

TRIBUS

JAHRBUCH DES LINDEN-MUSEUMS

NR. 60 – SEPTEMBER 2011



LINDEN-MUSEUM STUTTGART
Staatliches Museum für Völkerkunde

Stuttgart 2011

Herausgeber

Linden-Museum Stuttgart, Staatliches Museum für Völkerkunde
Hegelplatz 1, D-70174 Stuttgart, Germany

Redaktion

Dr. Uta Werlich

Koordination

Elfie Höfling

Fachbezogene Beratung

Abteilungsreferenten des Linden-Museums Stuttgart

Fotos des Linden-Museums

Anatol Dreyer

Die Verfasser der Aufsätze und Buchbesprechungen sind für
den Inhalt ihrer Beiträge allein verantwortlich.

Redaktionsschluss jeweils 1. April

Titelbild

Zeremonialwickelrock mit abstraktem Dekor

Fasern aus Raffiablättchen, gewebt und in Appliqué-Technik verziert; 457 x 85 cm;
Kuba, Stamm *Ngeende* (Kongo-Kinshasa), Anfang 20. Jahrhundert; Inventarnr. F 54677 L



Das Objekt wird in der Großen Landesausstellung des Linden-Museums „Weltsichten – Blick über den Tellerrand!“
vom 17.09.2011 bis zum 08.01.2012 im Kunstgebäude Stuttgart zu sehen sein.

Konzept und Design

GZD Media, Ditzingen

Druck

GZD Designpress, Ditzingen

ISSN 0082-6413

ISBN 978-3-9813850-1-4

Abstract**The Reliefs of the Amaravati School
A Contribution to their Research**

Many Buddhist relief sculptures of the Amaravati School (1st century BCE - 4th century CE; Andhra Pradesh, India) have found their way to museums around the globe, among them the reliefs from the stūpa at Goli. Descriptions of the archaeological finds from the beginning of the 20th century allow us to conclude that most of the reliefs from the site were friezes that were once placed on so-called āyaka projections, positioned at the four cardinal points around the stūpa. The frieze on the east (now in Chennai) depicted the story of Viśvantara; on the south (NY, Metropolitan), the story of Nanda; on the west (Chennai), the stories of Rāhula, Dhanapāla and Śaḍdanta; and on the north (Chennai), the first meal of the future Buddha after austerities and enlightenment. The last frieze shows slightly different stylistic characteristics, the three others being very similar. The same style, including identical decorative patterns, can be seen on a relief in the Musée Guimet, the exact provenance and narrative context of which was hitherto unknown. The fragment belongs to the representation of the Viśvantarajātaka (cf. the description of the drawing at the end of this article). The exceptional possibility of ascertaining the geographical placement of the reliefs demonstrates that the old Buddhist affiliation of protective deities with particular cardinal points was visualized at Goli: The western frieze was flanked by snake deities, the eastern by a vīṇā player, thus corresponding respectively to Virūpakṣa, King of the West and lord of Nāgas, and to Dhṛtarāṣṭra, King of the East and lord of Gandharvas.

Seit dem 1. Jahrhundert vor Beginn unserer Zeitrechnung florierte für etwa ein halbes Millennium im Gebiet des heutigen Bundesstaates Andhra Pradesh eine bemerkenswerte buddhistische Kunstlandschaft. In dieser wurde eine überaus große Zahl hervorragender Reliefs geschaffen, die heute als Werke der „Amaravati-Schule“ bekannt sind.

„Amaravati“ ist kein aus alten Inschriften bekannter Name, so wird aber heute der *stūpa* in der Nähe der alten Stadt Dharaṇīkoṭa bezeichnet, der Hauptstadt der Sātavāhana-Dynastie. Der Amaravati-*stūpa* war zu groß, als dass er ganz in Vergessenheit geraten konnte, was ihm auch zum Verhängnis wurde. Jahrhunderte lang wurden aus der Stätte Steine entnommen – eine große Zahl von solchen wurde zum Beispiel in dem nahegelege-

nem Śiva-Tempel gefunden. Der *stūpa* wurde noch im 18. Jahrhundert von den Europäern „entdeckt“.¹ Die Europäer waren fasziniert von den hellen Reliefs, da diese – nicht anders als diejenigen aus der Gandhara-Region – ihrem auf klassischen Vorbildern beruhenden ästhetischem Gefühl entgegenkamen. Mehrere Reliefs aus Amaravati wurden geborgen und nach Calcutta (heute Kolkata) gebracht, und von dort aus nach London verfrachtet; sie werden heute im British Museum aufbewahrt. Leider wurden aber auch viele von ihnen während des Transports und der Zwischenlagerung zerstört, sodass sie heute nur in den Nachzeichnungen bekannt sind², die in den Jahren 1816 und 1817 angefertigt wurden. Ein großer Teil der Reliefs kam nach Madras (das heutige Chennai)³, viele blieben *in situ*, wo in dem Archaeological Site Museum auch Funde aufbewahrt werden, die nach dem Erlangen der Unanhängigkeit von indischen Archäologen geborgen wurden.

Aber Amaravati ist viel mehr als der große *stūpa* selbst; die Schule umfasst die ganze Region, mehrere Stätten wie Jaggayapeta, Ghantasala, Goli, Gummadidurru, Alluru, Bhatipollu, in denen unter den Sāvāhanas oder ihren Nachfolgern (wie Nagarjunakonda unter der lokalen Dynastie der Ikṣvāku) buddhistische *stūpa*- und Klosteranlagen entstanden. Viele von ihnen waren ebenfalls mit Reliefs geschmückt, deren Schicksal sich von denen aus Amaravati nicht unterschied: Die Ausgrabungsbeute der Europäer kam nach Madras oder ins Ausland und wurde auf mehrere Museen verteilt (zu nennen sind das Musée Guimet in Paris, das Metropolitan Museum of Art in New York, das Museum of Fine Arts in Boston, das Cleveland Museum of Art sowie das Los Angeles County Museum of Art), der Rest blieb in Site Museums, ein paar Reliefs wanderten in Bezirksmuseen oder nach Delhi. Der Aufbewahrungsort von mehreren Reliefs ist unbekannt.

Es bleibt nur zu hoffen, dass die neuen Funde – da die Erforschung der Amaravati-Schule noch im Gange ist und gerade im letzten Jahrzehnt sensationelle Funde gemacht wurden – nicht wieder in alle Winde zerstreut und als unverteilte Kollektionen aufbewahrt werden.⁴

Im Laufe der Arbeit an dem im Entstehen begriffenen DFG-Projekt The Narrative Reliefs of the Amaravati School wurde es mir möglich, mehrere Reliefsfragmente, die in verschiedenen Museen aufbewahrt werden, virtuell zusammenzubringen. Die Bestimmung der Zusammengehörigkeit von Reliefbruchstücken ist immer von Bedeutung, da sich dadurch entweder die genaue Herkunft eines Stückes oder auch der darauf dargestellte narrative Inhalt bestimmen lässt. So kann jetzt zum Beispiel mit Bestimmtheit gesagt werden, dass ein Relief in Museum of Fine Arts in Boston,⁵ das zwei übereinanderliegende Szenen aus dem Buddha-Leben zeigt (die Aufhebung seines Turbans in den Himmel und die Erleuch-

¹ Die Geschichte der Entdeckung ist unter anderem in dem Buch von R. Knox *Amaravati, Buddhist Sculpture from the Great Stūpa* beschrieben.

² Die Zeichnungen, aufbewahrt in der British Library, sind online veröffentlicht: <http://www.bl.uk/onlinegallery/features/amaravati/homepage.html> (Zugriff am 1. Oktober 2010).

³ Vgl. Sivaramamurti 1942.

⁴ Laut den Angaben des Archaeological Survey of India sollen die neu entdeckten Reliefs aus Phanigiri (vgl. Skilling 2008 und 2009) *in situ* oder im Museum in Hyderabad aufbewahrt werden. Die Reliefs vom *stūpa* in Kanganhalli (vgl. *Indian Archaeology 1994–95*, New Delhi, 2000: 37–40; *Indian Archaeology 1996–97*, New Delhi, 2002: 52–55; *Indian Archaeology 1997–98*, New Delhi, 2003: 93–97; *Indian Archaeology 2000–01*, New Delhi, 2006: 74–79; einige Reliefs wurden außerdem publiziert unter anderem in Das 2004; Dehejia 2007, Zin, im Druck a, c, Nachzeichnungen in Zin, im Druck b) (Karnataka) sollen *in situ* aufgebaut werden; man sucht zur Zeit nach einer Methode, wie die riesigen Reliefs von ca. 3 m Höhe an der Kuppel befestigt werden können.

⁵ Boston, Museum of Fine Arts, Maria Antoinette Evans Fund, 1929, Nr. 29.157 (cf. www.mfa.org/collections/search_art.asp), abgebildet in Rao 1984: Pl. 282.

⁶ Für eine Wiedergabe der beiden Fragmente siehe Zin (im Druck a): 43.

⁷ Amaravati, Archaeological Site Museum, Nr. 405, abgebildet in Rao 1984: Pl. 350.

⁸ Chennai Government Museum, Nr. 147, abgebildet unter anderem in Burgess 1887: Pl. 12.3; Bachhofer 1929: Pl. 121.4; Sivaramamurti 1942: Pl. 35.2; Stern/Bénisti 1961: Pl. 36a.

⁹ Vgl. Sivaramamurty 1942: 191.

¹⁰ Für die Deutung des Reliefs und Wiedergabe der am Computer hergestellten Darstellung des Pfeilers aus dem Chennai Government Museum ergänzt durch das Fragment aus dem Museum in Amaravati siehe Zin 2010.

¹¹ Paris, Musée Guimet, Nr. ma. 1895, abgebildet in Rao 1984: Pl. 441.

¹² Monod 1966: 62: *Scène de la légende bouddhique* (ma. 1895, env. IIIe siècle de notre ère). „Ce relief est typique de l'art narratif indien qui relate une suite d'événements par images successives, le même personnage (dans le cas présent, un Roi? assis) étant répété autant de fois qu'il est nécessaire à la compréhension de l'histoire.“

¹³ Okada 2000: 71.

tung) und das in Boston als „Amaravati, Andhra Pradesh“ beschriftet wird, aus Ghantasala stammt. Die ihm fehlende abgebrochene Ecke befindet sich noch *in situ*, im Archaeological Site Museum.⁶

Die Feststellung, dass sich das im Archaeological Site Museum in Amaravati befindliche Relieffragment,⁷ das der Kauf des Jetavana durch Anāthapiṇḍada zeigt, zu einem Pfeiler in Chennai Government Museum (No. 147)⁸ gehört, der als der Besuch des Königs Ajataśatru bei dem Buddha gedeutet wurde,⁹ führte zu einer wichtigen Korrektur dieser Deutung. Der vermeintliche Ajataśatru ist Anāthapiṇḍada. In seinen Händen hält er die Wasserkanne, aus der er das Wasser zur Visualisierung der Schenkung des Jetavana-Klosters an den Buddha gießt. Dieses Detail ist bisher unbeachtet geblieben, da die Verbindung des Reliefs mit Jetavana-Schenkung nicht bekannt war.¹⁰

Die meisten virtuellen Zusammenfügungen der Reliefs betreffen Amaravati und eine Sammlung, nämlich das Chennai Government Museum; es besteht sogar Hoffnung, dass sie einmal tatsächlich wieder zusammengefügt werden. Dies wird vermutlich nie passieren, wenn die Teile eines Objektes sich in verschiedenen Museen befinden – aber vielleicht kann eine Fotografie des ganzen Stücks oder ein Abguss des fehlenden Teils dem Besucher ermöglichen, sich das ganze Objekt vorzustellen und die auf ihm dargestellte Erzählung zu verstehen.

Im Pariser Musée Guimet, dem französischen Nationalmuseum für Asiatische Kunst, wird ein Relieffragment (Abb. 1) aufbewahrt,¹¹ dessen Herkunft als „Amaravati-Schule“ bezeichnet wird; hinsichtlich seines Inhaltes wird angenommen, dass es zu wenig Anhaltspunkte für die Identifizierung bietet¹² oder dass es Szenen zeigt, die in Verbindung mit dem Verlassen des Hauses durch den Bodhisatva stehen.¹³ Das Fragment eines Frieses ist oben mit einer Reihe aus kleinen Ringeln geschmückt, unten mit einer Reihe von Lotosblütenblättern. Darunter befindet sich eine Zeile quadratischer Objekte, die die Kopfseite von Balken imitieren, welche den Boden stützen, auf dem sich die Szenen abspielen. Das Fragment umfasst zwei Szenen, die voneinander durch eine im Zickzack verlaufende Mauer getrennt sind. Die linke Szene spielt in einem Innenraum, zu dem ein *torāṇa*-Eingang an der rechten Seite führt, in dem eine bewaffnete Frau steht (solche *yavanīs* werden oft in der Kunst dieser Region gezeigt). In diesem Raum sitzt ein Paar – der Mann auf einem Thron mit Rückenlehne, die Frau auf einem runden Stuhl – das die Hände auf gleiche Weise hält: die rechte vor der Brust, die linke am Gesicht. Dieselbe Geste zeigt auch eine stehende Frau, während eine andere, hinter ihr stehende, sich die Augen zudeckt und eine weitere sich an ihre Brust schlägt. Es ist evident, dass die Gestik der Personen gro-

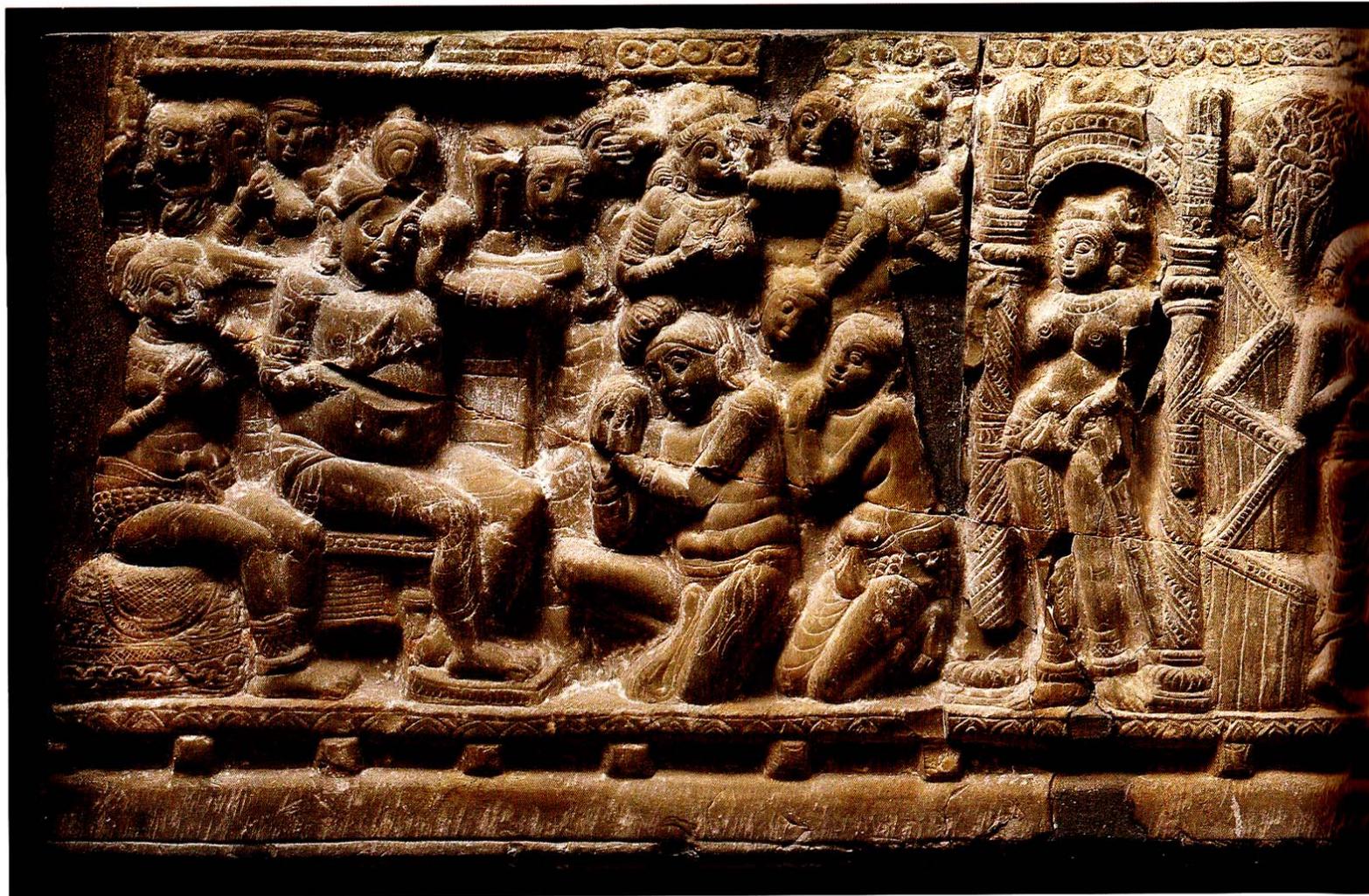
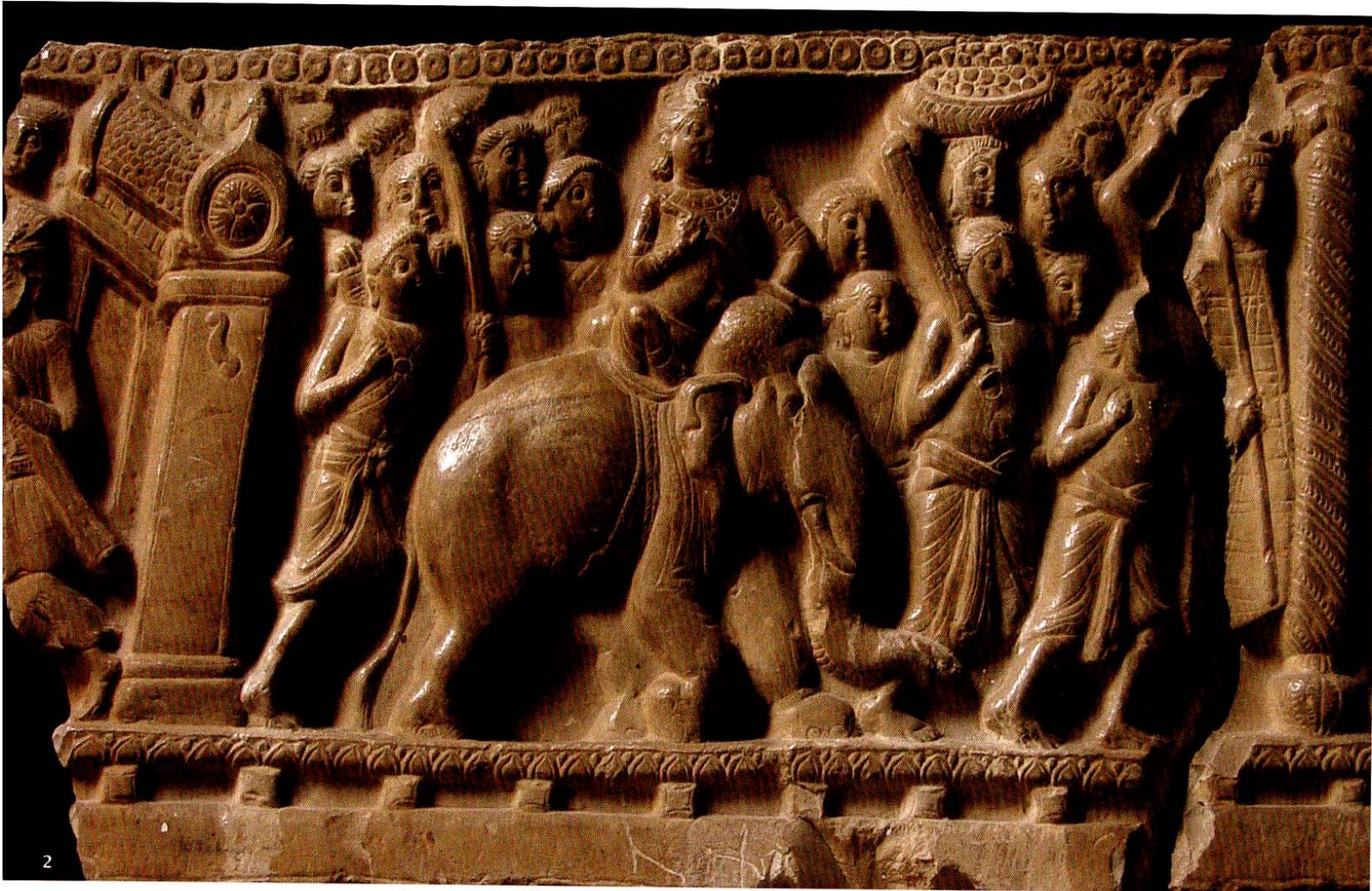




Abb. 1 Paris, Musée Guimet,
Nr. ma. 1895. © Bildarchiv Preußi-
scher Kulturbesitz, No. 00056682,
RMN Hervé Lewandowski.



¹⁴ New York, Metropolitan Museum of Art, Nr. 30.29, abgebildet unter anderem in Mitra 1971: Abb. 128; Rao 1984: Pl. 434–439; Rosen Stone 1994: Abb. 185, 249–50; Zin 2006: 176, Abb. 5; Nachzeichnungen in Schlingloff 2000, Bd. 2: 81 [3] und Zin: 2006: 184.

ße Betrübnis zum Ausdruck bringen soll. Auf dem Boden sind zwei kniende Personen gezeigt – vorn ein Mann mit Haaren zu einem großen runden Dutt gebunden, hinter ihm eine Frau, ohne Schmuck und ohne Kopforname, wahrscheinlich mit offenen, auf den Rücken fallenden Haaren. Die beiden Personen halten ihre Hände zusammengelegt. Der Mann auf dem Thron, offensichtlich ein König, wie die Wedelträgerinnen hinter ihm zeigen, ist auffallend beleibt dargestellt.

Denselben König finden wir wieder in der rechten Szene des Reliefs, in einem links durch einen Baum und rechts durch einen speerbewaffneten Torwächter charakterisierten äußeren Palasthof. Hier spricht der König mit mehreren Männern, die mit zusammengelegten Händen vor ihm auf dem Boden knien. Der vorderste dieser Männer ist in eine gegürtete Tunika mit langen Ärmeln gekleidet und trägt einen eng anliegenden Turban; unter seinem linken Arm hält er ein Schwert.

Die Feststellung der Herkunft dieses Reliefs dürfte eigentlich keine besonderen Schwierigkeiten bereiten. Die Details, nämlich das Muster aus Ringeln am oberen Rand, die charakteristische Ausarbeitung des Reliefs, bei der die Personen und Objekte auffallend flach ausgeführt sind, sich vom Hintergrund kaum abheben und die hinten stehenden Personen nur durch wenige Striche angedeutet sind, zeigen zweifellos, dass es sich hier um ein Relief aus Goli, einem späten Zentrum der Amaravati-Schule, handelt. Das am besten bekannte Goli-Relief, ein Fries, der die Geschichte der Bekehrung des Nanda illustriert, befindet sich in New York.¹⁴

Aus dem im Jahr 1929 veröffentlichtem Buch *Buddhist Sculpture from a Stupa near Goli village* von T.N. Ramachandran, lässt sich die Geschichte der Entdeckung dieser Fundstädte entnehmen. 1882 wurde der *stūpa* von Robert Sewell in seine *List of Antiquarian Remains of the Madras Presidency* (unter dem Namen Mallavaram) aufgenommen. Ramachandran nennt Skulpturen, die schon von Sewell *in situ* gesehen wurden, unter anderem den Nanda-Fries; dieser wurde von den Einheimischen in die Wand des Dorftempels eingemauert und konnte nicht in das Museum nach Madras gebracht werden. Die Reliefs, die nach Madras kamen und die Ramachandran genau beschreibt, wurden 1926 von Gabriel Jouveau-Dubreuil ausgegraben. Unser Stück aus dem Musée Guimet beschreibt Ramachandran nicht.

Was aus der Beschreibung Ramachandrans ersichtlich wird, ist die Tatsache, dass es sich bei dem *stūpa* in Goli um eine übersichtliche Anzahl von Reliefs handelt. Außer wenigen Platten, welche die *stūpa*-Kuppel geschmückt haben, gab es vier Friese, die an den sogenannten

*āyaka*s befestigt waren. Mit dem Terminus *āyaka* werden die Vorsprünge bezeichnet, die am *stūpa* in allen vier Himmelsrichtungen gegenüber den Eingängen, platziert waren. Diese Vorsprünge waren vorn mit langen geraden Reliefs versehen, die in der kunstwissenschaftlichen Terminologie „*āyaka*-Frieze“ genannt werden. In Goli wurden alle vier Frieze gefunden und ihre genauen Fundstellen sind sogar bekannt, so dass man sie bestimmten Himmelsrichtungen zuordnen kann. Im Osten wurde die Viśvantara-Geschichte¹⁵ gezeigt, im Süden die Bekehrung des Nanda;¹⁶ diese zwei meisterhaften Reliefs scheinen von demselben Künstler zu stammen. Das im Westen gefundene Relief,¹⁷ das einzige, das vollständig erhalten ist, ist nicht einem einzelnen Thema gewidmet, sondern zeigt drei Geschichten, nämlich die Unterwerfung des Elefanten Dhanapāla, die Geschichte des Rāhula – also zwei Episoden aus dem Leben des Buddha – und ein *jātaka*, die Geschichte von dem Elefanten Sechs-Zahn (die vielleicht als Pendant zu der Geschichte des Elefanten Dhanapāla ausgewählt wurde). Von dem nördlichen *āyaka*-Fries ist nur ein Teil erhalten, das bemerkenswerte Unterschiede zu anderen drei Reliefs aufweist: Die Szenen sind voneinander durch ein Liebespaar und drei übereinandergestellte Lotosrosetten getrennt. Die obere Ringelreihe und die unteren Lotusblütenblätter sind zwar da, aber die „Balken“ unten sind durch eine Reihe von Löwen-Protomen ersetzt, wie sie sich auch in Amaravati, Gummadiiduru oder Nagarjunakonda finden. Das Relief zeigt die erste Mahlzeit des Bodhisatva nach dem langen Fasten, welche die Dorfmadchen dem angehenden Buddha bringen, sowie Māra, der die Stätte der Erleuchtung verlässt.¹⁸

Eine interessante Beobachtung lässt sich dank der bekannten Anordnung der Reliefs nach den Himmelsrichtungen machen: *Āyaka*-Frieze enden oft mit Bildnissen von Yakṣas oder Nāgas. In Goli haben sich die Gottheiten an den Friesen im Osten und im Westen erhalten. Der östliche Fries zeigt eine *vīṇā*-spielende¹⁹ Gottheit (siehe Abb. 7), der westliche einen Nāga-König – was genau der Zugehörigkeit der Genien zu den Himmelsrichtungen entspricht, da der Osten vom Dhṛtarāṣṭra, dem König der musizierenden Gandharvas und der Westen vom Virūpakṣa, dem König der Schlangen-Gottheiten regiert wird.²⁰

Kehren wir aber zurück zu dem Relief in Musée Guimet. Zu welchem der vier *āyaka*-Frieze das Relief gehört, lässt sich eindeutig bestimmen, da der nördliche Fries formale Unterschiede aufweist (Löwen-Protome unten etc.), der westliche vollständig erhalten ist, und der südliche die Nanda-Geschichte zeigt, die unmöglich Szenen mit einem korpulenten König zum Inhalt haben kann.

Das Pariser Stück gehört daher zu dem östlichen *āyaka*, zu der Geschichte von dem Prinzen Viśvantara (siehe Zeichnung am Ende des Artikels).

¹⁵ Chennai Government Museum, abgebildet unter anderem in Ramachandran 1929: Pl. 4–6; Mitra 1971: Pl. 127; Sivaramamurti 1975: Abb. 426; Ray 1983: Abb. 73–78; Rao 1984: Pl. 424–427; Rosen Stone 1994: Abb. 251–255; Roy 1994: Pl. 193; Nachzeichnung in Schlingloff 2000, Bd. 2: 39 [11].

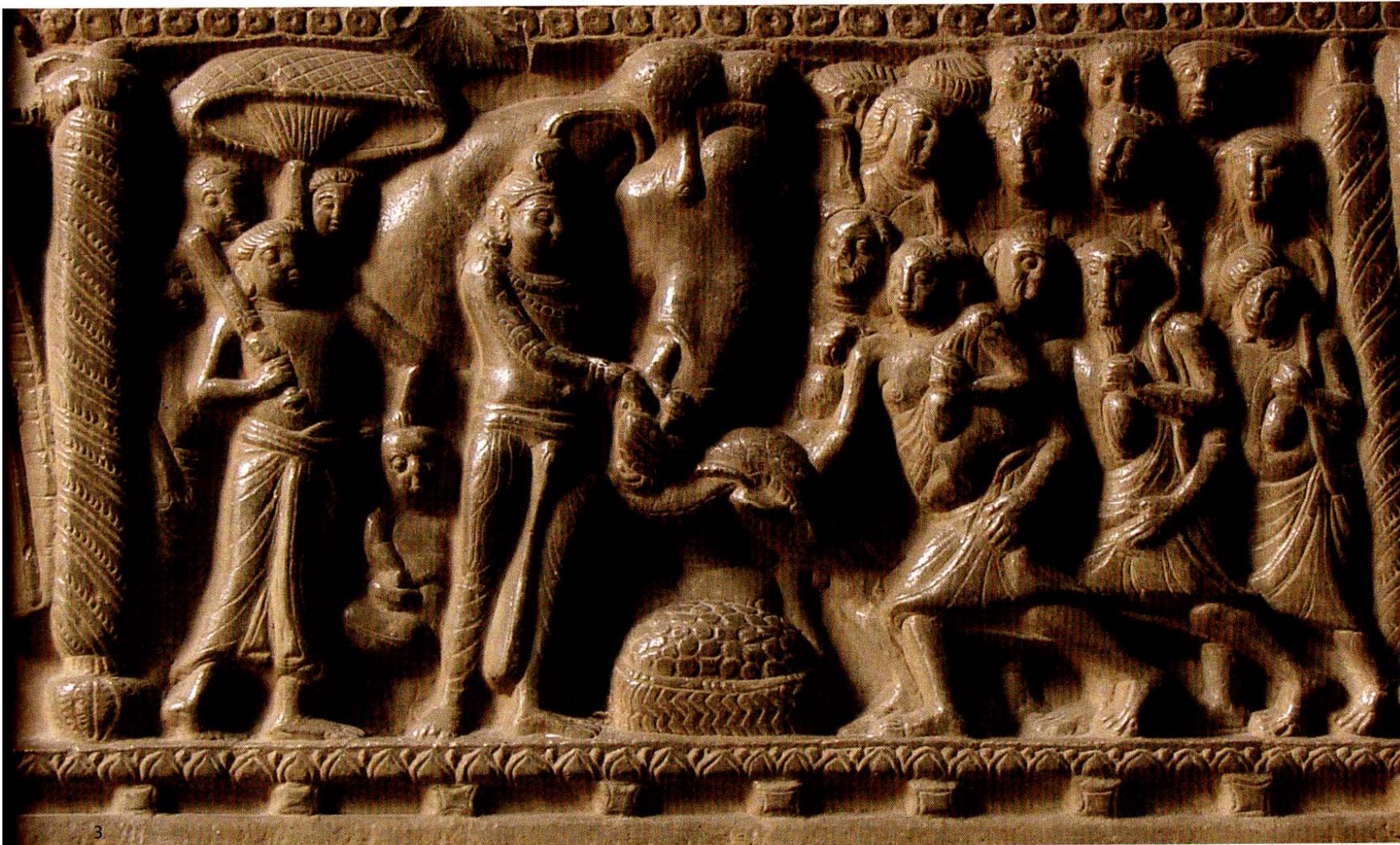
¹⁶ Vgl. Fußnote 14.

¹⁷ Chennai Government Museum, abgebildet unter anderem in Ramachandran 1929: Pl. 1–3; Ray 1983: Abb. 84–89; Rosen Stone 1994: Abb. 258–262; Zin 2006: 75, Abb. 1; Nachzeichnungen in Schlingloff 2000, Bd. 2: 22 [8], 86 [7].

¹⁸ Chennai Government Museum, abgebildet unter anderem in Ramachandran 1929: Pl. 7–8; Ray 1983: Abb. 116; Rao 1984: Pl. 428–430; Rosen Stone 1994: Abb. 264–65 (1st reg.); Nachzeichnungen in Schlingloff 2000, Bd. 2: 72 [7], 91 [24].

¹⁹ Zu Formen des indischen Instrumentes *vīṇā* siehe Zin 2004.

²⁰ Zu Königen der Himmelsrichtungen siehe Zin 2003, Nr. 42, mit Stellenbelegen aus der Literatur und Verweisen auf frühere Forschung.





4



5





²¹ Für textliche und bildliche Tradition siehe Schlingloff 2000: Nr. 42–43.

²² Die Episode mit Indra, der zu Viśvantara in Verkleidung eines Asketen kommt und seine Frau verlangt, ist im Relief nicht dargestellt und scheint in der gesamten Amaravati-Region nicht belegt zu sein.

²³ Vgl. Schlingloff 1981.

²⁴ In mehreren Reliefs der Amaravati-Schule – so wie in unserem Relief – werden auf beiden Enden der Langkomposition Szenen platziert, die in demselben Ort spielen, was vielleicht auf eine Übernahme der bildlichen Vorlage aus der Rundkomposition hinweist.

Die Erzählung von Viśvantara ist die am besten bekannte Vorgeburtsgeschichte des Buddha in der buddhistischen Welt.²¹ Die Erzählung war so populär, dass damit zu rechnen ist, dass die Künstler sie nicht nach einer bestimmten Vorlage illustrierten, sondern eine Version wiedergaben, mit der sie von Kindheit an vertraut waren. Die Geschichte handelt von dem auf Schenkungen versessenen Prinzen Viśvantara (Abb. 2), der den Staatselefanten an die Brahmanen eines befeindeten Landes verschenkte (Abb. 3), worauf die Bürger bei dem König durchsetzten konnten, dass der Prinz in Verbannung geschickt wurde. Seine Frau Madrī bestand darauf, ihn mit zwei Kindern zu begleiten. Die Familie fuhr in einem Wagen in die Verbannung (Abb. 4), aber Viśvantara verschenkte unterwegs die Zugtiere und das Gefährt, sodass sie die Verbannungsstätte, ein *āśrama*, im Dschungel, nur zu Fuß erreichen konnten (Abb. 5). Als Madrī eines Tages nach Essbarem im Wald suchte (siehe Abb. 7), kam ein Brahmane in die Siedelei und verlangte die beiden Kinder als Diener, die ihm Viśvantara ohne zu zögern übergab (Abb. 6). Der Brahmane brachte die Kinder in die Stadt, löste sie bei dem König aus, so dass sie bei ihrem Großvater in Sicherheit waren (Abb. 7). Hier endet das schöne Relief²² mit der Darstellung einer *vīṇā*-spielenden Gottheit.

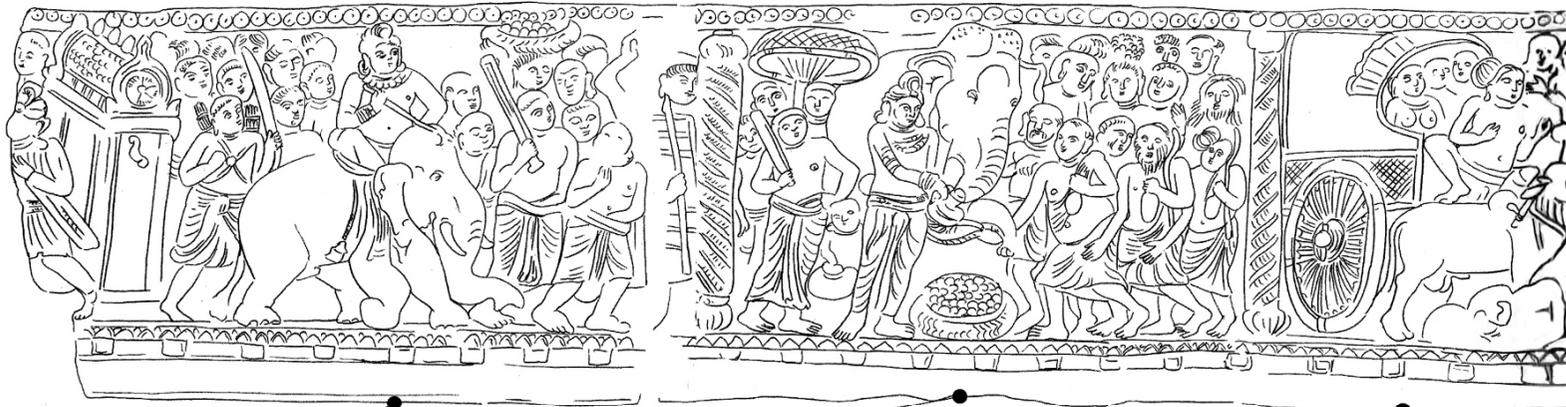
Der Fortgang der Ereignisse verläuft in den meisten Szenen des Reliefs von links nach rechts. Dies ist ungewöhnlich, da die Friese, die an den *stūpas* platziert waren, die man im Uhrzeigersinn umkreiste, normalerweise von rechts nach links verlaufen (so auch der in New York aufbewahrte Nanda-Fries). Die Änderung der Verlaufsrichtung tritt erfahrungsgemäß dort auf, wo die Szenenfolge keine lineare ist, sondern wo die Szenen nach der ortsbezogenen Ordnung platziert sind.²³ Schon diese Tatsache deutet darauf hin, dass dem Relief ein Teil fehlt und dass dieser Teil in der Stadt spielen muss – aus der Viśvantara auf seinem Elefanten reitet.²⁴ Die Szene am linken Rand des Reliefs (siehe Abb. 2), von der nur ein kleines Fragment erhalten ist, zeigt, dass die Darstellungsrichtung hier tatsächlich anders verlief: Die Personen werden hier im Marsch von rechts nach links gezeigt. Eine der Personen trägt eine gegürtete Tunika mit Ärmeln, einen eng anliegenden Turban und ein Schwert unter dem linken Arm – dies muss derselbe Mann sein, der in der rechten Szene des Reliefs im Musée Guimet dargestellt ist. Was zwischen den beiden Reliefsteilen fehlt, ist offenbar nur ein kleines Fragment, das zeigt wie die Männer zu dem Königshof gehen.

Nun zur Deutung des Reliefs in Paris: Die rechte Szene zeigt die Abordnung der Bürger vor dem König, die die Verbannung des Kronprinzen verlangen, weil dieser einen Staatsbesitz verschenkt hat. Die Szene an der linken Hälfte zeigt den traurigen Abschied des Prinzen und seiner Frau von seinen Eltern. Interessanterweise (anders als in der Ajanta-

Malerei, wo diese Episode ebenfalls dargestellt ist),²⁵ sind Viśvantara und Madrī schon in der Aufmachung gezeigt, wie sie dann in der rechten Reliefshälfte zu sehen ist: Madrī mit offenen Haaren, Viśvantara mit Dutt. Zwischen den beiden ist eins der Kinder zu sehen; in dem abgebrochenen Fragment hinter Madrī war wahrscheinlich das zweite dargestellt.

Ob weiter links nur eine den narrativen Teil abschließende musizierende Gottheit dargestellt war, oder noch eine weitere Szene, die vielleicht (wie in Ajanta) Viśvantara zeigte, als er vor dem Verlassen der Stadt noch seine Habe an Bedürftige verteilte, werden wir nur wissen, wenn die indische Erde, oder aber ein Museum ein weiteres ihrer Geheimnisse preisgeben wird.

²⁵ Vgl. Schlingloff 2000: Nr. 43(4)-(5), Bd. 1: 209.



3. Scene

The citizens go to see the king.

1. Scene

Prince Viśvantara, accompanied by a huge entourage, rides on the state elephant.

2. Scene

Viśvantara gives the state elephant away to brahmins of the enemy country.

6. Scene

The family leaves the city in a carriage.

7. Scene

Viśvantara and Madrī pull the carriage themselves after Viśvantara has given away the oxen (?).

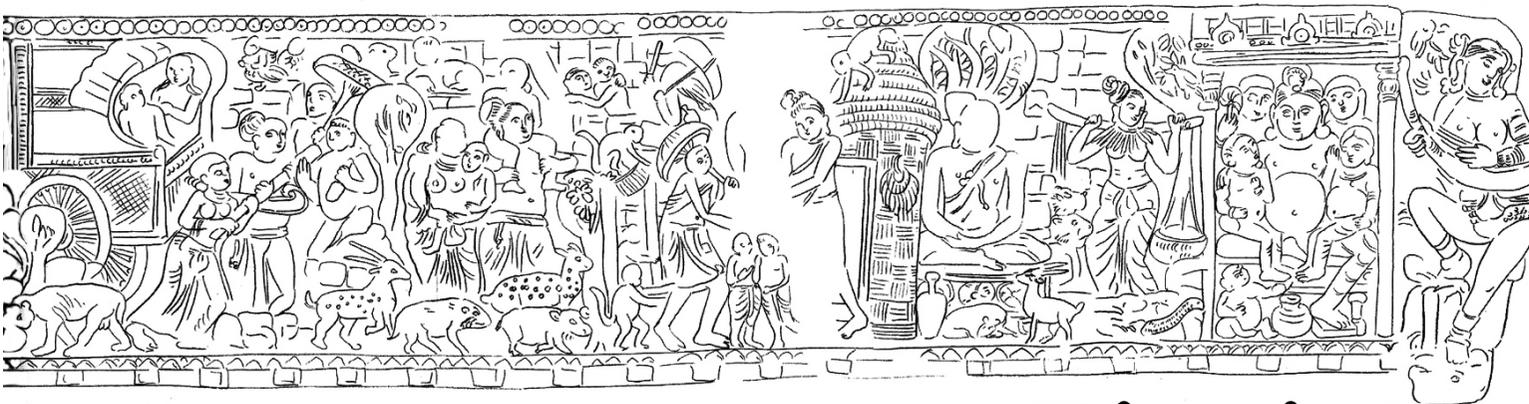
5. Scene

Viśvantara (already in the garb of an ascetic), Madrī and both their children say goodbye to the king and queen in the royal palace.



4. Scene

The delegation of citizens demands that the king banishes Viśvantara.



8. Scene

Viśvantara and Madrī carry their children after Viśvantara has given away the carriage.

9. Scene

In the hermitage, Viśvantara gives his children away to the evil Brahmin.

10. Scene

The brahmin drives the children from the hermitage by beating them with a stick.

11. Scene

When Madrī comes back from the jungle, where two lions had prevented her from returning in time, the children have already been taken by the brahmin and Viśvantara is meditating.

12. Scene

The children in the palace of their grandfather, to whom they had been sold by the evil Brahmin.

Literaturverzeichnis

- Bachhofer, Ludwig: *Early Indian Sculpture*. München/New York: Harcourt, Brace, 1929 (repr. 1972).
- Burgess, James: *The Buddhist Stupas of Amaravati and Jaggayyapeta in the Krishna District, Madras Presidency, Surveyed in 1882*. = *Archaeological Survey of Southern India 1 (1887)* (repr. Varanasi, 1970).
- Das, Jitendra: *Spread of Buddhism in northern Karnataka*. In: Parasher-Sen, Aloka (Hrsg.): *Kevala-Bodhi: Buddhist and Jaina History of the Deccan (the BSL [Bhattiprolu Sri Lakshmi Hanumantha Rao] Commemorative Volume)*. Delhi: Bharatiya Kala Prakashan, Bd. 1, 2004: 139-147.
- Dehejia, Vidya: *Questioning Narrativity and Inscribed Labels: Buddhist Bharhut, Sannati, and Borobudur*. In: Ray, Himanshu P. (Hrsg.): *Sacred Landscapes in Asia: Shared Traditions, Multiple Histories*. New Delhi: Indian International Centre/Manohar, 2007: 286-307.
- Knox, Robert: *Amaravati, Buddhist Sculpture from the Great Stüpa*. London, 1992.
- Mitra, Debala: *Buddhist Monuments*. Calcutta, 1971 (repr. 1980).
- Monod, Odette: *Le Musée Guimet. I. Inde, Khmer, Tchampa, Thaïlande, Java, Nepal, Tibet, Afghanistan, Asie Centrale*. Paris: Musée Guimet, 1966.
- Okada, Amina: *Sculptures indiennes du musée Guimet*. Paris: Musée Guimet, 2000.
- Ramachandran, T. N.: *Buddhist Sculpture from a Stupa near Goli village, Guntur district*. = *Bulletin of the Madras Government Museum N. S. 1 (1929)* (repr. 2000).
- Rao, Ramachandra P. R.: *Andhra Sculpture*. Hyderabad: Akshara, 1984.
- Ray, Amita: *Life and Art of Early Andhradesa*. Delhi: Agam Kala Prakashan, 1983.
- Rosen Stone, Elisabeth: *The Buddhist Art of Nāgārjunakoṇḍa*. = *Buddhist Tradition Series, 25*, Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, 1994.
- Roy, Anamika: *Amarāvati Stüpa*, Delhi: Agam Kala Prakashan, 1994.
- Schlingloff, Dieter: *Erzählung und Bild. Die Darstellungsformen von Handlungsabläufen in der Europäischen und Indischen Kunst*. In: *Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie 3 (1981): 87-213* (Engl.: *Narrative Art in Europe and India*, in Schlingloff 1987: 227-80).
- Schlingloff, Dieter: *Studies in the Ajanta Paintings, Identifications and Interpretations*. New Delhi: Ajanta Publ, 1987 (repr. New Delhi, 1988).
- Schlingloff, Dieter: *Ajanta – Handbuch der Malereien/Handbook of the Paintings 1. Erzählende Wandmalereien/Narrative Wall-paintings*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2000. (Umgearbeitete englische Ausgabe. *Ajanta – Handbook of the Paintings 1. Narrative Wall-paintings*, im Druck.)
- Sivaramamurti, Calambur: *Amaravati Sculptures in the Madras Government Museum*. = *Bulletin of the Madras Government Museum N. S. 4 (1942)* (repr. 1956, 1977, 2000).
- Sivaramamurti, Calambur: *Indien, Kunst und Kultur*. Freiburg: Herder, 1975 (repr. 1981, 1987).
- Skilling, Peter: *New discoveries from South India: The life of the Buddha at Phanigiri, Andhra Pradesh*. In: *Arts Asiatique 63 (2008): 96-118*.
- Skilling, Peter: *Nouvelles découvertes en Andhra Pradesh: la vie du Bouddha de Phanigiri*. In: *Images et imagination – Le bouddhisme en Asie (Conférences Léna, Cycle 2007-2008) Sous la direction de Peter Skilling*. Paris: Musée Guimet, 2009: 26-57.

Stern, Philippe/Bénisti, Mirelle: *Évolution du style indien d'Amarāvati*. = Publications du Musée Guimet, Recherches et documents d'art et d'archéologie, 7, Paris: Presses Universitaires de France, 1961.

Zin, Monika: *Ajanta – Handbuch der Malereien/Handbook of the Paintings 2: Devotionale und ornamentale Malereien*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2003.

Zin, Monika: Die altindischen *vīṇās*. In: Hickmann, E./Eichmann, R. (Hrsg.): *Musikarchäologie IV. Orient-Archäologie*, Bonn: Verlag für Orient Archäologie, 2004: 321-362.

Zin, Monika: *Mitleid und Wunderkraft. Schwierige Bekehrungen und ihre Ikonographie im indischen Buddhismus*. Wiesbaden: Harrassowitz, 2006.

Zin, Monika: The Purchase of the Jetavana in an Amaravati-Relief. In: Callieri, Pierfrancesco/Colliva, Luca (Hrsg.): *South Asian Archaeology 2007. Proceedings of the 19th International Conference of the European Association of South Asian Archaeologists in Ravenna*. Oxford: Archaeopress, 2010: 369-73.

Zin, Monika: *Indian Art*. Köln [u. a.]: Taschen, 2012 (in Druck a).

Zin, Monika: *Māndhātara, the universal monarch, and the meaning of representations of the cakravartin in the Amaravati School, and of the kings on the Kanganhalli stūpa*. In: Skilling, Peter/McDaniel, Justin (Hrsg.): *Proceedings of the International Congress "Buddhist Narrative in Asia and Beyond"*, Chulalongkorn University, Bangkok, 8 to 11 August 2010. Bangkok: Chulalongkorn University (in Druck b).

Zin, Monika: *Narrative Reliefs in Kanganhalli – A Short Outline of Their Importance for Buddhist Studies*. In: Marg (2011) (in Druck c).