixierung des Spiegels auf der Holzunterlage gewährleistete, handelt es sich um eine U-förmiges, nahezu unverziertes Exemplar mit zwei langen Spit-

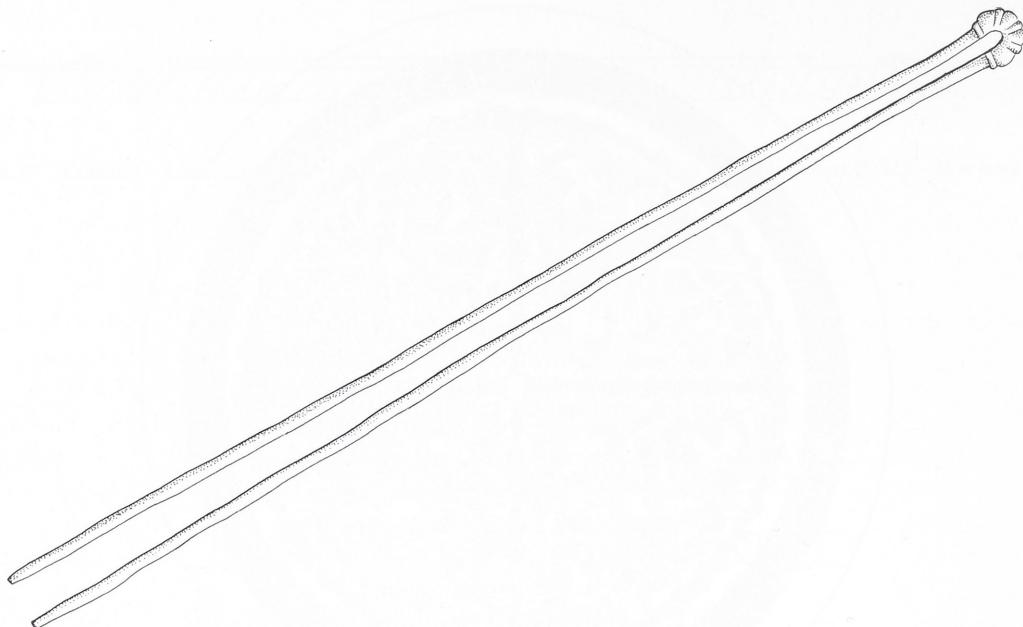


Abb. 50 Famensi. – Haarnadel, die der Fixierung des Spiegels auf der Unterlage diente (5/92). – M = 4:5.

zen, das als eine typische Arbeit der Zeit der Tang-Dynastie anzusehen ist<sup>113</sup>. Allein der in sich bogenförmig gewölbte Nadelkopf ist merklich verdickt und mit quer verlaufenden Kerben stark profiliert. Der Spiegel selbst besitzt einen Durchmesser von 18,5 cm, während die hölzerne Unterlage im Durchmesser 28,0 cm mißt und gut 0,5-0,9 cm dick ist. Das in der Mitte der Holzunterlage befindliche Loch mißt 2,0 cm im Durchmesser. Der umgebende Kranz aus Lotosblütenblättern hat einen größten Durchmesser von 39,5 cm. Die unteren Blätter sind zwischen 8,5 cm und 9,0 cm lang, während ihre Breite 7,0-7,5 cm beträgt. Die Blätter der oberen Lage hingegen sind etwa 7,3-7,9 cm lang und 6,2-6,6 cm breit. Die Stärke der aus Silberblech bestehenden Blütenblätter beträgt durchschnittlich 0,02 cm. Die Haarnadel letzlich, die die Befestigung des Spiegels auf der Unterlage ermöglichte, ist gut 19,3 cm lang.

Spiegel aus Metall gehörten in China seit der Zeit der Shang-Dynastie (16.-11. Jahrhundert v.Chr.) als kosmetischer Gegenstand täglichen Bedarfs zur Ausstattung der gehobenen Gesellschaftsschicht und wurden sowohl von Männern als auch Frauen benutzt. Auf der einen Seite fast plan bzw. leicht konvex und völlig glatt, um als reflektierende Spiegelfläche zu dienen, war die Rückseite von solchen gegossenen Spiegeln in der Regel reich verziert und mit einer Aufhängeöse in der Mitte versehen. Mit einem Griff versehene Spiegel kommen erst in der ausgehenden Tang-Zeit stärker auf, vermochten sich aber gegenüber den mit einer rückwärtigen Öse versehenen Exemplaren nicht durchzusetzen. Die Form der Spiegel variiert zwischen rund, gelappt-blütenförmig, blattförmig, quadratisch bzw. rechteckig und mehreckig (etwa sternförmig mit acht Zacken bzw. Ecken), doch war die runde Form von jeher die gebräuchlichste und am häufigsten in archäologischen Zusammenhängen vorkommende. Die Öse auf der Spiegelrückseite gestattete es, den Spiegel an einem Band o.ä. aufzuhängen. Größere Spiegel wurden in der Regel auf einem speziell für diesen Zweck gefertigten, meist hölzernen Gestell befestigt.

Die Verzierung auf den Spiegelrückseiten konnte verschiedenster Art, Technik und Motivik sein; zur

<sup>113</sup> Vgl. Han Wei (Anm. 70) 164 Abb. 309; 230 Kat.Nr. 309;  
Daily Life of Aristocrats in Tang China (Anm. 109) 60  
Kat.Nr. 20 m. Abb.; Chinesisches Gold und Silber. Die

Sammlung Pierre Uldry (Anm. 29) 201 Kat.Nr. 211 m.  
Abb.; 202 Kat.Nr. 212-213 m. Abb.

Zeit der Tang-Dynastie erreichten ihre Vielfalt und ihre Qualität einen später nie wieder erreichten Höhepunkt. Häufig handelt es sich um einen bereits in der Gußform vorhandenen Reliefdekor; hinzukommen Punz- und Zieselier- bzw. Gravurtechniken sowie Einlagenverzierungen.

Im Falle des hier interessierenden Spiegels aus dem Famensi handelt es sich um eine erstmals zur Han-Zeit (206 v.Chr. bis 220 n.Chr.) aufkommende, besonders aber zur Zeit der frühen Tang-Dynastie gebräuchliche, äußerst komplizierte Verzierungstechnik, die sog. pingtuo-Technik<sup>114</sup>; sie erfreute sich bei Lackgefäß, jedoch auch bei Spiegelrückseiten einiger Beliebtheit. Bei dieser Technik, einer recht aufwendigen Verzierungsweise, wird auf einer glatt belassenen, unverzierten Fläche eine Lackschicht aufgetragen, die man mit dünnen Einlagen aus Gold- oder Silberblech, so bei dem Exemplar des Famensi, Bronzeblech oder einem anderen Metall verzierte. Bei dem verwendeten Lack handelt es sich um ein Naturprodukt aus dem Saft des Lackbaumes, speziell des *Rhus verniciflua* (*Toxicodendron verniciflua*), der in den gemäßigten und warmen Gebieten in Ost- und Südostasien verbreitet ist; in Mittel- und Südchina wächst er noch heute<sup>115</sup>. In gereinigtem und gefiltertem Zustand besteht der Lack je nach Qualität und Reinheit aus bis zu 90% Lacksäure (Urushiol). Zusätze verschiedener Pigmente gestatteten ein Einfärben des Lackes; im Falle des Spiegels aus dem Famensi handelt es sich um Schwarzlack, der seine Farbe dem beigegebenen Kiefern- oder Lampenruß verdanken dürfte, aber im Zuge seiner gut tausendjährigen Lagerung bräunlich verfärbt wurde. Anschließend wurde der Lack in einer oder mehreren dünnen Schichten aufgetragen und trocknete dann in einem langsamen Prozeß bis er völlig erhärtet war.

Die auf der Rückseite des Spiegels aufgebrachte Silberblechauflage besteht aus vier einander in Dekor entsprechenden Folien in Viertelkreisform. Die ausgeschnittenen Elemente ließen ein verzweigtes, in sich fast spiegelsymmetrisches Blüten- bzw. Blätterornament entstehen, das eine zusätzliche Differenzierung bzw. Strukturierung durch strichförmige Ritzungen auf der Silberfolie erhielt. Diese Striche sind nahezu parallel geführt und in sich leicht gebogen, wodurch einzelne Blütenblätter voneinander unterschieden werden können. Das vierfach sich wiederholende Ziermotiv ist rein vegetabilischer Art und recht stilisiert wiedergegeben. Dem Pflanzenornament wird man einen glückverheißenden Symbolcharakter sicher nicht absprechen können; weiterreichende Interpretationen bewegen sich allerdings im Bereich der Spekulation. Da sich für den Dekor auf der Spiegelrückseite keine exakten Entsprechungen anführen lassen, muß dem Spiegel eine Bedeutung als Unikat eingeräumt werden.

Die Befestigung des Spiegels auf der mit einem Blätterkranz versehenen hölzernen Unterlage (Farbtaf. XVII, 4) ist für die Zeit der Tang-Dynastie bislang nicht belegt und steht völlig singulär da; nicht einmal nähere Parallelen lassen sich anführen. Ob der Spiegel von vornherein für eine Montage auf der hölzernen, mit einem Lotosblütenblätterkranz versehenen Unterlage vorgesehen war, ist nicht bekannt, besitzt aber einige Wahrscheinlichkeit. Zur Handhabung bzw. Gebrauch des Spiegels erwies sich allerdings diese Konstruktion mehr als hinderlich und konnte, gerade was den Blätterkranz angeht, leicht beschädigt werden. Indes irritiert die Verwendung einer durch einen Draht an der rückwärtigen Öse des Spiegels gesteckten Haarnadel. Es hat fast den Anschein, als habe man in Eile gehandelt und zu diesem Zweck eine vorhandene Nadel zweckentfremdet benutzt. Möglicherweise war die Haarnadel längst ausgedient, vielleicht stand sie aber auch als Schmuck- bzw. Trachtelement der Frau mit dem – der Betrachtung dienenden – Spiegel in einem engen inhaltlichen Zusammenhang.

Die Funktion und die Bedeutung des den Spiegel gleichsam rahmenden Blütenblätterkrans am Holzplattenrand sind nur unzureichend zu klären. Einerseits war der Kranz unzweifelhaft schmückendes Beiwerk, andererseits kam seiner spezifischen Gestaltung sicher eine symbolische Bedeutung zu. Lotosblüten räumt man im Chinesischen meist einen glückverheißenden Charakter ein. Vermutlich besaßen die dargestellten Fledermäuse eine entsprechende Bedeutung. Was die einstige Deponierung des

<sup>114</sup> Chinas Goldenes Zeitalter (Anm. 4) 134 Anm. 67; W. Watson, Overlay and p'ing t'o in T'ang Silverwork. Journal of the Royal Asiatic Society 1970, 210ff.; Zhang Guangli u. Xu Tingyun, Man hua Tang dai jin yin ping-tuo. Wenwu 1991, H. 2, 81ff. – Im Zuge von Sparmaßnahmen wurde diese Technik bereits unter der Regierung

von Kaiser Suzong (Li Heng; 711-762, reg. 756-762) untersagt.

<sup>115</sup> Zu ostasiatischen Lackarbeiten allgemein vgl. G. Gabbert, Ostasiatische Lackkunst (1978); K. J. Brandt, Chinesische Lackarbeiten (1988).

Spiegels in der Krypta des Famensi betrifft, hat es den Anschein, als sei er im Sinne einer Stiftung direkt auf eine der im Innern befindlichen Reliquien ausgerichtet worden. Der mit zwei Stiftungsinschriften versehenen Holzunterlage mag in diesem Zusammenhang indes eine Bedeutung als Votivtafel zukommen. Wieso allerdings die größere der beiden Inschriften auf der im montierten Zustand vom Spiegel verdeckten Vorderseite der hölzernen Unterlage angebracht wurde und nicht an sichtbarer Stelle, darüber kann man heute nur noch spekulieren. Schämte man sich dieser Stiftung? Oder wollte man insgeheim als Stifter namentlich genannt werden, was sonst nur dem Kaiser und seinen Angehörigen und Vertrauten gestattet war? Unterließ man es deshalb auch, einen offiziellen Titel zu nennen? Definitive Antworten auf diese Fragen lassen sich nicht machen.

Im Inventarverzeichnis, das im »unterirdischen Palast« gefunden wurde und listenartig einen Teil der gestifteten Gegenstände nennt, ist von zwei nicht näher bezeichneten Bronzespiegeln die Rede, die von Kaiser Yizong gestiftet worden sein sollen. Ob sich der hier interessierende Spiegel bzw. das gesamte vorgefundene Ensemble mit einem dieser Exemplare identifizieren lässt, ist nicht mit Gewissheit zu beantworten.

Die spezielle, bislang singuläre Gestaltung des Spiegels samt hölzerner, mit einem Blütenblätterkranz versehener Unterlage gestattet es nicht, diesen innerhalb der Zeit der Tang-Dynastie näher zu datieren. Die inschriftlich belegte Schließung der Krypta des Famensi im Jahre 874 gibt den spätestmöglichen Zeitpunkt der Herstellung des Spiegels an.

Der unvollkommene, teilweise wohl durch stärkeren bzw. längeren Gebrauch, teilweise Beschädigung bedingte Erhaltungszustand des Spiegels macht es wahrscheinlich, daß dieser zum Zeitpunkt der Schließung des »unterirdischen Palasts« bereits ein geraumes Alter besaß. Dies legen auch die Spuren zeitgenössischer Reparaturen nahe. Indes erscheint es möglich, daß einige der Beschädigungen erst während der Lagerung (nach 874) durch herabfallende Gegenstände oder ähnliches entstanden sind. Man gewinnt den Eindruck, als habe man einen länger benutzten Gegenstand wie diesen Spiegel plötzlich und übereilt seiner eigentlichen Verwendung entzogen, um ihn den Reliquien bzw. dem Tempel zu stiften. Es hat den Anschein, als sei der Spiegel als Gegenstand des täglichen Bedarfs einer gehobenen Gesellschaft ausgemustert und, da er zur Verfügung stand, zweckentfremdet gestiftet worden. Mit diesen Überlegungen geht die Feststellung einher, daß es sich bei der auf der Spiegelrückseite verwendeten Dekortechnik, der pingtuo-Technik, um eine besonders in der Frühzeit der Tang-Dynastie, d.h. des 7. und der ersten Hälfte des 8. Jahrhunderts n.Chr., beliebte Verzierungsart handelt<sup>116</sup>.

#### VORHÄNGESCHLOSS

Die vor den einzelnen Kammern der Krypta befindlichen, aus flachquaderförmigen Steinblöcken bestehenden Tore waren mit Vorhängeschlössern versehen. Das hier interessierende eiserne Schloß war an dem vom südlich vorgelagerten Korridor zur vorderen Kammer führenden zweiflügeligen Tor angebracht und dort in zwei ringförmige Halteösen, an jedem Torflügel eine Öse, eingehängt. Der zu diesem Schloß gehörende Schlüssel konnte nicht gefunden werden.

Der Erhaltungszustand des eisernen Vorhängeschlosses (Taf. 145, 3) war trotz üblicher Korrosion verhältnismäßig gut.

Das Schloß besteht im wesentlichen aus zwei zusammengehörigen, ineinandergreifenden Teilen, einem Gehäuse (Körper) samt Bügel und einem Verschlußbügel mit pinzettenförmiger Feder (vgl. Abb. 51); ferner erforderte ein Schloß dieser Machart einst einen an seiner Spitze gegabelten Schlüssel.

Das zylindrische Gehäuse des Schlosses ist innen hohl und nach beiden Seiten hin geöffnet. Aus Eisen bestehende, mit Kupfer überzogene Verschlußplatten und »übergestülpte« Ringe verengen beide Öffnungen. Die Öffnung auf der einen Seite dient dazu, die langgestreckte Feder des Verschlußbügels aufzunehmen, um das Schloß zu schließen. In die entgegengesetzte Öffnung des Gehäuses greift hingegen der Schlüssel mit seinem gegabelten Ende, mit dessen Hilfe man das Schloß wieder öffnen konnte. Un-

<sup>116</sup> S. Anm. 114.

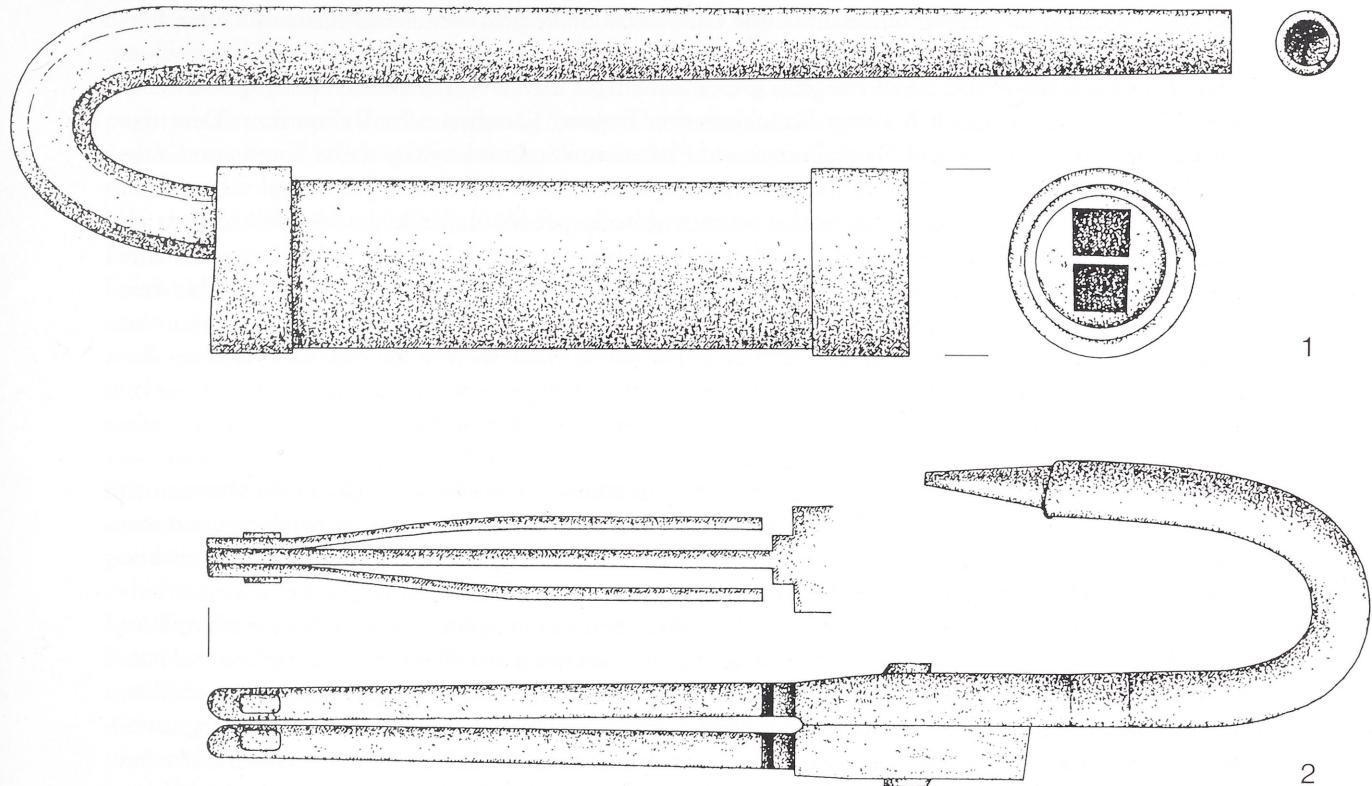


Abb. 51 Famensi. – Verschlußbügel und Gehäuse des Vorhängeschlosses (6/91).

terhalb dieser Öffnung setzt am Gehäuse ein massiver, teils rundstabiger, teils im Querschnitt achteckiger Bügel an, der zunächst einen kräftigen Bogen beschreibt, dann gerade zurückläuft und schließlich mit einer kleinen Öffnung an seiner Spitze zur Aufnahme des entgegengesetzten spitzkonischen Verschlußbügelendes abschließt.

Der Verschlußbügel wird wesentlich durch das federnde, pinzettenförmig gespaltene Ende bestimmt, das in das Schloßgehäuse greift. Das entgegengesetzte, massiv gearbeitete Ende entspricht in etwa dem am Gehäuse ansetzenden gebogenen Bügel, schließt aber statt mit einer Öffnung mit einem spitz zulaufenden, konischen Ende ab. Der einfache, aber effektive Verschlußmechanismus wird durch das in das Schloßgehäuse eingeführte pinzettenförmige Ende des Verschlußbügels gewährleistet, das in arretiertem Zustand keine Öffnung des Schlosses ermöglicht. Nur mit Hilfe eines ins Gehäuseinnere greifenden, vorn gegabelten Schlüssels kann die Arretierung gelöst, das Verschlußbügelende wieder herausgezogen und das Schloß geöffnet werden. Der Schlüssel greift im Gehäuseinnern mit seiner Gabel die Schenkel des pinzettenförmigen Bügelendes zusammen, so daß man es aus dem Gehäuse ziehen kann.

Sowohl der Verschlußbügel als auch das Schloßgehäuse sind völlig unverziert, was den rein funktionalen Charakter des Vorhängeschlosses zu unterstreichen scheint.

Das Schloß hat in geschlossenem Zustand eine Länge von gut 17,5 cm und eine Höhe von bis zu 4,0 cm. Das Gehäuse allein besitzt eine Länge von etwa 8 cm.

Seiner Form nach entspricht das hier näher angeführte Schloß (Taf. 145, 4-5) den typischen Vorhängeschlössern chinesischer Prägung, wie sie aus der Zeit der Tang-Dynastie, aber auch vorangegangenen Dynastien, in einiger Zahl aus Gräbern und Horten bekannt geworden sind<sup>117</sup>. Ihre charakteristische

<sup>117</sup> Han Wei (Anm. 70) 160 Abb. 304; 229 Kat.Nr. 304; Chinas Goldenes Zeitalter (Anm. 4) 187 Kat.Nr. 69 m.

Abb.; Chinesisches Gold und Silber. Die Sammlung Pierre Uldry (Anm. 29) 195 Kat.Nr. 198-199 m. Abb.

Form und die Art des Schließmechanismus sind nahezu bis heute gebräuchlich geblieben. Nähtere Parallelen liegen sowohl in Eisen, Bronze als auch in Silber vor. Vorhängeschlösser in der Art dieses Schlosses fanden gleichermaßen bei der Versiegelung von Toren bzw. Türen von Gräbern, Grabkammern und Depots Verwendung als auch bei dem Verschluß von Truhen, Kästchen oder Reliquiaren. Derartige Schlösser sind auch in bildlichen Darstellungen auf Platten von Steinsarkophagen und Toren von Grabeingängen her bekannt<sup>118</sup>.

Beim Schloß vom Famensi steckte zwar das pinzettenförmige, federnde Ende des Verschlußbügels im Schloßgehäuse und war arretiert, doch befand sich das entgegengesetzte Ende nicht in der hierfür vorgesehenen Öffnung des Gehäusebügels. Effektiv war das Tor also nicht durch das Schloß verschlossen, die vordere Kammer der Krypta also nicht vor einem ungewollten Öffnen sicher. Warum dies so war, verschließt sich dem Betrachter. Möglicherweise liegen die Gründe hierfür im kultisch-religiösen Bereich.

Die wenigen hier angeführten Gegenstände aus dem Schatzfund, die weder kultischen Charakters noch der umfangreichen Gruppe der Gefäße zuzurechnen sind, spiegeln jeder für sich Teilbereiche der materiellen Kultur der Tang-Zeit. Sie gewähren – trotz ihrer mitunter begrenzten Aussagekraft – einen bislang nicht für möglich gehaltenen Einblick in das damalige Alltagsleben. Sowohl bei dem auf einer hölzernen, mit einem Lotosblattkranz versehenen Unterlage montierten Spiegel als auch bei der Gürtelkette, von der verschiedene Gerätschaften herabhingen, handelt es sich um Objekte, die seinerzeit vermutlich täglich benutzt worden waren und mit ihren damaligen Besitzern in enger Beziehung standen, ehe sie durch den Umstand der Stiftung ihrer bisherigen Verwendung entzogen wurden. Ihre Deponierung in den Räumen des »unterirdischen Palasts« ist daher als ein Glücksfall ganz besonderer Art zu werten, wären solche Gegenstände doch sonst nicht überliefert worden.

## DER ESOTERISCHE BUDDHISMUS UND DER FAMENSI

Der esoterische Buddhismus (skr. *vajrayāna*, wörtlich übersetzt Diamantfahrzeug; chin. *mijiao*, wörtlich übersetzt etwa Geheimlehre, oder *mizong*, d.h. Geheimschule) gehört unzweifelhaft mit zu den interessantesten und bemerkenswertesten Ausrichtungen der Lehre Buddhas<sup>119</sup>; gelegentlich wird er als letzte Entwicklungsstufe der buddhistischen Lehre bezeichnet.

Die esoterische Ausrichtung der buddhistischen Lehre verzeichnete in der zweiten Hälfte der Zeit der Tang-Dynastie, also im späteren 8. und 9. Jahrhundert n.Chr., aus verschiedenen Gründen einen erheblichen Aufschwung<sup>120</sup>. Seit dem frühen 8. Jahrhundert rückte sie gegenüber anderen Schulen des Buddhismus bei der gläubigen Anhängerschaft dieser Lehre immer mehr in den Mittelpunkt des Interesses. Trotz des allmählichen, unaufhaltsamen Niedergangs der Herrscherdynastie der Tang und mancher Rückschläge der buddhistischen Lehre infolge kaiserlicher resp. staatlicher Maßnahmen kann die Zeit des 8. und 9. Jahrhunderts für die esoterische Schule als eine Epoche hoher Blüte bezeichnet werden; und dies mehr oder weniger ungeachtet der innen- wie außenpolitischen Verluste und Niederlagen, mit

<sup>118</sup> M. Fong, Antecedents of Sui-Tang Burial Practices in Shaanxi. *Artibus Asiae* 51, H. 3-4, 1991, 147ff., bes. Abb. 9. 35.

<sup>119</sup> Bis heute grundlegend: H. von Glasenapp, Buddhistische Mysterien. Die geheimen Lehren und Riten des Dia-

mant-Fahrzeugs (1940). – P. Rambach, The Secret Message of Tantric Buddhism (1979).

<sup>120</sup> Chou Yi-Liang, Tantrism in China. *Harvard Journal of Asiatic Studies* 8, 1945, 241ff.

denen das chinesische Reich seit der Rebellion des An Lushan in den Jahren um die Mitte des 8. Jahrhunderts und ihrer Folgen konfrontiert war.

Bereits wenig später, seit etwa dem frühen 9. Jahrhundert, wurde die esoterische Lehre auch in Japan populär, wo sie sich unter der Bezeichnung Shingon bis heute auf eine große Anhängerschaft stützen kann<sup>121</sup>; von hier stammen etliche Gegenstände, die mit der esoterischen Ausrichtung zu verknüpfen sind und sich mitunter bis ins 9. Jahrhundert zurückverfolgen lassen. Auch im südostasiatischen Raum schließlich, etwa in Indonesien (Java) und Birma, erfreute sich der esoterische Buddhismus zeitweilig größerer Beliebtheit.

Die Wurzeln der esoterischen Lehre, auch tantrischer Buddhismus oder einfach nur Tantrismus genannt, sind in Nordindien zu suchen. Dort bildete sie sich um die Mitte des ersten nachchristlichen Jahrtausends erstmals als eigenständige, spezielle Ausrichtung des Buddhismus heraus. Sie dürfte aus dem Bedürfnis entstanden sein, die Vorstellungswelt des Buddhismus auf alte magische Praktiken auszudehnen; nicht zuletzt deshalb zeichnete sich die esoterische Schule durch ein ausgeprägtes Ritualwesen aus. Wie viele andere Ausrichtungen des Buddhismus auch gelangte die esoterische Lehre von Indien ausgehend über die zentralasiatischen Routen nach China und von dort aus später auch nach Japan. Bereits wohl im 6. Jahrhundert erreichte sie Pakistan, Kaschmir, Tibet und Nepal. Gerade aus letzteren Gebieten liegen etliche Erzeugnisse des Kunsthandwerks und literarische Quellen vor, die mit dem Tantrismus zu verbinden sind<sup>122</sup>. In Tibet sollte sich die praktizierte esoterische Lehre bis zur Gegenwart behaupten. In China wurde die esoterische Lehre erstmals im frühen 8. Jahrhundert von den indischen Mönchen Subhākarasimha (637-735) und Vajrabodhi (663-723) sowie ihren chinesischen Schülern Yijing (635-713) und Bukong(jingang) resp. Amogha(vajra) (704-774) eingeführt<sup>123</sup>. Letztlich war es die Missionstätigkeit dieser und anderer Mönche, denen der esoterische Buddhismus seinen Erfolg in der späteren Tang-Zeit verdankte. Um 725 übersetzte Subhākarasimha das als eines der Haupttexte der esoterischen Schule geltende Mahāvairocana-Sūtra (wörtlich Sūtra des großen Sonnenglanzes; chin. darijing) ins Chinesische. Amoghavajra galt sogar als persönlicher Lehrer von drei chinesischen Kaisern und soll sie in den esoterischen Buddhismus eingeweiht haben. Überhaupt konzentrierten sich die Anfänge der esoterischen Lehre in China auf den Kaiserhof, was ihr zu einem raschen, wenn auch kurzebigen Aufschwung verhalf. Mit dem Ende der Tang-Dynastie wurde auch das Ende der esoterischen Ausrichtung des Buddhismus in China eingeläutet. Reaktionäre Kräfte und fehlender Rückhalt beim Kaiser und seinem Hof können als Gründe genannt werden. Während der auf die Zeit der Tang-Dynastie folgenden Epochen der chinesischen Geschichte vermochte die esoterische Lehre nicht noch einmal in stärkerem Maße zu blühen; ganz anders verhielt es sich im benachbarten Japan, wo sie bis heute eine beachtliche Stellung in der Gesellschaft und im Staat genießt.

Der esoterische Buddhismus ist durch ein reiches und zugleich kompliziertes Ritenwesen (skr. tantra; chin. yigui) mit reichhaltiger Ikonographie und teilweise magischen Praktiken sowie durch pompöse Kulte gekennzeichnet<sup>124</sup>. Viele dieser Zeremonien waren im indischen Hinduismus und im altchinesischen Daoismus verwurzelt und entstammen einer Verbindung dieser Elemente mit originalem buddhistischen Gedankengut. Bezeichnenderweise förderte bereits im 8. Jahrhundert der für seinen Hang zu daoistischen Zauberpraktiken bekannte Kaiser Xuanzong (Li Longji; 685-762, reg. 712-756) etliche Mönche der esoterischen Lehre, zogen ihn doch die magischen Vorstellungen und Elemente dieser Ausrichtung an; Daoismus und Tantrismus schienen an seinem Hof zeitweilig miteinander zu konkurrieren. Nicht allein beim Kaiserhof allerdings, auch beim breiten Volk stieß der esoterische Buddhismus aufgrund seiner letztlich schamanistischen Praktiken auf zunehmende Beliebtheit. Seine Anhänger versuch-

<sup>121</sup> R. Goepfer, Shingon. Die Kunst des Geheimen Buddhismus in Japan (1988); T. Yamasaki, Shingon. Der Esoterische Buddhismus in Japan (Hrsg. Y. Morimoto u. D. Kidd; 1990).

<sup>122</sup> Vgl. H. Uhlig, Tantrische Kunst des Buddhismus (1981);

Ph. Rawson, The Art of Tantra (1973).

<sup>123</sup> S. Anm. 120.

<sup>124</sup> M. Th. de Mallmann, Introduction à l'Iconographie du Tantrisme Bouddhique (1986); vgl. Schumann (Anm. 19).

ten durch Herbeirufen übernatürlicher Kräfte Regen zu machen, Kranke zu heilen, Kriege günstig zu beeinflussen, glaubten also durch bestimmte Rituale dämonische Einflüsse zurückhalten und zum Guten wenden zu können, und dies sowohl am Hof als auch in den ländlichen und städtischen Klöstern. Zu den wichtigen Elementen der Praxis dieser buddhistischen Schule gehörten ferner das Rezitieren von mystischen Gebetsformeln (skr. mantra und dhāranī), die Verwendung symbolischer Handhaltungen (skr. mudrā), die Betrachtung ikonographisch reich ausgestatteter Diagramme, die als Meditationsschaubilder (skr. mandala) dienten, und Kultbilder sowie verschiedene Initiationsriten (chin. guanding); Lehrtexte gab es, doch waren sie weder zahlreich, noch von hoher Bedeutung. Ob es in der chinesischen Ausrichtung der esoterischen Lehre sexuelle Praktiken gegeben hat, vergleichbar denen im indischen, tibetischen und südostasiatischen Tantrismus, ist nicht mehr zu beantworten; weder archäologische Funde noch buddhistische Texte in China, was mehr als begreiflich ist, geben darüber Aufschluß. Bemerkenswert ist, daß zur Ausübung der esoterischen Lehre ausschließlich den Priestern und Eingeweihten bekannte magische Riten und Praktiken von Bedeutung waren, nicht oder kaum aber andere Gesichtspunkte.

Die indische Herkunft des esoterischen Buddhismus spiegelt sich in erheblichem Maße in seinen Symbolen und seiner speziellen Ikonographie wider. Gegenüber anderen buddhistischen Schulen erweist sich das Pantheon als weitaus komplizierter und vielschichtiger. Etliche Gottheiten sind teilweise direkt, teilweise mittelbar der indischen Ikonographie entnommen, die ihrerseits in nicht wenigen Fällen auf hinduistischem Elementen fußt; manche Götter sind unmittelbar dem Hinduismus entlehnt. Auch viele Symbole entstammen ursprünglich der hinduistischen Lehre, sind dann aber im Tantrismus übernommen und in ihrem Symbolgehalt verändert worden; indes ist manches fast völlig unverändert beibehalten worden.

Das wichtigste Symbol im esoterischen Buddhismus ist zweifelsohne der in verschiedenen Ausformungen vorkommende Vajra (chin: jingangchu), verlieh er ihm doch sogar seinen Sanskritnamen. Anders als im Hinduismus, wo er als Blitzstrahl oder Donnerkeil, damit als eine Waffe dient und ursprünglich dem hinduistischen Gott Indra zugeordnet war, ist er im Tantrismus ein Symbol für das Unzerstörbare, das Absolute und die wahre Wirklichkeit. Im buddhistischen Kontext von einem Vajra als einer Waffe zu sprechen, hieße seine eigentliche Symbolik unberücksichtigt zu lassen. Entsprechend seiner äußeren Form und der Zahl seiner Spitzen können verschiedene Vajras unterschieden werden. Die häufigste und bekannteste ist die eines zweiendigen Vajras mit je drei oder fünf Spitzen.

Das komplizierte, für einen Uneingeweihten kaum zu überblickende Pantheon der esoterischen Lehre kann nicht Gegenstand dieser kurzen Ausführungen sein. Die große Zahl der esoterischen Gottheiten überrascht immer wieder aufs neue; etliche von ihnen sind direkt dem Hinduismus entlehnt und der buddhistischen Lehre angepaßt worden. Viele Gestalten zeichnen sich durch ein furchterregendes Äußeres aus, haben mehrere Köpfe und Arme. Ihren wechselnden Haltungen und ihren verschiedenen Attributen gemäß besaßen diese Schutzgottheiten ganz bestimmte Bedeutungen. Ganz typisch ist auch das vergleichsweise häufige Auftreten von Wächterfiguren, was zugleich deren hohe Bedeutung im esoterischen Buddhismus spiegelt.

Die Gründe für die zeitweilige Beliebtheit der esoterischen Lehre zur Zeit der Tang-Dynastie sind verschiedener Art.

Zum einen knüpfte sie mit ihren magischen Rituallen an manche alte chinesische Praktiken an, die etwa die Lebensverlängerung oder die Fruchtbarkeit betrafen, letztlich also daoistischen Ursprungs waren. Manch einer wird dadurch vom esoterischen Buddhismus angezogen worden sein. Viele Kaiser und Angehörige des Hofes waren davon beseelt, ihre Leben künstlich zu verlängern; etliche von ihnen kamen bei der Einnahme und dem längeren Gebrauch lebensverlängernder Drogen ums Leben. Mit dem Wunsch nach einer Verlängerung des irdischen Lebens verband sich die Vorstellung, diese auch durch gläubige Verehrung erreichen zu können. Der Erfolg der esoterischen Ausrichtung beruhte dabei zu einem erheblichen Teil auf der Verknüpfung altbekannter, daoistischer Vorstellungen mit denen der buddhistischen Lehre.

Zum anderen ließen sich die vielen magischen Rituale und der pomphafte Prunk, wie er sich beispielsweise in der Reliquienverehrung ausdrückte, gut in den Propagandaapparat des Kaiserhauses einbinden.

Kaum eine andere buddhistische Ausrichtung schien für eine Einbeziehung in den Staatskult so sehr geeignet wie die esoterische Lehre. Die vielfach geübten feierlichen Zeremonien, an denen der Kaiser und viele andere als Gläubige teilnahmen, entsprachen in einigen Teilbereichen längst der gängigen Praxis am Kaiserhof. Die Religion wurde damit in gewissem Sinne in den Dienst des Kaisers gestellt; dies läßt sich auch anderswo gut belegen.

Hätte sich der esoterische Buddhismus nicht auf einen so großen Rückhalt beim Kaiser und seinen Vertrauten stützen können, hätte er weit geringeren Zuspruch bei der Masse der Bevölkerung erlangt. Desse[n] ungeachtet standen etliche ihm kritisch oder gar ablehnend gegenüber; zuvorderst ließe sich hier etwa die Gruppe der Konfuzianisten anführen.

Die verschiedenen Tempel, in denen die esoterische Lehre praktiziert wurde, und die dort lebenden Mönche leisteten der Ausbreitung des esoterischen Buddhismus Vorschub. Sie waren es auch, die in finanzieller Hinsicht vom Prunk profitierten. Der Famensi stellt hierbei sicher nur eine Tempelanlage unter vielen anderen dar. Im vorliegenden Fall dürften es letztlich die Reliquien Buddhas gewesen sein, denen der Tempel seine Popularität verdankte.

Bis zur Entdeckung des Schatzfundes in der Krypta des Famensi war in China von seiten der archäologischen Überlieferung nur relativ wenig über den esoterischen Buddhismus zur Zeit der Tang-Dynastie bekannt. Dessen ungeachtet wußte man aufgrund historischer, buddhistischer und literarischer Quellen, ferner materieller Zeugnisse in Japan, daß sich die esoterische Ausrichtung im chinesischen Kaiserreich während der späteren Tang-Zeit einer größeren Beliebtheit erfreute und eine nicht unerhebliche Bedeutung besaß; erwähnt sei an dieser Stelle nur der Bericht des japanischen Mönchs Ennin, der China um die Mitte des 9. Jahrhunderts bereiste und, neben anderen Ausrichtungen, die esoterische Lehre kennlernte<sup>125</sup>.

Bereits 1959 war man bei Bauarbeiten in Xi'an im Bereich des (Da)anguosi, ein zeitweilig bedeutender buddhistischer Tempel, in einer Grube auf eine Gruppe von zehn beschädigten Steinskulpturen gestoßen, die dort einst niedergelegt worden waren. Die meisten dieser Plastiken (Taf. 125, 1; 146) ließen sich sofort als Gottheiten des esoterischen Buddhismus identifizieren und konnten nach ihrem Stil in die Zeit des mittleren 8. Jahrhunderts (etwa um 750/60) datiert werden<sup>126</sup>. Heute nimmt man an, daß die Skulpturen im Zuge der schweren Ausschreitungen gegen die buddhistische Lehre in den vierziger Jahren des 9. Jahrhunderts aus dem Tempelhallen entfernt und beiseite geschafft wurden. Die Bedeutung dieses einmaligen Skulpturenfundes ist unzweifelhaft hoch, doch stellte der reichhaltige Schatzfundkomplex des Famensi diesen in den Schatten.

Er eröffnete einen bis dahin nicht für möglich gehaltenen Einblick in eine Ausrichtung des Buddhismus, über die man in dieser Breite nicht unterrichtet war<sup>127</sup>. Der Schatzfund stellt damit eine Informationsquelle höchsten Ranges dar. Anhand archäologischen, gegenständlichen Materials wurde es erstmals möglich, die esoterische Lehre detailliert und in einer nie dagewesenen Vielfältigkeit zu untersuchen. Fast alle Objekte hatten eine ganz bestimmte Funktion, waren Gebrauchsgegenstände in bestimmten Ritualen, Elemente bestimmter Praktiken, ferner Opfer anlässlich ganz bestimmter Ereignisse und Stiftungen vor ganz bestimmten Hintergründen. Vielfach läßt sich die spezielle Bedeutung der in der Krypta deponierten Gegenstände noch heute feststellen. Manche Objekte sind als Opfergaben plötzlich ihrer normalen Verwendung entzogen worden, andere hingegen sind allein zum Zwecke einer Stiftung hergestellt worden. Dies eröffnet auch in kunsthandwerklicher und, allgemeiner, in kulturgeschichtlicher

<sup>125</sup> E. O. Reischauer, Die Reisen des Mönchs Ennin. Neun Jahre im China des neunten Jahrhunderts (1963).

<sup>126</sup> Kunstschatze aus China (Anm. 75) 212ff. Kat.Nr. 45-47 m. Abb.; Treasures. 300 Best Excavated Antiques from China (Anm. 66) 56 Kat.Nr. 42 m. Abb.; Chinas Goldenes Zeitalter (Anm. 4) 258ff. Kat.Nr. 97 m. Abb. – Vgl. Anm. 69.

<sup>127</sup> Vgl. R. Whitfield, Esoteric Buddhist Elements in the Famensi Reliquary Deposit. *Asiatische Stud. (Études Asia-tiques)* 44, H. 2, 1990, 247ff.; P. Eichenbaum Karetzky, Esoteric Buddhism and the Famensi Finds. *Archives of Asian Art* 1994, 78ff.

Hinsicht ungeahnte Möglichkeiten, sind doch etliche Gegenstände Arbeiten von höchster Qualität und Belege weitreichender kultureller Beziehungen.

Die speziellen Erfordernisse in der Ausübung der esoterischen Lehre, die religiöse Praxis, lassen sich anhand vieler Gegenstände aus dem Schatzfund direkt ablesen. Häufig sind es spezielle Symbole, meist Vajras, ferner figürliche Motive resp. Darstellungen esoterischer Gottheiten, die keine Zweifel an einer Verbindung mit dem esoterischen Buddhismus lassen. Einige Objekte können nur allgemein mit dem buddhistischen Kult verknüpft werden. Bei ihnen gibt es keinerlei Anzeichen, sie genauer mit der esoterischen Ausrichtung in Zusammenhang bringen zu können. Andere Gegenstände wiederum lassen sich pauschal als profan bezeichnen; allerdings kann häufig nicht ausgeschlossen werden, daß sie seinerzeit nicht doch zweckentfremdet wurden und im buddhistischen Kult Verwendung fanden. Hier ließen sich sowohl die kostbaren Bestandteile des Services zur Aufbewahrung und Zubereitung von Tee (Taf. 131, 3; 132-133; 135, 1) als auch die gesamte Gruppe der Glasgefäße (Abb. 41, 1-4; 42, 1-3; 43; Taf. 137, 3-4; 138-140; Farbtaf. XVI, 2-4) anführen.

Indes besaß ein relativ großer Teil der Funde irgendeine Funktion im damaligen buddhistischen Kult; etliche Gegenstände waren für bestimmte Riten und religiöse Praktiken unerlässlich. Einige von ihnen dürften in einen engen Zusammenhang mit der Reliquienverehrung zu stellen sein. Gerade die esoterische Lehre mit ihren häufig komplizierten Riten erforderte eine Vielzahl von Objekten verschiedenster Bedeutung und unterschiedlichster Materialien.

Zu den Gegenständen, die mit dem esoterischen Buddhismus zu verbinden sind, gehören viele der geborgenen Metallgefäße. Auf ihnen befindliche Vajra-Symbole und bildliche Darstellungen esoterischer Gottheiten erlauben es, sie mit dieser Lehre zu verknüpfen. Im Falle der von deutscher Seite restaurierten Objekte zählen hierzu der mit einer Figur des Vinâyaka versehene bronzenen Weihrauchbrenner (Abb. 31, 1; Taf. 127) und die flache Bronzedose mit dem Motiv eines kreuzförmigen Vajras auf dem Deckel (Abb. 40; Taf. 134, 1-2). Etliche andere Gefäße aus dem Schatzfund (vgl. Taf. 135, 2) lassen sich aufgrund ihrer Motivik diesen beiden Objekten an die Seite stellen. Für sie ist ein Zusammenhang mit der esoterischen Lehre nicht zu leugnen. Die meisten von ihnen dürften speziell für eine Verwendung im buddhistischen Kult gefertigt worden sein.

Mehr als auffällig ist die große Anzahl von Weihrauchbrennern (Abb. 31, 1; Taf. 126-127), die aus dem Schatzfundkomplex stammen. Einerseits unterstreicht sie die generell hohe Bedeutung solcher Gegenstände im praktizierten buddhistischen Kult. Andererseits lässt sie auf eine direkte Verknüpfung mit der esoterischen Ausrichtung schließen. Weihrauchbrenner dürften im esoterischen Buddhismus der späten Tang-Zeit häufig verwendet worden sein. Bezeichnenderweise liegen aus anderen, früheren Reliquiendepots kaum Weihrauchgefäße dieser Art vor. Indirekt ließe sich somit die relativ späte Herstellungszeit der meisten Weihrauchbrenner des Famensi erschließen.

Während die Funktion der verschiedenen Weihrauchbrenner relativ leicht zu erschließen ist, gestaltet sich eine Bestimmung des Verwendungszwecks bei anderen Gefäßen ungleich schwieriger. Häufig dienten sie wohl als Behältnisse für bestimmte Materialien, Essenzen (z.B. Öle, Wasser, Parfüms) u.ä., die wiederum in genau festgelegten Riten benutzt wurden. Weiterführende Hinweise scheinen in einigen Fällen Ritualobjekte des tibetischen und japanischen Tantrismus zu erlauben.

Betrachtet man den reichhaltigen Fundbestand in seiner Gesamtheit fällt auf, daß keiner einziger realer Vajra gefunden wurde. Zwar ist das Symbol als solches auf einigen Gegenständen vorhanden, doch liegt kein einziges im einstmaligen Kult verwendetes und dort eigentlich unerlässliches Exemplar vor. Über die Gründe kann man bislang nur spekulieren, zumal aus anderen, wenig jüngeren Schatzfundkomplexen des esoterischen Buddhismus, etwa des Chongshengsi (Prov. Yunnan) aus dem 10.-12. Jahrhundert n.Chr., teilweise mehrere Vajras (vgl. Taf. 109, 1) bekannt sind.

Einige der im Innern der Krypta geborgenen Gegenstände dienten allein der zeitweiligen oder dauerhaften Aufbewahrung der zu verehrenden Reliquien, wobei hier zunächst an die vielen außerordentlich kostbaren Reliquienschreine bzw. Reliquiare (Abb. 20, 1; 21; Taf. 91, 1; 97-98; 110; Farbtaf. IX, 2) zu denken ist, ferner auch an die besprochene Bodhisatva-Skulptur (Taf. 115, 1-2; Farbtaf. X, 1; XI), die eine Vorrichtung zur Befestigung einer Reliquie besaß und nur temporär benutzt worden sein dürfte.

Selbst so mancher kostbare Seidenstoff wird zu nichts anderem benutzt worden sein, als zeitweilig Reliquien als Unterlage zu dienen, diese zu umgeben oder um Reliquiare zusätzlich in kostbarem Material einzuhüllen, beispielsweise bei einem Transport der Gegenstände. Sowohl einige Reliquienbehältnisse als auch die als Monstranz (Ostensorium) dienende Bodhisatva-Skulptur auf hohem Sockel geben in ihrem figürlichen Dekor esoterische Gottheiten und ikonographisch genau festgelegte Kompositionen wieder und sind damit unmittelbar mit dem esoterischen Buddhismus zu verbinden. Im Falle der Bodhisatva-Gestalt kommen darüber hinaus die in eindeutig esoterischen Zusammenhang zu stellenden Siddham-Zeichen auf dem Figurensockel hinzu.

Andere Gegenstände wiederum sind wohl als Opfergaben in engeren Sinne anzusehen, waren allein für diese Verwendung hergestellt worden. Stiftungsinschriften unterstützen in einigen Fällen solche Vermutungen. Dies betrifft etwa den silbervergoldeten Mönchsstab (Taf. 108, 1; Farbtaf. IX, 1), der mit einem Vajra vollplastischer Form versehen war, im Auftrag des Kaisers Yizong hergestellt worden war und darauf dem Famensi gestiftet wurde.

Die Räumlichkeiten der Krypta dienten nicht allein der Aufbewahrung der dortigen Reliquien, der ihnen gestifteten Gegenstände und anderer Objekte, sondern waren, so hat es den Anschein, auch direkt in bestimmte buddhistischen Riten der esoterischen Lehre eingebunden. Vermutlich war der »unterirdische Palast« zu verschiedenen Zeiten unter ganz bestimmten, klar festgelegten Bedingungen geöffnet und für einige wenige Gläubige zugänglich. Gerade im Hinblick auf die periodisch abgehaltenen Zeremonien, bei denen die Reliquien in feierlichen Prozessionen in die Hauptstädte des Reiches überführt wurden, wird den Räumen eine spezielle Bedeutung zugekommen sein. In diesem Sinne wäre die Krypta als eine Art Altar zu verstehen. Die Aufeinanderfolge der verschiedenen Räume beruhte sicher nicht auf einem Zufall, sondern spiegelt im Sinne einer hierarchischen Anordnung deren wachsende Stellung, je tiefer man in ihnen vordrang.

Auch in der architektonischen Ausgestaltung der verschiedenen Räume der Krypta, die zu einem größeren Teil erst wenige Jahre vor der Schließung des »unterirdischen Palasts« entstanden sein dürften, finden sich Hinweise auf den esoterischen Buddhismus. Die verschiedenen Türen ließen sich hier ebenso anführen wie die unterschiedlichen vor bzw. neben ihnen und teilweise vor den Reliquien stehenden Schutzgottheiten, hatten sie doch das unterirdische Heiligtum des Famensi und die dort verwahrten Reliquien vor Schäden zu schützen. Das wiederholte, mehr noch häufige Auftreten solcher Wächterfiguren spiegelt zugleich deren wachsende Bedeutung im esoterischen Buddhismus. Zwar gab es derartige Gottheiten bereits als Bestandteile buddhistischer Altäre aus der Zeit der Nördlichen Wei-Dynastie (385-534 n.Chr.), doch stellt ihre mehrfache Aufstellung in den Räumlichkeiten der Krypta des Famensi entsprechend den Himmelsrichtungen eine Eigenart der späten Tang-Zeit dar; diese Neuerung wurde verschiedentlich dem bereits genannten Mönch Amoghavajra zugeschrieben, einem bedeutenden Vertreter der esoterischen Lehre im China des 8. Jahrhunderts n.Chr.

Neben der äußeren Form und Aufeinanderfolge der verschiedenen Räume des »unterirdischen Palasts«, lässt auch die spezielle Anordnung der dort aufgestellten Gegenstände einen ordnende Hand erkennen. Viele Objekte sind in zwei Exemplaren, d.h. als zueinandergehörendes, eine Einheit bildendes Paar, oder gar in vier Exemplaren, den vier Himmelsrichtungen folgend, vorhanden, wobei die einzelnen Stücke einerseits aufeinander, andererseits auf die Reliquien ausgerichtet waren. In diesem Zusammenhang sei nur an vier untereinander gleichförmige Wasserkannen in den vier Ecken der hinteren Kammer erinnert, die mit Inschriften versehen waren, die wiederum die verschiedenen Richtungen anzeigen und eine Orientierung gestatteten; derartige Arrangements kennt man von buddhistischen Altären und, gleichsam als Imitation, von gemalten Mandalas. Die Aufstellung solcher Objekte in den unterirdischen Räumlichkeiten erfolgte nach einem bestimmten Prinzip, waren sie doch in der Regel spiegelbildlich bzw. spiegelsymmetrisch angeordnet worden. Auch die einzelnen, ineinandergeschachtelten Reliquienbehältnisse selbst waren bestimmten Ordnungsprinzipien unterworfen, die eine innere Hierarchie spiegeln und damit eine Ansprache als Mandala gestatten. Hier betrafen diese Prinzipien das jeweilige Material der Reliquiare, war dies doch um so kostbarer, je näher man den zu schützenden Reliquien im Kern kam. Die mitunter detailreiche figürliche Ornamentik einiger Reliquienbehältnisse (Taf. 147) ist von nicht ge-

rigerer Bedeutung, erlaubt sie es doch, die betreffenden Reliquiare wiederum als Mandalas dreidimensionaler Form zu werten<sup>128</sup>. Ebenso verhält es sich mit der auf einem hohen Sockel befestigten Bodhisatva-Skulptur (Taf. 115, 1-2; Farbtaf. X, 1; XI), die aufgrund ihrer Ikonographie und der auf dem Figurensockel vorgefundenen Inschriftzeichen als eine Kombination verschiedener Mandalas mit einer die Gestalt Buddhas (Vairocana) verkörpernden Reliquie im Zentrum zu verstehen ist.

Inzwischen kennt man auch aus einigen tang-zeitlichen Gräbern und anderen Fundkomplexen der gleichen Zeit aus Seide bestehende Mandalas rechteckiger bzw. quadratischer (zweidimensionaler) Form (Taf. 148)<sup>129</sup>, die allerdings nur wenig mit der gegenständlichen, dreidimensionalen Ausprägung, wie sie sich in der Krypta des Famensi präsentiert, gemein haben. Hier wie dort gruppieren sich um einen Mittelpunkt, den Kern kultischer Verehrung, verschiedene Elemente, die wiederum auf die Mitte hin ausgerichtet sind.

Wenn nicht alle, so hatten doch die meisten der im Innern der Krypta niedergelegten Gegenstände eine ganz bestimmte, nicht austauschbare Position und Bedeutung inne. Nahezu der gesamte Fundbestand war direkt oder indirekt auf die in verschiedenen Behältnissen aufbewahrten Reliquien im Innern der Kammern ausgerichtet. Die Objekte eines jeden Raumes waren damit Teil eines Diagramms, also eines Mandala, in dessen Mittelpunkt sich jeweils eine zu verehrende Reliquie befand. Das spezielle Arrangement der Gegenstände war noch bei ihrer Auffindung relativ gut erkennbar. Was deren spezielle Symbolik im einzelnen betrifft, vermag man diese heute nur noch ansatzweise zu entschlüsseln. Von den Reliquien indes wird man annehmen dürfen, daß sie die buddhistische Lehre an sich symbolisierten.

Im Detail wie in ihrer Gesamtheit spiegeln sich in der Krypta und den dort niedergelegten Gegenständen einschließlich der Reliquien mehrfache Mandalas dreidimensionaler Form, die wiederum bestimmte kosmische Strukturen versinnbildlichen. Es ist durchaus möglich, daß diese Mandalas tatsächlich als Meditationshilfen bei bestimmten Riten benutzt wurden und damit Vorlagen für bestimmte Visualisierungen waren. Mag der »unterirdische Palast« auf den ersten Blick einen Zustand von Chaos und unübersichtlichem Durcheinander erwecken, erschließt er bei näherer Betrachtung eine komplexe Struktur und eine natürliche Hierarchie, die bis ins kleinste festen Prinzipien folgen und viele verschiedene Elemente zu einer Einheit zusammenführen. Die Architektur, die innere Ausgestaltung, die hier deponierten Gegenstände, ihre Anordnung, ihr Dekor, ihr Bildprogramm, ihre Symbolik, sie alle sind ein Spiegel, den es zu lesen und zu verstehen gilt.

Der Erforschung des esoterischen Buddhismus im China der Tang-Zeit anhand materieller Hinterlassenschaften waren aufgrund der im allgemeinen relativ schlechten Überlieferungsbedingungen noch vor einigen Jahren enge Grenzen gesetzt. Mit der Entdeckung des Schatzfundkomplexes des Famensi im Jahre 1987 in mehreren unterirdischen Räumlichkeiten im Bereich des Pagodenfundaments der Tempelanlage änderte sich die Überlieferungslage schlagartig. Bis dahin ließen sich in diesem thematischen Zusammenhang nur wenige archäologische Funde in China anführen. Plötzlich lag aber nun ein in sich geschlossener Komplex vor, der zur Zeit der Tang-Dynastie zusammengekommen sowie niedergelegt worden war und viele Hinweise auf die esoterische Ausrichtung der buddhistischen Lehre enthielt. Die Zahl der buddhistischen Fundkomplexe, die seitdem geborgen werden konnten und mit der esoterischen Lehre in Zusammenhang standen, nimmt in China nun jährlich zu.

Obgleich man sicher ausschließen kann, daß der Famensi selbst ein Zentrum des esoterischen Buddhismus war, liegen im dortigen Fundbestand und in den einem heutigen Betrachter sich bietenden Befunden etliche Elemente vor, die auf eine zeitweilige außerordentliche Beliebtheit der esoterischen Lehre

<sup>128</sup> Chinas Goldenes Zeitalter (Anm. 4) 166ff. Kat.Nr. 67 m.  
Abb. – Vgl. Han Wei, Famensi Tangdai Jinjangjie Ta Man-chamengluo Chengshenkai Zaixiang Baohan Kaoshi. Wenwu 1992, H. 8, 41ff.

<sup>129</sup> Wenwu 1984, H. 7, 50ff.; Wenwu 1992, H. 3, 96; Wang Renbo (Anm. 4) 226 Abb. 4-5; Xi'an World. Ancient Chinese Capital for over a thousand Years (Anm. 1) 162

Abb. oben links. – Vgl. dazu ein auf ein Baumwolltuch geschriebenes Mandala aus dem Schatz der Qianxun-Pagode des Chongshengsi, Kr. Dali (Prov. Yunnan), das im 12. Jahrhundert n.Chr. entstanden sein dürfte, sowie einige in Dunhuang (Prov. Gansu) entdeckte Diagramme, die sich im weitesten Sinne als Mandalas ansprechen lassen. Lutz (Anm. 28) 95ff. m. Abb. 75.

während der zweiten Hälfte der Tang-Zeit schließen lassen. Der Famensi verdankte seine Berühmtheit unzweifelhaft den hier deponierten Reliquien. Diese wiederum genossen in der esoterischen Ausrichtung eine große Popularität und erlangten eine zentrale Bedeutung in der praktizierten Lehre, waren dieser Schule doch ein ausgeprägter Kult und pompöse Riten eigen. Aufgrund dieser Kennzeichen wiederum erfreute sich der esoterische Buddhismus in den verschiedensten Gesellschaftsgruppen, sowohl beim Kaiser und seinem Hof als auch bei der breiten Masse der chinesischen Bevölkerung, einer ungeheuren Beliebtheit und erschien für eine Einbeziehung in den Staatskult besonders geeignet. Ein nicht unerheblicher Teil des Aufschwungs, den die esoterische Lehre in der späten Tang-Zeit genoß, erfuhr sie dank kaiserlichen Wohlwollens. Die Verknüpfung altchinesischer, letztlich dem daoistischen Denken entlehnter Praktiken mit Elementen der in China nicht beheimateten, an sich fremden Religion des Buddhismus, ermöglichte einen nie dagewesenen Erfolg.

Viele der kostbaren, zum Teil singulären Gegenstände aus dem Schatzfund des Famensi, die sämtlich einst gestiftet worden sind, spiegeln im einzelnen wie in ihrer Gesamtheit den damaligen Pomp und Prunk der praktizierten esoterischen Lehre und speziell des Reliquienkults recht eindrücklich. Ein direkter Zusammenhang zwischen der Reliquienverehrung im Famensi auf der einen Seite und dem esoterischen Buddhismus auf der anderen Seite ist, selbst unter Berücksichtigung aller bislang nur ansatzweise zu beantwortender Fragen, nicht in Abrede zu stellen.

## WIEDERRICHTUNG DER PAGODE UND BAU EINES MUSEUMS FÜR DEN GOLDSCHATZFUND

Nach Abschluß der Grabungs- und Dokumentationsarbeiten im Bereich der Krypta wurde an gleicher Stelle eine Pagode (Farbtaf. XVIII) errichtet, die in ihrer Form und Größe sowie ihrem Herstellungs-material, vornehmlich Ziegelsteinen, der ming-zeitlichen Pagode des Famensi weitestgehend entspricht. Im gleichen Zeitraum wurden weitere bauliche Maßnahmen im Bereich der Tempelanlage vorgenommen.

Dank einer raschen Entscheidung der chinesischen Regierung begann man seinerzeit auch zügig mit der Errichtung eines Museumsbaus für die zahllosen Gegenstände aus dem Schatzfund und andere später entstandene Objekte, meist kultischen Charakters, die mit dem Tempel in Beziehung stehen. Bereits am 9. November 1988 wurde das Museum in einer feierlichen Eröffnung der interessierten Öffentlichkeit zugänglich gemacht.

Der Museumsbau entspricht in seiner äußeren Erscheinung einem typischen, auf hohem Fundament errichteten und über Treppen von vier Seiten zugänglichen pavillonartigem Gebäude mit kreuzförmigem Grundriß. Anklänge an tang-zeitliche Architektur, etwa einstöckige Pavillonpagoden, waren beabsichtigt; so ist der Museumsbau schon in seiner äußeren Form der bronzenen Reliquien-Pagode aus dem Schatzfund in nicht unerheblichem Maße nachempfunden. Heute stellt der Bau ein Teil der weitläufigen Anlage des Famensi dar und fügt sich relativ harmonisch in das Ganze ein.

Das Gebäude besitzt mehrere Ausstellungsräume, in denen ein Teil der 1987 geborgenen Funde aus dem Innern der Krypta unter der Pagode zu sehen ist. Verständlicherweise ist der Schatzfund in den Mittelpunkt der Ausstellungskonzeption gerückt. Der Bau beherbergt ferner einige Depoträume, in denen weitere Objekte verwahrt werden. Die vier Reliquien hingegen wurden erneut im »unterirdischen Palast« deponiert.

Seit das Museum der interessierten Öffentlichkeit übergeben wurde, statten ihm täglich viele Gäste, Touristen und Gläubige aus dem In- und Ausland einen Besuch ab. Jahr für Jahr zieht es hunderttausende von Besuchern zum Famensi und dem dort ausgestellten Schatzfund, wovon auch die dort lebende Mönchsgemeinschaft profitiert. Die in kulturgeschichtlicher und archäologischer Hinsicht so bedeu-

tende mittelchinesische Provinz Shaanxi ist damit seit geraumer Zeit um einen weiteren touristischen Anziehungspunkt reicher.

## ZUSAMMENFASSUNG UND PERSPEKTIVEN

Der 1987 zutage gekommene Goldschatzfund des buddhistischen Tempels Famensi zählt unzweifelhaft zu den bedeutendsten frühgeschichtlichen Fundkomplexen der Alten Welt. In den im Chinesischen als »unterirdischer Palast« bezeichneten Kammern, in denen der Schatz entdeckt wurde, fanden sich vier Reliquien Buddhas und zahllose gestiftete Gegenstände unterschiedlichen Charakters, Verwendungszwecks und Materials, die hier gegen Ende der Tang-Zeit, genauer im Jahre 874, für einen dauerhaften Verbleib – ähnlich einer Bestattung – deponiert wurden und über die, bis zu ihrer Entdeckung vor einigen Jahren, nichts bekannt war. Der außerordentlich reichhaltige, qualitativ hochwertige Fundbestand aus der Krypta umfaßte, sieht man einmal von den Reliquien selbst ab, sowohl in kultisch-religiösem Zusammenhang stehende Gegenstände als auch als Stiftungen im eigentlichen Sinne zu bezeichnende Objekte profanen Charakters, die in ihrer Gesamtheit über mehrere Generationen hinweg zusammengekommen sind. Es fanden sich sowohl Gegenstände aus Edelmetall (Gold, Silber), Metall (Bronze, Eisen) und Glas, Porzellan und Ton als auch aus Marmor, Bergkristall, Bernstein, Papier, Holz, Textilien (u.a. Seidenstoffe) und Leder.

Die weitaus meisten Gegenstände aus dem Schatzfund stammen aus einer Zeit, die als wohl glanzvollste Epoche der chinesischen Geschichte gilt. China erlebte zur Zeit der gut dreihundert Jahre währenden Tang-Dynastie eine Blüte, die sich im machtpolitischen und wirtschaftlichen Bereich ebenso auswirkte wie im gesamten kulturellen, künstlerischen und kunsthandwerklichen Bereich. Dies kommt auch in den Objekten selbst wiederholt zum Ausdruck. Etliche dieser Gegenstände sind von herausragender Kunstfertigkeit und stellen kunsthandwerkliche Erzeugnisse höchster Qualität dar, andere geben einen tiefen Einblick in das religiöse Leben zur Zeit der Tang-Dynastie, genauer in den praktizierten Buddhismus, wobei dies gleichermaßen den Reliquienkult, verschiedene Rituale als auch das Alltagsleben im Tempel betrifft. Der Reichhaltigkeit und dem unterschiedlichen Charakter der Objekte verdankt der Goldschatzfund des Famensi einen großen Teil seiner an sich schon hohen kulturhistorischen Bedeutung, galt er doch frühzeitig als eine im Besitz echter Reliquien befindliche Tempelanlage.

Bei den in unterschiedlichen, durchweg ineinander geschachtelten Reliquiaren verwahrten Reliquien handelt es sich um vier als Fingerknochen des historischen Buddha angesehene Objekte. Von einem dieser Fingerknochen nimmt man heute an, daß er eine echte, authentische Reliquie sei.

Diesen Reliquien zu Ehren wurden genau festgelegte Kulte und Riten abgehalten. Mehrmals wurden sie während der Tang-Zeit in feierlichen Prozessionen in die Hauptstädte des Reiches überführt, um sie dort der gläubigen Öffentlichkeit, zuvorderst dem chinesischen Kaiser, zu präsentieren. Anschließend kehrten sie mit gestifteten Gegenständen und Geschenken versehen in den Famensi zurück, wo sie erneut in unterirdischen Kammern deponiert wurden.

Die im Innern der Krypta entdeckten, den Reliquien gestifteten Gegenstände werfen nicht allein ein helles Licht auf den praktizierten Reliquienkult zur Tang-Zeit, sie gewähren auch einen tiefen, bislang nicht für möglich gehaltenen Einblick in die buddhistische Kultur dieser Epoche. Die vorgefundenen Objekte sind für die Erforschung des für die Kulturgeschichte Ostasiens zwischen dem 5. und 12. Jahrhundert n.Chr. so wichtigen Buddhismus von außerordentlich hoher Bedeutung. Zwar vermochte sich die buddhistische Lehre in China langfristig nicht gegenüber alteingesessenen historischen und philosophischen Richtungen wie dem Daoismus und Konfuzianismus durchzusetzen, konnte sich aber während der Tang-Zeit über mehrere Generationen hinweg fast als ebenbürtig behaupten; zeitweilig kam dem Buddhismus im chinesischen Reich eine Rolle als zweite Staatsreligion zu.

Was die im »unterirdischen Palast« des Famensi entdeckten Funde betrifft, verdienen die relativ vielen Gegenstände, die aufgrund ihrer Form und ihrer Motivik mit der esoterischen Ausrichtung der buddhistischen Lehre zu verknüpfen sind und solche, die eine enge Verflechtung von Kirche und Staat belegen, eine besondere Aufmerksamkeit. Hier läßt sich kein anderer Fundkomplex in China dem Schatz vom Famensi als gleichwertig an die Seite stellen.

Die im wesentlichen durch einen ausgeprägten, exakt festgelegten Kult und pompöse Riten geprägte esoterische Ausrichtung des Buddhismus erfuhr eine erhebliche Förderung durch den chinesischen Kaiser und seinen Hofstab, sonst hätte sie sich nicht so stark in den materiellen Hinterlassenschaften dieses Schatzfundkomplexes manifestiert. Viele Tang-Kaiser wußten die propagandistischen Möglichkeiten der esoterischen Lehre zu ihrem Vorteil zu nutzen; bezeichnenderweise schweigen die meisten offiziellen historischen Quellen zu diesem Thema. In einigen Aspekten macht der Schatzfund des Famensi daher ein Revidieren älterer, vorgefaßter, gewöhnlich auf historischer Überlieferung fußender Meinungen notwendig.

Gerade aufgrund seiner praktischen Seite war diese Lehrausrichtung für eine Einbeziehung in den Staatskult geeignet. Die magischen Praktiken des esoterischen Buddhismus stießen beim Kaiser und dem Hof auf ebenso großes Interesse wie beim Volk. Die meisten chinesischen Kaiser hatten von jeher einen Hang zu alchimistischen Praktiken, die der Lebensverlängerung dienen sollten und letztlich im daoistischen Denken verwurzelt waren; häufig kamen hierbei lebensverlängernde Drogen zum Einsatz, denen die Kaiser gleich dutzendweise zum Opfer vielen. Der esoterische Buddhismus kam diesen Vorlieben entgegen. Überhaupt hatte der Reliquienkult ganz reale Hintergründe. Die gläubige Verehrung und das Stiften kostbarer Gegenstände sollten einerseits das Leben des Kaisers schützen und verlängern, andererseits seiner Politik und seinem Handeln den nötigen Rückhalt in der chinesischen Gesellschaft geben, damit er seine Position wahren konnte.

Bemerkenswert ist in diesem Zusammenhang auch, daß der Buddhismus trotz der gegen ihn und andere Fremdreligionen gerichteten Maßnahmen in den Jahren um die Mitte des 9. Jahrhunderts n.Chr. nicht überall und sofort einem raschen Niedergang entgegenging, sondern sich durchaus rasch von diesen Rückschlägen zu erholen vermochte und eine kurze Zeit erneuter Blüte genoß. Der Famensi und der dort geborgene Schatzfund sind eindrückliche Belege für das dank erneuter kaiserlicher Unterstützung kurzfristige Wiedererstarken einer in China fremden Religion; der Buddhismus war nicht all seiner Kräfte beraubt. Der Goldschatzfund des Famensi eröffnet eine Fülle neuer, detaillierter Informationen von erheblicher kulturgeschichtlicher Tragweite.

Eine weitere Bedeutung der Gegenstände aus dem Schatzfund liegt darin, daß einige von ihnen in einem in der Krypta entdeckten Inventarverzeichnis näher genannt und auch der Name ihres Stifter sowie das Datum ihrer Stiftung dort erwähnt sind. In bislang fast einzigartiger Weise gelingt hier eine Gegenüberstellung archäologischer Funde und Befunde mit inschriftlich überlieferten Angaben. Ferner sind nicht wenige Objekte des Schatzfundes selbst mit Inschriften versehen, die gleichfalls weiterführende Aussagen gestatten. Solche nennen etwa den speziellen Anlaß der Stiftung, den Namen des Stifters, den genauen Zeitpunkt der Herstellung, das Material und das Gewicht des Objekts. Damit kommt derartigen Inschriften nicht allein in chronologischer Hinsicht eine außerordentlich hohe Bedeutung zu. Nicht zu vernachlässigen ist schließlich der Umstand, daß alle Gegenstände über einen terminus ante quem von 874 verfügen, also spätestens zu diesem Zeitpunkt gefertigt wurden und sich daher in besonderem Maße für vergleichende Untersuchungen anbieten.

Viele der im »unterirdischen Palast« entdeckten Gegenstände zählen zu den kostbarsten, die man überhaupt aus der Tang-Zeit kennt, und erlauben wertvolle Aufschlüsse über die materielle Kultur dieser Epoche. Etliche entstanden in kaiserlichen Werkstätten und wurden vom chinesischen Kaiser oder Angehörigen des Hofes gestiftet. Als Luxusgegenstände bieten sie einen repräsentativen Querschnitt des am chinesischen Kaiserhof ausgeübten Kunsthandwerks.

Besondere Aufmerksamkeit verdienen die qualitätvollen Erzeugnisse des Gold- und Silberschmiedehandwerks, belegen sie doch auf das eindrücklichste, daß noch in der späten Tang-Zeit qualitativ hochwertige, häufig völlig singulär dastehende Stücke produziert wurden, und man sicher nicht von einem

Abbruch oder einem Niedergang der Hofkunst sprechen kann. Trotz der innen- wie außenpolitischen Niederlagen und Verluste seit der Mitte des 8. Jahrhunderts vermochte das höfische Kunsthhandwerk seinen hohen Qualitätsstandard zu halten und in späteren Dynastien fortzusetzen.

Auch in werkstatt- und herstellungsspezifischer Hinsicht gestatten viele der Gegenstände des Schatzfundes weiterführende Aussagen, spiegeln sie doch das gesamte damals mögliche Repertoire an Techniken und die hohe Kunstfertigkeit führender Werkstätten der damaligen Zeit. Ferner geben sie Aufschluß darüber, welchen Einflüssen das chinesische Kunsthhandwerk ausgesetzt war, und dies gleichermaßen im profanen wie im kultisch-religiösen Bereich.

Andere Objekte wiederum sind ein Spiegelbild der buddhistischen Alltagskultur, stammen sie doch aus Tempel- oder Mönchsbesitz.

Schließlich werfen andere Gegenstände aus dem Famensi ein helles Licht auf die weitreichenden kulturellen Beziehungen und Einflüsse, denen das chinesische Reich zur Tang-Zeit ausgesetzt war und die zu einem guten Teil zur Blüte dieses Staatsgebildes beitrugen. Sie spiegeln den regen Kulturaustausch dieser Epoche exemplarisch wider, ungeachtet der vielfältig diskutierten Fragen, auf welchen Wegen und unter welchen Umständen auch immer fremdes Kulturgut, materieller wie ideeller Art, nach China gelangte. In etlichen Objekten des Schatzfundes lassen sich Einflüsse aus dem indischen Raum, dem Ursprungsland des Buddhismus, aus Mittel- und sogar Westasien fassen. Die sich hierin manifestierenden Fernbeziehungen über tausende von Kilometern hinweg verdienen daher eine besondere Beachtung; dies gilt auch für die im Fundbestand sichtbar werdenden Wechselbeziehungen zwischen einheimisch-chinesischer und fremder Kultur zur Zeit der Tang-Dynastie.

Bei einem großen Teil der echten Importstücke aus dem Schatz des Famensi handelt es sich um in China als exotische Luxusgüter verstandene Gegenstände, die einer verschwindend kleinen Gruppe der chinesischen Gesellschaft, Angehörigen der gehobenen Bevölkerungsschicht, Aristokraten, hohen Beamten und schließlich dem Kaiserhof, vorbehalten blieben.

Dank der Entdeckung des Reliquiendepots in den Räumen des »unterirdischen Palasts« genießt der Famensi heute erneut die Stellung eines Ortes der Reliquienverehrung durch buddhistische Gläubige. Hinzu kommt seine Bedeutung als Fundort eines der größten Goldschätze frühgeschichtlicher Zeit.

Die wissenschaftliche Bearbeitung des gesamten Fundkomplexes aus der Krypta des Famensi von chinesischer Seite wird sicher noch einige Jahre, wenn nicht Jahrzehnte in Anspruch nehmen.

#### LISTE DER ZWISCHEN 1990-1995 VON DEUTSCHER SEITE RESTAURIERTEN GEGENSTÄNDE AUS DEM SCHATZFUND DES FAMENSI

Alle der hier angeführten Gegenstände sind von deutschen Restauratoren in den Werkstätten des Römisch-Germanischen Zentralmuseums in den Räumen des Archäologischen Instituts der Provinz Shaanxi in Xi'an restauriert worden. Sie befinden sich durchweg im Besitz des Museums des Tempels Famensi und werden dort aufbewahrt; ein Teil von ihnen, etwa die Reliquienpagode, die beiden Mönchsstäbe oder die Bodhisattvafigur, sind in der Dauerausstellung der Öffentlichkeit zugänglich.

Die Angaben in Klammern beziehen sich auf die laufenden Werkblattnummern des Römisch-Germanischen Zentralmuseums sowie die Namen der jeweils für die Restaurierung verantwortlich zeichnenden Restauratoren; die Werkblattnummern wurden zur rascheren Orientierung zusätzlich in den Bildunterschriften angegeben.

1. Mönchsstab, Bronze vergoldet (Wbl.-Nr. 1/91; Herz); Abb. 13, 1-2; 14; Taf. 106, 2; 107.
2. Weihrauchbrenner, Bronze vergoldet (Wbl.-Nr. 2/91; Bungarten); Abb. 30, 1.2; 31, 1.2; Taf. 127-
- 129; Farbtaf. XIII, 1-3.
3. Fläschchen aus blauem Glas (Wbl.-Nr. 3/91; Retzel); Abb. 43; Taf. 141, 1; Farbtaf. XVI, 2-4.
4. Schale aus grünem Glas (Wbl.-Nr. 4/91; Fröhlich);

- Farbtaf. XVII, 1.
5. Deckeldose, Bronze (Wbl.-Nr. 5/91; Frölich); Abb. 40; Taf. 134, 1-4.
  6. Vorhängeschloß, Eisen (Wbl.-Nr. 6/91; Rettel); Abb. 51; Taf. 145, 3-5.
  7. Gürtelkette, Bronze (Wbl.-Nr. 8/91; Frölich); Abb. 44, 1-10; Taf. 142-143; Farbtaf. XVII, 2.
  8. Fünfteiliges Stapelgefäßset, Silber vergoldet (Wbl.-Nr. 3/92; Augustin); Farbtaf. XV, 1.
  9. Reliquienpagode, Bronze vergoldet (Wbl.-Nr. 4/92; von Wieckowski); Abb. 20, 1-4; 21; Taf. 110, 2; 111-112; Farbtaf. IX, 2.
  10. Spiegel mit Lotosblattkranz, Silber, teilweise vergoldet, Holz (Wbl.-Nr. 5/92; Augustin); Abb. 45-50; Taf. 144; 145, 1-2; Farbtaf. XVII, 3-4.
  11. Kelch mit hohem Fuß und Deckel, Silber vergoldet (Wbl.-Nr. 3/94; von Wieckowski); Abb. 34-36; Taf. 131, 1; Farbtaf. XVI, 1.
  12. Kelch mit hohem Fuß und Deckel, Silber vergoldet (Wbl.-Nr. 4/94; Pechtold); Abb. 32; 33, 1-3; Farbtaf. XIII, 4; XIV.
  13. Fünfteiliges Stapelgefäßset, Silber vergoldet (Wbl.-Nr. 5/94; von Wieckowski); Abb. 39; Farbtaf. XV, 2.
  14. Mönchsstab, Silber vergoldet (Wbl.-Nr. 25/94; Pechtold); Abb. 15-18, 1.2; Taf. 108; Farbtaf. IX, 1.
  15. Bodhisatva-Skulptur auf hohem Sockel, Silber vergoldet (Wbl.-Nr. 26/94; von Wieckowski); Abb. 22-28; Taf. 115-124; Farbtaf. X-XII.

#### BUDDHISTISCHE RELIQUIENDEPOTS IN CHINA

1. Shuiquansi bzw. Dayunsi, Kr. Jingchuan, Prov. Gansu
2. Famensi, Kr. Fufeng, Prov. Shaanxi
3. Shendesi, Kr. Yaodian, Prov. Shaanxi
4. Qingshansi nahe Xinfengzhen, Kr. Lintong, Prov. Shaanxi
5. Songyuesi, Kr. Dengfeng, Prov. Henan
6. Kr. Ding (mehrere Depots), Prov. Hebei
7. Beizheng, Kr. Fangshan, Prov. Hebei
8. Baoyansi bei Yuyanchun, Kr. Gu'an, Prov. Hebei
9. Qingshousi in Beijing
10. Dulesi, Kr. Ji Xian, Tianjin
11. Beita (wörtlich übersetzt »Nördliche Pagode«) in Chaoyang, Prov. Liaoning
12. Wanjin-Pagode in Nong'an, Prov. Jilin
13. Aśoka-Pagode (Ayuwangta) des Haiqingsi in Lianyungang, Prov. Jiangsu
14. Tigerbergpagode des Yunyansi, Prov. Jiangsu
15. Bao'ensi, Kr. Shouxian, Prov. Anhui
16. Ganlusi, Kr. Zhenjiang, Prov. Jiangsu
17. Aśoka-Tempel in Nanjing, Prov. Jiangsu
18. Ruigangsi in Suzhou, Prov. Jiangsu
19. Aśoka-Tempel in Ningbo, Prov. Zhejiang
20. Wanfota (wörtlich übersetzt »Tausendbuddhapa-gode«) in Jinhua, Prov. Zhejiang
21. Huiguang-Pagode in Rui'an, Prov. Zhejiang
22. Qianshengxiang-Pagode in Wuchang, Prov. Hubei
23. Chongshengsi, Kr. Dali, Prov. Yunnan
24. Fotusi, Kr. Dali, Prov. Yunnan
25. Sujongsasi (nicht kartiert)

## LITERATURVERZEICHNIS

Um dem nicht der chinesischen Sprache mächtigen Leser den Zugang zu den behandelten Themen zu erleichtern, wurde in den folgenden Literaturlisten der Schwerpunkt auf in westlichen Sprachen veröffentlichte Untersuchungen gelegt.

### Allgemeine Geschichte, Kulturgeschichte und Archäologie Chinas

Das Alte China. 5000 Jahre Geschichte und Archäologie.  
Von der Steinzeit bis zu den Ming-Kaisern (Hrsg. Wang Fangzhi u. N. Tomasevic; 1985).

Das Alte China. Geschichte und Kultur des Reiches der Mitte (Hrsg. R. Goepfer; 1988).

Das Alte China. Menschen und Götter im Reich der Mitte. 5000 v.Chr.-220 n.Chr. (1995).

An Jiayao, Early Glass Vessels of China. Kaogu Xuebao 1984, H. 4, 413 ff.

Early Chinese Glassware. The Oriental Ceramic Society Translations, No. 12 (1987).

On the Early Islamic Glasses Discovered in China in Recent Years. Kaogu 1990, H. 12, 1116 ff.

Dated Islamic Glass in China. Bull. Asia Inst. N.S. 5, 1991, 123 ff.

The Early Glass of China. In: Scientific Research in Early Chinese Glass (Hrsg. R. H. Brill u. J. H. Martin). Proceedings of The Archaeometry of Glass Sessions of the 1984 International Symposium on Glass. Beijing, September 7, 1984 (1991) 5 ff.

Glass Fragments from Yangzhou. Proceedings of XVII International Congress on Glass. Vol. 6 (1995) 486 ff.

Arbeitsmaterialien aus chinesischen Ausgrabungsberichten (1988-1991) zu Gräbern aus der Han- bis Tang-Zeit (Hrsg. D. Kuhn). Würzburger Sinologische Schr. (1992).

Archäologische Funde im neuen China (1972).

The Archeology of Northeast China beyond the Great Wall (Hrsg. S. M. Nelson; 1994).

Bildatlas China. Geographie, Kultur, Politik, Wirtschaft (Hrsg. N. Sivin; 1989).

C. Blunden u. M. Elvin, Cultural Atlas of China (1983).

E. Boerschmann, Chinesische Architektur (1925).

W. Böttger, Kultur im alten China (1977).

K. J. Brandt, Chinesische Lackarbeiten (1988).

The British Museum Book of Chinese Art (Hrsg. J. Rawson; 1992).

The Cambridge Encyclopaedia od China (Hrsg. B. Hook; 1982).

The Cambridge History of China (Hrsg. D. C. Twitchett; 1979 ff.)

E. Capon, Art and Archaeology in China (1977).

Chang Kwang-chih, The Archaeology of Ancient China (1977; 1979).

Cheng Te-k'un, Archaeology in China 1-3 (1959-1963).

China. Architektur der Welt 5 (Hrsg. H. Stierlin; o.J.).

China – Hemel en Aarde. 5000 Jaar Uitvindingen en Ontdekkingen (1988).

China – eine Wiege der Weltkultur. 5000 Jahre Erfindungen und Entdeckungen (Hrsg. A. Eggebrecht; 1994).

Chine. Trésors et Splendeurs (1986).

Chinesisches Gold und Silber. Die Sammlung Pierre Uldry (1994).

Chung Chih, An Outline of Chinese Geography (1978).

A. Cotterell, Das Reich der Mitte (1981).

Th. Dexel, Frühe Keramik in China. Die Entwicklung der Hauptformen vom Neolithikum bis in die T'ang-Zeit (1973).

Ch. Deydier, Chinese Gold, Silver and gilt Bronze up to the Tang Dynasty (1985).

Imperial Gold from Ancient China (1990).

Imperial Gold from Ancient China II (1991).

E. Dittrich, Grabkult im alten China. Taschenbücher des Museums für Ostasiatische Kunst 2 (1981).

W. Eberhard, A History of China (1950; 1977).

Geschichte Chinas. Von den Anfängen bis zur Gegenwart (1980).

- W. Eichhorn, Kulturgeschichte Chinas. Eine Einführung (1964).
- Die Religionen Chinas (1973).
- D. u. V. Elisseeff, Neue Funde in China. Archäologie verändert die Geschichte (1983).
- E. von Erdberg Consten, Das alte China (1958).
- C. P. Fitzgerald, China: A Short Cultural History (1935; 1976).
- The Empress Wu (1956; 1968).
- China von der Vorgeschichte bis ins 19. Jahrhundert (1967).
- J. Fontein u. R. Hempel, China – Korea – Japan. Propyl. Kunstgesch. 20 (1985).
- Form und Farbe. Chinesische Bronzen und Frühkeramik. Sammlung H. W. Siegel (1972).
- H. Franke u. R. Trauzettel, Das Chinesische Kaiserreich. Fischer Weltgesch. 19 (1968).
- O. Franke, Geschichte des chinesischen Reiches. Eine Darstellung seiner Entstehung, seines Wesens und seiner Entwicklung bis zur neuesten Zeit. 1-5 (1930-52).
- Gems of China's Cultural Relics 1992 (Hrsg. Zhang Deqin u.a.; 1992).
- Gems of China's Cultural Relics 1993 (Hrsg. Zhang Deqin u.a.; 1993).
- The Gems of the Cultural Relics (Hrsg. Lu Guilan; 1992).
- The Genius of China. An Exhibition of Archaeological Finds of the People's Republic of China (1973).
- J. Gernet, Die chinesische Welt. Die Geschichte Chinas von den Anfängen bis zur Jetzzeit (1979).
- R. Goepper, Kunst und Kunsthandwerk Ostasiens. Ein Handbuch für Sammler und Liebhaber (1968).
- G. Gottschalk, Chinas große Kaiser. Ihre Geschichte – Ihre Kultur – Ihre Leistungen. Die chinesischen Herrscherdynastien in Bildern, Berichten und Dokumenten (1982).
- M. Granet, Die chinesische Zivilisation (1976).
- Das chinesische Denken (1985).
- M. Grießler, China. Alles unter dem Himmel (1995).
- L. Hájek, Chinesische Kunst (1954).
- An Outline History of China (Hrsg. Bai Shouyi; 1982).
- Jenseits der Großen Mauer. Der Erste Kaiser von China und seine Terrakotta-Armee (Hrsg. L. Ledderose u. A. Schlobmbs; 1990).
- R. Kerr, Chinese Art and Design: The T. T. Tsui Gallery of Chinese Art (1991).
- E. St. Kirby, Einführung in die Wirtschafts- und Sozialgeschichte Chinas (1955).
- D. Kuhn, Status und Ritus. Das China der Aristokraten von den Anfängen bis zum 10. Jahrhundert nach Christus. Würzburger Sinologische Schr. (1991).
- Kunstschatze aus China. 5000 v.Chr. bis 900 n.Chr. Neuere archäologische Funde aus der Volksrepublik China (1980).
- F. Michael, China through the Ages. History of a Civilization (1986).
- R. Moritz, Die Philosophie im alten China (1990).
- The Origins of Chinese Civilization (Hrsg. D. N. Keightley; 1983).
- The Quest for Eternity. Chinese Ceramic Sculptures from the P.R. China (1987).
- J. Rawson, Ancient China. Art and Archaeology (1980).
- Chinese Ornament. The Lotus and the Dragon (1984).
- W. Rodzinski, A History of China 1-2 (1979; 1983).
- China. Das Reich der Mitte und seine Geschichte (1987).
- Schätze Chinas aus Museen der DDR (1990).
- H. Schmidt-Glintzer, Geschichte der chinesischen Literatur. Die 3000jährige Entwicklung der poetischen, erzählenden und philosophisch-religiösen Literatur Chinas von den Anfängen bis zur Gegenwart (1990).
- Science and Civilisation in China (Hrsg. J. Needham). Bd. 1 ff. (1954 ff.).
- Scientific Research in Early Chinese Glass (Hrsg. R. H. Brill u. J. H. Martin). Proceedings of The Archaeometry of Glass Sessions of the 1984 International Symposium on Glass. Beijing, September 7, 1984 (1991).
- Shōsōin no sato – Chūgoku no kin gin garasu ten (Die Heimat des Shōsōin – Gold, Silber und Glas aus China) (Hrsg. NHK Ōsaka; 1992).
- L. Sickman u. A. C. Soper, The Art and Architecture of China (1956).
- Studies in Chinese Art and Some Indian Influences (1937).
- M. Sullivan, An Introduction to Chinese Art (1961).
- The Arts of China (1977).

- Ten Major Museums of Shaanxi (Hrsg. Wang Wenqing; 1994).
- R. L. Thorp, Son of Heaven. Imperial Arts of China (1988).
- The Times Atlas of China (Hrsg. P. J. M. Geelan u. D. C. Twitchett; 1974).
- Treasures. 300 Best Excavated Antiques from China (Hrsg. Yang Yang u. Lei Congyun; 1992).
- M. Tregear, Chinese Art (1980).
- Trésors d'art chinois, récentes découvertes archéologiques de la République Populaire de Chine (1973).
- Sh. Vainker, Chinese Pottery and Porcelain from Prehistory to the Present (1991).
- R. Violet, Einführung in die Kunst Chinas (1981).
- W. Watson, Archaeology in China (1960).
- Ancient China. The Discoveries of Postliberation Chinese Archaeology (1974).
- China. Kunst und Kultur (1980).
- B. Wiethoff, Grundzüge der älteren chinesischen Geschichte (1971).
- Grundzüge der neueren chinesischen Geschichte (1977).
- W. Willetts, Chinese Art (Pelican Books A 358-359) (1958).
- Foundations of Chinese Art (1965).
- G.-A. Wolter, China-Spiegel. Das Reich der Mitte in vier Jahrtausenden. Daten und Fakten aus seiner Geschichte (1978).
- Xi'an, An Ancient Capital of China (Hrsg. Zu Youyi, Yang Limin u. Zhang Rong; 1990).
- Xi'an. The Famous Ancient Capital of China (Hrsg. Li Tianshun, Jia Qi u. Lian Jie; o.J.).
- Xi'an – Legacies of Ancient Chinese Civilization (Hrsg. Ma Yue et al.; 1992).
- Xi'an World. Ancient Chinese Capital for over a thousand Years (Hrsg. Zou Zongxu; 1990).
- Xiang Yang, Xi'an – Chinas alte Hauptstadt (1992).
- Zhuang Wei, Les quatre grandes découvertes de la Chine antique (1981).

### *Buddhismus (Religion, Kunst und Kultur)*

- B. C. Bhattacharyya, Buddhist Iconography (1924).
- E. Boerschmann, Die Baukunst und religiöse Kultur der Chinesen 1-3 (1911-1931).
- Eisen- und Bronzepagoden in China. Jahrb. der asiatischen Kunst 1, 1924, 223 ff.
- Buddhism, Art and Faith (Hrsg. W. Zwalf; 1985).
- Buddhist and Daoist Practice in Medieval Chinese Society. Buddhist and Daoist Studies (Hrsg. D. W. Chappell). Asian Studies at Hawaii 34 (1987).
- K. K. S. Ch'en, Buddhism in China. A Historical Survey (1964).
- The Chinese Transformation of Buddhism (1973).
- Chou Yi-Liang, Tantrism in China. Harvard Journal of Asiatic Studies 8, 1945, 241 ff.
- E. Conze, Der Buddhismus. Wesen und Entwicklung. Urban-Bücher Bd. 5 (Hrsg. F. Ernst u. K. Gutbrod; 1953).
- H. G. Franz, Pagode, Turmtempel, Stupa. Studien zum Kultbau des Buddhismus in Indien und Südostasien (1978).
- H. von Glasenapp, Buddhistische Mysterien. Die geheimen Lehren und Riten des Diamant-Fahrzeuges (1940).
- J. W. Glauke, Der Stupa. Kultbau des Buddhismus (1995).
- R. Goepper, Shingon. Die Kunst des Geheimen Buddhismus in Japan (1988).
- Der Goldschatz der Drei Pagoden. Buddhistische Kunst des Nanzhao- und Dali-Königreichs in Yunnan, China (Hrsg. A. Lutz; 1991).
- R. Hayashi, The Silk Road and the Shōsō-in Heibonsha Survey of Japanese Art 6 (1975).
- . Ikeda, Buddhismus. Das erste Jahrtausend (1986).
- M. Ishida u. G. Nada, Shosoin (1954).
- W. Kirfel, Symbolik des Buddhismus (1959).
- I. Y. Klein-Bednay, Schmuck und Gewand des Bodhisattva in der frühchinesischen Plastik (Diss. Univ. Bonn) (1984).
- H.-J. Klimkeit, Der Buddha. Leben und Lehre (1990).

- É. Lamotte, Der Mahâyâna-Buddhismus. In: Die Welt des Buddhismus (Hrsg. H. Bechert u. R. Gombrich; 1984) 90 ff.
- L. Ledderose, Chinese Prototypes of the Pagoda. In: The Stûpa. Its Religious, Historical and Architectural Significance (Hrsg. A. L. Dallapiccola). Beitr. Südasiensforsch. 55 (1980) 238 ff.
- A. Lutz, Der Tempel der Drei Pagoden von Dali. Zur buddhistischen Kunst des Nanzhao- und Dali-Königreichs in Yunnan, China (1991).
- M. Th. de Mallmann, Introduction à l'Iconographie du Tantrisme Bouddhique (1986).
- K. Mizuno, The Beginnings of Buddhism (1981).
- Nishiwaki Tsuneki, Die Reliquienverehrung (sarîra) und ihre Beschreibung in den Mönchsbiographien. Monumenta Serica 40, 1992, 87 ff.
- P. Rambach, The Secret Message of Tantric Buddhism (1979).
- Ph. Rawson, The Art of Tantra (1973).
- M. Ridley, Buddhism. The Art of World Religions (1978).
- G. Roth, Symbolism of the Buddhist Stûpa. In: The Stûpa. Its Religious, Historical and Architectural Significance (Hrsg. A. L. Dallapiccola). Beitr. Südasiensforsch. 55 (1980) 183 ff.
- Sawa Takaaki, Art in Esoteric Buddhism (1972).
- D. Schlingloff, Die Religion des Buddhismus. Bd. 2. Der Heilsweg für die Welt. Sammlung Göschen 770 (1963).
- H. Schmidt-Glintzer, Das Hung-ming chi und die Aufnahme des Buddhismus in China. Münchener Ostasiatische Stud. 12 (1976).
- China und der Buddhismus. In: Kunst des Buddhismus entlang der Seidenstraße. Staatliches Museum für Völkerkunde München (1992) 200 ff.
- U. Schneider, Einführung in den Buddhismus (1980).
- H. W. Schumann, Buddhistische Bilderwelt. Ein ikonografisches Handbuch des Mahâyâna- und Tantrayâna-Buddhismus (1986; 1992).
- Mahâyâna-Buddhismus. Die zweite Drehung des Dharma-Rades (1989).
- D. Seckel, Buddhistische Kunst Ostasiens (1957).
- Einführung in die Kunst Ostasiens (1960).
- Kunst des Buddhismus. Werden, Wanderung und Wandlung. Kunst der Welt (1962).
- Stûpa Elements Surviving in East Asian Pagodas. In: The Stûpa. Its Religious, Historical and Architectural Significance (Hrsg. L. Dallapiccola). Beitr. Südasiensforsch. 55 (1980) 249 ff.
- J. Snelling, Buddhismus. Ein Handbuch für den westlichen Leser (1991).
- A. Snodgrass, The Symbolism of the Stûpa (1985).
- W. E. Soothill, A Dictionary of Chinese Buddhist Terms (1937).
- A. C. Soper, Literary Evidence for Early Buddhist Art in China. Artibus Asiae Suppl. 19 (1959; 1962).
- The Stûpa. Its Religious, Historical and Architectural Significance (Hrsg. A. L. Dallapiccola). Beitr. Südasiensforsch. 55 (1980).
- H. Uhlig, Auf den Spuren Buddhas (1977).
- Das Bild des Buddha (1979).
- Tantrische Kunst des Buddhismus (1981).
- Kyu-hee Wahlen, Die Funde aus der Pagode des Sujongsa-Tempels. Reliquien und Votivgaben (Magisterarbeit Univ. Heidelberg) (1992).
- Wang Ling, Report from China: Rare Buddhist Relics Unearthed in China. Oriental Art 33, 1987, 208 ff.
- St. Weinstein, Buddhism under the T'ang. Cambridge Stud. in Chinese History, Literature and Institutions (1987).
- ie Welt des Buddhismus (Hrsg. H. Bechert u. R. Gombrich; 1984).
- R. Whitfield, Buddhist Monuments in China: some Recent Finds of Sarîra Deposits. In: The Buddhist Heritage (Hrsg. T. Skorupski). Buddhica Britannica, series continua 1 (1989) 129 ff.
- A. F. Wright, Buddhism in Chinese History (1959).
- T. Yamasaki, Shingon. Der Esoterische Buddhismus in Japan (Hrsg. Y. Morimoto u. D. Kidd; 1990).
- J. Yünhua, A chronicle of Buddhism in China: 581-906 A.D. (1966).
- Zhang Yuhuan u. Luo Zhewen, Ancient Chinese Pagodas (1988).
- L. Zhewen, Ancient Pagodas in China (1994).
- E. Zürcher, The Buddhist Conquest of China. The Spread and Adaptation of Buddhism in Early Medieval China 1-2. Sinica Leidensia 11 (1959; 1972).

*Sogenannte Seidenstraße*

- L. Albaum u. B. Brentjes, Wächter des Goldes. Zur Geschichte und Kultur mittelasischer Völker vor dem Islam (1972).
- Herren der Steppe. Zur Geschichte und Kultur mittelasischer Völker in islamischer Zeit (1978).
- Along the Ancient Silk Routes. Central Asian Art from the West Berlin State Museums (1982).
- Die antike Seidenstrasse (1987).
- A. M. Belenickij, Zentralasien. Archaeologia Mundi (1968).
- u. D. W. Belous, Mittelasien, Kunst der Sogden (1980).
- C. Beurdeley, Sur les Routes de la Soie. Le grand voyage des objets d'art (1985).
- L. Boulnois, Die Straßen der Seide (1964).
- B. Brentjes, Die orientalische Welt (1972).
- Mittelasiens (1977).
- M. Bussagli, La peinture de l'Asie Centrale de l'Afghanistan au Sinkiang (1978).
- W. T. Chase u. M. L. Jung, Ancient Art from the Silk Route (1990).
- Chûka jimmin kyôwakoku Shiruku Rôdo bumbutsu ten - The Exhibition of Ancient Art Treasures of the People's Republic of China. Archaeological Finds of the Han to Tang Dynasty unearthed at Sites along the Silk Road (1979).
- The Cream of Dunhuang Art (Hrsg. Duan Wenjie; 1994).
- A. Dihle, Antike und Orient. Sammlung von Aufsätzen über die Beziehung des Römischen Reichs zu Indien, Zentralasien und China (1984).
- J. P. Drege, Seidenstraße (1986).
- I. M. Franck u. D. M. Brownstone, The Silk Road: A History (1986).
- A. von Gabain, Einführung in die Zentralasienkunde (1979).
- The Grand Exhibition of Silk Road Civilizations 1-3 (1988).
- Grottes de Touen-Huang. Carnet de notes de Paul Pelliot - Inscriptions et peintures murales. Mission Paul Pelliot XI,5 (1986).
- R. Grousset, The Empire of the Steppes: A History of Central Asia (1970).
- H. W. Haussig, Die Geschichte Zentralasiens und der Seidenstraße in vorislamischer Zeit (1983).
- S. Hedin, Die Seidenstraße (1936).
- P. Hopkirk, Die Seidenstraße. Auf der Suche nach verlorenen Schätzen in Chinesisch-Zentralasien (1986).
- D. E. Klimburg-Salter, The Silk Route and the Diamond Path (1982).
- H.-J. Klimkeit, Die Seidenstraße. Handelsweg und Kulturbrücke zwischen Morgen- und Abendland (1990).
- Kunst des Buddhismus entlang der Seidenstraße (1992).
- Kunst und Kultur entlang der Seidenstrasse (Hrsg. H. G. Franz; 1987).
- B. Marschak, Silberschätze des Orients. Metallkunst des 3.-13. Jahrhunderts und ihre Kontinuität (1986).
- M. Mode, Sogdien und die Herrscher der Welt. Türken, Sasaniden und Chinesen in Historiengemälden des 7. Jahrhunderts n.Chr. aus Alt-Samarqand. Europäische Hochschulschr. R. XXVIII Kunstgesch. Bd. 162 (1993).
- J. Myrdal, Die Seidenstraße (1981).
- N. Nicolas-Vandier, Bannières et peintures de Touen-Houang conservées au musée Guimet. Mission Paul Pelliot XIV (1974).
- Bannières et peintures de Touen-Houang conservées au musée Guimet. Mission Paul Pelliot XV (1976).
- W. Raunig, Bernstein - Weihrauch - Seide. Waren und Wege der antiken Welt (1971).
- B. Rowland, Zentralasien. Kunst der Welt (1970).
- The Silk Road. Treasures of Tang China (1991).
- Splendeur des Sassanides. L'empire perse entre Rome et la Chine (224-642) (1993).
- B. J. Stavisky, Die Völker Mittelasiens im Lichte ihrer Kulturdenkmäler (1982).
- T. Talbot Rice, Ancient Arts of Central Asia (1965).
- Treasures of Chang'an. Capital of the Silk Road (1993).
- H. Uhlig, Die Seidenstraße. Antike Weltkultur zwischen China und Rom (1986).
- M. Yaldiz, Archäologie und Kunstgeschichte Chinesisch-Zentralasiens (Xinjiang). Handbuch der Orientalistik, siebente Abtlg. Kunst u. Arch. 3. Innerasien, zweiter Abschnitt (1987).

- Adornment to Eternity. Ausstellungskatalog Denver Art Museum (1994).
- W. Bingham, The Founding of the T'ang Dynasty: The Fall of the Sui and the Rise of T'ang. A Preliminary Survey (1941).
- The Cambridge History of China Vol. 3. Sui and T'ang China, 589-906, Part I (Hrsg. D. C. Twitchett; 1979).
- Chang'an, the Capital of Tang Dynasty. Searching for the Roots of Kyoto. Mus. Kyoto (1994).
- E. Capon, Tang China. Vision and Splendour of a Golden Age (1989).
- Chinas Goldenes Zeitalter. Die Tang-Dynastie (618-907 n.Chr.) und das kulturelle Erbe der Seidenstraße (Hrsg. D. Kuhn; 1993).
- Daily Life of Aristocrats in Tang China (1993).
- C. P. Fitzgerald, Son of Heaven. A Biography of Li Shih-min, Founder of the T'ang Dynasty (1933).
- The Empress Wu (1968).
- M. Fong, Antecedents of Sui-Tang Burial Practices in Shaanxi. *Artibus Asiae* 51, H. 3-4, 1991, 147 ff.
- R. W. L. Guisso, Wu Tse-t'ien and the Politics of Legitimation in T'ang China (1978).
- Gold and Silver. Treasures of the Tang Dynasty (1995).
- B. Gyllensvård, T'ang Gold and Silver (1958).
- Han Wei, Haineiwai Tangdai jinyinqi shenbian (Gold- und Silberarbeiten der Tang-Dynastie im In- und Ausland) (1989).
- Gold and Silver Vessels of the Tang Period. Orientations 25, H. 7, 1994, 31 ff.
- Ch. Hartman, Han Yu and the T'ang Search for Unity (1986).
- C. W. Kelley, Tang Dynasty AD 618-907. Chinese Gold and Silver in American Collections (1984).
- D. L. McMullen, State and Scholars in T'ang China (1988).
- Perspectives on the T'ang (Hrsg. A. F. Wright u. D.C. Twitchett; 1973).
- M. Medley, Tang Pottery and Porcelain (1981).
- E. Pulleyblanck, The Background to the Rebellion of An Lushan (1955).
- E. O. Reischauer, Notes on T'ang Dynasty Sea Routes. *Harvard Journal of Asiatic Stud.* 5, 1940, 142 ff.
- R. des Rotours, Traité des Fonctionnaires et Traité de l'Armée. Traduits de la Nouvelle Histoire des Tang (chap. XLVI-L) (1947-48; Nachdruck 1978).
- Le règne de l'empereur Hiuan-tsung (713-756) par. M. Lin Lu-tche (1981).
- E. H. Schafer, The Golden Peaches of Samarkand. A Study of T'ang Exotics (1963).
- The Vermillion Bird. T'ang Images of the South (1967).
- Pacing the Void. T'ang Approaches to the Stars (1977).
- Les trésors de la Dynastie Tang (618-907) Galeries Lafayette, Musée Guimet (1993).
- D. C. Twitchett, Financial Administration under the T'ang Dynasty (1963; 1970).
- The Writing of Official History under the T'ang (1992).
- Wang Renbo (Hrsg.), Sui Tang Wen Hua (The Sui-Tang Culture) (1990).
- W. Watson, Overlay and p'ing t'o in T'ang Silverwork. *Journal of the Royal Asiatic Society* 1970, 210 ff.
- (Hrsg.), Pottery and Metalwork in T'ang China. Their Chronology and External Relations. *Percival David Foundation Colloquies on Art and Archaeology in Asia* 1 (1971).
- Tang and Liao Ceramics (La céramique Tang et Liao) (1984).
- H. J. Wechsler, Mirror to the Son of Heaven: Wei Cheng at the Court of T'ang T'ai-tsung (1974).
- Offerings of Jade and Silk – Ritual and Symbol in the Legitimation of the Tang (1985).
- Women of the Tang Dynasty (1995).
- Zhang Guangli u. Xu Tingyun, Man hua Tang dai jin yin pingtuo. *Wenwu* 1991, H. 2, 81 ff.

### *Goldschatzfund des Famensti*

- Cai Meibiao, On the Issues of the Time during which Famen Temple enshrined and worshipped the Bones of Skt. Sakyamuni. *Kaogu yu Wenwu* 1990, H. 6, 95 ff.
- P. Eichenbaum Karetzky, Esoteric Buddhism and the Famensti Finds. *Archives of Asian Art* 1994, 78 ff.
- Famen Temple Archaeological Team, Report on the Excavation of the Tang Underground Palace of Famen Temple, Fufeng County. *Kaogu yu Wenwu* 1988, H. 2, 94 ff.
- Famensi Archaeological Team of Shaanxi Province, Fufeng Famensita Tāngdai digong fajue jianbao (Excavation of the Tang Dynasty Underground Palace at Famen Temple Pagoda in Fufeng). *Wenwu* 1988, H. 10, 1 ff.
- Famensi digong zhenbao (Precious Cultural Relics in the Crypt of Famen Temple) (Hrsg. Shi Xingbang; 1989).
- Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Zhang Tinghao; 1990).
- Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Han Jinke; 1994).
- Han Wei, *Wenwu* 1988, H. 10, 44 ff.
- Famensi Tangdai Jinjangjie Ta Manchamengluo Chengshenkai Zaoxiang Baohan Kaoshi. *Wenwu* 1992, H. 8, 41 ff.
- Lu Zhaoxin, Some Problems Concerning the Gold and Silver Wares from the Famen Temple. *Kaogu* 1990, H. 7, 638 ff.
- Su Bai, Ma Dezhi, Yang Hong, Chang Youming u.a., *Wenwu* 1988, H. 10, 29 ff.
- Wang Cangxi, Cong Famensi chutu jinyinsi tan »Wensiyan«. *Wenbo* 1989, H. 6, 52 ff.
- Wenbo 1993, H. 4, 43 ff.
- Wang Zhaolin u. Xiong Lei, Report from China: Discovery of Rare Buddhist Relics. *Oriental Art N.S.* 35, H. 1, 1989, 61 ff.
- R. Whitfield, Esoteric Buddhist Elements in the Famensi Reliquary Deposit. *Asiatische Stud. (Études Asiatiques)* 44, H. 2, 1990, 247 ff.
- R. Whitfield, The Significance of the Famensi Deposit. *Orientations* 21, H. 5, 1990, 84 f.
- Xu Pingfang, *Antike Welt* 1993, H. 2, 132.
- Zhang Enxian, *Wenbo* 1993, H. 4, 49 ff.
- Zhu Qixin, Buddhist Treasures from Famensi: The Recent Excavation of a Tang Underground Palace. *Orientations* 21, H. 5, 1990, 77 ff.

### *Verschiedenes*

- J. Auboyer, M. Beurdeley, J. Boisselier, Ch. Massonaud u. H. Rousset, *Asien. Formen und Stile* (1994).
- S. H. Auth, Ancient Glass at the Newark Museum from the Eugene Schaefer Collection of Antiquities (1976).
- F. Berthier, Le voyage des motifs. I. Le trône aux lions et la porte aux lions. *Arts Asiatiques* 45, 1990, 114 ff.
- R. Conti, Il Tesoro. Guida alla conoscenza del Tesoro del Duomo di Monza (1983).
- M. Frazer, Oreficerie altomedievali. Monza – Il Duomo e i suoi Tesori (Hrsg. R. Conti; 1988).
- G. Gabbert, Ostasiatische Lackkunst (1978).
- Glass from the Ancient World. The Ray Winfield Smith Collection. A Special Exhibition 1957 (1957).
- H. Härtel u. J. Auboyer, Indien und Südostasien. Propyl. *Kunstgesch.* 21 (1985).
- R. Hasson, Early Islamic Glass, L. A. Mayer Memorial Institute for Islamic Art, Jerusalem (1979).
- Kawada Tadashi, Butsu shari to kyô no sôgon. *Nihon no bijutsu* 280 (1989).
- The Kwangju National Museum (1982).
- E. Johnston Laing, A Report on Western Asian Glassware in the Far East. *Bull. Asia Inst. N.S.* 5, 1991, 109 ff.
- Kunstschatze aus Korea (Hrsg. R. Goepper, Ji Hyun Whang u. R. Whitfield; 1984).
- C. J. Lamm, Das Glas von Samarra. Die Ausgrabungen von Samarra IV. *Forsch. zur islamischen Kunst II* (Hrsg. F. Sarre; 1928).
- Lexikon der östlichen Weisheitslehren. Buddhismus, Hinduismus, Taoismus, Zen (1995).
- R. T. Paine u. A. Soper, The Art and Architecture of Japan (1955).

- E. O. Reischauer, Die Reisen des Mönchs Ennin. Neun Jahre im China des neunten Jahrhunderts (1963).
- A. Rougeulle, Les importations de céramiques chinoises dans le golfe arabo-persique (VIIIe-Xe siècles). Archéologie islamique 2, 1991, 5 ff.
- L. Sokolovskaja u. A. Rougeulle, Stratified Finds of Chinese Porcelains from Pre-Mongol Samarkand (Afrasiab). Bull. Asia Inst. N.S. 6, 1992, 87 ff.
- A. von Saldern, Glassammlung Henrich. Antike und Islam. Katalog des Kunstmuseums Düsseldorf I, 3 (1974).
- Glas von der Antike bis zum Jugendstil. Sammlung Hans Cohn. Los Angeles/Cal. (1980).
- Der Schatz von San Marco in Venedig (1984).
- Le trésor de Saint-Marc de Venise (1984).
- M. Vickers (Hrsg.), Pots and Pans. A Colloquium on Precious Metals and Ceramics in the Muslim, Chinese and Graeco-Roman Worlds. Oxford Studies in Islamic Art 3 (1986).
- Ferne Völker – Frühe Zeiten. Kunstwerke aus dem Linden-Museum Stuttgart. Staatliches Museum für Völkerkunde 2 Orient, Südasien, Ostasien (1982).

## BILDNACHWEIS

### Abbildungen

#### nach Publikationen

- 2: J. Gernet, Die chinesische Welt. Die Geschichte Chinas von den Anfängen bis zur Jetzzeit (1979) 192 Abb. 13.
- 4: Chinas Goldenes Zeitalter. Die Tang-Dynastie (618-907 n.Chr.) und das kulturelle Erbe der Seidenstraße (Hrsg. D. Kuhn; 1993) 245 Abb. 7-12.
- 6: Wenwu 1988, H. 10, 2 Abb. 2.
- 7: Wenwu 1988, H. 10, 10 Abb. 9.
- 8: Wenwu 1988, H. 10, 10 Abb. 10.
- 9: Wenwu 1988, H. 10, 11 Abb. 11.
- 10: Wenwu 1988, H. 10, 12 Abb. 12.
- 11: Wenwu 1988, H. 10, 13 Abb. 13.
- 12: Wenwu 1988, H. 10, 4 Abb. 3.

#### Umzeichnungen nach den genannten Publikationen oder Neuzeichnungen [alle RGZM]:

- S. Pechtold (Abb. 18). – J. Ribbeck (Abb. 5-12; 13, 3; 19; 29; 30; 37; 38; 40-42; 44, 3-6. 8-10; 50). – J. Ribbeck zusammen mit M. Augustin (Abb. 45-47; 49), J. Bungarten (Abb. 31), R. Frölich (Abb. 44, 1. 2. 5. 7), U. Herz (Abb. 13, 1-2; 14), S. Pechtold (Abb. 15-17; 32; 33), A. v. Przychowski (Abb. 48), A. Rettel (Abb. 43; 51), H. von Wieckowski (Abb. 20-28; 34-36; 39); H. Schmidt (Abb. 1; 3).

### Tafeln

- 91: 1 Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Han Jinke; 1994) 143 Abb. oben. – 2 Gems of China's Cultural Relics 1993 (Hrsg. Zhang Deqin u.a.; 1993) Taf. 121.
- 92: Wang Renbo (Hrsg.), Sui Tang Wen Hua (The Sui-Tang Culture) (1990) 276.
- 93: 1 Xi'an World. Ancient Chinese Capital for over a thousand Years (Hrsg. Zou Zongxu; 1990) 151 Abb. oben. – 2 Chinas Goldenes Zeitalter. Die Tang-Dynastie (618-907 n.Chr.) und das kulturelle Erbe der Seidenstraße

- (Hrsg. D. Kuhn; 1993) 252 Abb. 7-18. – 3 Chinesisches Gold und Silber. Die Sammlung Pierre Uldry (1994) 39 Abb. 6. – 4 Der Goldschatz der Drei Pagoden. Buddhistische Kunst des Nanzhao- und Dali-Königreichs in Yunnan, China (Hrsg. A. Lutz; 1991) 148.
- 94: 1 Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Zhang Tinghao; 1990) 30. – 2 Xi'an – Legacies of Ancient Chinese Civilization (Hrsg. Ma Yue et al.; 1992) 199 Abb. oben.
- 95: 1 Abreibung. – 2 Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Han Jinke; 1994) 47. – 3 ebd. 49.
- 96: 1 Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Han Jinke; 1994) 88. – 2 Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Zhang Tinghao; 1990) 171. – 3 ebd. 170. – 4 Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Han Jinke; 1994) 89.
- 97: 1 Xi'an – Legacies of Ancient Chinese Civilization (Hrsg. Ma Yue et al.; 1992) 201 Abb. oben. – 2 Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Han Jinke; 1994) 138. – 3 ebd. 139.
- 98: 1 Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Zhang Tinghao; 1990) 82. – 2 ebd. 85 Abb. oben. – 3 ebd. 86.
- 99: 1 Ten Major Museums of Shaanxi (Hrsg. Wang Wening; 1994) 173. – 2 Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Han Jinke; 1994) 122. – 3 ebd. 153 Abb. unten. – 4 The Gems of the Cultural Relics (Hrsg. Lu Guilan; 1992) 24.
- 100: 1 Famensi digong zhenbao (Precious Cultural Relics in the Crypt of Famen Temple) (Hrsg. Shi Xingbang; 1989) 13. – 2 Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Zhang Tinghao; 1990) 110 Abb. oben.
- 101: 1 Ten Major Museums of Shaanxi (Hrsg. Wang Wening; 1994) 172 Abb. unten. – 2 Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Han Jinke; 1994) 104.
- 102: 1 Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Zhang Tinghao; 1990) 111 Abb. oben. – 2 ebd. 112. – 3 ebd. 142 Abb. oben.
- 103: 1 Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Han Jinke; 1994) 75. – 2 Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Zhang Tinghao; 1990) 52 Abb. unten. – 3 Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Han Jinke; 1994) 78. – 4 ebd. 123.
- 104: 1 Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Han Jinke; 1994) 55. – 2 Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Zhang Tinghao; 1990) 133.

- 105: 1 Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Han Jinke; 1994) 91  
 Abb. unten links. – 2 ebd. 91 Abb. unten rechts. – 3 ebd. 56 Abb. oben links. – 4 ebd. 56 Abb. unten rechts. – 5 Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Zhang Tinghao; 1990) 160. – 6 Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Han Jinke; 1994) 68 Abb. oben. – 7 ebd. 71 Abb. unten.
- 106: 1 Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Zhang Tinghao; 1990) 108. – 2 Famensi digong zhenbao (Precious Cultural Relics in the Crypt of Famen Temple) (Hrsg. Shi Xingbang; 1989) 49.
- 107: Photos U. Herz (RGZM).
- 108: 1 Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Han Jinke; 1994) 151. – 2-6 Photos S. Pechtold (RGZM).
- 109: 1 Der Goldschatz der Drei Pagoden. Buddhistische Kunst des Nanzhao- und Dali-Königreichs in Yunnan, China (Hrsg. A. Lutz; 1991) 219. – 2 N. Nicolas-Vandier, Bannières et peintures de Touen-Houang conservées au musée Guimet. Mission Paul Pelliot XV, 2 (1976) Taf. 10.
- 110: 1 Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Han Jinke; 1994) 147. – 2 Photo H. von Wieckowski (RGZM). – 3 Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Han Jinke; 1994) 149.
- 111-112: Photos H. von Wieckowski (RGZM).
- 113: 1 L. Zhewen, Ancient Pagodas in China (1994) 294. – 2 Chinas Goldenes Zeitalter. Die Tang-Dynastie (618-907 n.Chr.) und das kulturelle Erbe der Seidenstraße (Hrsg. D. Kuhn; 1993) 249. – 3 China. Architektur der Welt 5 (Hrsg. H. Stierlin; o.J.) 107. – 4 Xi'an World. Ancient Chinese Capital for over a thousand Years (Hrsg. Zou Zongxu; 1990) 150 Abb. oben.
- 114: 1 R. T. Paine u. A. Soper, The Art and Architecture of Japan (1955) Taf. 122. – 2 The Kwangju National Museum (1982) 9 Abb. unten. – 3 Gems of China's Cultural Relics 1993 (Hrsg. Zhang Deqin u.a.; 1993) 122. – 4 Treasures. 300 Best Excavated Antiques from China (Hrsg. Yang Yang u. Lei Congyun; 1992) 323 Abb. oben.
- 115-124: Photos H. von Wieckowski (RGZM).
- 125: 1 Treasures of Chang'an. Capital of the Silk Road (1993) 249. – 2 M. Bussagli, La peinture de l'Asie Centrale de l'Afghanistan au Sinkiang (1978) 52.
- 126: 1 Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Zhang Tinghao; 1990) 116. – 2 ebd. 127. – 3 ebd. 117. – 4 (Famen Temple) (Hrsg. Han Jinke; 1994) 109.
- 127: Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Zhang Tinghao; 1990) 114.
- 128-129: Photos K. Bungarten (RGZM).
- 130: 1 Wang Renbo (Hrsg.), Sui Tang Wen Hua (The Sui-Tang Culture) (1990) 277 Abb. oben. – 2 J. Fontein u. R. Hempel, China – Korea – Japan. Propyl. Kunstgesch. 20 (1985) Taf. 47. – 3 The Cream of Dunhuang Art (Hrsg. Duan Wenjie; 1994) 36 Abb. 34. – 4 Ferne Völker – Frühe Zeiten. Kunstwerke aus dem Linden-Museum Stuttgart. Staatliches Museum für Völkerkunde 2 Orient, Südasien, Ostasien (1982) 143 Abb. E 31.
- 131: 1 Photo H. von Wieckowski (RGZM). – 2 Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Zhang Tinghao; 1990) 128. – 3 The Gems of the Cultural Relics (Hrsg. Lu Guilan; 1992) 40.
- 132: 1 The Gems of the Cultural Relics (Hrsg. Lu Guilan; 1992) 31. – 2 ebd. 30. – 3 ebd. 37.
- 133: 1 Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Zhang Tinghao; 1990) 138 Abb. oben. – 2 The Gems of the Cultural Relics (Hrsg. Lu Guilan; 1992) 34.
- 134: 1 Famensi digong zhenbao (Precious Cultural Relics in the Crypt of Famen Temple) (Hrsg. Shi Xingbang; 1989) 22 Abb. 8. – 2 Photo R. Frölich (RGZM). – 3 Famensi digong zhenbao (Precious Cultural Relics in the Crypt of Famen Temple) (Hrsg. Shi Xingbang; 1989) 20. – 4 Treasures. 300 Best Excavated Antiques from China (Hrsg. Yang Yang u. Lei Congyun; 1992) 305 Abb. 280.
- 135: 1 The Gems of the Cultural Relics (Hrsg. Lu Guilan; 1992) 36. – 2 Gold and Silver. Treasures of the Tang Dynasty (1995) 6.
- 136: 1 Form und Farbe. Chinesische Bronzen und Frühkeramik. Sammlung H. W. Siegel (1972) Kat.Nr. 55. – 2 Th. Dexel, Frühe Keramik in China. Die Entwicklung der Hauptformen vom Neolithikum bis in die T'ang-Zeit (1973) Taf. 61 a. – 3 Kunst des Buddhismus entlang der Seidenstraße (1992) 307. – 4 Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Zhang Tinghao; 1990) 134 Abb. unten.
- 137: 1-2 Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Zhang Tinghao; 1990) 134. – 3 ebd. 151. – 4 ebd. 152 Abb. oben.
- 138: 1 (Famen Temple) (Hrsg. Han Jinke; 1994) 83. – 2 ebd. 82.
- 139: 1 (Famen Temple) (Hrsg. Han Jinke; 1994) 84. – 2 ebd. 81.
- 140: 1 (Famen Temple) (Hrsg. Han Jinke; 1994) 85 Abb. unten. – 2 ebd. 85 Abb. oben. – 3 Famensi (Famen Temple) (Hrsg. Zhang Tinghao; 1990) 146 Abb. unten.
- 141: 1 Photo A. Rettel (RGZM). – 2 Shōsōin no sato – Chūgoku no kin gin garasu ten (Die Heimat des Shōsōin – Gold, Silber und Glas aus China) (Hrsg. NHK Ōsaka; 1992) 91 Abb. 75. – 3 A. von Saldern, Glas von der Antike bis zum Jugendstil. Sammlung Hans Cohn. Los Angeles/Cal. (1980) Taf. 16, Kat.Nr. 191.
- 142-143: Photos R. Frölich (RGZM).
- 144: Photos M. Augustin (RGZM).
- 145: 1-2. Photos M. Augustin (RGZM). – 3-5 Photos A. Rettel (RGZM).
- 146: 1 Kunstschatze aus China. 5000 v.Chr. bis 900 n.Chr. Neuere archäologische Funde aus der Volksrepublik China (1980) 219 Abb. 47. – 2 Treasures. 300 Best Excavated Antiques from China (Hrsg. Yang Yang u. Lei Congyun; 1992) 56.
- 147: (Famen Temple) (Hrsg. Han Jinke; 1994) 130-131.
- 148: 1-2 Wang Renbo (Hrsg.), Sui Tang Wen Hua (The Sui-Tang Culture) (1990) 226. – 3 Xi'an World. Ancient Chinese Capital for over a thousand Years (Hrsg. Zou Zongxu; 1990) 162 Abb. oben links.

#### Farbtafeln

M. Augustin (XV, 1; XVII, 3). – K. Bungarten (XIII, 1-2). – R. Frölich (XVII, 2-3). – A. Koch (XVIII). – S. Pechtold (IX, 1; XVI, 1). – A. Rettel (XVI, 2-4). – H. von Wieckowski (X, 1-2; XI, 1-4; XII, 1; XIII, 4; XIV; XV, 2-3) [alle RGZM]. – Zhang Minghui, Archäologisches Institut der Provinz Shaanxi (IX, 2; XVII, 4)