

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Die Entstehung der Ikonographie des Heiligenscheins im Buddhismus

verfasst von | submitted by

Theresa Blum BA BA

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt |
Degree programme code as it appears on
the student record sheet:

UA 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von | Supervisor:

Univ.-Prof. Dr. Lukas Nickel

für Mama

Abstract

Die Masterarbeit untersucht die Bedeutung und Herkunft des Heiligenscheins beim Buddhabild und analysiert, ob dieser auf eine etablierte Bildsprache zurückzuführen ist oder als eigenständiges Symbol für Buddha entwickelt wurde. In der bisherigen Forschung, die überwiegend vor 60 bis 120 Jahren durchgeführt wurde, wird der Ursprung sowohl in der hellenistischen als auch in der indischen und achämenidischen Kunst gesehen. Für die Analyse wurden Kunstwerke aus Kulturen und Herrschergebieten, die im Einflussbereich des frühen Buddhabildes standen, herangezogen, um etwaige vergleichbare Motive ausfindig zu machen. Dabei konnte festgestellt werden, dass der Heiligenschein im Buddhismus auf der Leuchtsymbolik des griechischen Mittelmeerraums beruht, aber während der Kushan-Dynastie als ein allgemein göttliches Symbol Anwendung fand. Abschließend wird die Masterarbeit mit der Vorstellung und Beschreibung der gestalterischen Vielfalt der Heiligenscheindarstellungen bei den ersten Buddhabildern beendet.

Abstract

The master's thesis examines the meaning and origin of the halo on the Buddha image and analyses whether it can be traced back to an established pictorial language or was developed as an independent symbol for Buddha. In previous research, most of which was carried out between 60 and 120 years ago, the origin is seen in Hellenistic, Indian, and Achaemenid art. For the analysis, works of art from cultures and ruling territories that were within the sphere of influence of the early Buddha image were consulted in order to identify any comparable motifs. It was found that the halo in Buddhism was based on the illuminated symbolism of the Greek Mediterranean but was used as a general divine symbol during the Kushan dynasty. The master's thesis will conclude with a presentation and description of the creative diversity of halo depictions in the first Buddha images.

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt Univ.-Prof. Dr. Nickel, der nicht nur den Grundstein für mein Interesse an der Kunst Asiens gelegt hat, sondern mich seitdem mit seinen motivierenden, fundierten und sachlichen Diskussionen durch mein Masterstudium begleitet hat. Von Herrn Prof. Nickel habe ich insbesondere gelernt, dass die wichtigsten Werkzeuge eines Kunsthistorikers seine Augen sind und dass das Kunstobjekt stets den Ausgangspunkt bilden sollte. Mit seinen Anregungen ermutigte er mich – wie sicherlich auch andere Studienkolleg:innen – dazu, sich komplexen Themen zu widmen und bestehende Forschung kritisch zu hinterfragen. Ein weiterer Dank gilt seiner Unterstützung in den Sprechstunden, die für mich stets wie ein Gespräch unter Kolleg:innen waren und aus denen ich jedes Mal mit neuer Motivation herausging.

Meiner Mutter möchte ich diese Masterarbeit widmen, da sie an meinem Interesse an der Kunstgeschichte maßgeblich beteiligt war, sie – egal wie klein oder groß ein Problem erscheint – stets hilfsbereit und mit bestem Willen mir zur Seite steht und nicht zuletzt sie auf vieles in ihrem Leben der Familie zuliebe verzichtet hat. Ohne dich, Mama, wäre ich in meinem Leben nicht da, wo ich gerade bin.

Auch bei Mario möchte ich mich bedanken, der mich besonders in der letzten Phase der Masterarbeit motivierte, mich ständig unterstützte und mit seinem freudigen Gemüt mich stets zum Lachen brachte.

1. Einleitung	1
1.1. Begrifflichkeiten	2
1.2. Forschungsstand	4
1.3. Fragestellung und Abgrenzung	6
1.4. Methode und Perspektive	7
1.5. Problem der Chronologie und der multikulturellen Region	8
2. Ursprung und Entwicklung des Heiligenscheins	9
2.1. Erste Erscheinungen	10
2.1.1. Exkurs: Astralgottheiten und der Lichtglanz	12
2.2. Etablierung und Verbreitung	13
2.2.1. Strahlenschein	14
2.2.2. Strahlennimbus	15
2.2.3. Konzentrischer Schein mit Strahlen	16
2.2.4. Strahlenkrone	17
2.3. Göttlicher Glanz	17
2.4. Der Herrscher als Lichtträger	21
3. Viele Kulturen, viele Möglichkeiten	24
3.1. Achämeniden	25
3.2. Maurya	28
3.3. Alexander der Große und die Seleukiden	30
3.4. Parther	34
3.4.1. Grenzregionen und Vasallenstaaten	35
3.5. Die griechisch-baktrischen und die indo-griechischen Reiche	37
3.6. Indo-Skythen	41
4. Das Kushan-Reich, Buddha und der Heiligenschein	43
4.1. Eine kurze Geschichte des Kushan-Reichs	44
4.2. Der Nimbus in der Kunst der Kushan-Herrscher – eine Übernahme?	47
4.3. Die Entstehung des Buddhabildes	53
4.4. Die Ikonographie des Heiligenscheins im Buddhismus	54
5. Schlussfolgerungen	59
5.1. Ausblick	63
6. Literaturverzeichnis	64
7. Abbildungsverzeichnis	76
8. Abbildungen	81

1. Einleitung

Der Heiligenschein zählt zu jenen ikonographischen Elementen, die in einer Vielzahl an unterschiedlichen Formen Verwendung findet. In der bildenden Kunst ist er ein Symbol der Herrschenden, Mächtigen, Erleuchteten, Heiligen und vor allem der Gottheiten. Die Gestaltung reicht von einfachen Strahlen, die vom Kopf einer dargestellten Person ausgehen, über runde Scheiben, die den Kopf umfassen, bis hin zu Körperscheinen, die den ganzen Körper von einem Strahlen einfassen. Was den Heiligenschein neben seinen facettenreichen Verwendungszwecken und Darstellungsweisen auszeichnet, ist, dass es sich bei ihm um ein Phänomen handelt, welches unabhängig von Kulturen und Religionen einen enormen Verbreitungsraum besitzt. So ist es nicht verwunderlich, dass der Heiligenschein auf griechischen Vasen, auf römisch-kaiserlichen Münzen, bei Abbildungen von Jesu und vielen christlichen Heiligen sowie bei Darstellungen von persischen Herrschern oder bei Buddha (um nur die bekanntesten aufzuzählen) nicht befremdlich wirkt, er teilweise sogar untrennbar mit der dargestellten Person verbunden ist. Bei einem solch kulturübergreifenden Symbol stellt sich die Frage, ob und inwiefern es zwischen den einzelnen Heiligenscheindarstellungen Verbindungen gibt, und falls ja, wie die Verbreitung beziehungsweise Übernahme stattgefunden hat.

Die geplante Masterarbeit widmet sich dieser Frage im Kontext der buddhistischen Kunst und zielt darauf ab, deren Ursprünge und Wahrnehmung zu identifizieren. Im Gegensatz zu bisherigen Forschungsansätzen werden nicht isolierte Vergleichsbeispiele betrachtet. Vielmehr wird anhand konkreter Kunstobjekte eine umfassende Analyse über die Entstehung der Ikonographie des Heiligenscheins im Buddhismus vorgenommen.

Anschließend werden die wichtigsten Begrifflichkeiten, der Forschungsstand, die grundlegenden Fragen sowie die Methode vorgestellt, um im darauffolgenden Kapitel „Ausgangspunkt des Heiligenscheins“ einen genaueren Einblick hinsichtlich seines Aufkommens, der Arten, der Verbreitung und der Bedeutung des Heiligenscheins zu werfen. Nachfolgend wird über das Vorhandensein und die Gestaltung von Nimben, die im Einflussbereich der ersten Buddhadarstellungen standen, vorgestellt. Abschließen wird die Masterarbeit mit der Beantwortung der zentralen Frage sowie mit der Vorstellung der ersten Heiligenscheindarstellungen im Buddhismus. Ein Ausblick bietet den Hinweis auf Fragen, die offen geblieben sind.

1.1. Begrifflichkeiten

Gemäß den gängigen Konventionen in spezifischen wissenschaftlichen Texten ist es angebracht und von Nutzen, zunächst Überlegungen zu den im weiteren Verlauf häufig verwendeten oder in diesem Fall bewusst nicht verwendeten Termini anzustellen. Dabei geht es vor allem darum, Begrifflichkeiten zu definieren, die das Leuchten und den Glanz, den eine Person umgibt oder von ihr ausgeht, beschreiben.

In der gegenwärtigen Sprachpraxis haben sich Termini wie *Heiligenschein*, *Nimbus*, *Aureole*, *Gloriole*, *Mandorla* und *Strahlenkranz* etabliert. Allerdings entsprechen ihre Verwendungen nicht immer ihrer eigentlichen Bedeutung bzw. werden die Begriffe synonym gehandhabt. Hinzu kommt, dass viele dieser Bezeichnungen sich in einem christlichen Kontext herausgebildet und etabliert haben, sie demnach häufig nicht mit dem Bild einer Lichterscheinung in einem anderen, sei es ein religiöser oder machtpolitischer Kontext, übereinstimmen. Insbesondere Begriffe, die den Lichtglanz beschreiben, der den gesamten Körper einer Person umgibt, werden häufig missverständlich und uneinheitlich verwendet.

Die Begrifflichkeiten *Nimbus* und *Heiligenschein* werden dann verwendet, wenn allgemein von einem Leuchten um das Haupt einer Person gesprochen wird. Der *Nimbus*, der im lateinischen Sprachgebrauch „Wolke“, „Gewölk“, „Nebel (-hülle)“, „Regenwolke“ oder „Rauchwolke“ bedeutet,¹ wurde bereits von antiken Autoren verwendet, um den übernatürlichen Glanz von Gottheiten zu benennen.² Er wird als „leuchtende Scheibe“, „Reif“ oder „Lichtstrahlen“, der das Haupt einer Person umgibt, bezeichnet.³ Der Begriff *Heiligenschein* kann als in der deutschen Sprache verwendetes Synonym des *Nimbus* angesehen werden. Er wird ebenfalls als „Lichtscheibe“, „Lichtkreis“ oder „Strahlenkranz“, der um das Haupt einer göttlichen oder heiligen Person gesetzt ist, verstanden.⁴ Es ist wichtig anzumerken, dass der Begriff *Heiligenschein* aufgrund seiner semantischen Zusammensetzung eine unmittelbare Assoziation mit dem Christentum und somit mit der christlichen Kunst hat. Trotz dieser Verbindung hat sich der Terminus im deutschsprachigen Gebrauch als allgemein anerkannte Bezeichnung etabliert,

¹ Nach: <https://de.pons.com/übersetzung/latein-deutsch/nimbus> (4. April 2024); <https://de.langenscheidt.com/latein-deutsch/nimbus> (4. April 2024).

² Hecht 2003, S. 52.

³ Kretschmer 2011, S. 30.

⁴ Jahn/Haubenreißer 1995, S. 342.

um einen Schein um den Kopf einer Person zu beschreiben. Seine Verwendung erscheint daher begründet und sinnvoll.

Die *Gloria* ist ein allgemeiner Überbegriff für Lichterscheinungen. Laut Christian Hecht beschreibt der Autor Johannes Meursius in seinem Werk *De Gloria*, dass der Begriff zweigeteilt ist. Er verweist einerseits auf die „irdische Gloria“, die am besten als „Ruhm“, „Ehre“, „Ruhmestat“ oder „Ziere“ übersetzt werden kann, und andererseits auf die „himmlische Gloria“, die das ewige Heil repräsentiert, das Gott den Erlösten zuteilwerden lässt.⁵ Demnach kann der Begriff als Leuchten von Gott verstanden werden.

Die *Gloriole*, die allgemein als Verkleinerungsform von *Gloria* gesehen werden kann,⁶ wird sowohl als Synonym als auch als Unterbegriff für den *Nimbus* verwendet und für die Bezeichnung eines Lichtscheins, der den ganzen Körper umfängt.

Bei der *Mandorla* handelt es sich um eine Bezeichnung, die ebenfalls als Unterkategorie der *Gloriole* angesehen werden kann. Im Dictionary of Art wird sie folgendermaßen definiert: „Mandorla (lat. Almond). Almond-shaped light enclosing the whole of a sacred figure.“⁷ Allerdings handelt es sich bei ihr um eine Darstellung, die überwiegend bei Christus und Maria vorkommt und ihre Wurzeln im 5. Jh. in der christlichen Kunst hat. Ihr Leuchten soll das göttliche Licht darstellen und die göttliche Anwesenheit verdeutlichen.⁸

Bei der *Aureole*, die im ikonographischen Kontext heutzutage synonym zum *Nimbus*, zur *Gloriole* und zur *Mandorla* verwendet wird, handelt es sich ursprünglich um eine spezielle Form des *Nimbus*.⁹ Sie stellt eine Krone dar, die drei bestimmten Heiligengruppen – den Märtyrern, den Jungfrauen und den Kirchenlehrern (später versuchte man, sie auch den Seligen zuzuweisen) – zugeordnet wird und sich im Laufe des Mittelalters herausgebildet hat.¹⁰ Allerdings wurde sie mit der Zeit zu einem Schein, der die gesamte Gestalt umgibt und vor allem bei Christus und Maria vorkommt.¹¹

Durch diese einführende Analyse zur Verwendung und Herkunft spezifischer Begriffe soll verdeutlicht werden, dass diese Termini aufgrund der ihnen inhärenten christlichen Konnotationen für eine Untersuchung im buddhistischen Kontext

⁵ Hecht 2003, S. 21.

⁶ Hecht 2003, S. 65.

⁷ Turner 1998b, S. 250.

⁸ Kretschmer 2011, S. 277.

⁹ Turner 1998a, S. 730.

¹⁰ Hecht 2003, S. 62.

¹¹ Kretschmer 2011, S. 44.

unzureichend oder ungeeignet sind. Daher wurden neue Bezeichnungen verwendet, die möglichst neutral ein Strahlen und Leuchten von und um eine Person beschreiben. Die Bezeichnung *Körperschein* wird verwendet, um allgemein über den Glanz zu sprechen, der den gesamten Körper einer Person umgibt. Analog zu den Bezeichnungen *Heiligenschein* und *Nimbus* wird der Begriff des *Kopfscheins* verwendet, um das Leuchten um das Haupt einer Person zu beschreiben. Zusätzlich werden Termini wie *Rundschein*, *konzentrischer Schein* und *Strahlenschein* angewandt, um eine präzisere Beschreibung und eine Unterscheidung der Scheine zu ermöglichen. Diese Begriffe werden in den entsprechenden Kapiteln, in denen die dazugehörigen Lichtscheine vorgestellt werden, näher erläutert.

1.2. Forschungsstand

Der Weg hin zur Verbildlichung von Buddha und die Vorlagen wurden bereits von zahlreichen Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern untersucht und aufgearbeitet. Dem Heiligenschein, der untrennbar mit Buddha verbunden ist und vor allem zur Entstehungszeit von Buddhadarstellungen zu einem seiner Erkennungsmerkmale zählt, wurde bisher nicht mit angemessener Tiefe Aufmerksamkeit geschenkt. Albert Grünwedel erläutert im Jahr 1900 in seinem Werk *Buddhistische Kunst in Indien* als Erstes, dass der Heiligenschein im Buddhismus seinen Ursprung im Hellenismus haben könnte, nannte dabei aber nur wenige Referenzen aus Griechenland.¹² Sieben Jahre später stellt John Tavenor-Perry eine ähnliche Vermutung auf, fügt ihr noch hinzu, dass der Heiligenschein über das römisch-byzantinische Reich weiter an Verbreitung gefunden habe, verabsäumt es aber ebenfalls, eine genaue Erörterung oder Beispiele anzuführen.¹³ Benjamin Rowland meinte in seinem 1949 veröffentlichten Artikel *The Iconography of the Flame Halo*, dass der Heiligenschein eine Übernahme von achämenidischen Darstellungen von Ahura Mazda sei.¹⁴ Im Jahr 1951 brachte Foucher sein Buch *L'art gréco-bouddhique du Gandhâra, Étude sur les origines de l'influence classique dans l'art bouddhique de l'Inde et de l'Extrême-Orient* heraus, indem er ebenfalls darüber schreibt, dass der Heiligenschein eine Übernahme aus dem Hellenismus ist.¹⁵ Behrsing, der 1953 einen Artikel mit dem Titel *Der Heiligenschein in Ostasien* veröffentlichte, konzentriert sich auf die Ausarbeitung der Grundformen von Heiligenscheinen in China, Korea und vor allem

¹² Grünwedel 1900.

¹³ Tavenor-Perry 1907.

¹⁴ Rowland 1949.

¹⁵ Foucher 1951.

in Japan, erwähnt allerdings auch, dass der Heiligenschein aus dem Einflussbereich des Hellenismus kommt und dass andere Kulturen, wie beispielsweise die Achämeniden, ebenfalls Elemente aus dem Hellenismus übernommen hatten.¹⁶ Im Jahr 1961 brachte Marthe Collinet-Guérin ihr Werk mit dem Titel *Histoire nimbe origines temps modernes* heraus.¹⁷ In diesem legt sie die vielfältigen Darstellungen von Heiligenscheinen und deren Zusammenhänge dar. Zudem stellt sie die Hypothese auf, dass man die Darstellung des Heiligenscheins im Buddhismus auf Einflüsse aus dem Hellenismus zurückführen könne. Der letzte Artikel, der im direkten Zusammenhang mit dem Heiligenschein und dem Buddhabild steht, ist jener von Maria Spagnoli.¹⁸ In dem Artikel *Osservazioni preliminari sull'origine del nimbo gandharico*, der 1999 veröffentlicht wurde, beschäftigt sie sich mit dem einfachen Nimbus in Gandhara. Sie verglich die bisherige Literatur und meinte, dass der Nimbus in Form einer runden Scheibe bei Buddhadarstellungen auf keine Tradition zurückzuführen sei.

In den darauffolgenden Jahren wird dem Thema wenig Aufmerksamkeit geschenkt. Wissenschaftliche Abhandlungen, die sich dezidiert mit dem Ursprung des Heiligenscheins im Buddhismus beschäftigen, werden nicht veröffentlicht. Vereinzelt findet man, wie bei Angelika Borchert, die sich mit dem Nimbus des großen Buddhas in Dafosi beschäftigt hat, Bemerkungen, dass es sich beim Heiligenschein um eine Übernahme aus dem Hellenismus handelt, forscht allerdings nicht selbstständig dazu, sondern zitiert Behrsing und Gullit-Guérin.¹⁹ Auch Jeanette Werning schreibt in ihrem Artikel *Chinas Kaisergeschenke in die Westlande und ihr Einfluss bis zum frühen Buddhismus* zwar über frühe Heiligenscheindarstellungen im Buddhismus, allerdings kommentiert sie dabei den Ursprung des Dekors, als es schon eine gefestigte Ikonographie gegeben hat, und führt Spiegel der Han-Dynastie als mögliche Quelle an.²⁰

In der vorliegenden wissenschaftlichen Abhandlung wird der Heiligenschein nicht ausschließlich als ikonografisches Element von Buddha betrachtet, sondern als eigenständiges Forschungsobjekt, das Einblicke in historische, kulturelle und religiöse Prozesse ermöglichen kann.

¹⁶ Behrsing 1953.

¹⁷ Collinet-Guérin 1961.

¹⁸ Spagnoli 2002.

¹⁹ Borchert 1996.

²⁰ Werning 2009.

1.3. Fragestellung und Abgrenzung

Wie aus dem überblicksmäßigen Forschungsstand ersichtlich ist, besteht unter Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern keine einheitliche Meinung über den Ursprung des Heiligenscheins im Kontext des Buddhismus. Die Mehrheit stellt eine Verbindung zum Hellenismus her, jedoch wird bei dieser Argumentation eine ausführliche Darstellung der Übernahme und chronologischen Entwicklung nicht genannt. Außerdem handelt es sich dabei um Publikationen, die vor rund 60 bis 120 Jahren entstanden sind. Diese bedürfen angesichts neuer Erkenntnisse und Funde einer Neubewertung. Ferner konzentriert sich die bisherige Fachliteratur primär auf die Untersuchung des Heiligenscheins in Form einer schlichten runden Scheibe. Der Körperschein, welcher bereits bei den frühesten Darstellungen Buddhas präsent ist, hat bisher keine Beachtung gefunden. Es ist daher angedacht, diese bislang unbemerkte Thematik genauer zu erforschen und ihre Bedeutung im Gesamtkontext der Entstehung der Ikonographie des Heiligenscheins im Buddhismus zu beleuchten. Vor diesem Hintergrund ist das Ziel der Masterarbeit, die folgenden Fragestellungen zu untersuchen und zu beantworten: Welche spezifischen Erscheinungsformen des Heiligenscheins sind in frühen Darstellungen von Buddha identifizierbar? Auf welche Weise entwickelte sich die ikonographische Darstellung des Heiligenscheins innerhalb der ersten Buddhadarstellungen? Lässt sich die Abbildung des Heiligenscheins im Buddhismus als eigenständiges, unabhängig konzipiertes Emblem verstehen oder kann sie auf eine bereits etablierte Bildersprache zurückgeführt werden? Durch die Beantwortung dieser Fragen soll ein vertieftes Verständnis dafür entwickelt werden, warum dieses Motiv gewählt wurde, um Buddha darzustellen.

Eine wesentliche Herausforderung, mit der diese Masterarbeit konfrontiert ist, besteht darin, einen umfangreichen geografischen und historischen Kontext zu untersuchen. Es würde den Rahmen der vorliegenden Studie überschreiten, jedem geografischen Gebiet und Kulturkreis, in dem Körper- oder Kopfscheine in der bildenden Kunst erscheinen, gleichermaßen detaillierte Aufmerksamkeit zu widmen. Die Hauptgebiete, die untersucht werden, sind daher der antike Mittelmeerraum, da hier der Ursprung von einem Leuchten um das Haupt eines Gottes ist, sowie die Gebiete, die unter der Schirmherrschaft der Kushan-Herrscher standen, da hier das Buddhabild seinen Ursprung hat. Zusätzlich werden Kulturen und deren Regionen betrachtet, die den Kushana vorangegangen sind, um eine etwaige Übernahme festzustellen.

Zeitlich erstreckt sich die Untersuchung des Mittelmeerraums vom 6. Jh. v. Chr. bis zum 1. Jh. n. Chr., während das Gebiet der Kushan-Herrscher und der ehemaligen Kulturen vom 5. Jh. v. Chr. bis zum 3. Jh. n. Chr. betrachtet werden.

1.4. Methoden und Perspektive

Die Methoden, die für eine Auseinandersetzung mit dem Thema von Bedeutung sind, stammen aus dem Bereich der Kunstgeschichte und wurden von Erwin Panofsky (1892-1968), Michael Baxandall (1933-2008) und Hans Sedlmayr (1896-1984) formuliert.

Angesichts der bereits existierenden kunsthistorischen Diskussionen zu den Themen des Heiligenscheins, der Entstehung des Buddhabildes sowie vorhandener Vorschläge zum Ursprung des Heiligenscheins im Buddhismus ist es ratsam, für eine aufschlussreiche Untersuchung zu dem Ausgangspunkt – den Kunstobjekten – zurückzukehren. Diese dienen als Primärquellen, aus denen möglichst viele Informationen herausgelesen werden sollen.

Hierbei hat sich die Anwendung des Bildinterpretationsmodells nach dem Dreistufenmodell von Panofsky als gehaltvoll erwiesen.²¹ Dieses Modell umfasst zunächst eine vorikonografische Beschreibung, die darauf abzielt, Formen und Objekte zu identifizieren. Daran anschließend folgt die ikonologische Analyse, deren Ziel es ist, Konventionen, Allegorien, Traditionen usw. zu erkennen. Die dritte Stufe ist die ikonologische Interpretation, bei der schlussendlich die „eigentliche Bedeutung oder der Gehalt“ eines Bildes deutlich wird.²² Panofsky betont, dass durch die ikonologische Interpretation Grundhaltungen von geographischen oder zeitlichen Entitäten sowie von Personen anhand eines Bildes erschlossen werden können. Gleichzeitig unterstreicht er die starke Subjektivität der Ikonologie und hebt als Korrekturmittel die Notwendigkeit hervor, die Geschichte kultureller „Symptome“ zu kennen.²³ Daher ist eine Berücksichtigung historischer Umstände entscheidend, um fehlerhafte Schlussfolgerungen in der ikonologischen Interpretation zu vermeiden.

In dem Werk *Die Wirklichkeit der Bilder* von 1999 thematisiert Baxandall den Einfluss von Kontext und Erfahrung auf die Betrachtung von Bildern.²⁴ Er vertritt die Auffassung, dass die Art und Weise, wie eine Person etwas betrachtet, eine Darstellung der

²¹ Panofsky 1975.

²² Panofsky 1975, S. 40.

²³ Panofsky 1975, S. 48.

²⁴ Baxandall 1999.

gesamten Persönlichkeit dieses Individuums darstellt.²⁵ Ebenso verhält es sich bei der Anfertigung von Bildern. Demnach wird sich, wenn man ein Werk auf eine gewisse Weise betrachtet, dies auf das Dargestellte widerspiegeln. Falls der Kopf- und Körperschein tatsächlich eine Übernahme aus einer bereits bestehenden Formensprache war, können so Rückschlüsse gewonnen werden, wie diese verstanden und angewandt wurden.

Das Werk *Verlust der Mitte* von Hans Sedlmayr²⁶ aus dem Jahr 1948 beschäftigt sich mit der Kunst als „Instrument zur tiefgründigen Interpretation von Epochen“. ²⁷ Er argumentiert, dass durch das Erkennen von „kritischen Formen“ der „Geist“ einer Epoche erfasst werden kann. Weiter definiert er „kritisch“ als „radikal neuartige“ Ideen, die charakteristisch für eine bestimmte Periode sind.²⁸ Gemäß Sedlmayr kann der Beginn der Darstellung Buddhas als „radikal neuartig“ interpretiert werden. Ebenso der Kopf- und Körperschein, der bereits in den frühesten Abbildungen als charakteristisches Merkmal Buddhas erscheint. Diese Darstellungen mögen auf den ersten Blick nebensächlich erscheinen, doch sie sind unverzichtbarer Bestandteil der vollkommen neuen Darstellungsweise von Buddha und damit verbunden mit einem Umdenken in jener Epoche.

1.5. Problem der Chronologie und multikulturelle Region

Die Geschichte der Region, in der das Buddhabild entstanden ist, wurde über mehrere Jahrhunderte hinweg von verschiedenen Kulturen und Herrschern geprägt, darunter die Achämeniden (550-330 v. Chr.), Alexander der Große (336-323 v. Chr.), die Maurya (321-187 v. Chr.), die Seleukiden (312-64 v. Chr.), das Partherreich (238 v. Chr.-223/4 n. Chr.), die griechisch-baktrischen und indo-griechischen Herrscher (250 v. Chr. - 10 n. Chr.), die Indo-Skythen (ca. 75 v.Chr. - 64 n.Chr.) und die Kushana-Herrscher (40-360 n. Chr.).²⁹ Jede dieser Herrscherphasen hinterließ in der Region ihre eigenen charakteristischen Merkmale in Religion, Kultur und Sprache. Des Weiteren befand sich dieses Gebiet, insbesondere nach der Einführung von Münzstätten durch Alexander den Großen, in einem florierenden Handelsnetzwerk mit weit entfernten Gebieten. Diese führten sowohl in die

²⁵ Baxandall 1999, S. 39-42.

²⁶ Aufgrund seiner Mitgliedschaft in der österreichischen NSDAP ist er nicht unumstritten. Für eine kritische Auseinandersetzung siehe: Aurenhammer 2003; Manning 2016.

²⁷ Sedlmayr 1998, S. 8.

²⁸ Sedlmayr 1998, S. 9.

²⁹ Für eine detaillierte Ausführung siehe: Errington/Curtis 2007a.

Mittelmeerregion als auch in den Osten, nach China, Tibet und weiter nach Südostasien. Das brachte der Region einen stetigen Impuls an Ideen und Vorstellungen.

Allerdings stellt die begrenzte Verfügbarkeit gesicherter Daten eine Herausforderung bei der chronologischen Abfolge der Ereignisse dar. Textliche Quellen aus dem Westen und Osten – vor allem China – helfen bei Fragen der Chronologie. Das Heranziehen von kunsthistorischen Analysen kann bei den Untersuchungen hilfreich sein, jedoch stehe man vor dem Problem, dass die genaue Herkunft der überlieferten Kunstobjekte oft unklar ist. Dies resultiert aus der begrenzten Verfügbarkeit oder dem Fehlen archäologischer Daten, was auf die eingeschränkten methodischen Standards von früheren archäologischen Praktiken zurückzuführen ist. Dadurch sind viele Kunstobjekte „kontextbefreite Einzelstücke“.³⁰

Zwar lieferten Ausgrabungen ab dem 20. Jh. eine bessere Grundlage für eine kunsthistorische Betrachtung, jedoch bleibt die Erforschung dieser Region weiterhin schwierig.

Daher nehmen Münzen eine herausragende Stellung bei der Untersuchung dieser Region ein. Die Miteinbeziehung der Numismatik eröffnet nicht nur Möglichkeiten zur zeitlichen Einordnung, sondern erleichtert auch die Verfolgung politischer Entwicklungen, insbesondere in Situationen, in denen historische Dokumentationen unzureichend sind. Des Weiteren bieten Münzen eine breite Palette ikonographischer Darstellungen, die dazu beitragen, Entwicklungen von Ikonographie detailliert zu analysieren und zu beschreiben.

2. Ursprung und Entwicklung des Heiligenscheins

Als Menschen begannen, ihre Gottheiten bildlich darzustellen, wurden dafür unterschiedliche Wege gewählt. Ein zentraler Aspekt, den viele Kulturen gemeinsam hatten, war das Bestreben, eine klare Trennung zwischen sterblichen Wesen und göttlichen Entitäten abzubilden, um so Würde, Erhabenheit und Glanz der Gottheiten zu unterstreichen.³¹ Auch im antiken Griechenland war man diesem Gedanken verhaftet. Entsprechend ihren spezifischen Aufgaben und Charakteristiken wurden Gottheiten verschiedene Attribute beigelegt, die ihre Stärke und Dignität betonen und damit zu ihrer Identifizierung beitragen. Innerhalb dieses Kontextes entwickelte sich auch der Heiligenschein.

³⁰ Luczanits 2009, S. 16-26.

³¹ Stephani 1859, S. 1-2.

Darstellungen von einem Leuchten um den Kopf oder den Körper einer göttlichen oder menschlichen Figur lassen sich auf drei zentrale Bedeutungen zurückführen: Erstens als Attribut, das das Strahlen und Leuchten des Sonnengottes symbolisiert; zweitens als Ausdruck göttlicher Erhabenheit; und drittens als Herrschaftssymbol, das sowohl im wörtlichen als auch im metaphorischen Sinne verstanden werden kann.

Das vorliegende Kapitel soll der Kontextualisierung des dargestellten Lichtglanzes, der Vorstellung der verschiedenen Grundtypen sowie in manchen Fällen der Präzisierung eines Formenvokabulars dienen. Eine ausführliche Behandlung aller Darstellungsweisen wird bewusst vermieden, da es den Umfang des Kapitels und der vorliegenden Masterarbeit überschreiten würde.

2.1. Erste Erscheinungen

Die frühesten bekannten Darstellungen, die als Leuchten, Glanz oder Strahlen um den Kopf eines Gottes interpretiert werden können, finden sich wenig überraschend beim Sonnengott Helios. In der griechischen Mythologie spielt der Sonnengott eine untergeordnete Rolle, was sich in den erhaltenen epigraphischen und literarischen Quellen widerspiegelt.³² Erste Erwähnungen liefern uns *Homerische Hymnen* aus dem 7. Jh. v. Chr., die von einem wagenfahrenden Sonnengott berichten.³³

Über die Aufgaben, die Helios in der griechischen Mythologie innehat, sind mehr Informationen erhalten als über sein Erscheinungsbild. Er wird als allsehender Gott beschrieben, der Geschehnisse beobachtet und über diese berichtet. Darüber hinaus gilt er als Gott der Eide und der Gerechtigkeit und wird zudem als Gott des Sieges und der Triumphierenden verehrt.³⁴

Hinsichtlich seines Aussehens wird er allgemein als Gott beschrieben, der mit der Sonne oder ihren Strahlen gleichgesetzt ist.³⁵ Die einzige detaillierte Beschreibung seiner

³² Siehe dazu: Hurwit 2017, S. 539-540.

³³ Hymn. Apo. 21, 17; Hymn. Dem. 2, 26. Nach der Übersetzung von Mörike. <https://www.projekt-gutenberg.org/moerike/grlyrik/chap001.html> (05. Oktober 2024).

³⁴ Il. 14, 340-345. Nach der Übersetzung von Johann Heinrich Voß: <https://www.projekt-gutenberg.org/homer/ilias/ilias.html> (05. Oktober 2024)

³⁵ Il. 8, 240; 480; 535. Il. 12, 1-5. Nach der Übersetzung von Johann Heinrich Voß. <https://www.projekt-gutenberg.org/homer/ilias/ilias.html> (05. Oktober 2024). Theog. 750. Nach der Übersetzung von Johann Heinrich Voß: <https://www.projekt-gutenberg.org/hesiod/theogon/theogon.html> (05. Oktober 2024); Theog. 995. Übersetzung von Hand Gebhardt: <https://www.gottwein.de/Grie/hes/ergde.php> (05. Oktober 2024)

Gestalt findet man in dem ihm gewidmeten Hymnus. Darin wird ausgeführt, dass er einen goldenen Helm mit leuchtenden Strahlen und Wagenklappen trägt, seine Kleidung fein und edel gearbeitet ist und er einen Streitwagen fährt, der mit einem goldenen Joch versehen ist.³⁶ Anton Weiher schlussfolgert, dass es sich bei diesem Hymnus um einen jüngeren Text handelt, da er sich aufgrund der „gegenständigen Schilderung der Tätigkeiten und des Aussehens der Gottheiten sehr von dem epischen Ernst der großen Hymnen“ unterscheidet, auf „Berichte berühmter Taten“ verzichtet und „sich dagegen stellenweise in sehr schöne lyrische Lobpreisungen“ ergeht.³⁷ Im Gegensatz zu Weiher, der keine Datierung nennt, verortet Ernst Heitsch die Entstehung des Hymnus zeitlich nach der Entstehung der großen Hymnen, allerdings vor die alexandrinische Zeit.³⁸ Daher kann angenommen werden, dass die Beschreibung im Helios-Hymnus bereits auf Darstellungsweisen zurückzuführen ist.³⁹ Die Erforschung der Entstehung der Ikonographie von Helios und der damit verbundenen Entstehung des Nimbus muss sich daher auf die Analyse der erhaltenen Kunstwerke konzentrieren.

Im 6. Jh. v. Chr., rund 100 Jahre nach der ersten Erwähnung eines wagenfahrenden Gottes, sind die ersten Darstellungen des Sonnengottes entstanden.⁴⁰ In diesen Darstellungen wird Helios noch ohne sein charakteristisches Strahlen abgebildet.⁴¹ Stattdessen wird er von einer Sonnenscheibe begleitet, die entweder über seinem Kopf schwebt oder direkt an diesem anschließt.⁴² Zu sehen auf einer Lekythos (Abb. 1), die dem Gela-Maler zugeschrieben und um 510-490 v. Chr. entstanden ist. Helios ist frontal auf seiner Quadriga, mit dem Kopf nach links gerichtet, dargestellt. Direkt an sein Haar anschließend ist eine Sonnenscheibe abgebildet. Im Inneren der Sonne sind Kreise, von denen Strahlen abgehen, allerdings nicht den Rand überschreiten. Ein ähnliches Motiv finden wir auf einer weiteren Lekythos (Abb. 2), die um das Jahr 500 v. Chr. entstanden ist. Helios lenkt erneut seine Quadriga, sein Körper ist frontal, der Kopf allerdings wieder im Profil dargestellt. Die Sonnenscheibe schwebt hier etwas oberhalb des Hauptes. Sie ist schwarz und im Inneren sind weitere Kreise. Anders als bei der Lekythos des Gela-Malers

³⁶ Hymn. Hel. 31. Nach der Übersetzung von Weiher 1989, S. 157.

³⁷ Weiher 1986, S. 157.

³⁸ Heitsch 1960, S. 143.

³⁹ Hurwit 2017, S. 540-541.

⁴⁰ Schauenburg 1962, S. 51.

⁴¹ Die meisten frühen Darstellungen von Helios lassen sich auf Keramiken finden. Eine vergleichbare Tradition kann in der Wand- und Tafelmalerei angenommen werden: Schauenburg 1962, S. 63.

⁴² Stephani 1859, S. 26.

sind die Strahlen in einem gelblichen Farbton und nicht innerhalb der Sonnenscheibe, sondern außerhalb angebracht. Neben der Darstellung von Helios sind zwei weitere Gottheiten in einem Streitwagen abgebildet, deren Köpfe ebenfalls von einer Sonnenscheibe begleitet sind. Die Darstellungen weisen eine derart hohe Ähnlichkeit auf, dass eine Identifikation lediglich anhand der beigelegten Beschriftung möglich ist. Sie verrät uns, dass es sich dabei um Nyx, die Göttin der Nacht, sowie Eos, die Göttin der Morgenröte, handelt.

2.1.1. Exkurs: Astralgöttheiten und der Lichtglanz

Die Tatsache, dass neben Helios auch andere Astralgöttheiten gelegentlich mit einer Sonnenscheibe dargestellt wurden, ist nicht außergewöhnlich. In einer Zeit, als noch keine fest etablierte Ikonographie existierte, bot sich die Sonnenscheibe als der dominierende Himmelskörper zur Kennzeichnung von Astralgöttheiten wie Nyx, Eos oder Selene und selbstverständlich Helios an. In dieser frühen Phase kann die Sonnenscheibe daher als allgemeines Symbol zur Verdeutlichung eines astralen Kontexts interpretiert werden.

Im Laufe der Zeit werden Astralgöttheiten immer seltener mit einer Sonnenscheibe dargestellt, was auf die Etablierung einer spezifischen Ikonographie zurückzuführen ist. Für Helios stellten die Sonne oder deren Strahlen eine adäquate Verkörperung des Sonnengottes dar, während der Halbmond oder ein Reittier ein weitaus geeigneteres Symbol für Selene darstellten. Eos wurde mit Flügeln versehen und Nyx mit Sternen dargestellt. Zu sehen ist das bei der Umsetzung eines Deckels aus dem Jahr 475 v. Chr. (Abb. 3). Die Darstellung zeigt die Gottheiten Helios, Eos und Selene. Am Kopf von Helios anschließend ist eine ausgefüllte Sonnenscheibe dargestellt. Eos, ebenfalls auf einer Quadriga stehend, ist aufgrund ihrer Flügel zu identifizieren, während Selene anhand ihres Pferdes erkennbar ist. Rund 75 Jahre später erfolgt die Fertigung eines ähnlichen Deckels (Abb. 4). Helios, begleitet von einer Sonne, ist mit seiner Quadriga abgebildet. Statt Eos sehen wir Nyx in einem Pferdegespann, allerdings ohne begleitende Sonne. Die Anwesenheit von Selene wird nur mehr durch die Darstellung eines Halbmondes und dem Hinterteil eines Pferdes angedeutet.

Wie wichtig im Vergleich dazu die Sonnenscheibe bei Helios gewesen ist, verdeutlicht eine Pyxis (Abb. 5) aus dem späten 5. Jh. v. Chr. Den Deckel ziert ein

geflügeltes Pferd, jedoch ist statt Helios eine Sonnenscheibe über dem Rücken des Pferdes platziert.⁴³

2.2. Etablierung und Verbreitung

Nicht nur die Ikonographie der anderen Gottheiten veränderte und festigte sich, sondern auch die des Sonnengottes. Der zunächst bärtige Helios wird ab dem Beginn des 5. Jh. v. Chr. jugendlich und bartlos dargestellt.⁴⁴ In Darstellungen der Gigantomachie trägt er einen Panzer,⁴⁵ ansonsten wird seine Kleidung anliegend, mit kurzem oder langem Ärmel oder ganz ohne dargestellt.⁴⁶ Je nach Region können ihm spezielle Attribute hinzugefügt werden, so zum Beispiel im kleinasiatischen Raum, wo er mit einer Fackel abgebildet wird.⁴⁷ Die Quadriga bleibt weiterhin eines der wichtigsten Erkennungsmerkmale, allerdings verändert sich ihre Darstellungsweise.⁴⁸ Als alleiniges Erkennungsmerkmal reicht sie allerdings nicht aus. Zu einem werden viele Gottheiten mit einem Streitwagen dargestellt und, wenn keine Strahlen vorhanden sind, ähnelt die Darstellung der Ikonographie eines Wagenlenkers⁴⁹. Demnach ist die Verbindung zur Sonne ein wesentlicher Bestandteil der Ikonographie von Helios. Aber mit der Festigung der Ikonographie verändert sich auch die Darstellung dieses Merkmals: Die Sonnenscheibe, die zuvor in der Nähe oder am Kopf anliegend abgebildet wurde, wird um seinen Kopf positioniert und entwickelt sich zu dem Motiv, das allgemein als Nimbus und Heiligenschein bekannt ist.

⁴³ Siehe dazu: Schauenburg 1962, S. 54.

⁴⁴ Matern 2002, S. 47.

⁴⁵ Schauenburg 1962, S. 53.

⁴⁶ Matern 2002, S. 47.

⁴⁷ Matern 2002, S. 63.

⁴⁸ Bei der schwarzfigurigen Vasenmalerei ist die Quadriga häufig in einer frontalen Ansicht dargestellt, während das bei rotfigurigen Keramiken selten zu beobachten ist. Außerdem wird die Quadriga entweder von vier ungeflügelten oder zwei geflügelten Pferden gezogen. Siehe dazu: Schauenburg 1962, S. 51. Von der frontalen Darstellung von Helios auf seiner Quadriga kann gesagt werden, dass es sich um eine abgeschlossene Darstellung handelt und die Anwesenheit von Helios andeutet. Während sie bei mythologischen Szenen eine erzählerische Eigenschaft hat. Siehe dazu: Hafner 1938, S. 82.

⁴⁹ Matern 2002, S. 59.

2.2.1. Strahlenschein

Die Darstellung des Strahlenscheins stellt die einfachste Methode dar, um das Leuchten und die Strahlkraft von Helios zu veranschaulichen und ihn mit dem Glanz der Sonne gleichzusetzen. Beim Strahlenschein gehen Strahlen direkt vom Kopf aus. Diese müssen allerdings nicht am Kopf oder Haaransatz ansetzen, sondern können etwas oberhalb beginnen. Eine der frühesten bekannten Darstellungen von Helios mit Strahlen findet sich auf einem lokrischen Relief (Abb. 6) aus Reggio. Das Relief stammt aus der Zeit vor der Mitte des 5. Jh. v. Chr. und ist nur fragmentarisch erhalten.⁵⁰ In der oberen rechten Ecke ist Helios abgebildet, der in dieser Darstellung noch mit Bart zu sehen ist. Sein Kopf ist von dicht aneinandergedrängten, spitz zulaufenden Strahlen umgeben. Auf Münzen, welche zwischen 460 und 400 v. Chr. in Kyzikos (Abb. 7) geprägt wurden, ist ein nackter, kniender Helios dargestellt, der in beiden Händen die Zügel seiner Pferde hält, welche hinter ihm emporsteigen. Wie beim Relief aus Reggio sind auch hier Strahlen, direkt von seinem Kopf ausgehend, dargestellt.

In den folgenden Jahrhunderten erlangte die Darstellungsweise überregionale Bedeutung, und es entwickelten sich vielfältige Variationen. Die Gestaltung der Strahlen kann sich in ihrer Länge und in ihrer Stärke unterscheiden. Es sind sowohl kurze, feine als auch lange, kräftige Ausprägungen zu beobachten. Zudem lassen sich tropfenförmige und lineare Darstellungen der Strahlen finden, die dicht beieinander oder mit größeren Abständen zueinander angeordnet sein können.⁵¹

In erster Linie ist der Strahlenschein auf Münzen, auf Reliefs und bei Malereien zu beobachten. Dies ist darauf zurückzuführen, dass bei rundplastischen Ausführungen die Strahlen aufgrund ihrer Fragilität mit einer erhöhten Bruchgefahr einhergehen. Um das Abbrechen zu verhindern, wurden mithilfe von Bohrlöchern Metallstrahlen angebracht. Allerdings haben sich keine rundplastischen Marmordarstellungen erhalten, die noch mit den originalen Metallstrahlen versehen sind. Zudem sind Bohrlöcher keine Garantie für das Vorhandensein von Strahlen, da diese auch zur Befestigung von Diademen, Kränzen oder Ähnlichem dienen konnten.⁵²

⁵⁰ Schauenburg argumentiert, dass es sich hierbei um Helios handelt, da der Himmel durch eine Bogenform dargestellt wird und Gottheiten innerhalb dieser Bogenform in einem astralen Kontext stehen: Schauenburg 1962, S. 56.

⁵¹ Siehe auch: Matern 2002, S. 180.

⁵² Matern 2002, S. 165.

Anders verhält es sich mit Skulpturen, die aus Bronze geschaffen wurden. Ab dem 3. Jh. v. Chr. kann man vor allem im Römischen Reich einen Anstieg von Kleinbronzen festmachen, die Sol darstellen. Ein frühes Beispiel zeigt den Sonnengott (Abb. 8) im Kontrapost. Sein Oberkörper ist nackt, während seine linke Schulter und Hüfte von einem Tuch verdeckt sind. Aus dem welligen Haar ragen sieben gedrungene Strahlen heraus. Wolfram Hoepfner sieht in solchen Darstellungen Nachbildungen des Kolosses von Rhodos und vermutet aufgrund der hohen Anzahl von Statuen, dass es eine Art Devotionalienhandel gegeben haben muss.⁵³ Matern widerlegt diese Theorie, indem sie darauf hinweist, dass die Größe des Kolosses eine exakte Kopie unmöglich macht. Zudem ist zu berücksichtigen, dass der Koloss nur wenige Jahrzehnte aufrecht stand, was die Frage aufwirft, wie lange und in welchem Ausmaß das umgestürzte Bild sichtbar und für eine mögliche Reproduktion zugänglich war. Ferner ist zu betonen, dass es sich beim Koloss von Rhodos nicht um ein Kultbild, sondern um ein Weihgeschenk handelte. Die Frage, in welchem Maße ein solches Bild kopiert wurde, ist ebenfalls Gegenstand wissenschaftlicher Debatten.⁵⁴ Gesichert kann nur gesagt werden, dass im römischen Reich eine Vielzahl kleinfiguriger Sol-Darstellungen aus Bronze hergestellt wurde.

Die wichtigsten Tendenzen, die man über die Jahrhunderte beim Strahlenschein beobachten kann, sind, dass in der griechischen Antike eine größere Anzahl von dicht aneinandergesetzten Strahlen bevorzugt wurde, während sich die Anzahl der Strahlen ab der römischen Kaiserzeit auf fünf bis sieben verringert hat.⁵⁵

2.2.2. Strahlennimbus

Die Grundform des Strahlennimbus besteht aus einem Nimbus, von dessen Rand Strahlen ausgehen. In späteren Darstellungen gibt es die Variante, die Strahlen vor beziehungsweise auf den Nimbus zu setzen. Wie beim Strahlenschein können die Strahlen in verschiedenen Ausführungen gestaltet sein. Der Nimbus selbst kann entweder als einfache Linie oder als kreisrunde Fläche dargestellt sein. Zudem kann er manchmal nur den Kopf umspannen oder reicht von Schulter zu Schulter.

Die frühesten Darstellungen des Strahlennimbus lassen sich erneut in der Vasenmalerei nachweisen. Im Gegensatz zu Bergmann, die behauptet, dass die ersten Darstellungen ab dem 4. Jh. v. Chr. entstanden sind, belegen bereits Vasenbilder aus der

⁵³ Hoepfner 2003, S. 65

⁵⁴ Matern 2002, S. 159.

⁵⁵ Matern 2002, S. 180.

zweiten Hälfte des 5. Jh. v. Chr. seine Darstellung.⁵⁶ Beispielsweise auf dem rotfigurigen attischen Krater (Abb. 9), der um 430 v. Chr. datiert. Darauf zu sehen ist Helios mit einem Strahlennimbus, der sich von der linken zur rechten Schulter erstreckt. In unterschiedlichen Längen gehen vom Nimbus abwechselnd Strahlen ab. Eine Kupfermünze aus Metapont (Abb. 10), im heutigen Apulien, datiert in den Zeitraum zwischen 400 und 325 v. Chr., hat auf ihrem Avers eine Helios-Darstellung. Direkt an seinem Kopf liegt ein wulstiger Nimbus, von dem tropfenförmige Strahlen ausgehen. In Epirus wurden Goldmünzen (Abb. 11) geprägt, auf denen Helios mit einem feinen Kreis als Nimbus abgebildet ist, von dem in zwei Reihen tropfenförmige Strahlen ausgehen. Im Nordostblock des Triglyphon des Athenatempels (Abb. 12) wird Helios von vier Pferden gezogen, wobei die Quadriga nicht dargestellt ist. Sein Gesicht wird in Frontalansicht gezeigt und hinter seinem lockigen Haar befindet sich ein schlichter, flächiger Nimbus, von dessen Rand tropfenförmige Strahlen in zwei Reihen ausgehen.

Wie schon beim Strahlenschein handelt es sich aufgrund der filigranen Natur der Strahlen um eine Darstellungsweise, die überwiegend in der Flachkunst zu finden ist. Es ist kein erhaltenes Exemplar einer aus Stein gefertigten Skulptur mit Strahlennimbus bekannt. Eine Alternative, dieses Problem zu umgehen, ist die bereits erwähnte Möglichkeit, die Strahlen vor den Nimbus zu setzen.

2.2.3. Konzentrischer Schein mit Strahlen

Beim konzentrischen Strahlennimbus handelt es sich um eine Sonderform des Strahlennimbus. Der Nimbus besteht nicht nur aus einem einzelnen Kreis oder einer einzelnen Kreisfläche, sondern aus mehreren Kreisen, die sich um ein gemeinsames Zentrum – Kopf oder Körper einer Person – anordnen. Nicht nur die Anzahl der Kreise, auch die Dicke und die Farbe können variieren. Bei den Strahlen handelt es sich in den meisten Fällen um kurze, eng aneinanderliegende Linien. Der konzentrische Strahlenschein scheint vor allem in der Vasenmalerei während der Periode des *Reichen Stils* dargestellt worden zu sein.⁵⁷ Ein Beispiel findet sich auf einer Schüssel der Stuttgarter Gruppe, die in das letzte Viertel des 4. Jh. v. Chr. datiert. Hier wird Helios erneut auf seiner Quadriga dargestellt. Sein Kopf ist von einem konzentrischen Schein umgeben, aus dem Strahlen unterschiedlicher Länge hervorgehen. Eine Besonderheit des konzentrischen

⁵⁶ Bergmann 1998, S. 42.

⁵⁷ Allgemein zum *Reichen Stil* siehe: Trendall 1989, S. 78-81.

Strahlenscheins ist, dass er sich in manchen Fällen nicht nur auf den Kopf des Gottes bezieht, sondern teilweise den gesamten Körper, gelegentlich sogar auch das Pferdegespann, einnimmt. So zu sehen auf einem Volutenkrater (Abb. 13), der um das Jahr 340 v. Chr. entstanden ist.

2.2.4. Strahlenkrone

In der antiken Kunst verstanden sowohl die Griechen als auch die Römer die Strahlenkrone als abnehmbares Attribut, und anders als vielleicht angenommen war die Strahlenkrone zunächst kein Attribut der Herrscher, sondern von Helios.⁵⁸ Erste Nachweise für Strahlenkronen finden sich bereits im 4. Jh. v. Chr. auf rhodischen Münzen (Abb. 14). Auf diesen ist Helios im Profil dargestellt. In seinem welligen Haar ist ein Metallband platziert, von dem dünne, spitz zulaufende Strahlen abgehen. Aufgrund der Perspektive ist die Strahlenkrone allerdings nicht immer einwandfrei vom Strahlenschein zu unterscheiden. Die Strahlenkrone bei Herrscherdarstellungen wird in dem Kapitel „Der Herrscher als Lichtträger“ gesondert besprochen.

2.3. Göttlicher Glanz

Neben Darstellungen, die Helios/Sol mit einem Leuchten um seinen Kopf zeigen, wurden auch andere Gottheiten, Personifikationen sowie bedeutende mythologische Figuren gelegentlich mit diesem Attribut ausgestattet. Als Erster formulierte Ludolf Stephani einige Gedanken dazu. Er beschreibt, dass Götter von einem „blendenden Lichtglanz umflossen seien“, wenn sie sich dem Menschen zeigen. Seine Interpretation stützt er auf erhaltene Artefakte und literarische Quellen, in denen Gottheiten als leuchtend, glänzend und strahlend beschrieben werden.⁵⁹ Solche Textpassagen lassen sich beispielsweise bei dem Hymnus an Demeter dem Hymnus an Athena und dem Hymnus an Dionysos finden.⁶⁰ In der Annahme, dass es einen göttlichen Glanz gibt, liegt Stephani richtig, allerdings ist dieser, anders als von ihm beschrieben, erst nach dem Strahlenschein des Sonnengottes entstanden.⁶¹

⁵⁸ Matern 2002, S. 180.

⁵⁹ Stephani 1859, S. 3.

⁶⁰ Hymn. Dem., Vers 26; 194; 278. Übersetzung: Weiher 1989, S. 17; Hymn. Ath. Vers 6. Übersetzung: Weiher 1989, S. 127; Hymn. Dyn. Vers 2. Übersetzung: Weiher 1989, S. 110.

⁶¹ Stephani 1859, S. 9 und 26.

Wie bereits festgestellt, datieren die ersten Darstellungen, die Helios mit der Sonne assoziieren, etwa 500 v. Chr. (Abb. 1 und 2). Gesicherte Abbildungen, die den Sonnengott mit Strahlen oder einem Leuchten um sein Haupt zeigen und als Nimbus oder Heiligenschein beschrieben werden können, lassen sich auf die Mitte des 5. Jh. v. Chr. zurückführen (Abb. 6 und 7). Die im Abschnitt „Exkurs: Die Bedeutung der Sonnenscheibe bei Astralgöttern“ angesprochene Nähe von Astralgottheiten zu einem Leuchten und Strahlen ist zwar, als ihre Ikonographie entstand, nur mehr spärlich dargestellt worden, allerdings sind jene Gottheiten, die einen Bezug zu Licht, Leuchten oder Feuer haben, die, die am häufigsten damit dargestellt werden. Allen voran Eos, die Göttin der Morgenröte.

Ein Beispiel für eine Darstellung ohne astralen Kontext befindet sich auf einer Lekane, die im Zeitraum zwischen 330 und 320 v. Chr. von dem sogenannten Unterwelt-Maler geschaffen wurde. Sie weist eine Darstellung von dem Raub der Persephone auf. Im Zentrum befinden sich die Gottheiten Hades und Persephone auf einer Quadriga. Hades lenkt mit seiner linken Hand das Pferdegespann und umgreift mit seiner rechten Hand Persephone. Ein konzentrischer Strahlenkranz umfängt die beiden Köpfe der Gottheiten. Alternierend sind die Kreise in Gelb-Rot-Gelb gehalten und kurze, eng aneinanderliegende Strahlen gehen davon ab.

Neben Gottheiten wurden auch Personifikationen mit einem Strahlennimbus dargestellt. Wie auf einer Loutrophoros (Abb. 15) aus der Zeit um 330 v. Chr. zu sehen ist. Neben Zeus ist die geflügelte Personifikation des Blitzes, Astrape, mit einem Strahlennimbus abgebildet. Eine ähnliche Variante ist auf dem Volutenkrater des Iliupersis-Malers (Abb. 16), der zwischen 370 und 350 v. Chr. datiert wird, zu sehen. Hier ist die Entführung Persephones dargestellt, jedoch nicht durch Hades, sondern durch Pluto. Die Quadriga wird von Hekate, der Göttin der Magie, Theurgie und Nekromantie, angeführt, die als Grenzwächterin zwischen den Welten fungiert. Über ihrem Haupt ist ein Strahlennimbus zu erkennen, der aus einem einfachen Kreis besteht, von dessen Rand dicht beieinander liegende Strahlen abgehen. Die ursprünglich aus Kleinasien stammende Göttin hatte, als sie in das griechische Pantheon integriert wurde, noch ihre solaren Eigenschaften, die jedoch im Laufe der Zeit in den Hintergrund traten.⁶² Bei dieser Darstellung sehen wir sie allerdings noch verwirklicht. Ein dem Lykurgos-Maler zugeschriebener Kelchkrater zeigt den Wahnsinn des Lykurgos. Über ihm schwebt Lyssa, die als Personifikation der

⁶² Für eine detaillierte Aufarbeitung zur Herkunft, Erscheinung und zum solaren Aspekt von Hekate siehe: Lautwein 2012, S. 22-28.

Raserei und des Wahnsinns gilt.⁶³ Sie wird geflügelt, mit einem Speer bewaffnet und von Schlangen umgeben abgebildet und um ihren gesamten Körper befindet sich ein konzentrischer Strahlennimbus.

In seltenen Fällen wurden nicht nur Gottheiten mit einem Leuchten ausgezeichnet, sondern auch Sterbliche. Zu sehen auf einem Kelchkrater (Abb. 17), der dem Darius-Maler zugeschrieben wird. Auf diesem ist Alkmene auf einem Altar sitzend dargestellt. Sie wird von dem blinden Seher Teiresias, Zeus in der Gestalt eines Adlers, Amphitryon und einem Knaben begleitet.⁶⁴ Der Oberkörper von Alkmene ist hier von einem konzentrischen Strahlennimbus umgeben. Die Kreise vom Nimbus sind abwechselnd in den Farben Weiß-Rot-Weiß gehalten, und die Strahlen liegen eng beieinander, jedoch nicht unmittelbar am äußeren Kreis an.

Die Idee von Stephani, dass der Heiligenschein bei Gottheiten – mit Ausnahme von Helios – lediglich ein Symbol für göttlichen Glanz darstellt, ist zu vereinfacht und sollte für jedes Beispiel individuell betrachtet werden. So ist es bei Göttern und Personifikationen, die mit Himmelskörpern, Licht oder Feuer in Verbindung stehen, wie beispielsweise bei Hekate (Abb. 16) oder Astrape (Abb. 15), naheliegend, sie mit einem strahlenden Glanz abzubilden. Bei anderen Darstellungen wird der Heiligenschein verwendet, um ein Handeln, Eingreifen und die Macht der dargestellten Gottheit zu verdeutlichen. Dies zeigt sich etwa bei Lyssa, deren Strahlennimbus ihre Verkörperung von Raserei und Wut betont und so die erzählte Handlung unterstützt.⁶⁵ Im Fall von Alkmene (Abb. 17) wird mit dem Strahlennimbus die Nähe zu den Göttern und ihre Bedeutung in der griechischen Mythologie zum Ausdruck gebracht.

Zudem fällt der Großteil der Darstellungen in die Zeit des sogenannten *Reichen Stils* der Vasenmalerei, der seinen Namen aufgrund der üppigen Gestaltung erhalten hat. Was auch die Größe der meisten Strahlennimben erklären würde, denn anders als bei Helios umfassen sie häufig auch den Körper. Demnach wurde hier der Strahlennimbus auch als ein dekoratives Element verwendet. Zudem kann eine persönliche Vorliebe der Grund für die Darstellung sein, wie man es beispielsweise beim sogenannten Unterwelt-Maler beobachten kann, der auf vielen seiner Keramiken einen Strahlennimbus dargestellt hat.

⁶³ Zur Bedeutung, Wahrnehmung und Darstellung von Lyssa siehe: Krumeich 2004, S. 53.

⁶⁴ Für eine detaillierte Beschreibung siehe: Trendall 1989, S. 90.

⁶⁵ Aellen 1994, S. 84.

Obwohl dieses Motiv anfangs nur selten bei anderen Gottheiten als Helios/Sol Anwendung fand, setzte es sich im Laufe der Zeit durch. Besonders im Römischen Reich sind zahlreiche Darstellungen überliefert, die Gottheiten, Personifikationen und Heroen mit einem Lichtglanz zeigen. Die Darstellungsart verändert sich jedoch im Laufe der Zeit: In der griechischen Kunst wurde der Strahlennimbus bevorzugt, während in der Kunst des Römischen Reichs, wie unterhalb angeführt, für Gottheiten ohne astrale Verbindungen ausschließlich der Nimbus gewählt wurde. Die Wahl des einfachen Rundscheins beruht auf dem Wunsch, eine klare Abgrenzung zwischen dem Strahlen des Sonnengottes und dem Glanz anderer Gottheiten zu unterscheiden.⁶⁶

Besonders in Pompeji haben sich viele dieser Darstellungen erhalten. In der *Casa dei Vettii* handelt ein Wandfresko (Abb. 18) von der Bestrafung des Ixons. Die Bestrafung selbst ist an den linken Bildrand gedrängt. Im Mittelpunkt der Darstellung ist Juno auf ihrem Thron sitzend abgebildet. Hinter ihr steht Iris, die mit ihrer rechten Hand auf Ixon deutet. Ihr Kopf ist von einem Nimbus in einem zarten Blau umspannt. In der *Casa del Poeta Tragico* ist eine Wandmalerei erhalten, die erneut eine Darstellung von Juno zeigt. Auch hier ist nicht Juno mit einem Nimbus ausgezeichnet, sondern Somnus. Die Szene zeigt den Moment, in dem Juno Jupiter vorgestellt wird. Jupiter sitzt auf seinem Thron auf der rechten Bildseite, während Juno, begleitet von Somnus, dessen Kopf von einem hellblauen Nimbus umspannt wird, ihm gegenübersteht. Wie vielfältig der Nimbus in Pompeji eingesetzt wurde, kann anhand der *Casa dei Dioscuri* erkannt werden. In dem Komplex finden sich mehrere Darstellungen von Gottheiten, die mit einem Nimbus in unterschiedlichen Ausführungen dargestellt wurden. Darunter Ceres (Abb. 19), Apollo und Jupiter.⁶⁷ Hervorzuheben ist zudem die Darstellung von Apollo (Abb. 20) auf dem Wandgemälde *Versammlung der Götter* aus der *Casa di Teseo*. Apollo ist hier mit einem Strahlennimbus dargestellt. Allerdings sind die Strahlen nicht am Rand des Nimbus eingebracht, sondern auf der Kreisfläche.

An dieser Stelle muss darauf aufmerksam gemacht werden, in welcher Beziehung Helios und Apollon zueinander gestanden haben. Seit dem 5. Jh. v. Chr. glaubte man, dass Apollon und Helios zwei Erscheinungsformen einer Gottheit seien. Diese Verschmelzung war auch den Römern bekannt. Sowohl in der Poetik als auch in der Bildenden Kunst waren

⁶⁶ Stephani 1859, S. 24-25; Behrsing 1953, S. 190; Matern 2002, S. 181.

⁶⁷ Für eine umfangreiche Beschreibung siehe: Richardson 1955.

es zwei Götter, von denen man wusste, dass sie eins waren.⁶⁸ Deswegen wurde auch Apollon mit einem Strahlennimbus dargestellt. Naheliegender ist diese Verbundenheit auch bei den römischen Äquivalenten Sol und Apollo festzustellen.

Wie so oft ist Pompeji jener Ort, an dem sich Darstellungen aus der Zeit vor 79 n. Chr. besonders gut erhalten haben. Dass es sich dabei aber nicht um eine Vorliebe für die Darstellung von Lichtglanz der Aristokratie im Pompeji gehandelt hat, machen Darstellungen deutlich, die aus dem Römischen Reich stammen, aber geographisch und zeitlich weit auseinanderliegen. Darunter Mosaike aus al-Suwayda, im heutigen Syrien, in denen Aphrodite und Diana mit einem Nimbus ausgezeichnet sind. Oder im Kaiserpalast des Crispus in Trier, in dem Fresken aus dem 4. Jh. n. Chr. überliefert sind, die mehrere Götter mit einem Strahlenschein oder einem Nimbus darstellen.

2.4. Der Herrscher als Lichtträger

Mit der Zeit haben hellenistische Herrscher göttliche Attribute in ihr Darstellungsrepertoire aufgenommen. Die Strahlenkrone wurde dabei zu einem der wichtigsten und konnte sowohl isoliert als auch in Kombination mit anderen göttlichen Symbolen verwendet werden. Die älteste gesicherte Darstellung eines hellenistischen Herrschers mit Strahlen ist das Münzbild von Ptolemaios III. Euergetes I. (284 -222 v. Chr.) (Abb. 21), das sein Nachfolger Ptolemaios IV. Philopator I. (245-205 v. Chr.) hat prägen lassen.⁶⁹ Der Herrscher wurde im Profil dargestellt und trug neben der Strahlenkrone auch die Ägis und den Dreizack. Die göttlichen Attribute wurden aber nicht lediglich hinzugefügt, sondern verschmolzen mit der königlichen Tracht zu einer symbolischen Erscheinung. Die Ägis wird wie eine Chlamys getragen, der Dreizack fungiert als Zepter und die Strahlen sind direkt an der Königsbinde angebracht.⁷⁰

Aber warum ließen sich Herrscher mit göttlichen Attributen darstellen? War es der Wunsch nach einer Gleichsetzung, einer Verschmelzung mit der Gottheit oder steckte ein anderer Beweggrund dahinter? In diesem Fall hängt die Darstellung mit göttlichen Attributen bei Herrschern mit den kriegerischen Auseinandersetzungen während des

⁶⁸ Bergmann 1998, S. 123.

⁶⁹ Zwei nicht unumstrittene Darstellungen von Ptolemaios I. Soter (367/6-283/2 v. Chr.) könnten die ersten Darstellungen eines Herrschers mit Strahlen sein. Dabei handelt es sich um zwei Abgüsse, einer aus Berlin, der allerdings verloren gegangen ist, und einer aus Hildesheim. Siehe dazu: Svenson 1995, S. 20-21.

⁷⁰ Bergmann 1998, S. 20.

Konflikts um Koilesyrien zusammen.⁷¹ Die Darstellung des Herrschers mit einem oder mehreren Götterattributen war metaphorisch gemeint. Es handelt sich demnach um Gleichnisse, die ausdrücken, dass der Herrscher dieselben Eigenschaften besitzt wie die Gottheit, dessen Attribut er erträgt, und er damit seine Herrscherlegitimität verdeutlichen kann.⁷² Solche Darstellungen hatten hohen Propagandawert während eines Kriegs, bei dem der seleukidische König Antiochus III. (242-187 v. Chr.) Anspruch auf ehemalige Gebiete erhob.⁷³

Einige der nachfolgenden ptolemäischen Herrscher übernahmen die Strahlenkrone bei ihren Darstellungen. Darunter Ptolemaios V. Epiphanes Eucharistos (210-180 v. Chr.), Ptolemaios VI. Philometor (186-145 v. Chr.), Ptolemaios VIII. Euergetes II (180-116 v. Chr.) und Ptolemaios IX. Philometor Soter II. (143/2-81 v. Chr.). Zwischen den einzelnen Münzprägungen lassen sich feine Unterschiede in der Gestaltung der Strahlen feststellen. Sie variieren von lang und dünn bis kurz und dick. Einige sind tropfenförmig, während andere leicht gebogen erscheinen. Ebenso können zwischen zehn Strahlen und bis zu zwanzig Strahlen an der Königsbinde angebracht sein. Mit der Zeit wurden die Strahlen nicht mehr am Diadem angebracht, sondern können direkt aus dem Haar hervorragen. Man findet diese Darstellungsweise häufig auf Siegelabdrücken aus Paphos, insbesondere bei Abbildungen junger Herrscher.⁷⁴ Eine Besonderheit unter den ptolemäischen Darstellungen von Herrschern mit Strahlenkrone sind die Gold- und Bronzemünzen von Ptolemaios V. (Abb. 22). Die Strahlen sind gewölbt, und jeder zweite Strahl besteht aus übereinandergelegten Perlen oder Kugeln. Laut Svenson soll dadurch das Leuchten der Strahlen angedeutet werden.⁷⁵

Neben den Ptolemäern ließen sich auch seleukidische Herrscher mit göttlichen Attributen darstellen. Der erste Herrscher, der sich mit Strahlen darstellen ließ, war Antiochos IV. Epiphanes (215–164 v. Chr.). Die von ihm in Umlauf gebrachten Münzen (Abb. 23) stellen eine konkurrierende Prägung zu den Münzen von Ptolemaios IV. während

⁷¹ Bergmann 1998, S. 59.

⁷² Kyrieleis 1986, S. 60, Bergmann 1998, S. 16 und S. 21.

⁷³ Für eine genauere Beschreibung der Beziehung zwischen Antiochus IV. und Ptolemaios III. siehe: Huss 1976, S. 20-21.

⁷⁴ Siehe dazu: Kyrieleis 2015.

⁷⁵ Svenson 1995, S. 20.

der Syrischen Kriege dar.⁷⁶ Diese ab 169 v. Chr. ausgegebenen Münzen sollten den Sieg gegen die Ptolemäer verdeutlichen.⁷⁷

Nach Antiochos IV. haben sich auch Okkonapses (162-139 v. Chr.), Timarchos (†163 v. Chr.), Demetrios I. Soter († 150v. Chr.), Antiochos VI. Dionysos (148-142 v. Chr.), Antiochos VIII. Epiphanes Philometor Kallinikos (141-98/7 v. Chr.) und Demetrios III. Theos Philopator Soter (115-88 v. Chr.) mit Strahlen abbilden lassen.⁷⁸ Eine genaue Beschreibung der Strahlen der Seleukiden folgt im nachfolgenden Kapitel.

Die Strahlenkrone der römischen Herrscher war zwar von hellenistischen Vorbildern inspiriert, deutete jedoch nicht nur auf eine metaphorische Nähe zwischen Herrscher und Gott hin, sondern bezog sich auch auf eine Prophezeiung von Sol-Apollo als Herrscher des Goldenen Zeitalters.⁷⁹ Als erster römischer Kaiser wurde Augustus (63 v. Chr. – 14 n. Chr.) auf Münzen (Abb. 24) mit einer Strahlenkrone dargestellt. Jedoch als postume Prägung auf Betreiben seines Nachfolgers Tiberius Iulius Caesar (42 v. Chr. – 37 n. Chr.) als Zeichen der Divinisierung seines Adoptivvaters.⁸⁰ Auf manchen frühen Münzen findet man zusätzlich zur Verdeutlichung der Göttlichkeit einen Stern und einen Blitz. Bald genügte jedoch das Strahlendiadem allein als Attribut der Göttlichkeit.⁸¹ Die Form der Strahlenkrone wurde unterschiedlich dargestellt. Die Strahlen waren entweder auf dem Reif einer Kopfbinde aufgesetzt oder die gesamte Strahlenkrone war aus einem Metallblech gefertigt.

Dieses zunächst nur divinisierten Herrschern vorbehaltene Attribut fand auch bald bei lebenden Herrschern Anwendung. Als Erster wurde Gaius Caesar Augustus Germanicus (12-41 n. Chr.), besser bekannt als Caligula, in den drei kleinasiatischen Städten Aizanoi, Magnesia am Sipylos und Smyrna auf lokalen Münzen mit der Strahlenkrone (Abb. 25) abgebildet. Diese Prägungen sind das bildliche Pendant zu dem aus der Tradition der asiatischen Rhetorik stammenden Topos des *Neos Helios*, der in Kleinasien für Caligula verwendet wurde.⁸²

⁷⁶ Bergmann 1998, S. 5.

⁷⁷ Anokhin 2014, S. 357; Fleischer spricht sich hingegen für eine Ausgabe der Münzen ab dem Jahr 172/3 aus. Fleischer 1991, S. 45.

⁷⁸ Svenson 1995, S. 22.

⁷⁹ Zwierlein-Diehl 2007, S. 127.

⁸⁰ Bergmann 1998, S. 127.

⁸¹ Zwierlein-Diehl 2007, S. 156.

⁸² Bergmann 1998, S. 127.

Der wohl bekannteste Herrscher, der sich mit einer Strahlenkrone darstellen ließ, war Nero Claudius Caesar Augustus Germanicus (37-68 n. Chr.) (Abb. 26). Bereits zu Beginn seiner Regentschaft wurde er sowohl in Bildwerken als auch in der Dichtkunst mit dem Sonnengott verglichen. Dieser Vergleich war anfänglich nicht Teil seiner offiziellen politischen Selbstdarstellung, denn erst nach dem Jahr 64 n. Chr. wurde er ein integraler Bestandteil des offiziellen Herrscherbildes. Nero verfolgte dabei jedoch nicht das Ziel, seine Herrschaft im Sinne eines etablierten ideologischen Musters zu legitimieren. Stattdessen griff er auf vielfältige und teils widersprüchliche Traditionen zurück und rief damit das Bild eines Goldenen Zeitalters sowie Hoffnungen auf eine verheißungsvolle Zukunft und eine Rückkehr zu den augusteischen Verhältnissen wach.⁸³ Wie bedeutend für Nero die Darstellung mit einer Strahlenkrone war, wird durch die Errichtung des Kolosses des Nero deutlich, als dessen Vorbild der Koloss von Rhodos diente.⁸⁴

3. Viele Kulturen, viele Möglichkeiten

Unter der Prämisse, dass bestimmte Darstellungen über einen längeren Zeitraum verwendet und verbreitet wurden, lässt sich annehmen, dass diese auch nach dem Zusammenbruch oder der Ablösung der ursprünglichen Herrscher und deren Dynastien weiterhin Anwendung fanden. Um herauszufinden, ob und wenn ja, aus welcher Darstellungskonvention der Heiligenschein im Buddhismus zurückzuführen ist, ist es notwendig, bestehende Traditionen diesbezüglich zu untersuchen. Dafür werden die unterschiedlichen Kulturen und deren Kunstwerke, die im Einflussbereich von frühen Buddhadarstellungen vorhanden waren, herangezogen. Dazu zählen die Achämeniden, Maurya, Alexander der Große und seine griechischen Nachfolger – die Seleukiden, das griechisch-baktrische und das indo-griechische Reich – die Parther und die Indo-Skythen. Es soll gezeigt werden, ob in den betroffenen Kulturen Darstellungen von Strahlen oder Leuchten bei ihren Göttern, Helden oder Herrschern zu finden sind. Falls solche Darstellungen nachweisbar sind, wird erörtert, wie sie dargestellt, in welchen Kontexten sie verwendet und wie sie interpretiert wurden.

⁸³ Bergmann 1998, S. 214.

⁸⁴ Für eine detaillierte Auseinandersetzung mit dem Koloss Neros siehe: Bergmann 1994.

3.1. Achämeniden

Das Reich der Achämeniden wurde im Jahr 539 v. Chr. von Kyros II. (590/80-530 v. Chr.) gegründet und hatte bis zur Schlacht von Gaugamela zwischen Darius III. (380-330 v. Chr.) und Alexander dem Großen (356-323 v. Chr.) Bestand. Es erstreckte sich vom antiken westlichen Ägypten und Mazedonien bis zum Indus und dem Aralsee. Aufgrund der erhaltenen Quellen, die sich ausschließlich auf griechische Aufzeichnungen und biblische Berichte beschränken, konzentriert sich das Wissen unverhältnismäßig stark auf den westlichen und nordwestlichen Teil des Reiches.⁸⁵ Auch das Wissen über die Religion und deren Ausübung im Achämenidenreich ist gering. Aus klassischen Quellen lässt sich jedoch ableiten, dass sie bereits dem Zoroastrismus angehörten, als sie erstmals mit den Griechen in Kontakt traten.⁸⁶

Der Zoroastrismus ist eine alte iranische Religion, die vom Propheten Zarathustra zwischen 1200 und 1000 v. Chr. begründet wurde und deren Lehren im sogenannten Avesta zusammengefasst sind. Zarathustra führte eine Reform durch, indem er Ahura Mazda als alleinigen Schöpfergott etablierte. Andere Gottheiten (Ahuras) – wie Mithra, Apam Napat, Sraosha, Ashi und Geush Urvan – durften zwar weiterhin verehrt werden, wurden jedoch zunächst unter Ahura Mazda eingeordnet.⁸⁷ Das Feuer, das als reines Element angesehen wurde und als „Sohn“ Ahura Mazdas gilt, entwickelte sich dabei zum zentralen Symbol der Religion.⁸⁸

Bei der Kunst des Achämenidenreichs handelt es sich um die Kunst der Herrscher. Mit ihr wird ein imperiales Programm visualisiert, das ein Bild von Macht und Hierarchie vermittelt. Sie wurde von Beratern im Auftrag des Königs entworfen und spiegelte die Ideale und die Haltung des Herrschers wider.⁸⁹ Aufgrund der wenigen schriftlichen Quellen zur Darstellung von Gottheiten bleibt oft nur die Identifizierung durch übernatürliche Eigenschaften. Wenn Figuren demnach Merkmale wie Flügel, Flammen oder besondere Begleiter aufweisen, handelt es sich mit großer Wahrscheinlichkeit um eine Gottheit. Aber oft ist auch eine klare Abgrenzung zwischen göttlicher und königlicher Ikonographie schwierig.⁹⁰ Aus dem Privatleben der Menschen haben sich hauptsächlich

⁸⁵ Waters 2014, S. 10.

⁸⁶ Boyce 1979, S. 49.

⁸⁷ Boyce 2001, S. 23.

⁸⁸ Errington/Curtis 2007a, S. 114–115.

⁸⁹ Root 1979, S. 1.

⁹⁰ Schenkar 2014, S. 2.

Alltagsgegenstände – darunter Keramiken, Werkzeug und Waffen – erhalten.⁹¹ Auffällig ist, dass die Kunst der Achämeniden offen war für Einflüsse, sei es von ehemaligen Feinden oder benachbarten Reichen. Daher ist es wenig überraschend, ägyptische, assyrische und griechische Motive anzutreffen. Diese wurden allerdings nach achämenidischen Vorstellungen umgestaltet.⁹²

Als erster Herrscher ist Kyros II. (um 590-530 v. Chr.) mit erhaltenen Bauwerken, einem Stützpunkt in Pasargadaï, greifbar. Bereits sein Nachfolger Dareios I. (549-486 v. Chr.) ließ zahlreiche Reliefs und Bauwerke anfertigen, die zum festen Bestandteil der Darstellungswelt der achämenidischen Herrscher werden sollten. Darunter das Relief von Behistun (Abb. 27), bei dem der Sieg über Gaumata († 522) und neun feindliche Rebellen dargestellt wurde, oder ein Relief, das Dareios I. thronend, mit Herrscherstab und Lotosblüte, umgeben von dem Kronprinzen Xerxes (519-465 v. Chr.), einem Hofbeamten und Würdenträgern zeigt. Das wohl bekannteste Relief von Dareios I., das von vielen seinen Nachfolgern übernommen wurde, befindet sich in seinem Grab in Naqsch-e Rostam. Es ist in zwei Register unterteilt und enthält Elemente aus der Palastarchitektur. Die Hauptszene zeigt Dareios I. auf einem Postament vor einem Feueraltar stehend. Darüber sind eine große Flügelscheibe und ein Mond. Das untere Relief gibt das eigentliche Postament für die obere Darstellung wider und beinhaltet zwei Reihen an Personen. Dabei handelt es sich um 30 Vertreter von Regionen, die zum achämenidischen Großreich gehörten. Sie sind anhand ihrer Kleidung und Waffen, der Haare und Bart- bzw. Kopftracht identifizierbar.⁹³ Darstellungen von Herrschern, die mit einem Leuchten, Strahlen oder sogar von einem Heiligenschein umfassen sind, können weder bei Dareios I. noch bei seinen Nachfolgern festgestellt werden.

Nun stellt sich die Frage, wie es sich bei Darstellungen von Gottheiten verhält. Kommen wir dafür zurück zu dem Relief, das Dareios I. in Behistun (Abb. 27) hat anbringen lassen. Prominent oberhalb der Hauptszene ist eine Figur in einem geflügelten Ring mit einer Person (Abb. 28) dargestellt. Etwas oberhalb der Knie beginnt die menschliche Darstellung, darunter ist ein stilisierter Schwanz eines Vogels. Die Figur hat einen Bart, ist in persisches Gewand gekleidet und trägt eine Tiara mit einem Stern in der Mitte. Dieses Motiv findet auf unterschiedlichen Weisen in fast jedem Medium Einzug in die Kunst des Achämenidenreichs.

⁹¹ Bleibtreu 2000, S. 187.

⁹² Bleibtreu 2000, S. 194.

⁹³ Bleibtreu 2000, S. 191.

Aufgrund der verschiedenen Kontexte, in denen diese Darstellung erhalten ist, gibt es in der Forschung mehrere Deutungsansätze. Boyce interpretiert sie allgemein als eine Verbindung zoroastrischer Orthopraxie mit fremden Gebräuchen und Übernahmen von neuen Symbolen. Denn die Flügelscheibe, die ursprünglich aus Ägypten stammt, symbolisierte den Gott Horus. Bei den Assyriern wurde eine Figur vor die Scheibe hinzugefügt. Die Achämeniden übernahmen sowohl die angepasste Version der Assyrer als auch die ursprüngliche Form in ihre Bildsprache.⁹⁴ Sie wird als *Khvarenah* im allgemeinen Sinn oder als *königliches Khvarenah* interpretiert, aber auch als eine Darstellung des höchsten Gottes Ahura Mazda.⁹⁵ Root hingegen sieht in der Darstellung nicht lediglich ein Abbild von Ahura Mazda, sondern als zentrales Symbol zur Legitimation der Herrschaft von Dareios I.⁹⁶ Lukonin vertritt die Meinung, dass die Darstellung vermutlich den Sonnengott Mithra zeigt.⁹⁷ Dem widerspricht Schenkar und verweist dabei auf Versionen ohne Scheibe, die laut ihm Ahura Mazda repräsentiert.⁹⁸

Sowohl der Stern auf der Tiara als auch die geflügelte Scheibe könnten ein Hinweis auf die Darstellung von Leuchten und Glanz in der achämenidischen Kunst sein. Laut Schenkar handelt es sich jedoch um die einzige Darstellung, bei der ein Stern hinzugefügt wurde, da sonst die genaue Kopie des Königs angestrebt wurde.⁹⁹ Falls die Flügelscheibe doch als Sonnensymbol verstanden wurde, handelt es sich allerdings nicht um eine Darstellung im Sinne eines Heiligenscheins, da es sich nicht um den Glanz, der um das Haupt einer Person geht, handelt. Zudem existieren Darstellungen, in denen die Scheibe weggelassen wurde, was darauf hindeutet, dass sie – im Gegensatz zu den Sonnengöttern Helios und Sol – weder ein zentrales Erkennungsmerkmal noch eine klare Verdeutlichung eines möglichen solaren Aspekts darstellt.

Dass der Heiligenschein, Strahlenschein oder ähnliche Darstellungen, die Glanz und Göttlichkeit verdeutlichen sollen, nicht in die Bildsprache der Achämeniden gehörten, zeigen die einzigen vier nachgewiesenen Darstellungen, die einen aufweisen. Es handelt sich dabei um vier Siegelabdrücke. Drei davon stammen aus Persepolis und zeigen Gottheiten, die von strahlenförmigen Nimben umgeben sind. Das erste Siegel (Abb. 29), das vermutlich einer Gemahlin Dareios I. zugeordnet werden kann, zeigt einen Helden im

⁹⁴ Boyce 1979, S. 58.

⁹⁵ Boyce 1979, S. 58; Root 1979, S. 163; Allgemein zur Frage siehe: Lecoq 1984.

⁹⁶ Root 1979, S. 170; Garrison 2009, S. 38.

⁹⁷ Lukonin 1977, S. 97. Zitiert nach: Schenkar 2014, 50.

⁹⁸ Schenkar 2014, 50.

⁹⁹ Schenkar 2014, 47.

Kampf gegen geflügelte Wesen, über dem eine vermutlich weibliche Gestalt schwebt.¹⁰⁰ Links und rechts davon ist eine Person von einem konzentrischen Kreis umgeben. Vom äußersten Rand gehen Spitzen ab, an deren Enden sternartige Formen angebracht sind. Die Person im Zentrum der Kreise ist nicht weiter definierbar. Ein weiteres Siegel zeigt eine bärtige Gottheit mit erhobener Hand, deren Torso durch einen Nimbus mit Einkerbungen versehen ist. Auf einem dritten Siegel ist eine Figur unbestimmbaren Geschlechts abgebildet, die von einem Nimbus umgeben ist, an dessen Rand Ausbuchtungen angebracht sind, und ihre Hand in einer Geste der Wohltätigkeit einer Person entgegenstreckt, wobei ein Altar dazwischensteht. Schenkar weist bei diesen Darstellungen darauf hin, dass es sich hierbei um typisch mesopotamische Ikonographien handelt, die keine spezifischen iranischen Merkmale aufweisen.¹⁰¹ Das vierte Siegel (Abb. 30) wurde am Nordufer des Schwarzen Meeres in Gorgippia gefunden. Auf diesem Siegel sind zwei Personen dargestellt. Links eine männliche Person, mit seinen Händen ehrerbietig gehoben, und rechts davon, auf einem Löwen stehend, ist eine Göttin dargestellt. Sie trägt altorientalisches Gewand und eine Krone. Hinter ihrem Kopf ist ein Strahlenschein, der aus tropfenförmigen Strahlen besteht, angebracht. In der Forschung wird diese weibliche Gottheit oft Anahita zugeschrieben,¹⁰² deren Ikonographie der mesopotamischen Ištar entnommen wurde.¹⁰³

3.2. Maurya

Die Maurya waren eine altindische Dynastie, die im Jahr 320 v. Chr. von Chandragupta Maurya († 297 v. Chr.) gegründet wurde und bis 185 v. Chr. Bestand hatte. Chandragupta ist durch den Vertrag, den er mit Seleukos I. (358-281 v. Chr.) abgeschlossen hat, auch in der griechischen Geschichtsschreibung bekannt. In diesem ist bezeugt, dass Seleukos I. im Austausch von 500 Kriegselefanten alle Gebiete östlich des Kabul Chandragupta übergab.¹⁰⁴ Unter seinem Sohn Ashoka (304-232 v. Chr.) hatte das Reich nicht nur seine größte Ausdehnung, es nahm fast die ganze Fläche des indischen Subkontinents und Teile von Afghanistan ein,¹⁰⁵ sondern es erfuhr, nachdem er zum Buddhismus konvertiert war, neben einer Ablösung der vedischen Gottheiten eine Umstrukturierung in der

¹⁰⁰ Schenkar 2014, S. 168.

¹⁰¹ Schenkar 2014, S. 165-169.

¹⁰² Vanden Berghe 1978, S.142–147; Boyce 1982, S. 204.

¹⁰³ Boyce 1982, S. 204.

¹⁰⁴ Kulke/Rothermund 2018, S. 85-86.

¹⁰⁵ Lamotte 1988, S. 226.

Staatsregierung. Mit dem Sturz von Brihadratha († 185 v. Chr.) durch seinen General Pushyamitra († 145 v. Chr.) im Jahr 185 v. Chr. endet das Reich der Maurya.¹⁰⁶

In der Kunst gab es während des Maurya-Reiches zwei wesentliche Veränderungen: Zum einen erfolgte ein Wechsel des verwendeten Baumaterials von Holz zu Stein, zum anderen zeichnete sich die Zeit durch eine intensive Bautätigkeit unter der Herrschaft Ashokas aus. Dieser förderte den Bau von Monolithsäulen, Stupas und Gebetshöhlen. Allerdings sind die Stupas, die Ashoka errichten ließ, nur noch als Kern in späteren Steinbauten erhalten geblieben.¹⁰⁷ Ursprünglich war er ein Bauwerk, das von einem Holzzaun mit Toren umgeben war, die nach den vier Himmelsrichtungen ausgerichtet waren. Die ursprünglichen Holzzäune sind nicht mehr erhalten, aber spätere Versionen aus Stein vermitteln einen Eindruck von ihrer ursprünglichen Gestaltung.¹⁰⁸ So auch das früheste erhaltene Stupa-Geländer. Es stammt aus Bharhut im Osten von Madhya Pradesh und wird heute im Indischen Museum in Kalkutta aufbewahrt. Die Reliefs, die vermutlich im 2. und 1. Jh. v. Chr. während der Sunga-Zeit (185-73 v. Chr.) entstanden sind, zeigen Szenen aus dem Leben Buddhas, Jatakas (Abb. 31) sowie Symbole, die Buddha darstellen sollen (Abb. 32). Aber auch Wesen aus der heimischen Mythologie fanden bildliche Wiedergaben. Darunter die Yakshas, Yakshinis (Abb. 33) und Nagas. Sie haben aufwendig gestaltete Haare und Kopfbedeckungen, aber bei keinem lässt sich etwas finden, was als Strahlen oder Glanz interpretiert werden könnte. Auch bei den von Ashoka errichteten Säulen und der Lomas-Rsi-Höhle, der einzigen Höhle mit (erhaltenen) Darstellungen, gibt es keine Heiligenscheindarstellungen.

Neben der von Königshaus geförderten Kunst gab es die Kunst der Elite. Davon haben sich vor allem freistehende Plastiken, wie etwa die Didarganj-Yakshi (Abb. 34) aus dem 3. bis 2. Jh. v. Chr., erhalten. Solche Plastiken haben, wie bei den Reliefs von Bharhut, eine detaillierte und feine Ausgestaltung von Kleidung und Schmuck sowie eine reich verzierte Kopfbedeckung, jedoch keine Strahlen oder andere Elemente, die als leuchtend interpretiert werden könnten. Zudem gab es noch eine weit verbreitete Volkskunst. In dieser spielten weibliche Terrakottafiguren (Abb. 35) eine zentrale Rolle und wurden im gesamten Maurya-Reich gefunden. Diese Figuren werden oft als Fruchtbarkeitsgöttinnen angesehen und zeichnen sich durch schmale Taillen, breite Hüften sowie eingedrückte

¹⁰⁶ Kulke/Rothermund 2018, S. 70.

¹⁰⁷ Harle 1994, S. 26.

¹⁰⁸ Harle 1994, S. 45.

Nabel aus. Sie sind reich geschmückt und tragen kunstvolle Frisuren. Auch in diesen Darstellungen finden sich keinerlei Hinweise auf Glanz oder einen Heiligenschein.

Ähnlich verhält es sich bei Münzen aus dem Mauryareich. Dabei handelt es sich um zugeschnittene Silberplatten oder gegossene Kupfermünzen in rechteckiger Form. Für ihre Gestaltung wurden symbolische Motive gewählt.¹⁰⁹ Nach Angaben von Gupta existieren auf den Münzen etwa 450 unterschiedliche Symbole. Besonders häufig sind es Darstellungen von Pflanzen, Bergen und der Sonne, aber auch menschliche und tierische sowie geometrische Formen.¹¹⁰

3.3. Alexander der Große und die Seleukiden

Mit der Schlacht bei Gaugamela im Jahr 331 v. Chr. besiegte Alexander der Große (356-323 v. Chr.) das Achämenidenreich und beanspruchte dessen Herrschaftsgebiet für sich. Nur fünf Jahre später, im Jahr 326 v. Chr., setzte Alexander seine Eroberungskampagne fort und marschierte nach Indien, durchquerte Peshawar, überschritt den Indus und gelangte bis Taxila und Punjab. Die Feldzüge Alexanders gingen mit einem intensiven Siedlungsprozess einher. Dabei wurden sowohl neue Städte gegründet als auch bestehende Siedlungsstrukturen übernommen.¹¹¹ Für die Region erwies sich insbesondere das von Alexander eingeführte vereinheitlichte Münzwesen von großer Bedeutung, da es den Regionen eine Teilnahme am Welthandel ermöglichte.¹¹² Nach Alexanders Tod im Jahr 323 v. Chr. zerfiel sein Reich. Die eroberten Gebiete wurden in Provinzen und Satrapien aufgeteilt und entwickelten sich zu unabhängigen Königreichen, die unter der Herrschaft einiger seiner Generäle standen. Von Alexanders Zeit im Osten seines Reiches sind heute nur wenige Spuren erhalten, darunter die Städte Begram und Ai Khanoum sowie einige Münzfunde.

Im Jahr 312 v. Chr. konnte Seleukos I. (358-281 v. Chr.), einer der ehemaligen Generäle Alexanders des Großen, Babylonien erobern und gründete anschließend die Dynastie der Seleukiden im östlichen Teil des Alexanderreiches. Ähnlich wie Alexander vor ihm stärkte Seleukos I. seine Herrschaft durch die Gründung von Siedlungen und die Förderung von Münzstätten.¹¹³ Zudem behielt er Griechisch als Verwaltungssprache bei,

¹⁰⁹ Cribb 2003, S. 2.

¹¹⁰ Gupta 1951, S. 12.

¹¹¹ Mairs 2006, S. 26.

¹¹² Price 1991, S. 27–29.

¹¹³ Sarre 1923, S. 24; Sherwin-White/Kuhrt 1993, S. 19; Holt 1999, S. 26-27.

um die administrative Kontinuität und den kulturellen Einfluss der Griechen in seinem Reich zu sichern.¹¹⁴ Allerdings sollte es nicht lange Bestand haben. Bereits sein Nachfolger Antiochos I. Soter (324-261 v. Chr.) hatte mit Revolten und Auseinandersetzungen zu kämpfen. Bis zur Mitte des 3. Jh. v. Chr. hatten die Parther und Baktrier ihre Unabhängigkeit erlangt. Unter Antiochos III. (242-187 v. Chr.) ging Südostafghanistan verloren. Auch im Westen verloren die Seleukiden immer mehr Gebiete, vor allem im Konflikt mit den Römern. Im Jahr 64 v. Chr. brachten diese durch die Eroberung von Syrien und Ost-Kilikien das seleukidische Reich endgültig zum Fall.¹¹⁵

Die ständigen Unruhen, mit denen das Seleukidenreich konfrontiert war, finden auch in den überlieferten Quellen ihren Ausdruck. Griffith fasst diese Problematik wohl am treffendsten zusammen: „The Seleucid empire becomes known to us usually when it is at war, and the best that can be said is that it was at war reasonably.“¹¹⁶

Die überlieferten Artefakte aus der Epoche der Seleukiden umfassen vorwiegend Keramik, Kleinplastiken, Reliefs, Schmuck und Siegel sowie deren Abdrücke. Den größten Anteil der Funde stellen allerdings Münzen dar. Wie bedeutsam sie für die Erforschung der Seleukiden sind, zeigt das von Fleischer aufgezeigte Fehlen von rundplastischen Büsten. Weniger als sieben dieser haben sich von Herrschern des Seleukidenreichs erhalten, im Gegensatz dazu lassen sich 32 der 34 bekannten Herrscher auf Münzen nachweisen. Nur von den beiden Herrschern Seleukos V. (†126 v. Chr.) und Philipp II. (95-56 v. Chr.) wurden keine Münzbilder entdeckt, was vermutlich auf deren kurze Regierungszeit zurückzuführen ist.¹¹⁷

Darstellungen, die als Strahlen, Leuchten und Glanz beschrieben werden können, haben sich ebenfalls auf Münzen erhalten. Acht seleukidische Herrscher ließen sich auf ihren Münzen mit Strahlen darstellen. Vor einer detaillierten Analyse dieser Darstellungen soll jedoch das älteste bekannte Artefakt aus dem Seleukidenreich mit einer Darstellung von Helios hervorgehoben werden. Dabei handelt es sich um eine 1969 vom Archäologen Paul Bernard in Ai Khanoum entdeckte Silbertafel (Abb. 36). Die teilvergoldete Silbertafel entstand um das Jahr 300 v. Chr., hat eine Dicke von 1-2 mm und einen Durchmesser von ca. 25 cm. Wahrscheinlich war sie ursprünglich auf einem Holzträger montiert.¹¹⁸

¹¹⁴ Sarre 1923, S. 24; Mairs 2006, S. 33.

¹¹⁵ Errington/Curtis 2007a, S. 42. Allgemein zu den Auseinandersetzungen im Seleukidenreich siehe: Austin 2000.

¹¹⁶ Griffith 1935, S. 142.

¹¹⁷ Fleischer 1991, S. 1.

¹¹⁸ Bernard 1970, S. 340.

Abgebildet ist Kybele, die auf einer Biga durch eine Berglandschaft fährt. Die Biga wird von Nike gelenkt und von zwei Löwen gezogen. In der Mitte der Tafel ist der Kopf von Helios platziert. Die Chlamys, das Haar und die Strahlen sind vergoldet, während das Gesicht des Sonnengottes in Silber gehalten ist. Neben Helios sind ein Mond und ein fünfzehn Zackiger Stern dargestellt. Die Strahlen von Helios und des Sterns zeigen die für den griechischen Mittelmeerraum typische tropfenförmige Gestaltung (Abb. 10, 11 und 12) mit spitzen Enden. Zusätzlich zu diesen griechischen Elementen ist die Darstellung von Kybele auf einem Löwen und der Siegesgöttin Nike in hellenistischer Manier. Auch die Kleidung weist auf griechische Traditionen hin, während die nackten Füße der Priester und des Akolythen sowie die fehlende Überlappung der Figuren auf eine orientalische Bildsprache schließen lassen.¹¹⁹

Kommen wir nun zu den Darstellungen auf den Münzen der Seleukidenherrscher. Wie bei vielen numismatischen Merkmalen hatten die Herausgeber der Münzen kaum praktische Möglichkeiten, große Veränderungen vorzunehmen. Alexanders Nachfolger hielten sich zunächst an der üblichen Gestaltung. Im Laufe der Zeit wurden zwei Erneuerungen eingeführt. Zuerst wurde eine göttliche Darstellung durch eine Büste von Alexander, der verschiedene Götterattribute tragen konnte, ersetzt und schließlich ließ man sein eigenes Porträt prägen.¹²⁰ Der Herrscher wurde dabei idealisiert, glattrasiert und ein Diadem tragend abgebildet.¹²¹ Diese Merkmale wurden zum Standard der hellenistischen Münzprägung, zusammen mit einem trimetallischen System aus Goldstatern, Silbertetradrachmen, Drachmen und Obolen und verschiedenen Nennwerten aus Bronze.¹²²

Die ersten seleukidischen Herrscher ließen sich noch ohne Strahlen darstellen. Erst unter Antiochos IV. (Abb. 23), wie bereits im Kapitel „Herrscherglanz“ angeführt, begannen die Könige, sich mit diesem Götterattribut darzustellen. Ihre Strahlen ragen, anders als bei den Ptolemäern, aus dem Haar heraus und sind nicht an der Königsbinde angebracht. Nur bei den Herrschern Alexander I. Balas († 145 v. Chr.) oder Demetrios III. Theos Philopator Soter (um 115-88 v. Chr.) liegen die Strahlen an der Königsbinde an (Abb. 37).

¹¹⁹ Bernard 2010, S. 138.

¹²⁰ Siehe dazu: Cribb/Bopearachichi 1992, S. 49-51.

¹²¹ Zur Entstehung des hellenistischen Herrscherportraits siehe: Kroll 2007.

¹²² Glenn 2021, S. 469.

Die ersten Münzen, die Antiochos IV. (Abb. 23) mit Strahlen herausgegeben hat, waren kleine Silber- und Bronze-Nominae.¹²³ Diese Darstellung war innenpolitisch motiviert und sollte die Legitimität gegen den Ptolemäer festigen.¹²⁴ Die Strahlen werden sowohl als Heliosattribut als auch als eine Art von göttlichem Glanz gedeutet.¹²⁵ Vergleicht man jedoch die Münzen der Ptolemäer (Abb. 21 und 22) mit denen von Antiochos IV. und seinen Nachfolgern, fällt auf, dass Ägis und Dreizack fehlen. Auch fand keine Verschmelzung der Königstracht mit dem Götterattribut statt, da sie Strahlen bei den Seleukiden direkt aus dem Haar herausragen.

Marianne Bergmann sieht in der Strahlenkrone der Ptolemäer eine formale Nähe zu Darstellungen von Helios (Abb. 14) auf rhodischen Münzen.¹²⁶ Betrachtet man ausschließlich die Gestaltung der Strahlenkrone, bei der dünne, tropfenförmige Strahlen an einem Diadem angebracht sind, trifft dies auch zu, allerdings gibt es sonst keine Überschneidungen. Dahingegen erinnert die Darstellung von Antiochos IV. als junger Mann mit lockigem Haar, das vergrößerte Portrait und nicht zuletzt die Strahlen, die direkt aus dem Haar ragen, mehr an den Sonnengott. Welche genaue Intention hinter der Darstellung steht, kann nicht gesagt werden, aber ein Bezug zum Göttlichen und damit zu Helios sollte sicher hervorgerufen werden, denn Antiochos IV. hat zudem, als erster Seleukide, die Epitheta *theos* und *epiphanes* auf seine Münzen prägen lassen.¹²⁷

Die Herrscher, die das Strahlenmotiv im Haar übernahmen, orientierten sich – mit einer Ausnahme – an den Darstellungen von Antiochos IV. Meist handelt es sich dabei um Strahlen, die radial aus dem lockigen Haar des Herrschers hervorragen. Neben feinen Variationen, wie etwa in der Länge und Dicke der Strahlen, kann ihre Anordnung variieren. So können die Strahlen parallel oder vertikal zum Königsdiadem stehen, in einigen Fällen sind sie sogar nach hinten geneigt.

Die Münzen von Demetrios I. Soter († 150 v. Chr.) aus Seleukia und Tigris weichen von diesem Schema ab. Anstelle der Darstellung im Profil ist er in Dreiviertelansicht (Abb. 38), nach links blickend, abgebildet. Der Perspektive geschuldet ist es nicht genau zu erkennen, ob die Strahlen am Diadem angebracht oder aus dem Haar ragen. Solche Darstellungen wurden von Helios auf Rhodos seit dem 4. Jh. v. Chr. geprägt.

¹²³ Fleischer 1991, S. 45.

¹²⁴ Bunge 1974, S. 67-69.

¹²⁵ Bunge 1975, S. 168-172; Mittag 2006, S. 135-136.

¹²⁶ Bergmann 1998, S. 14.

¹²⁷ Mittag 2006, S. 130.

3.4. Parther

Im Jahr 238 v. Chr. erlangte Arsakes (250-217 v. Chr.) durch die Tötung von Andragoras (um 250 v. Chr.) die Kontrolle über Parthien, was die Unabhängigkeit der Region und den Beginn der arsakidischen Herrschaft markierte.¹²⁸ Der Ursprung der arsakidischen Parther ist ein iranischer Nomadenstamm namens Parni – auch Aparni. Der Name Parther leitet sich von ihrer Ansiedelung in der seleukidischen Provinz Parthien ab. Unter dem Herrscher Mithradates I. (171-138 v. Chr.) fand eine Expansion des Reiches statt und die Arsakiden herrschten über ein Gebiet, das sich über Mesopotamien und Iran bis hin zum Euphrat erstreckte. Am Ende der Regentschaft von Mithradates I. war das Reich durch die Ausbreitung von Nomadenstämmen, vor allem der Yuezhi und der Skythen, gefährdet.¹²⁹ Zusätzlich waren die Parther immer wieder von internen Konflikten betroffen, die nur aufgrund von Auseinandersetzungen mit dem Römischen Reich unterbrochen wurden.¹³⁰ Das Reich fand mit der Ermordung Königs Artabanos IV. († 244 n. Chr.) durch Ardaschir I. († 244 n. Chr.), der das sassanidische Reich begründete, sein Ende.

Unser Wissen über die parthische Religion ist unvollständig und die verfügbaren Quellen führen zum Teil zu unterschiedlichen Schlussfolgerungen.¹³¹ Nach dem derzeitigen Stand der Forschung sind endgültige Aussagen über die Glaubensvorstellungen und die Verteilung der Religionszugehörigkeit der parthischen Könige oder der Bevölkerung kaum möglich. Dennoch bestärken verschiedene Hinweise die Annahme, dass die Parther dem zoroastrischen Glauben anhingen,¹³² aber er keine Staatsreligion war und die Verehrung von anderen Gottheiten üblich war.¹³³

Die Kunst aus dem Parther-Reich zeichnet sich besonders durch ihre Offenheit gegenüber verschiedenen künstlerischen Einflüssen aus.¹³⁴ Sie wird meist in zwei Hauptphasen unterteilt, wobei es große regionale Unterschiede gibt. In der ersten Phase orientierten sich die Parther stark an der Kunst aus dem griechischen Mittelmeerraum. Das hat zum einen mit den engen politischen, wirtschaftlichen und kulturellen Verbindungen zwischen dem Mittelmeerraum, Indien und Zentralasien zu tun und damit, dass die Parther

¹²⁸ Bivar 1983, S. 28-29.

¹²⁹ Bivar 1983, S. 36.

¹³⁰ Errington/Curtis 2007a, S. 45.

¹³¹ Siehe dazu: De Jong 2008.

¹³² Ellerbrock 2021, S. 254.

¹³³ Curtis 2012, S. 67.

¹³⁴ Ellerbrock schlägt vor, dass aufgrund der großen Vielfalt die Bezeichnung „parthische Kunst“ irreführend sein kann und lieber „Kunst im Partherreich“ verwendet werden soll. Siehe dazu: Ellerbrock 2021, S. 214.

die Kunst als ein Medium universeller Kommunikation nutzten, um ideologische Kontinuität mit den Seleukiden zu demonstrieren.¹³⁵ Zu sehen ist dies in allen Kunstgattungen, besonders deutlich auf Münzen. Zum Beispiel ähneln die Münzen Mithradates‘ auffällig denen des seleukidischen Andragoras (um 250 v. Chr.).¹³⁶

Boyce konnte allerdings verdeutlichen, dass eine Übernahme von Stilen und Motiven nicht immer nach ihrer ursprünglichen Bedeutung gelesen werden muss. Beispielsweise bei der Ikonographie von griechischen Gottheiten: Diese wurden aus einer iranischen religiösen Perspektive interpretiert.¹³⁷ In der zweiten Phase, die um die Zeitenwende beginnt, setzt sich ein verstärkt parthischer Stil durch, obwohl griechische Elemente nie ganz aus dem Bildrepertoire verschwunden sind.¹³⁸ Dieser Prozess spiegelt sich vor allem im Kleidungsstil wider, besonders deutlich ist er an der parthischen Hose zu erkennen.¹³⁹ Außerdem führt Mithradates II. (123-88 v. Chr.) eine juwelenbesetzte Tiara ein, die zum königlichen Symbol der Parther wurde.¹⁴⁰

Weder in der Kunst der Elite noch des Volks haben sich aus dem zentralen Parther-Reich Darstellungen erhalten, die ein Leuchten vermitteln. Die Könige des Partherreichs wählten andere Wege, ihre Macht zu visualisieren. Zum Beispiel die Investiturszene, bei der der König von einer Gottheit, die sich ikonographisch an Nike, Tyche oder Athene orientiert, die Königswürde, oft in Form eines Diadems, übermittle bekommt. Oder ein Vogel, der die von Gott gegebene Herrlichkeit, den Reichtum und die Pracht im Sinne des avestischen *Khvarenah* übergibt.¹⁴¹

3.4.1. Grenzregionen und Vasallenstaaten

In den Grenzregionen und Vasallenstaaten des Partherreichs zeigt sich ein anderes Bild. Hier finden sich einige Darstellungen von Gottheiten, meist lokale Astralgottheiten, die mit einem Heiligenschein ausgezeichnet sind.

Dazu zählt das Königreich Kommagene, das zwar nie direkt unter parthischer Herrschaft stand, dessen Geschichte jedoch stark von den Herrschaftsgebieten der

¹³⁵ Bleibtreu 2000, S.231- 232.

¹³⁶ Curtis 2007, S. 9.

¹³⁷ Boyce 2001, S. 82. Es wurde Herakles als siegreicher Verethragna, Tyche als Anahita oder Ashi gedeutet. Siehe dazu: Errington/Curtis 2007b, S. 118.

¹³⁸ Colledge 1967, S. 148.

¹³⁹ Ellerbrock 2021, S. 198.

¹⁴⁰ Curtis 1998, S. 63.

¹⁴¹ Curtis 2012, S. 71.

umliegenden Großreiche, insbesondere der Parther, geprägt war. Die Lage am Oberlauf des Euphrats im Südosten der Türkei verhalf dem Reich durch Handelsrouten zum Reichtum und stärkte den kulturellen Austausch. Seinen Höhepunkt erlangte das Reich unter dem Herrscher Antiochos I. Theos († 31 v. Chr.). Er ließ für sich und seine Familie am Berg Numrud Dagh Grabbauten errichten. Die dargestellten Gottheiten (Abb. 39) erhielten zunächst griechische Namen, später iranisch-griechische Doppelnamen.¹⁴² Der iranische Gott Mithra fand eine Gleichsetzung mit Helios, Apollo und Hermes, wobei die Inschrift die Namen von allen vier Gottheiten anführt.¹⁴³ Deutlich wird die Verschmelzung auch bei Darstellungen wie beispielsweise bei der Dexiosis-Stele. Dem König Antiochos I. Theos steht Mithra-Apollo-Helios-Hermes (Abb. 39) gegenüber. Die Gottheit ist in iranischer Kleidung und mit phrygischer Mütze, wie es für die Ikonographie von Mithra typisch ist, dargestellt. Hinter der Kopfbedeckung ragen, wie aus dem Mittelmeerraum üblich, 15 spitz zulaufende Strahlen heraus. Bei der Gestaltung des Herrschers hat man darauf geachtet, Elemente der ihm gegenüberstehenden Gottheit zu übernehmen.¹⁴⁴ Eine ähnliche Stele befindet sich im Archäologischen Museum Gaziantep. Dargestellt ist rechts die Gottheit, hier Apollo-Epekoos (Abb. 40) und ihm gegenüber Antiochos I. Theos. Die Gottheit ist nackt und mit Strahlennimbus, dessen Strahlen von seinem Kopf ausgehen und das Innere des Nimbus zieren.

Aus Palmyra haben sich ca. 100 Jahre später ebenfalls einige Darstellungen mit Strahlennimben erhalten.¹⁴⁵ Zum Beispiel im Bel-Tempel, der 2015 vom Islamischen Staat zerstört wurde, befand sich ein Relief, das den lokalen Sonnengott Yarhibol darstellte. Er ist bewaffnet, in Kürass gekleidet und sein Kopf ist von einem Strahlennimbus umgeben. Im Louvre ist eine Stele (Abb. 41) mit einer ähnlichen Darstellung. Es handelt sich um eine Triade, die aus Wadi al-Miyah stammt und in das 1. Jh. n. Chr. (wahrscheinlich in die erste Hälfte des 1. Jh. n. Chr.) datiert. Hier wurden wieder lokale Gottheiten mit Waffen und in einem Lamellenpanzer abgebildet. Der bärtige Gott in der Mitte trägt einen zylindrischen Kopfschmuck. Die beiden äußeren Gottheiten haben eine schneckenförmige Lockenfrisur, wie es bei der Kunst aus dem Partherreich üblich ist, und ihre Köpfe sind von einem Strahlennimbus umfassen. Wie schon zuvor sind die über 20 Strahlen, hier tropfenförmig,

¹⁴² Ellerbrock 2021, S. 105.

¹⁴³ Ellerbrock 2021, S. 107.

¹⁴⁴ Moormann/Versluys 2002, S. 87.

¹⁴⁵ Eine Beschreibung von Plinius dem Älteren vermittelt nicht nur die politische und wirtschaftliche Lage von Palmyra, sondern auch ihre kulturelle, religiöse und künstlerische. Siehe dazu: Fowlkes-Childs/Seymour 2019, S. 141.

innerhalb der Nimben angebracht. Bei der linken Gottheit ist zusätzlich ein Halbmond vor die Strahlen gesetzt. Über die genaue Identität der Gottheit in der Mitte herrscht in der Forschung Uneinigkeit, während die beiden äußeren Götter als Sonnengott Malakbel und als Mondgott Aglibol gedeutet werden.¹⁴⁶ Der römische Einfluss wird anhand der Kleidung deutlich. Auch diese Art des Strahlennimbus ist im römischen Reich bei Apollo anzutreffen. Weitere Orte, in denen man ähnliche Darstellungen finden kann, sind Dura Europos und Hatra.

3.5. Die griechisch-baktrischen und die indo-griechischen Staaten

Die Nachfolger des Seleukidenreichs waren die griechisch-baktrischen und indo-griechischen Herrscher. Ab der Mitte des 3. Jh. v. Chr. entsteht ein unabhängiges Herrschaftsgebiet unter Diodotos I. (reg. 255-225 v. Chr.). Das unter dem Namen griechisch-baktrisch bekannte Reich bestand in der Region Baktrien bis zur Mitte des 2. Jh. v. Chr. Um die Wende vom 3. zum 2. Jh. v. Chr. begann eine neue griechisch-baktrische Dynastie ihre Expansion in Gebiete des heutigen Südafghanistan, Pakistans und Nordindiens. Aufgrund der geographischen Lage werden die Herrscher als indo-griechisch bezeichnet. Diese hatten bis etwa zur Zeitenwende Bestand. Eine klare Trennung zwischen *griechisch-baktrisch* und *indo-griechisch* ist jedoch kritisch zu hinterfragen. Mairs formuliert treffend die Frage: „At what point does Demetrios I, conqueror of India but attested in an inscription from northern Bactria, become ‘Indo-Greek’?“¹⁴⁷

Eine detaillierte historische Rekonstruktion der griechisch-baktrischen und indo-griechischen Reiche ist aufgrund der begrenzten Quellenlage kaum möglich. In schriftlichen Quellen werden lediglich acht Herrscher erwähnt, während sich auf Münzen mindestens 40 verschiedene Herrscher befinden.¹⁴⁸ Zudem gab es nicht ein regierendes Geschlecht, sondern mehrere Herrscherfamilien, die in unterschiedlichen Regionen, teilweise allein oder gemeinsam, regierten. Auch die Abfolge mancher Könige ist nicht geklärt. Aufgrund der problematischen Quellenlage sind vor allem Münzen der wichtigste Untersuchungsgegenstand. Die Numismatiker Bopearachchi und Senior konnten für einige Könige ein etwaiges Gebiet und eine Reihenfolge bestimmen.¹⁴⁹

¹⁴⁶ Fowlkes-Childs/Seymour 2019, S. 152.

¹⁴⁷ Mairs 2006, S. 5.

¹⁴⁸ Glenn 2021, S. 467.

¹⁴⁹ Für eine Rekonstruktion der griechisch-baktrischen und indo-griechischen Geschichte siehe: Bopearachchi 1991; Senior 2001.

Bei der Gestaltung der Münzen orientierten sich die frühen griechisch-baktrischen Herrscher an der Münztradition der Seleukiden. Auf den Vorderseiten ihrer Münzen wurden die Herrscher in idealisierter Form abgebildet, während die Rückseite eine Gottheit zierte. Auch das trimetallische System wurde übernommen. Die Gründe für das anfängliche Beibehalten des bestehenden Münzsystems liegen zum einen daran, dass das Münzgeld nicht an Vertrauen verlieren sollte, und zum anderen daran, dass ein Herrscher so seine Legitimität als Nachfolger der vorherigen Dynastie betonen kann, wie wir es bereits bei den Seleukiden nach dem Tod von Alexander dem Großen gesehen haben. Diodotos I. hat nach seiner Machtergreifung bei seinen Münzprägungen lediglich die Götterdarstellung auf dem Revers neu besetzt. Auf seiner Münzausgabe wird statt Apollon, dem Schutzgott der Seleukiden, nun Zeus abgebildet. Dass es sich dabei um mehr als bloß den Schutzgott seiner neu gegründeten Dynastie handelt, wird deutlich, wenn man den Namen von Diodotos I. übersetzt. Dieser kann als „dem Zeus gibt“ übersetzt werden und die Münzbilder sollen die neue Regentschaft auch bildlich manifestieren.¹⁵⁰

Neben Zeus gehörten Athene, Herakles, Apollo und die Dioskuren zu den häufigsten Gottheiten auf den Münzen der griechisch-baktrischen und indo-griechischen Herrscher.¹⁵¹ Weniger zahlreich wurden Poseidon, Nike, Hermes, Dionysos, Helios und Artemis dargestellt.¹⁵² Im Laufe der Zeit erweiterte sich das Münzsystem der griechisch-baktrischen und indo-griechischen Herrscher und es wurden Münzen hergestellt, die offenbar für eine Benutzergruppe südlich des Hindukusch ausgelegt waren, wo eine indische Tradition verbreitet war.¹⁵³ So wurden ab Apollodotos (reg. 180-160) Münzen auch nach dem leichteren indischen Standard und mit Darstellungen von Elefanten und Bullen geprägt. Senior bezeichnet diese als die ersten indo-griechischen Münzen.¹⁵⁴

Die ersten Münzen, die ein Strahlen aufweisen, sind jene von Plato (reg. 145-130). Bei der Gestaltung des Revers schlägt er bei einigen seiner Münztypen einen komplett neuen Weg ein. Er wählt keine der typischen Gottheiten, sondern stellt Helios auf der Rückseite seiner Münzen dar. Der Sonnengott ist seine Quadriga lenkend abgebildet, wobei die Perspektive frontal (Abb. 42) oder nach rechts (Abb. 43 und 44) ausgerichtet sein kann. Das Leuchten des Sonnengottes wird auf drei unterschiedliche Weisen dargestellt. Die

¹⁵⁰ Ghosh 2021, S. 571.

¹⁵¹ Ghosh 2021, S. 570.

¹⁵² Errington/Curtis 2007b, S. 109.

¹⁵³ Siehe dazu auch: Glenn 2021, S. 476.

¹⁵⁴ Senior/MacDonald 1998, S. 26.

Strahlen sind entweder um den Kopf angebracht (Abb. 42), gehen vom Rand eines zarten Nimbus (Abb. 43) oder füllen die Fläche eines Nimbus (Abb. 44) aus. Wie bei griechischen Beispielen sind die Strahlen nahe aneinanderliegend platziert. Besonders bemerkenswert ist der Strahlennimbus, dessen Strahlen im Inneren der Kreisfläche platziert sind. Denn dieser deutet auf eine bestehende bildhauerische Tradition von Helios-Darstellungen und Strahlennimben hin. Aufgrund der gefundenen Münzen geht man von einem Herrschergebiet um den Hindukusch aus.¹⁵⁵

Welche Intention Plato hatte, Helios auf dem Revers einiger seiner Münzen prägen zu lassen, kann nur spekuliert werden. Ghosh sieht in der Darstellung und der Verwendung des Titels „*Epiphanes*“ Parallelen zu den Münzen von Antiochos IV.¹⁵⁶ Dadurch, dass Helios seine Quadriga lenkend und nicht Plato mit Strahlen dargestellt wurde, ist diese Theorie eher unwahrscheinlich.

Heliokles I. (reg. 145-130 v. Chr.), dessen Name so viel wie „Ruhm Helios“ bedeutet und der ein Nachfolger von Plato in Baktrien war, ist der nächste Herrscher, der das Motiv von Strahlen auf seinen Münzen prägen ließ. Auf einigen seiner Münzen ist auf dem Revers eine Gottheit zu sehen, die ikonographisch an Zeus erinnert – sie ist nackt, im Kontrapost und mit Zepter und Blitzbündel dargestellt. Bekrönt wird der Gott allerdings durch Strahlen (Abb. 45). Dass es sich dabei um einen mit Strahlen ausgezeichneten Zeus handelt, ist nicht unmöglich, aber unwahrscheinlich. Passender ist, dass die Ikonographie von Zeus, dem Herrscher des Olympos, für eine andere bedeutende Gottheit herangezogen wurde. Fabrizio schlägt vor, dass es sich bei der Darstellung um Mithra handelt.¹⁵⁷ Die Strahlen können in unterschiedlicher Dicke und Länge sein. Was sie gemein haben, ist, dass sie immer etwas oberhalb des Kopfes anfangen und nie mehr als zehn Strahlen dargestellt wurden.

Anzumerken ist, dass eine eindeutige Trennung der beiden Sonnengötter Helios und Mithra nicht immer möglich ist. Zwar kann eine Benennung anhand bestimmter ikonographischer Merkmale – beispielsweise Helios mit einer Quadriga oder Mithra mit einer phrygischen Mütze – Indizien für eine Unterscheidung sein, aber es könnte sich dabei um die Darstellung eines bestimmten Aspektes desselben Gottes handeln. Dafür würde auch die Darstellung des Gottes Mithra auf Münzen (Abb. 45) eines Herrschers sprechen, dessen Name mit „Ruhm Helios“ übersetzt wird.

¹⁵⁵ Senior/MacDonald 1998, S. 28.

¹⁵⁶ Ghosh 2017, S. 143; Ghosh 2021, S. 574.

¹⁵⁷ Sinisi 2015, S. 213.

Etwa drei Jahrzehnte später, um 100 v. Chr., nahmen Darstellungen von Strahlenscheinen zu. Ein vermutlicher Nachfolger von Heliokles I., Heliokles II. (um 100 v. Chr.), übernahm die Darstellung des Zeus ähnlichen Gottes mit Strahlen. Hermaios (90-70 v. Chr.) ließ gleich zwei verschiedene Münztypen mit Strahlen prägen. Erneut haben wir einen Gott mit entlehnter Zeus-Ikonographie (Abb. 46), der diesmal allerdings thronend, mit Zepter und mit ausgestreckter Hand abgebildet ist. Wie auch davor wird sein Kopf von Strahlen umfassen. Wahrscheinlich handelt es sich wie bei der stehenden Variante um den Sonnengott Mithra. Bestätigt wird diese Vermutung durch eine andere Münzprägung von Hermaios. Am Avers wurde statt des typischen Herrscherportraits eine Gottheit im Profil (Abb. 47) dargestellt. Der Gott trägt eine phrygische Mütze, eines der zentralen Merkmale von Mithra, um die Strahlen ragen.¹⁵⁸

Die Herrscher Antialkidas (reg. 115-95 v. Chr.) und Amyntas (reg. 95-90 v. Chr.) übernahmen die Darstellung des thronenden Gottes mit Strahlen von Hermaios. Zusätzlich ließ Amyntas auch den Münztyp von Mithra im Profil von Hermaios prägen. Philoxenos (reg. 100-95 v. Chr.), der vermutlich zwischen Antialkidas und Amyntas regierte, hatte sein Herrschaftsgebiet in Gandhara.¹⁵⁹ Auf seinen Münzen ließ er ebenfalls Helios (Abb. 48) darstellen, allerdings anders als Plato nicht seine Quadriga lenkend, sondern stehend. Dabei ist seine linke Hand auf seiner Hüfte abgelegt und in seiner rechten hält er eine Fackel. Der Strahlennimbus besteht aus mindestens sechs Strahlen. Die Form der Strahlen ist tropfenförmig und deren Enden sind mit Kugeln versehen.

Als Nachfolger von Amyntas gilt mit hoher Wahrscheinlichkeit Menander II. (reg. 90-85).¹⁶⁰ Auf einem Münztyp ist neben Zeus auch ein Rad abgebildet, das auf den Münzen seines indo-skythischen Vorgängers Maues (reg. 120-85 v. Chr.) zu finden war und eine indisch-religiöse Konnotation besitzt.¹⁶¹ Auf einem Reversstypen von Menander II. wurde Nike (Abb. 49), die für die skythische Bevölkerung eine wichtige Göttin war, zum ersten Mal als Hauptmotiv dargestellt.¹⁶² Neben dieser Besonderheit wird ihr Haupt von einem schlichten Nimbus umspannt, was einerseits auf eine bestehende skulpturale Umsetzung von Strahlen und allgemein auf einen Wandel vom Leuchten des Sonnengottes hin zum Götterglanz hindeutet.

¹⁵⁸ Sinisi 2015, S. 213.

¹⁵⁹ Bopearachchi/Rahman 1995, S. 36.

¹⁶⁰ Senior/MacDonald 1998, S. 40.

¹⁶¹ Senior/MacDonald 1998, S. 40.

¹⁶² Senior/MacDonald 1998, S. 40.

Der letzte indo-griechische Herrscher, der Helios auf seinen Münzen abbilden ließ, war Telephos (reg. um 70 v. Chr.). Zwei verschiedene Reversstypen zeigen den Sonnengott, wobei er in beiden Darstellungen von Selene, die durch ihren Halbmond gekennzeichnet ist, begleitet wird. In der einen Variante (Abb. 50) stehen Helios und Selene nebeneinander. Helios hält ein Zepter und sein Haupt wird entweder von einem Strahlenkranz oder einem Strahlennimbus umgeben. Der Strahlennimbus ist von seinem Kopf klar abgesetzt und besteht aus einem Kreis, von dessen Rand Strahlen ausgehen. Bei der zweiten Variante (Abb. 51) ist Helios im Profil zu Selene gewandt, während die Darstellung der Mondgöttin gleichgeblieben ist. Helios streckt ihr seinen rechten Arm entgegen und ist von einem Strahlennimbus umgeben. Dieser hat sich nicht der veränderten Perspektive angepasst und wird frontal dargestellt. Er besteht aus einem dünnen Kreis, der von Helios' Schultern durchbrochen wird, und tropfenförmigen Strahlen, die leicht in das Innere des Nimbus hineinragen. Um den astralen Kontext der beiden Gottheiten weiter zu betonen, sind zwei Sterne über ihren Köpfen platziert. Zusätzlich hat Telephos den Münztyp des thronenden Zeus-Mithra mit Strahlen von Hermaios übernommen.¹⁶³

Hippostratos (reg. 50-45 v. Chr.) war der letzte indo-griechische König, der eine Gottheit mit einem Leuchten um ihren Kopf prägen ließ. Auch er hat den thronenden Zeus-Mithra mit Strahlen von Hermaios übernommen, allerdings platziert er dieses auf dem Avers statt der Herrscherdarstellung, wie es bei indo-skythischen Münzen üblich war.¹⁶⁴ Ebenfalls typisch für Münzprägungen der Indo-Skythen ist die Pferdendarstellung am Revers.

3.6. Indo-Skythen

Die indo-griechischen Herrscher wurden etwa um 100 v. Chr. in den Regionen Gandhara und Taxila durch ursprünglich nomadische Stämme abgelöst, die heute als Indo-Skythen bekannt sind. In griechischen Quellen werden sie als Skythen, in indischen als Sakas und in chinesischen Texten als Sai-Wang bezeichnet. Maues wird als erster indo-skythischer Herrscher angesehen, jedoch sind die Umstände seiner Machtergreifung nicht überliefert.¹⁶⁵ Anhand von Münzfunden wird angenommen, dass er über die Regionen Taxila, Swat und Kaschmir herrschte.¹⁶⁶ Die Zeit der indo-skythischen Könige war von

¹⁶³ Senior/MacDonald 1998, S. 42.

¹⁶⁴ Senior/MacDonald 1998, S. 44.

¹⁶⁵ Errington/Curtis 2007a, S. 58.

¹⁶⁶ Senior 2001, S. 29-31.

einer Reihe von Auseinandersetzungen geprägt. Immer wieder sahen sie sich durch das Wiedererstarken von indo-griechischen Königen mit Konflikten konfrontiert. So gelang es beispielsweise Apollodotos II. (reg. 65-50 v. Chr.) und Hippostratos, die Stadt Taxila erneut einzunehmen.¹⁶⁷

Vor der Machtergreifung von Maues gab es weiterhin Münzen, die auf der Vorderseite das Porträt des Herrschers und auf der Rückseite die Darstellung einer griechischen Gottheit zeigten. Maues ersetzte die traditionelle griechische Porträtbüste auf der Vorderseite unter anderem durch Abbildungen des Königs zu Pferd, ein Motiv, das später bei den Münzen seiner Nachfolger dominierte, sowie Darstellungen von Gottheiten. Griechische Gottheiten auf der Rückseite der Münzen wurden weitgehend beibehalten, ebenso die Praxis, zweisprachige Legenden in Griechisch und Kharoshthi zu verwenden.¹⁶⁸

Auf Münzen, die Maues ausgegeben hat, finden sich drei unterschiedliche Darstellungen von Strahlen und Leuchten. Auffällig dabei ist, dass gleich vier unterschiedliche Gottheiten mit Strahlen oder einem Strahlenimbus ausgezeichnet sind. Herakles (Abb. 52) wird dargestellt, wie er in seiner linken Hand seine Keule hält, während er sich mit der rechten auf seiner Hüfte abstützt und von seinem Haupt gehen feine Strahlen aus. Ursprünglich stammt dieser Typ von griechisch-baktrischen Herrschern, allerdings wurde Herakles mit einem Lorbeerkranz dargestellt und nicht mit Strahlen. Entweder deutete man die Blätter als Strahlen oder man wandelte sie bewusst um. Auf einem anderen Münztyp sieht man Artemis mit einem Strahlennimbus (Abb. 53.) am Avers. Die Strahlen gehen nicht vom Rand des Heiligenscheins aus, sondern sind auf dessen Kreisfläche gesetzt. Bei dem nächsten Münztyp ist sowohl auf dem Avers als auch auf dem Revers eine Darstellung mit Strahlen (Abb. 54). Die Vorderseite der Münze zeigt zwei Gottheiten, die in einer Biga dargestellt sind.¹⁶⁹ Die linke Figur ist mit einem Strahlenkranz versehen und hält ein Zepter. Wahrscheinlich handelt es sich dabei um die Darstellung von Mithra. Die zweite Gottheit kann aufgrund fehlender Attribute nicht bestimmt werden. Auf der Rückseite ist der thronende Zeus-Mithra mit Strahlen abgebildet, der wahrscheinlich von Hermaios übernommen wurde.

Vonones (65-50 v. Chr.) lässt ebenfalls einige Münzen herstellen, die Gottheiten mit Strahlen abbilden. Er übernimmt zum Beispiel die Darstellung von Herakles mit Strahlen oder, auf einem zweiten Münztyp, dessen Motiv auch sein Bruder Spalaphores

¹⁶⁷ Errington/Curtis 2007a, S. 59.

¹⁶⁸ Errington/Curtis 2007a, S. 59.

¹⁶⁹ Senior /MacDonald 1998, S. 42.

(um 60 v. Chr.) prägen ließ, ist am Revers der stehende Zeus-Mithra-Typ mit Blitzbündel und Strahlen dargestellt. Übernommen haben sie diesen wahrscheinlich von Heliokles II., dessen Herrschergebiet sie übernommen haben.¹⁷⁰ Auch das Motiv des thronenden Zeus-Mithra wurde weitergeführt, allerdings kann diese Münzserie nur der Familie Vonones und keinem bestimmten Herrscher zugeschrieben werden.¹⁷¹

Im Jahr 58/57 v. Chr. begann die sog. Vikrama-Ära, heute wird allgemein davon ausgegangen, dass sie von Azes (reg. 57-35 v. Chr.) gegründet wurde. Zu diesem Zeitpunkt war Azes alleiniger Erbe des Besitzes der Familie Vonones und besetzte die meisten westlichen Provinzen von Gandharan. Azes war möglicherweise dynastisch mit dem Haus Maues verbunden.¹⁷² Auf seinen Münzen ist erneut Zeus-Mithra stehend mit Blitzbündel und Strahlen dargestellt (Abb. 55). Spalirises (reg. 50-40 v. Chr.), der gemeinsam mit Azes Münzen geprägt hat, gab Münzen heraus, die auf dem Avers den thronenden Zeus-Mithra hatten, der wiederum fast ident mit der Darstellung des selben Motives bei Ausgaben von Telephos ist.¹⁷³

Azilises (reg. 1 v. Chr. – 16 n. Chr.) ließ Münzen ausgeben, die auf dem Revers eine weibliche Göttin mit Nimbus abbilden. Aufgrund des schlechten Zustandes kann nicht genau gesagt werden, welche Göttin dargestellt ist. Ihre Körperhaltung deutet auf Nike hin, die auf Münzen von Menander II. (Abb. 49) das erste Mal mit einem Nimbus dargestellt wurde. Zudem übernahm Azilises die Darstellung von Helios in der Biga von Maues.¹⁷⁴

4. Das Kushan-Reich, Buddha und der Heiligenschein

Anschließend wird der Heiligenschein in der Kunst der Kushana und bei den ersten Buddhadarstellungen besprochen. Bevor jedoch ein genaues Augenmerk auf die Verwendung, Gestaltung und Bedeutung von Kopf- und Körperschein gelegt werden kann, sind grundlegende Informationen wie die Datierung der Kushan-Herrscher, die Entstehung ihrer Bildsprache sowie die Entstehung der ersten Buddhadarstellungen zu besprechen.

Eine Behandlung der Datierung der ersten Kushan-Herrscher ist unumgänglich, da es in der Forschung lange Zeit Uneinigkeit über die zeitliche Einordnung der Regenten gab, diese aber für die Datierung einiger früher Buddhadarstellungen unumgänglich ist.

¹⁷⁰ Senior 2001, S. 39-40.

¹⁷¹ Bopearachchi/Rahman 1995, S. 168.

¹⁷² Senior 2001, S. 66.

¹⁷³ Senior/MacDonald 1998, S. 42.

¹⁷⁴ Senior/MacDonald 1998, S. 42.

Außerdem waren die ersten Jahrzehnte der Kushan-Herrschaft von einem erheblichen kulturellen und wirtschaftlichen Aufschwung geprägt, der sich auch in der Kunst widerspiegelte. Die Herrscher selbst traten als Förderer der Künste auf und nutzten die Vielzahl an unterschiedlichen Bildsprachen, die ihnen zur Verfügung standen, um ihre eigene Formensprache zu bilden, die schlussendlich auch Darstellungen von Nimben beinhaltete.

Einleitende Worte zur Entstehung der ersten Buddhadarstellungen sollen ein Basisverständnis über die Traditionen der buddhistischen Kunst geben, um schließlich die unterschiedlichen Varianten von Heiligenscheindarstellungen bei Buddha zu erläutern.

4.1. Eine kurze Geschichte des Kushan-Reichs

Lange Zeit waren Münzen die wichtigsten Quellen für die Datierung der Kushan-Herrscher. Anhand ihrer Verteilung, des Münzgewichtes, der Qualität, der Übernahme von Motiven, der Überprägungen sowie durch den sinkenden Metallgehalt konnte eine relative Chronologie der Herrscher erstellt werden.¹⁷⁵ Auch die verwendete Umschrift half bei der Erstellung einer ungefähren Reihenfolge der Herrscher, da die ersten drei Könige sowohl Griechisch als auch Gandhari (Kharoṣṭhī-Schrift) verwendeten,¹⁷⁶ bevor Kanishka I. (127-155 n. Chr.) im Laufe seiner Regentschaft Baktrisch mit griechischem Alphabet einführte. Ab dem sechsten König, Vasudeva (191-225 n. Chr.), wurden neben baktrischen Kontrollzeichen auch welche in Brāhmī eingeführt, die bis zum zehnten König beibehalten wurden.¹⁷⁷ Die letzten Kushan-Herrscher sind lediglich aus Münzfunden bekannt.

Die früheste erhaltene schriftliche Quelle stammt aus der chinesischen Chronik *Hou Han Shu* und beinhaltet einen Bericht über den Aufstieg des ersten Kushan-Herrschers und die Begründung des Reiches. Darin beschrieb Ban Yong, wahrscheinlich 103 n. Chr., als er die Region verließ, die Ereignisse in den westlichen Städten der heutigen Provinz Xinjiang sowie in den östlichen Grenzgebieten des chinesischen Reiches. In seinen Aufzeichnungen geht es unter anderem um die *Da Yuezhi*, ein nomadisches Volk, das von den *Xiongnu* (oft als Hunnen angesehen) aus seinen angestammten Gebieten vertrieben wurde und nach *Da Xia* weiterzog, einem Gebiet, das wahrscheinlich im Oxus-Becken lag.

¹⁷⁵ Für eine allgemeine Analyse über Kushana-Münzen siehe: Jongeward/Cribb 2015. Für Untersuchungen der Goldmünzen der Kushana siehe: Bracey/Oddy 2010. Über den Goldgehalt, die Entwertung und die Reihenfolge siehe: Oddy/Cribb 1998.

¹⁷⁶ Wobei einige Münzen nur eine griechische Legende aufweisen. Siehe dazu: Cribb 2017, S. 9.

¹⁷⁷ Cribb 2017, S. 9.

Die Gemeinschaft der *Da Yuezhi* soll in fünf Herrschaftsbereiche gegliedert gewesen sein. Eine davon waren die *Guishuang* (chin. 貴霜), die von *Qiujiuque* (chin. 丘就卻) angeführt wurden. Dieser vereinte die Stämme und begründete das Kushan-Reich im Kabul-Tal, *Gandhara und Kaschmir*. Nach dessen Tod, im Alter von über 80 Jahren, übernahm sein Sohn *Yangaozhen* (chin. 閼高珍) die Regentschaft und eroberte wie sein Vater davor weitere Gebiete.¹⁷⁸

Der in den Aufzeichnungen genannte *Qiujiuque* kann mit den Münzen von Kujula Kadphises als erster Herrscher der Kushan-Dynastie identifiziert werden.¹⁷⁹ Hingegen konnte die Identität seines Sohnes *Yangaozhen* erst mit der Entdeckung der *Rabatak*-Inschrift gelöst werden. Bei dieser Inschrift, gefunden 1993, handelt es sich um einen religiösen Text, der zusätzlich eine Auflistung der ersten vier Kushan-Herrscher und deren familiäre Beziehung beschreibt. Die anhand von Münzen erstellte Reihenfolge konnte damit bestätigt werden und Vima Takto als Sohn und Nachfolger von Kujula Kadphises nachgewiesen werden.¹⁸⁰ Dies half wiederum, einige Skulpturen, Inschriften und Münzen, darunter der Emittent der „Soter Megas“-Münzen ebenfalls Vima Takto zuzuordnen.¹⁸¹

Acht Jahre nach der Entdeckung der *Rabatak*-Inschrift veröffentlichte Harry Falk Überlegungen, die es möglich machten, die Zeitrechnung der Kushana in den Gregorianischen Kalender umzuwandeln. Sein Vorschlag basiert auf Informationen über zeitliche Beziehungen, die es zwischen einer Saka-Ära und Kushan-Herrschern im *Yavanajātaka* von Sphujiddhvaja, dem ältesten erhaltenen indischen Text zur Astronomie, gibt.¹⁸² Er errechnet, dass die Kushan-Ära 149 Jahre nach der Saka-Ära einsetzt, was ihn zu dem Schluss kommen ließ, dass der Beginn im Jahr 227 n. Chr. ist.¹⁸³ Harry Falk argumentiert jedoch, dass dieses Datum nicht das erste Jahr der Ära von Kaniska I. darstellt, sondern vielmehr Jahr 1 eines zweiten Jahrhunderts ist, in dem die Hunderterstelle ausgelassen wurde.¹⁸⁴ Demnach liegt das tatsächliche Jahr 1 von Kaniska I. hundert Jahre früher, also im Jahr 127 n. Chr.¹⁸⁵ Dadurch ergeben sich für die ersten Kushan-Herrscher

¹⁷⁸ Zürcher 1968, S. 367-368. Zitiert nach: Errington/Curtis 2007a, S. 67.

¹⁷⁹ Cribb 1999, S. 183.

¹⁸⁰ Sims-Williams/Cribb 1996, S. 75-142.

¹⁸¹ Cribb 1999, S. 180.

¹⁸² Falk 2001.

¹⁸³ Falk 2001, S. 127.

¹⁸⁴ Die Idee der fallengelassenen 100 Jahre übernahm er von Lohuizen-de Leeuw. Lohuizen-de Leeuw 1949, S. 235.

¹⁸⁵ Falk 2001, S. 130; Cribb 2017, S. 7.

folgende Daten: Kujula Kadphises: 76-90 n. Chr., Vima Takto das Jahr 105 n. Chr., Vima Kadphises um das Jahr 113 n. Chr., Kanishka I. 127-155 n. Chr., Huvishka 155-187 n. Chr. und Vasudeva I. ca. 191-225 n. Chr.¹⁸⁶

Diese Quellen sind nicht nur für die Datierung von Bedeutung, sondern vermitteln auch einen Eindruck über die regionale Ausbreitung (Abb. 56) und den Verfall der Kushan-Herrscher. Unter Kujula Kadphises war Baktrien die Basis, von dort begann er Eroberungszüge nach Begram. Anschließend vergrößerte er sein Reich nach Gandhara, Taxila und Sind. Sein Sohn setzte die Feldzüge seines Vaters fort und dehnte das Reich bis nach Mathura in Indien aus.¹⁸⁷ Unter Kanishka I. erstreckte es sich über die heutigen Gebiete Tadschikistan, Usbekistan, Teile von Pakistan und Afghanistan bis nach Nordindien (Abb. 57).¹⁸⁸ Im Jahr 233 n. Chr. übernahmen die Sassaniden, während der Herrschaft von Kanishka II. (227-246 n. Chr.), die Kontrolle über Baktrien. Von Vasishka (246-267 n. Chr.) eroberten sie Gandhara und von Vasudeva II. (280-320 n. Chr.) Taxila. Ab Vasudeva II. sind Herrscher des Kushana-Reichs nur mehr anhand von Münzen bekannt. Zwischen den Jahren 320-360 n. Chr. fiel der südliche Teil an Gupta-Herrscher. 380 n. Chr. wurde der letzte Herrscher, Kipunadha (360-380 n. Chr.), von kidaritischen Hunnen gestürzt.¹⁸⁹

Die Rabatak-Inschrift ermöglichte zusätzlich einen Einblick in die Glaubenswelt der Kushan-Herrscher. Auf der Inschrift werden die Gottheiten Aoro-zodo, Mi-ro, Mozdooano, Nana, Narasao, Omma und Sroshardo genannt. Weiters erläutert sie, dass Kanishka I. durch das Wohlwollen dieser Gottheiten die Regentschaft innehat und sie verehrt werden, um die Autorität des Herrschers aufrechtzuhalten.¹⁹⁰ Die Gottheit Aoromordo, die mit Ahura Mazda gleichzusetzen ist, verdeutlicht, dass die Kushana einer abgewandelten Form des Zoroastrismus angehörten.¹⁹¹

Die auf den Münzen von Kanishka geprägten Gottheiten bestätigen die Interpretation der Rabatak-Inschrift. Auf dem Avers ist der Herrscher beim Darbringen von Opfern vor einem (Feuer-)Altar zu sehen. Auf dem Revers wird ihm von verschiedenen Gottheiten die Königswürde in Form eines Segensgestus oder eines Diadems übermittelt.

¹⁸⁶ Cribb 2008a, S. 67. Für eine kritische Auseinandersetzung unterschiedlicher Datierungsansätze seit den 1960er Jahren siehe: Bracey 2017.

¹⁸⁷ Cribb 2008a, S. 66.

¹⁸⁸ Srinivasan 2008, S. 119.

¹⁸⁹ Errington/Curtis 2007a, S. 71.

¹⁹⁰ Mukherjee 1978, S. 42-43.

¹⁹¹ Cribb 2008b, S. 122.

Zu den genannten Gottheiten der Rabatak-Inschrift gesellen sich in späteren Münzprägungen noch weitere hinzu. Darunter Pharro, Ardoxsho und Manaobago, die ebenfalls in der iranischen religiösen Tradition verstanden werden können.¹⁹² Aber auch Gottheiten, die aus anderen Religionen stammen, werden abgebildet, darunter auch Buddha (Abb. 58).

Während Huvishka blieb es gängig, verschiedene Gottheiten auf den Münzen darzustellen.¹⁹³ Anfangs sind auf seinen Kupfermünzen die Hauptgötter Kanishkas I. vertreten, aber zur Mitte seiner Regierungszeit werden Ardoxsho, Pharro und Oesho die Hauptmotive. Gegen Ende seiner Regierungszeit sind Miïro und Mao scheinbar die wichtigsten Gottheiten.¹⁹⁴ Auf den Münzen von Huvishka werden auch indische Gottheiten abgebildet. Diese repräsentieren allerdings erneut iranische Glaubensvorstellungen,¹⁹⁵ Buddha wird hingegen nicht mehr dargestellt.

Genau diese Darstellungen auf den Münzen der Kushan-Herrscher verdeutlichen, aus welchem umfangreichen Repertoire die Handwerker wählen konnten, um die von ihnen gewünschten Motive zu gestalten und ihren eigenen Anforderungen und Vorstellungen anzupassen. Besonders prägend war die Kunst aus dem griechischen Mittelmeerraum, die von Alexander dem Großen und den Seleukiden in die Region gebracht und von deren Nachfolgern, der baktrisch-griechischen und indo-griechischen Bevölkerung, mit Veränderungen weitergeführt wurde. Zusätzlich gibt es bedeutende Einflüsse aus dem zoroastrischen Iran, aus dem hinduistischen und buddhistischen Indien und, aufgrund der Handelsrouten, auch mit dem römischen Reich. Ein eindrucksvolles Beispiel ist dabei ein Schatzfund aus einer Residenz in Begram. Die dort gefundenen Gegenstände vermitteln, mit welchen unterschiedlichen Strömungen die Kushan-Herrscher Kontakt hatten. Er enthält Lackarbeiten aus China, Elfenbeinstücke im indischen Stil, Metallgegenstände und Abgüsse aus Gips, die Motive aus dem Mittelmeerraum aufweisen.¹⁹⁶

4.2. Der Nimbus in der Kunst der Kushan-Herrscher – eine Übernahme?

Bereits bevor die Da Yuezhi unter Kujula Kadphises zu einem Reich vereint waren, imitierten einige der Stammesführer den Zeus-Mithra-Typ mit Zepter, Blitzbündel und

¹⁹² Cribb 2008b, S. 123.

¹⁹³ Für ein Verzeichnis der Kupfermünzen siehe: Göbl 1984.

¹⁹⁴ Cribb 2008b, S. 123.

¹⁹⁵ Cribb 2008b, S. 124.

¹⁹⁶ Für eine detaillierte Auseinandersetzung zu den gefundenen Gläsern und Gipsabdrücken in Begram siehe: Menninger 1996. Stone 2008, S. 83.

Strahlen (Abb. 59) von Heliokles I.¹⁹⁷ Auch Kujula Kadphises übernahm Münztypen von vorherigen Herrschern. Als Vorlage galten griechisch-baktrische, indo-griechische, indo-skythische, indo-parthische und auch römische Münzen,¹⁹⁸ jedoch keine Darstellung mit Strahlen oder einem Nimbus.

Anders sieht es bei seinem Nachfolger und Sohn aus. Wie bereits oben erwähnt, wusste man lange nicht, wer hinter den mysteriösen Münzprägungen der *Soter-Megas*-Ausgabe (Abb. 60) stand, und erst durch die Entdeckung der *Rabatak*-Inschrift konnte man diese Vima Takto gesichert zuordnen.¹⁹⁹ Die Münzen wurden in einem Gebiet, das sich nördlich des Flusses Oxus im heutigen Usbekistan und Tadschikistan über Afghanistan und Pakistan bis nach Nordindien erstreckt, gefunden.²⁰⁰ Den Grund für eine anonyme Münzprägung sieht MacDowall in der Anlehnung an Münzen von Augustus, der, nachdem er seine Herrschaft angetreten hatte, aufhörte, in seinem Namen Münzen zu prägen, stattdessen Titel verwendete, die eine Verbindung zu Gottheiten andeuteten oder ihn als Siegreichen darstellten.²⁰¹ Diese Titel wurden von indo-skythischen und indo-parthischen Herrschern in die Region gebracht und wurden schließlich von den Kushana, wahrscheinlich um die Kontinuität des Geldes nicht zu stören, weitergeführt.²⁰² Bei anderen Münzausgaben orientierte sich Vima Takto ebenfalls an jenen, die in der Region verbreitet waren,²⁰³ beispielsweise auch an dem Zeus-Mithra-Münztyp, den Heliokles I. in Mathura prägen ließ.²⁰⁴

Seine Soter-Megas-Münzen (Abb. 60) haben alle das gleiche Grundmotiv. Auf dem Avers ist eine nach rechts gerichtete Büste dargestellt, über deren Schulter ein Mantel gelegt ist. Die dargestellte Person hält in seiner rechten Hand einen Pfeil und trägt ein Diadem. Etwas oberhalb der Haare umspannen Strahlen den Kopf der Person. Auf dem Revers ist ein Reiter, der ebenfalls nach rechts blickt, abgebildet. Innerhalb der Münzprägung gibt es feine Unterschiede bei dem Porträt, der Anzahl der Strahlen und der Gestaltung der Schrift, aber kaum bei der Qualität oder dem Gewicht der Münzen.²⁰⁵

¹⁹⁷ Jongeward/Cribb 2015, S. 28.

¹⁹⁸ Jongeward/Cribb 2015, S. 22-23.

¹⁹⁹ Siehe dazu: Sims-Williams/Cribb 1995.

²⁰⁰ Jongeward/Cribb 2015, S. 39.

²⁰¹ MacDowall 2002, S. 165-167.

²⁰² Jongeward/Cribb 2015, S. 41.

²⁰³ Cribb 1993, S. 123; Cribb 1999, S. 182.

²⁰⁴ Errington/Curtis 2007a, S. 68.

²⁰⁵ Errington/Curtis 2007a, S. 68.

Aufgrund der verwendeten Tamghas konnte festgestellt werden, dass es sich bei den fein ausgearbeiteten Münzbildern mit mehr Strahlen um die spätere Ausgabe handelt.²⁰⁶

In der Forschung ist man sich uneinig, wen die Person auf dem Avers darstellen soll. Man spricht sich für eine Darstellung des Sonnengottes Miros, der dem iranischen Sonnengott Mithra entspricht, aus oder dafür, dass es sich dabei um ein Herrscherportrait von Vima Takto handelt.²⁰⁷ Joe Cribb sieht beispielsweise in der Darstellung den Sonnengott Miro, allerdings soll die Darstellung der Büste an römische Kaiserporträts mit Strahlen angelehnt sein.²⁰⁸ Fabrizio Sinisi zeigt zudem Parallelen zur Diademfigur auf einem Pferd am Avers einer Gandhara-Serie von Vima Takto auf, die klar den Herrscher darstellt. Darüber hinaus ist die Art und Weise, wie die Strahlenbüste den Speer hält, identisch mit dem Typ von Vima Takto mit einer Büste im mazedonischen Helm, der ebenfalls zur Kategorie der königlichen Bilder gehört.²⁰⁹ Beide Ansätze haben ihre Berechtigung. Ob es sich nun um die Darstellung des Sonnengottes oder des Herrschers mit Strahlen handelt, kann momentan nicht geklärt werden. Was wir allerdings feststellen können, ist, dass das Motiv je nach Auslegung entweder auf Münzen mit Strahlenkronen aus dem römischen Reich zurückzuführen ist oder auf die Darstellung von Zeus-Mithra von indo-griechischen Herrschern.

Unter seinem Nachfolger Vima Kadphises kam es zu radikalen Änderungen bei den Münzendarstellungen der Kushan-Herrscher (Abb. 61). Römische Münzen dienten von nun an nicht nur anhand ihrer Darstellungen als Vorlage, sondern man übernahm die für den römischen Aureus Denarius typischen acht Gramm als Münzgewicht. Außerdem wurden die griechischen oder iranischen Porträtbüsten sowie der indo-skythische Reiter durch eine ganzfigurige Darstellung des Königs ersetzt. Vima Kadphises ließ sich als kräftigen älteren Mann mit Vollbart darstellen.²¹⁰ Gekleidet ist er in einer Hose und Tunika mit Rock, über die ein Mantel gelegt ist. An den Füßen trägt er schwere Stiefel, während sein Kopf von einer Kopfbedeckung geziert wird. Diese Mütze ist hoch, abgerundet und mit einem Schirm versehen, an dem Diadembänder angebracht sind. Aber es gibt auch Darstellungen, bei denen er nur ein Diadem trägt. Diese Art der Kleidung entspricht dem Gewand von

²⁰⁶ Jongeward/Cribb 2015, S. 42; Errington/Curtis 2007a, S. 68.

²⁰⁷ MacDowall 1978, S. 310; Grenet 2006.; Bracey 2012, S. 199; Sinisi 2017, S. 874.

²⁰⁸ Jongeward/Cribb 2015, S. 42.

²⁰⁹ Sinisi 2017, S. 874.

²¹⁰ Jongeward/Cribb 2015, S. 55.

iranischen Nomadenstämmen.²¹¹ Als Hauptgottheit wird auf seinen Münzen lediglich Oesho dargestellt.²¹²

Oesho (Abb. 62) ist eine Gottheit aus Zentralasien, die bis zur Regentschaft der Kushana keine bildliche Darstellung fand. Abgeleitet ist der Kult aus iranischen Traditionen und wird mit Bergen, Wind, Himmel und gutem Glück assoziiert.²¹³ Seine Ikonographie wurde von der Gottheit Shiva übernommen. Als göttliches Zeichen erhielt er keine Strahlen, Nimbus oder ein ähnliches Leuchten, sondern aus seinem Kopf steigt Feuer empor. Ein Element, das im zoroastrischen Glauben als rein und als Nachkomme der obersten Gottheit Ahura Mazda angesehen wurde.²¹⁴ Vima Kadphises ließ sich ebenfalls mit diesem Symbol darstellen. Bei ihm ragen die Flammen aus den Schultern empor und sind eine visuelle Umsetzung des königlichen *Khvarnah*.²¹⁵

Während der Regentschaft von Kanishka I. fanden einige grundlegende Veränderungen bei der Gestaltung der Münzen statt, die für das Verständnis der Religions- und Kunstgeschichte der Region von großer Bedeutung sind. Eine davon ist die schiere Anzahl an Götterdarstellungen, die auf dem Revers der Münzen auftauchen.²¹⁶ Um der Menge an Gottheiten eine angemessene Darstellung und Ikonographie mit Wiedererkennungswert zu geben, hat man sich bei unterschiedlichen bereits bestehenden Darstellungskonventionen bedient. Oesho hat beispielsweise, als oberster Gott des Kushan-Pantheons, neben der Beibehaltung der Shiva-Ikonographie einen Dreizack und Blitzbündel erhalten, sowie einen Nimbus (Abb. 63).²¹⁷ Bis auf wenige Ausnahmen wurde ab nun fast alle Gottheiten mit einem Nimbus dargestellt. Diejenigen, die ohne Heiligenschein abgebildet wurden, haben spezielle Attribute erhalten, wie beispielsweise Mao (Mondgott) (Abb. 64), der mit einem Halbmond, wie bei Selene üblich, dargestellt wurde.

Die Verwendung des Heiligenscheins bei einer großen Anzahl unterschiedlicher Gottheiten deutet auf einen Bedeutungswandel zum Götterglanz hin. Darstellungen von

²¹¹ MacDowall 1978, S. 307; Jongeward/Cribb 2015, S. 56.

²¹² Jongeward/Cribb 2015, S. 10.

²¹³ Jongeward/Cribb 2015, S. 282.

²¹⁴ Errington 2007b, S. 114–115.

²¹⁵ Sinisi 2017, S. 874.

²¹⁶ Mukherjee 1978, S. 42–43.

²¹⁷ Der Grund für die zusammengesetzte Ikonographie bestand wohl darin, Oesho als höchste Gottheit zu kennzeichnen. Siehe: Jongeward/Cribb 2015, S. 282. Für eine detaillierte Auseinandersetzung über die Anwendung der Ikonographie von Shiva auf Kushana Münzen siehe: Cribb 1997.

Herakles, Nike (Abb. 49) und Artemis (Abb. 53) mit Strahlen oder Nimben bei indogriechischen und indo-skythischen Herrschern gingen dieser Veränderung voran. Gebildet wird der Heiligenschein durch eine dünne Linie, die eine Kreisfläche um den Kopf der Gottheit bildet.

Der Sonnengott Miuro (Abb. 65) zählt laut *Rabatak*-Inschrift zu den Hauptgöttern des Kushan-Pantheons und ist von Beginn an auf den Münzen von Kanishka vertreten. Dort wird er bis zum Wechsel der Sprache mit dem griechischen Namen Helios bezeichnet. Nicht nur der Name, sondern auch seine Ikonographie stammt von dem griechischen Sonnengott.²¹⁸ Die Darstellung zeigt einen jugendlichen Gott, der stehend nach links blickend dargestellt ist. In seiner rechten Hand hält er ein Diadem oder einen Speer, üblicherweise ist er aber mit ausgestreckter Hand und erhobenen Fingern dargestellt. Was Carter zurecht als Motive des Segensgestus identifiziert hat²¹⁹. Ein Motiv, das bereits bei den Achämeniden und Parthern weit verbreitet war. Sein wichtigstes Erkennungsmerkmal ist jedoch der Strahlennimbus. Dieser umfängt den Kopf von Schulter zu Schulter, die Strahlen sind kurz, dicht aneinandergedrängt und gehen vom äußeren Rand ab. Bis auf wenige Ausnahmen (siehe unten) ist der Strahlennimbus dem Sonnengott vorbehalten.

Hinsichtlich der Herrscherdarstellungen blieb Kanishka grundsätzlich den Veränderungen seines Vaters treu. Er ist gekleidet in der für Kushan-Herrscher üblichen Tracht mit Hose, Stiefeln, einer Tunika mit Gürtel und Rock sowie einem Umhang, der die Schultern verdeckt. Die flammenden Schultern, die ihm Autorität bis zur Halbgöttlichkeit verleihen, übernimmt er bei den Darstellungen, die ihn vor einem Altar Opfergaben darbringen zeigen.²²⁰ Zusätzlich ließ er Münzen (Abb. 66) herausgeben, bei denen die Oberfläche so bearbeitet wurde, dass es den Anschein erweckt, als würde er umgeben von gleißendem Feuer sein und er das Zentrum, aus dem es herausfließt.

Der Wandel der Bedeutung des Heiligenscheins hin zu einem allgemein göttlichen Symbol ermöglichte es, dass sich Kanishka I. selbst mit einem Nimbus (Abb. 67) darstellen ließ. Wie bereits das Motiv der Flammen sollte der Heiligenschein Macht, Legitimität und Halbgöttlichkeit symbolisieren. Zu finden ist der Nimbus auf späten Ausgaben von Kupfermünzen sowohl bei seinem thronenden als auch bei seinem stehenden Typ. Das Fehlen eines bestimmten Bezuges zu einer Gottheit auf dem Revers unterstreicht die These, dass es sich dabei um eine Kennzeichnung der Erhabenheit des Herrschers handelt und

²¹⁸ Cribb 2008b, S. 123; Sinisi 2017, S. 212.

²¹⁹ Carter 1987, S. 45.

²²⁰ Jongeward/Cribb 2015, S. 68.

diese von den Gottheiten bestimmt war. Gestaltet wird der Nimbus wie bereits bei den Götterdarstellungen durch eine zarte Linie, die den Kopf des Herrschers umschließt. In manchen Fällen passt sich die Form des Heiligenscheins an die Tiara an und verlängert sich nach oben hin.

Die Münzausgaben von Kanishkas Sohn und Nachfolger Huvishka spiegeln das Kushan-Reich auf seinem Höhepunkt wider und sind in all jenen Gebieten verbreitet, in denen bereits seine Vorfahren waren, darunter Süd-Usbekistan, Tadschikistan, Nord- und Südostafghanistan, Pakistan und Indien bis nach Mathura im Süden.²²¹ Huvishka erweiterte die Anzahl der Gottheiten auf seinen Münzen, wobei es Unterschiede gibt, wann welche Gottheiten wie häufig vorkommen, und auch das Hinzufügen oder Ausschließen von Gottheiten variiert. Wie umfangreich das Münzsystem von Huvishka war, verdeutlicht eine Stempelanalyse, die Joe Cribb durchgeführt hat. Er analysierte 1,180 Golddinare und konnte feststellen, dass es 155 Prägestempel für die Vorderseite und 587 Prägestempel für die Rückseite gegeben haben muss. In einem Beispiel wurden 34 Reversmotive mit einem einzigen Vorderseitenstempel kombiniert.²²²

Wie bereits sein Vater stattete er den Großteil der abgebildeten Gottheiten mit einem Nimbus aus. Miirō, der teilweise zu den am häufigsten dargestellten auf seinen Münzen zählt,²²³ wird weiterhin mit einem Strahlennimbus dargestellt.

Die Darstellung des Herrschers mit Nimbus übernimmt Huvishka ebenfalls. Allerdings führt er ihn bereits bei seinen ersten Kupfermünzen (Abb. 68) ein und ab seiner dritten Münzausgabe wurde er auch auf seinen Goldmünzen (Abb. 69) verwirklicht.²²⁴ Bei späteren Kupfermünzen ging er noch einen Schritt weiter und führte eine Kombination aus Kopf- und Körperschein ein, die zusätzlich noch mit Strahlen (Abb. 70) versehen sein kann. Die Strahlen waren überwiegend Miirō vorbehalten, und die Kombination aus Kopf und Körperschein ist, wie unten angeführt, eine Sonderform, die ausschließlich bei Buddhadarstellungen vorkommt. Auch hier war nicht die Gleichsetzung oder der Bezug zu einer bestimmten Gottheit gemeint, denn Miirō wird nie mit einem Körperschein dargestellt und Buddha gehört nicht zu jenen Gottheiten, die Huvishka auf seinen Münzen abbildete. Vielmehr handelt es sich dabei um die Hervorhebung der göttlichen Gnade und Erhabenheit und kann somit als Umsetzung des königlichen *Khvarenah* gesehen werden.

²²¹ Jongeward/Cribb 2015, S. 92.

²²² Jongeward/Cribb 2015, S. 89.

²²³ Cribb 2008b, S. 123; Sinisi 2017, S. 212.

²²⁴ Sinisi 2017, S. 846.

4.3. Die Entstehung des Buddhabildes

Mehr als 600 Jahre nach dem Ableben des historischen Buddhas entstanden die ersten bildlichen Darstellungen. Davor wählte man unterschiedliche Symbole – Stupa, Fußabdruck, Rad, Bodhi-Baum etc. –, um seine Anwesenheit abzubilden. Wie beim Bodhi-Baum stellen sie oft einen speziellen Moment im Leben von Buddha dar. Welche Gründe die ersten Anhänger des Buddhismus hatten, Buddha nicht bildlich darzustellen, sind unbekannt. Wahrscheinlich ist es auf die allgemeine Tendenz der Zeit zurückzuführen.²²⁵

Was jedoch bekannt ist, ist, dass ab dem Zeitpunkt, ab dem Buddha bildlich dargestellt wurde, eine Unmenge an Kunstwerken geschaffen wurde. Ein wesentlicher Grund dafür liegt in der zunehmenden Verbreitung des Buddhismus, der einen Wandel von seiner ursprünglich monastischen Religion zu einer allgemeinen Glaubensrichtung für die breite Bevölkerung bewirkte. Dem ging ein Wandel der Religion von der *Hinayana*- zur *Mahayana*-Doktrin voran. Im *Mahayana*-Buddhismus wird Sakyamuni nicht mehr als sterblicher Lehrer, sondern als ein mächtiges Wesen mit spirituellen Kräften betrachtet, und in Sutras wie dem *Mahasastu* und dem *Saddharma Pundarik* die aus dem 2. Jh. n. Chr. stammen, wird er bereits als übermenschliche Persönlichkeit beschrieben.²²⁶

Die ersten Darstellungen von Buddha wurden in zwei Regionen – Mathura und Gandhara – in der ersten Hälfte des 2. Jh. n. Chr. während der Kushana-Dynastie geschaffen.²²⁷ In welcher Region schlussendlich das Buddhabild entstanden ist, kann nicht gesichert gesagt werden. Sicher ist allerdings, dass in beiden Regionen ein gewisser Stil, der bei der Gestaltung Vorrang hatte, dominierte. So haben sich die Handwerker in Gandhara an der Kunst des griechischen und römischen Mittelmeerraums orientiert, während in Mathura das Buddhabild mehr auf indische Traditionen zurückzuführen ist. Mit Grünwedel und Foucher entstand die sog. Gandhara-Schule, die sich für eine Übernahme von Motiven aus der griechisch-römischen Mittelmeerregion einsetzt, und mit Coomaraswamy die sog. Mathura-Schule, in der die indische Kunst als Ursprung angesehen wird.²²⁸

Bereits von Beginn an erhielt Buddha bestimmte Attribute, die ihn ikonographisch kennzeichnen und seine Göttlichkeit verdeutlichen sollten. Dabei kann es sich um

²²⁵ Zin 1998, S. 58.

²²⁶ Rowland 1963, S. 8.

²²⁷ Zin 1998, S. 59.

²²⁸ Grünwedel 1900; Foucher 1951; Coomaraswamy 1927. Für eine geschichtliche Aufarbeitung siehe: Rhi 2010.

bestimmte Begleitpersonen, Symbole oder Eigenheiten seiner Ikonographie handeln, wie zum Beispiel die langgezogenen Ohrläppchen. Auch einige der Symbole, die vor einer bildlichen Darstellung von Buddha an seiner Stelle abgebildet wurden, fanden in den frühen Darstellungen weiterhin Verwendung,²²⁹ darunter der Bodhi-Baum. Der Nimbus zählt auch zu jenen Attributen, die seit der Entstehung des Buddhabildes untrennbar mit ihm verschmolzen sind.

4.4. Die Ikonographie des Heiligenscheins im Buddhismus

Wie bereits dargelegt, entwickelte sich der Nimbus ab der Regierungszeit Kanishkas I. zu einem Symbol, das allgemeine Göttlichkeit und Erhabenheit repräsentiert. In diesem Kontext wurde Buddha auch zum ersten Mal dargestellt und erhielt ebenso wie viele der anderen Gottheiten aus dem Pantheon der Kushana einen Nimbus. Für eine umfangreiche Analyse der unterschiedlichen Darstellungsvarianten sind erneut Münzen von Kanishka I. ein wichtiger Anhaltspunkt. Denn die vorhandenen Umschriften auf den Buddhamünzen – *Boddo* (Buddha), *Sakamano Boudo* (Shakyamuni Buddha) und *Metrago Boudo* (Maitreya Buddha) – verweisen einerseits auf die bereits existierende Trennung zwischen Sakyamuni und Maitreya und ermöglichen andererseits eine Datierung in die späte Münzserie von Kanishka, da sie auf Baktrisch mit griechischen Schriftzeichen geschrieben ist.²³⁰

Als Vorlagen für die Münzbilder dienten skulpturale Prototypen, die den Stempel schneiden in Werkstätten zur Verfügung standen.²³¹ Alle Buddha-Münztypen weisen auf die eine oder andere Art ein Leuchten auf. Allerdings variiert die gestalterische Ausführung, anders als bei den restlichen Gottheiten.²³² Buddha wurde sowohl mit einem einfachen Nimbus (Abb. 71), einem Strahlennimbus (Abb. 72), einem konzentrischen Nimbus (Abb. 73), einer Kombination aus Nimbus und Körperschein (Abb. 58), wobei der Nimbus auch konzentrisch ausgeführt sein kann, als auch, auf einigen seltenen Maitreya-Münzen, mit einem Heiligenschein, der aus einer Art Perlenkette (Abb. 74) gebildet ist, dargestellt. Der Grund für die unterschiedlichen Varianten liegt an der noch neuen, sich

²²⁹ Zin 1998, S. 59.

²³⁰ Cribb 1985, S. 63-64. Neben der klaren namentlichen Unterscheidung können auch bildnerisch Unterschiede zwischen Shakyamuni und Maitreya festgestellt werden. Shakyamuni wurde auf zwei unterschiedliche Weisen stehend dargestellt, während es von Maitreya nur einen sitzenden Typ gibt.

²³¹ Cribb 1985, S. 67.

²³² Für eine detaillierte Analyse der Stempel bei Kanishkas Buddhamünzen siehe: Cribb 1985.

etablierenden Ikonographie von Buddha und an dem Wunsch, Buddha mit einem angemessenen Leuchten darzustellen.

Nicht überraschend ist, dass der schlichte Nimbus auf den Münzen die häufigste Variante darstellt, da auch bei skulpturaler Ausführung dieser am häufigsten festzustellen ist, was wiederum die These von Cribb hinsichtlich der Skulpturen als Vorlage für Stempelschneider bestätigt.

Auch bei den restlichen Heiligenscheindarstellungen auf den Münzen von Kanishka haben sich teilweise skulpturale Entsprechungen erhalten. So auch bei dem Strahlennimbus (Abb. 2), der ursprünglich das Symbol von Sonnengottheiten war und, wie wir bei den Herrscherdarstellungen von Huvishka (Abb. 70) gesehen haben, als ein besonderes Leuchten verstanden werden konnte. Gestalterisch hielt man sich an die Darstellungskonventionen von Strahlennimben, wie sie bereits bei den frühesten Darstellungen von Helios (Abb. 65) im griechischen Mittelmeerraum bis zu Plato (Abb. 42, 43 und 44) nachweisbar sind. Es handelt sich um einen Nimbus, der durch eine Linie gebildet wird und an dessen Rand kurze, nah beieinanderliegende Strahlen abgehen.

Das Metropolitan Museum of Art ist im Besitz einer Buddhastatue mit Strahlennimbus (Abb. 75). Die in der *Abhaya-Mudra* gestaltete Bronzestatue besitzt keine Inschrift, wird allerdings aufgrund der auffälligen stilistischen Parallelen zu römischen Kaiserporträts ins 1.-2. Jh. n. Chr. datiert.²³³ Der Strahlennimbus wurde aus einer Bronzeplatte gearbeitet und bestand ursprünglich aus 19, drei sind teilweise oder ganz verloren gegangen, kurzen und nahe aneinanderlegenden Strahlen. Befestigt wurde der Strahlennimbus durch einen Bolzen am Hinterkopf. Aufgrund von Resten einer Vergoldung, die man am Strahlennimbus und an Teilen des Gewandes fand,²³⁴ wurde der Effekt des Leuchtens zusätzlich hervorgehoben. Dass der Strahlennimbus als eine der Varianten, um das Leuchten von Buddha abzubilden, gewählt wurde, ist nicht weiter verwunderlich, da zeitgenössische Texte eine enge Verbindung zwischen Buddha und der Sonne herstellen und in einigen Fällen Buddha sogar als Nachkommen der Sonne bezeichnen.²³⁵ Zudem gibt es vorikonische Darstellungen, die die Anwesenheit von Buddha anhand einer Sonnenscheibe andeuteten. So zu sehen bei einer Stele (Abb. 76) aus dem British Museum, bei der zwischen den Gottheiten Brahma und Indra eine

²³³ Behrendt 2007, S. 50.

²³⁴ Behrendt 2007, S. 50.

²³⁵ Rosenfield 1967, S. 194-195; Revire 2017.

Sonnenscheibe mit zackigen Strahlen platziert wurde.²³⁶ Neben dem Bezug zu römischen Kaiserporträts, die kurz nach der Zeitenwende die Strahlenkrone (Abb. 24, 25 und 26) bei ihren Darstellungen einführten, weist das Leuchten Ähnlichkeiten mit Abbildern von Helios wie bei der Bronzestatue aus dem 3.-2. Jh. v. Chr. (Abb. 8) oder mit der Silbertafel von Ai Khanoum (Abb. 36) auf.

Neben der Betonung der solaren Aspekte von Buddha können Darstellungen wie die eben erwähnte Sonnenscheibe (Abb. 76) Teil des Ursprungs des Körperscheins sein, da man das Kultbild von Buddha vor solchen Scheiben platzierte. Der Körperschein symbolisierte damals ein Leuchten, das ausschließlich Buddha vorbehalten war und auch in den betrachteten Kulturen keine visuelle Umsetzung fand. Bei den ältesten Darstellungen wurde der Körperschein stets in Kombination mit einem Nimbus abgebildet, der gestalterisch aber eine eigene Einheit bildet. Als zweite Quelle können Darstellungen, wie sie beispielsweise auf den Stelen aus dem Kimbell Art Museum (Abb. 77) und dem Harvard Art Museum (Abb. 78) zu sehen sind, gedient haben. Die Triade aus dem Kimbell Art Museum zählt zu den frühesten eindeutig datierbaren Darstellungen von Buddha. Ihre Inschrift erlaubt eine zeitliche Einordnung der aus rotem Sandstein gefertigten Triade in das Jahr 131 n. Chr. Dargestellt ist Shakyamuni, der auf einem Postament sitzt und von zwei Begleitpersonen flankiert wird. Charakteristisch für frühe buddhistische Darstellungen aus Mathura ist die Bekleidung, bei der die linke Schulter bedeckt bleibt, während die rechte Schulter frei von Kleidung ist. Der Kopf und der Körper waren ursprünglich von einem großen Nimbus umspannt, der teilweise verloren gegangen ist. Einen Eindruck von der Gestaltung vermittelt die Triade aus dem Harvard Art Museum (Abb. 78), die jedoch keine Inschrift aufweist, aber aufgrund der stilistischen Überschneidungen zeitnah entstanden ist. Der dort angebrachte Nimbus besteht aus einer einfachen Kreisfläche, die den Kopf inklusive der Schultern umspannt. An seinem äußeren Rand sind Halbkreise, die zum Rand geöffnet sind, angebracht. Diese Art der Verzierungen des Heiligenscheins ist für frühe Buddhadarstellungen in Mathura typisch. Der Nimbus wird zusätzlich von einem weiteren Bogen, der mit Blättern verziert ist, umspannt und vergrößert. Betrachtet man die Rückseite (Abb. 79) der Triade, lässt sich die Bedeutung des zweiten Bogens erkennen. Denn auf dieser erhebt sich die Baumkrone des Bodhi-Baums, dessen Blätter den Nimbus auf der Vorderseite umspannen. Dieser zusätzliche

²³⁶ Miyaji 2008, S. 35.

Bogen wurde wohl als Verdeutlichung der Leuchtkraft – Buddha erfuhr unter diesem Baum seine Erleuchtung – angesehen und fand eine bildliche Umsetzung im Körperschein.

Wie bedeutend vorikonische Darstellungen für die Entstehung der ersten Buddhabilder waren und damit auch für die Gestaltung des Nimbus, wird deutlich anhand der Länge und der Vielfalt, in der sie weiterhin abgebildet wurden. Neben der oben beschriebenen Art der Verschmelzung zwischen Bodhi-Baum und Nimbus hat sich sowohl in Gandhara als auch in Mathura über eine längere Zeitperiode ein enormer Variantenreichtum solcher Darstellungen erhalten. In manchen Fällen ragen die Äste und Blätter direkt aus dem Nimbus heraus, wie beim sog. Brüssler Buddha (Abb. 80), oder sie umspannen Buddha, sodass er wie unter einer Laube sitzt (Abb. 81). Aber auch einfachere Varianten (Abb. 82 und 83), bei denen der Körperschein weggelassen wurde und lediglich die Blätter in unterschiedlicher Anzahl, Länge und Gestaltung um den Nimbus angeordnet sind, haben sich erhalten.

Der konzentrische Schein auf den Buddha-Münzen (Abb. 73) kann als Verweis auf dekorierte Nimben, wie sie häufig bei Darstellungen von Buddha und Bodhisattva zu finden sind, gedeutet werden. Die Ausschmückung der Nimben reicht von einer einfachen Linienumrahmung (Abb. 84), wie bei den Münzen, über die für Mathura charakteristischen Halbkreise (Abb. 77 und 78) bis hin zu komplexen geometrischen und floralen Mustern reichen. Beispielsweise ist der Nimbus einer Bodhisattva-Statue (Abb. 85) aus Pakistan, die wahrscheinlich im 3. Jh. n. Chr. gefertigt wurde, mit einem dreieckigen Muster über zwei Register dekoriert. Die Dreiecke könnten sowohl als Strahlen oder, aufgrund einer feinen Linie im Inneren des Dreiecks, als (Lotos-)Blüten interpretiert werden. Chattopadhyay deutet einen ähnlichen Dekor am Deckel des Kanishka Reliquiars (Abb. 16), allerdings nicht über zwei Register verlaufend, als Lotosblüten und sieht darin ein Sonnensymbol.²³⁷ Eine allgemeine Tendenz, die beim Dekor auf Nimben bei Buddha zu beobachten ist, ist, dass er zu Beginn häufiger den Rand ziert, als die gesamte Fläche einnimmt.

Das eben erwähnte Reliquiar (Abb. 86 und 87), bei dem es sich wohl um eines der am meisten diskutierten buddhistischen Artefakte aus der Kushan-Zeit handelt, ist nicht nur aufgrund des Nimbus mit Lotosblüten von Interesse, sondern vermittelt anhand der restlichen Nimben hierarchische Beziehungen innerhalb des Behälters. Das Reliquiar

²³⁷ Chattopadhyay 1977, S. 30. Siehe auch: Cribb 1985, S. 69.

wurde von David Brainerd Spooner Anfang des 20. Jh. bei Ausgrabungen entdeckt.²³⁸ Laut Errington datiert es in die Regentschaft Huvishkas, wobei bewusste Bezüge zu Kanishka bei der Gestaltung gemacht wurden.²³⁹ Der prominent am Deckel platzierte Buddha mit Blütendekor im Nimbus wird von den beiden Hindugottheiten Brahma und Indra flankiert. Sie sind ebenfalls mit Heiligenscheinen versehen, die an ihren Rändern eine feine Linie aufweisen. Am Körper des Reliquiars befinden sich weitere Darstellungen. Darunter Abbildungen eines Herrschers, der je von einer Mond- und Sonnengottheit begleitet wird, und weitere Buddhadarstellungen, die ebenfalls von zwei Gottheiten flankiert werden. Zudem verläuft ein Girlandenband, das von mehreren Personen getragen wird, um den Körper des Reliquiars. Die Reduzierung des Dekors der Nimben bei den Gottheiten am Deckel wird am Körper weitergeführt. Die Buddhadarstellungen wurden mit einem Nimbus mit Linie am Rand versehen, während seine Begleiter einen ohne Dekor erhalten haben. Der Herrscher, anders als bei den Münzen, wurde ohne Nimbus dargestellt, ebenso die Girlandenträger. Die beiden Astralgottheiten sind mit einem Strahlennimbus und einer Mondsichel als Erkennungsmerkmal ausgestattet. Die hierarchischen Beziehungen werden nicht nur innerhalb der Personengruppen visualisiert, sondern können über das ganze Reliquiar beobachtet werden, denn das Dekor nimmt von oben nach unten ab.

Einzig für die Darstellung des Heiligenscheins, der scheinbar aus aneinandergereihten Perlen (Abb. 74) besteht, konnte keine zeitnahe skulpturale Entsprechung gefunden werden. Es könnte sich dabei aber um eine Umsetzung des aus Mathura stammenden Halbkreismotivs handeln.

²³⁸ Fussmann 1986, S. 78-82.

²³⁹ Errington 2002.

5. Schlussfolgerungen

Das Ziel der vorliegenden Masterarbeit war die Untersuchung der Ikonographie des Heiligenscheins im Buddhismus. Dabei wurde nach Antworten hinsichtlich des Ursprungs, der Bedeutung und der Gestaltung gesucht.

Da die ältesten Darstellungen von Heiligenscheinen aus dem hellenistischen Mittelmeerraum stammen, wurde vorab der Entstehung, Gestaltung und Verbreitung genauere Aufmerksamkeit geschenkt. Dabei wurde beschrieben, dass der Nimbus seinen Ursprung bei Darstellungen von Sonnenscheiben bei Astralgottheiten – mit besonderem Fokus auf Helios – hatte, um damit ihren astralen Aspekt hervorzuheben. Als sich spezifische Ikonographien der einzelnen Gottheiten herausbildeten und festigten, wanderte diese Sonnenscheibe um den Kopf des Sonnengottes und wurde neben der Quadriga zum bedeutendsten Erkennungsmerkmal von Helios. Die übrigen Astralgottheiten erhielten ebenfalls ihre spezifischen Merkmale und wurden ab diesem Zeitpunkt nur mehr in Sonderfällen mit einem Leuchten dargestellt.

Nach der Festlegung der Ikonographie von Helios bildeten sich unterschiedliche Varianten seines Leuchtens und Strahlens heraus, darunter der Strahlennimbus, Strahlenschein, konzentrischer (Strahlen-)Schein und der Körperschein. Welches Leuchten dargestellt wurde, hängt von mehreren Faktoren ab, ist aber vor allem dem Medium geschuldet. Denn Strahlen lassen sich zwar in der Malerei, Numismatik und im Relief hervorragend darstellen, aber aufgrund ihrer Fragilität nur erschwert in skulpturalen Ausführungen.

Neben dem Leuchten des Sonnengottes haben sich im Laufe der Zeit zwei weitere Formen, der Götterglanz und der Herrscherschein, herausgebildet. Beim Götterglanz werden Gottheiten, Heroen oder mythische Personifikationen mit einem Leuchten dargestellt. Durch das Beifügen wird eine Nähe zu Licht, Leuchten oder Strahlen verdeutlicht, eine göttliche Handlung betont oder eine Verbindung zum Olymp unterstrichen. Hinzu kommt, dass die meisten dieser Darstellungen aus der Zeit des sogenannten *Reichen Stils* stammen und der Strahlennimbus als dekoratives Element verstanden wurde.

Beim Herrscherschein handelt es sich um ein Attribut, das Ptolemaios IV. bei Münzen im Namen seines Vaters eingeführt hat und bei dem Strahlen an der Königsbinde angebracht wurden. Zurückzuführen ist diese Darstellungsart auf den Wunsch des Herrschers, sich metaphorisch mit der Gottheit, mit deren Attributen er sich darstellen ließ,

gleichzusetzen. Der Herrscherschein wurde kurz darauf von dem Seleukiden Antiochos IV. übernommen und war auch bei den römischen Kaisern ein beliebtes Herrschersymbol.

Anschließend wurden Kunstgegenstände der unterschiedlichen Kulturen und Herrschaftsgebiete untersucht, die im Einflussbereich existierten, in dem das Buddhabild entstand. Das Augenmerk lag dabei auf Darstellungen, die im engeren Sinn als Kopf- und Körperschein oder im weiteren Sinn als Leuchten oder Strahlen verstanden werden können, da jene auch bei den ersten Buddhadarstellungen Verwendung fanden.

Aus dem Reich der Achämeniden haben sich vier Darstellungen mit unterschiedlichen Strahlenscheinen erhalten. Dabei handelt es sich um Siegelabdrücke, die allerdings einen mesopotamischen Ursprung haben. Einzig die Darstellung des geflügelten Kreises mit einer Person (König oder Gottheit) kann und wurde als Sonnensymbol gedeutet. Allerdings sprechen zwei wesentliche Gründe gegen eine Möglichkeit der Übernahme als Heilighenschein bei Buddha. Zum einen umfängt der Kreis meist den Rumpf der dargestellten Person und zum anderen sind viele Darstellungen erhalten, bei denen der Kreis weggelassen wurde. Somit nie ein zentrales Erkennungsmerkmal und göttliches Zeichen wie bei Helios/Sol war.

Im Reich der Maurya konnten keine Darstellungen gefunden werden, die ein Leuchten und Strahlen einer oder um eine Person darstellen.

Anders verhält es sich mit den Nachfolgern Alexanders des Großen. Aus Ai Khanoum hat sich eine Silbertafel, die um 300 v. Chr. entstanden ist, erhalten, die eine Darstellung von Helios mit Strahlenschein zielt. Zudem übernahmen seleukidische Herrscher ab Antiochos IV. das Motiv der Strahlenkrone auf ihren Münzbildern.

Die Kunst aus dem Parther-Reich zeichnet sich durch ihre Offenheit für Übernahmen aus anderen Kulturkreisen aus, auch Abbilder griechischer Gottheiten wurden hergestellt, aber Darstellungen von Helios oder Strahlen konnten nicht ausfindig gemacht werden. Im Gegensatz dazu haben sich in den Grenzregionen und den Vasallstaaten des Reichs einige Darstellungen von Gottheiten mit Strahlen und Nimben erhalten. Antiochos I. Theos, Herrscher im Königreich Kommagene, hat Darstellungen von synkretistischen Gottheiten bei seinem Grab anbringen lassen. Dabei werden unter anderem Aspekte von Apollon und Helios mit anderen Gottheiten vereint und ihre Attribute, darunter auch der Strahlennimbus, dargestellt. In Palmyra, einer Stadt, die zwischen den östlichen und westlichen Kulturen stand, wurden lokale Astralgottheiten in römischer Rüstung mit Strahlennimben und parthischen Frisuren dargestellt.

Die erste größere Anzahl an Darstellungen von Strahlenscheinen und Strahlennimben findet man bei den griechischen Nachfolgern der Seleukiden. Während der sogenannten griechisch-baktrischen und indo-griechischen Reiche wurden einige Münzen ausgegeben, die Gottheiten mit Strahlen, Nimben oder Strahlennimben zeigen. Die ersten Darstellungen sind ganz in der Tradition der hellenistischen Bildsprache verhaftet. Auf Münztypen von Plato wurde Helios mit seiner Quadriga und mit Strahlennimbus dargestellt. Einer seiner Nachfolger, Heliokles I., führt eine Götterdarstellung mit entlehnter Zeus-Ikonographie mit Strahlen ein, die wahrscheinlich Mithra darstellt. Hermaios ließ einen ähnlichen Reverstyp prägen, allerdings ist seine Gottheit nicht stehend, sondern thronend dargestellt. Dass es sich dabei um die Darstellung von Mithra handelt, untermauert ein Reverstyp mit Strahlen von Hermaios. Dabei handelt es sich um die Darstellung einer Büste, die von Strahlen umgeben ist und eine phrygische Mütze trägt, die wiederum ein fester Bestandteil der Ikonographie von Mithra ist. Neben Mithra wird Helios aber weiterhin auf Münzen dargestellt, beispielsweise bei Münzausgaben von Philoxenos und Telephos, die ihn mit einem Strahlennimbus darstellten. Inwieweit es eine stringente Trennung zwischen den beiden Sonnengöttern gegeben hat, ist nicht nachvollziehbar, wahrscheinlich wurden sie als eine Gottheit mit unterschiedlichen Aspekten aufgefasst. Deutlich ist nur, dass manche Darstellungen eindeutig auf Traditionen beruhen, die ihren Ursprung im antiken Griechenland haben, beispielsweise die Münzbilder von Plato, Philoxenos und Telephos und andere weisen wiederum Merkmale lokaler Traditionen auf, wie etwa die phrygische Mütze bei Mithra. Menander II. war der erste Herrscher, der eine Göttin ohne astralen Kontext mit einem Nimbus darstellen ließ, was sowohl auf eine bestehende plastische Tradition als auch auf den Wandel zu einem allgemein göttlichen Symbol hindeutet.

Die Indo-Skythen haben, nachdem sie die indo-griechischen Herrscher weitgehend vertrieben hatten, einige der bestehenden Münzbilder übernommen, darunter auch jene, die Strahlen aufweisen. Dem hinzu kommen vermehrt Darstellungen von nicht astralen Gottheiten, die von einem Leuchten umgeben sind.

Ähnlich wie die Indo-Skythen haben die Kushana, die ebenfalls ein Nomadenvolk waren, Motive von vorangegangenen Herrschern übernommen und weitergeführt. Dazu gehörte auch der Strahlenschein. Dieser wurde bereits von Stammesführern vor der Einigung der Kushana durch Kujula Kadphises auf Münzen imitiert. Im Laufe der Zeit entwickelten sie, basierend auf den unterschiedlichen Darstellungskonventionen, ihre eigene Formensprache. Der zweite Kushan-Herrscher Vima Takto übernahm das Motiv bei seinen sogenannten Soter-Megas-Münzen. Aber erst unter der Regentschaft von Kanishka

I., dessen Herrschaft die Blütezeit des Kushan-Reichs markiert, vollzog sich der Bedeutungswandel, der sich bereits bei Prägungen von Menander II. und Maues abzeichnete, dass der Nimbus zu einem allgemein göttlichen Symbol wurde. Die Gottheiten, die Kanishka auf seinen Münzen darstellen ließ, wurden bis auf einige Ausnahmen, da sie ihre eigenen Attribute hatten, mit einem schlichten Nimbus dargestellt. Dass es sich dabei eindeutig um die Visualisierung von Göttlichem handelt, bezeugt die Unterscheidung zwischen dem schlichten Nimbus und dem Strahlennimbus des kushanischen Sonnengottes Miiro. Verdeutlicht wird der Wandel durch die Übernahme des Heiligenscheins bei Herrscherdarstellungen auf späten Kupfermünzen von Kanishka I. Davor visualisierten sie ihre Erhabenheit, Macht und Gotteswürde durch Flammen, die aus ihren Schultern ragen. Sein Sohn und Nachfolger Huvishka führte die Praxis fort und erweiterte das Leuchten durch die Darstellung eines Körperscheins mit Strahlen, die er auf einigen seiner Kupfermünzen prägen ließ.

Im Herrschergebiet der Kushan-Dynastie entstanden die ersten Darstellungen von Buddha, die bereits unterschiedliche Varianten eines Heiligenscheins aufweisen. Dass Buddha seit Beginn seine visuelle Umsetzung mit einem Nimbus dargestellt wurde, ist aus mehreren Gründen nicht verwunderlich. Wie bereits oben angeführt, verstand man den Nimbus während der Kushan-Zeit als ein allgemein göttliches Symbol. Zudem findet man in nahezu allen zeitgenössischen buddhistischen Texten Referenzen zwischen Buddha, der Sonne und Licht im Allgemeinen²⁴⁰. Bemerkenswert ist allerdings die Anzahl an unterschiedlichen Varianten von einem Leuchten, die bereits bei den frühesten erhaltenen Artefakten vorhanden sind. Darunter der schlichte Nimbus, der Strahlennimbus, der Nimbus mit Dekor und der Körperschein. Der Variantenreichtum erschließt sich einerseits aus den vorhandenen bildlichen Quellen und den bestehenden Darstellungskonventionen. So haben sich Abbildungen, die Buddha mit einem Strahlennimbus, wie er bereits im antiken Griechenland seit Jahrhunderten für Helios verwendet wurde und auf die weitergelebte Traditionen der Nachfolger Alexanders des Großen beruhen, erhalten. Aber auch Motive, die aus einer indischen Tradition stammen, wurden für die Gestaltung der ersten Heiligenscheindarstellungen herangezogen. Darunter der Körperschein, der bereits bei den frühesten Darstellungen nachweisbar ist und sich von vorikonischen Darstellungen wie dem Bodhi-Baum oder Sonnenscheiben ableiten lässt. Die Bedeutung des Bodhi-

²⁴⁰ Allgemein zum solaren Symbolismus in der Buddhistischen Kunst siehe: Revire 2017.

Baumes wird auch dadurch deutlich, dass sich unterschiedliche Kombinationen aus Nimbus und Blättern erhalten haben.

Dekorative Elemente, darunter überwiegend geometrische und florale Motive, wurden an Rändern von Nimben platziert. In Mathura waren besonders Halbkreise, die zum Rand geöffnet waren, ein weit verbreitetes Motiv. Weniger häufig wurden Nimben hergestellt, deren Fläche vollkommen mit Dekor versehen wurde. Wie im Fall des Kanishka-Reliquiars können sie hierarchische Beziehungen hervorheben.

6.1. Ausblick

Diese Masterarbeit erhebt nicht den Anspruch, den Heiligenschein in all seinen Facetten bei den ältesten Buddhadarstellungen zu behandeln, sondern dient neben der Klärung des Ursprungs, der Bedeutung und der Grundformen dazu, aufzuzeigen, dass Elemente einer Ikonographie nicht als selbstverständlich angenommen werden sollten, denn hinter ihnen steckt oft mehr, als auf den ersten Blick zu erkennen ist. Solche einfachen und oft nicht mehr wahrgenommenen Elemente können dazu beitragen, ein tieferes Verständnis über die Darstellung selbst und den geschichtlichen Hintergrund der Entstehung zu erhalten. Beispielsweise bei der Beibehaltung der Darstellung des Bodhi-Baums und seiner Verschmelzung mit dem Nimbus.

Eine weiterführende Untersuchung über die Verwendung und gestalterische Entwicklung von Nimben und Strahlen wäre wünschenswert. Besonders interessant wäre eine Analyse der darauffolgenden Darstellungsformen von Nimben in Regionen, die unter dem Einfluss der Kushana standen, um mögliche Wandlungsprozesse zu beleuchten. Eine ähnliche Studie wurde bereits von Bautze-Picron für den indischen Raum durchgeführt.²⁴¹

Auch die Verbreitung solcher spezifischen Darstellungsarten würde sich als Untersuchungsgegenstand anbieten, ob in Regionen, die das Buddhabild übernommen haben, auch bildliche Wiedergaben der Nimben weitergeführt wurden.

Ein zentraler Aspekt, der in der Masterarbeit nur kurz Erwähnung gefunden hat, sind die schriftlichen Quellen, die sowohl das Aussehen von Buddha mit seinen Besonderheiten als auch seine Beziehung zur Sonne und Strahlen beschreiben. Somit wäre das Thema, ob es in der Literatur weitere Anhaltspunkte, Beschreibungen oder Anweisungen gibt, um das Leuchten von Buddha abzubilden, eine weitere Forschungsoption.

²⁴¹ Bautze-Picron 1990.

6. Literaturverzeichnis

Aellen 1994

Christian Aellen, *A la Recherche de l'ordre cosmique. Forme et fonction des Personifications dans la Céramique Italiote*, Kirchberg/Zürich 1994.

Anokhin 2014

Artem Anokhin, Antiochos IV of Syria and Ptolemaic Symbolism. An Example of Anti-Ptolemaic Propaganda, in: Krzysztof Nawotka/Volker Grieb/Agnieszka Wojciechowska (Hg.), *Alexander the Great and Egypt: History, Art, Tradition* Worclaw, Wiesbaden 2014, S. 357-367.

Aurenhammer 2003

Hans H. Aurenhammer, Hans Sedlmayr und die Kunstgeschichte an der Universität Wien 1938-1945, in: Held/Papenbrock 2003, S.161-194.

Austin 2000

Michel Austin, Kriege und Kultur im Seleukidenreich, in: Kai Beodersen (Hg.), *Zwischen West und Ost. Studien zur Geschichte des Seleukidenreichs*, Hamburg 2000, S. 129-166.

Baxandall 1999

Michael Baxandall, *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien der Renaissance*, Darmstadt 1999.

Bautze-Picron 1990

Claudine Bautze-Picron, The Nimbus in India up to the Gupta Period, in: *Silk Road Art and Archaeology, Journal of the Institute of Silk Road Studies*, Kamakura, 1, 1990, S. 81–97.

Behrendt 2007

Kurt A. Behrendt, The Emergence of Devotional Buddha and Bodhisattva, in: John P. O'Neill (Hg.), *The Art of Gandhara in the Metropolitan Museum of Art*, (Kat. Slg., The Metropolitan Museum of Art, New York 2007), New York 2007, S. 47-62.

Behrsing 1953

Siegfried Behrsing, Der Heiligenschein in Ostasien, in: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft*, 103, 1, 1953, S. 156-192.

Bergmann 1994

Marianne Bergmann, *Der Koloss Neros, die Domus Aurea und der Mentalitätswandel in Rom der frühen Kaiserzeit*, Mainz 1994.

Bergmann 1998

Marianne Bergmann, *Die Strahlen der Herrscher. Theomorphes Herrscherbild und politische Symbolik im Hellenismus und in der römischen Kaiserzeit*, Mainz am Rhein 1998.

Bernard 1970

Paul Bernard, Campagne de fouilles 1969 à Aï Khanoum en Afghanistan, in: Comptes rendus des séances de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, 114, 2, Paris 1970, S. 300-349.

Bernard 2010

Paul Bernard, Ai Khanoum, in: Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn (Hg.), Gerettete Schätze Afghanistans. Die Sammlung des Nationalmuseums in Kabul (Kat. Ausst., Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2010) Bonn 2010, S. 123-152.

Bivar 1983

Adrian D.H. Bivar, The political History of Iran under the Arsacids, in: Ehsan Yarshater (Hg.), The Cambridge History of Iran, 3, 1, Cambridge, 1983, S. 21–99.

Bleibtreu 2000

Erika Bleibtreu, Achaimenidische Kunst, in: Wilfried Seipel (Hg.), 7000 Jahre persische Kunst: Meisterwerke aus dem Iranischen Nationalmuseum in Teheran (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 2000/2001), Wien 2000, S. 187-220.

Bopearachchi 1991

Osmund Bopearachchi, Monnaies gréco-bactriennes et indo-grecques. Catalogue raisonné, Paris 1991.

Bopearachchi/Rahman 1995

Osmund Bopearachchi/Aman-ur Rahman, Pre-Kushana coins in Pakistan. Pre-Kushana coins in the private collection of Aman Ur Rahman, supplemented by selected coins from the Peshawar Museum and the private collection of Khurshid Ahmad Khan, Karatschi 1995.

Borchert 1996

Angelika Borchert, Der Nimbus des Großen Buddha im Dafosi, in: Hans Robert Roemer (Hg.), ICOMOS, Hefte des Deutschen Nationalkomitees, 17, München 1996, S. 114-167.

Boyce 1979

Mary Boyce, Zoroastrians. Their Religious Beliefs and Practices, London 1979.

Boyce 1982

Mary Boyce, A History of Zoroastrianism, Under the Achaemenians, 2, in: Bertold Spuler (Hg.) Leiden 1982.

Boyce 2001

Mary Boyce, Mithra the King and Varuna the Master, in: Maria Gabriela Schmidt/Walter Bisang (Hg.), Philologica et Linguistica: Historia, Pluralitas, Universitas, Festschrift für Helmut Humbach zum 80. Geburtstag am 4. Dezember 2001, 2001, S. 239–256.

Bracey/Oddy 2010

Robert Bracey/William Andrew Oddy, The Analysis of Kushan Period Gold Coins by Specific Gravity, in: Muhammad Nasim Khan (Hg.), Gandharan Studies, 4, Peshawar 2001, S. 31-39.

Bracey 2012

Robert Bracey, Policy, Patronage and the Shrinking Pantheon of the Kushans, in: Vidula Jayaswal (Hg.), *Glory of the Kushans. Recent Discoveries and Interpretations*, New Delhi 2012, S. 197-217.

Bracey 2017

Robert Bracey, The date of Kanishka since 1960, in: *Indian Historical Review*, 44, 3, London 2017, S. 21–61.

Bunge 1974

Jochen G. Bunge, „Theos Epiphanes“. Zu den ersten fünf Regierungsjahren Antiochos' IV. Epiphanes, in: Franz Steiner Verlag (Hg.), *Zeitschrift für Alte Geschichte*, 23, 1, Stuttgart 1974, S. 57-85.

Bunge 1975

Jochen G. Bunge, „Antiochos-Helios“. Methoden und Ergebnisse der Reichspolitik Antiochos' IV. Epiphanes von Syrien im Spiegel seiner Münzen, in: Franz Steiner Verlag (Hg.), *Zeitschrift für Alte Geschichte*, 24, 2, Stuttgart 1974, S. 164-188.

Carter 1987

Martha L. Carter, A Gandharan Blessing, in: Carlo A. Bromberg/Richard N. Frye/Bernard Goldman (Hg.), *Bulletin of the Asia Institute, New Series*, 1, Detroit 1987, S. 45-63.

Chattopadhyay 1977

Bhaskar Chattopadhyay, Coins and icons. A study of myths and symbols in Indian numismatic art, Kalkutta 1977.

Colledge 1967

Malcolm A. Colledge, *The Parthians*, Thames and Hudson, London 1967.

Collinet-Guérin 1961

Marthe Collinet-Guérin, *Histoire du nimbe. Des origines aux temps modernes*, Paris 1961.

Coomaraswamy 1927

Ananda K. Coomaraswamy, The Origin of the Buddha Image, in: CAA (Hg.), *The Art Bulletin*, 9, 4, o.A. 1927, S. 287–329.

Cribb 1985

Joe Cribb, A re-examination of the Buddha images on the coins of King Kanishka. New Light on the origin of the buddha image in Gandharan Art, in: Awadh K. Narain (Hg.), *Studies in Buddhist Art of South Asia*, New Delhi 1985, S. 59-86.

Cribb 1993

Joe Cribb, The “Heraus” coins. Their attribution on the Kushan king Kujula Kadphises, c. AD 30-80, in: Martin Price (Hg.), *Le Rider, Essays in Honour of Robert Carson and Kenneth Jenkins*, London 1993, S. 107-134.

Cribb 1997

Joe Cribb, Shiva images on Kushan and Kushano-Sasanian coins, in: Katsumi Tanabe/Joe Cribb/Helen Wang (Hg.), *Studies in Silk Road Coins and Culture, Silk Road Art and Archaeology Special Volume*, S. 11-66.

Cribb 1999

Joe Cribb, The early Kushan Kings: new Evidence for Chronology. Evidences from the Rabatak Inscription of Kanishka I., in: Michael Alram/Deborah F. Klimburg-Salter (Hg.), *Coins, Art and Chronology. Essays on the Pre-Islamic History of the Indo-Iranian Borderlands*, Vienna 1999, S. 177-205.

Cribb 2003

Joe Cribb, The Origins of the Indian Coinage Tradition, in: *South Asian Studies*, 19, o.A. 2003 S. 1-19.

Cribb 2008a

Joe Cribb, Die Chronologie Gandharas anhand von Münzen, in: Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.), *Gandhara. Das buddhistische Erbe Pakistans, Legenden, Klöster und Paradiese*, (Kat. Ausst. Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2008-2009; Martin-Gropius in Berlin, Berlin, 2009; Museum Rietberg, Zürich 2009-2010) Bonn 2009, S. 64-69.

Cribb 2008b

Joe Cribb, Das Pantheon der Kushana-Könige, in: Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.), *Gandhara. Das buddhistische Erbe Pakistans, Legenden, Klöster und Paradiese*, (Kat. Ausst. Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2008-2009; Martin-Gropius in Berlin, Berlin, 2009; Museum Rietberg, Zürich 2009-2010) Bonn 2009, S.122-125.

Cribb 2017

Joe Cribb, Numismatic evidence and the date of Kanishka I, in: Wannaporn Rienjang/Peter Steward (Hg.), *Problems of Chronology in Gandharan Art*, Oxford 2017, S. 7-34.

Cribb/Bopearachchi 1992

Joe Cribb/Osmund Bopearachchi, Coins Designs as Evidence of the Art History, in: Elizabeth Errington/Joe Cribb/Maggie Claringbul (Hg.), *The Crossroads of Asia. Transformation in image and symbol in the art of ancient Afghanistan and Pakistan* (Kat. Ausst., Fitzwilliam Museum, Cambridge 1992), Cambridge 1992, S. 48-51.

Curtis 1998

Vesta S. Curtis, The Parthian Costume and Headdress, in: Josef Wiesenhöfer (Hg.), *Das Partherreich und seine Zeugnisse/The arsacid empire: sources and Documentation, Beiträge des Internationalen Colloquiums, Eutin (27-30 Juni 1996)*, Stuttgart 1998, S. 61-74.

Curtis 2007

Vesta S. Curtis, The Iranian revival in the Parthian period, in: Vesta S. Curtis/Sarah Stewart (Hg.), *The Age of the Parthians*, 2, London 2007, S. 7-25.

Curtis 2012

Vesta S. Curtis, Parthian coins. Kingship and divine glory, in: Peter Wick/Markus Zehnder (Hg.), *Das Partherreich und seine Religionen*, Gutenberg 2012, S. 67-79.

De Jong 2008

Albert De Jong, Regional variation in Zoroastrianism. The case of the Parthians, in: *Bulletin of the Asia Institute, Zoroastrianism and Mary Boyce with Other Studies*, 22, Detroit 2008, S. 17-27.

Ellerbrock 2021

Uwe Ellerbrock, *The Parthians. The Forgotten Empire*, New York 2021.

Errington 2002

Elizabeth Errington, Numismatic evidence for dating the Kanishka reliquary, in: *Silk Road Art and Archaeology*, 8, Kamakura 2002, S. 127-146.

Errington/Curtis 2007a

Elizabeth Errington/Vesta Sarkhosh Curtis, Empires and Dynasties, in: Elisabeth Errington (Hg.), *From Persepolis to the Punjab. Exploring ancient Iran, Afghanistan and Pakistan*, (Kat. Slg., The British Museum, London 2007), London 2007, S. 29-107.

Errington/Curtis 2007b

Elizabeth Errington/Vesta Sarkhosh Curtis, Religion, in: Elisabeth Errington (Hg.), *From Persepolis to the Punjab. Exploring ancient Iran, Afghanistan and Pakistan*, (Kat. Slg., The British Museum, London 2007), London 2007, S. 107-138.

Falk 2001

Harry Falk, The yuga of Sphujiddhvaja and the Era of the Kusanas, in: *Silk Road Art and Archaeology*, 7, Kamakura 2001, S. 121-136.

Fleischer 1991

Robert Fleischer, *Studien zur seleukidischen Kunst. Herrscherbildnisse*, 1, Mainz am Rhein 1991.

Foucher 1951

Alfred Foucher, *L'art gréco-bouddhique du Gandhâra, Étude sur les origines de l'influence classique dans l'art bouddhique de l'Inde et de l'Extrême-Orient*, 2, Paris 1951.

Fowlkes-Childs/Seymour 2019

Blair Fowlkes-Childs/Michael Seymour, Palmyra, in: Mark Polizzotti (Hg.), *The World between Empires. Art and Identity in the ancient Middle East* (Kat. Ausst. The Metropolitan Museum of Art, New York 2019), New York 2019, S. 141-178.

Fussmann 1987

Gérard Fussmann, Numismatic and epigraphic evidence for the chronology of early Gandharan art, in: Marianne Yaldiz/W. Lobo (Hg.) *Investigating Indian Art*, Veröffentlichung des Museums für Indische Kunst, 8, Berlin, S. 67-88.

Garrison 2009

Mark Garrison, Visual Representation of the divine and the numinous in early Achaemenid Iran. Old Problems, new Directions, San Antonio 2009.

Ghosh 2017

Suchandra Ghosh, From the Oxus to the Indus. A Political and Cultural Study c. 300 BCE to c. 100 BCE, Delhi 2017.

Ghosh 2021

Suchandra Ghosh, Representation of Greek gods/goddesses in Graeco-Bactrian and Indo-Greek visual culture, in: Rachel Mairs (Hg.), The Graeco-Bactrian and Indo-Greek World, Oxon/New York 2021, S. 570-579.

Glenn 2021

Simon Glenn, History from Coins. The role of numismatics in the study of the Graeco-Bactrian and Indo-Greek worlds, in: Rachel Mairs (Hg.), The Graeco-Bactrian and Indo-Greek World, Oxon/New York 2021, S. 467-486.

Göbl 1984

Robert Göbl, System und Chronologie der Münzprägung des Kušānreiches, Wien 1984.

Grenet 2006

Franz Grenet, Mithra ii. Iconography in Iran and Central Asia, in: Encyclopaedia Iranica, Online-Edition, 15. August 2006, URL: <https://iranicaonline.org/articles/mithra-2-iconography-in-iran-and-central-asia>. (06. Dezember 2024)

Griffith 1935

Guy Thompson Griffith, The Mercenaries of the Hellenistic World, Cambridge 1935.

Grünwedel 1900

Albert Grünwedel, Buddhistische Kunst in Indien, Berlin 1900.

Gupta 1951

Parmeshwari Lal Gupta, Silver Punch-marked Coins, Kalkutta 1951.

Hafner 1938

German Hafner, Viergespanne in der Vorderansicht. Die repräsentative Darstellung der Quadriga in der griechischen und der späten Kunst, Berlin 1938.

Harle 1994²

James C. Harle, *The art and architecture of the Indian subcontinent*, New Haven 1994.

Hecht 2003

Christian Hecht, Die Glorie. Begriff, Thema, Bildelement in der europäischen Sakralkunst von Mittelalter bis zum Ausgang des Barock, Regensburg 2003.

Heitsch 1960

Ernst Heitsch, Drei Helioshymnen, in: Hermes, 88, 2, Wiesbaden 1960, S. 139-158.

Hoepfner 2003

Wolfram Hoepfner, Der Koloß von Rhodos und die Bauten des Helios. Neue Erforschungen zu einem der sieben Weltwunder, Mainz am Rhein 2003.

Holt 1999

Frank L. Holt, Thundering Zeus. The making of Hellenistic Bactria, Los Angeles 1999.

Hurwit 2017

Jeffrey M. Hurwit, Helios Rising. The Sun, the Moon, and the Sea in the Sculptures of the Parthenon, in: American Journal of Archaeology, 121, 4, Boston 2017, S. 527-558.

Huss 1976

Werner Huss, Untersuchungen zur Außenpolitik Ptolemaios' IV., München 1976.

Jahn/Haubenreißer 1995

Johannes Jahn/Wolfgang Haubenreißer, Wörterbuch der Kunst, Stuttgart 1995.

Jongeward/Cribb 2015

David Jongeward/Joe Cribb, Kushan, Kushano-Sasanian, and Kidarite Coins. A Catalogue of Coins from the American Numismatic Society, New York 2015.

Kakar 2009

Fazal Dad Kakar, Archäologische Forschung in der Region Gandhara vor und nach der Unabhängigkeit, in: Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.), Gandhara. Das buddhistische Erbe Pakistans, Legenden, Klöster und Paradiese, (Kat. Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2008-2009; Martin-Gropius in Berlin, Berlin, 2009; Museum Rietberg, Zürich 2009-2010) Bonn 2009, S. 38-43.

Klimburg-Salter 1995

Deborah E. Klimburg-Salter, Indien nach den Mauryas, in: Wolfried Seipel (Hg.), Buddha in Indien. Die frühindischen Skulpturen von Königs Ashoka bis zur Guptazeit (Kat. Ausst., Kunsthistorisches Museum Wien, Wien 1995), Wien 1995, S. 73-110.

Kretschmer 2011¹¹

Hildegard Kretschmer, Lexikon der Symbole und Attribute in der Kunst, Ditzing 2011.

Kroll 2007

John H. Kroll, The Emergence of Ruler Portraiture on Early Hellenistic Coins. The Importance of Being Divine, in: Peter Schultze (Hg.), Early Hellenistic portraiture. Image, Style, Context, New York 2007, S. 113-123.

Krumeich 2004

Ralf Krumeich, Bildliche Kommentare zu griechischen Dramen? Theaterbilder auf attischen und unteritalischen Symposionsgefäßen späarchaischer und klassischer Zeit, in: Wilhelm Geerlings/Christian Schulze (Hg.), Der Kommentar in Antiken und Mittelalter, 2, Leiden 2004, S. 41-66.

Kulke/Rothermund 2018³

Hermann Kulke/Dietmar Rothermund, *Geschichte Indiens. Von der Induskultur bis heute*, München 2018.

Kyrieleis 1986

Helmut Kyrieleis, *Zur Sternsymbolik hellenistischer Herrscherbildnisse*, in: Karin Braun/Andreas Furtwängler (Hg.), *Saarbrücker Studien zur Archäologie und alten Geschichte*, 1, *Studien zur klassischen Archäologie*, Festschrift zum 60. Geburtstag von Friedrich Hiller, Saarbrück 1986, S. 55-72.

Kyrieleis 2015

Helmut Kyrieleis, *Hellenistischer Herrscherporträts auf Siegelabdrücken aus Paphos (Paphos IV B)*, in: *Archäologische Forschung*, 34, Wiesbaden 2015.

Lamotte 1988

Étienne Lamotte, *History of Indian Buddhism: from the origins to the Śāka era*, Louvain-la Neuve 1988.

Lautwein 2006

Thomas Lautwein, *Hekate, die dunkle Göttin. Geschichte und Gegenwart*, Rudolstadt 2006.

Lecoq 1984

Pierre Lecoq, *Un problème de religion achéménide: Ahura Mazda ou Xvarnah?*, in: *Orientalia J. Duchesne-Guillemin*, Leiden 1984, S. 301-326.

Lohuizen-de Leeuw 1949

Johanna E. van Lohuizen-de Leeuw, *The Scythian period. An approach to the history, art, epigraphy and palaeography of North India from the 1st century B.C. to the 3rd century A.D.*, Leiden 1949.

Luczanits 2009

Christian Luczanits, *Gandhara und seine Kunst*, in: *Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.), Gandhara. Das buddhistische Erbe Pakistans, Legenden, Klöster und Paradiese*, (Kat. Ausst. Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2008-2009; Martin-Gropius in Berlin, Berlin, 2009; Museum Rietberg, Zürich 2009-2010) Bonn 2009, S. 16-26.

Lukonin 1977

Vladimir G. Lukonin, *Iskusstvo drevnego Irana*, Moscow 1977.

MacDowall 1978

David W. MacDowall, *Mithra's Planetary Setting in the Coinage of the Great Kushans*, in: Jacques Duchesne-Guillemin (Hg.), *Études mithriaques. Actes du 2e Congrès international, Téhéran, du 1er au 8 septembre 1975*, *Acta Iranica*, 17, Leiden 1978, S. 305-315.

MacDowall 2002

David W. MacDowall, *The Rabatak Inscription and the Nameless Kushan King*, in: Warwick Ball/Leonard Harrow (Hg.), *Cairo to Kabul: Afghan and Islamic studies presented to Ralph Pinder-Wilson*, London 2002, S. 163-169.

Mairs 2006

Rachel Ruth Mairs, *Ethnic Identity in the Hellenistic Far East*, Cambridge 2006.

Matern 2002

Petra Matern, *Helios und Sol. Kult und Ikonographie des griechischen und römischen Sonnengottes*, Istanbul 2002.

Manning 2016

Maria Manning, *Kunstgeschichte mit Konsequenzen*. Hans Sedlmayr, in: *Neue kunstgeschichtliche Forschung*, 2, 2016, S. 28-39.

Menninger 1996

Michael Menninger, *Untersuchungen zu den Gläsern und Gipsabgüssen aus dem Fund von Begram/Afghanistan*, in: Stephanie Böhm/Ulrich Sinn (Hg.), *Würzburger Forschungen zur Altertumskunde*, 1, Würzburg 1996.

Mittag 2006

Peter F. Mittag, *Antiochos IV. Epiphanes. Eine politische Biographie*, in: Hartwin Brandt/Martin Jehne (Hg.), *Klio, Beiträge zu Alten Geschichte*, 11, Berlin 2006.

Miyaji 2008

Akira Miyaji, *Aspects of the Earliest Buddha Images in Gandhara*, in: Claudine Bautze-Picron (Hg.), *Miscellanies about the Buddha Image*, Oxford 2008, S. 25-42.

Moormann/Versluys 2002

Eric Moormann/Miguel John Versluys, *The Nemrud Dag Project: first interim report*, in: Babesch, 77, o.A. 2002, S. 73-111.

Mukherjee 1978

Bratindra Nath Mukherjee, *A note on reverse devices of coins of Kanishka I and his successors*, in: Parmeshiwari Lal Gupta (Hg.), *Numismatic Digest*, 2, 2, Mumbai 1978, S. 34-43.

Oddy/Cribb 1998

William Andrew Oddy/Joe Cribb, *Debasement and sequence of late Kushan gold coins*, in: Anand Kumar Jha/Sanjay Garg (Hg.), *Ex Moneta: Essays on Numismatics, History and Archaeology in Honour of Dr. David MacDowall*, 2, New Delhi 1998, S. 253-268.

Panofsky 1975

Erwin Panofsky, *Sinn und Deutung in der bildenden Kunst*, Köln 1975.

Price 1991

Martin Price, *The Coinage in the name of Alexander the Great and Philip Arridhaeus*, in: *A British Museum catalogue*, 1. Introduction and catalogue, (Kat. Slg. British Museum, London 1991), London/Zürich 1999.

Revire 2017

Nicolas Revire, *Solar Symbolism in Early Buddhist Literature*, in: Gerd J.R. Mevissen/Jürgen Neuss (Hg.), *Berliner Indologische Studien/Berlin Indological Studies*, Berlin 2017, S. 143-156.

Rhi 2010

Juhyung Rhi, Reading Coomaraswamy on the Origin of the Buddha Image, in: *Artibus Asiae* 70, 1, Zürich 2010, S. 151–172.

Rhi 2017

Juhyung Rhi, Positioning Gandharan Buddhas in chronology: significant coordinates and anomalies, in: Wannaporn Rienjang/Peter Steward (Hg.), *Problems of Chronology in Gandharan Art*, Oxford 2017, S. 35-52.

Richardson 1955

Lawrence Richardson Jr., Pompeii. The Casa die Dioscuri and its Painters. in: *Memories of the American Academy in Rome*, 23, Rom 1995.

Root 1979⁹

Margaret C. Root, The King and Kingship in Achaemenid Art. Essays on the Creation of an Iconography of Empire, Leiden 1979.

Rosenfield 1967

John M. Rosenfield, *The Dynastic Arts of the Kushans*, Los Angeles 1967.

Rowland 1949

Benjamin Rowland, The Iconography of the Flame Halo, in: Margaret F. Gilman (Hg.), *Bulletin of the Fogg Art Museum*, 11, 1, Cambridge 1949, S. 10-16.

Sarre 1923

Friedrich Sarre, *Die Kunst des Alten Persien*, Berlin 1923.

Schauenburg 1962

Konrad Schauenburg, Gestirnbilder in Athen und Unteritalien, in: *Antike Kunst*, 2, Basel 1962, S. 51-64.

Schenkar 2014

Michael Schenkar, Intangible Spirits and Graven Images. The Iconography of Deities in the Pre-Islamic Iranian World, in: Shaul Shaked/Siam Bhayro (Hg.), *Magical and Religious Literature of Late Antiquity*, 4, Leiden 2014.

Sedlmayr 1998¹¹

Hans Sedlmayr, Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit, Salzburg/Wien 1998.

Senior 2001

Robert C. Senior, Indo-Scythian coins and history. An analysis of the coinage, 1, Lancaster 2001.

Senior/MacDonald 1998

Robert C. Senior/David MacDonald, The decline of the Indo-Greeks. A re-appraisal of the chronology from the time of Menander to that of Azes, Athen 1998.

Sherwin-White/Kuhrt 1993

Susan M. Sherwin-White/Amélie Kuhrt, From Samarkand to Sardis. A new Approach to the Seleucid Empire, Kalifornien 1993.

Sims-Williams/Cribb 1996

Nicholas Sims-Williams/Joe Cribb, A new Bactrian inscription of Kanishka the Great, in: Silk Road Art and Archaeology, 4, Kamakura 1996, S. 76-142.

Sinisi 2015

Fabrizio Sinisi, The Deities on the Kushano-Sasanian Coins, in: Edward Dabrowa (Hg.), Electrum, Central Asia and Iran: Greeks, Parthians, Kushans and Sasanians, 22, Krakow 2015, S. 201-225.

Sinisi 2017

Fabrizio Sinisi, Royal Imagery on Kushan Coins: Local Tradition and Arsacid Influences, in: Journal of the Economic and social History of the Orient, 60, 6, Leiden 2017, S. 818-927.

Spagnoli 2002

Maria Spagnoli, Osservazioni preliminari sull'origine del nimbo gandharico, in: Chiara Silci Antonini (Hg.), Oriente e Occidente. Convegno in Ricordo di Mario Bussagli, Pisa/Roma 2002, S. 259-264.

Srinivasan 2008

Doris Meth Srinivasan, Viele Kulturen, viele Götter, in: Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.), Gandhara. Das buddhistische Erbe Pakistans, Legenden, Klöster und Paradiese, (Kat. Ausst. Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2008-2009; Martin-Gropius in Berlin, Berlin, 2009; Museum Rietberg, Zürich 2009-2010) Bonn 2009, S. 116-121.

Stephani 1859

Ludolf Stephani, Nimbus und Strahlenkranz in den Werken der alten Kunst, St. Petersburg 1859.

Stone 2008

Elizabeth R. Stone, Die Adaption westlicher Motive in der Kunst von Gandhara, in: Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.), Gandhara. Das buddhistische Erbe Parkistans, Legenden, Klöster und Paradiese, (Kat. Ausst. Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2008-2009; Martin-Gropius in Berlin, Berlin, 2009; Museum Rietberg, Zürich 2009-2010) Bonn 2009, S. 80-85.

Stoya 2008

Martina Stoye, Buddhistische Reliquiare aus Gandhara, in: Kunst und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH (Hg.), Gandhara. Das buddhistische Erbe Parkistans, Legenden, Klöster und Paradiese, (Kat. Ausst. Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, Bonn 2008-2009; Martin-Gropius in Berlin, Berlin, 2009; Museum Rietberg, Zürich 2009-2010) Bonn 2009, S. 190-192.

Svenson 1995

Dominique Svenson, Darstellungen hellenistischer König mit Götterattributen, in: Archäologische Studien, 10, Frankfurt am Main 1995.

Tanabe 1974

Katsumi Tanabe, Kanishka I's coins with the Buddha image on the reverse and some References to the Art of Gandhara, in: Orient, 10, S. 31-54.

Tavenor-Perry 1907

John Tavenor-Perry, The Nimbus in Eastern Art-I, in: Burlington Magazine Publications Ltd. (Hg.), The Burlington Magazine for Connoisseurs, 12, 55, o.A. 1907, S. 20-23.

Trendall 1989

Arthur D. Trendall, Red figure vases of South Italy and Sicily. A handbook, New York 1989.

Turner 1998a

Jane Turner (Hg.), The dictionary of Art, 2, Ancona to Azzolino, New York/London 1998.

Turner 1998b

Jane Turner (Hg.), The dictionary of Art, 20, Mächtig to Medal, New York/London 1998.

Vanden Berghe 1978

Louis Vanden Berghe, La découverte d'une sculpture rupestre à Dārābgird, In: Iranica Antiqua 13, Leiden 1978, S. 135-150.

Waters 2014

Matt Waters, Ancient Persia. A Concise History of the Achaemenid Empire, 550–330 BCE, Cambridge 2014.

Weiher 1989⁶

Anton Weiher, Homerische Hymnen, Griechisch und Deutsch, München/Zürich 1989.

Werning 2009

Jeanette Werning, Chinas Kaisergeschenke in die Westlande und ihr Einfluss bis zum frühen Buddhismus, in: Svend Hansen/Alfried Wiczorek/Michael Tellenbach (Hg.), Alexander der Große und die Öffnung der Welt, Asiens Kulturen im Wandel (Kat. Ausst., Reiss-Engelhorn-Museum) Mannheim 2009, S. 201-209.

Zin 1998

Monika Zin, Der Wandel des Buddha-Bildes im Buddha-Bildnis. Zu den Anfängen der Buddha-Darstellung, in: Perry Schmidt-Leukel (Hg.), Wer ist Buddha? Eine Gestalt und ihre Bedeutung für die Menschen, München 1998, S. 50-74.

Zwierlein-Diel 2007

Erika Zwierlein-Diehl, Antike Gemmen und ihr Nachleben, Berlin/New York 2007.

Zürcher 1968

Erik Zürcher, The Yüeh-Chih and Kanishka in the Chinese sources, in: A. L. Basham (Hg.), Papers on the Date of Kanishka, Leiden 1968, S. 346-390.

8. Abbildungsnachweis

- Abb. 1:** <https://collections.mfa.org/objects/153514/lekythos-oil-bottle?ctx=28713c0c-abec-431d-8c1e-77e7007ecc08&idx=66>
(12. Jänner 2025)
- Abb. 2:** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/254196>
(12. Jänner 2025)
- Abb. 3:** <https://recherche.smb.museum/detail/686813/attische-pyxis-mit-deckel>
(12. Jänner 2025)
- Abb. 4:** Hurwit 2017, S. 533.
- Abb. 5:** Schauenburg 1962, S. 17.
- Abb. 6:** Schauenburg 1962, S. 18.
- Abb. 7:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1876-0503-3
(12. Jänner 2025)
- Abb. 8:** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/249096>
(12. Jänner 2025)
- Abb. 9:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/G_1867-0508-1133
(08. Jänner 2025)
- Abb. 10:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1849-1119-4
(12. Jänner 2025)
- Abb. 11:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_RPK-p55A-1-AleI
(12. Jänner 2025)
- Abb. 12:** <https://recherche.smb.museum/detail/726392/nordosteckblock-des-triglyphon-vom-athenatempel-in-ilion-troia-mit-reliefierter-metope---sonnengott-helios-in-quadriga> (12. Jänner 2025)
- Abb. 13:** <https://collections.mfa.org/objects/154078/mixing-bowl-volute-krater?ctx=17980c15-5ab8-47e2-aed2-f20631a48e95&idx=2>
(12. Jänner 2025)
- Abb. 14:** <https://collections.mfa.org/objects/1607/drachm-of-rhodes-with-head-of-helios-struck-under-artemon> (12. Jänner 2025)
- Abb. 15:** <https://www.getty.edu/art/collection/object/103WEG?altImage=71bd9e59-7384-423f-8aae-3a79cfad14aa> (12. Jänner 2025)
- Abb. 19:** Trendall 1989, S. 136.
- Abb. 17:** Trendall 1989, S. 136.

- Abb. 18:** <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2015%2001%20exedra%20ne%20p2.htm> (12. Jänner 2025)
- Abb. 19:** <https://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R6/6%2009%2006%20atrium%20part%203.htm> (12. Jänner 2025)
- Abb. 20:** <http://pompeiiinpictures.com/pompeiiinpictures/R7/7%2002%2016%20p4.htm> (12. Jänner 2025)
- Abb. 21:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_G-4565
(12. Jänner 2025)
- Abb. 22:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_BNK-G-914
(12. Jänner 2025)
- Abb. 23:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1931-0406-175
(12. Jänner 2025)
- Abb. 24:** https://recherche.smb.museum/detail/2373678/alexandriatiberius?language=de&question=Augustus&limit=15&sort=relevance&controls=none&conditions=AND%2BinvolvedParties%2BTiberius&collectionKey=IFM*&collectionKey=MK*&collectionKey=MKAntikeGriechenRomischeKaiserzeit30bis283&collectionKey=ZA*&collectionKey=ZAFotosammlung2&objIdx=2
(12. Jänner 2025)
- Abb. 25:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1929-1013-515
(12. Jänner 2025)
- Abb. 26:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_R-10007
(12. Jänner 2025)
- Abb. 27:** Schenkar 2014, S. 238, Fig. 2.
- Abb. 28:** Schenkar 2014, S. 238, Fig. 3.
- Abb. 29:** Schenkar 2014, S.350, Fig. 165.
- Abb. 30:** Schenkar 2014, S. 247, Fig. 16.
- Abb. 31:** Klimburg-Salter 1995, S. 83, Abb. 31.
- Abb. 32:** <https://indianmuseumkolkata.org/gallery/bharhut-gallery/> (12. Jänner 2025)
- Abb. 33:** <https://indianmuseumkolkata.org/gallery/bharhut-gallery/> (12. Jänner 2025)
- Abb. 34:** <https://www.biharmuseum.org/didarganj-yakshi/> (12. Jänner 2025)

- Abb. 35:** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/38431> (12. Jänner 2025)
- Abb. 36:** Bernard 2010, S. 138, Kat. Nr. 23.
- Abb. 37:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_2001-1201-7784
(12. Jänner 2025)
- Abb. 38:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1931-0406-202
(12. Jänner 2025)
- Abb. 39:** Schenkar 2014, S. 282, Fig. 70.
- Abb. 40:** Ellerbrock 2021; S. 263, Fig. 114.
- Abb. 41:** <https://collections.louvre.fr/en/ark:/53355/cl010127854> (12. Jänner 2025)
- Abb. 42:** <https://coinindia.com/galleries-plato.html> (12. Jänner 2025)
- Abb. 43:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1872-0509-1
(12. Jänner 2025)
- Abb. 44:** <https://de.numista.com/catalogue/pieces448228.html> (12. Jänner 2025)
- Abb. 45:** <https://numismatics.org/collection/1995.51.163> (12. Jänner 2025)
- Abb. 46:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1857-0813-26
(12. Jänner 2025)
- Abb. 47:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1888-1208-405
(12. Jänner 2025)
- Abb. 48:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1888-1208-368
(12. Jänner 2025)
- Abb. 49:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1888-1208-289
(12. Jänner 2025)
- Abb. 50:** <https://coinindia.com/galleries-telephos.html> (12. Jänner 2025)
- Abb. 51:** <https://coinindia.com/galleries-telephos.htm> (12. Jänner 2025)
- Abb. 52:** https://www.wildwinds.com/coins/greece/indo_scythians/maues/i.html
(12. Jänner 2025)
- Abb. 53:** https://www.wildwinds.com/coins/greece/indo_scythians/maues/i.html
(12. Jänner 2025)
- Abb. 54:** https://www.wildwinds.com/coins/greece/indo_scythians/maues/i.html
(12. Jänner 2025)
- Abb. 55:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1922-0424-324
(12. Jänner 2025)
- Abb. 56:** Kakar 2008, S. S. 41, Karte 3.
- Abb. 57:** Kakar 2008, S. S. 39, Karte 2.

- Abb. 58:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_IOC-289
(12. Jänner 2025)
- Abb. 59:** <http://numismatics.org/collection/1995.51.168> (12. Jänner 2025)
- Abb. 60:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1922-0424-2993
(12. Jänner 2025)
- Abb. 61:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_IOLC-2437
(12. Jänner 2025)
- Abb. 62:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1939-0516-2
(12. Jänner 2025)
- Abb. 63:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_IOC-292
(12. Jänner 2025)
- Abb. 64:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1894-0506-13
(12. Jänner 2025)
- Abb. 65:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1925-1109-1
(12. Jänner 2025)
- Abb. 66:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1894-0506-37
(12. Jänner 2025)
- Abb. 67:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1889-0105-1145
(12. Jänner 2025)
- Abb. 68:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1893-0506-15
(12. Jänner 2025)
- Abb. 69:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1894-0506-59
(12. Jänner 2025)
- Abb. 70:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1845-0613-80
(12. Jänner 2025)
- Abb. 71:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/C_1847-1201-175
(12. Jänner 2025)
- Abb. 72:** Tanabe 1974, Pl. III, Fig. XI.
- Abb. 73:** <https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb458716226> (12. Jänner 2025)
- Abb. 74:** Tanabe 1974, Pl. III, Fig. XIII.
- Abb. 75:** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/72381?ao=on&ft=Gandhara&offset=0&rpp=40&pos=1> (12. Jänner 2025)
- Abb. 76:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1966-1017-2
(12. Jänner 2025)

- Abb. 77:** <https://kimbellart.org/collection/ap-198606> (12. Jänner 2025)
- Abb. 78:** <https://harvardartmuseums.org/collections/object/200403?position=0>
(12. Jänner 2025)
- Abb. 79:** <https://harvardartmuseums.org/collections/object/200403?position=0>
(12. Jänner 2025)
- Abb. 80:** Rhi 2017, S. 43, Fig 12.
- Abb. 81:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1979-0130-1
(12. Jänner 2025)
- Abb. 82:** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/38796?ao=on&ft=Gandhara&offset=40&rpp=40&pos=74> (12. Jänner 2025)
- Abb. 83:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1902-1002-26
(12. Jänner 2025)
- Abb. 84:** https://www.britishmuseum.org/collection/object/A_1899-0715-9
(12. Jänner 2025)
- Abb. 85:** [https://www.metmuseum.org/art/collection/search/38787?ao=on&ft=G andhara&offset=40&rpp=40&pos=77](https://www.metmuseum.org/art/collection/search/38787?ao=on&ft=Gandhara&offset=40&rpp=40&pos=77)
(12. Jänner 2025)
- Abb. 86:** Stoya 2008, S. 190.
- Abb. 87:** Stoya 2008, S. 190.

Zur Unterstützung von Übersetzungen wurde *DeepL Übersetzer* herangezogen (Version: <https://www.deepl.com/de/translator>).

9. Abbildungen



Abb. 1: Gela-Maler, Lekythos, Helios, 510-490 v. Chr., Athen, Keramik, Höhe: 28 cm, MFA Boston.



Abb. 2: Sappho-Maler, Lekythos, Astralgötter, um 500 v. Chr., Attika, Keramik, Höhe: 17,3 cm, Durchmesser 7,2 cm, MET.



Abb. 3: Pyxis, Helios, Selene und Eos, um 475 v. Chr., Athen, Keramik, Höhe: 6 cm, Durchmesser: 17,3 cm, Staatliches Museum zu Berlin.



Abb. 4: Pyxis, Helios, Selene und Nyx, um 400 v. Chr., Keramik, Nationalmuseum Athen.



Abb. 5: Pyxis, Geflügeltes Pferd mit Sonnenscheibe, spätes 5. Jh. v. Chr., Attika, Keramik, Privatbesitz.



Abb. 6: Relief, vor der Mitte des 5. Jh. v. Chr., Reggio, Athena Parthenos, vor der Mitte des 5. Jh. v. Chr.



Abb. 7: Stater, Avers: Helios, Revers: Mühl-Segel-Muster, 460-400 v. Chr., Kyziko, Elektron, Durchmesser: 2 cm, Gewicht: 16,129 g, British Museum.

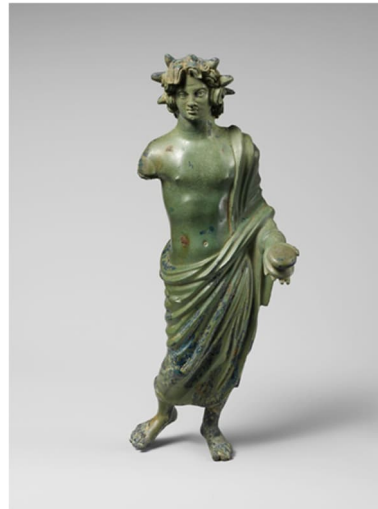


Abb. 8: Bronzestatue, Sonnengott, 3.-2. Jh. v. Chr., Etruskisch, Bronze, Höhe: 24,9 cm, Metropolitan Museum of Art.



Abb. 9: Krater, Helios mit Quadriga, um 430 v. Chr., Attica, Keramik, Höhe: 33,02 cm, Durchmesser: 30,48 cm, British Museum.



Abb. 10: Kupfermünze, Avers: Helios, Revers: drei Gerstenkörner, 400-325 v. Chr., Metapont, Kupfer, Gewicht: 2 g, British Museum.



Abb. 11: Goldmünze, Alexander I. Epirus, Avers: Helios, Revers: Blitzbündel, 350-331 v. Chr., Gold, Epirus, Gewicht: 0,687 g, British Museum.



Abb. 12: Metope, Helios, um 375 v. Chr., Troja, Marmor, Höhe: 95 cm, Breite: 193 cm, Tief: 58 cm, Altes Museum Berlin.



Abb. 13: Volutenkraters, um 340 v. Chr., Apulien, Keramik, Höhe: 124,6 cm, Durchmesser: 56 cm, MFA Boston.



Abb. 14: Drachme, Avers: Helios, Revers: Rose und Kopfschmuck von Isis, 3.-2. Jh. v. Chr., Artemon, Rhodos, Silber, Durchmesser: 15 mm, Gewicht: 3,36 g, MFA Boston.



Abb. 15: Detail: Astrape, Loutrophoros des Louvre-Malers, um 330 v. Chr., Keramik, Höhe 90,2 cm, Durchmesser: 35,5 cm, Getty Museum.



Abb. 16: Detail: Hekate, Volutenkrater des Iliupersis-Malers, 370-350 v. Chr., Keramik, Höhe: 59,69 cm, British Museum.



Abb. 17: Kelchkrater des Dareius-Malers, Alkmene, 340-230 v. Chr., Keramik, o.A.



Abb. 18: Bestrafung des Ixions, Casa del Vettii (Haus: VI 15,1 Pompeji), 40-79 n. Chr., Fresko, Pompeji.



Abb.19: Ceres, *Casa dei Dioscuri* (Haus VI 9,6 Pompeji), 40-79 n. Chr., Fresko, Archäologisches Museum Neapel.



Abb. 20: Versammlung der Götter, Casa di Teseo (Haus VII.2.16. Pompeji), 40-79 n. Chr., Fresko, Archäologisches Museum Neapel.



Abb. 21: Goldmünze, Ptolemaios IV., Avers: Büste Ptomelmaios III. Soter, Revers: Füllhorn, 222-205 v. Chr., Prägeherr: Ptolemaios IV. Philopator I., Alexandria, Gold, Durchmesser: 2,7 cm, Gewicht: 27,85 Gramm, British Museum.



Abb. 22: Goldmünze, Ptolemaios V., Avers: Büste von Ptolemaios V., Revers: Füllhorn, 205-180 v. Chr., Alexandria, Gold, Gewicht: 27,72 g, British Museum.



Abb. 23: Kupfermünze, Antiochus IV., Avers: Büste von Antiochus IV. mit Strahlenkrone, Revers: Zeus, 175-164 v. Chr., Syrien, Kupfer, Gewicht: 9,19 g, British Museum.



Abb. 24: Tetradrachme, Tiberius, Avers: Büste von Tiberius mit Lobeerkranz, Revers: Kopf Divus Augustus mit Strahlenkrone, 20/21 n. Chr., Billon, Gewicht: 13,18 g, Durchmesser: 2,5 cm, Staatliches Museum zu Berlin.



Abb. 25: Kupfermünze, Avers: Büste von Caligula mit Strahlenkrone, Revers: Herkuleskeule, 37-41 n. Chr., Komana Pontika, Kupfer, Gewicht: 6,160 g, British Museum.



Abb. 26: As, Avers: Büste von Nero mit Strahlenkrone, Revers: Nero stehend (als Apollo), 64 n. Chr., Rom, Kupfer, Gewicht: 7,65 g, British Museum.



Abb. 27: Behistun Inschrift, Dareios I., 522-486 v. Chr., Kalkstein, Behistun, Iran.



Abb. 28: Detailzeichnung: geflügelte Sonnenscheibe mit einer Person, Behistun Inschrift, Dareios I., 522-486 v. Chr., Kalkstein, Behistun, Iran.



Abb. 29: Umzeichnung: Siegelabdruck, Gottheit mit Strahlennimbus, o.A.



Abb. 30: Umzeichnung: Siegelabdruck, Nimbierter Göttin, Gorgippia.



Abb. 31; Reliefmedaillon mit der Darstellung des Mugapakkha Jataka, 2. Jh. v. Chr., Madhya Pradesh, Sandstein, Höhe: 62,5, Breite: 55 cm, Tiefe: 15,5 cm, Calcutta, Indien Museum.



Abb. 32: Reliefmedaillon mit der Darstellung der Verehrung des Bodhi-Baums, 2.-1. Jh. v. Chr., Sandstein, Bharhut, Madhya Pradesh, Calcutta, Indien Museum.



Abb. 33: Yakshaini, 2.-1. Jh. v. Chr., Sandstein, Bharhut, Madhya Pradesh, Calcutta, Indien Museum.

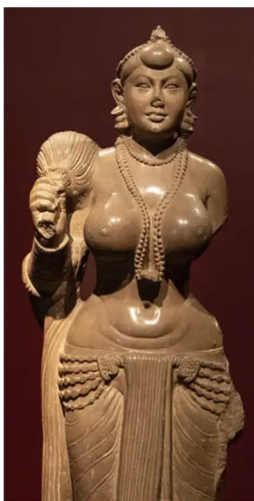


Abb. 34: Didarganj-Yakshi, 3. Jh. v. Chr., polierter Sandstein, Höhe 1,57 cm, Bihar Museum.

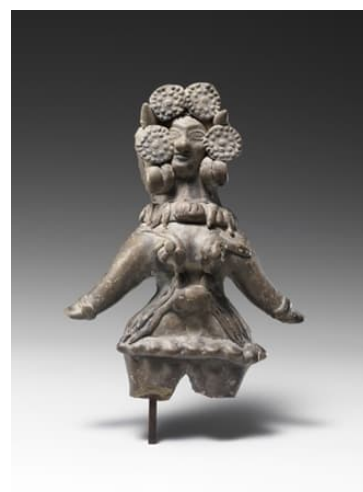


Abb. 35: Stehende weibliche Göttin, 3.-2. Jh. v. Chr., Nord Indien, Terrakotta, mit schwarzer oxidiertter Patina, Höhe: 15,9 cm, Breite: 12,1 cm, Metropolitan Museum of Art.



Abb. 36: Kybele-Scheibe, 3. Jh. v. Chr., vergoldetes Silber, Ai Khanoum, Durchmesser: 25 cm, Afghanisches Nationalmuseum.



Abb. 37: Kupfermünze, Demetrios III., Avers: Demetrios III., Revers: geflügelte Nike, 96-95 v. Chr., Antiochia, Kupfer, Gewicht: 6,64 g, British Museum.



Abb. 38: Kupfermünze, Demetrios I. Soter († 150 v. Chr.), Avers: Demetrios, Revers: Füllhorn, um 150 v. Chr., Syrien, Kupfer, Gewicht: 3,4 g, British Museum.

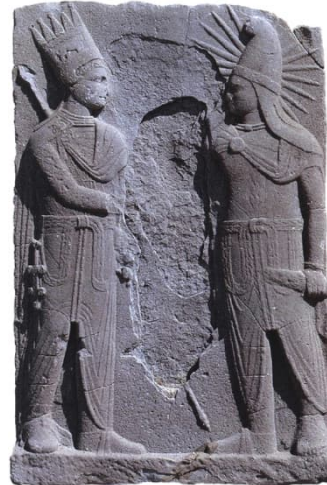


Abb. 39: Relief-Stele, Antiochos I. Theos und Apollo-Mithra-Helios-Hermes, 69-31 v. Chr., Basalt, Nemrud Dag.

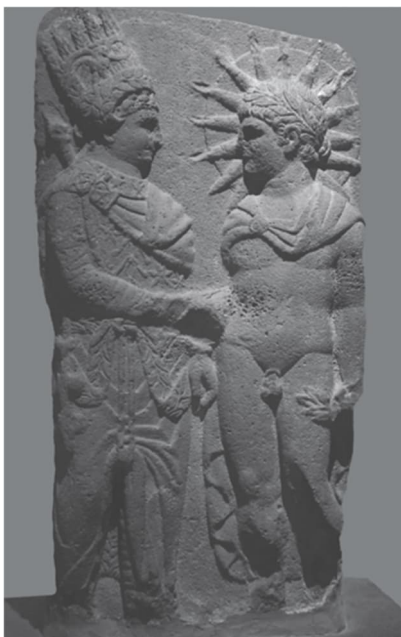


Abb. 40: Relief-Stele, Antiochos I. Theos und Apollo/Epekoos, Basaltlava, Höhe: 1,22m, Breite: 0,59 m, Tiefe: 0,31 m, Nemrud Dag, Zeugma-Mosaik-Museum, Gaziantep.



Abb. 41: Triade mit palmyrischen Gottheiten, Kalkstein, 1. Jh. n. Chr., Bir Wereb, nahe Palmyra, Höhe: 60 cm, Breite: 72 cm, Tiefe: 7 cm, Musée de Louvre, Paris.



Abb. 42: Tetradrachme, Plato, Avers: Büste von Plato nach rechts, Revers: Helios in Quadriga mit Strahlennimbus, 145-140 v. Chr., Silber, Baktrien, Gewicht: 16,92 g.



Abb. 43: Tetradrachme, Plato, Avers: Büste von Plato nach rechts, Revers: Helios in Quadriga mit Strahlenschein, 145-140 v. Chr., Silber, Baktrien, Gewicht: 15,9 g, British Museum.



Abb. 44: Tetradrachme, Plato, Avers: Büste von Plato nach rechts, Revers: Helios in Quadriga mit Strahlennimbus, 145-140 v. Chr., Silber, Baktrien, Durchmesser: 33 mm, Gewicht: 16,92 g.



Abb. 45: Drachme, Heliokles I., Avers: Büste von Heliokles I. nach rechts, Revers: Zeus-Mithra stehend, 145-130 v. Chr., Silber, Baktrien, Gewicht: 3,86 g, American Numismatic Society.



Abb. 46: Tetradrachme, Hermaios, Avers: Büste von Hermaios nach rechts, Revers: Zeus-Mithra thronend, 90-70 v. Chr., Silber, Baktrien, Gewicht: 9,42 g, British Museum.



Abb. 47: Kupfermünze, Hermaios, Avers: Mithra, Revers: Pferd nach rechts, 90-70 v. Chr., Kupfer, Indien, Gewicht: 8,07 g, British Museum.



Abb. 48: Kupfermünze, Philoxenus, Avers: Helios stehend, Revers: Nike nach rechts gehend, um 100 v. Chr., Kupfer, Indien, Gewicht: 8,3 g, British Museum.



Abb. 49: Drachme, Menander II., Avers: Büste von Menander II. nach recht mit Helm, Revers: Nike nach rechts gehend mit Nimbus und Kranz in der Hand, um 100 v. Chr., Silber, Indien, Gewicht: 2,07 g, British Museum.



Abb. 50: Tetradrachme, Telephos, Avers: Anguiped, Revers: Helios und Selene stehend, um 75-70 n. Chr., Silber, Durchmesser: 26 mm, Gewicht: 8,94 g.



Abb. 51: Tetradrachme, Telephos, Avers: Anguiped, Revers: Helios nach rechts gehend und Selene, um 75-70 n. Chr., Silber, Durchmesser: 26 mm, Gewicht: 9,42g.



Abb. 52: Silbermünze, Maues, Avers: Herakles stehend mit Strahlenschein, Revers: Löwe nach links gehend, 75-65 v. Chr., Silber, Durchmesser: 26 mm.



Abb. 53: Silbermünze, Maues, Avers: Artemis mit Strahlennimbus, Revers: Stier, 75-65 v. Chr., Silber, Durchmesser: 26 mm.



Abb. 54: Silbermünze, Maues, Avers: Helios mit Quadriga und weiter Gottheit, Revers: Zeus-Mithra thronen, 90-57 v. Chr., Silber, Durchmesser: 26 mm.



Abb. 55: Silbermünze, Azes I., Avers: Zeus-Mithra stehend, Revers: Reiter nach rechts, 46-1 v. Chr., Silber, Indien, Gewicht: 9,35 g, British Museum.



Abb. 56: Politische Karte der Region der Kushan-Herrscher mit heutigen Staatsnamen.

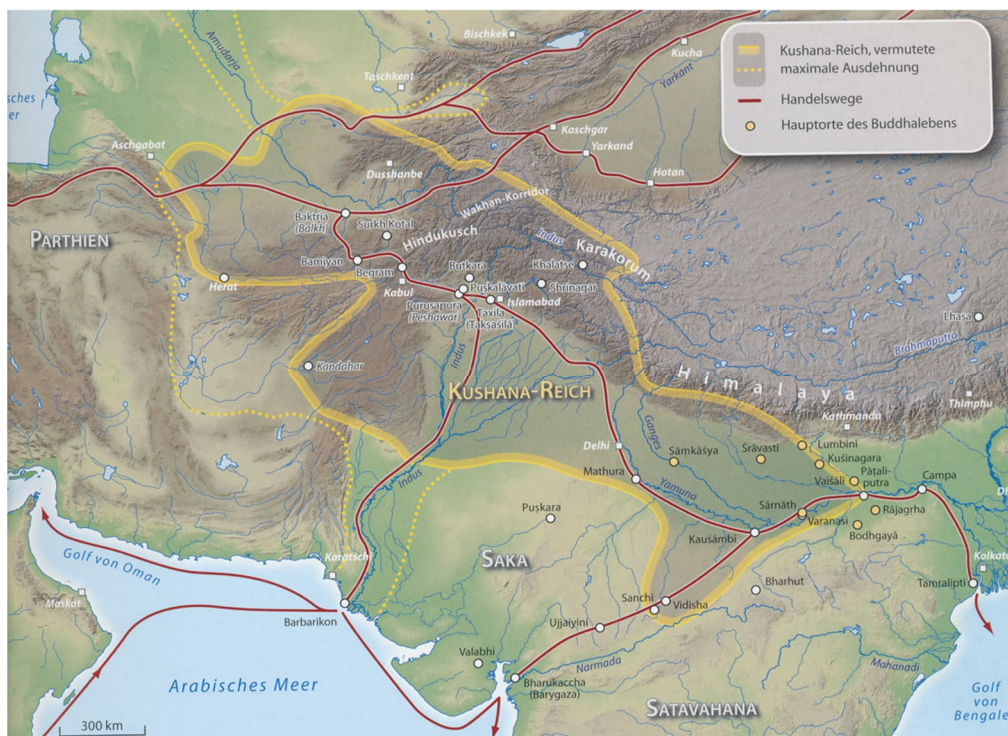


Abb. 57: Das Kushan-Reich zur Zeit von Kanishka I. (127-150 n. Chr.), inklusive wichtigster Handelsrouten.



Abb. 58: Goldmünze, Kanishka I., Avers: Kanishka I. vor einem Altar, Revers: Shakyamuni, 127-150 n. Chr., Gold, Ahin Posh, Durchmesser: 20 mm, Gewicht: 7,07 g, British Museum.



Abb. 59: Tetradrachme, Da Yuezhi, Avers: König nach rechts, Revers: Zeus-Mithra mit Strahlen, 1-40 n. Chr., Silber, Nordbaktien, Durchmesser: 32 mm, Gewicht: 15,858 g, American Numismatic Society.



Abb. 60: Kupfermünze, Vima Takto, Avers: Person mit Strahlenschein, Revers: König reitend, 80-110 n. Chr., Kupfer, Pakistan, Durchmesser: 19 mm, Gewicht: 8,3 g, British Museum.



Abb. 61: Kupfermünze, Vima Kadphises, Avers: Vima Kadphises vor einem Altar stehend, Revers: Oesho, 113-127 n. Chr., Kupfer, Begram, Durchmesser: 26 mm, Gewicht: 17,26 g, British Museum.



Abb. 62: Kupfermünze, Vima Kadphises, Avers: Vima Kadphises, Revers: Oesho, 113-127 n. Chr., Kupfer, Indien, Durchmesser: 19 mm, Gewicht: 4,43 g, British Museum.



Abb. 63: Goldmünze, Kanishka I., Avers: Kanishka I. vor einem Altar stehend, Revers: Oesho, 127-150 n. Chr., Gold, Indien, Durchmesser: 20 mm, Gewicht: 7,95 g, British Museum.



Abb. 64: Goldmünze, Kanishka I., Avers: Kanishka I. vor einem Altar stehend, Revers: Mao, 127-150 n. Chr., Gold, Indien, Durchmesser: 19 mm, Gewicht: 7,91 g, British Museum.



Abb. 65: Goldmünze, Kanishka I., Avers: Kanishka I. vor einem Altar stehend, Revers: Miiro, 127-150 n. Chr., Gold, Indien, Durchmesser: 20 mm, Gewicht: 7,97 g, British Museum.



Abb. 66: Goldmünze, Kanishka I., Avers: Kanishka I. nach links blickend, Revers: Athsho, 127-150 n. Chr., Gold, Indien, Durchmesser: 12 mm, Gewicht: 1,98 g, British Museum.



Abb. 67: Kupfermünze, Kanishka I., Avers: Kanishka I. stehend, Revers: Nana, 127-150 n. Chr., Kupfer, Afghanistan, Durchmesser: 17 mm, Gewicht: 4,31 g, British Museum.



Abb. 68: Kupfermünze, Huvishka, Avers: Huvishka auf einem Elefanten, Revers: Pharro, 155-190 n. Chr., Kupfer, Afghanistan, Durchmesser: 23 mm, Gewicht: 10,97 g, British Museum.



Abb. 69: Goldmünze, Huvishka, Avers: Huvishka nach links blickend, Revers: Nano, 150-190 n. Chr., Gold, Indien, Durchmesser: 20 mm, Gewicht: 7,88 g, British Museum.



Abb. 70: Kupfermünze, Huvishka, Avers: Huvishka sitzend, Revers: Mao, 155-190 n. Chr., Kupfer, Afghanistan, Durchmesser: 20 mm, Gewicht: 6,74 g, British Museum.



Abb. 71: Kupfermünze, Kanishka I., Avers: Kanishka vor einem Altar, Revers: Shakyamuni, 127-150 n. Chr., Kupfer, Afghanistan, Durchmesser: 20 mm, Gewicht: 8,17 g, British Museum.

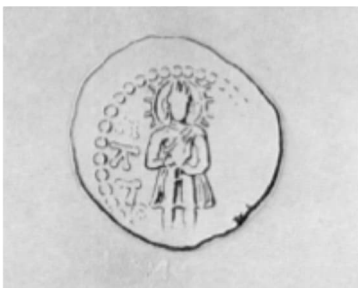


Abb. 72: Kupfermünze, Kanishka I., Avers: Kanishka vor einem Altar, Revers: Shakyamuni, 127-150 n. Chr., Kupfer.



Abb. 73: Goldmünze, Kanishka I., Avers: Kanishka vor einem Altar, Revers: Shakyamuni, 127-150 n. Chr., Gold, Durchmesser: 14 mm, Gewicht: 1,96 g, Bibliothèque nationale de France.

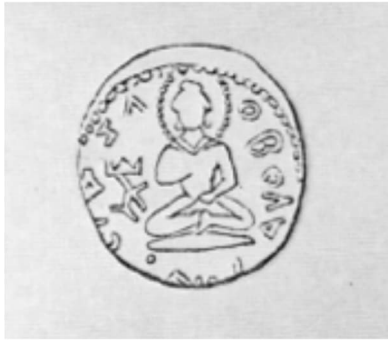


Abb. 74: Kupfermünze, Kanishka I., Avers: Kanishka vor einem Altar, Revers: Maitreya, 127-150 n. Chr., Kupfer, o.A.



Abb. 75: Sitzender Buddha, 1.-2. Jh. n. Chr., Bronze vergoldet, Pakistan, Höhe: 16,8 cm, Breite: 11 cm, Tiefe: 10,2 cm, Metropolitan Museum of Art.



Abb. 76: Brahma und Indra beten eine Sonnenscheibe an, 1.-2. Jh. n. Chr., Schist, Swat Vally, Höhe: 26,70 cm, Breite 23,50 cm, British Museum.

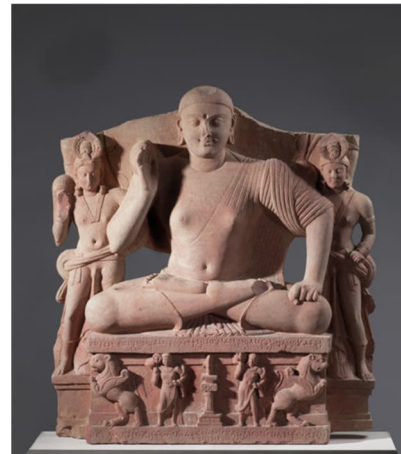


Abb. 77: Sitzender Buddha mit zwei Begleitern, 131 n. Chr., roter Sandstein, Mathura, Höhe 93 cm, Breite: 85,4 cm, Tiefe: 16 cm, Kimbell Art Museum.



Abb. 78: Sitzender Buddha mit zwei Begleitern, 2. Jh. n. Chr., roter Sandstein, Mathura, Höhe: 18,5 cm, Breite: 21,5 cm, Tiefe: 7 cm, Harvard Museum.



Abb. 79: Detail: Rückseite, Sitzender Buddha mit zwei Begleitern, 2. Jh. n. Chr., roter Sandstein, Mathura, Höhe: 18,5 cm, Breite: 21,5 cm, Tiefe: 7 cm, Harvard Museum.



Abb. 80: Brüssler Buddha, Sitzender Buddha mit zwei Begleitern, 2. Jh. n. Chr., Peshawar, Höhe: 62 cm, Japan.



Abb. 81: Sitzender Buddha mit zwei Begleitern, 2.-3. Jh. n. Chr., Schist, Pakistan, Höhe: 27 cm, Breite: 8,60 cm, Tiefe: 7 cm, British Museum.



Abb. 82: Sitzender Buddha mit Begleitern, 2.-3. Jh. n. Chr., Gestein, Pakistan, Höhe: 18,4 cm, Breite: 19,1 cm, Metropolitan Museum of Art.



Abb. 83: Sitzender Buddha mit zwei Begleitern, 2.-3. Jh. n. Chr., Schist, Buner, Höhe: 12,4 cm, Breite: 16,8 cm, Tiefe: 4,5 cm, British Museum.



Abb. 84: Tod von Buddha, 2.-3. Jh. n. Chr., Schist, Takht-i-Bahi, Höhe: 27,2 cm, Breite: 44,3 cm, Tiefe: 9,7 cm, British Museum.



Abb. 85: Stehender Bodhisattva, 3. Jh. n. Chr., Pakistan, Schist, Höhe: 46,4 cm, Metropolitan Museum of Art.



Abb. 86: Kanishka-Reliquiar, Vorderseite, 3. Viertel des 2. Jh. n. Chr., Kupfer, Shah-ji-ki Dheri, Höhe: 18 cm, Durchmesser 12,7 cm, British Museum (Original im Peshawar Museum).



Abb. 87: Kanishka-Reliquiar, Rückseite, 3. Viertel des 2. Jh. n. Chr., Kupfer, Shah-ji-ki Dheri, Höhe: 18 cm, Durchmesser 12,7 cm, British Museum (Original im Peshawar Museum).