

GANDHARA-RELIEF MIT GEBURT BUDDHAS
IN DER RELIGIONSGESCHICHTLICHEN SAMMLUNG
DER UNIVERSITÄT MÜNSTER

von Dieter Ahrens

Für die religionsgeschichtliche Studiensammlung der Universität Münster konnte jüngst ein Relief erworben werden, das die ikonographisch bemerkenswerte Geburt Buddhas illustriert und in die Gestaltungsweise der nordwestindischen Gandhara-Schule einen Einblick gibt¹. Das Stück besteht aus einem graugrünen Schiefer, dem in Gandhara gängigen Material, und mißt 51 zu 21,5 cm. Die Relieftiefe beträgt bis zu 4 cm; die hierdurch entstehende Schattenwirkung hebt die Figuren lebhaft voneinander ab, obschon sie mittels einer breiten Bossierung mit dem Reliefgrund verwachsen bleiben. Die Herkunft des Stückes ist unbekannt, doch gestattet eine Anzahl verwandter, gesicherter Denkmäler neben einer chronologischen auch die topographische Einordnung². Durch Sturz oder sonstige äußere Einwirkung sind Köpfe und Gliedmaßen, soweit sie der vordersten Reliefschicht angehören, fast ausnahmslos beschädigt. Doch erleidet hierdurch die Darstellung, was die Deutung der Thematik und die stilistische Einordnung angeht, kaum eine Einbuße.

Das Relief stammt aus dem zyklischen Bildschmuck eines Stupa, einer überkuppelten Gedächtnisstätte, die der Verehrung von Reliquien buddhistischer Heiliger diente und in Gandhara zahlreich zu belegen ist. Der ursprüngliche architektonische Zusammenhang wirkt bis in die isolierte Reliefplatte hinein weiter. Ein breiter „indo-korinthischer“ Pilaster teilt das Feld in zwei ungleiche Hälften. Ähnliche Miniaturpilaster schieben das ganze, den Stupa umziehende Reliefband in Einzelszenen, die meist der Lebensgeschichte Buddhas oder seinen früheren Inkarnationen entnommen waren. Ferner trugen diese Pilaster scheinbar das oberhalb sich anschließende, thematisch verwandte oder auch mehr dekorativ gestaltete Reliefband. Der auf sparsam profiliertem Sockel breit ansetzende, sich nach oben zu merklich verjüngende Pilaster wird von einem zweizonigen Pilasterkapitell bekrönt, das seine Akanthus-Ornamentik in abstrahierender Weise dem korinthischen Kapitell römischer Prägung entlehnt hat. Die eigentliche Pilasterfläche trägt ein Bild Buddhas auf dem Lotosthron, das jedoch ohne Zusammenhang mit den beiderseitigen Darstellungen als reines Andachtsbild gedacht ist. Der Buddha trägt einen

¹ Herrn Prof. Dr. A. Antweiler sei an dieser Stelle besonders gedankt, der den Verfasser mit der Bearbeitung des Stückes betraute.

² Vgl. H. INGHOULT, I. LYONS, *Gandharan Art in Pakistan*. New York 1957, Abb. 13, 23, 44, 88, 119, 138, 191, 253 f., 381, 426: Auf Grund der Stilverwandtschaft mit diesen und ähnlichen Stücken sei für das vorliegende Relief eine Lokalisierung in Sahri Bahlol erwogen.

Nimbus und hält die Hände im Schoß zusammengelegt, in dem „dhyana mudra“ genannten Meditationsgestus³. Unbeweglich und formelhaft erscheint er mit Absicht an dieser Stelle, die eine Szenentrennung bewirkt. Seitlich jedoch entfaltet sich ein reicheres Leben.

Diejenige Szene, die den größeren Teil des Reliefs einnimmt, besteht aus einer mehrfigurigen, symmetrisch angeordneten Gruppe. Die unterschiedliche Bildwichtigkeit der Dargestellten wird durch ihre Nähe zur Mittelfigur, durch ihre zur Mitte hin anwachsende Körpergröße angegeben. Der Kern des Geschehens wird von der mittleren Dreiergruppe getragen, wirkt jedoch bis zu den adorierenden Assistenzfiguren weiter, die in der oberen Zone als Abbrüviaturen und symmetrische Füllsel erscheinen.

Dargestellt ist die wunderbare Geburt Buddhas aus der rechten Hüfte seiner Mutter Maya⁴. Maya, die Frau des Königs Suddhodana von Kapilavastu, hat den Palast verlassen, um sich auf eine Reise zu begeben. Unterwegs macht sie in den Lumbini-Gärten Rast. Dort bringt sie, unter einem Baum stehend, ihr Kind zur Welt, auf eine ähnlich übernatürliche Weise, wie sie es empfangen hatte. Hier setzt die Darstellung ein. Maya wird in fürstlichem Gewand, mit Schmuck und Kopfputz gezeigt, wie sie verschränkten Fußes unter einem Baum steht, in dessen Geäst ihre rechte Hand haltsuchend greift. Ihr linker Arm schlingt sich um die Schultern der Schwester Mahaprajapati, die helfend herbeigeilt ist. Schon taucht aus der rechten Hüfte Mayas das Kind auf und streckt seine Arme dem Gott Indra entgegen, der es in Empfang nimmt. Indra ist, wie der seitwärts neben ihm herantretene Brahma, mit Nimbus und in reicher Gewandung dargestellt. Ganz links am Pilaster steht ein Adorant mit nacktem Oberkörper, der seine Hände gefaltet hält. Rechts schließen sich hinter Mahaprajapati zwei Hofdamen an, die in ähnlicher Weise wie Maya und ihre Schwester gekleidet und geschmückt sind. Die eine hält in der linken Hand einen fragmentierten Gegenstand, der vielleicht zu einem Gefäß oder Spiegel zu ergänzen ist, während die andere in der rechten Hand ein kleines Weihwasserbecken und in der linken einen Palmwedel hält. Die adorierenden Halbfiguren in der oberen Zone beiderseits der Baumkrone werden in anderen Darstellungen dieses Themas gern durch Musikanten ersetzt, die der himmlischen Freude über die wunderbare Geburt Buddhas Ausdruck geben.

Diese Szene zeigt in formelhafter Verdichtung zwar den Höhepunkt, aber doch nur einen eng begrenzten Ausschnitt aus dem Geburtszyklus. Insgesamt sind es sieben Szenen, die das heilige Geschehen kanonisch zusammenfassen und in der Gandharakunst erstmalig auch bildnerisch versinnlichen. Mit diesem Geburtszyklus finden die früheren Inkarna-

³ Vgl. INGHOLT Abb. 232—44, 406. Dort jeweils weitere Literatur.

⁴ INGHOLT Abb. 13—15, S. 52 f.

tionen Buddhas, die in den Jatakas niedergelegt sind, ihren Abschluß⁵. Am Beginn des neuen Kapitels steht der Traum Mayas, der ihr offenbart, ein weißer Elefant sei in ihre rechte Seite eingedrungen: in Wirklichkeit ist es der künftige Buddha, der aus dem Tuschita-Himmel herniedersteigt. Darstellungen dieses Vorganges zeigen die schlafende Maya, über deren rechter Hüfte ein nimbiertes, beinahe auf seiner Rüsselspitze balancierender Miniatur-Elefant schwebt⁶. Es folgt die Traumdeutung durch den Brahmanen Asita, der das Königspaar darüber aufklärt, daß die Königin einen Sohn empfangen habe, der entweder über die Welt herrschen solle oder aber zur Buddhaschaft berufen sei⁷. Unmittelbar nach seiner wunderbaren Geburt unternimmt dann der Prinz Siddharta die Sieben Schritte nach allen Himmelsgegenden, eine Szene, die bisweilen mit derjenigen der Geburt zu einer einzigen Darstellung verwoben wird⁸. Im Zyklus schließt sich dann das erste Bad des Prinzen an; das Kind steht auf einem dreibeinigen Schemel und wird seitlich von zwei knienden Frauen gehalten, während Indra und Brahma, die bereits als Geburtshelfer fungierten, von rückwärts herantreten und die Gefäße der rituellen Waschung entleeren⁹. Jetzt erst kehrt Maya in der sechsten Szene per Wagen oder per Sänfte mit Siddharta aus den Lumbini-Gärten zum Palast von Kapilavastu zurück¹⁰. Schließlich stellt der Brahmane Asita dem Königspaar das Horoskop des Kindes; Siddharta sei für die Buddhaschaft bestimmt, obwohl die an ihm sichtbaren übernatürlichen Zeichen, nämlich Urna, der Haarbuckel zwischen den Augen, und Uschnischa, der Auswuchs auf der Scheitelhöhe des Hauptes, ebenso auch auf künftige Weltherrschaft hindeuten könnten¹¹.

Diese sieben kanonischen Szenen des Geburtszyklus werden häufig in der Gandharakunst dargestellt und von weiteren Szenen verwandten Inhalts umrankt und ausgeschmückt: die Geburt von Siddhartas Knecht und Leibroß und Schilderungen des Palastlebens knüpfen an. Als weitere wichtige Stufen auf Siddhartas Weg zur Buddhaschaft werden dann sein heimlicher Fortgang aus dem Palast, sein Asketentum und die Erleuchtung unter dem Bodhibaum gezeigt, ferner Buddhas Wundertaten, sein Tod und die Verehrung seiner Reliquien. Neben solchen Szenen, die einzig die Tatsachen des Heilsgeschehens in knapper Form verdeutlichen sollen, nimmt aber auch das reine Andachtsbild einen breiten Raum ein. Der stehende oder sitzende Buddha wird im meditierenden, lehrenden

⁵ J. DUTOIT, *Jatakam*. Das Buch der Erzählungen aus früheren Existenzen Buddhas. Leipzig 1908 ff.; A. FOUCHER, *Les bas-reliefs grécobouddhiques du Gandhara*. Paris 1905, Abb. 138 ff., S. 270 ff. (zum Geburtszyklus vgl. Abb. 148 ff., S. 290 ff.)

⁶ INGHOLT Abb. 9 f., S. 51

⁷ INGHOLT Abb. 10—12, S. 51 f.

⁸ INGHOLT Abb. 14 f., S. 52 f.

⁹ INGHOLT Abb. 16, 18, S. 53

¹⁰ INGHOLT Abb. 17 f., S. 53

¹¹ INGHOLT Abb. 20—22, S. 54

oder versichernden Gestus gezeigt, rundplastisch oder als Relief gebildet und oft von einer Fülle von Einzeldarstellungen aus seinem Leben umrahmt. Entwicklungsgeschichtlich ist jedoch das Andachtsbild die frühere Schöpfung; es steht am Anfang der Gandharakunst, während die erzählenden Reliefs biographischen Inhalts erst nach und nach hinzutreten.

Da nun der ikonographische Zusammenhang, dem die Geburtsdarstellung angehört, bekannt ist, kann versucht werden, auch die vom linken Bildrand willkürlich zerteilte Szene einzuordnen. Der Aufbau ist wiederum zweizonig; unten erscheint ganz links eine kniende Gestalt, daneben zum Pilaster hin ein Stehender in höfischer Tracht mit großem Sonnenschirm, darüber schließlich Adoranten als Halbfiguren. Die Mitte und die linke Hälfte der wahrscheinlich ebenfalls symmetrisch aufgebauten Szene sind verloren. Nach der höfischen Tracht der erhaltenen Figuren und dem Sonnenschirm zu urteilen spielt die Handlung im Palast von Kapilavastu oder in den Lumbini-Gärten; im einen Falle würde es sich um die Traumdeutung handeln, die vor der Geburt im Palast stattfindet, im anderen um die Sieben Schritte oder die Waschung, die im Anschluß an die Geburt in den Gärten zu lokalisieren sind. Die kniende Gestalt am linken Reliefrand läßt jedoch daran denken, daß die abfallende Kompositionslinie sich über die Bruchfläche hinaus weiter fortsetzt und daher auf eine kindliche Figur im Zentrum der Darstellung hinweist. Demnach handelt es sich um die Szene der Waschung oder der Sieben Schritte. Sie braucht, wenn ihr Aufbau symmetrisch war und der kleine Siddharta sich unmittelbar links neben der knienden Gestalt befunden hat, nicht unbedingt gleich breit gewesen zu sein wie die benachbarte Geburtsszene; ein fünffiguriges Relief kann mit einem siebenfigurigen abgewechselt haben. Unter der Voraussetzung, daß die Deutung auf Sieben Schritte oder erstes Bad zutrifft, ist also innerhalb des gesamten Reliefstreifens der Gang der Szenenfolge linksläufig, was seinen Grund in architektonischen Gegebenheiten des Stupa haben kann. Dies setzt jedoch rechts von der Geburtsszene eine zeitlich abermals frühere Darstellung voraus, also etwa Mayas Traum oder zumindest die Traumdeutung.

Das Relief gibt somit, wenn der originale Zusammenhang des Stupa mit seiner Fülle von Darstellungen aus der Buddha-Vita hinzugedacht wird, eine lebhaftere Vorstellung von dem zugrundeliegenden theologischen Gesamtkonzept. Dieses zergliedert die Heilsgeschichte und gestaltet sie bis in die geringste Einzelheit durch, um dann auf die Suche nach einer angemessenen künstlerischen Darstellungsweise zu gehen, die bildsam genug sein muß, den komplizierten Stoff zu versinnlichen und seinen dogmatischen Gehalt auch formal auszudrücken. Solche formalen Mittel sind die Prinzipien der Reihung, Staffelung, hieratischen Zuordnung, kurz einer starken Abstraktion trotz der Vorliebe für Details und körperhafte Versinnlichung. Damit ist die eigentliche Kernfrage der Gandharakunst angeschnitten. Wie kommt jenes eigentümliche Zusammenspiel von abstraktem Gehalt und voluminöser Form zustande, und

ist es im vorliegenden Relief kennzeichnend genug, eine Einordnung des Stückes in den Denkmälerbestand zu ermöglichen? Wie sehen Vergleichstücke aus, die eine Generation früher oder später entstanden sind, und kann eine ungefähre Datierung vorgeschlagen werden? Nach der Besprechung des theologischen Inhalts sei nun die stilistische Behandlung näher untersucht.

Ein nicht ganz einheitlicher plastischer Geist durchwaltet das gesamte Relief. Die Gestalt der Maya zeigt üppige Körperformen, kompakten Bau und relativ organische Proportionen. Ihre Fußstellung und Armhaltung wiederum wirken einstudiert, festgelegt und nicht so geschmeidig, wie der weiche plastische Gesamteindruck zunächst glauben macht. Die übrigen Figuren tun es der Maya nach: wie in der Komposition eine lockere Anordnung der Bildbestandteile sich straffer Symmetrie unterordnet, so wirkt die plastische Einzelform bewußt gezügelt und eingeschränkt, wenn sie sich auch stellenweise besonders blühend zeigt. Eine kühle Gedanklichkeit herrscht also auf der einen, unbekümmertes sinnenhaftes Fabulieren auf der anderen Seite. Das ist ein bemerkenswerter Gegensatz, vielleicht sogar eine immanente Dissonanz, die nicht von ungefähr kommt. In irgendeiner Form durchzieht der Wettstreit von Abstraktion und Körperlichkeit die gesamte Gandharakunst, so wie er eng vergleichbar auch in der gleichzeitigen westlichen Spätantike sichtbar wird.

Überhaupt ist ja das bildnerische Rüstzeug des gandharenen Künstlers eindeutig der gleichzeitigen westlichen, also der römischen Kunst entlehnt¹². Hierin sind die Wurzeln des angedeuteten formalen Konfliktes zu suchen. Durch Alexanders Indienzug waren bereits erste Kontakte zu den östlichen Provinzen geschaffen. Der durch die Begründung hellenistischer Staaten in Gräko-Baktrien auflebende Ost-West-Handel brachte manche künstlerischen Anregungen mit sich, die allerdings in Nordwest-Indien noch nicht lebenskräftig genug waren, eine monumentale Bildkunst zu schaffen. Innerhalb des Buddhismus herrschte zu der Zeit noch die anikonische Richtung vor, und statt der leiblichen Darstellung des Erleuchteten galt nur das Zeichen, das abstrakte Symbol¹³. Diese dogmatische Richtung wurde jedoch nach und nach von einer anderen buddhistischen Strömung überwunden, die ein Bedürfnis nach repräsentativen Kultbildern hegte und unter dem Einfluß westlicher Beispiele immer stärker der Bildhaftigkeit zuneigte. Um 130 n. Chr. kam in Gandhara dann ein Herrscher namens Kanischka an die Regierung, der im Zuge politischer Neuordnung den Buddhismus zum Range einer Staatsreligion erhob und aus propagandistischen Gründen die Bildkunst planmäßig seiner Religionspolitik dienstbar machen wollte. Noch immer bot jedoch die einheimische Bildnerie zu wenig Möglichkeiten, um aus

¹² D. AHRENS, *Die römischen Grundlagen der Gandharakunst* (Orbis Antiquus, Heft 20) Münster 1961

¹³ E. CONZE, *Der Buddhismus. Wesen und Entwicklung*. Stuttgart 1956, S. 75

dem körperlosen Symbol ein leibhaftiges Buddhabild zu schaffen. Inzwischen hatte es der wachsende Ost-West-Handel und der Austausch diplomatischer Gesandtschaften mit sich gebracht, daß die plastischen Ausdrucksmittel der römischen Reichskunst bis nach Gandhara bekannt geworden waren. Und innerhalb der römischen Reichskunst wiederum war in den Jahren um 130 ein neuer Statuentypus in Anlehnung an das spätclassische Apollonbild entstanden, der alsbald weite Verbreitung finden sollte und offenbar den Erfordernissen der jungen Gandharaschule in besonderer Weise entgegenkam. Denn eine innere Übereinstimmung zwischen Buddha- und Apollonbildern legt den Gedanken nahe, das Buddhabild sei in den Jahren um 130 n. Chr. aus der römischen Kunst entlehnt, und zwar nach dem Vorbild des neuapollinischen Antinous-Typus. Dies hat, wie stilistische Vergleiche zeigen, nicht nur die weitere Entwicklung des Buddhabildes in Gang gesetzt¹⁴, sondern zugleich durch eine Fülle plastischer Anregungen des Westens weiten Bereichen der Gandharakunst das Material geliefert.

Doch ist es dann in Gandhara keineswegs bei dem unveränderten, lediglich durch eine weltpolitische Konstellation begünstigten Kopieren westlicher Vorbilder geblieben. Die Gandharakunst hat sich aus eigenen Kräften weiterzuentwickeln gewußt, wenngleich wiederholten westlichen Kontakten auch in der Folgezeit offengestanden. Im Endergebnis zeigt die Gandharakunst eine deutliche Parallelentwicklung zur gleichzeitigen römischen Kunst von etwa 130 bis gegen die Mitte des 5. Jahrhunderts, von der hadrianischen bis zur Völkerwanderungszeit und von Kanischka bis zum Einfall der Hunnen in Gandhara. Diese Parallelentwicklung ist vor allem so zu verstehen, daß sowohl im Westen wie im Osten ein Weg gefunden wird, mittels einer ständig wachsenden Abstraktionskraft von der körperhaften Darstellungsweise zum sublimierten, entstofflichten Bild zu gelangen. Verwandte Entwicklungen, die überdies in wechselseitigem Austausch stehen, müssen zu vergleichbaren Ergebnissen führen, und so führt der Weg dort zum mittelalterlichen Heiligenbild, hier zum fertigen Buddhabild Ostasiens. In beiden Fällen vollzieht sich die Entwicklung jedoch nur schrittweise. Auch in Gandhara wandelt sich die Bildauffassung von einer Generation zur anderen, und insgesamt können zehn stilistisch deutlich unterschiedene Gruppen von Denkmälern benannt werden, die sich auf die Jahre von 130 bis etwa 435 verteilen lassen¹⁵. Es gilt nun, innerhalb dieses Rahmens den stilistischen und zeitlichen Platz des vorliegenden Reliefs zu bestimmen. Eine Auswahl verwandter Stücke sei daher zum Vergleich herangezogen.

Ein Relief in Karachi, das Geburt und Sieben Schritte darstellt¹⁶, ist insgesamt reicher, lebendiger und beweglicher behandelt als das vorliegende Stück. Die Komposition ist zwar dort ebenfalls symmetrisch

¹⁴ AHRENS, Abb. 2—3, S. 58 ff.

¹⁵ AHRENS, S. 52 ff.

¹⁶ INGHOlt Abb. 14 S. 52

aufgebaut, wird aber nicht so zwingend gehandhabt wie hier. Die plastische Einzelform zeigt eine gesteigerte körperhafte Empfindlichkeit. Der damit verbundene höhere Grad der bildmäßigen Auflockerung kann bei sonst gleichbleibender Qualität nicht als ein lokales, sondern wird unbedingt als ein zeitliches Unterscheidungsmerkmal aufzufassen sein.

Dagegen scheint bei einem weiteren Relief mit Geburt Buddhas, das in Peshawar aufbewahrt wird¹⁷, gegenüber dem Stück in Karachi eine merkbare Versteifung stattgefunden zu haben. Die Gruppe erweckt den Eindruck, als sei sie von einem Regisseur zusammengestellt, und jeder Gestus wirkt sorgsam einstudiert. Plastisch äußert sich dies in einer weniger freien, einer trockeneren und stärker abstrahierenden Haltung. Bei qualitativer Gleichwertigkeit dürfte das Stück in Peshawar jünger sein als dasjenige in Karachi.

Ein drittes Vergleichstück in London, das eine Adorationsszene darstellt, setzt diese Entwicklung fort¹⁸. Die Figuren erstarren hier zu Gliederpuppen, die in schwer lastende, brettartig steife Gewänder gehüllt sind. Die plastische Behandlung der Oberfläche nimmt an Trockenheit, an spröder Gebrechlichkeit zu. Zugleich reift jedoch die innere Aussagekraft des Stücks zu einer bisher unbekanntem Eindringlichkeit heran.

Drei klare Stilstufen sind damit angedeutet, die zugleich der Abfolge von drei Generationen entsprechen und einen wichtigen Abschnitt der Gandharakunst bezeichnen. Hierbei ist das Stück in Karachi das älteste, dasjenige in London das jüngste; da sich jedem eine große Zahl weiterer Reliefs stilistisch anschließen läßt, darf die skizzierte Drei-Stufen-Folge als genügend repräsentativ gelten.

Wird nun versucht, das vorliegende Stück dieser Abfolge einzugliedern, so scheint sich am ehesten das Relief in Peshawar anzubieten. Hier wie dort herrscht ein bemerkenswertes körperhaftes Ausdrucksvermögen vor, das jedoch gegenüber dem Vergleichstück in Karachi die dämpfende, läuternde, abkühlende Wirkung einer abstrakteren Denkart erfahren hat. Das vorliegende Relief gehört daher mit dem Vergleichstück in Peshawar einer Zeitstufe an. Zahlreiche weitere Beispiele erlauben es, diesen Vergleich auf breiter Basis nachzuprüfen¹⁹. Wenn aber das Stück in Karachi — auf Grund von Rechenexemplen, die hier nicht erläutert werden können²⁰ — um 260 n. Chr., dasjenige in Peshawar um 295 und das in London um 330 datiert werden kann und wenn ferner das vorliegende Relief dem Vergleichstück in Peshawar stilistisch eng entspricht, so kann als Datierung des Reliefs in Münster das Ende des dritten nachchristlichen Jahrhunderts angegeben werden.

Unversehens hat sich so der Blick geweitet vom vorliegenden Stück auf die zahlreichen Denkmäler der Gandharakunst überhaupt; ihnen

¹⁷ INGHOLT Abb. 13 S. 52

¹⁸ AHRENS Abb. 16

¹⁹ AHRENS S. 66 ff. Nr. 169 ff., bes. Nr. 224—42

²⁰ s. Anm. 15

allen ist es gemeinsam, sich beständig auseinanderzusetzen mit den Prinzipien des westlich spätantiken Formgefühls, die der römischen Kunst entlehnt werden, und andererseits mit den Forderungen nach dogmatischer Abstraktion, wie sie der Geistigkeit des Ostens entsprechen. Wird die Gesamtheit der gandharenen Entwicklung ins Auge gefaßt, so findet ein kontinuierlicher, von einer Generation zur anderen wachsender Abbau des einen und eine zielbewußte Steigerung des anderen Prinzips statt; so lange, bis schließlich in den späten Perioden der Gandharakunst eine echte Symbolkraft erreicht, das Buddhabild auf die Stufe einer höheren geistigen Realität emporgehoben wird.

Das besprochene Relief markiert eine Station auf diesem Weg. Das Ziel ist noch fern, aber die Antinomien beginnen sich zu klären, und der Ausgang des bildnerischen Ringens kann nicht mehr zweifelhaft sein. Die Gandharakunst hat zu dem Zeitpunkt, an dem dieses Relief entsteht, noch eine Entwicklung von knapp eineinhalb Jahrhunderten vor sich. Das Reizvolle an diesem Relief ist es, daß es sein körperhaft-plastisches Erbteil noch deutlich zur Schau trägt und zugleich auf die zu erringende Stufe der Reife vorausweist. Nicht umsonst soll ja das mittelasiatische und das fernöstliche Buddhabild in seiner körperlos entrückten Geistigkeit an jene Endstufen der reifen Gandharakunst anknüpfen. André Malraux formuliert diesen Vorgang von hoher religionsgeschichtlicher Bedeutung folgendermaßen: „Von einer Bildhauergeneration zur andern wandelten sich die immer abstrakter werdenden plastischen Formen Apollons . . ., der Gott senkt die Lider oder schließt die Augen; immer zarter wird sein weltvergessenes Lächeln. Und alle Gestalten folgen ihm: jeder große buddhistische Künstler entwindet dem Illusionistischen irgendein Stück erhabener Gelassenheit. Alles Geheimnis dieser Kunst endet in diesem neuen Lächeln“²¹.

²¹ A. MALRAUX, *Psychologie der Kunst*, 2: Die künstlerische Gestaltung. Hamburg 1958, S. 20