



Albert Grünwedel, Georg Huth

Alterthümer aus der Malakand- und Swat-Gegend

In:

Sitzungsberichte der Königlich Preussischen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. –
Berlin: Verlag der Königlichen Akademie der Wissenschaften (in Commission bei Georg
Reimer)

Jahrgang 1901 : Erster Halbband (Januar bis Juni)

S. 202-220

Persistent Identifier: [urn:nbn:de:kobv:b4-opus4-40486](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:kobv:b4-opus4-40486)



Alterthümer aus der Malakand- und Swat-Gegend.

VON ALBERT GRÜNWEDEL UND GEORG HUTH.

(Vorgelegt von Hrn. CONZE.)

List of Photographs of sculptures from Swat.

By Dr. TH. BLOCH.

Im Texte bezeichnet mit einfachen Nummern.

The sculptures represented on those photographs come from a place called Lorian Tangai in the lower Swat Valley, and also from various other places. No exact information as to their respective find-spots is available. The Lorian Tangai Stupa was excavated by A. E. CADDY in 1896 by order of the Govt. of Bengal, and the sculptures found by him were sent to the Indian Museum in Calcutta. The photographs have been taken by Mr. CADDY. They however represent some selected pieces which are not in the Indian Museum.

1. Large collection of statues of Buddhas and Bōdhisattvas. The large, headless statue of a Buddha on the right hand side of the photograph bears a dated inscription on its pedestal; measurement: $5' 4'' \times 1' 6''$.

2. Inscription on pedestal of statue of a Buddha, shown on No. 1. The inscribed area measures $1' 4\frac{1}{2}'' \times 1' 5\frac{1}{2}''$. The inscription is dated in the year 318, 27th day of Pōṭhavada (Praushṭhapada).

3. Another collection of statues of Buddhas and Bōdhisattvas.

4. Statue of a Bōdhisattva, standing: $4' 6'' \times 1' 1''$; and plaster-cast of Kharoshṭhī Inscription from Swat, edited in Indian Antiquary, Vol. XXVI, 1896, p. 141.

5. Two heads of Buddhas, and other sculptures; not in Indian Museum.

6. Statue of a Buddha seated on lotus-throne; not in Indian Museum.

7. *a*) Seated Bōdhisattva: $2' 8'' \times 1' 5''$; *b*) three standing Buddhas: $1' 10'' \times 1' 10''$; *c*) standing Bōdhisattva: $2' 5'' \times 7''$; *d*) seated Bōdhisattva: $1' 8'' \times 11''$.

8. Standing Bōdhisattva: $3' 1'' \times 8''$; and two broken statues of Bōdhisattvas.

9. a) Bōdhisattva, sitting: $2' 1'' \times 1' 3''$; b) Bōdhisattva, standing: $2' 8'' \times 9''$; c) Bōdhisattva, sitting: $2' 4'' \times 1' 4''$.

10. a) Bōdhisattva, standing: same as on No. 8; b) Bōdhisattva, standing: no measurement; c) Bōdhisattva, standing: same as No. 9b.

11. Altar with Buddha on lotus-throne in centre: $2' 9'' \times 1' 3''$.

12. Buddha on lotus-throne, with two Bōdhisattvas: $1' 4'' \times 1' 10''$.

13. A similar sculpture: $1' 5'' \times 1' 3''$.

14. a) Buddha, sitting: $2' 1'' \times 1' 2\frac{1}{2}''$; b) Bōdhisattva, with lotus: $2' 4'' \times 1' 3''$; c) Bōdhisattva, with lotus: $2' 2'' \times 1' 3''$.

15. Fragment of relief, representing Buddha's birth (*sālasākhā*), and seven steps taken by the new-born Buddha (*sapta padāni*): $1' 6''$ high. Note the chowree hanging in the air: cf. Lalitavistara.

16. a) A Brahman explains to King Suddhodana the meaning of Māyā's dream (?): not in Indian Museum; b) *sapta padāni*: not in Indian Museum.

17. a) Buddha meeting a Brahminical ascetic (Gayā-Kassapa?): not in Indian Museum; b) unidentified scene: not in Indian Museum; c) Bathing of new-born Buddha (*dvē udakadhārā*): not in Indian Museum.

18. Mahābhinishkramaṇa: $1' 7'' \times 1' 7''$.

19. Head of a Buddha: *sālasākhā*; fragment of relief: not in Indian Museum.

20. a) Rishi Asita-Dēvala: $10'' \times 1' 2''$; b) *Sālasākhā*: $9'' \times 9''$; c) Kāṇṭhaka-visarjanam: $10'' \times 9''$; d) unidentified scene: $9''$ high; e) fragment of unidentified scene.

21. a) Prince Siddhattha leaving his harem: $10'' \times 1' 2\frac{1}{2}''$; b) *Sālasākhā*: $10'' \times 10''$; c) Supposed Sumēdha and Dīpaṅkara Buddha: $10''$ high; d) fragment of unidentified scene.

22. a) Mahābhinishkramaṇa: $10'' \times 1' 4''$; b) Worship of Buddha's relics: $10''$ high; c) fragments of two unidentified scenes: $10''$ high; d) *dvē udakadhārā*: $10'' \times 10''$.

23. The sermon in Benares: $1' 4'' \times 2' 3''$.

24. Worship of a Buddha: $1' 6'' \times 2'$.

25. Buddha teaching the law to his mother in the Trayastrīṇca Heaven(?): $2' 9'' \times 3''$.

26. Buddha descends from the Trayastrīṇca Heaven: $1' 6\frac{1}{2}'' \times 2' 1''$: and fragment of pedestal.

27. Miscellaneous sculptures and fragments.

28. Buddha sitting inside the Indrasālā (or Indraçaila) cave and worshipped by Indra: see Proceedings, Asiatic Society of Bengal, 1898, July: measures $3' 10'' \times 2' 8''$.

29. Same scene: larger-sized photograph.

30. Mahāparinibbāṇa: $1' 4'' \times 2' 4''$.

31. Mahāparinibbāna: same scene, smaller-sized photograph.
32. Mahāparinibbāna: also various other sculptures: not in Indian Museum.
33. Miscellaneous sculptures and fragments: the relief representing Buddha meeting Nāgas, measures $2' 9'' \times 2' 6''$.
34. Miscellaneous sculptures and fragments.
35. Miscellaneous sculptures and fragments.
36. Miscellaneous sculptures and fragments.
37. a) Buddha and Nāgas: $2' 9'' \times 3'$; b) each measuring $2' \times 1' 6''$.
38. Three ūrdhvapaṭṭas: $3' 9'' \times 1' 6''$ each.
39. Miscellaneous sculptures and fragments.
40. Miscellaneous sculptures and fragments.
41. Indo-Corinthian Capital and pedestal.
42. Three Indo-Corinthian Capitals, two of which show figure of Sūrya: $3'$ broad.
43. Small Stūpa: the top-piece shown on the photograph does not belong to it. Height from top of dome to bottom $2' 6''$. On square basement 2 relief-scenes: Return of the infant Buddha from Lumbinī-garden; Rishi Asita-Dēvala.
44. Three panels of square basement of same, the relief scenes represent: 1. Kaṅṭhakavisarjanam and Mahābhiniṣkramaṇa; 2. Brahmin explaining Māyā's dream, and Māyā seeing the white elephant; 3. Rishi Asita-Dēvala and return from Lumbinī-garden. Measurement $2' 2'' \times 8''$ each. Of the missing fourth panel fragments only have been found: it represented the two scenes: sālasākhā and dvē udakadhārā. The Stūpa has been set up (partly restored) in the Indian Museum.
45. A Stūpa put together from various pieces by Mr. CADDY. This Stūpa is nothing but a tentative and partly incorrect restoration.
- 46 and 47. Lorian Tangai Stupa (after excavation).
48. Another Stūpa.
- 49 and 50. Dome of Stūpa with small worshipping figures around it.
- 51-54. An ancient doorway.
- 55-56. Rock-cut images.
57. One of the Stūpas at 'Alī Masjid.
- 58-63, 64-76. Various ancient sites photographed by Mr. CADDY during his tour in 1896.

Descriptive list of sculptures found at Dargai.

By RĀM SINGH, Curator, Lahore Museum.

Im Texte bezeichnet mit D und der entsprechenden Nummer.

1. Standing statuette of Prince Siddhārtha with highly ornamented head-dress. On the base Buddha seated in meditation attended by an audience on each side.

2. Headless standing figure of Buddha. Both arms gone. On the pedestal Buddha seated in meditation attended by worshippers one on each side.

3. Seated figure of Buddha in meditation. Head gone.

4. Pedestal of a statue representing seated figure of Buddha attended by worshippers.

5. Square base or pedestal. Birth of Buddha is represented on one side: on the other the Nirvāna of Buddha and on the remaining two sides Buddha seated in contemplation attended by an armed guard on each side.

6. A very complete representation of a gable end of a chapel comprising four compartments. At the top Buddha's alms-bowl is enthroned as an object of worship. In the 2nd and 3rd compartments Buddha is seated in abstraction. The lower one represents Prince Siddhārtha riding through the streets of Kapilavastu when he encountered one of the four predictive signs.

7. Panel in three tiers. In the upper Buddha attended by Deva Datta is addressing a person standing on his left. In the middle Buddha is seated on a throne with two females on his left hand, one offering a bowl, the other standing behind. I think this scene may represent the offering of the rice and milk by the maiden Sujātā attended by her servant. In the lower Buddha is standing in the middle. A person is prostrating at Buddha's feet. To the extreme right a female figure holds a bunch of flowers in her right hand and a drum under her left arm whom a person next to her is apparently offering something. To the left a female is addressing three monks.

8. Three scenes in the story of Prince Siddhārtha's assumption of a religious life.

Upper scene. The Prince resting on a couch with his wife Yasodharā sitting beside him. Female musicians in attendance.

Middle scene. The Prince and Princess have changed places. She is sleeping on the couch while he sits beside her. The female musicians have fallen asleep. (The Prince took this opportunity of slipping away for Renunciation.) Chanda with horse Kanthaka is waiting ready for Buddha.

Lower scene. The armed guards and an umbrella-bearer are standing at the gate.

9. Upright panel comprising six compartments. In each compartment Buddha is addressing his followers. In each compartment on the left side Buddha is seated in abstraction. In the right side-compartments boys are dancing.

10. Fragment in not good preservation. Buddha is addressing his followers. On the left side is a figure of Buddha seated in meditation.

11. Fragment containing two scenes. In the upper Buddha is addressing his followers and in the lower Buddha attended by the bearded Deva Datta is addressing a person standing on his left.

12. Fragment containing figures of worshippers.

13. The Nirvána or death of Buddha, who is represented in the usual position lying on his right side with his right arm under his head.

14. Buddha seated on a throne under the Bodhi tree. An armed man is standing on his left, on right a person is receiving something for presentation to Buddha.

15. Panel. Buddha enthroned is attended by several shaven-headed monks and worshippers. Bearded Deva Datta holding his usual staff is standing on the left.

16. Panel containing four standing figures of Buddha in the attitude of teaching.

17. Incomplete panel representing the birth of Buddha.

18. Buddha seated in the middle is addressing his worshippers holding some presents for him.

19. The Princess Yasodhará is resting on a couch with Prince Siddhártha sitting beside her. Female musicians in attendance.

20. Acanthus leaf in low relief.

21. Part of a frieze containing three panels. In the middle Buddha is seated in contemplation attended by worshippers. In the side panels Buddha is addressing his followers.

22. Part of a frieze comprising 2 panels. In the left Buddha attended by Deva Datta is standing. In the right Buddha again attended by Deva Datta is presenting something to a person probably of a high rank standing on his left.

23. Panel representing Buddha seated in abstraction attended by two persons on each side apparently of a high rank.

24. A squatted figure.

25. Seated figure of Buddha with leaves round him.

26. Vide No. 24.

27. Part of a frieze. Buddha is seated in meditation attended by his worshippers.

28. Part of a frieze containing two tiers. In each tier Buddha is addressing his followers.

29. Same as No. 28.

30. Part of a frieze. The upper portion contains a figure of Buddha and a worshippers figure in each niche. The lower portion indicates a sort of wooden screen with acanthus-leaf moulding above.

31. Fragment containing model of a stupa in the middle and a seated figure of Buddha on the left.

32. Part of surbase-moulding with acanthus-leaf ornament.

33. Circular part of a frieze containing figures of Buddha and worshippers alternatively.

34. Part of a frieze representing Buddha seated in meditation with votaries on each side.

35. Part of a frieze. Boys in procession carrying garland.

36. Portion of a circular frieze containing two panels. In the right panel Buddha attended by Deva Datta is addressing a man standing on his left. In the left Buddha seated in contemplation with worshippers on each side.

37. Portion of a circular frieze containing a scroll pattern.

38. Part of a capital with acanthus-leaves.

39. Part of an Indo-Corinthian capital with seated figure of Buddha under acanthus-leaves.

40. Upper portion of an Indo-Corinthian capital with abacus over acanthus-leaves. In the midst of the acanthus is a seated figure of Buddha.

41. A very fine representation of the cap of a square pillar with acanthus-leaves. In the midst of the leaves is a seated figure of Buddha.

42. Part of an upper portion of the Indo-Corinthian capital.

43. Small bracket for the support of a cornice of votive stupa.

44. Fragment containing lotus flower-leaves.

45. Lintel. Diaper pattern.

46. Corner pilaster with base and cap complete.

47. Incomplete model of a stupa in high relief containing seated figures of Buddha.

48. Model of a stupa.

49. Broken brackets in the shape of Hippocentaur. No. 3 represents 2 figures joined at the back: the male carrying a mashak on his left shoulder with a water vessel in his right hand and the other of female holding a garland.

50. Figures of elephants.

Die Bedeutung der Sculpturen.

VON ALBERT GRÜNWEDEL.

Die übersandten Photographien stellen Alterthümer aus der Periode der sogenannten græco-buddhistischen oder Gandhâra-Kunst dar, einer Periode der indischen Alterthumskunde, welche erst seit Kurzem mehr in den Vordergrund getreten ist und noch unendliche Aufschlüsse nicht bloss für den Verkehr Indiens mit den Ländern des Westens, für die Geschichte des Buddhismus jener Tage verspricht, sondern deren Einflüsse wir bis in den fernsten Osten wahrnehmen können. Der Name »græco-buddhistisch« ist jetzt aufgegeben, da er die Vorstellung nahe legt — welche in der That von einzelnen Forschern aufgestellt wurde —, als ob unmittelbar griechischer Einfluss den abendländischen Charakter derselben veranlasst hätte: besser ist die jetzt allgemein angewandte Bezeichnung Gandhâra-Periode (Gandhâra ist das Adjectivum von Gandhâra), welche hergenommen ist von dem alten, auch den Griechen geläufigen Namen des Landes, in welchem der grösste Theil der Monumente sich vorfand. Das Volk der Gandhâra (altpers. Gadârâ, griech. Γανδάριοι) bewohnte den ganzen Lauf des Kâbul-Flusses (Κοφίν und Κόφης, sanskr. Kubhâ) und umfasste so das ganze heutige Afridi-Gebiet und Momand, Swât (Σωαστός, Σουαστήνη) Bajaur, Bunèr u. s. w. Der Yûsufzâi-District, in buddhistischer Zeit ein eigenes Königreich, Udyâna »der Garten« genannt, ein Land, welches im 6.–8. Jahrhundert in der Geschichte des Buddhismus eine hervorragende Rolle spielt, ist ebenfalls mit Monumenten der gleichen Art bedeckt. Ebenso gehörte dazu die Stadt Takshacilâ und ihr Gebiet im Râwalpindi-District, ferner die Kolosse und Reste von Gemälden bei Bâmiân an der alten indobaktrischen Königsstrasse. Bis nach Turkistân (Afrasiâb, bei Taschkent z. B.) finden wir in den dort gefundenen Terracotten und anderen Alterthümern die Ausläufer dieser Kunst, ferner in Borazan und der Wüste Takla-Makan.

Die ersten Gandhâra-Sculpturen wurden vor etwas mehr als zwei Menschenaltern bekannt, aber das allgemeine Interesse wurde, wie erwähnt, erst in der letzten Zeit wieder auf diese Gegenstände gelenkt. Den besten zusammenfassenden Bericht darüber hat jetzt JAMES BURGESS, *Journal of Indian Art and Industry* VIII, 1899–1900, Nr. 62, 63, 69 geliefert, so dass ich, was die Litteraturzusammenstellung betrifft, nur auf ihn zu verweisen brauche, allerdings unter besonderem Verweis auf die Litteraturzusammenstellung in VINCENT SMITH' vortrefflichem Aufsatz »Græco-Roman influence on the civilisation of Ancient India«.

Journal of the Asiatic Society of Bengal 58. I. 1889, p. 108 ff. Wie JAMES BURGESS (a. a. O.) hervorhebt, sehen wir jetzt, dass wir nur Fragmente vor uns haben, da nirgends systematisch ausgegraben wurde, ja, man nahm sich nicht einmal die Mühe, genaue Bezeichnung der Localität, wo die Funde gemacht worden waren, zu sichern; für die Museen, für einen Privatgarten sogar nahm man beliebig die best-erhaltenen Stücke aus dem Connex hinweg, stellte sie separat aus, trennte local Zusammengehöriges und vertheilte es an verschiedene Museen ohne Notiz über die Zusammengehörigkeit und liess fragmentirte Dinge liegen, so dass unsere Materialien jetzt eine an örtlicher und zeitlicher Herkunft völlig unsichere Masse von Stücken darstellen, welche rücksichtslos von überall her zusammengeschleppt worden sind. Diesen von JAMES BURGESS zuerst ausgesprochenen Klagen möchte ich meinerseits noch das Folgende beifügen. Möchten sich die Hände finden, welche die zur Bearbeitung und Erklärung der Darstellungen nöthigen Texte bearbeiten. Die buddhistische Litteratur Tibets und Japans enthält massenhaft kunstgeschichtlich wichtiges Material: ich erinnere nur an die kunstgeschichtlichen Werke im tibetischen Tandschur und ihre Angaben über die Proportionen der Statuen, über Malerei, über Aureole, Strahlenkränze und Mandorlen, ich erinnere ferner an die gemäldebeschreibenden Werke der nördlichen Kirche. Abgesehen von diesem positiv kunstgeschichtlichen Material ist es nöthig, dass die volksthümlichen Legenden vollständiger übersetzt, nicht bloss auszugsweise mitgetheilt werden. Denn was nützen uns Auszüge, vom Standpunkte der Litteraturgeschichte aus gemacht, den Reliefs gegenüber, welche gerade mit Vorliebe das Legendenhafte darstellen, ja, was Indien betrifft, vielleicht der Ausgangspunkt der Mythenbildung mit allen möglichen sectarischen Umdeutungen geworden sind?

Die chronologische Frage war lange schwankend. LEITNER's unmöglicher Versuch einer Erklärung der antiken Stilformen durch Angliederung der Gāndhāraschule an die Zeit Alexander's des Grossen wurde bald und ausreichend aus stilistischen Gründen von JAMES FERGUSSON und VINCENT SMITH widerlegt. Gelegentlich gefundene Inschriften gaben einige Daten (vergl. VINCENT SMITH' erwähnte Abhandlung), doch stellt sich dabei eine grosse Schwierigkeit ein dadurch, dass wir nicht wissen, nach welchen Aeren gerechnet werden muss. Aus stilistischen Gründen und den letzten von VINCENT SMITH, SENART und BÜHLER besprochenen inschriftlichen Funden war die Zeit von 100–300 n. Chr. (und etwas darüber hinaus für die Ausläufer) möglich; der neueste Fund, welchen auch JAMES BURGESS' Journal of Indian Art and Industry VIII, Nr. 69, p. 89 nach SENART's Bearbeitung schon wieder mit den Sculpturen in Bezug setzt, rückt, wenn die Erklärung richtig ist, die

Dinge noch höher hinauf: danach der Beginn um 30 n. Chr. Eine Gliederung der Sculpturen nach dem Alter ist noch unmöglich. Sie ist erschwert dadurch, dass wir es mit einer offenbar handwerksmässigen Kunst zu thun haben, welche bisweilen Vorlagen des verschiedensten Ursprungs, vollkommen freie, gelungene Typen mit rohen und stümperhaften, auf einer Platte vereinigt. Immerhin ist eine Entwicklung zu beobachten, und zwar in compositionaler Beziehung. Aus der Thatsache z. B., dass die Triaden eines Buddha mit zwei Bodhisatvas unter einem Baldachin oder Dache, die Hauptfigur auf einer Lotusblume sitzend, neben der Lotusblume gelegentlich Anbetende oder niedrige Gottheiten sich in der späteren buddhistischen Kunst bis in den Kleinbetrieb hinein erhalten haben, während nach griechischem Muster figurenreich aufgebaute Reliefs nur ein kurzes Leben gehabt haben, möchte ich schliessen, dass sie jünger sind als andere, in denen das antike Element meist auch noch mehr überwiegt. Eine Art Maassstab giebt die Buddhagestalt ab, freilich keinen unbedingt correcten; denn, wenn wir auch anerkennen müssen, dass, je älter eine Figur sein mag, desto reiner die griechischen Formen sein müssen, so ist doch andererseits gerade bei dem zweifellos handwerksmässigen Betriebe nicht ausgeschlossen, dass eine Replik einer sehr stilreinen, guten und alten Form neben völlig rohen und stilistisch verwilderten in der gleichen Schicht, ja auf demselben Relief vorkommen kann. Beachtenswerth ist die Gewandbehandlung, und gerade hier scheint die Anordnung des Oberkleides, welche so geschieht, dass die rechte Schulter frei bleibt, eine Eigenthümlichkeit der späteren Buddhafiguren zu sein.

Vom kunstgeschichtlichen Standpunkte aus muss betont werden, dass die Gandhārakunst als Ausläufer römischer Provinzialkunst aus dem Born dieser Periode schöpft und daraus Typen für die buddhistische Mythologie zu schaffen bemüht ist, deren Spuren wir in der indischen und ostasiatischen Kunst auch noch ferner treffen.

Im Jahre 1896 gab die britische Regierung den Auftrag, den Stüpa von Loryān Tangai im unteren Swātthal zu exploriren. Mr. CADDY brachte den grössten Theil der Originale, welche dabei gefunden wurden, nach Calcutta und photographirte das ganze Material, welches uns vorliegt. Darunter sind auch Photographien von Reliefs, welche nicht nach Calcutta gelangt sind: es sind die besten Gāndhārasculpturen, welche wir überhaupt kennen: Reliefs, welche wirklich künstlerisch durchgeführt sind und von den geläufigen Schemen abweichen (vergl. die Abbildungen Nr. 5, 6, 7, 8 im Journal of Buddhist Art and Industry VIII, 1900, Nr. 69, p. 75 und 76 und die uns vorliegenden Photographien Nr. 16, 17, 19).

Ich habe an einem anderen Orte (Handbuch der buddh. Kunst 2. Aufl. S. 109 ff.) auszuführen gesucht, dass wir eine Reihe schematischer Compositionen vor uns haben, welche immer wiederkehren mit mehr oder weniger Figuren, je nachdem der Raum oder vielleicht die Mittel es gestatteten. Im Folgenden möchte ich nun einen Theil der uns vorliegenden Photographien danach anordnen, welche Scene im Leben Buddha's sie darstellen. Ich gehe dabei nach dem Verzeichnisse der »zwölf Haupthandlungen« Buddha's und werde mich bemühen, publicirte Typen der betreffenden Compositionsschemen nachzuweisen. Leider kann ich dabei das Standard-Werk, nach welchem man citiren müsste, nicht citiren: die »Ancient Monuments of India«, weil dieselben in Berlin nicht vorhanden sind.

1.-2. Der Bodhisatva steigt vom Himmel herab. Er geht in den Leib seiner Mutter ein. Mâyâ's Traum: ein Elephant kommt vom Himmel herab und nähert sich der Schlafenden. Die Gāndhāra-Darstellung ist dieselbe, wie zu Bharhut und Sāntschī, nur ist der Elephant von einem Prabhāmaṇḍala umgeben.

Vergl. A. CUNNINGHAM, Bharhut Pl. XXVIII; J. FERGUSSON, Tree and serpent worship Pl. XXXIII (145); die Photographien 34, 44.

3. Er wird geboren. Der Bodhisatva tritt als Kind aus der rechten Hüfte seiner Mutter, während sie nach einem Zweige greift. Die Götter empfangen ihn.

COLE, Preservation of National Monuments India, Yūsufzāi-Distr. 11 (Fragment: zwei Frauen von ders. Comp.), 10, 2; »Handbuch« 2. Aufl. 125; Journ. of Indian Art and Industry = JIAI. Nr. 69, 75 (Mâyâ und Zofe ohne Kopf), ebenda Nr. 62, Pl. 5, 2; Pl. 10, 1.

Hierzu die Photos: 15 (publ. JIAI. VIII, Nr. 69, S. 75, Fig. 4), 19 (publ. ebenda S. 75, Fig. 5), 20, 21 (sehr zerstört), 35, D 17, D 5.

Das Kind macht nach jeder Himmelsgegend sieben Schritte und ruft ein Udāna aus: JIAI. Nr. 69, 76: hierzu die Photos 15, 16, D 17 (zum Theil »Folgescene« der vorigen Darstellung).

Das Kind wird gebadet. Die Götter und die Nāgas baden es: JIAI. Nr. 69, 76. Nr. 62. Pl. 10, 2.

Hierzu die Photos: 17, 22, 35.

Heimkehr mit dem Kinde Phot. 34.

Der Brāhmana Asita und das Kind: Gemälde in Ajaṇṭā bei GRIFFITH. Ajaṇṭā I, Cave XVI, 45 (in der Ecke). Hierzu: 20; 34.

4.-5. Er zeichnet sich durch alle möglichen Künste aus. Er wird verheirathet.

Der Bodhisatva als Bogenschütze Phot. 34.

Der Bodhisatva im Harem Phot. 21.

6. Er verlässt sein Haus. a) Er erwacht. b) Er verlässt seine schlafende Frau.

»Handbuch« 2. Aufl. 121, JIAI. Nr. 62, Pl. 12, 1. Hierzu: 27, D8. Die Scene des Erwachens D19. Im Verzeichniss nicht ganz richtig erklärt: Siddhārtha liegt auf dem Lager, und die Prinzessin sitzt zu seinen Füßen, wie auf dem citirten Bilde im »Handbuch« (oberstes Feld).

c) Das Ross Kaṇṭhaka verneigt sich vor dem Bodhisatva: Photos: 20, 36, 44. d) Der Bodhisatva reitet durch das von einer Gottheit geöffnete Thor.

Compositionen von vorn gesehen:

JIAI. Nr. 63, Pl. 19, 1; Handbuch 2. Aufl. 97, BURGESS, Amarāvati and Jaggayapeta 81 (kürzeste Form). Hierzu die Photos: 33, 35, 39. (Bodhisatva fehlt) D6, D8:

von der Seite gesehen:

JIAI. Nr. 62, Pl. 13, 2; Nr. 63, Pl. 22, 1. Hierzu die Photos: 18 (publ. JIAI VIII. Nr. 69, S. 76), 22, 36, 39, 44 (vergl. meine Abhandlung im »Globus« 1899, 18. März, S. 169).

7.–8. Er lebt als Büsser. Überwindet den Satan (Māra).

Māra's Heer greift den Bodhisatva an. Handb. 2. Aufl. 95. JIAI. Nr. 62, Pl. 5, 2. Kürzeste Form: Buddha in der Mitte, rechts und links je ein Mann mit Schwert. Doch giebt es auch sehr reiche phantastische Compositionen. Hierzu die Photos 36, 39, D5 (ganz kurz), D14. Auf 39 sehen wir ein reich belebtes Relief Kämpfender, vorn erscheint ein beschämt zurückweichender Führer: Māra, dessen Daemonenheer vergebens gegen den Buddha ankämpft. Die gegen Buddha ansprengenden Dämonen reiten zum Theil auf Raubthieren. Eine abgekürzte Replik dieser Darstellung zeigt Nr. 14 (D14). Māra's Krieger, vielleicht er selbst kämpfen gegen Buddha an: im Hintergrunde sehen wir zwei zerstörte Dämonenfiguren: ein Elefantenköpfiger mit einem Speer, ein Anderer, mit einem menschlichen Gesichte auf dem Bauche, lässt ein Schwert sinken, welches einen Pferdekopf als Griff hat. Über diese Figur vergl. GARRATT, The paintings in the Buddhist Cave-temples of Ajanta, London 1896, Cave I. S. Wall-Painting X, wo ebenfalls ein Tigerreiter vorkommt. Noch mehr ist die Darstellung abgekürzt auf dem kleinen Fragment auf Phot. 40 links oben: zwei Krieger dringen auf Buddha ein, zwei stürzen zu seinen Füßen nieder.

9–10. Er wurde Buddha und wirkte als Buddha (»he ran his religious race«): In diese Gruppe gehören eine Menge Reliefs, über welche am besten Globus 18. März 1899 S. 172 ff., in englischer Übersetzung JIAI. VIII, 1900, Nr. 69, p. 90 zu vergleichen ist. Ich wähle hier nur einige aus: a) Die Predigt im Gazellenhaine von Benares: JIAI. Nr. 62, Pl. 10, 5; Nr. 69, p. 78 die Photos: 23, D15.

b) Buddha und ein alter Brähmaṇa: *COLL.*, Preservation u. s. w. Pl. IX. Veröffentlichungen aus dem Königl. Museum für Völkerkunde V, S. 7: Phot. 17. Nahe verwandt damit die Kācyapa-Legende: *JAI.* Nr. 69 p. 87: Phot. 34. c) Buddha in Indracailaguhā *JAI.* Nr. 62, 6: Nr. 69 p. 77. Hierzu Phot. 29. Vergl. *TH. BLOCH.* Buddha worshipped by Indra *PASB.* 1898, 186–189. d) Buddha und die Nāgas, zur Sache vergl. *Globus* 18. März 1900, S. 171 ff. Abgebildet: *JAI.* Nr. 69, p. 84. *COLL.* Preservation u. s. w. Pl. 8, hierzu: 33, 39, 37 (publ. *JAI.* Nr. 69, p. 84, Fig. 27), 40 mit Altar *JAI.* Nr. 69 80: *Handb.* 2. Aufl. 102, Veröffentlichungen aus dem Königl. Museum für Völkerkunde V, S. 131. Hierzu Phot. 38.

Das Relief in der Mitte von Phot. 37 ist eine fein dargestellte Replik des oft dargestellten Vorganges, vergl. *J. BURGESS* a. a. O. Fig. 27. Eine andere, aber leider sehr zerstörte rechte Hälfte zeigt die Photographie 59: im Hintergrunde sehen wir Vajrapāṇi in Action treten, wie auf dem eitrten Relief bei *COLL.* Dieselbe Photographie 39 enthält aber noch ein Fragment eines anderen Reliefs mit derselben Darstellung (das kleine Stück in der Mitte mit der Zebu-Säule zur Seite). Da schlägt Vajrapāṇi mit dem Donnerkeil auf Nāgas los, von denen einer sein Schwert(!) zieht. Was uns aber auf Nr. 37 besonders interessirt, ist die hinter dem Buddha schwebende Nike, deren rechte Hand leider abgebrochen ist; wahrscheinlich warf sie Blumen nach Buddha. Ihr Kopfputz (Ohrplöcke u. s. w.) ist indisch, ihre Tracht aber rein griechisch. Sie hat dieselbe Position, wie die Nike auf dem Relief auf Taf. IV der *Материалы по археологии России издаваемые императорскою археологическою коммиссией.* St. Petersburg 1892 (*Materialien zur Archäologie Russlands.* herausgegeben von der Kaiserl. Archäolog. Commission). Ich erwähne gerade dieses Elfenbeinrelief, weil die darauf dargestellte Figur eines siegreichen Kaisers zweifellos die Vorlage zu dem Ausritt des Bodhisatva gewesen ist (vergl. *Globus* 18. März 1899, S. 169 ff.). Darstellung des Dipamkara-Jātaka vergl. *Journal of Indian Art and Industry* N. 62, Pl. 6; Pl. 11, 1, 2. Hierzu Phot. D 7.

Buddha bändigt den wüthenden Elephanten Nālagiri (vergl. *COLL.* Preservation u. s. w. 30. Veröffentlichungen aus dem Königl. Museum für Völkerkunde V, 131 (93), *Journal of Indian Art and Industry* Nr. 62, Pl. 14, 2. Hierzu Phot. 35.

11.–12. Buddha geht in's Nirvāṇa (Parinirvāṇa) ein, seine Reliquien werden nach Verbrennung des Leichnams vertheilt. Das Parinirvāṇa ist eine ungemein beliebte weitverbreitete Composition (vergl. *Handbuch* 2. Aufl. 111 ff.). Weitere Abbildungen *COLL.*, Preservation u. s. w. 16, 17, 22; *Journal of Indian Art and Industry* Nr. 62, Pl. 13, 5.

Hierzu die Photos: 30, 31 (publ. JIAI Nr. 69, p. 73), 32 (ebenda S. 74). D5. D13: manchmal ist nur Buddha auf einem Ruhebette dargestellt, manchmal aber eine ganze Reihe von Figuren, welche JAMES BURGESS im Journ. of I. A. u. s. w. Nr. 69 auf's Neue eingehend beschreibt. Phot. 30 bietet die umfangreichste Darstellung, welche wir bis jetzt davon kennen. Nichts wäre für archäologische Zwecke erwünschter als die Übersetzung des japanischen Textes, welcher das Parinirvāṇa genau beschreibt. Denn obwohl noch viel reicher in den Einzelheiten ausgestattet, als selbst unser Relief (30), würde doch bei der Güte der japanischen Tradition genug Wissenswerthes für den figürlichen Theil des Bildes sich ergeben. Die Erklärung der einzelnen um das Bett des Sterbenden stehenden Gestalten ist ungemein schwierig. Unser einziges Mittel ist die Vergleichung aller Repliken unter Heranziehung der Texte, welche Buddha's Parinirvāṇa beschreiben. Ich will mich auch hier nicht darauf einlassen, da eine solche Untersuchung uns zu weit führen würde, und nur auf einige Neuigkeiten aufmerksam machen. Das sind in erster Linie die schon von JAMES BURGESS bemerkten Baumgöttinnen in den Kronen der Atlas-Bäume neben Buddha's Lager und der nackte Mann, welcher ein paar Kleiderlappen in der Hand haltend, immer (vergl. JIAI. Nr. 69, p. 74, Nr. 2 und 3) im Gespräch mit einem alten Mönch begriffen ist, welcher einen langen Stab in der Hand hält. Ich enthalte mich jeder Hypothese aus den oben erwähnten Gründen. Eine dritte Merkwürdigkeit — ebenfalls schon von JAMES BURGESS beachtet — ist eine kleine Buddhafigur, welche unmittelbar neben dem Bette in meditirender Pose sitzt, eine Figur, welche innerhalb der späteren Darstellungen des Parinirvāṇa eine gewisse Dauerhaftigkeit erlangte, bis sie — um diesen Ausdruck zu gebrauchen — ihre Eigenart einbüßte und unter den Leidtragenden verschwand. Der Umstand, dass der Meditirende bisweilen (Phot. 32, publ. JIAI. VIII. Nr. 69, p. 74, Fig. 2) halb unter dem Oberkleid versteckt dargestellt wurde, mag wohl den Anlass dazu gegeben haben, dass die Figur als Trauernder aufgefaßt wurde. Wenn, wie FOUCHER zuerst mit Emphase betont hat, die Gāndhārasculpturen der Mahāyānaschule angehören, so könnten wir, was diesen meditirenden Mönch betrifft, eine Vermuthung wagen, die ganz im Sinne dieser Schule wäre. Nach dem Mahāparinibbānasutta (um sogar noch einen Pāli-Text zu citiren) durchleibt der Geist — wenn dieser Ausdruck gebraucht werden darf — des Sterbenden noch die letzten Stufen des Dhyāna, bevor er nach seinem physischen Tode in's Parinirvāṇa eingeht. Die Lehre von den drei Körpern eines Buddha, welche die Mahāyānaöetrin bekanntlich aufgestellt hat, könnte den Gedanken nahe legen, dass wir auf dem Relief eine Wiederholung der Figur des Buddha suchen dürfen in seiner medi-

tativen Form. Wir hätten ferner vom künstlerischen Standpunkt eine Parallele zu den Reliefs der Geburt, in welchen neben dem aus der Seite der Mâyâ springenden Buddha noch einmal das Kind dargestellt ist, wie es die berühmten sieben Schritte nach jeder Himmelsgegend macht (vergl. JIAI. VIII, Nr. 69, p. 75, 4).

Eine andere Bemerkung bezieht sich auf den über dem eigentlichen Relief befindlichen Streifen. Er ist ungewöhnlich interessant durch die Darstellung von vier Drachenreitern: zwei auf jeder Seite, mit dem Körper je nach der Mitte gewendet. Die Bildung des Drachen ist nun ganz neu: so häufig sonst drachenähnliche Gebilde auf den Reliefs von Gandhâra sind, so haben sie, soweit ich sehe, alle nur Fischschwänze. Der uns hier begegnende Typus ist der vierfüßige, also genau derjenige, welcher uns als der chinesische Drache bekannt ist: langer Leib mit vier deutlichen Füßen, zackigen Flügeln, langem Hals und Hörnern auf der Stirn. Dazu kommt, dass die zwei vorderen Drachenfiguren einen geschliffenen Edelstein im Rachen halten. Gerade diese Mittelgruppe nämlich ist ein in Ostasien viel verbreitetes und viel verwendetes Motiv, besonders ist das von den Drachen gehaltene Juwel, der geschliffene Stein — der sogenannte »Drachenspeichel« — in den modernen Darstellungen unendlich variirt. Zunächst dürfte unser Relief den Drachentypus aus persischer Quelle haben. Denn auch die Reliefs auf dem Grabe des Wu-liang¹, welche ebenfalls Drachendarstellungen zeigen, zeigen trotz der gegen-theiligen Ansicht der Sinologen zweifellos persische Stilformen. Dass das stilistisch so ausgeprägte Geschöpf des chinesischen Drachen ein Product der phantasielosen Chinesen sein soll, war mir immer räthselhaft: indess will ich mit der hier skizzirten Bemerkung nichts Abschliessendes gesagt, sondern nur auf die merkwürdige ungewöhnliche Darstellung hingewiesen haben.

Drachenreiter kommen auch weiterhin in der indischen Kunst vor. In Mathurâ z. B. sind Reliefs gefunden worden mit reichen Compositionen, welche am stärksten von allen indischen Reliefs die Beeinflussung der Gandhârakunst zeigen (vergl. Epigraphia Indica II. 314, 320). Auf einem dieser Reliefs, welche nicht buddhistisch sind, sondern der Jaina-Religion angehören, sehen wir Reiter von Seelöwen und Drachen: und wenn auch die letzteren bezüglich der *προτομή* des Thieres eine gewisse Ähnlichkeit mit unseren Drachen haben, so fehlen ihnen doch die Hörner, und der Unterkörper ist nach griechischer Art ein Fischschwanz.

Phot. 32 (publ. in JIAI. VIII, 1900, Nr. 69, p. 74, Fig. 2). Dieses ungemein belebte Relief, welches ebenfalls das Parinirvâna des Buddha

¹ CHAVANNES, La sculpture en Chine au siècle des Han.

darstellt, scheint nach sorgfältiger Vergleichung der Photographie von derselben Hand gearbeitet zu sein, wie das Relief, welches das auf Buddha einstürmende Heer Māra's vorstellt (vergl. »Handbuch«, 2. Aufl., S. 95).

Zum Schlusse noch einige Kleinigkeiten. Auf Phot. 37 (publ. JAL. VIII Nr. 69, S. 84, Fig. 27) und 38 sind in den Seitenleisten besonders interessante nackte Knabenfiguren, die *παίγνια*, über welche ich noch auf VINCENT SMITH' vorzügliche Abhandlung im Journal of the Asiatic Society of Bengal 58, 1, 1889 verweisen möchte. Auf Nr. 38 sehen wir nämlich bereits ein Motiv, welches später in der decorativen Plastik bis in die Kleinkunst hinein (Elfenbeinschnitzereien besonders im Dekhan und Ceylon) eine Rolle spielt: es ist dies die Darstellung zweier oder mehrerer Figuren mit gemeinsamen Gliedern. Wie die guirlandentragenden *παίγνια*-Gruppen aber später als Erwachsene aufgefasst wurden (Handbuch, 2. Aufl. 130 ff.), so geschah es auch bei diesen Figuren, welche paarig in den Seitenstreifen stehen. Sie wurden später als Frau und Mann aufgefasst und wurden so, für Indien charakteristisch genug, die Basis erotisch entarteter Gruppen.

Phot. 42 zeigt uns die stark zerstörte Darstellung eines Sonnengottes (Sūrya) (vergl. zur Sache A. E. CADDY, On two unrecorded Sculptures in the Ananta Cave. Journ. of the Asiatic Society of Bengal 65, 1, 3, 272 ff.). Schon früher hatte CUNNINGHAM auf die Übertragung des antiken Heliosmotivs hingewiesen (vergl. Archaeological Survey of India III. Pl. XXVII u. p. 97: vergl. auch Rājendralākṣmitra Buddhagayā Pl. L). Es ist aber zu beachten, dass die Photographie 42 unter den Pferden die Gigantentypen zeigt, welche ich bei Gelegenheit der Besprechung des Abhinishkramana des Bodhisatva (Handbuch 2. Aufl., S. 99) eingehend besprochen habe.

Bezüglich der Blätterschürzen der Kentauren (Phot. 45) möchte ich auf die schon einmal citirte Abbildung eines Jaina-Reliefs in den Epigraphia Indica Vol. II, 314, verweisen, wo ebensolche Kentauren in den Ecken der Reliefs auftreten. Es dürften diese Blätterschürzen im Anschluss an Blätterkleider der indischen Aboriginer stilistisch verwilderte Gewandfalten sein (Panzerstreifen u. dergl., vergl. Journal of Indian Art VIII, Nr. 63, Pl. 17, 1); vergl. Phot. D 49³.

Zu Rām SINGH'S Liste einige Verbesserungen: D 36 ist Vajrapāṇi statt Devadatta zu lesen, ebenso D 7, 11, 15. Das untere Feld stellt nach JAMES BURGESS das Dipamkarajātaka dar, nicht »a female is addressing three monks«, sondern Vajrapāṇi; D 6 nicht »when he encountered one of the four predictive signs« — eine Scene, welche in der Gandhārakunst überhaupt nicht nachweisbar ist —, sondern das Mahābhinishkramana mit der »Erde« unter dem Pferde.

Der zweite Theil der Photographiensammlung sind nun die Reproduktionen von Inschriften. Ich habe zu den von SENART u. A. publicirten Schriften — die Citate sind der Liste beigegefügt — nichts beizusetzen als die Thatsache, dass die Photographien viel schärfer sind als die publicirten Tafeln. In noch höherem Maasse ist dies der Fall bei den scheinbar türkischen Inschriften oder sogenannten Jenissei-Inschriften. Da ist eine Entzifferung nach den Reproduktionen ohne Zuziehung der Photographien überhaupt unmöglich.

Vergl. AUREL STEIN, Notes on new inscriptions discovered by M. DEANE JASB. 67, 1898, 1 ff.: Sur l'expédition du M. DEANE et les stupas dans la vallée du Swât. JAs. Sér. IX, T. XI, p. 315: SENART, Notes d'Épigraphie Indienne V.

Zum Schlusse kann ich nicht umhin, auf die grosse Bedeutung dieser Kunstentwicklung für die Geschichte der ostasiatischen Kunst hinzuweisen. Ein besonders interessantes Datum giebt uns F. HIRTH, Über fremde Einflüsse in der chinesischen Kunst. Jahresbericht der Geogr. Ges. in München, 1896, S. 259 (auch Sep. S. 46), indem er erwähnt, dass baktrische Maler an den chinesischen Hof (im ersten Drittel des 7. Jahrhunderts) gelangt sind und dass ihre Schule von da aus sich über Korea und Japan verbreitet habe. Es ist nun merkwürdig, dass ein Japaner, welcher vor einigen Jahren in der damaligen Hauptstadt Ch'ang-an-fu war, thatsächlich dort Reliefs entdeckt hat, welche stilistisch den Gandhāra-Reliefs nahe stehen, am nächsten den Reliefs aus Loriyān Tangai Phot. 12, 13 (vergl. z. B. F. MÜLLER, Chang-an-fu [noch nicht gedruckt]). In diesem Zusammenhang ist es ferner angezeigt, an die Gemälde der von Hrn. KLEMENZ im Auftrage der Kais. russ. Akademie entdeckten Höhlentempel zu Turfan zu erinnern, da unter den mannigfachen Stilformen dieser Gemälde auch die Bodhisatvadarstellungen im Stil der Gandhāra-Periode vorkommen.

In JAMES BURGESS' Abhandlung, Journ. of Indian Art and Industry VIII, 1900, Nr. 69, sind die folgenden Photographien aus der vorliegenden Serie bereits publicirt: **6** p. 83, Fig. 24; **11** p. 83, Fig. 25; **12** p. 82, Fig. 22; **13** p. 82, Fig. 23; **15** p. 75, Fig. 4; **16** p. 76, Fig. 6 und 7; **17** p. 76, Fig. 8, p. 87, Fig. 31; **18** p. 76, Fig. 9; **19** p. 75, Fig. 5, p. 87, Fig. 32; **23** p. 78, Fig. 12; **25** p. 84, Fig. 26; **28** p. 77, Fig. 11; **31** p. 73, Fig. 1; **32** p. 85, Fig. 19, p. 87, Fig. 33, p. 74, Fig. 2; **37** p. 84, Fig. 27; **41** p. 89, Fig. 37, p. 87, Fig. 34; **43** p. 88, Fig. 35; **45** p. 88, Fig. 36.

Die Entzifferung der Mahaban-Inschriften.

Von GEORG HUTH.

Vorläufige Mittheilung.

Die der Akademie übersandten Inschriften aus dem Swāt-Gebiete sind in mehreren unbekanntem Schriftarten verfasst, deren einstweilige Gruppierung SENART¹ und STEIN² vorgenommen haben. Die Hauptgruppe, die sog. Mahaban-Inschriften, habe ich trotz der von diesen beiden Gelehrten³ gekennzeichneten mannigfaltigen grossen Schwierigkeiten, die sich einer Entzifferung entgegenstellten — Fehlen einer Bilingue; geringe Anzahl der »in situ« gefundenen Inschriften und in Folge dessen meist Unsicherheit, wo Kopf und Fuss dieser Denkmäler; Ungewissheit bezüglich der Richtung der Schrift u. A. m. —, einer Untersuchung unterzogen, indem ich dabei von der zuerst von LÉVI und CHAVANNES⁴ als bedeutsam hervorgehobenen,⁵ dann auch von BÜHLER⁶ und STEIN⁷ bestätigten Ähnlichkeit des Grundcharakters und einzelner Zeichen der Schrift mit denen der Orchon-Inschriften und von der von denselben Forschern⁸ ausgesprochenen Vermuthung, dass die Sprache türkisch sei, ausging. Meine Untersuchung hat zur Entzifferung der Schrift und — bis jetzt — zur Übersetzung einer grösseren Anzahl dieser Inschriften geführt und folgende That-sachen dargethan:

¹ Notes d'épigraphie indienne, par M. E. SENART, 5^e fascicule, Paris 1895, p. 16–18 (Separat-Abdruck aus dem Journal Asiatique pour 1894).

² Notes on new inscriptions discovered by Major DEANE, by M. A. STEIN (part I) p. 7–12 (reprinted from the Journal of the Asiatic Society of Bengal, vol. LXVII, part I, no. 1, 1898).

³ SENART, a. a. O. p. 11–16. 18–23; STEIN, a. a. O. p. 3. 12. 19. Ferner: Notes on inscriptions from Udyāna, presented by Major Deane; by M. A. STEIN, Journal of the Royal Asiatic Society, 1899, p. 897.

⁴ L'itinéraire d'Ou-K'ong, par M. M. SYLVAIN LÉVI et Éd. CHAVANNES, Paris 1895, p. 43–45 (Separat-Abdruck aus dem Journal Asiatique, 1895, septembre-octobre).

⁵ SENART⁹ und BÜHLER¹⁰ hielten die von ihnen zuerst gesehene Ähnlichkeit einiger Zeichen mit den Orchon-Charakteren für rein zufällig, was sehr begrifflich, da ihnen das erst von LÉVI und CHAVANNES entdeckte bestätigende historische Document, Ou-K'ong's Reisebericht, nicht bekannt war.

⁶ On the Origin of the Indian Brāhma Alphabet, by GEORG BÜHLER. Second revised edition of Indian Studies, Nr. III, Strassburg 1898, preface, p. IV, n. I.

⁷ STEIN, Notes on new inscriptions discovered by Major Deane, p. 13 und 14.

⁸ LÉVI und CHAVANNES, a. a. O. p. 44 und 45; BÜHLER, a. a. O.; STEIN, a. a. O. p. 14.

⁹ SENART, a. a. O. p. 19.

¹⁰ BÜHLER, 1. Auflage von »On the Origin of the Indian Brāhma Alphabet«, Wien 1895, p. 88 und 89.

I. Jene beiden Vermuthungen der genannten Gelehrten bezüglich der Schrift und Sprache bestätigen sich.

II. Andererseits weist die Schrift in vielen Beziehungen eine sehr weitgehende Verschiedenheit von der der Orchon- und Jenissei-Inschriften auf: nämlich:

1. Es zeigen viele Charaktere ausserordentlich starke Abweichungen von den entsprechenden Schriftzeichen der Orchon- und Jenissei-Denk-mäler.

2. In den Orchon-Inschriften haben die meisten Consonanten zwei verschiedene Zeichen, je nachdem sie in Verbindung mit harten oder mit weichen Vocalen auftreten. Diese Scheidung ist in den Jenissei-Inschriften weniger streng durchgeführt. In den Swät-Inschriften nun ist die Vertauschung der beiden Zeichen noch häufiger, ja von manchen in den Orchon- und Jenissei-Denk-mälern durch zwei Charaktere vertretenen Consonanten findet sich hier überhaupt nur ein Zeichen.

3. In den Swät-Inschriften kommen — ausser den in den Orchon- und Jenissei-Denk-mälern auftretenden Verbindungen von Consonanten-Zeichen — noch mehrere andere vor, darunter auch solche, bei denen zwischen den Consonanten ein Vocal zu ergänzen ist.

4. Die Vocale — abgesehen von *o* und *u* — werden fast nie bezeichnet. Auch in dieser Beziehung gehen also die Swät-Inschriften noch weiter als die Jenissei-Denk-mäler, in denen die Fortlassung der Vocalbezeichnung viel häufiger ist als in den Orchon-Inschriften.

5. Der Worttrenner fehlt gänzlich.

6. Die Schrift läuft — wenigstens in allen von mir untersuchten Inschriften — von links nach rechts: sehr wahrscheinlich wird sich dies auch bei sämmtlichen übrigen Mahaban-Inschriften herausstellen. In den Jenissei-Inschriften dagegen läuft die Schrift fast stets, in den Orchon-Denk-mälern sogar durchweg von rechts nach links. Also auch in dieser Beziehung gehen die Swät-Denk-mäler weiter als die Jenissei-Inschriften.

III. Die Sprache ist mit dem alttürkischen Dialekt der Orchon- und Jenissei-Inschriften nahe verwandt, doch nicht identisch.

IV. Die von mir übersetzten — und ebenso höchst wahrscheinlich auch alle übrigen — Denk-mäler der Mahaban-Gruppe enthalten Grabinschriften in Form von mehr oder minder ausführlichen Lobreden auf die Vorzüge und Fähigkeiten des Verstorbenen.

Die am Schlusse der Erforschung der Mahaban-Schrift anzustellende Untersuchung, ob dieselbe jünger oder älter als die Orchon- und Jenissei-Charaktere sei — im Zusammenhang mit dem Problem des Ursprungs dieser ganzen Schriftgattung überhaupt, sowie mit der jenes

türkische Volk betreffenden historischen Frage —, würde sicherlich ebensowohl für die central-asiatische, als für die iranische und indische Forschung überaus wichtige Ergebnisse liefern.

Die Frage, ob die Inschriften mit den buddhistischen Sculpturen in irgend welchem Zusammenhang stehen, kann ich, da meine Untersuchung noch lange nicht abgeschlossen ist, jetzt noch nicht endgültig entscheiden: die von mir bis jetzt übersetzten Inschriften zeigen jedenfalls keinerlei deutliche Spuren des Buddhismus, dagegen unverkennbare Einflüsse des Islams und des Araberthums, wie das mehrmalige Vorkommen des Namens Allah, sowie nicht weniger arabischer Lehnwörter, namentlich solcher, die auch in andere — zumal östliche — türkische Dialekte Eingang gefunden haben, beweist: wie *āsīl* (*asīl*) 'vortrefflich' — *adīl* 'gerecht' — *āsīk* (*asīk*) 'Liebe, liebevoll' — *amīl* 'Arbeit, Handlung' — *ādīb* 'Gesittung' — *akīl* 'Verstand'. Auch die Untersuchung dieser religionsgeschichtlichen Frage muss ich mir für später vorbehalten.

Ausgegeben am 21. Februar.