

Leonhard Adam
Hochasiatische
Kunst



HOCHASIATISCHE KUNST

VON DR. LEONHARD ADAM

MIT
36 TAFELN
UND 4 TEXTBILDERN

Alle Rechte,
insbesondere das Übersetzungsrecht
in fremde Sprachen
vorbehalten

*

Copyright by Strecker und Schröder
in Stuttgart 1923

*

Der Druck
des Textes und der Tafeln
auf holzfreies Papier erfolgte in der Buchdruckerei
Strecker und Schröder
in Stuttgart

*

Sämtliche Originalaufnahmen
zu den Tafelbildern sind vom Photographen und
Chemigraphen Karl Grünherz,
Berlin O 34

*

Die Druckstöcke
fertigte Gustav Dreher, Württembergische graph.
Kunstanstalt, G. m. b. H.
in Stuttgart

*

INHALT

	Seite
Vorbemerkung	V
Einführung	1

ERLAUTERUNGEN ZU DEN EINZELNEN TAFELBILDERN

1 bis 7: Götterplastiken aus Nepal	9 ff.
8 bis 13: Nepalesische Geräte	21 ff.
14 bis 23: Lamaistische Götterplastiken, insbesondere aus Tibet	26 ff.
24 bis 36: Lamaistische Kultgeräte und Schmuckstücke aus Tibet und Bhutan	46 ff.
Namen- und Sachregister	53 f.

VERZEICHNIS DER TAFELBILDER

1. Nepalesisches Relief aus Schiefer: Rāma und Lakṣmaṇa
2. Nepalesisches Relief aus Schiefer: Durgā
3. Nepalesische Figur aus Schiefer: Schutzgott der Pferde (Hayagriva)
4. Bronzegruppe: Viṣṇu auf der Schlange Ananta mit seinen beiden Frauen (südindisch oder nepalesisch)
5. Vajrapāṇi. Lamaistische Bronze. Nepal
6. Nepalesische Bronze des Padmapāṇi. Vorderseite
7. Nepalesische Bronze des Padmapāṇi. Rückseite
8. Ammonitenhalter aus Bronze. Nepal
9. Opferlampe. Nepal
10. Opferkanne mit Lampe (Kunda). Nepal
11. Opferlampe. Nepal
12. Räucherhängelampe. Nepal
13. Kupferner Armring und Armschmuck aus Messing. Nepal
14. sMan=bla, der Medizinbuddha. Lamaistische Bronze
15. Bodhisatva Padmapāṇi, edelsteinbesetzte lamaistische Bronze
16. Die grüne Tārā. Lamaistische Bronze
17. Tfoṅ=k'a=pa. Lamaistische Bronze
18. Fragment eines tibetischen Bronzereliefs: Nāgi
19. Elfenbeinrelief mit Buddhafiguren (Buchdeckel). Tibet (nepalesische Arbeit)
20. Maske. Bhutan
21. Mahākāla brāhmanarūpa. Lamaistische Bronze
22. Ein Dharmapāla. Lamaistisches getriebenes Bronzerelief mit Halbedelsteinbesetzung
23. Die Göttin Lha=mo. Lamaistische Bronze
24. Stūpa. Vergoldete lamaistische Bronze

25. Stüpa. Unvergoldete Bronze nepalesischen Stils
26. Lamaistischer Bronzespiegel (nepalesische Arbeit?)
27. Gebetmühle. Tibet
28. Weihwasserkanne aus Kupfer. Tibet und Bhutan
29. Teekanne. Lhafa
30. Reliquienbehälter (ga'u). Tibet und Bhutan
31. Kupfergetriebenes Amulett. Tibetisch oder nepalesisch
32. Silbergetriebenes lamaistisches Amulett
33. Reliquienbüchse mit Türkisbesetzung. Bhutan
34. Silbernes Amulett mit Türkisbesetzung. Bhutan
35. Büchse aus Bronze, teils aus Kupfer. Bhutan
36. Frauenschmuck mit Türkis- und Glasbesetzung. Bhutan

ZUR AUSSPRACHE DER FREMDSPRACHIGEN NAMEN

Sanskritwörter. 1. Vokale: e und o sind stets lang, a ist kurzes, ā langes (offenes) a. 2. Konsonanten: c = deutsches tsch, j = englisch j, y = deutsches j, ś = deutsches sch, ś = ebenfalls wie deutsches sch, doch mit einem Anklang an deutsches ch wie in »weich«, es wird für unsere Zwecke genügen, ś ebenfalls wie sch zu sprechen, s ohne Akzentuierung ist stets scharf, wie deutsches ß in »reißen«, ñ und ṇ klingen einander ähnlich, ersteres ist guttural, letzteres zerebral; es genügt hier, sie etwa wie »ng« oder »nk« zu sprechen. ṛ ist etwas vokalisch, etwa wie die Schlußsilbe in »Messer«. h hinter einem Konsonanten (z. B. »Bodhifatva«) wird stets deutlich hörbar ausgesprochen. v = deutsches w.

Tibetische Wörter sind annähernd der deutschen Aussprache angepaßt.

Es erschien praktischer, diese in der indologischen Literatur gebräuchlichen phonetischen Zeichen, die leicht zu merken sind, anzuwenden, anstatt eine Umschreibung mit deutschen Buchstaben vorzunehmen, die doch nicht genau ist und die überdies die Orientierung in der wissenschaftlichen Literatur erschwert. Ausgenommen habe ich hiervon bereits bekanntere Ortsnamen, wie z. B. Jaipur und Santschi, die in deutscher Schreibweise eingebürgert sind.

VORBEMERKUNG

Seit den kühnen Forschungsreisen Sven Hedins ist das Interesse für die seltsamen Kulturererscheinungen des mächtigsten Hochlandes der Erde erst recht erwacht. Sven Hedins lebendige Schilderungen von Land und Leuten und neuerdings seine Behandlung tibetischer Stoffe in profanischer Dichtung haben es besser als jemals die Berichte anderer Forscher — ausgenommen L. Austine Waddells Werk „The Buddhism of Tibet or Lamaism“ (London 1895) — vermocht, deutliche Vorstellungen von jenen unwirtlichen Gebirgsländern und ihren eigenartigen Bewohnern dem Fernstehenden zu vermitteln. Die Kunst Tibets dagegen ist bisher wenig oder gar nicht allgemein bekannt geworden. Diese Tatsache ist, was die Architektur betrifft, dadurch begründet, daß künstlerisch einwandfreie photographische Aufnahmen der kühn an Felswände geschmiegt Tempel, Klöster und Paläste lamaistischer Kirchenfürsten so gut wie gar nicht existieren. Von Malerei und Plastik dagegen bergen unsere Museen eine beträchtliche Zahl guter Stücke, und es ist an der Zeit, sie durch brauchbare Reproduktionen dem Interesse weiterer Kreise zu erschließen. Hierzu will das vorliegende Buch einen kleinen Beitrag liefern. Es ist vorbedacht nicht »Die Kunst Hochasiens« betitelt worden, sondern »Hochasiatische Kunst«, weil es aus der großen Fülle des Vorhandenen nur wenig bringen kann, und weil auch dieses wenige nicht einmal Proben alles Wesentlichen, sondern eine nur sehr lückenhafte Auswahl enthält. Von der Wiedergabe tibetischer Gemälde habe ich ganz abgesehen, weil eine farbige Reproduktion nicht möglich war und eine solche ohne Farben gerade bei tibetischen Bildern, auf welchen jeder Gegenstand seine konventionelle Farbe hat, wenigstens für eine Veröffentlichung mit hauptsächlich ästhetischem Ziele zwecklos ist. Hochasien erschöpft sich nicht in Tibet, sondern umfaßt von den Himälalayländern vor allem das noch immer wenig erschlossene Nepäl. Die kulturellen Beziehungen zwischen Tibet und Nepäl, insbesondere auf dem Gebiete der Kunst, machten es notwendig, auch von den wenigen uns zugänglichen Stücken der Kunst und des Kunsthandwerks von Nepäl hier eine kleine Auslese vorzuführen.

Wissenschaftliche Ziele sind dem Buche nicht gesetzt, auch enthalten die Tafeln zumal von lamaistischen Kultgegenständen gar manches, was anderwärts — im Typus — schon einmal gezeigt wurde¹. Unsere begrenzte Aufgabe aber war gerade, neben einigen Kunstwerken hoher Qualität das gut Handwerkliche, ja das Schöne im Typischen zu zeigen und neben dem Ästhetischen auch auf technisch Bemerkenswertes hinzuweisen. Deshalb macht es nichts aus, daß es z. B. weit prächtigere tibetische Kannen gibt als die auf Tafel 29 abgebildete, daß wir mannigfaltigere und schönere Schmuckstücke kennen als die auf Tafel 36 gezeigten, und daß überhaupt die Reihe unserer Göttergestalten und Kultgeräte sehr unvollständig ist und zu der unermeßlichen Zahl der selbst in den deutschen Museen vorhandenen Objekte aus Hochasien in keinem Verhältnis steht. Zur Einführung ist vielmehr gerade eine begrenzte Auswahl typischer Stücke naturgemäß am besten geeignet, weil diese am klarsten die stets wiederkehrenden wichtigsten Formen veranschaulichen². Die religionswissenschaftlichen Zusätze stellen lediglich ein notwendiges erläuterndes Beiwerk dar.

Es ist eine oft ausgesprochene Binsenwahrheit, daß fast alle Kunst Asiens religiös ist. Für Tibet ist dieser Satz ausnahmslos richtig, denn hier gibt es eine Profankunst überhaupt nicht. Darum ist das Wesen dieser Kunst ohne Beschäftigung mit ihren religiösen Grundlagen nicht zu verstehen, und jeder Versuch, ihm ohne solche Grundlage etwa durch »Stilvergleichung« nahe-zukommen, muß scheitern, ja er ist überhaupt unmöglich. Da unser Buch irgendwelche Vertrautheit mit indischen Religionen und indischer Mythologie nicht voraussetzt, habe ich bei der Erläuterung der Bilder auch die elementarsten Erklärungen nicht unterdrückt, schon um dem Leser eine lästige anderweitige Orientierung zu ersparen.

Die Quellen für das Verständnis des Lamaismus sind, neben Waddells erwähntem Buche, u. a. vor allem zwei Werke: Eugen Pander, Das Pantheon des Tschangtscha Hutuktu, herausgegeben und mit Inhaltsverzeichnissen versehen von Albert Grünwedel (Veröff. aus dem Kgl. Museum für Völkerkunde, 1. Bd. 2./3. Heft. Berlin 1890), und Grünwedel, Mythologie des Buddhismus in Tibet und der Mongolei, Führer durch die lamaistische Sammlung des Fürsten

¹ Ich verweise z. B. auf W. Filchners gut illustriertes, gemeinverständliches Buch »Ein Beitrag zur Geschichte des Klosters Kumbum«, Berlin 1906.

² Ich verweise noch auf das Werk von Alice Getty, The Gods of Northern Buddhism, Übersetzung aus dem Französischen von J. Deniker, Oxford 1914, das zahlreiche vorzügliche Abbildungen tibetischer und nepalesischer Göttergestalten, und zwar teilweise seltener Formen, enthält, in Deutschland jedoch heute schwer zugänglich ist.

E. Uchtomskij, Leipzig 1900. Das letztere berühmte Werk ist mit seinen 188 Abbildungen (leider nur Holzschnitten) und ikonographischen Erklärungen lamaistischer Bronzen die einzige wirkliche Grundlage für das Verständnis und die Bestimmung lamaistischer Göttertypen, die wir besitzen. Selbstverständlich mußte ich jede Erläuterung der lamaistischen Plastiken auf der Autorität Grünwedels basieren, und man darf sagen, daß die vorliegende kleine Veröffentlichung insofern einen kurzen gemeinverständlichen Auszug aus Grünwedels wissenschaftlichem Werke, an Hand anderen und unter ästhetischen Gesichtspunkten reproduzierten Bildermaterials in sich trägt.

Ich möchte die Gelegenheit ergreifen, Herrn Geh. Regierungsrat Professor Dr. Albert Grünwedel an dieser Stelle meinen tiefen Dank auszusprechen für die reiche Belehrung und Anregung, die ich nicht nur aus seinen Werken, sondern in der Indischen Abteilung des Berliner Museums für Völkerkunde lange Zeit hindurch auch aus persönlicher Unterhaltung und gütiger Unterweisung schöpfen durfte.

Ferner habe ich den Herren Professor Dr. F. W. K. Müller, Direktor der Ostasiatischen Abteilung des Staatlichen Museums für Völkerkunde zu Berlin, Professor Dr. Albert v. Le Coq, Direktor der Indischen Abteilung, und Dr. H. Stöner verbindlichsten Dank abzustatten, einmal für die Erlaubnis zu den Originalaufnahmen von Stücken des Museums, sodann für so manche lebenswürdige Aufklärung und Belehrung, vor allem aber auch für das Jahre hindurch mir bewiesene große Entgegenkommen, welches es mir ermöglichte, nicht nur die Bibliothek des Museums, sondern auch dessen Sammlungen eingehend zu benutzen.

Für freundliche Überlassung einzelner Objekte zur Reproduktion bin ich schließlich Herrn Botschaftsrat a. D. Dietrich v. Bethmann-Hollweg, Herrn Dr. William Cohn in Berlin-Halensee sowie Herrn Edgar Worch in Firma Glenk=Worch, Berlin, sehr verbunden, Herrn Dr. William Cohn außerdem auch für die leihweise Hergabe von Vorlagen zu den Tafeln 5 bis 7 aus seinem unerschöpflichen Bilderarchiv.

Berlin, im März 1923.

Leonhard Adam



Unterseite der auf Tafel 35 gezeigten Büchse aus Bhutan: Elefant mit dem Kleinod *cintāmani* auf Kopf und Rücken. Eingeritzte Zeichnung auf Kupferplatte. Natürliche Größe

EINFÜHRUNG

Nepäl ist — außer Ceylon — das einzige Gebiet Vorderindiens (wenn man überhaupt die südlichen Himälaländer dazu rechnen will), in welchem der Buddhismus noch die Religion eines erheblichen Volksbestandteiles ist. Vom Anfange des Buddhismus an war dieses Land eine Hauptstätte seiner Verbreitung, lag doch Kapilavastu, der Geburtsort des Religionsstifters, an der Südgrenze des heutigen Nepäl. Während im Laufe späterer Jahrhunderte die durch den Buddhismus zeitweilig zurückgedrängte brahmanische Religion in Vorderindien so erstarkte, daß sie die Lehre Buddhas zum Erlöschen brachte und gegenwärtig, neben dem nachher eingedrungenen Islam, in der komplexen Form des Hinduismus den größeren Teil der Bevölkerung zu ihren Bekennern zählt, vollzog sich in Nepäl der eigenartige Vorgang, daß der Hinduismus zwar in dieses Gebiet des blühenden Buddhismus eindrang, aber einmal nur einen Teil der Bevölkerung zu sich hinüberzog und außerdem die andere Religion überhaupt nicht etwa verdrängte, sondern seltsamerweise eine gewisse Harmonie, ja in mancher Hinsicht eine Vermischung zwischen beiden herstellte. Eine anschauliche Schilderung der hierdurch eingetretenen Kompromisse entwirft der französische Forscher Sylvain Lévi¹. Der britische Oberst Eden Vanfittart erzählt, daß die in der britisch-indischen Armee dienenden Gurkhas aus den nepälesischen Stämmen der Gurungs und Magars in ihrer Heimat zwar Buddhisten (lamaitischer Kirche) sind, während ihres Militärdienstes in Indien jedoch als Hindus auftreten und die Brahmanen zu allen priesterlichen Funktionen heranziehen². Während meiner ethnologischen Studien in den deutschen Kriegsgefangenenlagern habe ich dies selbst bestätigt gefunden: unter den zahlreichen Nepälesern verschiedener Stämme im Inderlager zu Morile-

¹ Le Nepäl, Étude historique d'un royaume hindou. Bd. I. Paris 1905 (Annales du Musée Guimet. Bibliothèque d'études, Tome XVII). S. 316 ff.

² Eden Vanfittart, Notes on Goorkhäs. Calcutta 1890, S. 24; ebenso in der erweiterten Ausgabe unter dem Titel »Gurkhäs«, Calcutta 1906, S. 49.

Marculești in Rumänien war auch nicht ein einziger, der vom Buddhismus bzw. Lamaismus auch nur etwas wissen wollte, vielmehr bezeichneten sich alle als »Hindus« und vollzogen ihre religiösen Handlungen nach hinduistischen Riten. Es ist hier nicht der Ort, die verschiedenen Stämme Nepäls auch nur aufzuzählen, aber es ist für die Kunstgeschichte immerhin zu bemerken, daß dasjenige Volk, welchem die Architektur und Plastik Nepäls ihre hohe Entwicklung verdankt, die Nevars, in zwei Abteilungen zerfällt, nämlich in die buddhistischen Buddha=märgis und die hinduistischen Śiva=märgis.

In der Plastik Nepäls ist noch heute ein altertümlicher, indischer Stil bewahrt. Das den Europäern grundsätzlich unzugängliche Land hat erfreulicherweise bis in die Neuzeit nicht den Verfall zumal der Bronze- und Messingtechnik erlebt, den wir in Vorderindien sonst leider an der Massenherstellung kleiner Götterfiguren für die Fremdenindustrie beobachten müssen, ganz zu schweigen von den Fabrikaerzeugnissen europäischer Herkunft.

Die Architektur Nepäls bildet ein Kapitel für sich, welches wir hier nicht behandeln können¹. Nur so viel sei gesagt, daß wir hier neben Bauwerken in altem indischem Stil andere finden, welche, besonders mit ihren geschweiften Dächern, an chinesische Architekturen gemahnen. Tatsächlich ist Nepäl, dessen Stämme anthropologisch ursprünglich der mongolischen Rasse zugehören und zum größten Teil äußerlich etwa den Tibetern gleichen, im Laufe seiner Geschichte mehrfach, auch kriegerisch, zu China in Beziehung getreten. Die Plastik wie — abgesehen von unveränderten chinesischen Importstücken — das Kunsthandwerk zeigen davon freilich keine Spuren, ihr wesentlich indischer Charakter ist unverkennbar. Auf der anderen Seite bestand und besteht eine uralte kulturelle Verbindung Nepäls mit Tibet. Von Nepäl aus hat Tibet den Buddhismus erhalten und mit dieser Religion ihre künstlerische Ausstrahlung, zumal in der religiösen Plastik. Tibeter kamen und kommen ständig zu Handelszwecken nach Nepäl und umgekehrt Nepäleser nach Tibet. Der in Tibet herrschende, eigenartige »lamaistische« Stil in der Plastik taucht dann wieder gelegentlich in Nepäl auf. Das Maß der Anteile beider Kulturgebiete an der Entwicklung dieser Plastik ist heute noch nicht mit Sicherheit abzugrenzen. Es scheint, daß die nepälesische Mitwirkung dabei recht beträchtlich ist. Bei der Erläuterung unserer Tafeln wird hierüber noch im einzelnen zu

¹ Eine Reihe recht gelungener Aufnahmen findet der Leser, der den nepälesischen Architekturstil einigermaßen kennenlernen will, in dem kleinen Reisewerk von Dr. Kurt Boeck, »Im Banne des Everest«, Leipzig 1922, vgl. auch schon Boeck, »Durch Indien ins verschlossene Land Nepal«, Leipzig 1903.

handeln sein. Obwohl Tibet seit Jahrhunderten nominell zu China gehört und schon seit alten Zeiten von chinesischen Reisenden besucht wurde, obgleich die lamaistische Kirche über Tibet und die Mongolei hinaus im eigentlichen China festen Fuß gefaßt hat und in dem Tschangtscha Hutuktu zu Peking ihren Kirchenfürsten besitzt, und obgleich aus allen diesen Gründen die wechselseitige Kulturbeeinflussung unleugbar stark ist, ist die religiöse Plastik Tibets ganz auf der indischen aufgebaut. Der lamaistische Stil ist der künstlerische Niederschlag der religiösen Verhältnisse in Tibet, woselbst sich der Buddhismus und der Hinduismus mit einheimischen religiösen Vorstellungen zu einem komplizierten Ganzen verschmolzen haben. Nun finden wir zwar in der materiellen Kultur Tibets erhebliches chinesisches Kulturgut. Man darf auch einen starken Anteil der Chinesen an der technischen Entwicklung der heutigen lamaistischen Bronzen Tibets annehmen. Ich denke hierbei z. B. an die Feuervergoldung. Eine ganz andere Frage aber ist die nach dem Ursprunge des Stiles der lamaistischen Götterplastiken. Dieser ist nur im nördlichen Indien zu suchen, wie die Attribute und der Schmuck der Göttergestalten (vgl. z. B. unsere Tafeln 5 bis 7, 14 bis 16, 18 u. a.) sofort erweisen. In der Tat finden wir unter den Steinskulpturen Nordindiens, insbesondere aus der zweiten Hälfte des ersten nachchristlichen Jahrtausends, brahmanische Götterbilder, welche in Haltung und Attributen durchaus den Eindruck von direkten Vorläufern der heutigen lamaistischen Bronzen erwecken. Mehr wie diese vorsichtigen Andeutungen läßt sich heute nicht äußern. Der Gang der lamaistischen Kunstentwicklung ist gegenwärtig noch ebensovwenig mit Gewißheit anzugeben wie die Geschichte des lamaistischen Pantheons selbst, welche auf Grund der Geschichte der Sekten aus den vielfach mit Miniaturen ausgestatteten tibetischen Manuskripten im einzelnen zu ergründen erst eine schwierige Zukunftsaufgabe der Wissenschaft darstellt (vgl. Grünwedel, *Mythologie* S. 28)¹. — So erkennt man, daß eine Geschichte der lamaistischen Kunst sich einzig auf sprachwissenschaftlich fundierte Quellenstudien der Religionsforschung wird gründen können und daß hier wieder eine bloße Stilvergleichung zwar Ahnungen gestatten, für exakte Feststellungen aber wertlos, ja überhaupt unmöglich sein

¹ Seither ist zu verweisen auf Grünwedel, *Die Tempel von Lhala, Gedicht des ersten Dalailama, für Pilger bestimmt, aus dem tibetischen Texte mit dem Kommentar ins Deutsche übersetzt* (= Sitzungsberichte der Heidelberger Akademie der Wissenschaften Phil. hist. Kl. Jahrg. 1919. 14. Abhandlung. Heidelberg [Carl Winters Universitäts-Buchhandlung] 1919). Dort finden sich unter anderem eingehende Beschreibungen von lamaistischen Heiligtümern sowie der darin aufgestellten Bilder und Statuen.

würde. Dessenungeachtet läßt sich jedoch schon heute — vornehmlich auf den Spuren Grünwedels — dem Fernstehenden eine allgemeine Vorstellung von der lamaitischen Gestaltenwelt vermitteln, wie wir es hier versuchen.

Das Verständnis der Kunstentwicklung in Hochasien — soweit es heute überhaupt möglich ist — erschließt sich nach dem Gefagten erst aus dem Verständnis der Kunst Vorderindiens. Diese wieder beruht wesentlich auf der »buddhistischen Antike«, welche A. v. le Coq als »das wichtigste der Elemente« bezeichnet, »aus denen sich die religiöse Kunst des indischen und des chinesischen Kulturkreises entwickelt hat«¹. Daß diese »buddhistische Antike« in den Steinplastiken von Gāndhāra in ihren Formen und vielfältig sogar gegenständlich auf dem Hellenismus und so mittelbar auf der europäischen Antike basiert, ist bekannt. Diese Tafeln können auch diejenigen nicht aus der Welt schaffen, welche auf Grund kunstkritischer Erwägungen dem antiken Elemente einen entscheidenden Einfluß auf die Blüte indischer Plastik bestreiten. Sicher ist, daß viele der besten Werke indischer Plastik — wenn es einmal statthaft ist, so allgemein zu sprechen — im wesentlichen den Ausdruck indischer Formgefühls und die Abbilder indischer Schönheitsideale enthalten. Im übrigen liegt es auf der Hand, daß der Ausgangspunkt eines Stileinflusses — hier hinsichtlich der menschlichen Gestalt und der Gewandbehandlung — und die Stätte der künstlerischen Höchstentwicklung an sich verschiedene Dinge sind und nicht notwendig zusammenzufallen brauchen. Die Tatsache, daß nun einmal mindestens die Ausläufer der Antike ihre sichtbaren Spuren in Indien hinterlassen haben, daß »der Typus des Buddha« auf das »antike Apolloideal« zurückgeht (Grünwedel), bleibt dabei bestehen, und wir dürfen sie z. B. bei Betrachtung unserer Tafeln 5 bis 7 nicht vergessen, denn auch hier noch ist unter der Last all des indischen Schmuckes wenigstens der leise Anklang spürbar.

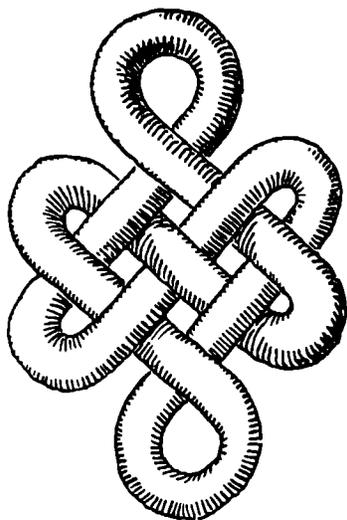
Im Verlaufe der Erklärungen zu den Bildern bin ich auch, wo es sich ergab, an Hand der Literatur auf einzelne allgemeine Fragen der Typengeschichte eingegangen, welche nicht auf Hochasien beschränkt sind. Ich glaube, daß diese Exkurse dem diesen Dingen bisher fernstehenden Betrachter, für den unser Buch bestimmt ist, willkommen sein werden.

Dem Sammler aber — und das Sammeln asiatischer Objekte, zumal religiöser Plastiken, ist heute bei uns zu einer oft seltsamen Manie geworden —

¹ Vgl. A. v. le Coq, »Die buddhistische Spätantike in Mittelasien«. Ergebnisse der Kgl. Preuß. Turfanexpeditionen. 1. Teil: Die Plastik. Berlin 1922, mit vielen, teilweise farbigen, wunderbaren Tafeln.

fei noch ein kurzes Wort gesagt. Schon Grünwedel (Mythologie des Buddhismus S. 203) hat vor dem Sammeln unvollständiger lamaistischer Götterbilder, denen die Attribute fehlen, gewarnt, da solche Stücke wissenschaftlich meist wertlos sind. Dies kann nicht dringend genug wiederholt werden. Aber auch das Sammeln vollständiger Stücke ist in allen den Fällen eine rein wissenschaftliche Angelegenheit, in denen es sich um Typen ohne künstlerische Qualitäten handelt. Man darf nicht vergessen, daß wir hier gewöhnlich ständige Wiederholungen vor uns haben, denen die wesentlichen Eigenschaften von Kunstwerken fehlen. Meist haben wir es mit Kopien alter, für uns verschollener Werke zu tun, die gerade der europäische Privatsammler kaum jemals zu sehen, geschweige denn in die Hand bekommt. Aber man soll auf der anderen Seite nicht zu weit gehen; oft tauchen Variationen auf, welche auch dem Fachgelehrten bisher nicht bekannt waren, und dies geschieht, wenn alter Familienbesitz und mit ihm Erinnerungsstücke von Reisenden veräußert werden und in den Kunsthandel unserer Großstädte gelangen, ab und zu noch heute. Sind es dann auch nur bescheidene Stücke — wie z. B. die auf Tafel 8 gezeigte kleine Bronze, die ich vor einigen Jahren in einer Berliner Kunsthandlung vorfand und für das Museum sichern konnte —, so erhält doch auf diese Weise die Wissenschaft stets neues Material. Und auch von den Wiederholungen der Typen gibt es gute und schlechte Stücke, denn hier gilt der Satz, daß es durchaus nicht dasselbe ist, wenn mehrere daselbe gestalten. Es gibt künstlerisch bedeutende Werke, wie die Porträtbronzen lamaistischer Geistlicher, manche Tārāfiguren und andere, denen auch eine etwa vorhandene Unvollständigkeit nicht schadet. Alle diese Gesichtspunkte muß der Privatsammler beachten. Durch aufmerksames und systematisches Sammeln zusammengehöriger Dinge unter gleichzeitiger Orientierung über das Wesentliche ihrer Bedeutung kann auf diese Weise auch der bloße Liebhaber zu einer Materialkenntnis gelangen, die ihn in den Stand setzt, der Wissenschaft eine erwünschte Hilfsarbeit zu leisten. Endlich muß noch hervorgehoben werden, daß das systematische Sammeln asiatischer religiöser Plastiken nicht als Sammeln von »Antiquitäten« betrachtet werden kann. Da die feststehenden Göttertypen mit ihren alten Trachten immer wieder kopiert werden, so ist, wie unten bei der Erklärung der Tafelbilder noch an einigen Beispielen verdeutlicht werden wird, die Altersbestimmung eines Stückes oft unmöglich, zumal da die sorgsame Behandlung der Statuen als Kultobjekte in den Tempeln (durch Umhüllung mit Gewebestücken) das ohnehin widerstandsfähige Material dem Zahne der Zeit kaum aussetzt. Vor allem jedoch gibt es überhaupt noch

keine Kunstgeschichte Tibets, die uns sagen könnte, wann etwa die ersten Bronzen und wann z. B. die selten auftauchenden, manchmal mit Gold taufchierten lamaistischen Eisenbildwerke entstanden sind. Indes stammen wohl die meisten feuervergoldeten lamaistischen Bronzen, die den Weg nach Europa gefunden haben, erst aus den letzten Jahrhunderten; so ist eine häufig vorkommende sitzende Statue des Amitäyus, einer Form des Buddha Amitäbha, gewöhnlich in chinesischer Schrift aus der Zeit des Kaisers Kien-lung (1735 bis 1796) datiert, und die wundervolle Porträtbronze, welche Grünwedel in seiner »Buddhistischen Kunst in Indien« auf S. 179 zeigt, stellt nach der darauf befindlichen Inschrift den Großlama Pal-dän-ye-she dar, der von 1737 bis 1779 lebte. — Jedenfalls ist die Vollständigkeit einer Figur mit ihren Attributen und ihrem Inhalte für den Sammler asiatischer religiöser Bildwerke weit wichtiger als das Alter des Exemplars.



»Die Linie der Glückseligkeit«, eines der acht heiligen lamaistischen Symbole

ERLÄUTERUNGEN ZU DEN EINZELNEN TAFELBILDERN

Die laufenden Nummern sind mit der Numerierung der Tafeln identisch. Die Abkürzung »Berlin Mus.« bedeutet, daß das Stück sich in den Asiatischen Abteilungen des Staatlichen Museums für Völkerkunde zu Berlin befindet.

Einige Stücke (bei denen eine Herkunftsbezeichnung nicht besonders angegeben ist), gehören einer privaten Studien-
..... sammlung des Verfassers an



GÖTTERPLASTIKEN AUS NEPĀL

1. NEPĀLESISCHES RELIEF aus hellgrauem Schiefer. Höhe 19 cm, Breite 15 cm. Berlin Mus. IC 584.

Dargestellt sind Rāma (links) und Lakṣmaṇa. Rāma ist eine Inkarnation d. h. Fleischwerdung des Gottes Viṣṇu (»der Durchdringer«). Entsprechend dem Wesenszuge Viṣṇus als eines gütigen und Segen spendenden Gottes sind auch seine verschiedenen Inkarnationen gütige Gestalten, in denen der Gott auf Erden wandelte, um Schlechtigkeit zu bestrafen, gute Wesen aber zu belohnen und zu verteidigen. Das Leben Rāmas und seines Bruders Lakṣmaṇa wird geschildert im Rāmāyaṇa, dem einen der beiden uns erhaltenen großen indischen Volksepen, welches nach herrschender Ansicht (Jacobi, Winternitz) in seiner Gesamtheit schon etwa in der zweiten Hälfte des zweiten nachchristlichen Jahrhunderts abgeschlossen vorgelegen hat. Das erste Buch des Rāmāyaṇa gibt uns die Erklärung der Darstellung auf unserem Relief: Nördlich vom Ganges, dem heiligen Strome, lag das Land der Kofala mit der Hauptstadt Ayodhyā, dem heutigen Audh. Dort herrschte König Daśaratha, der, um Nachkommenschaft zu erhalten, den Göttern ein großes Pferdeopfer darbrachte. Die Götter er hörten sein Flehen und bestimmten Viṣṇu, als Sohn Daśarathas in Menschengestalt zur Welt zu kommen, freilich nicht nur in Erfüllung der Bitte des Königs, sondern auch um den Dämon Rāvaṇa, den Feind der Götter, zu be zwingen. Die drei Gemahlinnen Daśarathas gebaren ihm darauf vier Söhne, davon die Kaufalyā den Rāma (Viṣṇu), die Sumitrā Zwillinge, darunter den Lakṣmaṇa. Dieser war von den Brüdern dem Rāma am meisten zugetan. Er begleitete ihn auch auf seinem Zuge wider die Dämonen. Einst ging er mit ihm an den Hof Janakas, des Königs von Videha. Janaka hatte eine Tochter Sitā (»Ackerfurche«), ein Mädchen überirdischer Herkunft, die vor dem den Acker pflügenden König einer Furche entsprossen war und daher ihren Namen trug. Janaka, der Sitā als Tochter aufgezogen, hatte beschlossen, sie nur demjenigen zur Gattin zu geben, der imstande sei, einen wunderbaren Bogen,

den er befaß, zu spannen. Nachdem zahlreiche Fürsten dies vergebens unternommen hatten, kam Rāma, spannte den Bogen so, daß er unter Donnerkrachen zerbrach, und gewann damit Sitā zur Frau. — Auf unserem Relief tragen nun beide Brüder Bogen und Pfeile. Man wird daraus schließen dürfen, daß hier nicht sowohl auf die Gewinnung der Sitā angespielt werden sollte, als vielmehr auf den gemeinamen Kriegszug beider Brüder gegen die Dämonen. Sicher ist die (vom Beschauer) linke Figur Rāma, dem die größere Gestalt als der Verkörperung des Gottes Viṣṇu zukommt. So weit die Erläuterung der Bedeutung der Gruppe. Das Stück ist weder ein besonders hochstehendes Kunstwerk noch etwa antik, sondern gehört der Neuzeit an. Vielleicht wurde es erst gegen Anfang des neunzehnten Jahrhunderts geschaffen. Wir setzen es an die Spitze unserer Reihe nepalesischer Gegenstände, weil es in mehrfacher Hinsicht kunstwissenschaftlich interessant ist. Zunächst ist das Stück durch und durch indisch. Es ist eine Arbeit schlicht handwerklicher Volkskunst, die durch ältere, größere und bessere Stücke indischer Plastik angeregt worden ist, vielleicht auch überhaupt eine Kopie eines solchen älteren Stückes darstellt, das nicht notwendig aus Nepāl zu stammen braucht. Die Kronen, die großen Ohrzieraten, der reiche Ketten Schmuck wie die mächtigen Ringe um die Fußknöchel sind ganz indisch, während, was die Figuren- und Gewandbehandlung anlangt, selbst in diesem kleinen Werke noch die Ausstrahlung der hellenistisch inspirierten Kunst von Gāndhāra deutlich zu spüren ist. Nicht Hindugötter, sondern Bodhisatvas werden gewöhnlich so dargestellt. Die Form des Ganzen bzw. der Hintergrund der beiden Gestalten ist ein seitlich leicht geschweiften Kielbogen, wie er uns bei alten vorderindischen Plastiken verschiedener Epochen, besonders aber in der Gestalt der Hintergründe tibetischer Figuren, Reliefs und Tonpasten (vgl. z. B. Taf. 22) entgegentritt. Die Herkunft dieser Kielbogenform in Indien ist heute nicht mit Sicherheit anzugeben, die vorsichtige Vermutung, daß sie zu den mehrfachen Spuren alter persischer Einflüsse zu rechnen sein könnte (vgl. Grünwedel, Handbuch S. 8, 9, 16), dürfte immerhin nicht unstatthaft sein. Beide Figuren des Reliefs weisen je einen das Haupt umgebenden Nimbus auf, dessen Umriß dem des Hintergrundes ähnlich ist. Nach Grünwedel (Handbuch S. 83) ist dieser Nimbus (vgl. z. B. unsere Taf. 32), der sich auch auf den Skulpturen von Gāndhāra findet, gleich dem ihm nahestehenden Strahlenkranz griechischem Einflusse entsprungen und ist ursprünglich ein leicht begreifliches Attribut von Gestirngöttern. Grünwedel verweist einleuchtenderweise darauf, daß auf solchen Gāndhāra-Reliefs, die auf antike plastische Vorlagen zurückgehen, der Nimbus fehlt, während er auf

malerisch angelegten vorhanden ist, so daß auf das Vorhandensein einer alten Maltschule in Gāndhāra mit Sicherheit geschlossen werden müsse. In der Tat gehören Freiplastiken mit Nimbus zu den Seltenheiten, was sich aus technischen Gründen leicht erklärt. Das beste uns erreichbare Ausnahmebeispiel bildet die wundervolle Steinskulptur des sitzenden Gautama Buddha aus Takht-i-Bahāi im Berliner Museum für Völkerkunde. — Endlich bietet unser Relief noch den Anlaß zu einer kurzen Bemerkung über den Sockel bzw. die im Relief gegebene Andeutung eines solchen. Diese Bemerkung ist auch auf die auf den Tafeln 2, 3, 5, 14 bis 17 und noch auf einigen anderen unserer Tafeln abgebildeten Stücke zu beziehen. Das Relief auf Tafel 1 zeigt das Lotusmotiv nur noch in stilisierter Auflösung, aber darum noch unverkennbar. Die Verwendung des Lotus in der indischen Plastik ist urwüchsig indisch. Eine genaue und ausführliche Erklärung seiner Entwicklung ist noch nicht möglich, einige Aufschlüsse gibt Grünwedel im Handbuch S. 173. Danach war in der älteren indischen Plastik die Lotusblume nur in Verwendung als Sitz der Göttin Śrī oder Lakṣmī, deren Typus in der hochasiatischen Kunst in der Gestalt der Tārā (vgl. unsere Taf. 16) wiederkehrt (Waddell). Die Fortentwicklung des Motives dürfte in der Gāndhārakunst vor sich gegangen sein, doch eben in Ausgestaltung der ursprünglichen indischen, d. h. ohne Einfluß einer Form der Antike. Grünwedel meint, daß die Verwendung eines Lotusunterlatzes bei sitzenden Figuren vielleicht in Beziehung stehen könnte zu der Haltung in sitzender Stellung mit untergeschlagenen Beinen, in welcher die Verfenkung in die Beschauung (Meditation) geschieht (paryāṅka), eine Stellung, die als »Lotusitz« (padmāsana) bezeichnet wird. Bei stehenden Figuren hingegen vermutet Grünwedel eine Illustrierung von schmückenden poetischen Beinamen (»der Lotusfüßige«). Übrigens bedarf es für die Darstellungen Gautama Buddhas als Kind, wie wir sie aus unzähligen Beispielen kennen und wie sie namentlich in zahlreichen chinesischen Bronzen, zumal der Mingzeit, mehr oder weniger schön zu sehen ist, dieser Deutung nicht, da wenigstens dieser Typus mit dem Lotussockel wörtlich der Buddhalegende entspricht (vgl. die freilich nur rohen Figürchen des Śākyamuni auf dem Silberrelief unserer Tafel 32, oberste Figuren rechts und links seitlich): sofort nach der Geburt des Bodhisatva, d. h. des künftigen Buddha, entsproßt der Erde ein großer Lotus, auf den der Bodhisatva tritt und von wo aus er erkennt, daß seinesgleichen nirgends sei. Dann tut er sieben Schritte nach allen Himmelsrichtungen und verkündet: »Ich bin der Erste in der Welt, der Größte in der Welt, dies ist meine letzte Geburt, ich werde das Leiden von Geburt, Alter und Tod beendigen!«

Darauf entsproßt jedem Flecken Erde, den des Bodhisatvas Fuß betritt, ein neuer Lotus. Wenn nun der Lotuslockel, der von Indien aus in die gesamte buddhistische Plastik bis nach Japan übergegangen ist, sich in Indien auch außerhalb der buddhistischen Gestaltenwelt ziemlich allgemein bei Figuren aus der brahmanischen bzw. der hinduistischen Götterwelt vorfindet, so dürfte hier nicht eine Verallgemeinerung des erwähnten Einzelfalles bei der Göttin Lakṣmi, sondern vielmehr eine Anlehnung an buddhistische Plastiken die Grundlage bilden. Auf unserer Tafel 1 gibt der Lotus die gemeinsame Unterlage für zwei Figuren ab; hier handelt es sich also nur noch um die freie Verwendung des Motivs, das inhaltlich zu den Figuren des Rāma und des Lakṣmaṇa in keiner Beziehung steht.

2. NEPÄLESISCHES RELIEF aus hellgrauem Schiefer. Höhe 9,5 cm, Breite 7 cm. Berlin Mus. I C 583.

Dargestellt ist die Hindugöttin Durgā. Sie ist eine Śakti des Gottes Śiva. Unter »Śakti« (»Kraft« oder »Energie«) versteht man die einem Gott entsprechende weibliche Gottheit. Diese ist also eine Emanation des Gottes selbst, die Verfinnbildlichung seiner eigenen, ihm selbst entsprossenen Energie, nun aber, besonders in der bildlichen Darstellung, seine Gattin. Die Gattin hat in Indien ihren Platz links vom Manne. Daraus erklärt sich die bis in die Gegenwart bestehende Unterscheidung in »Rechtsverehrer« und »Linksverehrer«. Erstere sind die Anbeter der männlichen Götter, zumal des Śiva und seines Symboles, des Liṅga (Symbol des männlichen Gliedes); letztere dagegen die Anbeter der weiblichen Gottheiten, insbesondere der Durgā und der Yoni (des Symboles des weiblichen Zeugungsgliedes). Aber der Kultus der Śiva- und Liṅga-verehrer weiß nichts von orgiastischen Zeremonien, wie der Fernstehende annehmen könnte. Ihnen ist das Liṅga nur das angebetete Sinnbild der ewig sich erneuernden und zeugenden Kraft, wenn man will der Kraft des Universums. Anders der Kultus der Śaktas, der sich nicht mit der Versenkung in die metaphysische Idee der Śakti begnügt, sondern die eigene sinnliche Betätigung der Gläubigen in Form orgiastischer Ritualien zu Hilfe nimmt. Über den Śaktikult verweise ich im einzelnen auf die treffliche Darstellung v. Glasenapps (Hinduismus S. 395). — Die Bestimmung einer Götterfigur geschieht nach den Attributen, mit denen sie ausgestattet ist. Die hier abgebildete Göttin hat vier Arme, von denen die beiden inneren einander zugekehrt sind. Mit der rechten (inneren) Hand hält die Göttin einen ziemlich undeutlichen Gegenstand, den wir als Schädelchale (= Gefäß aus menschlicher Hirnschale) ansprechen dürfen,

wie wir sie auch in den Händen vieler lamaistischer Gottheiten finden (vgl. z. B. Tafel 22). Die beiden äußeren Arme tragen Schwert und Wurfscheibe (Diskus), beides Waffen der Durgā. Hierzu kommt noch der Löwe, der eigentlich der Göttin als Reittier dient, hier aber (wie häufig, besonders bei kleinen südindischen Bronze- und Messingfiguren) stark verkleinert ist, so daß die Göttin ihren rechten Fuß auf ihn setzen kann. Nun sehen wir aber weiter eine lange, aus kleinen Menschenköpfen bestehende Kette über die Schultern der Göttin fallen, welche ihr fast bis zu den Knien hinunterreicht. Diese Kette paßt nicht eigentlich zur Durgā, wohl aber zu der als häßliches, geripptes, dabei kriegerisches Weib vorgestellten Kālī. Aber auch Kālī ist nichts weiter als eine andere Verkörperungsform der Śakti des Śiva und darum innerlich mit Durgā identisch. So kann uns die Kette hier nicht in Erstaunen setzen. Mischformen verschiedener, einander nahestehender Gottheiten kommen in der hinduistischen Plastik nicht selten vor, ebenso gibt es Durgādarstellungen, denen ein Liṅga, also das Symbol des Gatten Śiva, beigegeben ist. Leider sind die besonderen Benennungen dieser Mischformen, von denen man bei aufmerksamer Betrachtung der in den Museen oder in Privatbesitz vorhandenen oder hier und da im Kunsthandel auftauchenden Plastiken immer wieder neue Variationen entdeckt, nicht alle bekannt. In einem interessanten, leider längst vergriffenen Werke »Genealogie der malabarischen Götter«, ^{das} ~~hat~~ vor mehr als einem halben Jahrhundert, ^{(1867) von Dr. A. C.} Bartholomäus Ziegenbalg hierüber die wichtigsten Aufklärungen und damit die Grundlage zur ferneren Einzelforschung geliefert.) — Der Typus der meisten Hindu-gottheiten ist in der Literatur festgelegt, ja vielfach erst auf literarischer Grundlage entstanden. Es ist klar, daß auch der Kunsthforscher, ja der ernsthafte Sammler diese Grundlagen, soweit sie bekannt sind, zur Bestimmung einer Figur heranziehen muß, da nur hieraus die Bedeutung eines Stückes verständlich wird. Die Gestalt der Durgā und der Kālī ergibt sich aus dem Märkaṇḍeya-Purāṇa. Die Purāṇas sind eine Gruppe religiöser Texte, von denen Winternitz treffend sagt, sie seien für die als »Hinduismus« bezeichnete spätere (und noch heutige) indische Religion ungefähr das, was für die älteste Religion, den Brahmanismus, der Veda bedeute. Das Märkaṇḍeya-Purāṇa ist nun einer der ältesten Teile der Purāṇa-Literatur, entstammt spätestens etwa dem dritten nachchristlichen Jahrhundert (Pargiter, Winternitz) und setzt sich zum wesentlichen Teile aus Belehrungen zusammen, welche der sagenhafte, ewig junge Weise Märkaṇḍeya seinem Schüler über die Schöpfung der Welt, insbesondere auch über die Entstehung und das Wesen der Götter erteilt. Durgā ist danach, obgleich auf der einen Seite als Śakti Śivas gedacht, ein Geschöpf aller Götter zu-

* Das Werk wurde 1713 von Bartholomäus Ziegenbalg und 13 M. Johann Ernst Gründler, zwei dänischen Missionaren, abgeschlossen, erschien aber gedruckt in Europa erst in der durch Dr. Wilhelm Grimm besorgten Ausgabe in deutscher Sprache (CHRISTIAN KNOWLEDGE PRESS, MADRAS, 1867).

fammen, und zwar ihrem Zorne über den weltbeherrschenden Dämonenkönig Mahiṣa entsprossen in Form einer gewaltigen Feuermasse, welche sich zu einer Frauengestalt verdichtete. Die verschiedenen kriegerischen Attribute Durgās sind die Gaben der Götter, die ihr zum Kampf wider Mahiṣa anvertraut wurden. Das Relief auf Tafel 2 zeigt von diesen Attributen nur die wenigen, vorhin erwähnten. Künstlerisch ist das Relief, welches der gleichen Zeit entstammt wie das auf Tafel 1, in seiner Belebtheit weit besser als jenes. Gut gelungen sind der zornige Gesichtsausdruck und die angriffsbereite Stellung. Auch dieses Stück ist ein Erzeugnis der Volkskunst, vielleicht ebenfalls in Anlehnung an ein bedeutendes Original, doch sichtlich selbständigerer Nachempfindung entsprungen.

3. NEPÄLESISCHE FIGUR aus dunkelgrauem Schiefer. Höhe 23 cm, Breite 14 cm. Berlin Muf. I C 589. Während die Reliefs der Tafeln 1 und 2 typische Hindugötter bzw. -heroen veranschaulichen, führt uns das vorliegende Stück zuerst in die spezielle Götterwelt Hochasiens ein. Dargestellt ist hier eine nepälesische Gottheit, die Schutzgottheit der Pferde. Hierauf hinweisendes Attribut ist lediglich der aus der Krone herauswachsende Kopf eines aufgezäumten Pferdes. Die Figur selbst zeigt noch gänzlich indische Trachtbestandteile, nämlich außer der Krone und den großen Ohrgehängen sowie der Halskette, den Arm- und Fußringen eine um die Schulter fallende, graziös die Arme umschlingende Binde und eine bindenförmige Schambedeckung, von welcher nicht ganz klar ist, inwieweit sie mit der von den Schultern herabreichenden Binde in Verbindung steht. Wenn auch diese Gottheit eine spezifisch nepälesische ist, so ruht doch auch ihre mythologische Grundlage sicher im eigentlichen Indien, wo selbst das Pferd im Hinduismus verschiedentlich eine große Rolle spielt. Am wichtigsten ist hier Hayagriva, eine Form Viṣṇus, vorgestellt als halb menschliches, halb pferdegestaltetes Wesen. Unsere Figur ist entweder mit Hayagriva identisch oder stellt doch sicherlich eine Form von ihm dar. Eine solche Beziehung ist wahrscheinlich, da Hayagriva in der tibetischen Kunst vielfach vorkommt, letztere aber ihre starken, ja überwiegenden indischen Bestandteile größtenteils sicherlich auf dem Wege über Nepäl erhalten hat. Freilich ist, wie Grünwedel mehrfach betont, gerade die Aufklärung der indischen Grundlagen der tibetischen Kunst durch gründliches vergleichendes Typenstudium eine noch nicht vollbrachte Aufgabe, die vielmehr erst an Hand der von Grünwedel skizzierten Typengeschichte der Lösung harret (vgl. Handbuch S. 184, Ziff. 8). Da die Beziehungen aber grundsätzlich

bereits feststehen, so läßt sich heute immerhin schon sagen, ob eine Figur als indisch oder als lamaitische (tibetische) Entwicklung eines indischen Typus anzuspochen ist. Gerade hierbei zeigt sich wieder die Notwendigkeit, die kunstwissenschaftliche Betrachtung religionswissenschaftlich zu fundieren. Eine bloße »Stilvergleichung« an Hand von äußerlichkeiten wird immer Stückwerk, wenn nicht Dilettantismus sein.

Unsere Figur zeigt, besonders in der Behandlung des Gesichts, schon durchaus lamaitische Züge.

4. GRUPPE AUS DUNKELGETÖNTER BRONZE: Viṣṇu, auf der im Ozean schwimmenden Weltchlange ruhend, deren fünf Köpfe ihn beschirmen. Zu seinen Füßen seine beiden Frauen, Bhūmi und Lakṣmi, von denen die eine im Begriff ist seinen linken Unterschenkel zu fassen, um ihm die Füße zu kneten (eine in Indien als besondere Wohltat empfundene Handlung). Höhe 10,5 cm, Länge 14 cm. Im Besitz der Firma Gluck-Worch, Berlin.

Als Attribute hält der Gott in der rechten Hand des oberen, den Kopf stützenden Armes eine Schnecke, in der Hand des unteren rechten Armes den Dreizack, der eigentlich ein charakteristisches Attribut Śivas ist. Von den linken Händen hält nur die obere ein Attribut, offenbar den Rosenkranz. Zwischen Kopf und Schlange eine Lotusblüte, ein weiteres typisches Zeichen Viṣṇus. Den Mittelpunkt des Hals schmückt des Gottes bildet ein spitzeiförmiger Anhänger, der das leuchtende Juwel Kāustubha wiedergeben soll. Die Darstellung Viṣṇus in dieser Lage ist keine Seltenheit; es fehlt noch die Hinzufügung eines Lotusfengels, welcher aus dem Nabel Viṣṇus hervorwächst und dessen Blüte einer kleinen Figur Brahmās zum Sitze dient; beiläufig der Niederschlag einer relativ späten Vorstellung, da die älteste brahmanische Mythologie eine persönliche Vorstellung des Brahmā nicht kennt. Das hier abgebildete Stück ist das einzige in unserem Buche gezeigte, dessen Herkunft zweifelhaft sein kann. Es wurde gleichwohl vorbedacht in die Reihe unserer Tafeln aufgenommen, um wenigstens an einem Beispiel zu zeigen, daß die Zuweisung eines Stückes an ein bestimmtes Herkunftsgebiet manchmal recht schwankend sein kann. Es ist zuzugeben, daß der erste Eindruck an Südindien denken läßt. Die Krone der vom Beschauer aus linken Frauengestalt zeigt Anklänge an die konischen Kopfbedeckungen südindischer Götterfiguren, auch die dunkle Tönung bzw. schwärzliche Patinierung der im Bruche rötlichen Bronze erinnert an Südindien. Dies sind aber bei näherem Zusehen auch die einzigen Momente, die nach Süden weisen. Dagegen ist die spitz in die Höhe weisende Krone der

rechten Frau für nepalesische Figuren charakteristisch (man vergleiche die ganz ähnliche Kopfzier der zweifellos nepalesischen Figur auf Tafel 8), während andererseits die Krone der linken Figur hier weit spitzer zuläuft, als in Südindien typisch ist. Auch die Farbe des Materials läßt keinen sicheren Schluß zu, es gibt in Nepal helle und dunkle Bronzen, daneben Messing. Auch finden sich Bronzen verschiedener Zusammensetzung und Farbe in Südindien ebenso wie Messing- und andererseits fast reine Kupferfiguren. In beiden Gebieten gibt es Stücke, die durch natürliche Patinierung dunkel getönt erscheinen, eine Tönung, die oft jedoch ebenso von alter Verschmutzung wie von ehemaliger Überschlammung mit einem Farbstoffe herrühren kann. Werden doch noch heute die weitaus meisten indischen Götterfiguren bemalt, teils ergänzt die Bemalung unvollkommen ausgeführte plastische Partien, teils ist sie rituell notwendig, um die richtige Farbe der betreffenden Gestalt zu verleihen. Typische Beispiele geben die Marmorfiguren aus Jaipur, die in allen Größen gefertigt werden und von denen es gute alte Arbeiten größeren Umfanges neben unzähligen modernen, grob ausgeführten und plump mit Ölfarbe bemalten gibt. — Weiter müssen wir uns vergegenwärtigen, daß irgendwelche nach Süden weisende Merkmale unserer Bronze aus dem Grunde nicht irreleiten dürfen, weil der Strom der Pilger nach den heiligen Stätten des nördlichen Indiens und auch Nepäls tatsächlich südliche Produkte religiöser Kunst nach Norden mit sich führt. So gibt es in der Nepälsammlung des Berliner Museums eine kleine Gruppe aus Messing oder heller Bronze (Śiva mit Familie), welche man kaum als nepalesisch ansprechen kann, sondern m. E. als südindisch bestimmen muß. Das vorliegende Stück aber hat einen Teil, der mit ziemlicher Sicherheit nach Norden (um es vorsichtig auszudrücken) weist: die Darstellung des Wassers, in welchem die Schlange schwimmend ruht und welches mit ihm den Sockel der oben befindlichen Göttergruppe bildet. Diese Auffassung und zeichnerische Wiedergabe wogender Fluten durch einander überschneidende Gruppen parallel in Kurven verlaufender Linien ist vollkommen identisch mit der in Ostasien üblichen. Chinesische und japanische Gemälde, japanische Farbenholzschnitte zeigen eine solche Art, Wasser darzustellen. Eine alte chinesische Bronze, die ich bei späterer Gelegenheit abbilden werde, zeigt auf dem Sockel eine tierbelebte Wasserdarstellung, die der hier vorgeführten vollkommen gleicht. Aber wir brauchen nicht so weit zu gehen, denn Vergleichsstücke finden sich auch in Hochasien, nämlich in Tibet, und zwar in der tibetischen Plastik ebenso wie in der Malerei. Ein Beispiel haben wir sogar unter unseren Abbildungen: man vergleiche die Art, in welcher auf dem Sockel der rein lamaistischen Figur auf Tafel 23

Gebirge dargestellt ist, und welche hier als Parallele durchaus herangezogen werden darf. Da die Gruppe auf Tafel 4 jedenfalls nicht lamaistisch, sondern inhaltlich hinduistisch, im ganzen Äußeren aber schlechtweg indisch ist, so bleibt angesichts der dargestellten, nach Norden bzw. Nordosten weisenden Merkmale nur Nepāl als vermutliche Heimat des Künstlers übrig, das Land, in welchem nicht nur die mongolischen Züge der meisten eingeborenen Stämme nach Osten weisen, sondern auch so mancher Zug in der materiellen Kultur, vor allem die Dacharchitekturen. Wenn man das Ganze betrachtet, so läßt auch die bei aller Kleinheit der Gruppe unverkennbare liebevolle Verlenkung in Einzelheiten an nepalesische Arbeit denken, obschon wir hier auf das gefährliche Gebiet des Gefühlsmäßigen geraten. Besonders aufmerksam gemacht sei noch auf die teilweise sehr naturwahren Miniaturreliefs der Tiere, die naiv einfach auf das Wasser gesetzt sind. Das Krokodil in der Mitte ist ein entzückendes Stück Kleinkunst. Übrigens: dürfte sich aus der Art der dargestellten Tiere ein Schluß auf die Herkunft des Stückes nicht gründen lassen.

Eine ähnliche Darstellung Viṣṇus auf der Schlange, doch inmitten figurenreicher Komposition, zeigt das herrliche Relief aus dem Tempel zu Deogarh, das William Cohn auf Tafel 25 seiner »Indischen Plastik« in ausgezeichneter Reproduktion abbildet. Wenn man die dortige Abbildung mit der unseren vergleicht, so hat man eine lehrreiche Gegenüberstellung von Behandlungen des gleichen Stoffes in der hohen Tempelkunst des ersten nachchristlichen Jahrtausends einerseits, in bescheidener, aber handwerklich erfreulicher Volkskunst späterer Zeiten andererseits. Das Alter unserer Bronze ist schwer anzugeben; Abgegriffenheit und Formengebung deuten darauf hin, daß es nicht zu spät angesetzt werden darf, jedenfalls nicht nach dem achtzehnten Jahrhundert. Doch wäre der Versuch einer genaueren Datierung willkürlich.

5. NEPÄLESISCHE BRONZEFIGUR. Höhe etwa 58 cm. Kalkutta, School of Art Collection. Aus "Selected Examples of Indian Art" by Ananda K. Coomaraswamy D. Sc., o. J. Plate XXXVIII. Dort irrig als »Maitreya« bezeichnet. Die dort angegebene Datierung: »nicht früher als neuntes Jahrhundert n. Chr.«, trifft sicherlich zu, aber die weitere, »nicht später als vierzehntes Jahrhundert«, erscheint willkürlich.

Die wundervolle Bronze, das erste Werk hoher Kunst, welches wir auf unseren Tafeln zeigen, führt uns in die buddhistische Bronzeplastik Hochasiens ein. Die Herkunftsbezeichnung »Nepāl« ist nicht anzuzweifeln, wahrscheinlich beruht sie auf dem (bei Coomaraswamy nicht angegebenen) Fundorte. Aber

die Figur könnte ebenfogat als lamaiftifch bezeichnet werden. Dies find nicht etwa Gegenfätze, denn unter Lamaismus verftehen wir nur diejenige Form des nördlichen Buddhismus, die unter Verbindung mit anderen, tibetifchen religiöfen Vorstellungskomplexen in Tibet ihre kirchenorganifatorifche Ausgestaltung erfahren hat, und die auch in Nepäl (neben dem Hinduismus) befeht. Indeffen ift auf dem Gebiete der Kunft doch eine Eigenart des Lamaismus vorhanden, befonders bei den Kleinbronzen, worüber noch bei der Befprechung fpäterer Tafeln zu handeln fein wird. Bei dem vorliegenden Stücke zeigen Sockel und Hintergrund charakteriftifche Züge lamaiftifcher Kunft. Die Kleidung und der Schmuck find die eines altindifchen Fürften, die fchmiegsame Haltung der ganzen Figur ift bezeichnend für die unter teilweifer Einwirkung der Gändhärakunft, mittelbar alfo der ausgehenden abendländifchen Antike, doch wefentlich durch künstlerifche Entwicklung echt indifcher Formenideale entftandene buddhififche Plaftik. Aber die zierlich durchbrochene Arbeit des Hintergrundes ift, wenigstens in folcher Feinheit und bei Figuren geringerer Größe, erft in Tibet und in Nepäl ausgebildet worden.

Als Vajrapāṇi = »Donnerkeilträger« ift die Figur durch den auf der Lotusblume über der linken Schulter liegenden Donnerkeil (Sanskrit: Vajra, tibetifch: rdo=rje) kenntlich. Die Herausbildung des Typus des Bodhisattva Vajrapāṇi ift einer der komplizierteften Vorgänge in der indifchen Kunftgefchichte. Wenn übrigens unferer Bronze der Donnerkeil fehlte, würde man fie in der Tat ganz gut Maitreya (der Buddha des kommenden Zeitalters) nennen können. Für die künstlerifche Wertung gerade diefer Figur, bei welcher der Donnerkeil eine nur fehr lofe Hinzufügung bildet, ohne in innerem Zufammenhange mit ihr zu ftehen, ift die ikonographifche Eingliederung, wie bei fo vielen buddhififchen Plaftiken, ziemlich belanglos. Aber wir müffen bei diefer Gelegenheit doch kurz die autoritativen Bemerkungen Grünwedels über die Gefalt des Donnerkeilträgers wiedergeben (Buddhif. Kunft in Indien S. 84 ff., bef. 89, Mythologie d. Buddhismus S. 22). Schon in der Plaftik von Gändhāra fieht man häufig neben der Gefalt Buddhas die Figur eines männlichen, oft bärtigen Weſens, welche einen länglichen, keulenartigen Gegenftand trägt. Die mannigfaltigen Schattierungen im Äußeren diefer Gefalt repräfentieren verfchiedene Typen antiker Plaftik. So zeigt Grünwedel in Buddhif. Kunft S. 85, Abb. 34 mehrere Formen, in denen teils der Silenus-, teils der Satyr-, teils der Eroftypus unverkennbar ift. In dem länglichen Gegenftande hat Vincent Smith den Donnerkeil erkannt. Fraglich war danach aber die Bedeutung der Gefalt immer noch. Grünwedel zeigt nun, daß der Gefalt verfchiedene Phyfiogno-

mien eigen sind. Bald hat sie gegenüber Buddha die Geste eines Beschützers oder teilnehmenden Beobachters. Dann identifiziert Grünwedel sie mit dem alten Donnergotte Sakka, dem Hüter von Wahrheit und Recht auf Erden. In anderen Fällen indessen offenbart der Donnerkeilträger sinnliche, oft feindselige, höhrende, lauernde Züge. In diesen Fällen kann er nicht dem Sakka gleichzusetzen sein. Man hat früher den Donnerkeilträger stets als Devadatta angelesen, den feindlichen Vetter Buddhas, der ihm nach der Legende das ganze Leben hindurch, auch noch bei der Leitung der Gemeinde, entgegenwirkte und der als »Vertreter falschen ehrgeizigen Strebens« erscheint (vgl. z. B. Hermann Beckh Bd. I, S. 134). Aber Grünwedel lehnt die Auffassung des Donnerkeilträgers als Devadatta ab, da ersterer einmal auch auf Darstellungen von Szenen auftritt, denen nach der Legende Devadatta unmöglich beigewohnt haben kann, besonders bei Darstellungen des sterbenden (ins Nirvāṇa eingehenden) Buddha, denn zu dieser Zeit war Devadatta längst zur Hölle gefahren. Ferner ergeben sich für Grünwedel auch Bedenken aus der Art der Bekleidung des stets halbnackten Donnerkeilträgers, worauf wir hier nicht näher eingehen wollen. Abgesehen von einigen Beispielen, bei denen es sich wirklich um Devadatta handeln kann, kommt Grünwedel zu dem Schlusse, daß wir es mit niemand anders zu tun haben als mit Māra, dem Bösen, dem Gotte der Sinnlichkeit, dem Verführer Buddhas. Dann freilich war noch aufzuklären, aus welchem Grunde Māra den Donnerkeil führt. Dies erläutert Grünwedel einfach damit, daß ursprünglich alle indischen Götter über dieses Attribut verfügen. Und nun tritt das weitere, uns hier besonders interessierende Entwicklungsstadium ein, daß, wie Grünwedel es ausdrückt, »diese Auffassung des Māra in der späteren buddhistischen Kunst aufgegeben wird«, daß »das Verständnis für die oppositionelle Haltung gegenüber Buddha verblaßt«, daß aber trotzdem die Gestalt des Donnerkeilträgers als solchen bestehen bleibt. Er ist nun einfach ein Begleiter Buddhas, über dessen Bedeutung sich die späteren Künstler offenbar nicht immer besondere Gedanken gemacht haben. Begreiflich ist, daß dieses Wesen den Namen »Donnerkeilhalter«, Vajrapāṇi, behält, aber dies ist dann — sagt Grünwedel treffend — nur noch eine Verlegenheitsbezeichnung. Die auf Tafel 5 gezeigte Bronze bietet nun ein lehrreiches Beispiel für einen solchen späten Vajrapāṇi-typus: der Donnerkeil befindet sich nicht mehr in der Hand der Figur, sondern er liegt sozusagen diskret auf der neben der Schulter befindlichen Lotusblume. Es ist auch kein zweideutiges, längliches Etwas, das erst als Donnerkeil gedeutet werden muß — wie in der Kunst von Gāndhāra —, sondern ein

regelrechter Donnerkeil, die Stilisierung des Blitzbündels des alten brahmanischen Gottes Indra, ein Beweis, daß hier bewußt ein »Vajrapāṇi« dargestellt werden sollte. Es ist die in Nordindien entstandene Form des Donnerkeils, die als Attribut lamaistischer Gottheiten tausendfältig wiederkehrt, die als bronzenes Gerät das Abzeichen der lamaistischen Priester bildet und die übrigens in genau derselben Form wie in Tibet bis nach Japan gebildet wird. Wenn so, wie hier, das Attribut fast ganz von der Gestalt gelöst ist, so versteht man allerdings, wie durch »Ablösung und Umdeutung« in der späteren hinduistischen und in der buddhistischen Mythologie immer neue Gestalten entwickelt werden. Wenn Grünwedel (Buddhist. Kunst in Indien S. 90) darlegt, daß so schon seit der Zeit der Blüte von Gāndhāra neue Göttertypen, die verschiedener Anwendung und Deutung fähig waren, in den Bildhauerateliers entstanden, d. h. dem Kopfe des Künstlers entsprungen sein mögen, so ist dies keine bloße Vermutung, sondern die trefflichere Erfüllung offener Tatfaden.

6. und 7. VORDER- UND RÜCKENANSICHT EINER NEPÄLESISCHEN BRONZE, aus Visvakarma, Examples of Indian Architecture, Sculpture, Painting, Handicraft, chosen by Ananda K. Coomaraswamy D. Sc. Part. III, 1913. Die Figur wird dort als Avalokiteśvara (= Bodhisatva Padmapāṇi) bezeichnet. Über das Wesen dieses Bodhisatva vgl. unten die Erläuterung zu Tafel 15, da erst dort ein Padmapāṇi mit vollständigen Attributen gezeigt wird. Bei der hier vorgeführten Bronze fehlt es an Attributen, außer der Lotosblume über der linken Schulter. Nun bedeutet »Padmapāṇi« = »der mit der Lotosblume in der Hand«, aber dies ist wieder, wie im Falle Vajrapāṇi (Tafel 5) eine Verlegenheitsbezeichnung (vgl. Grünwedel, Buddhist. Kunst S. 168), denn der Lotus findet sich in Verbindung mit mehreren Bodhisatvas. Hier liegt der Fall um so zweifelhafter, als die Blume sich nicht in der Hand der Gestalt befindet, sondern sich über der Schulter erhebt. Indessen bleibt uns wohl nichts anderes übrig, als diese Bezeichnung beizubehalten, die immer noch treffender ist, als es etwa die Auffassung als Maitreya wäre. — Viel schöner und deutlicher als bei dem unbedeutenden Relief unserer Tafel 1 zeigt sich hier die Durchdringung der noch spürbaren Gestaltungskunst von Gāndhāra mit vollkommen indischen Formen. Wir haben hier wieder den Typus vor uns, wie schon auf Tafel 5, der bei der Darstellung stehender Bodhisatvas in der lamaistischen Plastik Tibets immer wiederkehrt (vgl. z. B. die Abbildungen 99 bis 102 bei Grünwedel, Mythologie). So schwer es ist, einwandfrei zu unterscheiden, ob eine Bodhisatvafigur dieses

Typus tibetisch oder nepalesisch ist — wegen der Kulturgemeinschaft beider Gebiete in dieser Hinsicht —, so hat man doch nach eingehenderer Betrachtung zahlreicher Stücke den Eindruck, daß als spezifisch tibetisch eine Neigung zu kleinlicher, oft spielerischer Verfenkung in Einzelheiten erachtet werden dürfte. Aber dieses vorsichtige Urteil ist zum guten Teil freilich nur im Gefühl begründet. Unsere Figur zeigt bei aller Grazie und Schmieglamkeit eine gewisse schwere Großzügigkeit, welche ein wenig an die bedeutende alte, in Peking gefundene Maitreyabronze des Berliner Museums erinnert, die sicher nepalesische Arbeit ist (abgebildet von Grünwedel, *Buddhist. Kunst in Indien*, S. 193). Es sei hier gleich bemerkt, daß die weitaus meisten tibetischen Bronzen, besonders die neueren, ganz einwandfrei als solche schon an der starken Feuer- vergoldung kenntlich sind. Hiervon werden wir unten Beispiele zeigen (vgl. Tafeln 17 und 21).

NEPÄLESISCHE GERÄTE

8. KLEINES NEPÄLESISCHES BRONZEGERÄT, zur Aufnahme eines Ammoniten, einer der in Nepäl nicht seltenen und als Kultgegenstand behandelten Versteinerungen, bestimmt. (*Ammonites catena* wird hier ebenso als Donnerkeil angesehen wie an den Ostseeküsten *Belemnitella mucronata*). Berlin Mus. I C 1498. Höhe und Breite je 8 cm.

Die zur Aufnahme des Ammoniten bestimmte Schale ruht auf einer Lotusblüte, deren vielfach gewundener Stengel nebst Blattwerk in alter indischer Stilisierung eine viereckige Grundfläche bedeckt. Die Stengelwindungen werden gehalten von der kleinen Gestalt einer Kinnari, eines weiblichen Flügelwesens, mit menschlichem Oberkörper, vogelbeinartigen unteren Gliedmaßen und Flügeln an den Oberschenkelansätzen. Derartiger Wesen gibt es nicht nur in der indischen, sondern in der ganzen asiatischen Kunst bis nach Japan eine mannigfaltige Fülle. Schon auf den Reliefs der Tore des großen Stüpa zu Santschi (etwa zweites Jahrhundert v. Chr.) sind sie zu sehen, aber man hat nicht zu bezweifeln, daß der Typus noch erheblich älter ist. Besonders häufig finden wir Kinnaridarstellungen, bildlich und plastisch, in der Kunst Siams, bis in unsere Tage hinein. Die Herleitung eines großen Teiles dieser Flügelwesen wie überhaupt so mancher Fabelgestalten (z. B. der geflügelten Löwen) aus Vorderasien, insbesondere Persien, ist anzunehmen. Grünwedel hält den Kinnaritypus ungeachtet der vorderasiatischen Flügelformen für rein indisch, er gibt — an Hand eines Reliefs aus Barāhat — der Vermutung Raum, daß

diese niederen Gottwesen ursprünglich in der Tracht der indischen Urbewohner (im Blätterchurz) dargestellt worden seien und daß sich erst später, in Anlehnung an die Antike, der sirenenartige Habitus der heutigen Kinnari gebildet habe.

Wir wollen bei dieser Bronze darauf aufmerksam machen, daß der Lotussockel, über welchen wir schon oben einiges bemerkten, hier auch in dem vier-eckigen Unterfatze noch erhalten ist, denn wenigstens die Blütenblätter sind noch zu sehen. So erkennt man hier die Abwandlung des Motives der Lotusblume: ein Fries von Blütenblättern hat sich zum herkömmlichen Ornamente der Sockel entwickelt, ohne Rücksicht darauf, ob die runde Grundlinie gewahrt bleibt, ja gleichgültig, ob es sich um figürliche Werke oder um Geräte handelt (vgl. die Tafeln 9 bis 11). — Die Farbe des Stückes ist dunkelbräunlich oder grünlich bis schwärzlich. Es ist nur ein kleines, bescheidenes Stück nepalesischen Kunstgewerbes, das wir hier vor uns haben, doch reizvoll zumal durch die geschickte Raumverteilung. Wir sehen hier im kleinen schon dieselbe charakteristisch nepalesische Arbeit, die wir nachher im großen an der auf Tafel 9 abgebildeten herrlichen Opferlampe wiederfinden werden.

9. NEPÄLESISCHE OPFERLAMPE AUS BRONZE. Berlin Mus. I C 21040. Höhe 50 cm, Breite 30 cm.

Wir können hier drei Hauptteile unterscheiden: erstens den Fuß, zweitens den halbkreisförmigen Mittelteil, endlich den Hintergrund. Der Sockel zeigt mehrfachen Etagenaufbau, bei welchem ganz unten sowie oben das Lotusmotiv wiederkehrt. Zu beachten ist die zierliche Durchbrechungsarbeit. Wir sehen schon durchbrochene Sockelarbeit auf Tafel 8 wie auf Tafel 5; es hat den Anschein, als sei diese durchbrochene Arbeit gerade bei den Sockeln etwas spezifisch Nepälesisches. Freilich gibt es auch an tibetischen Bronzewerken verschiedenste Durchbrechungen, aber die Masse der kleinen und mittelgroßen Plastiken hat dort massive, undurchbrochene Sockelwände. Der Mittelteil und Hauptteil unserer Opferlampe besteht aus einer Plattform, die wieder in wundervoller, durchbrochener Ornamentik gehalten ist. Darauf erheben sich am Rande im Halbkreise geordnet, auf kurzen Stengeln zwölf eiförmige Schälchen, bestimmt zur Aufnahme der zum Opfer bestimmten flüssigen Butter (ghi), welche mittels in die Schälchen zu legenden Dochte verbrannt wird. Die Umrandung des Mittelteils bildet ein herabhängender Fries, dessen Hauptzier zwölf Miniaturfigürchen nach außen galoppierender Pferde darstellen. Hierbei handelt es sich um die Wiederaufnahme des Motives der 7 Pferdefigürchen auf dem Hinter-

grunde. Dieser trägt oberhalb der Pferde eine kleine Plattform, auf welcher mehrere Hindugottheiten angebracht sind. Dargestellt ist der Sonnengott Sūrya mit mehreren Begleitern und seinem vor ihm sitzenden Wagenlenker Aruna. Die Pferde sind die lieben Sonnenrosse. Sie ziehen Sūryas Wagen, als welcher hier also die Plattform gedacht ist. Das Berliner Museum besitzt mit ähnlicher Darstellung auch ein Schieferrelief aus Nepāl in der Art der auf Tafel 1 und 2 gezeigten. (Abgebildet bei H. v. Glasenapp, Hinduismus, Abb. 5, S. 48.) — Reiche stilisierte Blüten-, Blatt- und Rankenornamentik schließt das Ganze nach oben ab. Pferde wie Götterfiguren sind, wenn man sie einzeln betrachtet, nur sehr roh gebildet. Aber es kommt hier auch keineswegs auf die einzelnen Teile an. Die Schönheit des ganzen Stückes beruht auf der großen Form des Ganzen, und die Fülle der Gestalten und Ornamente wirkt nur als üppiger Schmuck. Dieser wiederum wird uns nicht aufdringlich, weil er den großen Umrißlinien der Hauptteile streng eingegliedert ist. Der Pferdefries ist bekanntlich in Indien nichts Unerhörtes, mancher wird hier an die herrlichen Pferdeskulpturen zu Srirangam in Südindien denken.

10. NEPÄLESISCHE OPFERKANNE und -LAMPE aus Messing, sog. Kunda. Das kannenartige Gefäß dient zur Aufnahme der flüssigen Butter (ghī), während die vorn angebrachte Schale den Docht aufnimmt. Berlin Mus. I C. 21033. Höhe 25 cm, Breite 18,5 cm.

Die Form ist typisch, auch die hier besonders markante Treibarbeit der Wandung, die in der unteren Hälfte auf eine stark stilisierte, in die Länge gezogene Lotusblüte zurückgeht und im ganzen wie eine Kannelierung wirkt, ist nichts Einzigdaßehendes. Ebenso kehrt auf diesen Kannenlampen der figürliche Schmuck stets wieder: den Henkel bildet der Leib einer Schlange, deren emporgereckte Köpfe eine kleine Viṣṇufigur (?) am Kannenrande überkrönen; oberhalb der Dochtschale der elefantenköpfige Gott Gaṇeśa, Sohn Śivas und der Pārvati, der Gott der Klugheit, Bedachtsamkeit, der vor jedem wichtigeren Geschäft des täglichen Lebens angerufen wird. Er ist heute wohl die populärste Hindugottheit, sein Bild ist allerorten auf öffentlichen Plätzen in Indien zu sehen. Die Steinskulptur des Gaṇeśa aus Kediri auf Java, die William Cohn (Indische Plastik, Tafel 168/169) in einer wundervollen Aufnahme zeigt und die er aus dem dreizehnten Jahrhundert datiert, ist vielleicht die schönste Darstellung dieses Gottes, die wir kennen. Übrigens zeigt jene Steinskulptur einen um den Sockel laufenden Fries von menschlichen Schädeln, wie er auch unsere Kunda in der Mitte umgibt. Sollte dies keine zufällige Übereinstimmung sein,

sollte diese Schädelkette zu Gaṇeśa in einer Beziehung stehen? Da Gaṇeśa der Sohn Śivas ist, zu den Attributen dieses Gottes aber eine den Hals umgebende Kette von Menschenköpfen gehört, so erscheint die Vermutung nicht abwegig. Indessen kann der Schädelkranz auf unserer Kanne auch einfach auf lamaistischen Einfluß zurückgehen, und dies ist aus dem Grunde wahrscheinlicher, weil er sich auch bei vereinzelt Exemplaren findet, welche an Stelle des Gaṇeśa eine andere Gottheit aufweisen. In Tibet spielt der Schädel, auch in der Kombination zur Kette, eine große Rolle. Dies beruht teilweise auf der Übernahme des indischen Schädelattributes auf lamaistische Gottheiten, andernfalls auch auf autochthonem tibetischem Schädelkult. — Auf dem Schalenrande sitzt eine ganz kleine Tierfigur, wohl Śivas heiliger Stier Nandi. Er trägt hier auf dem Rücken ein türmchenartiges Gebilde, in welchem wir das Kleinod Cintāmaṇi erblicken dürfen. Gestützt wird die Dochtshale von einem Gāruḍa, dem vogelartigen Dämon, dem Vertilger der Schlangen, der nur verhältnismäßig selten in reiner Vogelgestalt, gewöhnlich als Mittelding zwischen Vogel und Mensch wiedergegeben wird. — Das Stück ist von gelblicher, etwas patinierter Messingfarbe. Der Leib der Kanne ist aus ziemlich dünnem Blech getrieben, die anderen Teile, Henkel, Dochtshale, Gaṇeśafigur, sind größtenteils gegossen, teilweise ziseliert und in kaltem Zustande durch Niete mit der Kanne verbunden. (Man sieht z. B. die Befestigung der Dochtshale hinter dem Nimbus des Gaṇeśa deutlich auf unserem Bilde.) Andere Teile sind gelötet, es gibt Kundas, bei welchen die Verbindung aller einzelnen Teile lediglich durch leichte Zinnlötungen bewirkt ist.

11. NEPÄLESISCHE OPFERLAMPE, Messing. Berlin Mus. IC 21040. Höhe 25 cm, Breite 51 cm.

Eigenartige, völlige Abweichung von der gewöhnlichen Form, und zwar hat die Schale die Gestalt einer Yoni (oben S. 12); allerdings ist dieses Stück nur Lampe, während die Kunda (Tafel 10) gleichzeitig, ja in erster Reihe Kanne ist. Der die eigentliche Lampe tragende Elefant ist offenbar nicht liegend, sondern im Aufstehen begriffen gemeint. Er hält mit dem Rüssel eine Lotusblume. Ein ähnliches, doch offenbar viel feineres Stück bildet Sylvain Lévi ab (Le Népal, Bd. 1, Paris 1905, S. 39).

12. NEPÄLESISCHE HÄNGELAMPE für Räucherzwecke. Berlin Mus. IC 21035. Höhe 30 cm, Breite 22 cm. Material ist Messing oder eine gelbe Bronze.

Die Lampenschale hängt an einem beweglichen Bügel, dieser wieder ist an einer Kette (hier nicht sichtbar) angebracht. Der Bügel hat beiderseits bewegliche Anhänger, die an Ringen befestigt sind. Rechts und links vom Bügel stilisierte Köpfe, von denen nicht deutlich ist, ob Elefanten oder irgendwelche Dämonen gemeint sind. Unterhalb der Schale wieder bewegliche Anhänger. Das Ganze ist ein Gebrauchsgegenstand, der von fern durch die graziöse Linienführung der Ornamente, auch durch die Bewegung der leise hin und her schwankenden Anhänger einen gewissen Reiz ausübt. In der Nähe verliert das Stück, weil die Oberflächenbearbeitung nur sehr flüchtig und roh ist. Solche und ähnliche Hängelampen sind typisch; sie kommen in dieser Art übrigens nicht nur in Nepäl vor, vielmehr gibt es in ganz Indien an Ketten hängende Lampen zum Leuchten wie zum Räuchern.

13. Zwei besonders charakteristische Stücke religiöser Kleinkunst aus Nepäl:

Oben: ein Armring aus Kupfer oder überwiegend aus Kupfer bestehender Bronze. Durchmesser 8 cm. Das ganze Armband ist mit Miniaturreliefs von Hindugottheiten bedeckt, die wahrscheinlich nicht mit dem Ringe in einem Stücke gegossen, sondern vielmehr erst nachträglich darauf befestigt sind. Jedes dieser kleinen Reliefs hat nämlich beiderseits eine winzige Schlinge, die über einen knopfartigen Vorsprung gelegt ist, so daß das Relief gleichsam aufgeknöpft wirkt. Von den winzigen Reliefs und Figürchen sind auf dem Original die meisten deswegen nicht zu bestimmen, weil sie sehr undeutlich sind, und zwar ganz offenbar nicht etwa nur durch Abnutzung, sondern weil sie sicher von vornherein schon undeutlich gearbeitet waren. Die Fußsohlen Śivas, Śivas Stier Nandi, die Gestalt Gaṇeśas und wenige andere Dinge sind zur Not zu erkennen, während unser Bild leider gar keinen Einzeltyp deutlich macht. Es kam uns auch nicht hierauf, sondern vielmehr darauf an, die Gesamtwirkung des Stückes zu zeigen. Es handelt sich um einen Gebrauchsgegenstand, ein Erinnerungszeichen für fromme Asketen, die gewisse heilige Stätten Nepäls besuchen. Die Roheit und Unklarheit der Miniaturdarstellungen, die Bescheidenheit des Materials, die schlichte, dunkelbraune, matte Farbe hindern nicht, daß das Ganze den Eindruck einer reich geschmückten kleinen Kostbarkeit erweckt. So ist es ja auch gemeint: es soll dem Träger den persönlichen Besitz all der Heiligtümer geben, die dem Hindu Gegenstand der Verehrung sind. Es gibt derartige Armringe auch aus Messing und in etwas breiterer Form; die Art und Reihenfolge der Darstellungen ist im wesentlichen stets die gleiche.

Unten: Armschmuck aus Messing, ebenfalls für Priester oder religiöse Pilger. Das Stück ist gebogen, um sich dem Arme anzuschmiegen. Länge 10 cm, Höhe 7 cm. Durch die acht Öfen muß, um das Stück zu tragen, eine Schnur gezogen werden. Das Stück ist sehr stark abgegriffen, so daß nicht einmal die Attribute der großen Mittelfigur mehr erkennbar sind, letztere also nicht zu bestimmen ist (Viṣṇu?). Die kleinen Darstellungen beiderseits zeigen die Technik des oben abgebildeten Ringes. Deutlich zu sehen sind (vom Beschauer rechts oben) Śivas Füße. Das Berliner Museum besitzt ähnliche Stücke, doch in roherer Arbeit, aus Kupfer.

Arbeiten wie die auf dieser Tafel gezeigten werden noch heute gefertigt. Da die Gegenstände getragen und ständig angefaßt werden, darf das abgegriffene Äußere nicht über ihr Alter täuschen. Indessen wissen wir nicht, seit wann solche Stücke hergestellt werden; man kann daher im einzelnen Falle ein sichtlich frisches, wenig gebrauchtes Exemplar mit Gewißheit als modern ansprechen, niemals aber ein Exemplar einer bestimmten früheren Zeit zuweisen.

LAMAISTISCHE GÖTTERPLASTIKEN

insbesondere aus Tibet

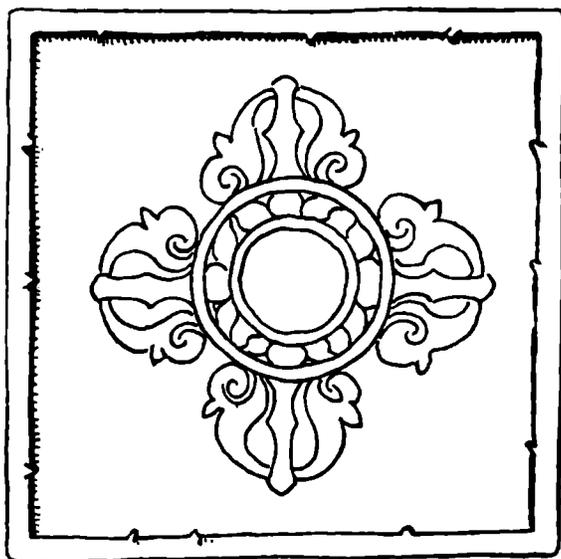
14. LAMAISTISCHE BRONZ AUS TIBET: Bhaiṣajyaguru (Vaiḍuryaprabhārāja, tibetisch: sMan=gyi bla Ve=ḍu=ryai 'od=kyi rgyal=po, abgekürzt: sMan=bla; mongolisch: Ototši, der sogenannte Medizinbuddha. (Grünwedel, Mythologie S. 118, Abb. dortselbst Nr. 93, S. 114.) Höhe 16 cm.

Mit dieser Bronze beginnen wir eine kleine Reihe lamaistischer Götterfiguren. Zwar ist sMan=bla, wie wir ihn bei seinem kürzesten Namen nennen wollen, eine Form Buddhas, die, wie Grünwedel hervorhebt, über den Lamaismus hinausgeht und sich bis nach Japan einer allgemeinen Verehrung erfreut. Das vorliegende Exemplar aber ist jedenfalls ein typisches Stück lamaistischer Plastik, und darum wollen wir in die Betrachtung dieser Figur einige allgemeine Bemerkungen über lamaistische Bronzen einflechten, die auch für die später abgebildeten Stücke gelten. — Zunächst sind Geste und Attribute zu beachten, an denen wir erkennen, daß sMan=bla gemeint ist: die Linke liegt mit nach oben geöffneter Fläche auf dem Schoße und hält die Almosenchale (pātra); die ausgestreckte rechte Hand dagegen hält hier eine Frucht, eine Myrobalane. Statt dieser Frucht kommt auch eine langstielige Blume vor, wie bei dem von Grünwedel Abb. 93 gezeigten

Medizinbuddha. Weiter ist hier darauf hinzuweisen, daß sämtliche lamaistische Gottheiten, ja alle Einzelheiten ihrer Kleidung und ihrer Attribute ihre konventionelle Farbe haben. So ist die Körperfarbe des sMan-bla blau, aber auf unserer Bronze ist dies nicht zu sehen, hier ist nur das Haar mit blauer Farbe überfärbt. Zwischen den kleinen Vorsprüngen der Haardarstellung haftet die Farbe gut; es hat sicher nur technische Gründe, daß die Tibeter im allgemeinen nicht auch den Bronzen die konventionelle Farbe geben. So lernt man die Farbe erst aus den Gemälden kennen, und darum sind die Plastiken allein nicht völlig aufklärend über einen Typus; man muß, wenn irgend möglich, neben einer Bronze ein farbiges Bild derselben Gottheit usw. sehen, um nicht nur über die Formen, sondern auch über die Farben völlige Klarheit zu erhalten. Dabei ist es dann natürlich vollkommen gleichgültig, ob es ein altes oder ein modernes Bild ist, das unserer Betrachtung einer Plastik zu Hilfe kommt; es genügt, daß die in der Literatur und im Herkommen festgelegten richtigen Farben vorhanden sind. So sind im Berliner Museum für Völkerkunde neben einer ganzen Anzahl lamaistischer Plastiken sehr instruktiv moderne Temperabildchen, die aus lamaistischen Klöstern der Mongolei oder Chinas stammen, ausgestellt. Jedes auch noch so moderne lamaistische Bild ist darum ikonographisch von Wichtigkeit. — Unser sMan-bla ist aus gelber, leicht ins Grüne spielender Bronze. Der größere Teil der Oberfläche ist ohne jede Tönung, er ist nur nach dem Gusse sauber geglättet und nun unter der natürlichen Einwirkung der Luft etwas nachgedunkelt, ohne schon eigentliche Patina zu zeigen. Gesicht, Hände und Füße aber sind vergoldet, und zwar nicht im Feuer, sondern durch Überstreichen mit einem matten Goldlack. Ferner ist das Weiße in den Augen, das Rot der Augenwinkel, das Rot der Lippen durch aufgetrichene Farben angedeutet. Dies hat den Zweck, dem Buddha Leben zu verleihen; er kann nicht hören, kann keine Bitte erfüllen, ehe nicht zeremoniell die dazu bestimmten Körperöffnungen durch das Betupfen mit Farbe lebendig gemacht sind, eine Anschauung, die auch in China herrscht und deren Betätigung z. B. von Grube («Religion und Kultus der Chinesen») beschrieben wird. Die kalte Vergoldung einzelner Figurenteile finden wir nur bei solchen Bronzen, die nicht im Ganzen feuervergoldet sind. Man kann in dieser Hinsicht zwei Hauptgruppen lamaistischer Bronzen unterscheiden, solche mit und solche ohne Feuervergoldung. Letztere zeigen wieder verschiedene Arten der Flächenbehandlung. Ist im vorliegenden Falle die Oberfläche nacktes, ungetöntes Metall, so zeigt die Bronze unserer nächsten Tafel eine Tönung, von der noch zu sprechen sein wird. Ab-

gesehen von den besonderen Attributen des sMan=bla erblicken wir an dieser Figur typische Merkmale des Buddha: die schon erwähnte Blaufärbung des Haares dient zur Wiedergabe der quellenmäßigen »glänzenden Schwärze« (= Bläue); wir sehen ferner den Schädelauswuchs, die kurzen, gleichmäßigen Locken, das Bällchen zwischen den Augenbrauen (das silbrig glänzen soll), die runden, vollen Gliedmaßen, insbesondere noch die flachen Fußsohlen. Alles das sind einige der Merkmale Buddhas, die auf die Buddhalegende zurückgehen (besonders auf den Lalitavistara) und die sich auch bei anderen Buddha-gestalten finden. Wir erwähnten, daß der Kult sMan=blas bis nach Ostasien hin populär ist. Zu ihm gehören acht Begleiter, die nach ihren verschiedenen Gestalten auseinanderzuhalten sind. Der Ursprung dieses Buddhatypus ist ungeachtet seiner weiten Verbreitung unklar (Grünwedel); als Gott der Medizin soll er auch schon durch bloße Berührung Heilung und Schmerzlinderung spenden (Waddell). — In China besteht der Buddhismus einmal in der Form des tibetisch-mongolischen Lamaismus, andererseits gibt es aber daneben eine andere, aus Indien übertragene, chinesiserte Form des Buddhismus, die man nach dem chinesischen Namen Buddhas, Fô, als Fôismus zu bezeichnen pflegt. sMan=bla kommt nun auch im föistifchen Gestaltenkreis ebenso vor wie im lamaistifchen. Aber als Fô zeigt er eine chinesiserte Tracht, jedenfalls nicht die alte indische mit entblößter Schulter, wie wir sie bei unserem typisch lamaistifchen sMan=bla sehen. Es kommt ein weiteres Unterscheidungsmerkmal lamaistifcher und föistifcher Bronzen hinzu: die Chinesen vergolden oder lackieren ihre Plastiken grundsätzlich; entweder mittels Feuervergoldung oder durch Goldlackauftrag, dem vielfach noch nachträgliche Überfärbung mit dickem roten oder braunen Lack einen warmen, kupferartigen Ton verleiht, wodurch nur leider die Konturen der Figur oft genug verdeckt werden — von Einzelheiten der Ziselierung nicht zu reden. Lamaistifche Originalbronzen aus Tibet oder der Mongolei zeigen niemals ein solches Verfahren, das, mögen ihm auch verschiedene Gründe unterliegen, doch von mangelndem Verständnis für den Reiz des Bronztones Zeugnis ablegt. Aber es gibt auch eine ganze Reihe lamaistifcher Bronzen, die in China und von Chinesen gearbeitet sind, ab und zu noch die indische Grazie (vgl. Tafel 16) lamaistifcher Typen zeigen, technisch aber, besonders in der Oberflächenbehandlung (Lackierung) ganz und gar chinesisch sind. Es ist sogar durchaus nicht immer mit Gewißheit zu sagen, ob eine Bronze chinesisch oder tibetisch ist; arbeiten doch Chinesen in Tibet, andererseits Lamas in China, und die alten Kulturbeziehungen beider Gebiete sind so enge, daß man sich,

was die religiösen Plastiken angeht, in Zweifelsfällen darauf beschränken darf, festzustellen, daß sie lamaistisch sind. Damit ist dann das betreffende Objekt nicht irgendeiner nationalen Kunst zugeteilt, sondern eben lediglich nach der Kirche benannt, welche diese Art Kunst entwickelt hat. — Alle lamaistischen — und auch alle anderen chinesischen Bronzen sind Hohlgüsse. In Tibet und in der Mongolei wie in China werden in die Höhlungen Weihgaben, kleine Steine und dergleichen, vor allem aber Papierrollen gelegt, die mit religiösen Formeln, Segensprüchen oder Fragmenten aus der religiösen Literatur beschrieben sind. Damit diese Gegenstände nicht herausfallen, ist gewöhnlich Baumwollwate



Kupferne Verlußplatte des auf Tafel 24 abgebildeten Stüpa mit Ritzzeichnung, darstellend die gekreuzten Donnerkeile, in der Mitte das »Rad der Lehre«. Natürl. Größe: 7,4×7,4 cm

darüber gestopft. Während nun im engeren Sinne chinesische Bronzen unten offen bleiben — abgesehen davon, daß manchmal Papp- oder Holzplatten oder auch Bleiplomben einen ziemlich losen Verluß geben —, sind lamaistische Bronzen aus Tibet und der Mongolei regelmäßig fest verschlossen: der untere Rand der Bronze weist eine ihm parallel laufende, vertiefte Schiene auf, welche einer Kupferblechplatte zur Unterlage dient. Der Rand des Sockels ist sodann an einigen Stellen mit geeignetem Instrument angechnitten, und es sind so kleine Vorsprünge oder Zacken entstanden, die über die Kupferplatte hinüberreichen und ihr Halt geben. Die Verlußplatten sind meist mit einem zifelierten Ornamente geschmückt. Hierzu dienen als Motive die heiligen Geräte und Symbole der lamaistischen Kirche, besonders häufig eine Kombination von zwei

gekreuzten Donnerkeilen (Sanskrit *viṣva=vajra*, tibetisch: *sNa=ts'ogs rdo=rje*), in deren Mitte das buddhistische »Rad der Lehre« (Sanskrit: *cakra*, tibetisch: *k'or=lo*) zu sehen ist. Wir zeigen hier z. B. auf S. 29 die Verschlussplatte des auf Tafel 24 abgebildeten Stūpa.

Es sei hier sogleich bemerkt, daß eine große Reihe lamaistischer Bronzen von bewegter Gestalt, die zum Hohlguß nicht geeignet sind, massive Güsse darstellen und nur auf hohlem Sockel ruhen, dem sie mittels Zapfen lose aufgesetzt sind (vgl. Tafeln 21 und 23). Zuweilen sind bei solchen Stücken auch die Sockel massiv.

Endlich gibt es auch Ausnahmen von der Regel, daß Hohlgüsse durch Kupferplatten verschlossen werden; besonders bei manchen nicht feuervergoldeten, dunklen, vorwiegend kupferhaltigen Bronzen ist dies zu beobachten. Bei solchen zeigt der Innenrand des Sockels keine Schienen.

Figuren, welche erbrochen und ihres Inhaltes beraubt sind, haben damit ihren rituellen Wert verloren. Das sollten auch diejenigen europäischen Sammler religiöser Plastiken bedenken, denen es nur auf die äußere Form ankommt. Unglaublich fast, aber wahr, daß zuweilen unverständige Hände, nachdem sie einmal den Verschluss geöffnet, den Inhalt achtlos fortwerfen, da er »mit dem Kunstwerte nichts zu tun habe«!

15. LAMAISTISCHE BRONZE (TIBET) DES BODHISATVA PADMAPĀṆI oder Avalokiteśvara. Höhe 18 cm.

Die (rötliche) Bronze ist dunkelbraun getönt; Gesicht, Hände und Füße sind mit mattgoldenem Lack überstrichen. Attribute: Die Lotusblume, deren Stengel von der linken Hand ausgeht. Auf der Blüte, oberhalb der linken Schulter, das Flälchchen (*kalāśa*); auf der anderen Lotusblüte, oberhalb der rechten Schulter, der Rosenkranz (Sanskrit. *mālā*, tibet. *p'ren=ba*). Im Mittelteil der Krone endlich die Miniaturdarstellung des Buddha Amitābha (»B. des unermesslichen Glanzes«). Die Darstellung des Padmapāṇi in dieser Stellung ist selten; gewöhnlich findet man ihn stehend oder sitzend mit untergeschlagenem linken, aber vorgestrecktem rechten Beine. Es ist noch ganz die indische Darstellung der Bodhisatvas, die als reich geschmückte indische Fürstengestalten vorgestellt sind. Der Oberkörper ist nackt, eine faltige Binde ist über den Nacken gelegt und fällt vorn nach beiden Seiten über die Schultern, ihre Enden reichen links und rechts bis über den Rand des Lotussockels. Ein reicher Schmuck hängt vom Hals bis fast auf den Nabel hinab. Um die Hüften ist ein Lendentuch geschlungen, das auch die Beine bedeckt und das mit sternartigen Mustern

zifeliert ist. Das Haar läuft beiderseits in langen, mehrfach geteilten Strähnen bis über die Schultern. Die Figur zeigt ein Charakteristikum feinerer lamaistischer Bronzen: sie ist (in der Krone, dem Brust-, Arm- und Ohrschmuck) mit Halbedelsteinen besetzt. Am liebsten werden Türkisen verwendet, doch kommen mannigfach andere Steine vor, wie wir noch sehen werden. Um das Wesen des Bodhisattva Padmapāni (»mit der Lotusblume in der Hand«) oder Avalokiteśvara (»der herabschauende Herr«) zu verstehen, bedarf es einer näheren Beschäftigung mit der Geschichte des Buddhismus und den buddhistischen Lehren, wozu hier nicht Raum ist. Aber wenigstens die hier in Betracht kommenden Hauptmomente müssen wir kurz festhalten: im ersten Jahrhundert nach Christus, nachdem schon vorher verschiedene Konzilien und Sektenbildungen eine Zerspitterung der buddhistischen Kirche herbeizuführen begonnen hatten, entstand eine große Spaltung des Buddhismus mit der Begründung des Mahāyāna-Systems durch Nāgārjuna. »Mahāyāna« bedeutet »großes Fahrzeug« im Sinne eines Strebens nach dem großen Ziele. Dieses große Ziel liegt für die Anhänger des Mahāyāna darin, daß sie danach streben, als Bodhisattvas, d. h. als künftige Buddhas, wiedergeboren zu werden. Demgegenüber ist das Hinayāna, das »kleine Fahrzeug« diejenige Lehre, deren Anhänger nur nach ihrer eigenen Erlösung streben. Der Lamaismus beruht nun, soweit er buddhistische Wurzeln hat, auf dem Mahāyāna-System. Ob dieses eine Entartung des ursprünglichen Buddhismus darstellt oder ob es sich auf solchen Grundlagen entwickelt hat, die bereits von Anfang an im Buddhismus gegeben waren, ist in der Willensschaft noch streitig¹. Uns interessiert hier jedenfalls die Tatsache, daß das Mahāyāna die Gestalten der Dhyānibuddhas und Dhyānibodhisattvas geschaffen hat. Es handelt sich hierbei um folgende Vorstellung (ich folge hier den schnell und übersichtlich einführenden Bemerkungen bei Pischel-Lüders, *Leben und Lehre des Buddha*, S. 90 f., ferner bei Grünwedel, *Handbuch* S. 169, auf die ich verweise): das Weltgeschehen vollzieht sich in Weltperioden (kalpa), nach denen immer wieder Untergang und Erneuerung eintritt. Nicht in allen diesen Kalpas erscheint ein Buddha. Daher die Einteilung in »leere Kalpas« und »Buddha-kalpas«. In einem Kalpa können bis zu fünf Buddhas auftreten. Im letzteren Falle liegt ein »gesegnetes Weltjahr« (Bhadrakalpa) vor. Ein derartiges ist das unsere. Die auf Erden (in menschlicher Gestalt) auftretenden Buddhas nennt man Mānuṣibuddhas. Der Mānuṣibuddha unseres (eisernen) Zeitalters war Gautama, der des kommenden Zeitalters, des letzten unseres Kalpa, wird Maitreya sein. Nach der Vorstellung der nördlichen Buddhisten hat nun jeder

¹ Vergleiche darüber z. B. Hermann Bedke, *Buddhismus I*, S. 22 ff.

Mānuṣibuddha ein mythisches, aus der Reflexion hervorgegangenes Ebenbild in der über sinnlichen Welt, nämlich in einem der Terrassenhimmel (dhyāna), welche den vier Stadien der Reflexion oder Beschauung entsprechen. Umgekehrt kann man es so ausdrücken, daß der irdische Buddha als materielles Abbild (Emanation) eines immateriellen Buddhas gilt. Dieser immaterielle Buddha ist der Dhyāṇibuddha. Es hat danach jeder Mānuṣibuddha in seinem Dhyāṇibuddha »sein verklärtes Selbst im Himmel« (Pischel-Lüders, S. 91). Der Dhyāṇibuddha unseres Gautama ist der Buddha Amitābha (»B. des unermesslichen Glanzes«, vergleiche unsere Tafel 19, sitzende Seitenfigur rechts). Es hat nun weiter jeder Dhyāṇibuddha in einem Dhyāṇibodhisatva seinen Nachfolger auf Erden. Der Dhyāṇibodhisatva des Amitābha aber ist der hier gezeigte Padmapāṇi. Avalokiteśvara oder Padmapāṇi (beide sind identisch) ist der Schirmherr der lamaistischen Kirche, der eigentliche Erlöser. Ihm gilt die berühmte Formel *om maṇi padme hum*, »Ja, das Kleinod im Lotus. Amen!« — »keine an irgendeine kosmische Macht gerichtete Bitte um irgend etwas, sondern die einfachste, schlichteste Meditation, durch welche sich der Andächtige im heiligen Sinnbilde zum Bodhisatva Avalokiteśvara und durch ihn zum Amitābha, dem Buddha des unermesslichen Lichts, erhebt« (so die schöne Erklärung Hermann Beckhs, II, 58). Als Inkarnation, d. h. Fleischwerdung des Padmapāṇi auf Erden, gilt der eine der beiden höchsten Würdenträger der lamaistischen Kirche, der Dalai Lama, und zwar seit 1439 n. Chr. Damals, so wird angenommen, geschah die Inkarnation zum ersten Male in der Person des dGe-'dun, des Neffen des Apostels Tson-k'a-pa (über diesen vergleiche Bemerkungen zu Tafel 17), der zwar den Titel des Dalai Lama noch nicht führte, doch als der Erste ihrer langen Reihe gilt (hierüber Grünwedel, Mythologie S. 75 und 206, Note 54). — In China, woselbst der Buddhismus zwar bereits im zweiten Jahrhundert v. Chr., nach einigen Forschern sogar noch früher, eingeführt oder doch bekannt geworden ist, jedoch erst seit dem ersten nachchristlichen Jahrhundert festen Fuß gefaßt hat, haben verschiedene Buddha- und Bodhisatvaformen unter neuen, chinesischen Namen Eingang gefunden; teilweise sind chinesische Gestalten mit gewissen buddhistischen identifiziert worden. Unser Avalokiteśvara ist z. B. identisch mit der chinesischen Göttin Kuan-Yin (japanisch Kwannon), deren typische Attribute bis in die Gegenwart hinein die unseres Bodhisatva geblieben sind: Lotusblume und Fläschchen; auch der Dhyāṇibuddha in der Krone ist manchmal bei der Kuan-Yin vorhanden. Ebenso zeigt Kuan-Yin regelmäßig noch die Formen der alten indischen Krone. Es gibt nun in China Formen der Kuan-Yin (besonders in weißen Porzellan-



Die Formel *om mani padme hum* in indischer Ranja-Schrift (etwa siebentes Jahrhundert n. Chr.) –
Nach Waddell, *The Buddhism of Tibet*

plastiken, Blanc de Chine), bei welchen die Göttin eine Laute trägt. Es ist amüßant, daß diese Form einem sprachlichen Mißverständnis ihre Entstehung verdankt. Wie man nämlich herausgefunden hat, wurde von den Chinesen bei der Übersetzung des Wortes Avalokitesvara (»der herabschauende Herr«) für *isvara* = »Herr« irrig *svara* = »Stimme« gelesen, wodurch dann die Deutung entstand »der auf die Stimme oder die Laute Herabschauende, Betrachtende«, d. h. »der das Gebet Erhörende« (vergleiche Grube, *Religion und Kultus*, S. 151). Die Lösung des Rätsels aber, weshalb Avalokitesvara gerade einer weiblichen Gottheit gleichgesetzt wurde, gelang dem leider zu früh dahingegangenen Berliner Sinologen J. J. M. de Groot, meinem verehrten Lehrer, an dem Märchen von der Königstochter Miao Shan. Die Wiedergabe würde uns hier zu weit führen, ich darf auf die genaue Darstellung bei Grube S. 151 verweisen.

16. LAMAISTISCHE BRONZE (TIBET) DER GRÜNEN TÄRÄ. Berlin Muf. ID 5675. Höhe 16,5 cm.

Der Bronzeton ist gelb, mit einem Stich ins Olivenfarbene. Die Figur ist nicht oder nur schlecht vergoldet, zeigt wenigstens kaum Spuren einer eigentlichen Vergoldung. Statt einer Besetzung mit Steinen (wie bei der Figur auf Tafel 15) sind hier die in Krone, Brustschmuck usw. vorhandenen Faltungen mit verschiedenfarbigen, emailleartigen Farbstoffen angefüllt. Dies findet man häufig bei flüchtigen, schlechten Stücken oder bei solchen, die mit geringem Material hergestellt sind, besonders bei Figuren, die nicht gegossen, sondern aus verhältnismäßig dünnem Bronzeblech getrieben und bei denen dann die Hauptteile (Büste, Unterleib usw.) erst zusammengesetzt sind. Aber auch bei

feiner gearbeiteten, massiveren Bronzen kommen Farbeinreibungen statt der Steine vor. Dann mag entweder die spätere Einsetzung der Steine vorbehalten gewesen oder (in der Regel weniger wahrscheinlich) es mögen die ursprünglich vorhanden gewesenen Steine entfernt worden sein. Tārā, tibetisch sGrol=ma, mongolisch Dara äkä = »Stern«, von den Tibetern gedeutet als »Erlöserin«, ist »das weibliche Gegenstück des Buddhabegriffs«, die »Śakti (vergleiche oben S. 12) par excellence« (so Grünwedel, *Mythologie* S. 142, dem wir auch im nachstehenden wieder folgen müssen). Der Name Tārā ist nicht erst von der buddhistischen Mythologie gebildet worden, er ist vielmehr schon die Bezeichnung für eine Form der Durgā, der Śakti des Śiva (oben S. 12). Allerdings ist es nicht die Durgā, die der lamaistischen Tārā die äußere Form gegeben hat, sondern Viṣṇus Gattin Śrī oder Lakṣmī (Waddell und nach ihm Grünwedel, *vergleiche Mythologie des Buddhismus* S. 142 und den dort auf Abbildung 115 gezeigten südindischen Lakṣmitypus). So sehen wir hier, daß in der Mythologie sowohl als auch in der bildenden Kunst die Gestalten der hinduistischen Vorstellungswelt in die buddhistische übergehen; gilt doch in Indien zu späterer Zeit selbst Buddha als eine Inkarnation Viṣṇus, die freilich keine erhebliche Rolle spielt und die, wie v. Glasenapp (*Hinduismus* S. 129) bemerkt, »augenscheinlich einer Zeit entstammt, in welcher der in hartem Kampfe mit dem Buddhismus stehende Viṣṇuglaube die Anhänger der rivalisierenden Lehre zu sich herüberziehen wollte«. — Die Tārā des Lamaismus ist die Śakti des Bodhisatva Avalokiteśvara. Man unterscheidet zwei Hauptformen, die grüne und die weiße Tārā, die ihre Bezeichnungen von der betreffenden Körperfarbe auf Gemälden haben, aber auch noch gewisse andere Verschiedenheiten aufweisen. Die grüne Tārā hat, wie wir auf unserer Tafel sehen, stets den rechten Fuß vorgestreckt, sie erscheint dadurch in Bewegung, stellt eine lebhaftere (zornige) Form dar. Die weiße Tārā hingegen sitzt stets mit untergeschlagenen Beinen, auch hat sie ein drittes Auge auf der Stirn sowie Augen auf Handtellern und Fußsohlen, so daß sie die »Siebenäugige« heißt (Grünwedel, *Mythologie* S. 146). Es muß hinzugefügt werden, daß es andere Formen der Tārā gibt, die (natürlich auf Gemälden) noch andere Farben aufweisen. Eine genauere Verfolgung des Tārātypus bis ins einzelne würde uns zeigen, daß es vielhändige, mehrgesichtige, ja logenannte »furchtbare« Formen gibt, die durchaus an die indische Kālī (oben S. 13) erinnern. Eine solche nähere Beschäftigung mit den verschiedenen Formen der Tārā ist natürlich hier nicht möglich; ich darf auf die Ausführungen Grünwedels und sein reiches Bildermaterial in »*Mythologie des Buddhismus*« S. 146f. verweisen.

Die grüne wie die weiße Tārā gelten als fleischgeworden in den beiden Gemahlinnen des Königs Sron-btsan-rgam-po (629—650 n. Chr.), der den Buddhismus in Tibet eingeführt hat. Von diesen beiden Königinnen war die eine eine nepalesische, die andere — nach der Überlieferung — eine chinesische Prinzessin. Die Farben »weiß« und »grün« enthalten nach Grünwedel Anspielungen auf die natürliche Hautfarbe einerseits der Chinesin, andererseits der (dunklen) Hindufräule.

Die grüne Tārā ist nicht die einzige Gestalt, die mit vorgestrecktem rechten Beine dargestellt wird. Ihr sehr ähnlich ist z. B. eine nicht seltene Darstellung des Bodhisattva Padmapāni, doch gehört zu diesem vor allem der Dhyāni-buddha in der Krone (oben S. 30).

Die Tārāgestalten, besonders die bewegte Form der grünen Tārā, sind die anmutigsten, graziösesten Erscheinungen des lamaistischen Pantheons. Das Berliner Museum besitzt eine größere Anzahl von Tārätypen, darunter große, teilweise mit Steinen besetzte Stücke von hoher Schönheit. Auch das hier gezeigte ist ein gutes, wenn auch kleines Exemplar. Besonders bemerkenswert ist die zierliche Bildung der Gliedmaßen. Aber man darf, um den Künstler nicht zu überschätzen, nicht vergessen, daß gerade hier wieder eine typische Gestalt vor uns steht, deren Formen althergebracht sind.

17. LAMAISTISCHE VERGOLDETE BRONZE DES TSON-K'APA. Berlin Mus. I D 9366. Höhe 19,5 cm.

Dies ist der Name des im Jahre 1355 n. Chr. geborenen Reformators des Lamaismus. Seine Lebensgeschichte und sein Wirken schildert Grünwedel in Mythologie S. 70 f. Im vierzehnten Jahrhundert unserer Zeitrechnung bestand im Lamaismus eine Periode der Degeneration. Die Disziplin der Geistlichkeit war geschwunden, an Stelle der alten Ehelosigkeit war die Priesterehe üblich geworden, die Lamas lagen dem Śāktikulte und damit allerlei Ausschweifungen ob. Tson-k'apa, so benannt nach dem Tale am Blauen See, wo er geboren wurde (mit seinem tibetischen Klosternamen rJe-rin-po-c'e bLo-bzan-grags-pa), schaffte Wandel, indem er die alte Klosterdisziplin wieder einführte. Er ist der Neuerrichter der heutigen lamaistischen Hierarchie und genießt in Tibet und in der Mongolei fast göttliche Verehrung. Hauptabzeichen seiner Sekte, der »Tugendsekte«, war die hohe gelbe Mütze, die er auch auf der hier gezeigten Bronze selbst trägt und die heute noch eine lamaistische Priesterkopfbedeckung ist. Bei manchen Bronzen fehlt diese Mütze; dafür wird dann der Figur eine solche aus gelber Seide aufgesetzt. Die Figur hält die Hände in der Geste Dharmacakra-Mudrā (»Rad der Religion«). Über den Lotus-

blumen oberhalb der Schultern erblickt man die Attribute: links (vom Beschauer) das Schwert; rechts das Buch (Seitenansicht, wobei man an das indische Buch — übereinandergelegte Palmblattstücke — zu denken hat), über dem Buche hier die spitzeiförmige Gestalt des Wunderedellsteines Cintāmaṇi, eines der vier wunderbaren Gegenstände, die zur Zeit eines der ältesten sagenhaften Könige Tibets vom Himmel herab sich auf den Königspalast hinunter gesenkt haben sollen. — Das Gesicht unserer Figur ist freilich schematisch. Es gibt dagegen herrliche Porträtbronzen lamaistischer Geistlicher, von denen Grünwedel (Buddhistische Kunst in Indien, Abb. 101) ein schönes Stück des Berliner Museums vorführt. Ich bin leider nicht in der Lage, von diesen Porträts — den Höhepunkten tibetischer Bildnerie — ein Exemplar zu zeigen und kann daher hier nur auf die Berliner Stücke hinweisen.

18. FRAGMENT EINES BRONZERELIEFS: Gestalt einer Nāgi (weiblichen Schlangendämons). Berlin Mus. IC 35124. Höhe 20 cm, Breite 32 cm. Sammler: A. v. le Coq. Bruchstück des Hintergrundes einer großen Figur.

Die Nāgas (männliche Form) und Nāgis (weibliche Form) sind Zwitterwesen, d. h. von halb menschlichem, halb tierischem Äußeren, vergleichbar den Kinnaras und Kinnaris, von denen wir oben (S. 21) gesprochen haben. Sie treten schon in sehr frühen indischen Plastiken auf, ihr Ursprung ist zweifelhaft, er kann persisch, aber auch urindisch sein. Jedenfalls ist der Glaube an Nāgas in der Zeit der Veden nicht nachzuweisen. (Vgl. Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien S. 42 ff.) Es handelt sich um Schlangen, Angehörige einer eigenen Schlangenwelt, deren Mitglieder fähig sind, Menschengestalt anzunehmen, und die gewöhnlich mit menschlichem Kopfe und Oberkörper, von den Hüften an aber als Schlangen dargestellt werden. Doch auch rein menschliche Nāga- oder Nāgigestalten, die nur mit Schlangenleibern eng verbunden sind, kommen vor, und wir sehen gerade auf unserem Relief eine derartige Form. Die ganze Gestalt und die Tracht sind völlig indisch. Die ausgestreckte linke Hand trägt das Kleinod Cintāmaṇi. Wenn auch die Gliedmaßen zu kurz, Hände und Füße plump ausgefallen sind, so ist doch die Figur in reizvoller Bewegtheit und zeigt eine Anmut, die durch das ebenmäßige, lächelnde Antlitz noch erhöht wird. Das Relief, von dem leider nur dieses Fragment vorhanden ist, ist in ziemlich dünnem Bronzeblech getrieben. Solche Reliefs sind indessen in allen Größen typisch, je eine Nāgi, wie die hier gezeigte, schwebt von rechts und links der Mitte zu, welche von dem mythischen Vogeldämon Garuda, dem Verfolger der Schlangen, eingenommen zu werden pflegt.

19. ELFENBEINRELIEF, als Buchdeckel verwendet. Aus Tibet. Berlin Mus. I C 39317. Breite 26 cm, Höhe 12 cm.

Eines der schönsten Stücke unserer Bilderreihe. Sitzende Hauptfiguren: links Ratna-lambhava, der Dhyānibuddha des vorigen Zeitalters unserer Weltperiode (kalpa) (die linke Hand hält die Almosenschale, die rechte ist »spendend« mit nach vorn offener Fläche ausgestreckt)¹, sein Vehikel sind Pferde, die auf farbigen Miniaturen gelb sind; in der Mitte Akṣobhya, der Dhyānibuddha des zweiten Zeitalters unserer Weltperiode, sein Vehikel sind Elefanten, die auf farbigen Miniaturen blau sind. Würden diese Elefanten, sowie der Nimbus im Hintergrunde, fehlen und würde überhaupt die Mittelfigur aus dem Zusammenhange genommen sein, so wäre es ein typischer Śākyamuni (Ehrentitel Gautamas nach dem Namen seiner Familie), der Buddha (Mānuṣibuddha) des gegenwärtigen Zeitalters (rechter Arm ausgestreckt mit nach vorn gedrehtem Handrücken: die Geste der Zeugnisanrufung oder der Erdberührung (Bhūṣparṣa), mit welcher Śākyamuni die Erde zur Zeugin anrief, als er von Māra, der Gottheit des Bösen, versucht wurde). Rechts endlich Amitābha, der Buddha des unermesslichen Glanzes, der Dhyānibuddha unseres Zeitalters (vgl. oben S. 31). Sein Vehikel sind Pfauen, die auf farbigen Miniaturen rot sind. Für gütige persönliche Unterstützung bei der Erklärung der Mittelfigur und der Tiergestalten bin ich Herrn Geh. Rat Professor Grünwedel besonders verbunden, ebenso für den Hinweis darauf, daß die gleiche Trias von Dhyānibuddhas bei Daniel Wright, History of Nepal (Cambridge 1877) p. 43 abgebildet ist. Dort hat, wie Grünwedel bemerkt, der indische Lithograph die Mudrās zunächst verkehrt gezeichnet, alsdann aber notdürftig korrigiert, während unser Elfenbeinrelief alles deutlich zeigt. Der Charakter der stehenden Figuren ist nicht klar; da ihnen der Schädelauswuchs fehlt, ist Buddha nicht gemeint. Dagegen könnte man bei den Gestalten rechts und links von Śākyamuni (in der Mitte) an Buddhas Lieblings Schüler, das »Musterpaar« Śāriputra (Pali: Sāriputta) und Maudgalyāyana (Pali: Moggallāna) denken, doch steht dem entgegen, daß es sich im ganzen um vier Figuren handelt. Die Vierzahl paßt ausgezeichnet zu den vier Welthütern (Lokapālas), die den Gautama oft umgeben (vgl. die Abbildung 3 bei Grünwedel, Mythologie S. 7). Allerdings fehlen dann die verschiedenen Attribute der Lokapālas, wobei übrigens noch undeutlich ist, was die stehenden Figuren in der einen Hand tragen;

¹ Bestimmung nach L. A. Waddell, The Buddhism of Tibet or Lamaism. London 1895, S. 310f., wofelbst man die wichtigsten Buddhatypen mit ihren Gesten (Mudrās) kurz erläutert findet.

es sieht eher nach einer Frucht als nach einer Opferschale aus. Ich glaube, daß der Künstler sich über den Charakter dieser Nebengestalten selbst kein Kopfzerbrechen gemacht, sondern einfach die Hauptfiguren verehrende Seitengestalten, entweder eben die Lokapālas oder irgendwelche Bodhisatvas als prinzipiellen Vorwurf im Auge gehabt hat. Man gelangt zu dieser Auffassung, wenn man beachtet, daß diese vier Gestalten vollkommen symmetrisch, d. h. als »Pendants« gearbeitet sind. — Dieses Relief ist in seinen Einzelheiten wie als Ganzes vielfach interessant: zunächst sehen wir hier in der Umrahmung das Mäandermuster verwendet, das wir in Tibet nicht selten finden (vgl. z. B. unsere Tafel 31). Es wäre sehr irrig, dieses Muster irgendwie mit den oben mehrfach gestreiften antiken Einflüssen auf die indische Kunst in Verbindung bringen zu wollen, denn der Mäander kommt in fast sämtlichen Kunstgebieten der Erde vor und hat zweifellos mehrfach eine selbständige Entstehung erlebt. Näheres über dieses in der kunsthistorischen, prähistorischen und ethnologischen Literatur genügend behandelte Thema kann hier nicht geäußert werden. Die Säulen der drei Throne zeigen noch deutliche Züge alter indischer Holzarchitektur. Der Dämonenkopf, welcher die Mitten der drei Bogen bildet und aus dessen Munde sich Schlangen ringeln, ist uns aus der indischen religiösen Plastik wohl bekannt: wir sehen ihn z. B. auf den Hintergründen südindischer Götterbronzen, und es scheint sich um eine śivaitische Gestalt zu handeln. Der gleiche Kopf tritt zuweilen bei nepalesischen Geräten, ferner z. B. auch an den Seiten des runden Mittelteiles des auf unserer Tafel 24 abgebildeten Stūpa auf. Es scheint, daß er vielfach nur noch die Bedeutung eines Ornamentes hat. So kann es auch hier sein; man hat nicht notwendig, an gewisse Dämonen zu denken, die in vielen Darstellungen als Teilnehmer an buddhistischen Szenen auftreten. Auch der Nāgakönig Mucilinda, der manchmal als mehrköpfige Schlange, den Buddha überschattend, gesehen wird (vgl. Grünwedel, Myth. Abb. 87, 88 und S. 110), ist hier wohl nicht gemeint. Dagegen können die zu beiden Seiten der Mittelgruppe ganz oben schwebenden, nicht recht deutlichen Figuren, Girlanden in Händen haltend, Nāgas sein. Zu Häupten der äußersten stehenden Figuren rechts und links erkennt man die Form des Kleinodes Cintāmaṇi. In gleicher Höhe beiderseits des Mittelbogens das »Panier« (tibet. Rgyal-mtshan) eines der acht symbolischen Sakralgeräte der lamaistischen Kirche.

Das Relief, dessen schöner gelblich weißer Elfenbeinton in unserer Aufnahme gut zur Andeutung gelangt, ist auf der Rückseite schon an mehreren Stellen altersgebräunt und rissig; so alt seine Motive sind, so ist es doch auch

hier wieder schwer, eine Altersbestimmung zu geben, da ja gerade die klösterliche Kunst die alten Stilformen am zähelsten zu bewahren pflegt. Zieht man aber die schematische Behandlung der stehenden Figuren in Betracht, berücksichtigt man auch die geringe Feinheit in der Ausarbeitung der Einzelheiten, so zweifelt man immerhin an einem höheren Alter des Stückes. Selbst wenn das Palmblattkonvolut vorhanden wäre, dem die Platte zum Deckel diene, würde doch auf das Alter der letzteren weder Schriftart noch Inhalt einen sicheren Schluß gestatten. Vielleicht darf man nach dem Gesagten als ungefähre Entstehungszeit sogar erst das achtzehnte Jahrhundert vermuten, aber ein früherer Zeitpunkt ist keineswegs ausgeschlossen. Wir haben noch unsere Herkunftsbezeichnung »Nepäl« zu rechtfertigen: Die drei Dächer, die zu der im Hintergrunde angedeuteten Gebäudearchitektur gehören, zeigen die chinesische, kurz und wuchtig geschweifte Form. Diese sowie die lamaistischen Bestandteile Cintāmaṇi und Panier sind aber auch das einzige, was hier über Indien hinaus nach Norden und Osten weist. Der Gesamtcharakter ist durchaus indisch, und die Verbindung dieser Momente läßt auf einen nepalesischen Lamaisten als Schöpfer des Werkes schließen, was durchaus einleuchtend ist, wenn man sich immer wieder der von zuverlässigen Beobachtern festgestellten Tatsache erinnert, daß zahlreiche Handwerker aus Nepäl in Tibet arbeiten, ebenso wie andererseits Tibeter häufig nach Nepäl kommen. Auch Professor Grünwedel tritt, wie er mir freundlichst mitteilt, der obigen Auffassung bei, daß das Relief als nepalesisches Stück anzuspochen ist.

20. MASKE AUS BHUTAN. Berlin Mus. I C 30153, Höhe 27 cm, Breite 25 cm.

Die Maske besteht aus verschiedenem Material: Über einen Holzgrund ist grobkörniges Gewebe gespannt. Hierüber ist eine früher wohl schmiegsame, jetzt, nach völliger Austrocknung, stark abbröckelnde Masse von kalkiger Beschaffenheit angebracht. Aus dieser Masse sind die Gesichtszüge modelliert. Dann ist das Gesicht bemalt und schließlich wohl lackiert worden. Grundfarbe: ein bräunlicher Fleischtön; dazu Schwarz. So unverkennbar noch die Anlehnung an die schematisch gewordenen Buddhaplastiken hervortritt, so deutlich ist hier doch schon ostasiatischer Einfluß zu spüren. Die Maske gehört wahrscheinlich zu dem lamaistischen Maskenspiele Tsam (Č'am), bei welchem »durch die Tänze der Götter den Feinden des Buddhismus die Anwesenheit der Götter auf Erden klar gemacht werden soll« (Grünwedel, Mythologie S. 84 und Abbildung dortselbst), und dürfte den sog. »Dickbauchbuddha« (Hva=šan) darstellen, eine

Reichtums- und auch Fruchtbarkeitsgottheit, deren Ableitung bis zu ihrer vermutlichen antiken Urform noch nicht abgeschlossen ist. Wir werden eine vollständige Figur dieser Gottheit, die in Ostasien eine große Rolle spielt (chinesisch Ta=tu=tsze=mi=lo=fô; japanisch Ho=tei) an anderer Stelle zeigen.

21. Lamaistische vergoldete BRONZE DES MAHĀKĀLA BRĀHMĀNARŪPA. Höhe 16,5 cm. Besitz des Herrn Botchaftsrats a. D. Dietrich von Bethmann-Hollweg, Berlin.

Mahākāla = »der große Schwarze« ist im Hinduismus eine Form Śivas. Unter diesem Namen ist Śiva in das lamaistische Pantheon übergegangen und ein weiteres Beispiel für die heterogenen Bestandteile des Lamaismus. Hier gehört Mahākāla zu den Schutzgottheiten (yi=dam), die sich ein Lama entweder für das ganze Leben oder für ein bestimmtes Vorhaben wählt. (Über die Yi=dam im allgemeinen und über Mahākāla im besonderen, auch über die hier gezeigte Form vgl. Grünwedel, *Mythologie* S. 94f., 177, 64.) Mahākāla erscheint hier, wie schon der Name sagt, in Gestalt eines alten Brahmanen. Darum ist auch auf der Bronzefigur sein Haar, das im Knoten aufgebunden ist, silbergrau gefärbt. Über diese Gestalt ergibt sich Aufschluß aus der bei Grünwedel wiedergegebenen Erzählung des mongolischen Historikers Sfanang Ssetsen über die Bekehrung des Mongolenkaisers Khubilai Khan zum tibetischen Buddhismus durch den lamaistischen Kirchenfürsten 'Pa'gs=pa bLo=gros rgyal=mts'an, kurz 'Pa'gs=pa. Nachdem dieser im Jahre 1261 n. Chr. vom Kaiser nach China gerufen worden war, entstand zwischen ihm und dem Kaiser, dem geistlichen und dem weltlichen Herrscher, zunächst eine Uneinigkeit über die Rangformalitäten, besonders darüber, wer von ihnen den höheren Thronessel einnehmen dürfe. Am ersten Tage kam es nicht zur Einigung, weil der Kirchenfürst den Kaiser nicht einmal verstand. Dies beruhte darauf, daß der Text eines gewissen Werkes der Tantra- (Zauber-) Literatur sich in Händen des Kaisers befand, daß aber 'Pa'gs=pa das Buch noch nicht gelesen hatte. Auf seine Bitte wurde die Unterredung abgebrochen. In der folgenden Nacht erschien dem vor Sorge schlaflosen Heiligen Mahākāla in der Gestalt eines alten Brahmanen, in der Hand eine aus dem Schenkelknochen eines Menschen gefertigte Pfeife haltend, und brachte ihm ein Kästchen mit dem erwähnten Tantra-Texte. Am nächsten Tage konnte nunmehr der Geistliche dem Kaiser die Weihen erteilen, ebenso wurde der Rangstreit geschlichtet, reiche Geschenke und ein ehrenvoller Titel wurden 'Pa'gs=pa zuteil. — Unsere Figur hält in der Linken eine mit Blut gefüllte Schädelschale. In dieser steckt

das Messer Gri-gug, ein häufig wiederkehrendes Attribut verschiedener lamaistischer Gottheiten. Auf dem Rücken trägt der Gott eine Menschenhaut (der dazugehörnde kleine Kopf ist links sichtbar, darüber die eine Hand). Die lange Knochenpeife fehlt. Dagegen fehlt dem von Grünwedel (Abb. 151) abgebildeten Mahākāla das Messer Gri-gug, aber dies ist vielleicht dort überhaupt nicht vorhanden gewesen. Der Gott tritt auf eine am Boden liegende Götter- oder Dämonenfigur von menschlicher Gestalt, und zwar ist die Hauptfigur mittels Zapfen lose auf die mit dem Sockel verbundene liegende Gestalt aufgesteckt. Ein Vergleich der hier vorgeführten Bronze mit der von Grünwedel abgebildeten aus der Sammlung des Fürsten Uchtomkij ist kunstwissenschaftlich lehrreich. Es zeigt sich nämlich, wie verschieden nicht nur die Ausführung, sondern auch die Auffassung eines und deselben Typus in der lamaistischen Plastik sein kann. Dort erblickt man im allgemeinen die gleiche Haltung wie auf unserem Bilde, doch viel plumper und schwerer. Man sieht dort mehr ein Hinknien als ein Schreiten, auch sind die Gliedmaßen derb und der Gesichtsausdruck gleichgültig. Hier dagegen herrscht eine leichte Bewegung, noch deutlicher durch die meisterhafte Bildung der schlanken Glieder des Greises, und das humorvolle Lächeln der Mienen scheint die Genugtuung des Gottes über die Hilfe anzudeuten, die er dem bedrängten 'Paḡs-pa zu bringen im Begriffe ist. Der religiöse Bildner war hier also viel freier, als er es bei der Darstellung eines Buddha gewesen wäre, wo jede Geste vorgeschrieben ist. Dieser Mahākāla ist tatsächlich keine bloße Wiederholung eines Typus, sondern ein Kunstwerk.

22. LAMAISTISCHE, MIT HALBEDELSTEINEN DICHT BESETZTE GOLDBRONZE EINES DHARMAPĀLA (»Beschützers der Religion«). Berlin Mus. I C 41 306. Höhe 21 cm, Breite 16 cm.

Auch diese Klasse von lamaistischen Gottheiten ist wieder ein Beispiel für die tibetische Verschmelzung und Anpaffung von hinduistischen und buddhistischen Vorstellungen und Gestalten. Als »Beschützer der Religion«, nämlich des Buddhismus, gelten hier die ursprünglich nichtbuddhistischen Gottheiten indischer oder auch nichtindischer Herkunft. Die regelmäßige Form aller Dharmapālas ist die »schreckliche«, wie wir sie auf unserem Bilde sehen. Flammen umgeben die ganze Gestalt; diese selbst ist — wir schildern hier, ohne auf einzelne Typen einzugehen, nur die allgemeinen Hauptzüge — ein männlicher, gedrungener Gott mit zornigem Gesichtsausdruck, oft vielarmig, der in jeder Hand eines der zahlreichen lamaistischen Symbole, Kultgeräte

oder Waffen trägt. Jeder Fuß tritt auf eine kleine, liegende Gestalt, Gott, Dämon, Mensch oder Tier. Oft wird der Gott mit seiner weiblichen Energie (Śakti, darüber oben S. 12) zusammen dargestellt. Der hier abgebildete Dharmapāla ist eine seltene Form des Acala (tibetisch Mi=g, yo=ba), dessen gebräuchliche Bezeichnung Mahākrodharāja = »Königlicher Großzürner« lautet und über den noch wenig bekannt ist. Eine andere Form desselben ist abgebildet bei Grünwedel, *Mythologie*, S. 163, Abb. 137. Professor Grünwedel, der auch das auf unserer Tafel vorgeführte Stück bestimmt hat, weist mich darauf hin, daß es wahrscheinlich aus einem Rotmützenkloster stamme. Die Sekte der Rotmützen (rNyig=ma=pa) ist die älteste Lamasekte Tibets. Im Gegensatz zu ihr steht die Sekte der Gelbmützen, die »Tugendfekte« (dGe=lugs=pa), die der Reformator Tson=k'a=pa (vgl. Tafel 17 und Erläuterung dazu) gründete und deren Farbe auf das Gelb des alten buddhistischen Mönchskleides zurückgeht. — Auf unserer Tafel steht die Śakti an den Gott gekniemt, sie legt die eine Hand auf seinen Rücken, während ihr einer Fuß auf einen Löwen, der andere auf eine am Boden liegende Menschenfigur tritt. Aber diese Art der Anbringung der Śakti, die an nepalesische Figuren erinnert (Grünwedel, *Privatmitteilung*), ist nicht häufig. Gewöhnlich ist die weibliche Gestalt dem Gotte zugekehrt, legt die Beine um seine Hüften und ist mit ihm im Zeugungsakte verbunden. Diese Darstellungen, von denen sich eine Reihe im Berliner Museum befindet, andere, aus der Sammlung des Fürsten Uchtomskij, von Grünwedel abgebildet werden, haben in ihren manchmal geradezu phantastischen Formen ihren Ursprung sicherlich im indischen Śaktikulte. Aber die nachträglichen Deutungen durch die Lamas selbst sind verschieden. Daß mit dem Kopulationsakte die Versinnbildlichung der Vereinigung des Geistes mit der Materie gemeint sei, ist offensichtlich eine erkünstelte Erklärung. Umgekehrt ist der Vorwurf, es liege eine bloße Obfzönität vor, ebenso verfehlt; denn niemals ist es eine menschliche Mannesgestalt, die hierbei dargestellt wird, sondern stets eine der kurz geschilderten schrecklichen Gottheiten. Wir haben das hier gezeigte Stück ausgewählt, obgleich es die charakteristische Yum-Stellung nicht aufweist, weil es künstlerisch und in der Herstellungstechnik bemerkenswert ist. Während nämlich sonst gerade die Dharmapāla-Bronzen schon mit Rücksicht auf ihren komplizierten Gegenstand sehr massiv gearbeitet sind — der Oberkörper der Yum ist gewöhnlich mittels eines Zapfens lose auf dem Unterkörper befestigt, die Hauptfigur ruht ebenfalls auf Zapfen auf dem Sockelbau —, ist unsere Gruppe leichteste Treibarbeit aus dünnem Blech. Die künstlerische Eigenart beruht auf folgendem: wir

haben schon ausgeführt, daß jede lamaistische Gottheit ihre konventionellen Farben hat (oben S. 27), und daß es zur genauen Bestimmung des Typus nötig ist, neben der Plastik eine farbige, bildliche Darstellung zu sehen. Hier ist nun, mit Ausnahme der schädelbesetzten Flammengloriole, des Lotuslockels und der untersten Sockelpartie die ganze Gruppe mit Halbedelsteinen, nämlich mit Lapislazuli, Türkisen und Korallen besetzt, und zwar nicht, wie es üblich ist und wie wir auf Tafel 15 gesehen haben, unter Verwendung einzelner Steine als schmückenden Beiwerkes, sondern indem größere Steinstücke ganze plastische Teile ersetzen. Ja, die Figuren sind überhaupt aus den farbigen Steinen mosaikartig zusammengesetzt, die nur durch die schmalen, goldfarbenen Bronzeverbindungen unterbrochen werden. So wirkt die Gruppe als farbige Schöpfung in Dunkelblau, Türkisblau und leuchtendem Rot mit Gold, und da sie keine Vollplastik, sondern ein flaches, getriebenes Relief ist, so gewinnt man den Eindruck eines Mitteldings zwischen plastischer und malerischer Darstellung. Unter den lamaistischen Bronzen des Berliner Museums hat diese Gruppe nicht ihresgleichen, und es dürfte diese Technik überhaupt zu den Seltenheiten gehören.

23. LAMAISTISCHE BRONZE DER GÖTTIN LHA-MO (Sanskrit: Śrīmatī devī, mongol. Ukin tǵgri. — Grünwedel, Mythologie, Abb. 148 und S. 175). Berlin Mus. I A 136. Höhe 18 cm.

Lha-mo gehört zu den »Beschützern der Religion«, den Dharmapālas und innerhalb dieser Kategorie zu den acht Drag-gšed (»Schrecklichen Töttern«). Wenn wir zunächst von dem Maultier absehen, auf welchem die Göttin reitet, so stellt sich bei Betrachtung der Gestalt sofort die Erinnerung an die Hindu-göttin Kālī, die schwarze, schreckliche Kriegerin mit ihrem Schmuck aus Menschenschädeln ein (oben S. 13). In der Tat bemerkt Grünwedel, daß die Hauptzüge der Göttin der blutdürstigen Kālī entnommen sind, wenn sie auch nach den Tantras als Erscheinungsform der Sarasvati aufgefaßt werde. Wie in Indien Durgā und Kālī, so verdankt auch die tibetische Lha-mo ihre mannigfachen Attribute den verschiedenen Göttern: die am Vorderbeine des Maultieres hängenden beiden Würfel, mit denen sie das Schicksal der Menschen bestimmt, ihr Maultier selbst mit dem Sattel aus der abgezogenen Haut eines Dämons, ihren von Brahmā stammenden Schirm aus Pfauenfedern, die Keule, die blutgefüllte Schädelshale (in der Linken) u. a. m. Auf dem hinteren Oberschenkel des Maultieres erblicken wir ein Auge: als Lha-mo nach ihrem Kampfe wider die Rākshasas, menschenfressende Dämonen und Feinde der

Religion, fliehen mußte, sandte ihr eigener Gatte, der Totengott Yama, ihr einen Zauberpfeil nach, der das Reittier verwundete, doch durch die Macht der Göttin entstand an der Stelle der Wunde das Auge (Grünwedel, Mythologie S. 175). Wie Kāli ihre schreckenerregende Gestalt nur zum Kampfe gegen die Götterfeinde erhielt, so hat auch Lha-mo ihr entsetzliches Äußeres lediglich zum Zwecke der Verteidigung der Lehre Buddhas und zum Vernichtungskriege gegen die Feinde der Religion. Und darin gleicht sie freilich der Sarasvati, der Gemahlin Brahmās, der Schutzgöttin der Künste und Wissenschaften. Es mutet den Fernstehenden eigenartig an, daß die lamaistische Kirche, für deren Bekenner die einzige und erhabene Aufgabe die Meditation unter Abkehr von allen Freuden der Sinne ist, und deren Mönche dieses Ziel in ihren Klöstern durch die härtesten Mittel der Selbstdisziplin bis zur lebenslangen Einmauerung zu erreichen sich bestreben, — daß diese Kirche neben den unerschütterlichen Gestalten des Religionsstifters und der Bodhisatvas ein so ungeheuer vielgliedriges Pantheon und in diesem wieder so grimmige und abstoßende Erscheinungen wie die der meisten Dharmapālas aufweist. Doch darf man nicht vergessen, daß schon der früheste Buddhismus die alten Götter Indiens nicht schlechtweg leugnete und eliminierte, sondern vielmehr sie in mehr oder weniger untergeordnete Rollen hinabdrückte und sich sozusagen dienstbar machte, ebenso wie umgekehrt der Viṣṇuismus wenigstens den schwachen Versuch machte, ein Kompromiß mit dem aufblühenden Buddhismus zu schließen, indem er Buddha als eine Fleischwerdung Viṣṇus hinzustellen sich bemühte (vgl. schon oben S. 34). Man möge sich als Parallele etwa die Anpassung römischer Gottheiten an einigermaßen gleichartige keltische Götter Galliens vorstellen, wie sie von A. Foucher so einleuchtend konstruiert wird¹, oder vielleicht auch die spätere Hinabdrückung keltischer und germanischer Gottheiten durch die christlichen Missionare Europas zu Märchenfiguren. Gar manchen lamaistischen Göttertypen liegen alte tibetische Lokalgottheiten zugrunde, und in solchen Fällen hat in der Tat eine Anpassung stattgefunden. Man darf nun aber nicht meinen, daß etwa die ganze bunte Schar dieses Pantheons sichtbare Verehrungsgegenstände nur für die ungebildete Masse des Volkes abzugeben bestimmt wäre, daß dagegen der philosophisch gebildete Lama ihr innerlich fremd gegenüberstände. Das kann schon aus dem einfachen Grunde nicht zutreffen, weil in Tibet die Zahl der Lamas außerordentlich groß ist, ja wohl die Zahl der Laien übersteigt. Nein, ebenso wie der geistig

¹ L'Art Bouddhique dans l'Inde. Revue de l'histoire des religions. Paris 1894. XXX, 366f., eine erweiterte Besprechung von Grünwedels *Buddhist. Kunst in Indien*.

hochstehende Hindu eine Harmonie zwischen seiner Philosophie und seiner genauen Befolgung der einzelnen rituellen Verrichtungen im Tempel herzustellen weiß, dergestalt, daß erst diese strikte Innehaltung der Zeremonien ihm die Kraft gibt, transzendente Dinge zu erkennen¹, so verhält es sich ähnlich im Lamaismus, dessen engen Zusammenhang mit dem Hinduismus wir gerade im Laufe unserer Betrachtung der religiösen Plastiken kennengelernt haben. Im übrigen erschöpft sich ja der Komplex hinduistischer Glaubensformen, so insbesondere der Śivaismus, nicht in der Verehrung der Götter, sondern hat eine Anzahl tieffinniger philosophischer Systeme hervorgebracht, in welchen die Götter schließlich nur noch als Symbole philosophischer Begriffe fungieren. So sind auch die lamaistischen Gottheiten nichtbuddhistischer Herkunft für den Gläubigen persönliche Verteidiger der wahren Lehre mit allen irdischen und zauberischen Waffen, während wir manchen von ihnen eine übertragene, symbolische Bedeutung zuschreiben dürfen.

Unsere Bronze der Lha-mo ist nicht vergoldet, sie ist von gelber, ins Oliv spielender Farbe und an verschiedenen Stellen weiß und rot bemalt. Die Göttin reitet über ein mit Menschengelbein belegtes Gelände. Die ganze Ausführung ist ziemlich grob, und es fehlen auch die Begleiterinnen. Das Exemplar der Sammlung des Fürsten Uchtomkij, das Grünwedel (Mythologie, S. 173, Abb. 148) zeigt, ist viel feiner, auch vollständiger. Aber das hier abgebildete Stück des Berliner Museums ist wieder in anderer Beziehung interessant, nämlich als Belegstück für den Übergang lamaistischer Kunst nach Ostasien. Die lamaistische Kirche, die auch die Mongolei beherrscht, hat bekanntlich in dem Tschangtscha Hutuktu, dem Großlama von Peking, ihren leitenden Kirchenfürsten in China. Es kann nicht unsere Aufgabe sein, die in der Literatur niedergelegten Daten über die kulturellen Beziehungen zwischen Tibet, der Mongolei und China hier zusammenzustellen. Sicher aber und ohne weiteres verständlich ist es, daß die Anfertigung lamaistischer Figuren und Kultgeräte zum guten Teil heute und seit geraumer Zeit in chinesischen Händen liegt, wobei natürlich alte tibetische Stücke zu Mustern gedient haben. Lha-mo hat unter ihren Attributen zwei Leuchtkörper wie Sonne und Mond, von denen sie den sonnengleichen eigentlich auf ihrem Nabel, den mondgleichen aber im Haare zu tragen hat. Das von uns ausgebildete Stück trägt nun auf der den Nabel bedeckenden Scheibe das chinesische Zeichen für »Mond«, es wäre schwerlich chinesisch, wenn ein Tibeter, mag er immerhin

¹ Vgl. hierzu H. v. Glasenapp, Der Hinduismus, S. 346.

Chinesisch verstanden haben, der Schöpfer wäre. Wir können noch erwähnen, daß auch die Art der Modellierung des Maultieres recht chinesisch anmutet, wenn auch die ganze Figur auf den ersten Blick von anderen Exemplaren des Typus nicht zu unterscheiden ist.

LAMAISTISCHE KULTGERÄTE UND SCHMUCKSTÜCKE AUS TIBET UND BHUTAN

24. TIBETISCHER STÜPA AUS VERGOLDETER BRONZE. Höhe 14 cm. Mit kleinen, roten und grünen Halbedelsteinen besetzt.

25. STÜPA NEPÄLESISCHER FORM (doch auch in Tibet üblich) AUS UNVERGOLDETER BRONZE. Höhe 14 $\frac{1}{2}$ cm.

»Stüpa« (Pali: »Thüpa«) ist eigentlich nicht der Name eines Kultgerätes, sondern gehört in das Gebiet der indischen Architektur. Man bezeichnet damit massive, also keine Räumlichkeiten enthaltende Bauwerke, die ursprünglich als Grabdenkmäler dienten, dann aber zu Verwahrungsräumen für Reliquien wurden. Eine Anzahl alter indischer Stupenbauten ist von hoher Bedeutung für die Kunstgeschichte, vor allem der große Stüpa zu Santschi, von dessen östlichem Tore sich ein Abguß im Lichthofe des Berliner Museums für Völkerkunde befindet, und von dessen anderen Toren einige herrliche Bildtafeln in William Cohns »Indischer Plastik« Zeugnis ablegen. Die Urform ist ein quadratischer Unterbau, der stufenartig sich nach oben verjüngt und einer halbkugel- bis glockenförmigen Kuppel zur Unterlage dient. Auf der Kuppel erhebt sich, in verkleinertem Maßstabe, ein weiterer Terrassenbau. Man erkennt dies noch an den tibetischen, als Ritualgerät und Reliquienbehälter dienenden Miniaturstüpas (Tafel 24), aber diese Form ist zu schlank und zu vielgliedrig, um der Urgestalt sehr nahe zu kommen. (Dagegen dürfte der Stüpa auf dem Relief von Barhut im Indischen Museum zu Kalkutta, das William Cohn auf Tafel 6 zeigt, diese Urform eher wiedergeben.) — Die kleinen Stüpas, deren Typus unsere Tafel 24 veranschaulicht, tragen an der Vorderseite des Kuppelteils eine kleine Cella mit der bekannten, geschweif-kielbogigen Umrahmung, die aufgelötet ist. Darin befindet sich ein Miniaturgemälde einer Gottheit, im hier vorliegenden Falle läßt sich, obgleich das winzige, mehrfarbige Bildchen nur die Größe eines kleinen Fingernagels hat, doch erkennen, daß es sich um eine vielarmige Göttin etwa vom Typus der der Tara nahestehenden Ushnisha-

vijayā (Grünwedel, Mythologie, Abb. 125) handelt. Das Bildchen ist durch eine Miniaturglascheibe geschützt. Die kupferne Verschlussplatte dieses Stüpa mit eingeritztem Doppeldonnerkeil zeigt unsere Vignette auf S. 29. — Tafel 25 führt einen anderen, unvergoldeten Stüpatyp vor. Bei dieser Form, die nepalesischen Ursprungs sein dürfte, ist der Unterbau rund und als Lotussockel gefaltet. Der Mittelteil zeigt aber in seinen vier Seitenterrassen Anklänge an den quadratischen Grundriß. Diesem Typus fehlt jeder figürliche Schmuck.

26. BRONZENER SPIEGEL, lamaistisches Kultgerät. Höhe 23 cm. Farbe matt dunkelbräunlich, ins Oliv spielend. Keine Vergoldung. Dieser Umstand spricht etwas, der Stil der Ornamentik spricht stark für nepalesische Arbeit. Der runde Oberteil ist aus einem Stück gegossen, und zwar mit samt den durchbrochenen Stellen, wie Gußspuren auf der Rückseite (übergequollene Tropfen) beweisen. Dann ist der Oberteil auf dem hohlen Sockel befestigt worden, und zwar wahrscheinlich durch sehr geschickte und saubere Nietung, von der allerdings auf dem Sockelgrunde nicht eine Spur zu bemerken ist. Das offenbar alte Stück zeigt die wesentlichen Formen vergoldeter tibetischer Spiegel, Me-long, mongolisch toli, und dürfte ebenso zu bezeichnen sein. Über die Verwendung dieser Spiegel gebe ich die Notiz von Exzellenz v. Brandt nach dem Katalog des Berliner Museums wieder: danach wird der Spiegel bei der Zeremonie bKrusgsol benutzt und so aufgestellt, daß das Bildnis des Sākyamuni sich in ihm spiegelt. Dann wird aus einer Weihwasserkanne (Bum-pa, abgebildet Tafel 28) Weihwasser über den Spiegel gegossen, welches in ein Gefäß (»Dorma«) abfließt.

27. TIBETISCHE GEBETMÜHLE aus weißem Metall (Silberlegierung), an der Spitze sparlam mit kleinen Türkisen besetzt. Gesamtlänge einschließlich des hölzernen Griffes etwa 25 cm.

Abermals ein typisches, wenn auch besonders sorgfältig ausgeführtes Stück. Die lamaistischen Gebetmühlen oder -trommeln dienen bekanntlich dazu, in ihnen enthaltene Gebetexte rotieren zu lassen — vielleicht eine Reminiscenz an das »Rad der Lehre« — und damit die gleiche Wirkung zu erzielen, als habe der Drehende oder doch der Besitzer der Gebetmühle selbst diese Gebete gesprochen. Bekannt ist auch daß es verschiedene Formen gibt: außer der hier vorgeführten eine Form mit senkrecht feststehender Achse, darunter mannshohe Exemplare. Andere, kleine rotieren in geschliffenen Glasbedern. Unser Stück ist wegen der Metallarbeit bemerkenswert. Auf die schmucklosen Zylinderform

im Innern sind zwei parallele, getriebene Streifen von durchbrochener Arbeit aufgelegt. Diese werden durch die drei Ringe (oben, unten und in der Mitte) festgehalten. Jeder Streifen trägt kleine, aufgesetzte, goldfarbene Bronzeplättchen, in denen die acht Ritualsymbole (Schirm, Fische, Muscheltrompete, Lotusblume, Weihwasserkanne, Panier, Linie der Glückseligkeit und Rad) getrieben dargestellt sind. Sehr schön ist die getriebene obere Verschlussplatte (vgl. Vignette auf S. 52), reicher noch die ebenso hergestellte untere, die nochmals die acht Symbole und in der Mitte einen Tierfries zeigt. Leider läßt unser Bild hiervon nur eine Spur sehen. Einen Teil stellt die untenstehende Vignette dar.



Ein Sektor der unteren, in Silberlegierung getriebenen Verschlussplatte der auf Tafel 27 abgebildeten Gebetmühle. Die ganze Platte zeigt vier verschiedene Tierfiguren, auf dem Rande die acht heiligen Symbole oder Kultgeräte. Hier ein Pfau, links unten das »Panier«, in der Mitte die Lotusblume, rechts noch sichtbar die Hälfte der Weihwasserkanne. Natürliche Größe

28. Typische TIBETISCHE WEIHWASSERKANNE, »Bum-pa«. Berlin Mus. I C. 21044. Höhe 15 cm. Der Bauch der Kanne ist aus Kupfer, Oberrand, Schnabel und Fuß aus getriebenem Goldbronzeblech. Der Rand zeigt wieder die acht Kultgeräte, deutlich zu sehen ist vorn die »Linie der Glückseligkeit«. Einen Henkel hat dieser Kannentyp nicht. Für die rituelle Verwendung wird in die Kanne eine Pfauenfeder gesteckt. Ferner gehört dazu eine Umhüllung aus Stoff, Brokat oder dergleichen, wie überhaupt Sakralgeräte und Götterbilder außerhalb des Gebrauchs stets umhüllt stehen. Obwohl der Henkel fehlt, dürfte es nicht irrig sein, diese Kannenform mit Persien in Verbindung zu bringen¹.

29. TIBETISCHE TEEKANNE AUS LHASA. Berlin Mus. I C 35099. Höhe 15,5 cm, Breite 25 cm. Erworben durch A. v. le Coq in Ladakh. Messing oder Kupfer. Doch gibt es in dieser typischen Form auch reicher

¹ Vgl. hierzu z. B. Friedr. Hirth, Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst (Jahresbericht d. Geogr. Ges. München für 1894/1895, München 1896) S. 288.

verzierte, teilweise oder sogar ganz silberne Stücke. Der stilisierte Löwe des Henkels ist noch indisch, aber der drachenartige Kopf an der Wurzel des Schnabels erscheint bereits chinesisch. Die Beschränkung des ornamentalen Schmuckes auf einzelne kleine Teile erzielt durch den Gegensatz zu der glatten Fläche der Bauchung eine erfreuliche Wirkung. Diese Kannen gehören zu den besten Proben tibetischen Kunsthandwerks.

30. LAMAISTISCHER RELIQUIENBEHÄLTER (tibetisch: ga'u) aus Tibet oder Bhutan. Höhe 10 cm, Breite 7 cm, Tiefe 2,8 cm.

Die verschiedenen Typen dieser Reliquienbüchsen werden auf den Bodhisatwa Mañjuśrī zurückgeführt, der vielleicht eine historische Persönlichkeit war und den man geneigt ist als den Begründer der höheren Kultur in Nepal anzusehen. Mañjuśrī soll, zu einer Zeit, da die Wesen der Erde nicht mehr Buddhas Lehre hören, sondern die Berechnungen der tantrischen Mantik (der Zaubersliteratur) studieren wollten, alle 84 000 wissenschaftlichen Berechnungen in ein Ga'u eingeschlossen und dies in einem Schatzause niedergelegt haben, woraus für die Menschheit großes Unheil erwuchs. (Nach Grünwedels teilweiser Übersetzung, teilweiser Inhaltsangabe aus dem Buche Pad-ma-t'an-yig. Mythologie S. 134f.) — Die hier gezeigte Form eines Ga'u besteht aus einer Büchse von gelbem Bronzeblech, welche hinten mit lose eingedrücktem Deckel aus weißem Metall (Zinnlegierung?) verschlossen ist. Vorn zeigt die Büchse eine fensterartige Öffnung, hinter der nach innen zu ein kleiner Streifen aufgelötet ist. Dieser dient einer Miniaturbronze der grünen Tārā (oben Tafel 16) zum Unterlatze. Die Miniaturfigur, deren Metall gelb ist, ist mit einem kupferfarbenen Lack überstrichen. Hinter der Figur befindet sich im Innern ein rotes Stück Kattun, wohl europäischen Ursprungs, und hinter diesem ein Konvolut von Papier- und Zeugstreifen mit religiösen Formeln in tibetischer Schrift. Die Ösen an beiden Seiten dienen dazu, die Reliquienbüchse zu befestigen, wenn man sie auf der Brust tragen will.

Die getriebene Vorderseite zeigt wieder die schon bekannten acht heiligen Motive. Andere Exemplare dieser Art haben Vorderteile aus Silberblech.

31. LAMAISTISCHES AMULETT AUS GETRIEBENEM KUPFERBLECH in Form einer flachen Büchse. Größe 8,5 × 11 cm, Tiefe ca. 12 mm. Tibetische, vielleicht aber auch nepalesische Arbeit. Als Ga'u kann das Stück nicht gelten, da es innen völlig mit hart gewordenem Harze gefüllt und zur Aufnahme von Schriften oder anderen Reliquien nicht bestimmt ist. Dargestellt

ift Śākyamuni. In den Seitenteilen der Thronlehne Drachenfiguren. In der Ecke links unten die Muscheltrompete (eines der wichtigsten lamaistischen Zeremonialgeräte), rechts unten das Kleinod Cintāmaṇi (darüber oben S. 36). Das Stück wurde auf der Brust getragen, wie auch das folgende:

32. LAMAISTISCHES AMULETT von dem auf Tafel 31 gezeigten Typus, doch mit silbergetriebener Vorderseite. Besitz des Herrn Dr. William Cohn, Berlin-Halenfee. Erworben in Nordindien.

Dieses Stück, ein wenig kleiner als das auf Tafel 31, ist etwas größer in der Ausführung, was wohl durch das Format bedingt ist, es ist aber in seinem Figurenreichtum und in der Komposition interessant. Auch hier thront in der Mitte Śākyamuni in der Geste der Zeugnisanrufung (oben S. 37), aber ihn umgibt ein ganzer Kranz freilich nur sehr skizzenhaft durchgeführter Buddhagestalten. Man erblickt den jungen Śākyamuni rechts und links oben, wobei wieder einmal der rechte, das andere Mal der linke Arm erhoben ist, um Symmetrie zu erzielen (vgl. schon oben S. 38). Oben in der Mitte liegt der sterbende (»ins Nirvāṇa eingehende«) Buddha. Ein paar der anderen Seitengestalten scheinen Buddha mit der Almosenchale darzustellen. Verehrende Nebenfiguren sitzen beiderseits des Lotusthrones des Śākyamuni. Als lamaistisch ergibt sich das Stück (vom Typus abgesehen) durch die Ornamente seitlich von der Hauptfigur. Man unterscheidet sowohl den gekreuzten Donnerkeil als auch einen tibetischen sogenannten Zauberdolch.

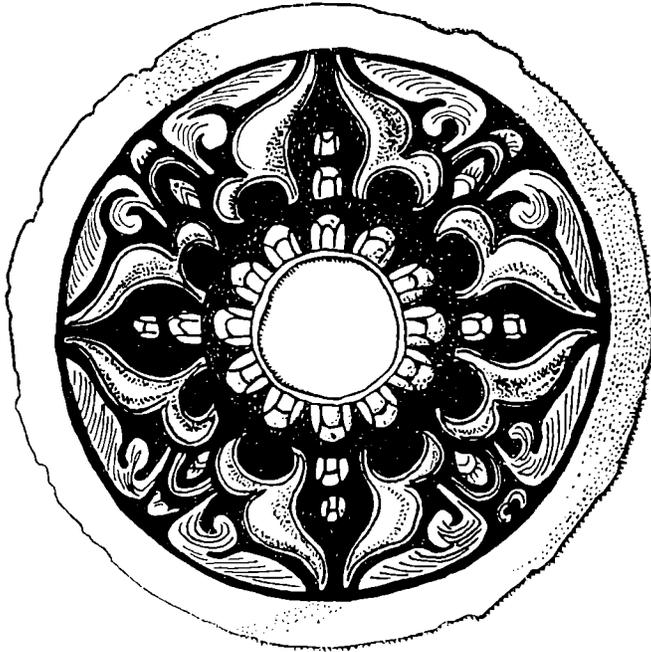
33. Ein GA'U (RELIQUIENBEHÄLTER) AUS BHUTAN. Büchse aus einer Zinnlegierung, mit reizvoller aufgesetzter Filigranornamentik und Türkisenbesetzung. Berlin Mus. Größe 4,2 × 4,2 cm.

Diese kleinen Büchsen, deren Muster innerhalb der gleichen Grundform mannigfache kleine Variationen zeigen, sind auch von geschmackvoller Farbwirkung. Unser Exemplar, dessen Ausführung von der gewöhnlichen durch seine Feinheit abweicht, trägt die grünlichen Türkisen auf dem silbergrauen, etwas oxydierten Grunde. Andere häufigere Büchsen sind aus gelblichem Bronzeblech. Auch runde und herz- oder nierenförmige Typen kommen vor, ebenso Fläschchenform. Die Ketten sind stets zusammengesetzt aus roten (hier schwarz wirkenden) Harzperlen, blauen Porzellan-, daneben echten Türkisperlen und schließlich schwarzen, mit weißen oder andersfarbigen Flüssen gezierten Glasperlen, die wohl aus China im Tauschverkehr nach Bhutan gelangt sind.

34. AMULETT AUS BHUTAN. Größe 7,5×5 cm. Aus weichem, dünnem Silberblech, auf welches kleine Zellen gelötet sind. In diesen Zellen sind mittels Harz Türkisen befestigt (auf dem Bilde weiß). In den vier Ecken tropfenförmige Glasplättchen, unter denen sich metallisch schimmernder roter Lack befindet. In der Mitte ein großer Karneol. Ihm zur Seite abermals Glaspfropfen mit metallisch-grünem Grunde. Unsere Tafel zeigt auch die Rückseite mit ihrer in das sehr nachgebende Silber eingedrückten Ornamentik. Innen eine dünne, weiche Holzplatte, die offenbar nur dazu dient, dem empfindlichen Stücke Halt zu geben. Dieses Amulett wie der Reliquienbehälter der vorigen Tafel sind schlichte Stücke der Volkskunst des Himalaya. Man ist über die Zierlichkeit der Arbeit ebenso überrascht wie über den Farbengeschmack der Bewohner des rauhen Hochgebirges.

35. BÜCHSE AUS BHUTAN. Durchmesser 7,2 cm, Höhe etwa 4 cm. Der Deckel ist aus Bronze, der Unterteil aus Kupfer. Auf dem Deckel sind sechs kleine Platten aus weißem Metall mittels durchgesteckter Klammern befestigt. Diese scheinen — kaum erkennbar — einige der acht lamaistischen Ritualgeräte anzudeuten. Zwischen den aufgesetzten Plättchen ist in getriebener Arbeit abwechselnd ein Ornament und eine nicht näher bestimmbare Tiergestalt zu sehen. Der untere Teil zeigt eine eingeritzte Zeichnung (abgebildet oben S. VIII) eines Elefanten, dessen Stoßzähne aus dem Unterkiefer wachsen — die Anatomie des Elefanten war dem Bergbewohner, der dieses kleine Stück erschuf, sicher unbekannt.

36. FRAUENSCHMUCK DER LEPTSCHA (BHUTAN). Berlin Mus. I C 28692/93. Gürtel aus weißem Metall, besetzt mit blauen, porzellanartigen Glasplättchen als Ersatz für Türkisen. In der Mitte rechts Gürtelschließe mit Filigranarbeit, ähnlich wie auf Tafel 33. — In der Mitte links ein Ohrgehänge, ebenfalls von den Leptscha, besetzt mit Türkisen, die, wie üblich, in eine Harzunterlage eingedrückt sind. Berlin Mus. I C 33671b.



In Silberlegierung getriebene Deckelplatte der auf Tafel 27 abgebildeten Gebetmühle.
Stilisiertes Motiv sind offenbar die gekreuzten Donnerkeile, vgl. S. 29.
Natürliche Größe

NAMEN- UND SACHREGISTER

Die alphabetische Reihenfolge ist die deutsche, ohne Rücksicht auf phonetische Zeichen. Die Zahlen beziehen sich auf die Seiten, fetgedruckte Zahlen bedeuten die Nummern der Tafeln

- Akṣobhya 37 19
 Almofenschale 26 37 14 19
 Altersbestimmung 3 6 39
 Amitabha 6 30 37 19
 Amitāyus 6
 Ammonitenhalter 21
 Amulette 49f. 31 32 34
 Armring 25 13
 Aruna 23 9
 Avalokiteśvara 20 30 6 7 15
- Beckh, Hermann 19
 Bhaiḥajyaguru 26 14
 Bhumi 15 4
 Blaugetöntes Haar 27f.
 Bodhiśatvas
 Avalokiteśvara 20 30 6 7 15
 Maitreya 17 18 31
 Mañjuśrī 49
 Padmapāṇi = Avalokiteśvara
 Śākyamuni 11 37 50 31 32
 Vajrapāṇi 18 5
- Boeck 2
 Brahmā 15
 v. Brandt 47
 Buddha 11 19 26 32 34 37 50
 14 31 32
 B. Amitabha 6 37 19
 Bum-pa = Weihwasserkanne
- Cakra = Rad 29 47
 Chinesische Bronzen 28 45
 Cintāmaṇi VIII 24 36
- Dalai Lama 32
 Dämonenköpfe 38 19
- Daśaratha 9
 Devadatta 19
 Dharmacakra-Mudra 35 17
 Dharmapāla 41 22
 Dhyānibodhiśatvas 32
 Dhyānibuddhas 32 19
 Dickbauchbuddha 39 20
 Donnerkeil 19
 Donnerkeilträger 17f. 5
 Drag-gšed 43
 Durgā 12 2
- Elefant VIII 24 37 51 11 19
 Elfenbein 37 19
- Farben, eingeriebene 27 33
 – der lamaistischen Götter V
 27 37
- Feuervergoldung 3 27
 Filchner VI
 Filigran 50 33
 Foucher, A. 44
 Fläschchen des Padmapāṇi 30
 Flügelwesen f. Kinnari
 Fô = chinef. Buddha 28
 Föiſische Buddhafiguren 28
 Frauenschmuck (Bhutan) 51 36
- Gāndhāra 4 10 18
 Gaṇeśa 23 10
 Gāruḍa 36
 Ga'u = Reliquienbehälter
 Gebetmühlen 47 27
 Gelbmützen 35 42
 Gemälde, tibetische V 27
 Getriebenes Metall 23 36 49 50
- Getty, A. VI
 v. Glasenapp 23 34 45
 Gri-gug (Messer) 41
 de Groot 33
 Grube, Wilh. 27 33
 Grünwedel V ff.
- Halbedelsteine, Befetzung 30
 33 41 51 15 22 24 27 33
 34 36
- Hayagriva 14 3
 Hedin, Sven V
 Hinayāna 31
 Hinduismus 1 13 34 44
 Hirth, Friedr. 48
- Jacobi, Herm. 9
 Janaka 9
- Kalf 13 43
 Kannen 23 48 10 28 29
 Kaufalya 9
 Kaufubha (Juwel) 15
 Kinnaras, Kinnaris 21 8
 Korallen 43 22
 Kuan-Yin 32
 Kunda (Opferkanne) 23 10
 Kupfer 25 29 49 51
 Kupferplatten (Verſchluß lamaistischer Bronzen) 29
- Lakṣmaṇa 9 1
 Lakṣmi 11 15 34 4
 Lamaismus 2 3 26f. 35 44
 Lampen 22f. 9 10 11
 Lapis lazuli 43

- Laute (der Kuan-Yin) 33
 v. le Coq 4 48
 Leptŕha 51
 Lévi, Silvain 1
 Lha-mo (Göttin) 43 23
 Liŕga 12
 Linksverehrer 12
 Lokapālas (Welthüter) 37
 Löwe (der Durga) 13
 Lotus 11 22
 Lotusŕtz 11
- Māandermuster 38 19 31
 Mahakala brahmanarūpa 40
 21
 Mahāyāna 31
 Mahiŕa 14
 Maitreya 17 18 31
 māā = Rosenkranz
 sMan=bla 25 14
 Mañjuŕi 49
 Mānuŕibuddhas 31
 Māra 19
 Mārkaᅇya Purāᅇa 13
 Masken 39 20
 Medizinbuddha f. sMan=bla
 Miniaturgemälde 27 46 25
 Mucilinda 38
- Nāga, Nāgi 36 18
 Nāgarjuna 31
 Nandi 25
 Nepāl 1 2 18 47
 Nevars 2
 Nimbus 10
- Om mani = Formel 32 33
- Padmapāᅇi 20 30 6 7 15
 padmāᅇana 11
 Pander VI
 Pargiter 13
 Pārvati 23
- paryāᅇka 11
 pātra f. Almoŕenŕhale
 Perlenketten 50 33
 Perŕien 21 28
 Pfau 37 48
 Pferde des Sonnengottes 22 9
 – Vehikel 37 19
 – Schutzgottheit der . . . f.
 Hayagriva
 Piŕchel 31
 Porträtbronzen 5 36
- Rad 29 47
 Rāma 9 1
 Rāmāyana 9
 Ratna-lambhava (Dhyāᅇi-
 buddha) 37 19
 Rāucherlampen 24 12
 Rāvaᅇa 9
 rdo-rje = vajra
 Rechtsverehrer 12
 Reliquienbehälter 49 50 30 33
 Rotmützen 42
 Rosenkranz 30
- Sakka (Donnergott) 19
 Śakti 12 34 42
 Śākyamuni 11 37 47 50 31 32
 Santŕchi 21 46
 Schädel 13 23
 Schädelŕhale 12 40 43
 Schlangen, mehrköpfige 15 23
 38 4 10 11
 Schlangendāmonen f. Nāga
 Schiefer 9 12 14
 Schutzgottheiten (Yi-dam) 40
 Sita 9
 Śiva 12 23 34
 Smith, Vincent 18
 Spiegel 47 26
 Sroᅇn-btŕan-lgam-po 35
 Stūpa 21 24 25
 Sumitrā 9
- Sūrya (Sonnengott) 23 9
 Symmetriŕhe Figurenanord-
 nung 38 50
- Tāra 11 16 30
 Teekannen 48 29
 Tierdarstellungen VIII 13 17
 22 37 48 51 4 9 19
 Tōnung der Bronzen 27 30 33
 Tŕchangŕŕha Hutuktu 45
 Tŕam (Tanz) 39
 Tŕoᅇ-k'a-pa 35 17
 Tugendŕekte 35
 Tŕrkifen 30 43 47 50 51 22
 33 34
- Umdeutung von Göttertypen
 19 20
 Uŕᅇᅇishavijayā 46
- Vajra (Donnerkeil) 18 20
 Vajrapāᅇi 17 f. 5
 Vanŕittart, E. 1
 Vergoldung 3 27 30 33 35
 40 46
 Viŕᅇᅇu 9 15 4 18
 viŕva-vajra (gekreuzteDonner-
 keile) 30
- Waddell V 11 28 37
 Wagenlenker Aruna 23
 Weihwasserkanne (bum-pa) 48
 28
 Winternitz 9 13
 Wright, D. 37
- Yama (Totengott) 44
 Yi-dam = Schutzgottheiten 40
 Yoni 12
 Yum 42
- Ziegenbalg 13

TAFELN



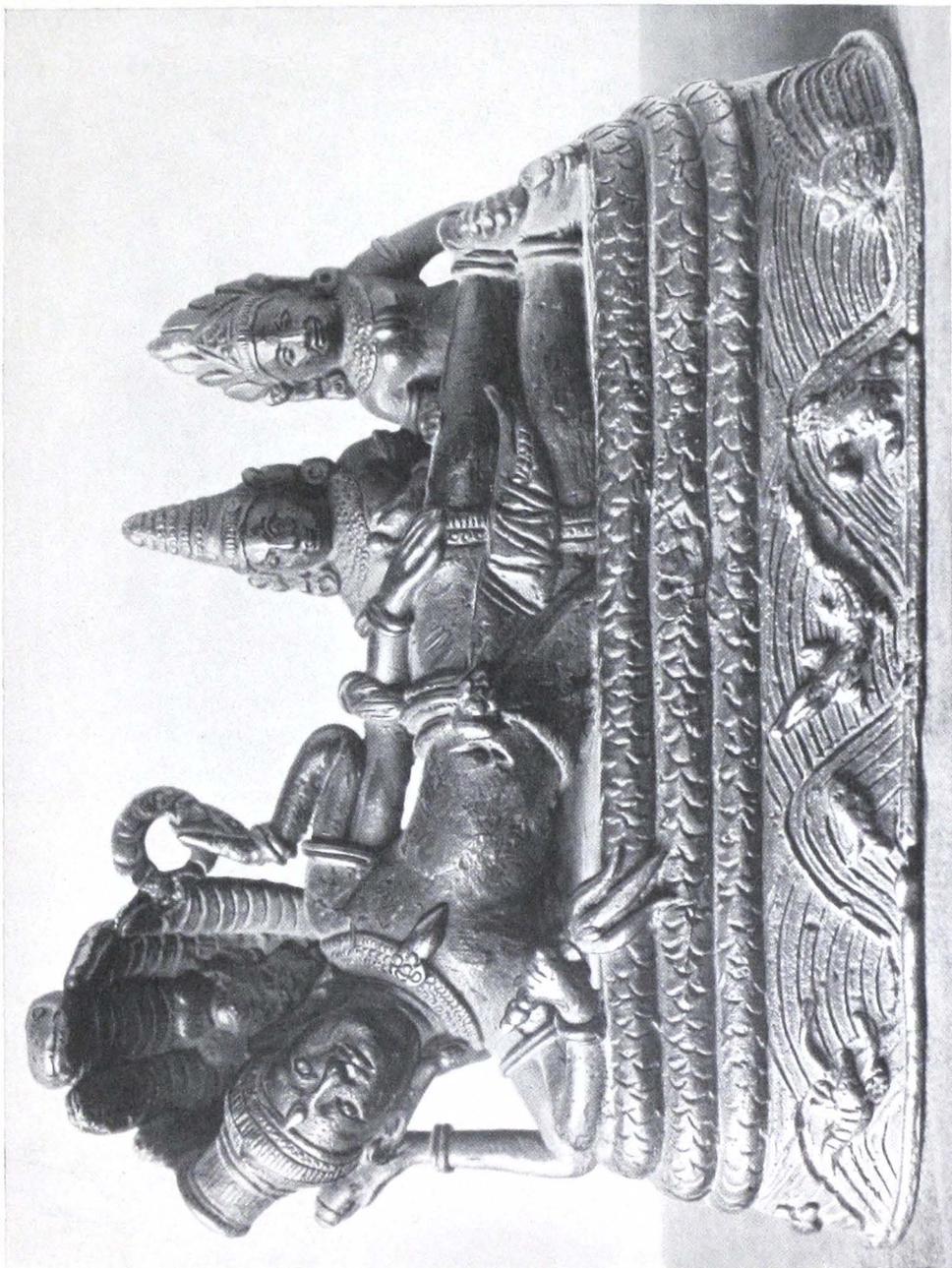
Nepalesisches Relief aus Schiefer: Rama und Lakṣmaṇa



Nepalesisches Relief aus Schiefer : Durga



Nepalesische Figur aus Schiefer: Schutzgott der Pferde



Bronzegruppe: Viṣṇu auf der Schlange Ananta mit seinen beiden Frauen (lindisch oder nepalesisch)



Vajrapāṇi. Lamaistische Bronze. Nepal



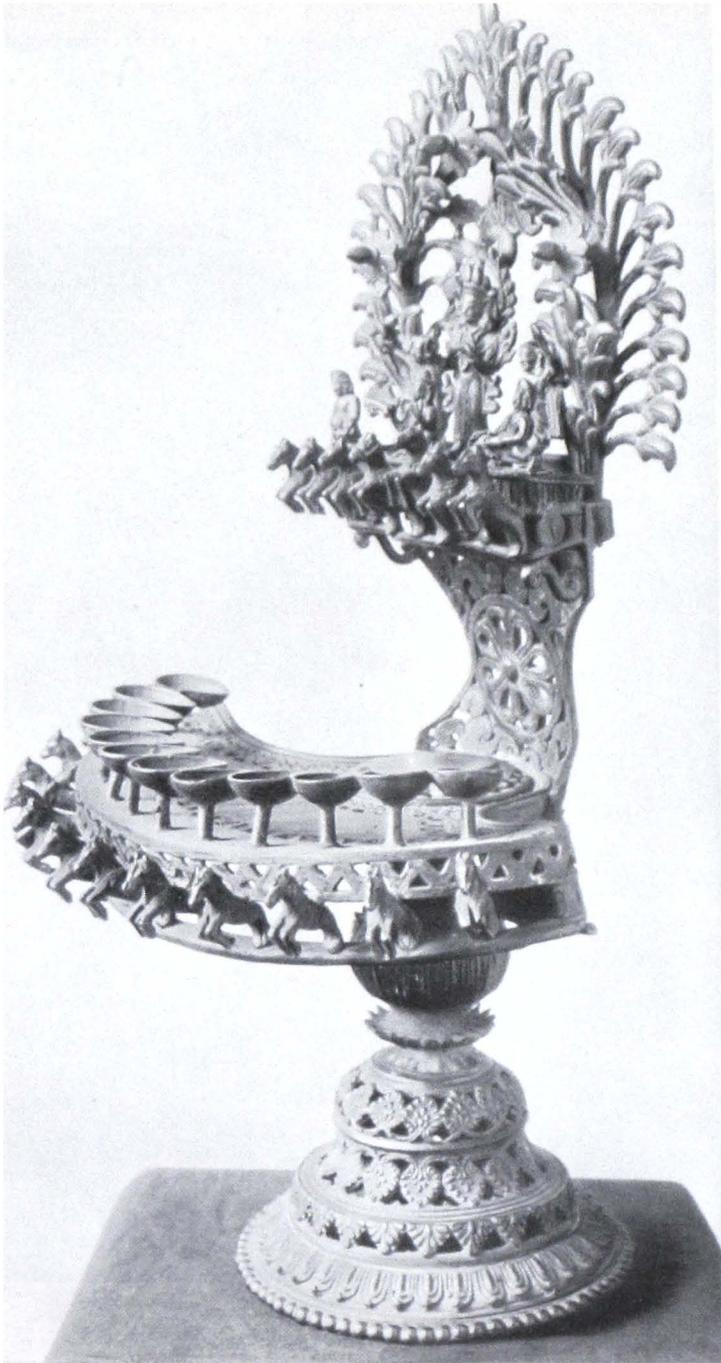
Nepalesische Bronze des Padmapāṇi. Vorderseite



Nepalesische Bronze des Padmapāṇi. Rückseite



Ammonitenhalter aus Bronze. Nepal



Opferlampe. Nepal



Opferkanne mit Lampe (Kunda). Nepal



Opferlampe. Nepal



Räucherhängelampe. Nepal



Kupferner Arming und Armschmuck aus Messing. Nepal



s Man-bla, der Medizinbuddha. Lamaistische Bronze



Bodhisattva Padmapāṇi, edelsteinbesetzte lamaistische Bronze



Die grüne Tara. Lamaifische Bronze



Tfoñ=k'a=pa. Lamaifische Bronze



Fragment eines tibetischen Bronzereliefs: Nāgi



Elfenbeinrelief mit Buddhafiguren (Buchdeckel). Tibet (nepalesische Arbeit)



Maske. Bhutan



Mahākāla brāhmanarūpa. Lamaistische Bronze



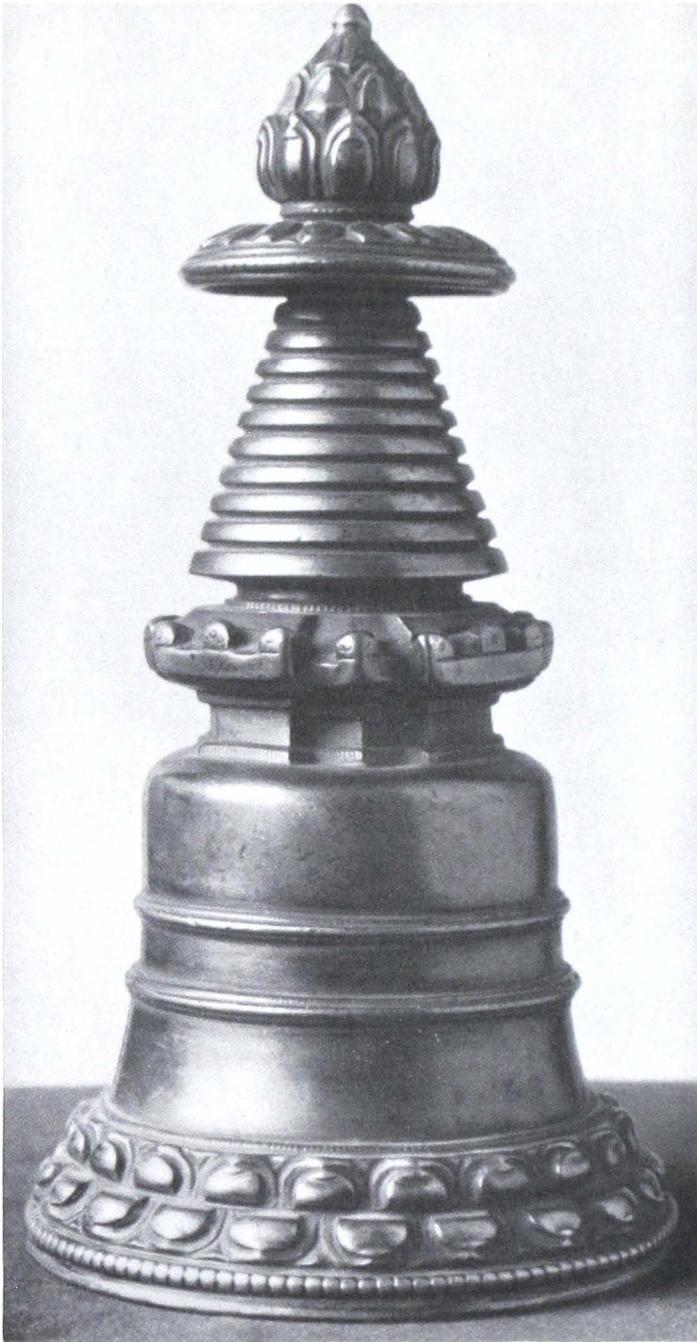
Ein Dharmapāla
Lamaistisches getriebenes Bronzerelief mit Halbedelsteinbesetzung



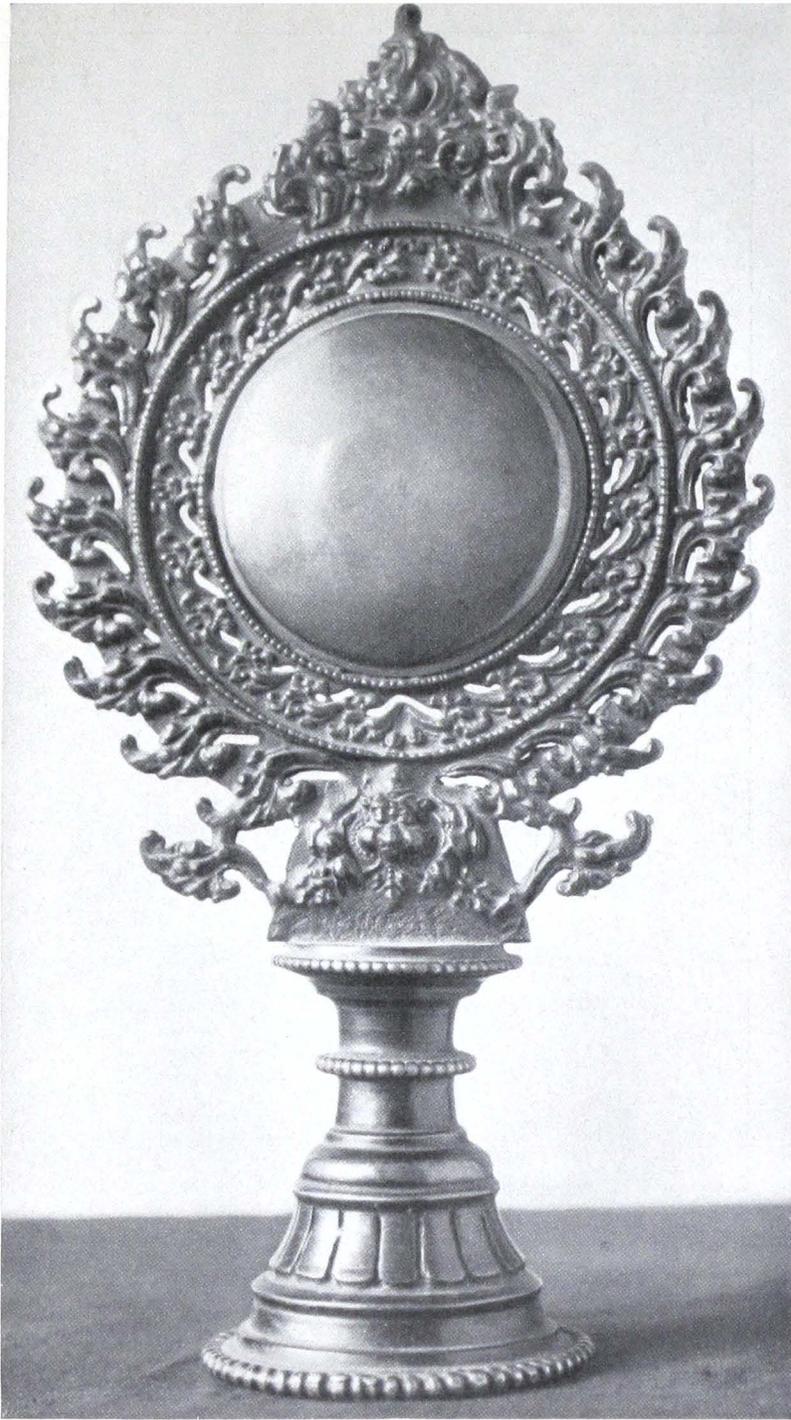
Die Göttin Lha-mo. Lamaistische Bronze



Stüpa. Vergoldete lamaistische Bronze



Stūpa. Unvergoldete Bronze nepalesischen Stils



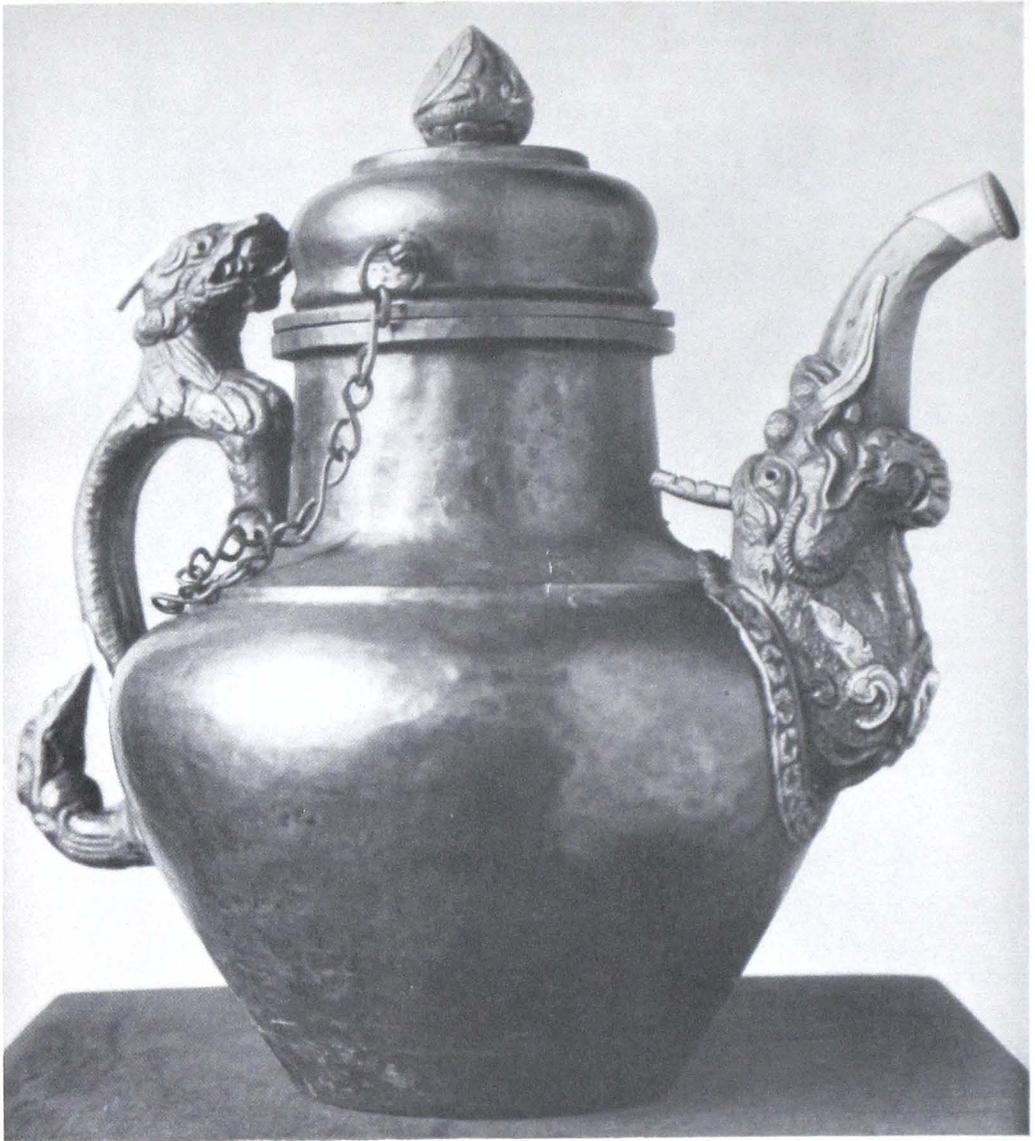
Lamaistischer Bronzespiegel (nepalesische Arbeit?)



Gebetmühle. Tibet



Weihwasserkanne aus Kupfer. Tibet und Bhutan



Teekanne. Lhafa



Reliquienbehälter (ga'u). Tibet und Bhutan



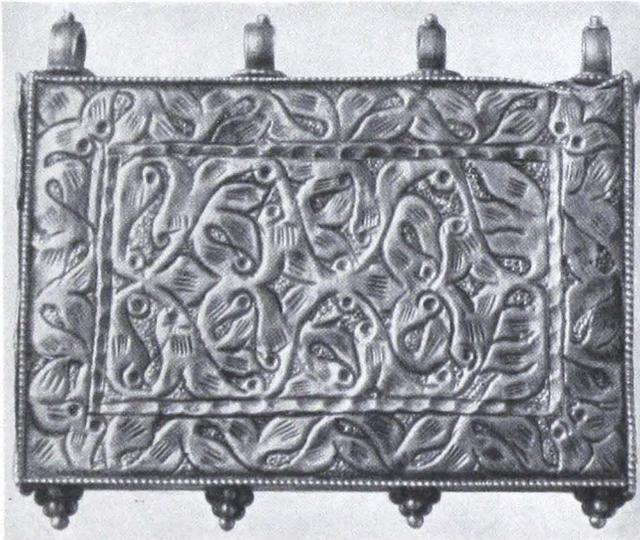
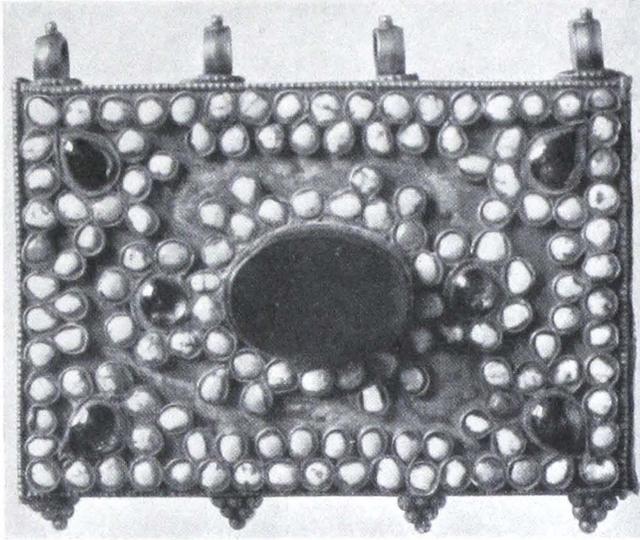
Kupfergetriebenes Amulett. Tibetisch oder nepalesisch



Silbergetriebenes lamaistisches Amulett



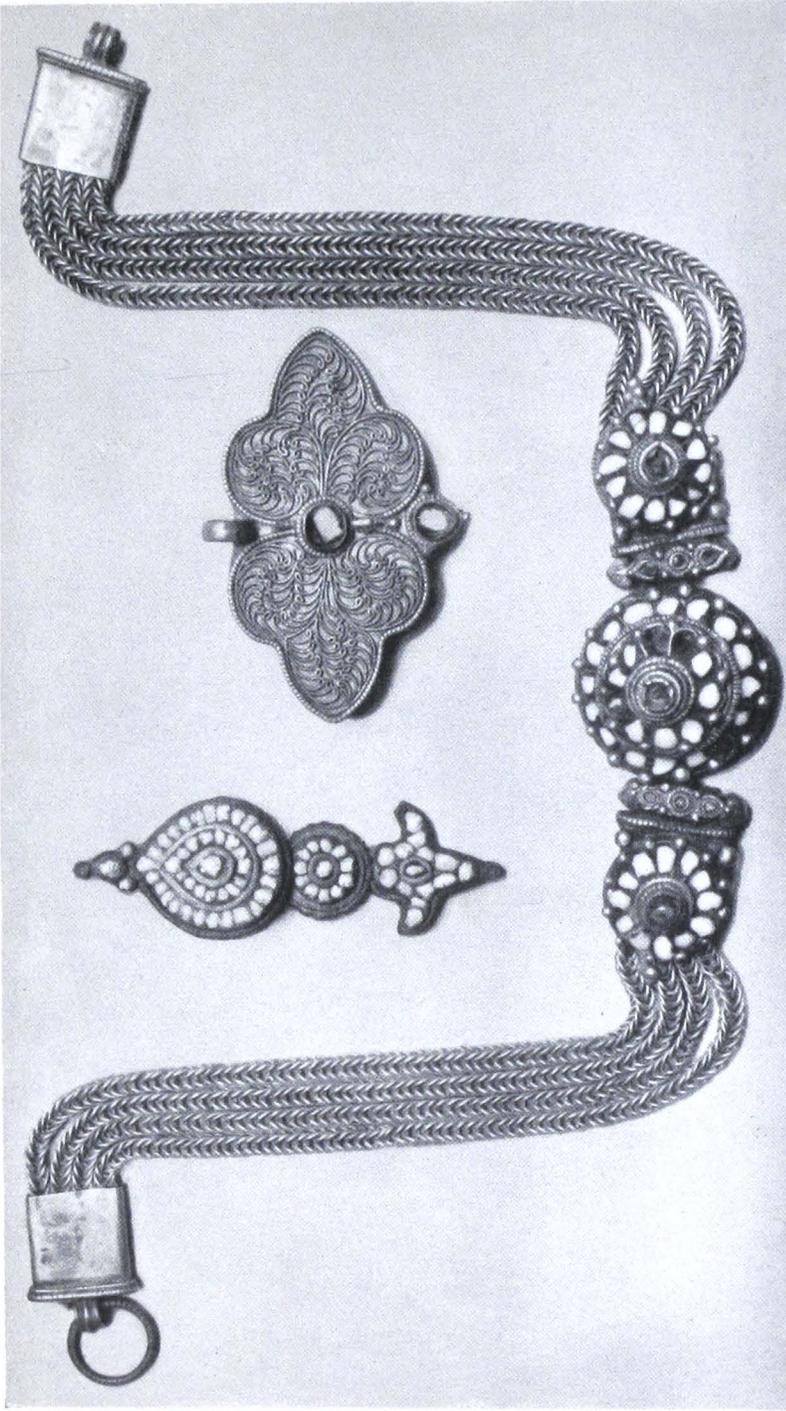
Reliquienbüchse mit Türkisbesetzung. Bhutan



Silbernes Amulett mit Türkisbefetzung. Bhutan



Büchse aus Bronze, teils aus Kupfer. Bhutan



Frauenſchmuck mit Türkis- und Glasbeſetzung. Bhutan

