zu bedauern, daß gerade die Götterfiguren zerstört sind. Die nächste Szene ist deutlich und bis auf zwei Köpfe wohlerhalten. Man sieht eine große Halle mit schlanken Säulen und darauf ruhender Tabulatur und in der Mitte auf hohem quadratischen Thron, der mit einem Pfühl belegt ist, wieder einen Mann in fürstlicher Tracht und Aureole. Sein Haupt ist leise geneigt und die R., die eine Mudrâ bildet, erhoben: es ist im übrigen dieselbe Persönlichkeit, die in der ersten Szene das Ghî-Opfer brachte; daneben sitzt auf einem geflochtenen Sessel mit hohem Polster eine Dame mit Aureole und mit derselben Handstellung, wie der Mann selbst: Mitra und seine Gattin. Vor den beiden kniet eine Zofe, die ein nacktes Knäblein dem Mitra und seiner Gattin anbietet. Hinter der Zofe sieht man auf einem sehr hohen, geflochtenen Sitz mit Polster einen alten Brahmana und seinen Schüler, beide in Lendentüchern und Pantherfelle über der Brust. Der ältere redet Mitra eifrig zu, während der langhaarige Schüler eine beistimmende Handbewegung zu machen scheint. Es handelt sich um die Namengebung für das Kind: es soll den Zusatz Kanyakâ erhalten, um am Leben zu bleiben.

II,36

Die nächste, dritte Szene ist mit der vierten ganz zusammengeschoben. Man sieht einen jungen Mann in der Stellung eines Parivaradeva (vgl. die gegenüberstehende L. Seite) so vor eine Treppe gemalt, daß sein R. Fuß auf der untersten Stufe steht, während der L. daneben auf den Boden gestellt ist. Hinter dieser Figur sieht man zwei Türpfeiler mit stark ausladenden Kapitellen; die Art, wie die Fassade hinter die Figur gemalt ist, ist nicht bloß Eigentümlichkeit dieses Malers (vgl. die stilistisch identische "Hippokampenhöhle" und Kultst. 81, Fig. 189), sondern kommt auch sonst vor. Es ist eben wieder die Pause ohne Rücksicht auf die Unterlage diesmal verso aufschabloniert und dann nach Bedürfnis die Hände geändert und die Einzelheiten leicht variiert. Der das Bild auf die W. Anlegende suchte sich die Szenen heraus, in der er diese Schablone brauchen konnte, markierte sie als Disposition für das Ganze an und legte dann erst die Lokal-bestimmenden Dinge an: darauf schablonierte er dann die Figuren. Diese Mache geht aus dem hier Vorliegenden auf

das deutlichste hervor. Vor diesem jungen Manne nun kniet, beide Füße leicht umfassend, eine Frau von gelbem Kolorit; diese Farbe soll wohl das reifere Alter der Frau andeuten oder ist einfach Unüberlegtheit. Es ist Maitrakanyakas Mutter, die sich bemüht, ihn zurückzuhalten. Die Szene ist ohne jede Leidenschaft in der kompositionellen Anlage einfach zusammengerückt aus zwei Figuren, die an anderer Stelle ganz gut für etwas anderes dienen konnten. Es folgt nun damit zusammengeschoben wieder die schablonenhafte Figur Maitrakanyakas, zur vierten Szene gehörig (Fortsetzung Taf. XXI, XXII). Hier sieht man drei Männer: zwei kniende und ein stehender in dem gewöhnlichen Adorantenschema unter einem blühenden Baum. Kopfschmuck und Brustketten sind deutlich weniger reich im Vergleich zu den übrigen Figuren: es sind Leute, welche Maitrakanyaka um etwas bitten und Erfüllung ihrer Wünsche von ihm erhalten. Die Szene ist also absichtlich mit der vorigen zusammengeschoben, wie die letzten zwei erhaltenen (unten), und mögen paraphrasiert werden: Maitrakanyaka hat zwar seiner Mutter nicht gefolgt und sie an den Kopf geschlagen, derselbe Mann hat aber immer für Dürftige und Bittsteller eine offene Hand gehabt. Ich finde, gerade diese Szene zeigt uns so recht, wie wir die Bilder dieses Malers zunächst interpretieren müssen: es sind in Figuren schematischer Art dargestellte kurze Sätze, je eine Szene ein Satz, die ganz kurz in einer nicht unsymmetrischen, auf Gegenstücke gewandt achtenden Folge eine ganze Geschichte mit den kürzesten Mitteln darstellen soll. Die da und dort erhaltenen, in den Verputz gekratzten oder auch aufgemalten Inschriften (meist in Sanskrit, vgl. oben II,18) beweisen uns, daß irgendeine dirigierende Person erst diese Rezeptsätze in der Reihe an die Wand schrieb und dann der Maler, der sicher nicht den vollen Text vor sich hatte, seine Schablonen anlegte, variierte, die Lücken und Übergänge freihändig ausglich.

Es folgt nun als fünfte Szene Taf. XXI bis XXII die Darstellung des Schiffbruches. Das Meer ist durch ein großes, von oben gesehenes Feld dargestellt. Diese Fläche ist von einem Wegbande umgeben, an das sich wie ein Zackenkranz kleine Berge von verschiedener