

II,4—II,6

daran zu erinnern, daß in der Oase Turfan in den Avalokiteśvaratempeln der Meru-Berg stets das Zentrum ist, aber da das Pantheon der höheren Regionen ein unglaublich kompliziertes geworden ist, so ist das den Meru umgebende Wasser jetzt der Fußboden und die vier Lokapâlas stehen in den Ecken der Zella selbst.

5. Kehren wir von dieser Analyse der Elemente der Plafond- und Kuppel-Dekoration zu unserm Thema zurück. Als Hauptelemente dekorativer Art für Plafond- und Übergang zur Rückwand ergaben sich die folgenden Einzelbildungen:

1. Fliegende Knäbchen mit Kränzen oder Girlanden,
2. Lotusblume als Schlußrosette und darunter ein großer herabhängender Schirm, der gewissermaßen die unteren Himmelsregionen repräsentiert,
3. schwebende Götter und aus Terrassen herabblickende Götter, welche außerordentlichen Variationen zugänglich sind. Hier in der Pfauenhöhle sind sie um die Buddhas und den letzten Buddhakandidaten dieser Weltperiode gruppiert und auf den „Railings“ der Seitenwände noch einmal mit Göttinnen wiederholt. Daraus entwickeln sich einerseits ungemein reich komponierte musizierende und blumenwerfende Göttergruppen, andererseits werden die Götter schematisch abgekürzt und durch gleichmäßige Reihen von Girlandenträgern ersetzt. Später erscheinen unter den Göttern und statt derselben die Nakṣatras,
4. unter dem Schirm stellt sich zunächst ideell, später aber wirklich der Berg Meru als Repräsentant von Jambudvîpa ein, zunächst durch die Wasserfriese, die später vollkommen verkümmern und zu dekorativen Leisten zusammenschrumpfen oder in den Plaketten nachleben ohne eigentliche Bedeutung.

6. Die fliegenden Knäbchen der vorliegenden Kuppel (Tafel XIII—XIV, Fig. 1—2) schweben unmittelbar unter der zerschlagenen Schlußrosette, deren äußerster Blätterkranz noch auf den einzelnen Zwickeln erhalten ist, so daß also nur der Fruchtboden und der innere Kranz der plastischen Blume zerstört ist. Ein schalartiges Obergewand um Rücken und Arme

II,6—II,7

geschlungen, tragen sie herunterhängende Perlenketten, während sie die Beine mit leichten Variationen nach oben strecken. Das Haar zeigt die gewöhnliche Kindertonsur dieses Stiles, die Köpfe sind bei einigen vom Profil aus gesehen, alle haben Aureole. Das Schematische fällt auf: offenbar sind sie leicht variierte Produkte aus zwei Patronen.

7. Die Spandrillen (Tafel XI—XII, Fig. 1—2, Tafel IX—X, Fig. 2—3) zwischen den Kuppelträgern sind mit Gruppen von Göttern ausgefüllt. In jeder Ecke saß wahrscheinlich ein Bodhisattva auf einer Lotusblume: einer ist noch ganz erhalten. Die Hände in Dhyânamudrâ vor der Brust mit deutlich sich ausprägenden Häuten zwischen den Fingern. Was an Matten, Sesseln usw. die Unterlagen dieser Göttergruppen bildet, zeigt denselben Stil, wie die entsprechenden Dinge der Gandhâraskulpturen, vgl. die ganz ähnlich angeordnete

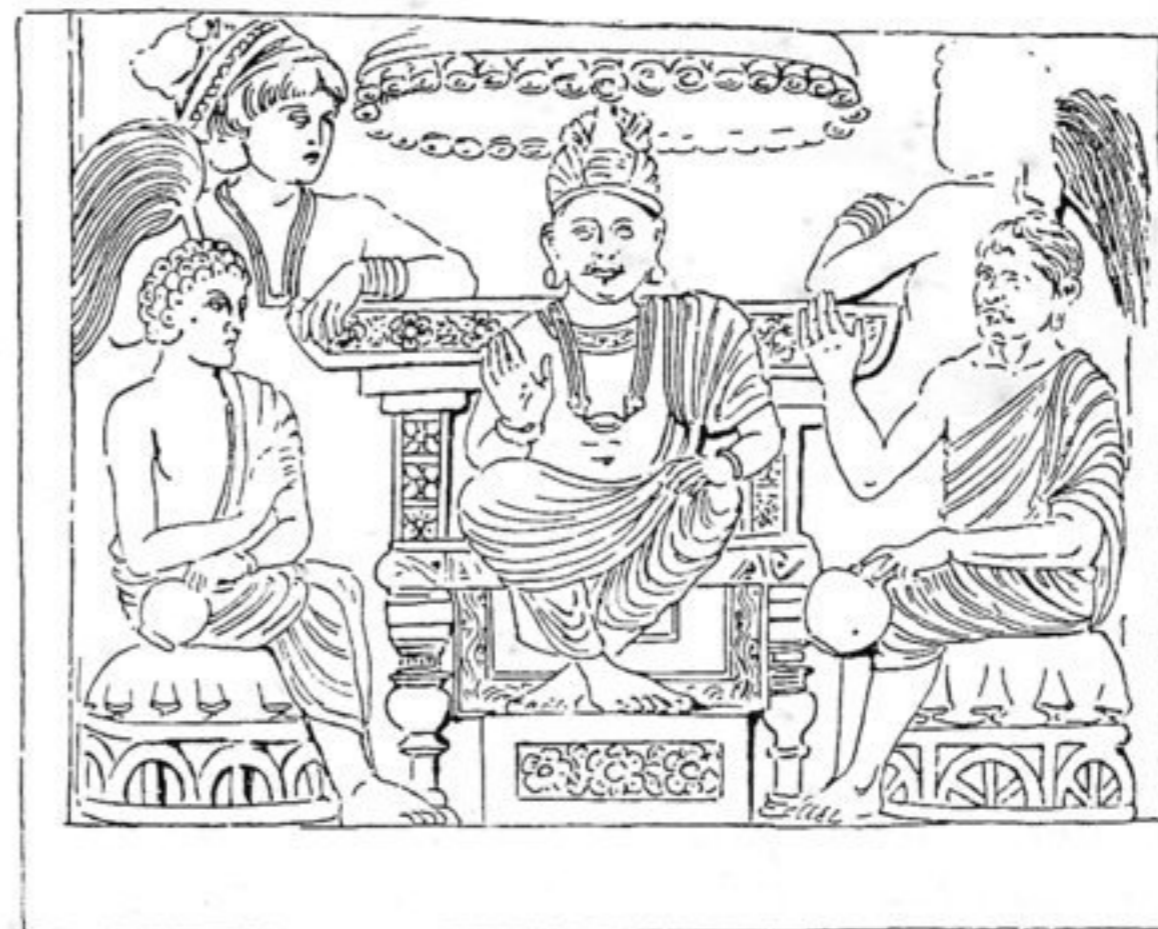


Fig. 6. Nach J. Burgeß: Brâhmaṇa explaining Mâyâs dream *Jof Indian Art*, VIII, 1900, Nr. 69, S. 76, Fig. 7, von J. Burgeß noch seiner englischen Übersetzung meines Handbuches eingefügt S. 28, 7. Das Original stammt aus Svât.

Gruppe Fig. 6, die ich übrigens als die Werbung der Brâhmaṇas um die Prinzessin Mâyâ erklären möchte. Der sitzende Bodhisattva hat, ebenso wie die unten zu besprechenden Buddhas der Seitenwände R. und L. neben der Aureole, je einen Gott mit gefalteten (añjali) Händen, die noch meist eine langstielige Blume halten. Die Bestimmung dieser Götter ergibt sich mit absoluter Sicherheit. Der Gott zur R. trägt stets ein lockeres, weißes, aber meist geblühtes Gewand und auf dem Kopfe die Haare nach Brâhmaṇa-Art, der