

reichen Parivāra umgeben. In den älteren Darstellungen zeigt sein Antlitz noch klassisch-apolloinische Züge, während sie später mehr indisch werden. Auch der anfangs noch mehr hellenisierende Faltenwurf mit oft individuellen Zügen wird später schablonenhaft. Der Nimbus, den der Buddha trägt, wird von Grünwedel auch auf hellenistischen Einfluß und zwar auf die vorderasiatischen Gestirngötter zurückgeführt. Er wirkt als malerisches Element in Stein ausgeführt befremdlich und weist entschieden auf eine alte Malschule hin (cf. A. Grünwedel, *Buddhist. Kunst in Indien* 1900, S. 83 f.).

Neben den Buddhagestalten, auf deren Typologie wir später zurückkommen, sind die Votivreliefs eine Schöpfung der Gandhārakunst von größter Bedeutung für den buddhistischen Kunstkreis des östlichen Asiens. In Indien selbst wurden sie von der Guptakunst übernommen und sie fanden ihren Weg durch Zentral- nach Ostasien, wo sie in zahllosen Einzelstelen von mitunter großem Kunstwert angefertigt wurden und in den Grotten von Yünkang und Longmen monumentale Gestaltung erfuhren (cf. Diez, *Die Kunst Ostasiens*, Hdb. d. Kw.)



Abb. 136. Das große Wunder von Srāvāsti  
Museum in Lahore

Eines der schönsten Reliefs dieser Art ist der am Lotussitz thronende Buddha im Museum von Lahore (Abb. 136). Der *Padmāsana* ragt aus dem mit Fischen und Lotusblumen belebten Wasser. Fliegende Gandharven halten eine aus Blättern und Blumen gewundene Krone über seinem Haupt, während andere mit dem königlichen Tschattrā darüber schweben. Um die Mittelfigur stehen und sitzen über dreißig andere in verschiedensten Stellungen, davon einige in Nischen mit ihren eigenen Trabanten als die Hauptpersonen des buddhistischen Pantheons — Bodhisattvas, Buddhas, Devas, königliche Tschelas u. s. f. Unmittelbar zuseiten des Buddha schweben zwei Bodhisattvas auf Lotusblumen mit Standarten, die offenbar gemalten Seidenfahnen nachgebildet sind und wohl den Dhyānibuddha Amitābha und Avalokiteshvara darstellen dürften. Unten zu beiden Seiten des Lotusthrones stehen eine männliche und eine weibliche Figur, vielleicht die Stifter. Aus dem Wasser tauchen nixenhaft vier Nāgas empor. Die Figuren des Parivāra sind tief unterschritten, vom Grunde fast losgelöst und trotz mancher leeren Posierung von bemerkenswerter Eleganz in der Durchführung. Der Buddha selbst zeigt den völlig ausgebildeten reifen Typus in strenger Haltung in der Dharmā Tschakra Mudrā mit entblößter rechter Schulter. Das Gewand ist eng anliegend und weist mit seinem Faltenwurf schon auf die späteren ostasiatischen Buddhas hin. Gewiß, der Thronplatz ist zu klein, der Körper noch irdisch-fleischig, der Ausdruck des Gesichtes noch leer — aber ihn, wie W. Cohn es tut, mit dem Buddha von Sārnāth zu vergleichen, um die Gandhārakunst schlecht zu machen heißt doch den Pisanos vorwerfen, daß sie nicht schon wie Ghiberti arbeiteten.

Für die Geschichte und Chronologie der Gandhārakunst sei auf die verdienstvolle, dreibändige, erschöpfende Monographie dieser Kunstperiode von A. Foucher verwiesen. Nach Foucher war das 1. Jh. u. Ä. das Zeitalter der Blüte und Ausbreitung der Gandhārakunst, nachdem sie sich im 1. Jh. v. Chr. gebildet hatte. Obwohl wir, abgesehen von Münzen des 1. Jh., keine fest datierte Buddhafigur vor c. 120 n. Chr., dem Zeitpunkt der im Fundament des Kanishka-Stūpa bei Peschaur gefundenen vergoldeten Reliquienurne besitzen, können wir allein schon von