MONOGRAPHIEN ZUR INDISCHEN ARCHÄOLOGIE,
KUNST UND PHILOLOGIE

BAND 6

MONOGRAPHIEN ZUR INDISCHEN ARCHÄOLOGIE,
KUNST UND PHILOLOGIE

Herausgegeben
im Auftrag des Stiftungsrates der Stiftung Ernst Waldschmidt
von der Direktorin des Museums für Indische Kunst
der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz

MARIANNE YALDIZ

BAND 6

FRANZ STEINER VERLAG WIESBADEN GMBH
STUTTGART 1987

JOACHIM BAUTZE

DREI „BUNDI"-RĀGAMĀLĀS

EIN BEITRAG ZUR GESCHICHTE DER RAJPUTISCHEN WANDMALEREI

FRANZ STEINER VERLAG WIESBADEN GMBH
STUTTGART 1987

CIP-Kurztitelaufnahme der Deutschen Bibliothek

Bautze, Joachim:
Drei „Bundi"-Rāgamālās: e. Beitr. zur Geschichte d. rajput. Wandmalerei / Joachim Bautze . –
Stuttgart: Steiner-Verlag-Wiesbaden-GmbH, 1987.
(Monographien zur indischen Archäologie, Kunst und Philologie; Bd. 6)
ISBN 3-515-04752-2

NE: GT

Jede Verwertung des Werkes außerhalb der Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist unzulässig und strafbar. Dies gilt insbesondere für Übersetzung, Nachdruck, Mikroverfilmung oder vergleichbare Verfahren sowie für die Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen. © 1987 by Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, Sitz Stuttgart.
Printed in the Fed. Rep. of Germany

INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort

I Einleitung
1. Anliegen dieser Arbeit 9
2. Geographische Lage und Einwohnerzahl Bundis 12
3. Europäische Palastbeschreibungen Bundis des 18. und 19. Jahrhunderts 13
4. Geographische Lage und Einwohnerzahl Indargarhs 18
5. Die Wandmalereien Bundis und Indargarhs in den bisherigen Publikationen 19

II Begriffsbestimmungen
1. Rāgamālā 27
2. Bundikalam 29
3. Ikonographisches und unterscheidendes Inventar 36

III Rāga-Rāgiṇī-Illustrationen in der rajputischen Wandmalerei
1. Rāgamālās in den nordindischen Wandmalereien 39
2. Isolierte Rāgiṇī-Illustrationen in der nordindischen Wandmalerei 48

IV Serienkatalog
1. Anleitung zum Serienkatalog 52
1.1. Die erste Serienart 54
1.2. Die zweite Serienart 56
1.3. Isolierte Rāgamālā-Illustrationen 57
2. Liste der z. Z. rekonstruierbaren Rāgamālās im Bundikalam A – X 58
2.1. Y: einzelne, beschriftete Illustrationen aus Rāgamālās 99
2.2. Z: Einzelne, „unbeschriftete" Illustrationen aus Rāgamālās .. 101
3. Transliteration der Rāga- bzw. Rāgiṇī-Namen der beschrifteten Miniaturen des Serienkataloges 105

V Serie I: Die Badal Mahal Rāgamālā
1. Lage innerhalb des Palastes 109
2. Wandaufteilung im Badal Mahal 110
3. Verteilung und Thematik der Wandmalereien 113
4. Zone B: Rāgamālā 129

VI Die Datierung der Badal Mahal Rāgamālā
1. Zur Datierungsmethode 161
2. Der Auftraggeber der Badal Mahal Rāgamālā 162

VII Serie II: Die Indargarh Rāgamālā
1. Lage innerhalb des Palastes 165
2. Wandaufteilung im Supari Mahal 165
3. Zone C: Rāgamālā 166

VIII Die Datierung der Indargarh Rāgamālā
1. Die Identifikation des Auftraggebers 179
2. Die weitere Entwicklung der Malerei in Indargarh und Khatoli 187

IX Kurzbeschreibung der weiteren Wandmalereien im Supari Mahal
1. Wandflächen A – D 191
2. Wandflächen der Fenster- bzw. Türstürze 197
3. Tierdarstellungen ($T_1 - T_8$) 199
4. Nischenmalereien mit je einer Dame ($D_1 - D_8$) 202
5. Weitere Wandflächen 203
6. Die ausgemalte Kuppel (Zone E) 203

X Serie III: Die Chattar Mahal Rāgamālā
1. Lage innerhalb des Palastes 206
2. Besonderheiten des die Rāgamālā enthaltenden Schlafzimmers 207
3. Maße und Wandaufteilung des Schlafzimmers 208
4. Verteilung und Thematik der Wandmalereien 210
5. Farben und allgemeiner Erhaltungszustand 211
6. Beschreibung und Ikonographie der Rāgamālā-Wandmalereien
a. Handhabung 212
b. Beschreibung und Identifikation der Rāgamālā-Illustrationen 214
7. Kurze Angaben zu den zwischen den Nischen befindlichen Wandmalereien 296

XI Die Datierung der Chattar Mahal Rāgamālā
1. Budh Singh als Rao Raja in Bundikalam-Miniaturen und Wandmalereien 299
2. Historischer Abriß um Budh Singh und Umed Singh von Bundi 306
3. Die zeitgenössische Darstellung Rao Budh Singhs in der Chattar Mahal Rāgamālā 324

4. Budh Singh als Rao in Bundikalam Miniaturen 325
5. Anordnung und Komposition der Rāgamālā-Wandmalereien
a. Die Abfolge 327
b. Der Einfluß der Nischengröße auf die Bildkomposition .. 330

XII Appendix
1. Die 1605/06 datierte „Popular Mughal Style“ oder „Berlin Rāgamālā“ 333
2. Die großformatige „Mewar-Rāgamālā“ von ca. 1680 335
3. Bemerkungen zur Technik der Wandmalereien 336
4. Die „Chitrashala“ im Palast von Bundi 337

XIII Verzeichnis der zitierten Publikationen 375

XIV Index der beschriebenen Rāgamālā-Wandmalereien 398

VORWORT

Die in dieser Arbeit vorgestellten Wandmalereien sind, wie auch die Mehrzahl der hier reproduzierten Miniaturmalereien, bisher nicht veröffentlicht worden. Die dokumentierten Wandmalereien konnten in erster Linie mit der Hilfe von Capt. Ajai Singh, Kota, und Raoraja Rajendra Singhji, Uniara/Jaypur mehrfach begutachtet, fotografiert und vermessen werden. Sehr unterstützend beim Vermessen und Dolmetschen war Herr Yadu Sahai vom Sawai Man Singh II Museum, Jaipur. Die Herren Gopikrishna und Vinodkrishna Kanoria, Patna, Raj Kumar Tandan, Secundarabad, Jagdish Mittal, Hyderabad, Kumar Sangram Singh und Sudhir Kasliwal, Jaipur, verbrachten Tage mit mir, um für die Arbeit relevante Stücke aus ihren hervorragenden Sammlungen vorzustellen. Herr O. P. Tandon erlaubte mir, einen Teil der Sammlung an Bundikalam Miniaturen im Bhārat Kalā Bhavan, Banaras, zu sehen. In Europa erfuhr meine Arbeit Unterstützung durch Herrn Robert Skelton, Victoria and Albert Museum, London, Herrn David James, Chester Beatty Library, Dublin, Herrn Albert Le Bonheur, Musée Guimet, Paris, Herrn Kjeld von Folsach, David Sameling, Kopenhagen und Herrn Enrico Isacco, Paris, indem mir von diesen Herren wichtige Stücke für meine Arbeit zugänglich gemacht wurden. Allen Genannten möchte ich herzlich für ihre Zusammenarbeit danken.

Hierzulande war mir in zwei Privatsammlungen zu arbeiten vergönnt, wobei ich beiden Sammlern, vor allem Herrn Dr. Horst Metzger, Grünstadt, zu sehr großem Dank verpflichtet bin.

Die Zusammenarbeit mit dem Steiner Verlag wurde von dem damaligen Direktor des Museums für Indische Kunst Berlin, Herrn Prof. Dr. Herbert Härtel, der auch zunächst Herausgeber dieser Arbeit war, eingeleitet. Herr Prof. Härtel sorgte auch für die ersten Kontakte mit dem Archaeological Survey of India, dem die „Chitrashala" im Palastkomplex von Bundi unterstellt ist. Als einem meiner akademischen Lehrer gebührt Herrn Prof. Härtel mein ganz besonderer Dank, ebenso wie Herrn Prof. Dr. Kl. Bruhn, dessen stets prompt geleistete Hilfe bei manchem Problem mir eine wichtige Stütze bot.

Durch eine Methodik, die indische Kunstgeschichte in enger Bindung an die allgemeine kulturelle Entwicklung vermittelt, hat mich Herr Professor Dr. Adalbert Gail in die speziellen Probleme des Faches eingeführt. Herr Prof. Gail vermittelte und koordinierte auch ein 30monatiges, von der Stiftung Volkswagenwerk, Hannover, finanziertes Forschungsvorhaben. Der Stiftung Volkswagenwerk bin ich für die finanzierte Forschungstätigkeit sehr zu Dank

verpflichtet. Die Förderung, die ich Herrn Prof. Gail verdanke, war für die Arbeit von entscheidender Bedeutung.

Bei dem Vermessen einiger Wandmalereien half mir meine Frau, Claudine Bautze-Picron, der ich dafür sehr dankbar bin. Sehr wertvolle Hilfe beim Übersetzen von in Dingal und Hindi verfaßten Texten leisteten Frau Dr. Krishna Bruhn und Herr Prof. Dr. C. B. Tripathi.

Die Korrekturen wurden auch von Herrn Hansjürgen Paech und Herrn Dr. Gourishwar Bhattacharya, beide vom Museum für Indische Kunst Berlin, gelesen, denen ich für ihre Hilfe sehr dankbar bin. Die Herausgeberschaft der Arbeit lag schließlich in den Händen von Frau Professor Dr. Marianne Yaldiz, Direktorin des Museums für Indische Kunst Berlin, der ich hiermit meinen Dank aussprechen möchte. Für die Aufnahme in ihre Reihe ist mir der Stiftung Waldschmidt zu danken eine angenehme Pflicht.

I EINLEITUNG

1. ANLIEGEN DIESER ARBEIT

Die Geschichte der rajputischen *Wand*malereien wurde noch nicht geschrieben. Je länger die diesbezüglichen Rekonstruktionsversuche seitens indischer Kunsthistoriker ausbleiben, desto unmöglicher wird eine Erfassung und kunsthistorische Analyse der frühen Wandmalereien Rajasthans, da der Erhaltungszustand dieser oft Wind und Wetter ausgesetzten Zeugnisse rajputischer Kunst sich von Jahr zu Jahr verschlechtert. Der Massentourismus, der längst auch entlegenere Gegenden Rajasthans zu überfluten droht, beschleunigt den Verfall der ungeschützten Malereien.

Mit dem vorliegenden Band möchten wir einen Beitrag zur Geschichte der rajputischen Wandmalerei leisten, indem drei Sequenzen von je 36 bisher unveröffentlichten Wandmalereien vorgestellt, ikonographisch bestimmt und datiert werden. Zwei der Sequenzen befinden sich in einem der Öffentlichkeit in der Regel unzugänglichen Teil des Palastes von Bundi, der Hauptstadt des gleichnamigen ehemaligen Fürstenstaates und heutigen Distriktes im Bundesstaat Rajasthan, die eine Malschule hervorgebracht hat, welche Seite an Seite mit der berühmten Malschule von Kangra im Pahari-Gebiet genannt wird[1]. Mitunter wird dieser Malstil sogar zu den schönsten Malstilen der indischen Miniaturmalerei gerechnet[2].

Die andere der drei vorzustellenden Sequenzen stammt aus Indargarh, einer etwa 55 Kilometer nordöstlich von Bundi gelegenen Stadt, die in der Geschichte des Malstiles von Bundi bisher praktisch überhaupt keine Rolle spielte.

Da die Wandmalereien sich im Hinblick auf Komposition und Farbgebung u. U. stark an die häufig in den Miniaturen zu suchenden Vorbilder hielten[3],

[1] Kramrisch 65, p. 50: "In the eighteenth century the schools of Bundi in Rājasthān . . . and of Kangra in the Western Himalayas . . . destilled the essence of Indian painting from traditional practice and direct inner vision, even though the landscape of an external world glided into the structure and wreathed its moods around the ancient themes". P. Chandra 61: "To find a parallel (to the Bundi school, J. B.) we have to go to the Kangra school which marked a brief renaissance of Indian painting at this time."

[2] Dallapiccola 76, S. 78: „Es ist nicht verwunderlich, daß sich in dieser inspirierenden Atmosphäre, . . . , einer der – meines Erachtens – schönsten Stile indischer Miniaturmalerei entwickelte" (gemeint ist der Stil Bundis, J. B.).

[3] Kramrisch 65, p. 49: ". . . the Rājput wall-paintings seem like enlargements from leaves in the whole album of Rājput art".

können die Wandmalereien mit Miniaturen entsprechender Thematik verglichen werden[4].

Es könnte sogar die Behauptung gewagt werden, daß durch die absolut gesicherte Herkunft dieser Malereien die Malschule von Bundi für das 17. und 18. Jahrhundert zum ersten Mal dokumentiert wird, da zugegeben werden mußte, „daß es trotz der kleinen Gruppe von drei datierten Bildern keine gibt, auf denen die Herkunft deutlich verzeichnet ist"[5]. Die hier vorgestellten Malereien sind nur ein winziger Teil der sowohl in Bundi als auch in Indargarh noch erhaltenen Wandmalereien. Mit diesen Malereien wird nicht nur der Malstil Bundis dokumentiert, es wird ein Problem der rajputischen Miniaturmalerei in ein neues Licht gerückt. In Ermangelung ausreichend bekannter Malerbiographien und signierter bzw. zugeschriebener Bilder werden die einzelnen Miniaturmalereien bestimmten Malschulen zugeordnet. Diese Malschulen erhielten und erhalten geographische Bezeichnungen, etwa nach Regionen wie z. B. Mevar, Marvar oder nach vermuteten Herkunftsorten, wie Amer, Bundi, Bikaner etc. So lesen wir beispielsweise neben einer einzelnen, reproduzierten Seite innerhalb eines neueren Kataloges zur Miniaturmalerei in Rajasthan: „Pagina Miniata, Jodhpur, 18 ° sec" bzw. „Illuminated Page, Jodhpur, 18th century"[6]. Diese Manuskriptseite soll also aus einer Handschrift stammen, die entweder in Jodhpur illustriert, zumindest aber in einem Stil geschaffen wurde, der dem der Stadt Jodhpur eigen ist. Wir wissen aber nicht, ob die Seite, bzw. das Manuskript, tatsächlich in Jodhpur entstand, oder ob es überhaupt in demjenigen Fürstentum hergestellt wurde, in dem Jodhpur liegt. Eine Kolophonseite eines stilistisch gesehen in Bikaner entstandenen Manuskriptes in der Sammlung Metzger, Grünstadt[7], informiert den Leser, daß die Handschrift, es handelt sich um ein Devīmahatmya, am 27. Juli 1755 abgeschlossen wurde[8]. Wie zu erwarten heißt es auch, daß der Maler aus Bikaner stammt[9], aber wir lesen im anschließenden Vers, daß das Manuskript in Jaipur, der 1727 von Savai Jay Singh gegründeten Stadt, hergestellt wurde[10]. Es ist mehr als wahrscheinlich, daß die Handschrift auch in Jaipur bebildert wurde.

[4] Bautze 83. Ein Beitrag, der das Verhältnis von Miniatur und Wandmalerei an Hand des „Barahmasa-Themas" zeigt, befindet sich seit 1984 unter dem Titel: „Une représentation des bârahmâsâ dans la Bade Devtâjî kî Havelî de Kota" für Arts Asiatiques XLI im Druck.

[5] Barrett/Gray 63, S. 140. Das Zitat im vollen Wortlaut: „Obwohl man mit einiger Sicherheit von einer Bûndî-Schule des 17. Jahrhunderts sprechen kann, so muß doch gleich zu Beginn gesagt werden, daß es trotz der kleinen Gruppe . . ."

[6] Cimino 85, no. 99 in der italienischen bzw. englischen Ausgabe.

[7] HM 57 1980. Die Seite ist unpubliziert. Wir möchten auch hier Herrn Dr. Metzger für die großzügige Verfügungstellung seines Materials danken.

[8] „saṃ 1812 varṣe mītī śrāvaṇa vadi / 4 ādityavāre. . . . etat dine pūstikā saṃpūrṇa bhavatu", Zeilen 7/8 bzw. 9. Umrechnung nach Pillai 22, p. 313.

[9] „citra saṃyuktena vāsī śrī vīkānera rā chai", Zeile 11.

[10] „lipi kṛtaṃ śrī savāī jaipura madhya", Zeile 12.

Wird einerseits großzügig mit der Bezeichnung von Malschulen umgegangen, so wird andererseits innerhalb *einer* Malschule versucht, den Entstehungsort ohne ausreichende Befragung des Befundes der Wandmalereien zu bestimmen. So gibt es beispielsweise nicht wenige Autoren, die eine eigene Malschule für Uniara[11] beanspruchen. Auch hier sorgt eine Kolophonseite eines Manuskriptes für eine nicht unerwartete Überraschung: ein 1761 – 62 abgeschlossenes, für Jasvant Singh von Uniara hergestelltes Manuskript (Hitopadeśa) in der British Library, London[12], endet nach der letzten Segensformel („śrīr astu") mit der Angabe der Herkunft des Malers: Bundi[13].

Herstellungsort und Stil eines Manuskriptes bzw. einer Miniaturmalerei müssen nicht identisch sein. Auch muß der Wohnort des bei Handschriften oft genannten Auftraggebers weder mit dem tatsächlichen Herstellungsort der Handschrift noch mit dem Ort des den Maler ausbildenden Ateliers übereinstimmen. Ferner läßt der Fundort einer Handschrift oder eines Miniaturenalbums nicht unmittelbar auf den Herstellungsort schließen. Ein Fundort einer Wandmalerei ist in Rajasthan aber stets identisch mit dem Entstehungsort. Ebenso identisch mit dem Entstehungsort einer Wandmalerei ist der Aufenthaltsort des Auftraggebers, da davon ausgegangen werden kann, daß der Auftraggeber die von ihm geförderte Kunst auch selbst genießen wollte.

Für die Paharimalerei kann gezeigt werden, daß unabhängig vom Fund- oder Aufbewahrungsort einer Miniaturmalerei die Malerfamilie bzw. ein Maleratelier eine herausragende Rolle spielt[14].

Die teilweise stark auffällige stilistische Heterogenität der im Korpus der entsprechenden, im Bundikalam gemalten, und hier aufgelisteten Rāgamālās, zeigt jedoch, daß nicht nur der Maler allein den Stil und die Ausgestaltung einer Malerei bestimmt. Dies zeigt vor allem auch die dritte hier dokumentierte Rāgamālā im Chattar Mahal von Bundi, bei der der Auftraggeber entscheidenden Einfluß auf die Komposition einzelner Bilder ausgeübt haben dürfte.

Daß Bundi nicht allein ein Maleratelier unterhielt, zeigt folgendes Rechenexempel. Die im Rāgamālā-Korpus aufgeführten Miniaturen lassen, neben vielen uns bekannten, aber völlig unzugänglichen und unveröffentlichten Blättern, mindestens vierzig 36er Rāgamālās vermuten, die innerhalb von 200 Jahren, d. h. zwischen 1600 und 1800, entstanden. Das hieße, daß im Durchschnitt alle fünf Jahre eine Rāgamālā gemalt wurde, ein selbst für üppige rajputische Verhältnisse zu kurzer Abstand zwischen den Entstehungszeiten einzelner Sequenzen. Die Wandmalereien von im Bundikalam ausgeführten, aber außerhalb der Stadt Bundi gefundenen Wandmalereien, wie

[11] Rajasthan, Distrikt Tonk, Tehsil und Stadt Uniara.

[12] Or. 13943, vergl. Losty 82, no. 101.

[13] „citragāra dhano bāsī bū(ṃ)dī ko", 4. und letzte Zeile.

[14] Vergl. B. N. Goswamy: Painting: The Family as the Basis of Style, in Mārg Vol. XXI, no. 4, September 1968, pp. 17 – 62.

z. B. in Kota, Uniara, Indargarh, Baroli[15], Nagar[16], Toda Rai Singh[17] um nur einige zu nennen, lassen eine bislang nicht geahnte Anzahl von Nebenstudios oder Orten erahnen, in denen im Bundikalam malende Künstler arbeiteten. Diese Art der „Nebenstudios" oder Auftragsorte außerhalb der Hauptstädte des Bundikalams – Bundi und Kota – sind von den Miniaturmalereien her kaum greifbar. Die Wandmalereien leisten somit einen Beitrag zur Differenzierung bestimmter Ateliers, zur geographischen Verbreitung des Bundikalam und zum möglichen Einfluß des Auftraggebers auf die Malerei. Biographien von im Bundikalam arbeitenden Malern wurden bisher nicht publiziert und es besteht nur eine geringe Hoffnung, sie noch zu finden.

2. GEOGRAPHISCHE LAGE UND EINWOHNERZAHL BUNDIS

Die Stadt Bundi, Hauptstadt gleichnamigen Distrikts im südöstlichen Bundesland Rajasthan, liegt 25° 27' Nord und 75° 39' Ost.

1961 wurden 26 478[18] bzw. 26 476[19] Einwohner gezählt, wobei die Zahl 1971 bis auf 34 279 Einwohner anstieg[20]. Die Stadt nimmt eine Fläche von 20,23 km^2 ein und liegt in einer Schlucht, die sich nach Süden einer Ebene öffnet. Ein großer Teil der Stadt[21] ist heute noch neben den Bergen von einer hohen Verteidigungsmauer umgeben, womit die Lage der Stadt Bundi an die Stadt Amer erinnert. Da Stadt und Palast Amers (bei Jaipur) ungleich bekannter sind als vergleichbare Anlagen in Bundi, sei auf ein Quartett von Gemeinsamkeiten beider Städte hingewiesen. So gibt es sowohl in Amer als auch in Bundi

1. eine ausgedehnte Festungsanlage auf der Spitze des höchsten angrenzenden Berges, die in Amer Jaigarh und in Bundi Taragarh heißt,
2. einen Palast, der unter der bergbekrönenden Festungsanlage auf halber Höhe des Berges errichtet wurde und mit der Festung nur durch eine Fluchtmauer verbunden ist,
3. einen künstlich aufgestauten See zu Füßen des Palastes, der in Amer „Moata" und in Bundi „Naval Sagar" genannt wird, wobei das Niveau dieses Sees über der eigentlichen Stadt liegt, die

[15] Distrikt Tonk, Tehsil Deoli, Dorf Baroli.
[16] Distrikt Tonk, Tehsil Deoli, Dorf Nagar.
[17] Distrikt Tonk, Tehsil Todaraisingh, Dorf Toda Raisingh; siehe auch Bautze 85 a, Abb. 1.
[18] Census of India 1961. Rajasthan. District Census Handbook. Bundi District. Table A – IV, p. 50.
[19] Dhoundiyal 64, p. 2.
[20] Census of India 1971. Series 18: Rajasthan. Part II – A: General Population Tables. Unter „State Primary Census Abstract", p. 134, Serial No. 7.
[21] Die *Stadt* Bundi (būṃdī) soll nicht mit ähnlich geschriebenen Dörfern (Bundi [bumdī], Distrikt Tonk, Tehsil Uniara) in der Umgegend verwechselt werden.

4. sich in einem Tal ausbreitet, das nahezu völlig von einer kilometerlangen Mauer umschlossen ist.

Eine eingehende topographische Beschreibung des Distriktes bietet B. N. Dhoundiyal im Rajasthan District Gazetteer, der u. a. auch detaillierte Angaben zum Klima, der Flora und Fauna etc. verzeichnet.

3. EUROPÄISCHE PALASTBESCHREIBUNGEN BUNDIS DES 18. UND 19. JAHRHUNDERTS

Bundi blieb der Anschluß an das Eisenbahnnetz versagt, weswegen es touristisch noch verhältnismäßig unerschlossen ist. Nicht nur die Wandmalereien Bundis, auch der Palastkomplex als solcher blieb bisher von Abhandlungen monographischen Charakters völlig verschont, obwohl vor einiger Zeit zu den Palästen der Rajputen bemerkt wurde:

"... although one may legitimately assume that following age-long Hindu tradition, their palaces were adorned with murals, painted panels ... and the like, we do not know very much about this phase of painting. Many of the palaces still stand and it is strange but unfortunately true, that scarcely any scholarly investigation of their artistic possibilities has yet been made. Their architecture is fascinating and beautiful, and one cannot resist the temptation to believe that a good deal of first class pictorial art must survive in them, especially in more remote places, perhaps hidden under layers of whitewash[22]".

Mangels eingehender Abhandlungen zum Palastkomplex seien einige, teils literarische, Beschreibungen zitiert. Die wohl älteste englische Beschreibung entstand am 30. März 1793:

"The town of Boondee is situated on the southerly declivity of a long range of hills, which runs, nearly from east to west. The palace of the Rajah, a large and massy building of stone, is about half way up; and a kind of stone fortification runs to the top of the hill. The pass, through the hill, lies to the eastward of the town, and is secured by a gate, at each end[23]".

Im Gegensatz zu den meisten folgenden Besuchern Bundis, die eine Beschreibung ihrer Eindrücke hinterlassen haben, wie etwa James Tod oder Rudyard Kipling, hat William Hunter, dem wir diese Beschreibung verdanken, den Palast selbst nicht besichtigt, weiß aber über das Alter des „Rajah, named Bishun Singh, of the tribe Hara" zu berichten[24]. Eine recht detaillierte Beschreibung der Stadt und des Palastes entnehmen wir Walter Hamilton:

"The natural situation of Boondee, its air of antiquity and numerous temples, its spacious chowk and magnificent fountains, together with the lake at the north-east quarter, combine to render it an interesting city; and for picturesque effect, the great street opening up to the palace is, of its kind, almost without a parallel. At the lower extremity stands the great temple dedicated to Krishna, covered with groups in relievo, and close by is the figure of a horse cut in stone; and

[22] Rawson 61, p. 119.
[23] Hunter 1801, p. 66, Hunter 1808, S. 322: „Der Flecken Bondee ..."
[24] Ibid., p. 66.

still higher a stone elephant, as large as life, raised on a pedestal; rows of grotesque shops, lining each side of the avenue, extend to the hill, on which the palace, with its turreted windows and battlements, is seen in its full dimensions. It is elevated to a height of perhaps 400 feet, partly supported by the perpendicular rock, but principally by solid piers of masonry; the appearance of this edifice, when viewed from without the walls, is not less striking[25]".

Die wichtigste und direkt oder indirekt immer wieder zitierte Beschreibung des Palastes stammt von James Tod, der am 5. August 1821 Ram Singh im Palast von Bundi zum Herrscher dieses Reiches einsetzte[26]. Der Bericht William Hunters muß J. Tod bekannt gewesen sein, da er seine Vermessungsarbeit für Ujjain kennt, wenn auch nicht mit einem Quellenverweis zitiert[27]. John Malcolm, der praktisch früher als Tod Bundi gesehen haben könnte, erwähnt zwar die Stadt, hinterließ aber keine Palastbeschreibung[28]. Daher geben wir den Wortlaut Tods wieder, der für den 13. September 1820 notierte[29]:

"The coup d'oeil of the castellated palace of Boondi, from whichever side you approach it, is perhaps the most striking in India; but it would require a drawing on an extremely large scale to comprehend either its picturesque beauties or its grandeur. Throughout Rajwarra, which boasts many fine palaces, the "Boondi-ca-mahl" is allowed to posses the first rank; for which it is indebted to situation, not less than to the splendid additions which it has continually received: for it is an aggregate of palaces, each having the name of its founder; and yet the whole so well harmonises, and the character of the architecture is so uniform, that its breaks or fantasies appear only to rise from the peculiarity of the position, and serve to diversify its beauties".

Und etwas weiter unten:

"Gardens are intermingled with palaces raised on gigantic terraces"

und:

"Whoever has seen the palace of Boondi, can easily picture to himself the hanging-gardens of Semiramis[30]".

67 Jahre danach machte der 22jährige Rudyard Kipling folgende Beschreibung:

"It has been written ‚the coup d'oeil of the castellated Palace of Boondi, from whichever side you approach it, is perhaps the most striking in India. Whoever has seen the Palace of Boondi can

[25] Hamilton 1828, Vol. I, p. 268f.

[26] Tod 20, Vol. III, p. 1740ff. Zum Ort der Krönung innerhalb des Palastes siehe Beny 84, col. Plate 99.

[27] Tod 20, Vol. III, p. 1343.

[28] Malcolm 1824, Vol. II, p. 484.

[29] Zur Veranschaulichung der Beschreibungen siehe: Rajasthan 59, Abb. p. 99 "A general view of Bundi city"; Rajasthan 62, Abb. p. 83 "BUNDI – The Fort"; Dhoundiyal 64, Plate (unbeziffert) "Bundi city palaces overlooking the Naulakha talab"; Randhawa/Galbraith 68, Illustration p. 79 "Bundi Palace" und vor allem: Gaekwad 80, Farbtafel p. 60–61 "The Chatar Mahal, built in the mid-seventeenth century, slambers up the hillside above Bundi town"; Saran 83, p. 11 "Bundi, the perfect miniature"

[30] Tod 20, Vol. III, p. 1711 f.

easily picture to himself the hanging gardens of Semiramis.' This is true – and more too. To give on paper any adequate idea of the Boondi-ki-Mahal is impossible. Jeypore Palace may be called the Versailles of India; Udaipur's House of State is dwarfed by the hills around it and the spread of the Pichola Lake; Jodhpur's House of Strife, grey towers on red rock, is the work of giants, but the Palace of Boondi, even in broad daylight, is such a Palace as men build for themselves in uneasy dreams – the work of goblins rather than of men. It is built into and out of the hillside, in gigantic terrace on terrace, and dominates the whole of the city. But a detailed description of it were useless. Owing to the dip of the valley in which the city stands, it can only be well seen from one place, the main road of the city; and from that point looks like an avalanche of masonry ready to rush down and block the gorge. Like all the other Palaces of Rajputana, it is the work of many hands, and the present Raja has thrown out a bastion of no small size on one of the lower levels, which has been four or five years in the building. No one knows where the hill begins and where the Palace ends. Men say that there are subterranean chambers leading into the heart of the hills, and passages communicating with the extreme limits of Taragarh, the giant fortress that crowns the hill and flanks the whole of the valley on the Palace side. They say that there is as much room under as above ground, and that none have traversed the whole extent of the Palace. Looking at it from below, the Englishman could readily believe that nothing was impossible for those who had built it. The dominant impression was of height – height that heaved itself out of the hillside and weighed upon the eyelids of the beholder. The steep slope of the land had helped the builders in securing this effect[31]."

Kipling beginnt nach dieser Schilderung des allgemeinen Eindrucks, den der Palastkomplex auf denjenigen macht, der ihn zum ersten Male sieht, mit einer detaillierten Beschreibung einzelner Palastteile, auf die von Fall zu Fall zurückgegriffen werden soll. Auch Tod erwähnt in seinen „Personal Narratives" gesondert benannte Paläste innerhalb des Palastkomplexes, die ggf. ebenfalls zitiert werden sollen.

Zu denjenigen, die J. Tods Palastbeschreibung zum Vorbild machten und sogar erweiterten, ohne je Bundi gesehen zu haben, gehört der Geograph Carl Ritter, der 1836 folgende Beschreibung veröffentlichte:

„Sie (die Stadt Bundi, J. B.) liegt nur zwei kleine Tagesreisen N. W. von Kotah, auf sehr pitoresken Höhen; die Residenz[32] wird unter allen Palästen in Rajwarra, durch ihre Lage und die grandiosen Bauten, die sie enthält, für die erste in ihrer Art angesehen. Sie ist unter dem Namen Bundi ca mahal „der Große Palast von Bundi" bekannt, und verdient diesen Namen. J. Tod erstieg die prachtvollen Zickzackwege und Treppenfluchten, die zwischen terrassirten Höhen, Rebengehängen (sic), Baumpflanzungen, Marmorbassins, hängenden Gärten, von Terrasse zu Terrasse, zum Hauptbau hinaufführen, wo er eine Woche, leider als Kranker, verweilte[33]".

Von einem deutschen Reisenden, der wohl noch im 19. Jahrhundert tatsächlich Bundi gesehen hatte, ist zu lesen:

„. . . und käme ich durch irgend eine Wünschelrute in die Lage, mir eines der achthundertfünfzig Reiche von Indien auszuwählen, ich würde ohne Zögern zu Bundi greifen. Es ist ein kleines

[31] Kipling 04, p. 171f.
[32] Carl Ritter verweist hier auf Band II der Erstausgabe der „Annals . . ." von J. Tod.
[33] Ritter 1836, p. 815f.

Tirol, alles Berg und Wald, reich bewässert. Im Herzen des Staates liegt hoch auf den Abhängen eines bewaldeten Berges die an fünfundzwanzigtausend Einwohner zählende Hauptstadt, und darüber auf der Bergspitze erhebt sich ungemein malerisch der Fürstenpalast, umgeben von Festungswerken und Gartenterrassen, die durch starke Mauern an den Berghängen gehalten werden[34]".

Ernst von Hesse-Wartegg, der Verfasser der letzten Beschreibung, konnte sogar die Schatzkammer des Herrschers von Bundi sehen, hinterläßt aber keine weiteren Einzelheiten in bezug auf den Palast.

Ein Soldat aus Berlin, der, wie uns der Comte de Modave berichtet, im August 1776 im benachbarten Kota im Sold stand, dürfte überhaupt kein literarisches Zeugnis seiner Dienstzeit in Rajasthan hinterlassen haben[35]. Eine Beschreibung Bundis, das der Berliner auch gesehen haben müßte, zumal de Modave erwähnt, daß Bundi zu Kota gehört haben soll, ist daher von ihm nicht vorhanden. Neben de Modave scheinen auch andere französische Reisende Bundi umgangen zu haben, wenn wir noch 1883 lesen:

„... Boundi, la résidence d'un souverain radjpoute, est dominée par un ensemble de palais qui rivalisent en beauté avec ceux d'Oudaipur"[36].

Der Vergleich mit Udaypur dürfte von James Fergusson sein, der eine von J. Tod unabhängige Beschreibung anbietet:

"The palace of Bundi is of about the same modern age as that of Udaypur, and almost equals it in architectural effect. It is smaller, however, and its lake is less in extent, and has only temples standing on its islets, instead of palaces with their pavillons and gardens. Still, the mode in which it is placed on its hill, and the way in which its buildings gradually fade into the bastions of the hill above, are singularly picturesque even for this country, and the hills being higher, and the valleys narrower, the effect of this palace is in some respects even more imposing than that of Udaypur"[37].

Schließlich bemerkte 1897 Thomas Holbein Hendley, der als erster Portraits der Herrscher Bundis in Buchform veröffentlicht haben dürfte:

"Approaching from the south from Kotah, the capital presents a most picturesque appearance, as its palace rises up on the sides and slopes of a valley in the great mountain barrier to the north[38]."

Der „Imperial Gazetteer of India" beruht auch in seinen Neuausgaben auf überwiegend im 19. Jahrhundert gesammeltem Material und gibt u. a., obwohl

[34] von Hesse-Wartegg, p. 246f.
[35] Modave 71, p. 482.
[36] Reclus 1883, p. 301.
[37] Fergusson 10, p. 173. Der Vergleich mit Udaypur dürfte zu einer neueren Verwechslung beigetragen haben. Die Bildbeschreibung zur oberen Illustration auf p. 166 in Edwardes 69 liest: "Wall of the City Palace facing the Pichola lake". In der Tat ist aber nicht der Palast von Udaypur, sondern der Chattar Mahal von Bundi abgebildet.
[38] Hendley 1897, p. 29.

wiederum ausgiebig Tod zitiert wird, die kürzeste und gehaltvollste Beschreibung der Geschichte, des Palastes und der Stadt, deren malerische Lage auch hier wieder hervorgehoben wird:

"Būndi is one of the most picturesque towns in Rājputāna" ... "The palace, rising up above the town in pinnacled terraces on the slope of a hill having an elevation of over 1,400 feet above sea-level, is a striking feature of the place[39]."

Die englischen Palastbeschreibungen aus dem 18. und 19. Jahrhundert könnten – besser als mit heutigen Fotografien – mit entsprechend alten Gemälden oder Stichen der Stadt- bzw. Palastansicht illustriert werden.

Die erste publizierte Ansicht der „Town & Pass of Boondi, in Rajpootana" erschien im vierten Teil des von 1826 bis 1830 veröffentlichten Bildbandes von Captain Robert Melville Grindlay[40] als Plate 23, gegenüber der Seite 61, "from a Drawing by Capt^{n}. Cha^{s}. Auber ... Drawn by W. Westall ... Eng^{d}. by C. Bentley".

Eine in vielen Einzelheiten sehr ähnliche Ansicht befindet sich als Aquarell in der India Office Library, London, das laut Beschriftung "The town and Pass of Bondi in Rajpootana" zeigt[41].

Eine dritte Version der von Grindlay publizierten Ansicht Bundis wurde 1982 auf einer Auktion in London angeboten, aber nicht verkauft[42]. Es handelt sich um ein "Watercolour over pencil, heightened with white ..." Diese Version soll von William Westall stammen, der auch die Vorlage für den kolorierten Stich bei Grindlay schuf. Alle drei Bilder ähneln einander so sehr, daß sie demselben Künstler zugeschrieben werden können. Im Detail betrachtet werden jedoch gewisse Unterschiede deutlich, die die Zuverlässigkeit der Architekturdarstellung etwas bezweifeln lassen. So zeigt die India Office-Version mindestens zwei hohe Minarette in der Stadt, die in den beiden anderen Versionen fehlen und in dieser Größe sicher nie existiert haben. Auch beim Palast fehlen in der India Office-Version die heute noch vorhandenen charakteristischen Kuppeln, die in den anderen Ausführungen berücksichtigt worden sind. In allen drei Darstellungen überwiegt das „Malerische", das „picturesque", da es dem im Stil seiner Zeit arbeitenden Künstler wohl mehr auf die Vegetation und die Reiter im Vordergrund ankam als auf eine akkurate Wiedergabe der Lage einzelner Palastteile.

[39] The Imperial Gazetteer of India, Vol. IX. Oxford, 1908, p. 87, bzw. Imperial Gazetteer of India, Provincial Series, Rājputāna, Calcutta, 1908, p. 293. Zur älteren Beschreibung siehe Rajputana Gazetteers, Vol. I, 1870.

[40] Grindlay 1830, Maße (Höhe vor Breite): 19,4 × 29,1 cm. Zur Qualität der Reproduktion in diesem Band siehe M. Archer/Lightbown 82, no. 163 und pp. 89 – 90.

[41] Katalogisiert in M. Archer 69, Vol. I, p. 79, no. 143. Das Aquarell ist nicht reproduziert, die India Office Library schickt auf Anfrage ein Farbdiapositiv.

[42] Sotheby 29./30. 3. 82, lot 30, p. 19 und "Price List".

R. M. Grindlay bemerkt zur Ansicht Bundis:

"The account of the Rajpoot states from Colonel Tod, which it was intended to give with this and the following plate, is unavoidably delayed"

und:

"The town is situated on the southern declivity of a long range of hills; the palace of the Rajah, a large massy stone building, is about half way up the hill, and a kind of fortification extends to the top."

Im 2. Band der 1832 erschienenen Ausgabe von J. Tods „Annals and Antiquities ..." gibt es einen Kupferstich mit dem Palast und der Festung Bundis[43]. Stimmt in dieser Ansicht, die ebenso das „Malerische" der Szene zeigen soll, die Lage des Palastes und die Verteilung der Verteidigungsanlagen noch ungefähr mit der tatsächlichen, d. h. heutigen Anordnung überein, ist der Palast für sich betrachtet ein Produkt der Phantasie des Künstlers. Etwa in der Mitte des 19. Jahrhunderts wurde der Stich als Stahlstich noch einmal publiziert[44]. Der Verfasser teilt zwar kaum etwas im beschreibenden Text zum Palast Bundis mit[45], konzentriert sich aber dafür auf Jagdbeschreibungen, da im Vordergrund dargestellt ist, wie ein Mann mit einer Flinte auf eine fliehende, hornlose Gazelle (?) schießt.

Es sind also in diesem Falle wahrscheinlich tatsächlich erst Fotografien, die ein verläßliches Abbild einem nicht vor Ort gewesenen Interessenten bieten.

Ein in diesem Zusammenhang nicht unwichtiges Foto machte Ganpatrao Kale am Vormittag des 24. 12. 1911 anläßlich des offiziellen Besuches der englischen Königsgattin im Chattar Mahal von Bundi. Auf diesem Foto steht Maharao Raja Raghubir Singh neben „Her Imperial Majesty" zwischen den beiden vordersten zentralen Pfeilern des Chattar Mahal direkt unterhalb des Badal Mahal[46].

4. GEOGRAPHISCHE LAGE UND EINWOHNERZAHL INDARGARHS

Indargarh liegt im westlichen Teil des Tehsil Pipalda, Distrikt Kota, Rajasthan, nahe der östlichen Grenze des Bundi-Distriktes, etwa 25° 43' Nord und

[43] Tod 1832, gegenüber p. 439. Diese Darstellung wurde in stark verkleinerter Form nachgedruckt in Tod 20, Vol. III, Abbildung gegenüber p. 1710.

[44] Tillotson, Abbildung gegenüber p. 63.

[45] Ibid., p. 63 f.

[46] Historical Record, Abbildung gegenüber p. 238, oben. Zum dazugehörigen Text siehe p. 241 ibid. und p. 382. Die drei ältesten „publizierten" Ansichten Bundis in Form von eingeklebten Fotografien befinden sich in Impey 1865. Diese Publikation ist jedoch so selten, daß wir nur in dieser Fußnote darauf verweisen möchten.

76° 14' Ost[47]. Indargarh hatte 2608 Einwohner (1961) in 490 bewohnten Häusern bei einer Gesamtgröße von 5,17 Quadratmeilen[48].

Gibt es schon über Bundi im Vergleich zu Jaipur oder Udaypur verhältnismäßig wenig publiziertes Quellenmaterial, mit dem sich die Baugeschichte der Stadt oder die politische Geschichte nachvollziehbar aufzeichnen ließe, so gibt es zur politischen Geschichte der ‚Stadt'[49] Indargarh praktisch gar keine publizierten Quellen, die es uns erlaubten, eine entsprechende Geschichte auch nur in Umrissen zu skizzieren. Indargarh wird in der Regel nur am Rande erwähnt. Chroniken oder ältere Beschreibungen von Reisenden mögen existieren, sind aber bisher nicht bekannt geworden, obwohl der Palast im Hinblick auf seine Hanglage und seine Ausdehnung durchaus mit Bundi verglichen werden kann (Abb. 59). Wie Bundi wurde auch Indargarh nie direkt an das Eisenbahnnetz angeschlossen.

James Tod ist wohl auch hier einer der ersten Europäer gewesen, der Indargarh in einem historischen Werk („Annals . . .") erwähnte[50]. Indargarh dürfte dem Leser dabei nicht in bester Erinnerung geblieben sein, wurde doch der junge geschlagene Held, Umed Singh, in der Stunde der Not vom Herrscher Indargarhs schroff abgewiesen. Besonders die Engländer mußten während bzw. nach der „Mutiny" auf Indargarh für einen Augenblick aufmerksam geworden sein, als der von Colonel Holmes verfolgte Rebell Tantia Topi in Indargarh Zuflucht suchte und fand[51].

Baugeschichtlich dürften die ältesten Palastanlagen innerhalb des Palastkomplexes von Indargarh nicht vor der Mitte des 17. Jahrhunderts entstanden sein, sofern wir dies von Palastanlagen beurteilen können, deren Besichtigung uns möglich war. Bei der Datierung der Indargarh-Rāgamālā soll auf die ältere Geschichte des Ortes und seiner Herrscher eingegangen werden.

5. DIE WANDMALEREIEN BUNDIS UND INDARGARHS IN DEN BISHERIGEN PUBLIKATIONEN

Den Reiseberichten der Europäer vermag der Leser erst ab dem 19. Jahrhundert etwas über rajputische Wandmalerei zu entnehmen. Wie wir an anderer Stelle bereits dargelegt haben, waren die europäischen Reisenden primär der Ansicht, daß rajputische Wandmalereien schlecht ausgeführt, unvollkommen und häßlich seien[52]. Etwas neutralere Beobachter zogen Erzeug-

[47] Census of India 1961. Rajasthan. District Census Handbook. Kota District. Section IV: District & Tehsil Maps, Tehsil Pipalda.

[48] Ibid., Section II, p. 8, no. I

[49] Ibid., p. 8, no. I, wo Indargarh als „Town" bezeichnet wird.

[50] Tod 20, Vol. III, p. 1502 f. Siehe auch weiter unten S. 321

[51] Kaye/Malleson 1889, Vol. V, p. 223, ferner p. 250, p. 254 und p. 307.

[52] Bautze 85 b, S. 89 und Anmerkungen 4 – 7.

nisse europäischer Kunst zum Vergleich heran, nüchterne Beschreibungen sind sehr selten[53]. Im 19. Jahrhundert kann in bezug auf die Wandmalerei des heutigen Rajasthan kaum von einem kunsthistorischen Interesse der Kunsthistoriker gesprochen werden. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts entnehmen wir sie am Rande einigen Fotografien rajputischer Architektur. Dargestellt werden jedoch nur Wandmalereien im Stil des späten 19. Jahrhunderts[54].

A. K. Coomaraswamy war einer der ersten, der die rajputische Wandmalerei dem europäischen Leser ins Bewußtsein rückte, indem er einige Wandmalereien Bikaners und Udaipurs im Rahmen seines Nachweises des "authentic and autochthonous character of Rajput painting[55]" anführte. Zusätzlich reproduzierte er eine Kopie einer Wandmalerei Bikaners, die zwar wegen ihres, wie Coomaraswary meinte, chinesischen Einflusses nicht in sein Beweisverfahren paßte, aber immerhin zu den ersten reproduzierten rajputischen Wandmalereien innerhalb eines Werkes zur traditionellen indischen Malerei zu rechnen ist[56].

1926 publizierte Roopa Krishna einen Artikel über die rajputischen Wandmalereien im Lahore Fort[57], für die in einer Hinsicht im wesentlichen dasselbe gilt wie für die Wandmalereien im Palast von Bundi und Indargarh: "For the fact of their being in a fortified place, ordinarily inaccessible, they have remained practically unknown and neglected[58]."

Im Gegensatz zu den Wandmalereien Bikaners etc. blieb lange Zeit die bloße Existenz der Wandmalereien Bundis und Indargarhs, wenn einmal von Kiplings Schilderungen abgesehen wird, unerwähnt. Selbst ein so renommierter Reiseführer wie der „Murray" würdigt in den ersten Auflagen den Palastkomplex Bundis, und somit auch die Wandmalereien, keines Wortes. Noch in der 21. Auflage werden dem Palast nur wenige Zeilen gewidmet; dafür erfährt der Leser, daß es in den umliegenden Gegenden Bundis von Tigern wimmelt und der „Mej river" voll von Krokodilen ist[59], was 1968 nicht mehr der Fall gewesen sein dürfte. Die 22. Ausgabe des bei John Murray gedruckten Reiseführers weist mit folgenden Worten auf die Wandmalereien hin: "The Palace, approached by a steep ramp, has rooms decorated with fine mural paintings[60]."

[53] Ibid., S. 89, Anmerkungen 8 – 9.
[54] Sanderson 11, Plates 20, 21, 51, 74, 75 und 79.
[55] Coomaraswamy 16, Vol. I, p. 13 f. Das Zitat ist auf p. 14, 3. Absatz.
[56] Coomaraswamy 16, Vol. II, Plate VIII. Die dieser Tafel folgenden, häufig reproduzierten Abbildungen waren keine „cartoons for a wall painting (Welch 76, p. 108)", sondern „designed for two large paintings on cloth (Coomaraswamy 16, Vol. I, p. 14)".
[57] R. Krishna 26, pp. 86 – 88.
[58] R. Krishna 26, p. 87, linke Kolumne.
[59] Handbook 68, p. 131, linke Kolumne.
[60] Handbook 75, p. 215, rechte Kolumne.

Andere Publikationen dieser Art gaben längst genauere Informationen, wie dieses Zitat zeigt:

"The palace is approached by a steep ramp leading through a huge gateway, flanked by two stone elephants. Facing the elephants is the Diwan-i-Am known as Ratan Daulat. Beyond it is the portion built by Rao Chhatrasal, where the royal thrones made of silver and gold are to be seen, along with other relics of the past, in rooms decorated with old mural paintings. On a terrace above is the Rang Vilas, a small ornamental garden, overlooking the Chitrasala or picture gallery. The walls of the pavillon are covered with fine murals depicting religious, historical and hunting scenes in the Bundi style of Rajasthan painting[61]."

Der Bundi-Band der Rajasthan District Gazetteers erwähnt diese Wandmalereien im Palastkomplex ebenfalls[62].

Wenn auch in jenen Publikationen die Wandmalereien nicht genau beschrieben werden, ist ihnen zumindest zu entnehmen, daß es im Palastkomplex mindestens zwei, getrennt voneinander liegende, ausgemalte Räumlichkeiten gibt: den Chattar Mahal und die Chitrashala. Serie III dieser Arbeit ziert Nischen und Wände im Chattar Mahal. Einen Eindruck der Chitrashala gibt Kipling:

"The warden unlocked more doors and led the Englishman still higher, but into a garden – a heavily timbered garden with a tank for goldfish in the midst" . . ." 'This,' said they, 'is the Rang Bilas.' 'But who made it?' 'Who knows? It was made long ago.'" . . . "Here was the garden, and there were three or four stories climbed to reach it. At one end of the garden was a small room, under treatment by native artists who were painting the panels with historical pictures, in distemper. Theirs was florid polychromatic art, but skirting the floor ran a series of frescoes in red, black, and white, of combats with elephants, bold and temperate as good German work. They were worn and defaced in places; but the hand of some bygone limner, who did not know how to waste a line, showed under the bruises and scratches, and put the newer work to shame[63]."

Von kunsthistorischer Seite wurden einige Wandmalereien des Palastes ab 1953 erwähnt:

"It is said that the Rangamahal[64] was built by Raja Satrusal (A. D. 1650 – 1658)[65] and that the frescoes which adorn its walls and ceilings are contemporary. It is however clear that the frescoes in question were painted much later, probably during the reign of Raja Ramsingh

[61] Rajasthan 59, p. 100 bzw. Rajasthan 62, p. 82f.

[62] Dhoundiyal 64, p. 270. Vergl. auch U. Anand 75, p. 137.

[63] Kipling 04, p. 180f.

[64] Rangamahal, Rang Bilas und Chitra Mahal (U. Anand 75, p. 137) sind verschiedene Benennungen ein und desselben Palastteils.

[65] Er regierte von 1631 bis 1658.

(1821 – 1889). It is possible that the original paintings, if there were any, were removed in mid 19th century and new ones were painted[66]",

schreibt Moti Chandra. Seine Datierungsüberlegungen, so gewagt sie auch sein mögen, zeigen, daß er einer der ersten Kunsthistoriker war, der in dieser Hinsicht Überlegungen zu den Wandmalereien angestellt hatte. Die Malereien im Badal-Chattar Mahal erwähnt er aber mit keiner Silbe.

Der bisher umfangreichste Artikel über die Wandmalereien Bundis erschien 1966 im Journal ‚Roopa Lekha' und wurde von M. S. Randhawa verfaßt[67]. Da es sich hierbei um einen ausführlicheren Artikel zum Thema handelt, sollen ihm einige Zeilen dieser Einleitung eingeräumt werden, damit auch die nicht wenigen Unklarheiten und Verwechselungen im Text und bei den Abbildungen korrigiert werden können.

15 Reproduktionen im besagten Artikel sollen Wandmalereien aus Bundi illustrieren. Bei fig. 7 handelt es sich jedoch nicht um eine Wandmalerei Bundis, sondern um eine Wandmalerei, die nur im südlich Bundi gelegenen Kota, und zwar im dortigen Fort auf der Nordwand des inneren Raumes des Baḍā Mahal besichtigt werden kann. In dieser Malerei schaut der junge Ram Singh II von Kota der Tanzvorführung zu und nicht „Bishan Singh", wie der Titel unter fig. 7 zu verstehen geben will. Die Wandmalerei im Baḍā Mahal mißt 85 × 51 cm (Höhe vor Breite).

In fig. 2 wird Rao Budh Singh vorgestellt, wobei im oberen Feld von fig. 5 „Rao Raja Bishan Singh" dargestellt sein soll. Bei eingehenderer Betrachtung stellt sich aber heraus, daß die entsprechende Wandmalerei nur eine in eine Darbarszene eingearbeitete Kopie des Bildes ist, das Randhawa als fig. 2 reproduziert. Abb. 162 zeigt das zur Diskussion stehende Detail zum Vergleich mit fig. 2 bei Randhawa.

Fig. 19 ist kein „Ragini Painting", da es derartige beschriftete Darstellungen von Rāgiṇīs in der gesamten bisher publizierten Wand- und Miniaturmalerei Rajasthans nicht gibt.

Die Darstellung eines „Englishman and his wife, who are shown playing a piano[68]", die Randhawa gesehen haben will, ist bei näherer Betrachtung ein

[66] Chandra 53. Der Artikel des „Western Railway Annuals" war uns nicht zugänglich. Dieser Artikel wurde aber in der Zeitschrift ‚Mārg', Vol. 11, no. 2 im März 1958, pp. 50 – 52 noch einmal abgedruckt, wie die Anmerkung auf p. 50 dieses Abdruckes vermuten läßt und wie Beach 74, p. 57 bestätigt. Das Zitat ist in Mārg, p. 51. Daß M. Chandra im Western Railway Annual nur Wandmalereien aus der Chitrashala abbildete, wird durch W. G. Archer in Archer 59, p. 10, Anmerkung 16, bestätigt. Karl Khandalavala, der auf den im Western Railway Annual erschienenen Artikel ebenfalls verweist (Khandalavala 53, p. 34f), und Moti Chandra selbst (im Mārg-Abdruck fraglichen Artikels) berichten nur von reproduzierten Wandmalereien aus der Chitrashala. Der Mārg-Abdruck enthält keinerlei Reproduktionen von Wandmalereien aus Bundi.

[67] Randhawa 66, pp. 6 – 14

[68] Randhawa 66, p. 14.

etwa suppentellergroßes europäisches Gemälde, wie es die Europäer spätestens im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts nach Indien brachten, bzw. dort malen ließen[69]. Das runde Bild wurde im südlichen Zimmer des oberen Stockwerkes des Chattar Mahal zwischen zwei Wandmalereien von Darbarszenen in die Wand eingesetzt und stellt eine weiß gekleidete Dame dar, die sich von zwei Duellpistolen abwendet, die ihr von einem kleinen, rot livrierten Pagen gereicht werden. Hinter der Dame sitzt ein Mann an einem Sekretär und schreibt einen Brief, sich nach der Dame umsehend. Den Briefschreiber könnte Randhawa mit einem Klavierspieler verwechselt haben, zumal dieses Bild in einer Höhe angebracht worden ist, die es nicht mehr erlaubt, ohne optische Hilfsmittel nähere Einzelheiten auf dem Gemälde zu erkennen.

Mit folgenden Sätzen wird Randhawas Aufsatz dennoch der wichtigste zum Thema:

"He (gemeint ist Rao Chattar Sal, d. V.) built the portion of the Bundi palace known as Chattar Mahal after him. There are wall paintings in the bed rooms of this palace which are ascribed to his reign. Very much faded, they are mostly representation of Raginis[70]".

Diese Sätze dürften die einzigen publizierten Äußerungen eines Kunsthistorikers zu den Wandmalereien sein, die hier unter Serie III vorgestellt werden.

Weder Karl Khandalavala, der sich zu den Wandmalereien Bundis äußerte[71], noch Jean-Jacques Lévêque und Nicole Ménant, die sogar zwei Wandmalereien aus dem Palast[72] – eine aus dem südlich angrenzenden Nebenraum des Schlafzimmers – farbig reproduzieren ließen, haben den kunsthistorischen Wert der Wandmalereien im ehemaligen Schlafgemach des Chattar Mahal zur Kenntnis genommen, sofern diese Malereien überhaupt registriert worden sind.

Die letzte abgeschlossene Monographie über die Malerei in Bundi und Kota erschien 1974[73]. In ihr wurden der Wandmalerei Bundis einige Illustrationen und eine volle Seite Text gewidmet, was in einer kurzen Rezension dieses Bandes eine ausdrückliche Würdigung fand[74]. Der Verfasser der Monographie weist auf einige weitere Unklarheiten in Randhawas Artikel hin, auf die bislang nicht aufmerksam gemacht wurde. In diesem Zusammenhang

[69] Vergl. z. B. die runden Wandbilder bei Antoine Polier in Lucknow: M. Archer 79, Colour Plate VII und p. 155.

[70] Randhawa 66, p. 6.

[71] Vergl. z. B. Khandalavala 74 b, p. 47, linke Kolumne.

[72] Lévêque/Ménant 67, die beiden Illustrationen auf p. 81. Die linke der beiden Illustrationen stammt wie Abb. 6 bei Randhawa 66 aus dem südlich angrenzenden Nebenraum des sogenannten ehemaligen Schlafgemaches im Chattar Mahal.

[73] Beach 74.

[74] Falk 77: "In each case notice is taken of the wall-paintings that exist in the palaces and other buildings at Bundi and Kota, a factor so often overlooked in studies of Indian miniatures".

erwähnt Beach das die 3. Rāgamālā enthaltende, ehemalige Schlafzimmer, wie folgender Auszug zeigt:

"The last stages of painting at Bundi are best exemplified by the several wall-paintings which still exist within the enormous palace that rises over Bundi town. Those of the section known as Rang Vilas[75] have been recently published in a short article by M. S. Randhawa, who included also one illustration from a second complex: the verandah and two interior rooms of a state guest appartment, a far better preserved, more interesting, and earlier group[76]; he did not, however, indicate its different location or date. This second series is in a small, well-protected closed room, leading off a ceremonial bedroom presently full of silver charpais (beds) and the usual photographs of minor English royalty[77]".

Diese Äußerungen lassen vermuten, daß auch Beach zumindest vor 1974 die Rāgamālā an den Wänden des „ceremonial bedroom" nicht aufgefallen war, da er nur von Betten und alten Fotografien spricht, und die „far better preserved group" auf die Wandmalereien des südlich angrenzenden, kleinen Nebenraumes zu beziehen ist, zumal Beach das bereits genannte europäische Gemälde erwähnt, welches sich in diesem Raum befindet[78].

Der Bundi District Gazetteer räumt der Beschreibung des Palastes einige Zeilen und Tafeln der „Chitrashala" ein, weiß aber z. B. über den Chattar Mahal nur sehr wenig zu berichten[79].

Rudyard Kipling beschreibt schließlich auch diesen Raum etwas genauer:

"There was an inlaid ivory door, set in lintel and posts crusted with looking glass – all apparently old work.

This opened into a darkened room where there were gilt and silver charpoys, and portraits, in the native fashion, of the illustrious dead of Boondi. Beyond the darkness was a balcony clinging to the sheer side of the Palace, and it was then that the Englishman realised to what a height he had climbed without knowing it[80]".

Der Raum könnte heute noch genauso beschrieben werden, die von Kip-

[75] Vergl. S. 13, Anmerkung 64.

[76] An dieser Stelle erfolgt bei Beach 74, p. 21 unter Anmerkung 72 der bibliographische Hinweis auf Randhawa 66.

[77] Beach 74, p. 21, unterer Absatz. Eigenartigerweise hat Beach die Wandmalereien Bundis und Kotas ebenso widersprüchlich und oberflächlich bearbeitet wie M. S. Randhawa im zitierten Artikel von 1966. Zur fig. 94 seines 1974 erschienenen Werkes führt Beach z. B. auf p. 38, Anm. 89 zwar fig. 66 in Godard 37 als veröffentlichstes Vergleichsbild auf (Abb. 40 in Kheiri 21, monochrome Plate 248 in Falk/M. Archer 81, lot 85 in Sotheby N. Y. 30. 6. 80 und lot 67 in Sotheby N. Y. 21. 5. 81 könnten noch hinzugefügt werden), das im Sinne seiner Arbeit wichtigste Bild, eine Wandmalerei der sogenannten „Chitrashala", übersah er ebenso wie die zahlreichen datierten und z. T. signierten Wandmalereien in Bundi und Kota.

[78] C. Beaune, die auch diesen Raum betreten konnte, bemerkte: "A large courtyard leads to a spacious room, almost bare except for a few framed photographs of former rulers hanging on the walls", vergl. Beaune 85, p. 36. Sie dürfte die Wandmalereien somit völlig übersehen haben.

[79] Dhoundiyal 64, p. 270.

[80] Kipling 04, p. 179.

ling beschriebenen Betten stehen allerdings nicht mehr dort, vergl. die Abbildungen 110 – 111[81]. Aus diesen Abbildungen und Kiplings Beschreibung wird verständlich, warum die Bilder, in denen Randhawa mit Recht „representation of Raginis" zu erkennen glaubte, von vielen Besuchern dieses Palastteiles nicht genügend inspiziert wurden: die Wandmalereien konnten wegen der Dunkelheit kaum gesehen werden. Geblendet von dem hellen Tageslicht auf dem Balkon, der auf Abb. 109 zu sehen ist, und überrascht von der Höhe, in der er sich, ohne es geahnt zu haben, befand, hat auch Kipling die Malereien übersehen. Die Malereien des südlich angrenzenden Nebenraumes, von dem in das Schlafgemach geschaut werden kann, sind hingegen im besseren Licht, weil das Fenster des Erkers weniger verdunkelt ist als das vom Balkon im Mittelrisalit der Abb. 109, welches zum Schlafgemach gehört.

Brij Mohan Singh Parmar vom Archaeological Survey of India, Jaipur, widmet in einem den im Bundikalam ausgeführten Wandmalereien gewidmeten Beitrag acht Zeilen dem „Chhatra Mahal": "Chhatra Mahal was built by Rao Chatrsal or Satrusal (A. D. 1631 – 58), but the murals in its niches are of later date and depict religious themes in Secco technique of 18th Century Bundi style. In some of the niches paintings have completely gone, hence, the urgent need of their preservation is being felt"[82]. Diesen Zeilen entnehmen wir, daß B. M. S. Parmar die inneren Räumlichkeiten des Chattar Mahal nicht gesehen haben kann, zumal die Nischenmalereien in allen inneren Räumen dieses Palastteiles noch vergleichsweise gut erhalten sind[83]. Der einzig der Chitrashala gewidmete Artikel wird kunsthistorischen Ansprüchen in keiner Weise gerecht und enthält nur 4 Seiten beschreibenden Text neben 4 Abbildungen[84]. In den 80er Jahren erschienen dann Wandmalereien Bundis vor allem aus der Chitrashala in mehreren Bildbänden über Indien bzw. Rajasthan[85]. Die in diesen Publikationen gegebenen Informationen in bezug auf die Lage und das Alter der Malereien sind in den meisten Fällen äußerst unzureichend. Die genaue Lagebestimmung einiger publizierter Wandmalereien aus der Chitrashala ist daher dem Appendix zu entnehmen.

[81] Die Betten stehen heute (1985) im untersten des von der Rājmātā Bundis bewohnten Palastteiles.

[82] Parmar 76, p. 35.

[83] Uns gegenüber äußerte Herr Parmar sowohl im Sommer 1983 als auch im Frühjahr 1985 in Jaipur, daß es keine Rāgamālā-Wandmalereien im Chattar Mahal gäbe.

[84] Sumahendra 80.

[85] Vergl. Nou/Pouchepadass 80, Farbtafel 80, Gaekwad 80, col. Plates pp. 68 – 69, Beny 84, col. Plate 33 und col. Plate 42, Saran 83, illustrations pp. 13 – 15, Beaune 85, figures 2 – 18. Siehe vor allem Appendix 4.

Die Wandmalereien des sogenannten Badal Mahal, dessen Rāgamālā hier unter Serie I vorgestellt werden soll, und die Wandmalereien des direkt unterhalb des Badal Mahal liegenden Raumes sind unseres Wissens bisher nie publiziert worden, wenn wir von unseren eigenen Vorträgen einmal absehen.

Über die Wandmalereien Indargarhs wurden bisher insgesamt nur 20 Zeilen an Text publiziert, in dem „musical melodies" erwähnt werden[86].

[86] Parmar 76, p. 36 f.

II BEGRIFFSBESTIMMUNGEN

1. RĀGAMĀLĀ

Im Titel erscheint ein zu definierender Begriff, mit dem häufig operiert werden soll: „Rāgamālā". Das Wort ist im Sanskrit ein Tatpuruṣa-Kompositum, das sich aus den Begriffen „Rāga" und „Mālā" zusammensetzt.

Für den Begriff „Rāga" kann kaum noch eine Definition gegeben werden, die alles einschließt, was von musiktheoretischer und kunsthistorischer Seite angeführt worden ist. Walter Kaufmann sagt in seinem „detailed survey of the *rāgas* of North India[1]": "A definition of *rāga*, the remarkable and prominent feature of Indian music, cannot be offered in one or two sentences[2]". Auch hier wiederholen sich in den relevanten Veröffentlichungen einerseits – ähnlich der Auflistung der Grundzüge politischer Geschichte in Bundi – viele Definitionsversuche, andererseits läßt jede Publikation immer wieder neue Gedanken und Gesichtspunkte einfließen[3]. Das Wenige, was allen Definitionen gemeinsam ist, bzw. sein sollte, ist der zwar unschwer zu übersetzende, aber äußerst interpretationsfähige Satz „rañjayati iti rāgaḥ[4]" (etwa: ein Rāga ist, was färbt). Eine derartige (Stimmungs-) Färbung kann mit akustischen und /oder optischen Mitteln hervorgerufen werden.

Zu den akustischen Mitteln gehört vor allem die klassische indische Musik, wie sie noch heute in Südasien praktiziert wird, und die „Dhyānas" genannten Meditationsformeln in Form von Kurzgedichten, mit deren Hilfe sich die Gestalt des Rāga bzw. seiner weiblichen Form, der Rāgiṇī, zu denken ist.

Zu den optischen Mitteln gehören die zahlreichen Rāgamālā-Illustrationen, die von E. u. R. L. Waldschmidt „musikinspirierte Miniaturen[5]" und von Powers „audible icon(s)[6]" genannt wurden.

Eine wenig beachtete Rolle spielen die mit einzelnen Rāgas verbundenen Rasas, bei denen mindestens 8 Hauptrasas unterschieden werden. Wie eng

[1] Kaufmann 68, p. v

[2] Kaufmann 68, p. v. Weiter heißt es dort: "A detailed description will be given on pages 1 – 25 (sic!)". Siehe auch die Seiten v – viii der Einleitung im selben Band.

[3] Auf einen Anmerkungsthesaurus in Form einer diesbezüglichen Bibliographie, die bei aller angestrebten Vollständigkeit in Anbetracht der mittlerweile fast unübersehbaren Masse von Titeln wahrscheinlich immer noch weit vom Anspruch auf Vollständigkeit entfernt wäre, wurde hier verzichtet.

[4] Gangoly 47, p. 1.

[5] Vergl. die Titel der Arbeiten von Ernst und Rose Leonore Waldschmidt von 1966 und 1975.

[6] Siehe Powers 81.

mit den Rāgas die Rasas verbunden sind, zeigt alleine die Tatsache, daß schon das zweite in einer europäischen Sprache gedruckte Buch[7] zur Theorie der indischen Musik diesen Gesichtspunkt behandelt, indem neben musikalischen Beispielen in indischer und europäischer Notation die einzelnen Rasas in wohl einzigartig zu nennender Weise mit Lithographien illustriert wurden. Der Aspekt der Rasas floß bisher kaum in die Diskussion der Rāgamālā-Bilder ein, und es wird wohl auch hier Studierenden mit genügend musiktheoretischer und kunsthistorischer Ausbildung vorbehalten sein, diesen Aspekt näher zu beleuchten[8].

Die kurzen Gedichte (Dhyānās) sind mit den musikinspirierten Miniaturen enger verbunden, als die auf Rāgas basierende Musik mit den Dhyānas oder Rāgamālā-Malereien verbunden sein kann. Zumindest erscheint es heute so, weil wir, wie Ebeling bemerkte[9], nicht mehr in der Lage sind, die Stimmung eines vor 200 Jahren gesungenen Rāga zu rekonstruieren, da es tontechnische Aufnahmen indischer Musik erst vom Anfang des 20. Jahrhunderts gibt. Selbst die erreichbaren tontechnischen Zeugnisse der letzten 50 Jahre lehren, daß die Musik in Südasien laufend Änderungen unterworfen ist, wobei eine um eine Nuance differenziert betonte Note genügt, um die Stimmung eines Rāga zu ändern. Um wieviel mehr dürften sich die Rāgas in den letzten 400 Jahren geändert haben!

Ein und derselbe Name eines Rāga kann kunsthistorisch und musiktheoretisch für zwei verschiedene Rāgas stehen, je nachdem, wo innerhalb Südasiens und in welcher Zeit der Name vorkommt. Kunsthistorisch gesehen handelt es sich hier um die oft unterschiedlichen Ikonographien ein und desselben Rāga, bzw. ein und derselben Rāgiṇī bei Bildern aus verschiedenen Regionen bzw. Entstehungszeiten. Umgekehrt können in der Musik zwei verschiedene Bezeichnungen oder Namen eines Rāga ein und denselben Rāga meinen. So hat z. B. Rāga „Malkouns" in der nordindischen Musiktradition seine Entsprechung in bezug auf die auf- und absteigende Tonreihe im Rāgam Hindolam der südindischen Tradition[10]. Schon unter Berücksichtigung derartiger Faktoren wird es schwierig, ein für die gesamte nord- und zentralindische Tradition gültiges Rāgamālā-System errichten zu wollen, wie es derzeitig in Form des

[7] Folgend der Bibliographie in Gangoly 47, p. 166. Das Werk, von Sourindro Mohun Tagore, ist betitelt mit: "The Eight Principal Rasas of the Hindus (. . .)" und erschien in Calcutta 1880. Bei Gangoly 47 wurde es fälschlich unter dem Titel „The Eight Principal Ragas . . ." aufgelistet.

[8] ". . . relationship, as well as those of music to poetry and poetry to painting still await much needed analysis in the future by scholars with such dual backgrounds" Ebeling 73, p. 15.

[9] Ebeling 73, p. 15 f.

[10] Vergl. die Tonreihen für „Malkouns" in Kaufmann 68, p. 538 und Hindolam in Kaufmann 76, p. 221.

„Painters System“[11] oder der „‚typischen‘ Anordnung[12]“ geschieht. Eine Modifikation dieser sog. Systeme soll an anderer Stelle noch vorgenommen werden.

Der Begriff „Mālā, zweiter Bestandteil des Kompositums, ist in Anlehnung an das Sanskritwort wohl am besten mit „Kette“ oder „Girlande“ zu übersetzen. „Kranz“, was ebenfalls für „Mālā“ stehen kann, bringt Übersetzungsunschärfen bei der Übersetzung des gesamten Kompositums mit sich, weswegen den beiden erstgenannten Entsprechungen der Vorzug gegeben wird.

Eine *Rāgamālā* besteht in der Malerei Indiens (mit Einschluß Nepals) aus 6 Rāgas, denen von Sequenz zu Sequenz jeweils 5, 6 oder 7 Rāgiṇīs zugeordnet werden, denen bei einigen Rāgamālās noch Putras („Söhne“) bzw. Putrīs („Töchter“) hinzugefügt werden. Die meisten Rāgamālās setzen sich aus 36 Bildern (6 Rāgas mit jeweils 5 Rāgiṇīs) oder 42 Bildern (6 Rāgas mit jeweils 6 Rāgiṇīs) zusammen. Die „Rāgiṇī“ wird im Gegensatz zum männlich gedachten Rāga als weibliche Rāgapersonifikation vorgestellt. Es existieren neben den aus 36 Bildern bestehenden „sets“ auch Rāgamālās mit 78, 84, 86, 132 und im Bundikalam sogar 240 Bildern, wo neben Rāgas, Rāgiṇīs, Putras und Putrīs selbst einzelne Töne illustriert wurden[13]. Aus wie vielen Illustrationen sich eine Rāgamālā zusammensetzt, hängt letztlich von dem Ort und der Zeit ab, in der sie entstand. Die Mehrzahl der publizierten Rāgamālās, die im 16. und 17. Jahrhundert gemalt worden sind, zählt 36 Miniaturen.

2. BUNDIKALAM

Ein weiterer zu klärender Begriff ist der des Bundikalam, der hier anstelle mehrerer Herkunftsbezeichnungen von Bildern eines gemeinsamen Hauptstils Verwendung finden soll. Kalam (Persisch: qalam) bezeichnet im Hindi sowohl den Gegenstand, mit dem geschrieben oder gemalt wird, also etwa einen Stift, als auch den Stil, in dem gemalt oder geschrieben wird. Ustad Ram Prasad[14], einer der wenigen indischen Maler, der noch in diesem Jahrhundert die Technik der Moghulmalerei beherrschte, gab Moti Chandra folgende Information: “The word qalam, in the terminology of Mughal painters, is used to express two ideas – brush as well as style. Thus it will be said ‘this brush (*qalam*) is soft’, and Delhi *qalam*, ‘the style of Delhi painters’[15]”.

Ein Rückblick auf die Anfänge der Literatur zur Entstehung und Entwicklung des Bundikalam, gewissermaßen die kunsthistorisch bedeutende Wiederentdeckung eines Malstils, der, glauben wir Kipling, noch 1887 praktiziert wurde, soll den Stellenwert dieses Begriffes verdeutlichen.

[11] Ebeling 71, p. 37, Table 1 und Ebeling 73, p. 18.
[12] Dallapiccola 75, S. 42, Tabelle 1.
[13] Ebeling 73, p. 217 ff
[14] Krishna 56, p. 77 f und Chandra 49, p. vii und p. 4 f.
[15] Chandra 49, p. 35.

Hermann Goetz bemerkte 1925: „Einige weitere Miniaturen gehören den Rājasthānī-Schulen an, deren Lokalisierung im einzelnen aber noch nicht möglich ist. ... Es sind dies die Gebiete längs des westlichen Himalaya, Nēpāl, Kumāon; dann in der Wüste Thar Bīkānēr, Jaisalmēr, Jodhpur und Ambēr-Jaipur, Mēvar-Udaipur und Bundi, Kōta usw., ...[16]". Erst 24 Jahre später sollte Goetz in der Annahme, daß es auch eine Malschule in Bundi bzw. Kota gegeben habe, bestätigt werden. Zunächst wurden aber noch Miniaturen aus dem Bundikalam veröffentlicht, die nur grob unter „Rajasthani" eingeordnet wurden, und das z. T. noch in einer Zeit, in der noch nicht einmal zwischen den Schulen des Deccan und denen Rajasthans unterschieden wurde. Oder Miniaturen aus dem Bundikalam wurden mit dem Titel „Rajput School" versehen, was für einige Zeit neben den rajasthanischen Malschulen auch die des nordwestlichen Himalaya, die sogenannten „Punjab Hills", bezeichnete.

Sehen wir einmal von Hendley's Bundiherrscherportraits[17] ab, deren Vorlagen z. T. nachzuweisen sind[18], so wurde die erste Miniatur eines im Bundikalam gemalten Herrschers im „Catalogue of Paintings in the Central Museum Lahore" von 1922[19] unter Plate VIII publiziert. Die Miniatur wurde 1976 im ersten Band des „Catalogue of Paintings in the Lahore Museum"[20] erneut aufgelistet und an Hand eines Vergleichsbildes[21] als Rao Umed Singh von Bundi identifiziert; die Identifikation ist jedoch nicht zwingend korrekt, da uns sehr ähnliche Bilder mit abweichenden Namen bekannt sind. Wie nicht anders zu erwarten, findet sich zur ersten Veröffentlichung dieser Miniatur weder eine Datierung noch eine Herkunftsangabe, die über „Rajput School"[22] hinausgeht.

Stanislaw Czuma sieht in einem 1930 von Percy Brown veröffentlichten Bild[23] ein Portrait des „Rajo Rao Chhatrasala (von Bundi)"[24], sagt aber nicht, ob sein Vergleichsbild bei Brown auch in Bundi gemalt worden sein soll.

Im zweiten Band von Gangolys „Rāgas und Rāgiṇīs" von 1935 ist ein Bild reproduziert, das im Bundikalam gemalt wurde[25]. Gangolys Interesse galt in dieser Arbeit mehr den Beschriftungen der einzelnen Blätter, weswegen der Versuch einer Herkunftsbestimmung oder Datierung nur selten gemacht wur-

[16] Goetz 25, p. 43.
[17] Hendley 1897, Plate 10.
[18] Siehe Bautze 85 a für Kotaherrscherportraits
[19] Gupta 22, p. 107.
[20] Lahore 76, p. 75, no. 209.
[21] Archer 59, fig. 22.
[22] Gupta 22, p. 105: „Paintings of the Rajput School".
[23] Brown 30, Plate V (= Brown 32, Plate 20, opp. p. 109).
[24] Czuma 75, Cat. no. 84.
[25] Gangoly 35, Vol. II, Plate VIII, fig. C.

de. Bei dem Bild handelt es sich um die Illustration einer Rāgiṇī (vergl. Y (6) im Serienkatalog).

Im selben Jahr veröffentlicht N. C. Mehta in einem im Journal of the Indian Society of Oriental Art erschienenen Artikel zwei Rāgiṇī-Illustrationen im fraglichen Stil[26], die er in das Ende des 16. Jahrhunderts datierte. Daß einige der ersten publizierten Miniaturen aus dem Bundikalam Illustrationen zu Rāgamālās waren, dürfte kaum erstaunlich sein, da, wie Ebeling beobachtete, Bundi und Kota, die Städte, in denen und um welche herum der Bundikalam entstand, „im Herzen des Rāgamālā-Heimatlandes liegen"[27].

Moti Chandra betitelt wenig später ein Folio aus einer vollständigen Bārahmāsā-Sequenz mit „Rajput School. Late 17th century"[28]. Auch diese Miniatur wurde in einem Stil gemalt, der hier Bundikalam genannt werden soll.

C. L. Lamm betitelt 1946 eine Miniatur mit „Rāga Mālkous (en tonart): Krishna och Rādhā i en paviljong, Rājputskola, Rājasthanī, 1600-talet"[29]. Die Miniatur dürfte zu früh datiert sein[30], ist aber auf jeden Fall falsch identifiziert, da der vierzeilige Text im Schriftfeld eindeutig den Monat „Māgha" in der Beschreibung von Keśava Dāsa beschreibt[31]. Auch diese Miniatur wurde noch unerkanntermaßen im Bundikalam gemalt.

Am 29. 11. 1947 lag den Besuchern der großartigen Ausstellung indischer Kunst in der „Royal Academy of Arts" eine unillustrierte Handliste zum Preis von „ls. 6d." vor[32], die unter Ausstellungsgegenstandsnummern 556, 566, 571, 589 und 736 jeweils „Bundi" als ursprünglichen Herkunftsort vermerken. Es handelt sich dabei um Miniaturmalereien. Bei einer weiteren Miniatur in derselben Handliste, Nr. 587, wird sogar „Bundi or Kotah" vermutet. Es dürfte hier das erste Mal sein, daß Bundi bzw. Kota im Zusammenhang mit tatsächlich ausgestellten Miniaturen genannt werden.

Am 28. Januar 1949 eröffnete O. C. Gangoly die erste Ausstellung von „Bundi Kalam (Rajput) Paintings"[33] in Calcutta. Schon die Tatsache, daß in der Überschrift des Artikels die Vokabel „Rajput" erscheinen mußte, zeigt, wie unbekannt zu der Zeit diese Malschule noch gewesen sein muß. Der Begriff „Bundikalam" taucht im Titel der Eröffnungsansprache zu jener von Gangoly eröffneten Ausstellung das erste Mal auf und gab dem hier gewählten Terminus seinen Namen.

[26] Mehta 35, Plate XXXIX und Plate XL, fig. 2.
[27] Ebeling 73, p. 84. Das Zitat lautet im Original: "The states of Bundi and Kotah, originally a single state, are situated in the heart of Ragamala country".
[28] Chandra 38, p. 29, fig. 18.
[29] Lamm 47, fig. 16, p. 31.
[30] Vergl. Abbildung 132.
[31] Siehe Keśava-graṃthāvalī p. 159 f, Vers 34.
[32] Catalogue 47.
[33] Gangoly 49, p. 205.

Nur Monate später beschrieb Gopikrishna Kanoria die Merkmale des Bundikalam und meinte aufgrund der häufig in Kota gemalten Jagdszenen einen für Kota spezifischen Malstil nachweisen zu können[34].

Im 1950 erschienenen und von Leigh Ashton herausgegebenen Katalog der Ausstellung in der Royal Academy of Arts von 1947 – 8[35] erscheinen auch einige Reproduktionen von Miniaturen im fraglichen Kalam, wobei ein Blatt wieder einer Rāgamālā (Serie A des Serienkataloges) entnommen wurde. Die Zuschreibungen der Miniaturen aus dem Bundikalam reichten von „Deccani[36]“ über „Rajasthani[37]“ bis "Rajasthani school: perhaps Būndi[38]".

In den 50er Jahren war schließlich die Malschule um den ehemaligen Fürstenstaat Bundi so fest integriert, daß mit Einzeluntersuchungen begonnen werden konnte, die innerhalb des Bundikalam für lokale und zeitliche Eingrenzungen einzelner Bildgruppen bzw. Bilder sorgen sollten: "The existence in the 18th and 19th centuries of a well defined school of painting in Bundi and Kotah can no longer be denied[39]". Im Prince of Wales Museum Bulletin von 1953 sagt Khandalavala zwar: "It has long been known to students of Rajasthani art that schools of miniature painting flourished in Bundi in the 18th and 19th centuries if not earlier[40]", entsprechende Arbeiten läßt er aber unerwähnt. Khandalavala listet in seinem Artikel die Stilmerkmale des Bundikalam auf, die z. T. bereits von Gopikrishna Kanoria im besagten Artikel Erwähnung fanden. Die Stilmerkmale der Bundikalamminiaturen des 17. Jahrhunderts publizierte Khandalavala nur einige Jahre später[41].

Interessant ist nun zu beobachten, mit welchen Bildunterschriften die Bundikalamminiaturen in den folgenden Jahren bzw. Jahrzehnten versehen wurden. Es begegnen neben den nach Orten bezeichneten, eindeutigen Herkunftsbezeichnungen wie „Bundi“, „Kota“, „Raghugarh“ und „Uniara“ mitunter weniger eindeutige Betitelungen, von denen einige vorgestellt und z. T. kommentiert werden sollen.

Da ist z. B. die Betitelung „Bundi Artist[42]“. Hier wird dem Herkunftsproblem einfachst aus dem Weg gegangen, da ein „Bundi Artist“ überall gemalt haben kann. Die Eingrenzung auf „Bundi Area[43]“ bleibt etwas verschwom-

[34] Kanoria 49. Für die Übersetzung dieses Artikels sind wir Herrn Dr. Nespital sehr dankbar.
[35] The Art of India and Pakistan, zur genaueren bibliographischen Angabe siehe unter Gray 50 in der Bibliographie.
[36] Gray 50, Cat. no. 807, p. 174: "Deccani school".
[37] Gray 50, Cat. no. 468, p. 122 und Cat. no. 473, p. 122: "Rajasthani school".
[38] Gray 50, Cat. no. 462, p. 121: "Rajasthani school: perhaps Būndi."
[39] Banerji 57, p. 67.
[40] Khandalavala 53, p. 25.
[41] Khandalavala 57.
[42] Diese Formulierung befindet sich fast ausschließlich in den Maggs Bros. Bulletins. Vergl. Serie V im Serienkatalog.
[43] Welch/Beach 65, p. 116, no. 5.

men, weil nicht gesagt wird, wie groß die „Bundi Area" gewesen ist. Das Blatt, das dieses Etikett bekam, entstammt einer Serie, die zumindest nicht im ehemaligen Fürstenstaat Bundi gemalt wurde (Näheres zu dieser Serie siehe unter Serie A im Serienkatalog). „Bûndî Schule[44]", „École de Bundi[45]", bzw. „Bundi school[46]": keine dieser Bezeichnungen gibt über den genauen Herkunftsort Auskunft, da nicht gesagt wird, wo überall diese Malschule gelehrt oder ausgeübt wurde. Ebenso ist die Bezeichnung „École de Kotah[47]" zu werten. Betitelungen wie „Rajasthani (Bundi or Kotah)[48]", „Bundi/Kotah[49]", „Bundi or Kotah[50]" zeugen wie „école de Bundi-Kotah[51]" und „Bundi style at Kotah[52]" von ähnlicher Zuordnungsunsicherheit bei Miniaturen aus dem Bundikalam.

Etikettierungen wie „Bundi style at Karauli (?)[53]", „Bundi style at Uniara[54]" und „Bundi school (at Uniara)[55]" verraten einerseits den Wunsch nach genaueren lokalen Bestimmungen innerhalb des hier Bundikalam genannten Malstils, andererseits aber auch die Grenzen derartiger Vorhaben. Weitere Bezeichnungen wie z. B. „Haraoti?[56]" oder „Mewār or Koṭā[57]" seien nur am Rande erwähnt.

Die Notwendigkeit eines umfassenderen Begriffs wird erst recht im Spiegel der unterschiedlichen lokalen Zuordnung ein- und desselben Bildes oder bei Miniaturen einer einheitlichen Serie (Rāgamālā, Bārahmāsā, Rasikapriyā etc.) verständlich. Für eine Rāgamālā aus dem Bundikalam, von der 1967 erstmals 13 Folios publiziert wurden, finden sich neben unterschiedlichsten Datierungen[58] uneinheitliche lokale Zuordnungen innerhalb des Bundikalam: "Bun-

[44] Barrett/Gray 63, S. 141 ff.
[45] Soustiel 73, p. 74; Dallapiccola 77, p. 21, no. 15.
[46] Mehta/Chandra 62, Plate 5; Pal/Glynn 76, p. 23 ff.
[47] Dallapiccola 77, p. 16, no. 7.
[48] Pal 71, p. 37, no. 39.
[49] Diese Formulierung fand fast durchgehend bei Ebeling 73 ihre Verwendung, aber auch bei Pal 76, p. 27.
[50] P. Chandra 71b, p. 69, no. 115; Welch 73, p. 44 no. 19.
[51] Dallapiccola 78, p. 54, no. 43.
[52] Welch/Beach 65, p. 77, no. 31.
[53] Welch/Beach p. 122, no. 40.
[54] Welch/Beach 65, p. 124, nos. 58 und 66.
[55] Glynn 73, no. 23.
[56] Gangoly 61, p. 119, no. 1.
[57] Gangoly 61, p. 119, no. 3.
[58] Siehe Serie O im Serienkatalog unter B. (Datierungen).

di[59]", „Bundi-Schule[60]", „Bundi or Kotah[61]", bzw. „Bundi/Kotah[62]" und schließlich „Kota[63]". Karl Khandalavala äußert sich zu diesem Problem folgendermaßen:

"The ascription (gemeint ist die Zuschreibung einer Miniatur im Bundikalam, J. B.) may be correct but it could as well be mistaken. After quite an extensive study of 18th century wall paintings in Bundi and Kotah we have come to the conclusion that while certain types of paintings can be differentiated as Kotah or Bundi there are many others which are similar in both these states. After all, these two states, which once formed a single state, are very close to each other and the same painters worked in both states[64]. Particularly difficult to differentiate are the Rāgamālā, Nāyikā, Bāramāsā and other such sets, which are illustrations to literary works, save when a Kotah or Bundi Rājā is portrayed therein as the lover or hero. The hunting scenes can usually be distinguished[65]".

Bevor gezeigt wird, daß Khandalavalas letzte Behauptung revidiert werden muß, soll eine weitere Bemerkung von ihm zitiert werden:

"Incidentally the difference between Kotah and Bundi painting is often a matter of mere conjecture as we found from our examination of wall paintings in these two states just twenty miles distant from each other[66]".

Wie die Wandmalereien in Bundi zeigen, müssen nicht einmal die Jagdszenen, die mittlerweile notorisch unter „Kotah" eingeordnet wurden, in Kota gemalt worden sein. Zur Veranschaulichung werden hier zwei Malereien unterschiedlicher Bekanntheit verglichen. Die eine Malerei ist eine Miniatur im Cleveland Museum of Art in Ohio (Catalogue Number 69, Inventarnummer CMA 55.48) und wurde mehrmals veröffentlicht[67]. Das Vergleichsbild ist ein unpublizierter Ausschnitt aus einer Wandmalerei aus der Kehle eines überdachten Ganges in der Chitrashala des Palastes von Bundi, zwischen Pfeiler 31 und 30. Seit langem ist bekannt[68], daß die Künstler in Kota mit Vorliebe Jagdszenen, d. h. Szenen, in denen eine Jagd auf Tiere wie Löwen, Tiger, Nashörner, Eber oder Elefanten veranstaltet wird, illustrierten. Charakteristisch für die meisten Löwen- oder Tigerjagdkompositionen ist die vom Pavillon oder getarnten Hochsitz aus jagende Person, die auf ein meist im

[59] Für diese und den nächsten vier Anmerkungen sind die entsprechenden Seiten bzw. Bildnummern der Serie O zu entnehmen. Pal 67; Christie's 24. 4. 80; Spink 71; Sotheby 8. 10. 79.
[60] Münsterberg 70.
[61] Pal 71 b.
[62] Ebeling 73; Pal 76.
[63] Beach 72 und 74.
[64] Diese Annahme blieb von Khandalavala bisher unbewiesen.
[65] Khandalavala 74 a, p. 54.
[66] Khandalavala 74 b, p. 47, linke Kolumne.
[67] 1. Lee 57, Abb. p. 177, G.; 2. Archer 59, Plate 43; 3. Reiff 59, Plate 10, p. 27, F., G.; 4. Archer 60, Plate 62, F., G.; 5. Montgomery/Lee 60, p. 46, no. 40, G.; 6. Lillys 65, p. 64, Plate 10, F., G.; 7. Beach 74, Plate 96; 8. Leach 78, p. 425.
[68] Kanoria 49, p. 32.

Bambusdickicht befindliches Raubtier schießt. In Anbetracht weiterer Bilder dieser Art scheint das büschelweise auftauchende Bambusdickicht für diese Bilder sogar typisch zu sein[69]. Oftmals sind Antilopen mit im Bild festgehalten. Die Miniatur im Cleveland Museum, die von Sherman Lee und Linda Leach ausführlich beschrieben wurde[70], zeigt deutlich die vorgetragenen Hauptmerkmale eines derartigen Jagdbildes. Nicht nur in diesen Merkmalen stimmt die Wandmalerei mit der Miniaturmalerei des Cleveland Museums überein: Der Lotusteich ist am unteren Bildrand an den aus dem Wasser ragenden Lotusblättern erkennbar. Ein Jäger hat von einem Hochsitz im Baum einen Schuß auf den sich aufbäumenden Tiger abgefeuert. Vor und hinter dem Tiger wachsen besagte Bambusstauden. Am oberen Bildrand grast hinter Felsen ein Gazellenpaar. Leider hatte diese Wandmalerei sehr unter Wasserschaden zu leiden.

Wenn nun diese Wandmalerei auf ein Blatt Papier übertragen gedacht wird, wird nach den z. Z. gängigen Zuordnungskriterien der Entstehungsort der so geschaffenen „Miniatur" in Kota vermutet. Ein Turban, wie ihn der Jäger in der „Miniatur" trägt[71], ist auch in Jagdszenen aus Kota anzutreffen, sofern nicht ausschließlich ein Kotaherrscher bei der Jagd gezeigt wird (vergl. etwa Archer 57, Farbtafel XII).

Was wollte Khandalavala mit der Bemerkung: "The hunting scenes can usually be distinguished" sagen? Im Zusammenhang mit den dieser Behauptung vorausgehenden Sätzen kann diese Bemerkung nur bedeuten, daß die Jagdbilder im Unterschied zu den Illuminationen literarischer Werke (Nāyikā, Rāgamālā etc.) als von Kota stammend ausgemacht werden können, sofern sich kein Raja in den Illustrationen zu einem literarischen Text verewigen ließ. Wie zu zeigen versucht wurde, ist auch die geographische Unterscheidung nach diesem Themenkriterium ziemlich fragwürdig.

Der Vergleich hat gezeigt, wie fließend die Unterschiede zwischen den Malereien Bundis und Kotas sein können. Es ist zwar unbestreitbar, daß es innerhalb des Bundikalam einige stilistische Besonderheiten gibt, die sich in einigen Fällen eingrenzen lassen. Die lokale Zuordnung hingegen ist so lange fragwürdig, wie die Archive der Rajas für Studien unzugänglich sind[72]. Die Frage nach der Provenienz der im Bundikalam gemalten Bilder wird späte-

[69] Vergl. Archer 59, Plates 37; 41 (= Dallapiccola 76, Tafel 24, F.; = Beach 74, Plate 85, fig. 91; = Cimino 85, no. 92); 44 (= Gray 50, p. 89, Colour Plate B); 45 (= Barrett/Gray 63, S. 158, F.; = Beach 74, Plate 97, fig. 103). Devkar 57, Plate XIX (= Gangoly 61, Plate 25). Welch/Beach 65, p. 77, no. 31 (= Beach 74, Plate 81, fig. 86). Welch 76, p. 100, no. 53. Beach 74, Plate 58, fig. 60 (= Falk 78, p. 60, no. 69, F.). Christie's New York, 25. 5. 78, lot 69 usw.

[70] Lee 57, p. 182 f und Leach 78, pp. 426 – 438.

[71] Vergl. auch Sotheby 28./29. 4. 81, lot 119, p. 44.

[72] Vergl. Beach 74, p. 51.

stens in dem Augenblick hinfällig, wenn sich tatsächlich herausstellte, daß ein und dasselbe Maleratelier bzw. ein und derselbe Maler sowohl für den Hof von Bundi als auch für den Hof von Kota oder andere Höfe gearbeitet hat[73]. Entgegen näheren Bestimmungsversuchen äußert sich S. K. Andhare wie folgt:

"Some writers desire to have hide bound divisions in Rajasthani painting but such an attitude is conductive to error. Artists went from one state to another and it is also likely that Rajasthani artists accompanied their masters to the Deccan where they served with the Mughal armies. Conversely it is possible that some painters from the Deccan took service with the Rajput chiefs and returned to Rajasthan with them. Therefore, the geographical limits of the Bundi School cannot be determined with any exactitude. The style was practised at Bundi and Kotah and most probably in other nearby ṭhikānas"[74].

Im Pahari-Gebiet, wo die Nachbarschaft der Herrscherhäuser u. U. noch enger war, liegt das Problem ähnlich. Bekannt gewordene Maler wie Sajnu oder Nainsukh haben nicht nur für einen Herrscher bzw. einen Hof gearbeitet. Dabei stellt sich wieder die Frage, wie stark der Einfluß des jeweiligen Auftraggebers auf den Maler war. Die Wandmalereien in der sogenannten Chitrashala des Bundipalastes informieren über einen Maler, der im Basar zwischen Juwelier und Gemüsehändler seine bescheidene Werkstatt hatte (Feld N, etwa Mitte). Dieser war wahrscheinlich weniger dem Einfluß des Auftraggebers ausgesetzt als sein Kollege im Palast des Raja. Ob einige bisher publizierte Malereien aus dem Bundikalam von derartigen Basarmalern gefertigt wurden, oder ob die Basarmaler sich „fliegender Werkstätten" bedienen konnten, muß zunächst Spekulation bleiben.

Unter „Bundi", „Kota" etc. veröffentlichte Miniaturmalereien werden daher unter dem Begriff „Bundikalam" zusammengefaßt, so daß die unter diese Rubrik fallenden Rāgamālā-Illustrationen mit ihren beschrifteten Folios die Basis für die Ikonographie der unbeschrifteten Wandmalereien im Badal- und Chattar Mahal von Bundi und in Indargarh bilden können.

3. IKONOGRAPHISCHES UND UNTERSCHEIDENDES INVENTAR

Ein Bild einer Rāgamālā besteht aus verschiedenen Bildelementen. Ein unverzichtbares Element ist mindestens eine männliche oder weibliche Person, die entweder in einer Landschaft, in einer oder an einer Architektur zu finden ist. In der Regel ist eine Landschaft durch ein Gewässer, eine Vegetations- und eine meist aufgewölbte Horizontzone mit dem darüberliegenden Himmel gekennzeichnet. Weitere Bildelemente sind z. B. verschiedene Tiere, meist Vögel, die sich in verschiedenen Zonen der Landschaft aufhalten und

[73] Vergl. hierzu die weiter oben in der Einleitung erwähnten Manuskripte und Kolophone!
[74] Andhare 70, p. (3).

auch bei Bildern auftauchen, in denen die Architektur vorherrscht. Möbel, Dinge des täglichen Gebrauchs, Musikinstrumente, Insignien, Kleidungs- und Schmuckstücke, Waffen und dergl. sind ebenfalls Gegenstände, die wir hier als Bildelemente verstanden wissen möchten. Eine bestimmte Anordnung und Komposition gewisser derartiger Bildelemente, die die Ikonographie einer Rāgamālā-Illustration bildet, nennen wir ikonographisches Inventar. Das ikonographische Inventar stellt stets nur eine Auswahl von Bildelementen dar, ist also ein Teil des Bildinventars. Dies möchten wir mit einem Beispiel verdeutlichen.

Eine von Pfauen umgebene Dame hält in einer Landschaft sich umblickend zwei Blütenzweige empor.

Eine von mindestens einem Pfauen begleitete Dame hält in einer Landschaft sich umdrehend Lotosblüten in ihren herabhängenden Händen.

Beide Bildbeschreibungen sind kurz, aber reichen aus, um Gauḍī Rāgiṇī (obere Beschreibung) von Kakubhā Rāgiṇī (untere Beschreibung) im Bundikalam voneinander zu unterscheiden und für sich zu charakterisieren. Unter Umständen unterscheiden sich beide Damen nur durch die nach oben oder nach unten gehaltenen Blüten, weswegen beide Rāgiṇīs oft miteinander verwechselt worden sind[75]. Zur Unterscheidung reichen praktisch nur zwei Arten von Gegenständen bzw. die Art, in der die Gegenstände gehalten werden (d. h. in diesen Fällen nach oben oder nach unten) aus, die Auswahl der Bildelemente ist nicht dem Zufall oder der Phantasie des Künstlers in bezug auf das ikonographische Inventar oder Minimum an Bildelementen überlassen, sie hat im Bundikalam eine über 300 Jahre währende Tradition. Dabei spielen die Kurzgedichte („Dhyānas") mitunter nur eine untergeordnete Rolle, wenn in ihnen zu wenig Bildelemente genannt werden.

Alles, was über das ikonographische Inventar hinausgeht, gehört zum Bildinventar, das der Darstellung, abgesehen vom Stil innerhalb des Bundikalam, eine entsprechende Individualität verleiht. Im Sinne des Bildinventars läßt sich die Individualität eines Bildes an der Art des über das ikonographische Inventar hinausgehenden Bildinventars ablesen. Dasjenige Bildinventar, das über das ikonographische Inventar hinausgeht, nennen wir unterscheidendes Inventar, da die Auswahl der zum unterscheidenden Inventar zu rechnenden Bildelemente am wenigsten traditionsgebunden zu sein scheint. Abgesehen von stilistischen Kriterien, die an einer monochromen Reproduktion oft nur schwerlich ablesbar sind, bietet das unterscheidende Inventar in einigen Fällen ein relativ verläßliches Datierungskriterium. Inwieweit das unterscheidende Bildinventar auch verläßliche Hinweise auf Idiome des Bundikalam

[75] Folgende Illustrationen von Gauḍī Rāgiṇī wurden mit Kakubhā Rāgiṇī identifiziert: Z (21) (in Härtel 66), Z (22), und Z (23). Eine Illustration einer Kakubhā Rāgiṇī wurde hingegen mit einer Gauḍī Rāgiṇī verwechselt: Z (26) (in Sotheby 78).

oder unterschiedliche Entstehungsorte gibt, kann mit nur etwa fünf 36er Bundikalam Rāgamālās aus vier verschiedenen Orten noch nicht zweifelsfrei bestimmt werden. Deutlich aber wird der individuelle Charakter einzelner Bilder und Sequenzen, der den im Bundikalam gemalten Rāgamālā-Illustrationen oft abgesprochen wird.

Bei den Beschreibungen der Wandmalereien werden die Bildelemente, aus denen sich das ikonographische Inventar zusammensetzt, nicht im einzelnen aufgeführt, da diese durch Vergleich der entsprechenden Illustrationen aus dem Korpus der Rāgamālā-Illustrationen im Bundikalam ersichtlich sind. Eine Kurzbeschreibung bei den Bildern der ersten beiden Sequenzen weist jedoch auf die wichtigsten Bildelemente des ikonographischen Inventars hin. Ein Schwergewicht wird, wie angedeutet, auf die Bildelemente des unterscheidenden Inventars gelegt. Da in den Illustrationen der dritten Rāgamālā im Chattar Mahal von Bundi das ikonographische Inventar fallweise weit hinter das unterscheidende Inventar an Bildelementen zurücktritt, werden die Wandmalereien dieser Sequenz wegen ihrer Einzigartigkeit ausführlicher beschrieben. Eine detaillierte Beschreibung, wie wir sie an anderer Stelle für drei Miniaturmalereien des Bundikalam vorgelegt haben[76] erschien aber in diesem Falle nicht ratsam.

Da das ikonographische Inventar aus den entsprechenden Vergleichs*miniaturen* gewonnen wird, kann es von den *Wand*malereien nicht nur über-, sondern auch unterschritten werden, was den Wandmalereien noch eine zusätzliche Sonderstellung verleiht. Die vor allem in Serie I (Badal Mahal) nicht unhäufige Unterschreitung, d. h. Nichteinhaltung des ikonographischen Inventars (vergl. Gauḍī Rāgiṇī) gehört, unabhängig vom unterscheidenden Inventar, zu den *Besonderheiten* der jeweiligen Malerei und wird daher neben weiteren Merkmalen unter dieser Rubrik bei Serie I und II aufgeführt.

[76] Bautze 85 b.

III RĀGA-RĀGIṆĪ-ILLUSTRATIONEN IN DER RAJPUTISCHEN WANDMALEREI

1. RĀGAMĀLĀS IN DEN NORDINDISCHEN WANDMALEREIEN

Der Wert der Dokumentation der drei hier vorzustellenden Rāgamālās läßt sich besser einschätzen, indem gezeigt wird, wie wenig Rāgamālās es im Vergleich zur Miniaturmalerei in der nordindischen Wandmalerei gibt. In der indischen Miniaturmalerei wurden vom 15. bis zum 19. Jahrhundert nachweislich Hunderte illustrierter Rāgamālās hergestellt[1]. Demgegenüber stehen bisher nur 9 uns bekannt gewordene Rāgamālās der indischen Wandmalerei[2]. Die in dieser Hinsicht älteste Rāgamālā befindet sich in Datia (M. P.), in der Kehlleiste einer Kassettendecke im 4. Stockwerk auf der Westseite des äußeren Palastteils des unter Bir Singh Dev (1602 – 1628) erbauten Jahangiri Mahal[3]. Die unbeschriftete Serie wird um 1610 datiert[4] und setzt sich aus 18 ineinander übergreifenden Illustrationen zusammen, deren grobe Umzeichnungen in Ebeling 73, p. 164 publiziert sind. Die vier Illustrationen in fig. 29, p. 164 bei Ebeling, sieht der von Osten kommende Betrachter zuerst, wenn er sich unter die Kassettendecke stellt. Dieser Bildstreifen mißt 1,07 m Länge. An fig. 29 schließt sich fig. 28 der Nordseite an, die 1,42 m lang ist. An fig. 28 schließt sich fig. 30 und fig. 30 schließt sich fig. 31 an, womit die korrekte Abfolge der Bildstreifen von links nach rechts hergestellt ist. Der mit der Rāgamālā ausgemalte Bildstreifen ist nur 21 cm hoch, was der Bildhöhe der einzelnen Illustrationen entspricht. Die Rāgamālā erstreckt sich 2,42 m über dem Boden des Stockwerkes, so daß der Betrachter zunächst Mühe hat, mit unbewaffnetem Auge die einzelnen Darstellungen zu erkennen. Die einzelnen Rāga- bzw. Rāgiṇī-Illustrationen werden dort, wo Architektur im Bild

[1] Wenn nur von List 1 in Ebeling 73, p. 20ff ausgegangen wird und pro Malschule noch einmal so viele Rāgamālās addiert werden, wie Ebeling aus dem hier erstellten Serienkatalog unbekannt waren, ergibt sich eine Zahl um etwa 300 illustrierter und mehr oder weniger kompletter Rāgamālās für den nördlichen Teil Indiens unter Ausschluß Nepals und der Hügelstaaten.

[2] "This theme is not a common theme of wall-painting (gemeint ist das Rāgamālā-Thema, J. B.)", Agarawala 77, p. 57.

[3] Ansichten dieses Palastes z. B. in Reuther 25, Tafeln 105 – 107, Hürlimann 28, Illustration 177.

[4] Vergl. Krishna 63, p. 10 und Ebeling 73, p. 163.

erscheint, durch einen Szenentrenner in Form eines sich auf seinen langen Stab stützenden Dieners oder Aufsehers getrennt[5].

Im Gegensatz zu anderen Rāgamālās der indischen Wandmalerei wurden bisher keine in Komposition und Stil vergleichbaren bzw. identischen Rāgamālās der Miniaturmalerei gefunden[6], was diese um 50 % gekürzte Version einer 36er Sequenz einzigartig erscheinen läßt. Eine derartige Rāgamālā ist, wie alle Rāgamālās, die die vier Wände eines rechteckigen Raumes einnehmen, "a 'Raga-Mala' in the most literal sense, a garland of ragas[7]".

Die in etwa chronologischer Reihenfolge zweite Serie ist die hier dokumentierte, vollständige Rāgamālā im Badal Mahal von Bundi. Die dritte Serie ist die ebenfalls komplette Rāgamālā von Indargarh, die auch mit der vierten entsprechenden Rāgamālā vom Chattar Mahal in Bundi hier vorgestellt werden soll.

Die fünfte uns bekannte Rāgamālā verteilt sich in unterschiedlichster Zusammenstellung auf mehrere Scheinnischen im ersten Stock des „Āchāryajī-kī Haveli" in Galta bei Jaypur. Satya Prakash datiert diese Bilder nach einer gemalten Inschrift in das Jahr 1794 oder früher[8]. Nach Ebeling 73, p. 227 mißt der Raum ca. 15' × 30' und ist nach Norden hin geöffnet. Eine Vorstellung von der Anlage des Raumes gibt fig. 8 in Prakash 56. Abbildungen der Familien von Rāga Śrī und Mālavakauśika[9] zeigen, daß in allen Fällen innerhalb dieser Rāgamālā die Rāgiṇīs den Rāgas im wahrsten Sinne des Wortes untergeordnet wurden.

Die 6 Rāgafamilien verteilen sich auf nur zwei Wände: zwei Familien auf einer und vier Familien auf der im rechten Winkel anschließenden Wand über Fenstern. Von links nach rechts sehen wir auf der Ostseite[10] die Familienblökke Śrī und Mālavakauśika gefolgt auf der Südseite von Bhairava, Dīpaka, Hindola und Megha. Da zumindest die Abfolge der Familien in keiner Weise dem entspricht, was K. Ebeling unter „core Ragamala of Jaipur" verstanden haben möchte, transliterieren wir hier die Namen der Rāga- bzw. Rāgiṇī-Illu-

[5] Ebeling 73, p. 163, figs. 24 – 25 und p. 164, figs. 26 – 27 lassen einen schlechteren Erhaltungszustand als den tatsächlichen vermuten. Diese Wandmalereien konnten von uns im Frühjahr 1981 adäquat fotografiert und vermessen werden. Ein Student berichtete uns, daß auch im Sommer 1985 der Zustand der Malereien sich nicht gegenüber 1981 verschlechtert habe.

[6] "Survivals of wall paintings at Datia . . . show that a different school (als die der Miniaturen aus demselben Gebiet, J. B.) was practised here", Krishna 63, p. 13.

[7] Ebeling 73, p. 163, rechte Kolumne.

[8] Prakash 56, p. 137.

[9] Prakash 56, Plate LVIII, fig. 4; Ebeling 73, p. 227, fig. 147; Kang 77, fig. 12, Shukla 80, fig. 18.

[10] Als wir im Frühjahr 1983 diese Rāgamālā adäquat fotografierten, führten wir keinen Kompaß mit uns. Wegen des äußerst stark bewölkten Himmels, der sich in einen Hagelschauer ergießen sollte, der das Tal von Galta innerhalb kürzester Zeit in einen reißenden Fluß verwandelte, konnten die Angaben von Ebeling in bezug auf die Himmelsrichtungen nicht überprüft werden. Eine spätere Gelegenheit ergab sich nicht.

strationen mit ihren Nummern. Die Beschriftungen wurden z. T. übermalt und in späterer Zeit verbessert oder neu hinzugefügt, so daß mehrere Hände die Illustrationen zu identifizieren versuchten. Die am regelmäßigsten geschriebenen Beschriftungen sind die ältesten und auch die ausführlichsten. So lesen wir z. B. „śrī rāga likhyate 25" und bei allen Rāgiṇīs darunter die entsprechende Zugehörigkeit, wie etwa: „rāganī kamoda śrī rāga kī 30". Rundgeklammerte Namen deuten an, daß sie der Schreibweise Ebeling 73, p. 108 folgen, wenn die Beschriftung völlig verschwunden ist. Das Aufbauschema jeder einzelnen Familie ergibt sich aus der Nebeneinander- bzw. Übereinanderschreibung der transliterierten Namen. Beschriftungen in Nashtaliq und touristische Graffiti wurden nicht berücksichtigt, auch werden nur die Namen und Zahlen transliteriert, d. h. die Zugehörigkeitsbezeichnung zum Rāga wird ausgelassen. Die Beschriftungen scheinen an keinen Ort innerhalb der Malerei gebunden zu sein, der Beschrifter setzte sie dorthin, wo die Komposition ihm einigen Platz ließ. In allen erkennbaren Fällen wurde „rāganī" geschrieben. Rāgas sind kursiv.

śrī 25
kamoda 30
baṃgalī 28 — āsāvarī 27
goḍamalara 29 — paṃcama 26

mālakosa 7
khaṃbhayaca 12
rāmakalī 11 — mālavī 10
gaurī 8 — gunakalī 9

bhairu
(Nat) — mālaśrī — bhairavī 2 — paṭamaṃjarī 5 — laleta

(Dipak)
(Bairadi) — dhanasarī 20
kanā(da) 21 — basaṃta 22 — (Purvi) 23

hīṃḍola
ṭoḍī 15 — bilāvala 14
desākha 16 — madhamādhavī 17 — d(e)vagaṃdhāra

meghamalāra 31
gujarī 33 — (Setmalari ?)
vibhāsa — kedāro 34 — kakubha 35

Die unterschiedliche Numerierung und Verteilung auch innerhalb einer Familie im Vergleich zur „core Ragamala" Jaipurs[11] wird an einigen Stellen besonders deutlich, soll aber innerhalb dieser Rāgamālā-Aufzählung nicht weiter ausgeführt werden.

Die sechste Rāgamālā dürfte etwa gleichzeitig mit der fünften entstanden sein. Sie ist, von einer kurzen Erwähnung abgesehen[12], völlig unveröffentlicht und befindet sich in der Kehle der Decke im mittleren Teil des von Norden betretbaren „Ranga Shala" im Palast von Uniara[13]. Jede Illustration mißt etwa 30 × 25 cm (Höhe vor Breite) und wird von einer Art Blattwerk geometrisch umrahmt. Rāga Bhairava befindet sich in der Mitte der Kehle der Südseite des Raumes (vom Rauminneren gesehen), d. h. der den Raum betretende Betrachter läuft direkt auf die Darstellung des Rāga Bhairava zu. Links von der Darstellung des Rāga Bhairava befindet sich, vom Betrachter aus gesehen, die Darstellung der Bhairavī Rāgiṇī, was eine Fortsetzung der Sequenz in dieser Richtung vermuten ließe. Die Abfolge der Namen, die wir hier in Transliteration wiedergeben wollen und die Ikonographien sind in vielen Fällen äußerst ungewöhnlich. Unter jeder Darstellung ist innerhalb der Umrandung eine mehrzeilige Beschriftung mehr oder weniger gut lesbar. Für den unter der Deckenkehle stehenden Betrachter ist die Nāgarī-Beschriftung zu klein ausgeführt, als daß er sie mit bloßem Auge lesen könnte, ferner erlaubt auch der Erhaltungszustand der Malereien in vielen Fällen keine eindeutige Lesung der Verse mehr. Die einzelnen Illustrationen wurden mit keiner durchgehenden Zählung versehen, sind aber mit je einem Namen identifiziert worden. Dabei wurde stets „rāganī" geschrieben. Bei den folgenden Transliterationen der Rāga- bzw. Rāgiṇī-Namen gehen wir von der zentralen Darstellung des Rāga Bhairava auf der Südseite nach links, d. h. Richtung Osten und entsprechend auf der Ostseite Richtung Norden, auf der Nordseite in Richtung Westen und auf der Westseite entsprechend nach Süden. Die hier vorgenommene Numerierung der Illustrationen ist unsere eigene und soll die Orientierung erleichtern. Rundgeklammerte Silben wurden von uns ergänzt. Ein Fragezeichen deutet die Unleserlichkeit einer Beschriftung an. Rāgas sind kursiv.

1. *bhai (rava)*

2. bhairavī	3. vairaḍī	4. madhumādhavī	5. si(ṃ)dhavī	6. vaṃgālī

7. *mālakosa*

8. ṭoḍī	9. gaurī	10. gunakalī	11. ghaṃbhāvacī	12. kakubha

[11] Ebeling 73, p. 108, Tabelle.

[12] Beach 74, p. 27, wo den Wandmalereien des gesamten ehemaligen Staates von Uniara 15 Zeilen gewidmet werden.

[13] Census of India 1961 . . . Tonk District, p. 8, Tehsil Uniara, District Tonk, 5760 Einwohner. Siehe auch Jain/Jain 35, pp. 53 – 56 im Kapitel „Jagirs and Jagirdars".

		13. *himḍola*		
14. rāmakalī	15. desākha	16. lalitaḥ	17. velāvala	18. paṭamaṃjarī
		19. *dīpaka*		
20. desī	21. gāmoda	22. naṭa	23. kedāro	24. kānarau
		25. *śrī ?*		
26. mālava	27. dhanāsarī	28. vasaṃta	29. mālaśrī	30. āsāvarī
		31. *meghamallāra*		
32. ṭaṃka	33. malārī	34. gūjarī	35. bhūpālī	36. desakārī

Die Kehle der Ostseite beginnt bei Nr. 7 und endet bei Nr. 13, die der Nordseite beginnt mit Nr. 14 und endet mit Nr. 24, die der Westseite beginnt entsprechend mit Nr. 25 und endet mit Nr. 31. Die restlichen illustrierten Rāgamālā-Darstellungen befinden sich in der Kehle der Südseite. Die Ost- und Westseite ist jeweils 3,18 m bzw. 3,24 m lang. Die Südseite mißt etwa 4,89 m und die Nordseite etwa 4,86 m in der Länge.

Die siebente Rāgamālā soll um 1830 entstanden sein und sich im Raṃga Mahala des „Dīvāna jī kī Havelī" von Alvar befinden. Sie soll aus 36 Illustrationen bestehen. Über die Verteilung der Illustrationen und ihre Maße läßt der Artikel über die Wandmalereien Alvars kaum etwas verlauten, entsprechende Abbildungen fehlen[14].

Die achte Rāgamālā dieser Auflistung ziert die Wandflächen unterhalb der untersten Deckenkehle im „Phul Mahal" (Blumenpalast) genannten Raum innerhalb des Festungspalastkomplexes von Jodhpur. Dieser Raum wurde häufiger abgebildet[15]. Die Serie setzt sich aus 36 Illustrationen unterschiedlichster Größe zusammen und soll unter Jasvant Singh II (1873 – 1895) entstanden sein[16]. R. A. Agarawala listet die Namen der einzeln beschrifteten und z. T. numerierten Rāgamālā-Wandmalereien auf, die aber derartig fehlerhaft gelesen worden sind, daß wir anstelle einer Korrektur (fast) die gesamte Liste noch einmal transliterieren. Die Regelmäßigkeit der Nāgarī-Beschriftungen demonstrieren zwei Abbildungen bei R. A. Agarawala[17]. Vertikale Trennungsstriche wurden unberücksichtigt gelassen. Ein diagonaler Querstrich (/) deutet an, daß mitten in der Beschriftung zur rechtwinklig anschließenden Wand übergegangen wird. Die Beschriftungen stammen mindestens von drei verschiedenen Händen. Ein „x" deutet eine zerstörte Stelle an. Rāgas sind kursiv. Ein „ṣa" wird hier immer mit „kha" transliteriert.

[14] Siehe Nīraja 73, p. 41.

[15] Nou/Pouchepadass 80, Farbtafel 17; Shekhawat 82, col. Plate pp. 32 – 33; Allen/Dwivedi 84, col. Plate p. 14. Abgebildet wird in den drei Reproduktionen die Wand mit dem Thronsitz („gaddī").

[16] Agarawala 77, p. 57 f.

[17] Ibid., Plates XXIX, col. und XXX.

1. *rāga bharu 1*
2. bharaviṃ 2
3. rāgaṇī naṭa 3
4. mālava rāgaṇī 4
5. rāgaṇī paṭamaṃjarī 5
6. rāgaṇī / lalita 6
7. *rāga mālakauṃsa 7*
8. rāgaṇī gauḍī 8
9. khaṃmāyaca rāgaṇī
10. rāginī mālaī 10
11. rāgaṇī rāmakalī 11
12. rāgaṇī gū / ṇakalī 12
13. *13 rāga hīṃḍola*
14. rāgaṇī bilāvala 14
15. rāgaṇī devagaṃdhāra 15
16. rāgaṇī desākha 16
17. rāgaṇī madhumādhavī 17
18. rāgaṇī ṭoḍī 18
19. *rāga dipaga 19*
20. rāgiṇī dhanāsarī 20
21. rāgaṇī basaṃta 21
22. xxx ka/naḍo 22
23. rāgaṇī barāḍī 23
24. rāgaṇī desi 24
25. *rāga megha 25*
26. xxxaṇī vihāgaxx xx
27. rāgaṇī gūjarī 27
28. rāgaṇī gauḍa / malhāra 28
29. rāgaṇī kūkabha 29
30. bībhāsa rāgaṇī 30
31. *rāga śrī 31*
32. āsāvarī 32
33. rāgaṇī baṃgālī 33
34. kedārā 34
35. (kein Foto vorhanden)
36. rāgaṇi kamodanī 36

Verteilung der Rāgamālā-Wandmalereien:

Die Rāgamālā im „Phul Mahal“ beginnt, vom Betrachter aus gesehen, auf der sich der „Thronwand“ rechtwinklig anschließenden rechten Längsseite mit Nr. 1. und setzt sich auf dieser Wand bis zur linken Hälfte von Nr. 6. fort. Auf der Schmalseite, der der „Thronwand“ gegenüber liegenden Wandfläche, unter welcher heute dieser Raum betreten wird, und von wo aus auch die drei Fotos für die oben erwähnten Farbreproduktionen gemacht worden sind, läuft die Rāgamālā mit der rechten Hälfte von Nr. 6. weiter und erstreckt sich bis zur linken Hälfte von Nr. 12. Auf der Längswand links der Thronwand geht es weiter mit der rechten Hälfte von Nr. 12. bis zur linken Hälfte von Nr. 22. Unter der untersten Kehle der Thronwand läuft die Rāgamālā weiter mit der rechten Hälfte von Nr. 22. bis zur linken Hälfte von Nr. 28. Auf der rechten Längsseite wieder geht es weiter mit der rechten Hälfte von Nr. 28. bis Nr. 32., wo es einen Kontinuitätsbruch gibt, da rechts von Nr. 32. die Serie mit Nr. 1. eigentlich beginnt. Wir finden Nr. 33. am Pilaster der „Thronwand“, an dem sich links die linke Längswand anschließt, d. h. die Rāgamālā wird unterhalb von Nr. 22. fortgesetzt mit den Nummern 33. und 34. Nr. 36. liegt unterhalb einer nicht zur Rāgamālā gehörenden Wandmalerei am entsprechenden Pfeiler der linken Längsseite der Thronwand gegenüber. Vom im Mittelpunkt des „Phul Mahal“ stehenden Betrachters setzt sich die Rāgamālā von links nach rechts und ab Nr. 33. von oben nach unten fort[18].

[18] Die beste Übersichtsreproduktion des „Phul Mahal“ in Nou Pouchepadass 80. läßt von links nach rechts gesehen, die Nummern 17. bis 1. bzw. 33. bis 34. erkennen. Im linken, größeren Spiegel sind sogar die Nummern 35. und 36. erkennbar.

Die neunte Rāgamālā besteht aus 42 Wandmalereien, die sich auf die Wände von zwei durch drei türlose Durchgänge verbundene Räume im Moti Mahal von Gvalior verteilen. Wegen der unterschiedlichen Bildgröße setzen wir hinter den transliterierten Beschriftungen die Bildmaße in runde Klammern. Die Rāgamālā beginnt auf der Nordwand des östlichen Raumes in der Nordostecke mit „rāga bhairava 1“ (72,5 × 45)[19], dem sich westlich „rāgaṇi bhairavī 1 bhai°“[20] (72 × 46,5) unmittelbar auf gleicher Höhe anschließt. Unterhalb dieser beiden Bilder füllen, von links nach rechts, „rāgaṇi mālavī 2 bhai°“ (53,5 × 34), „rāgaṇi baṃgālī 3 bhai°“ (54 × 34) und „rāgaṇi varārī 4 bhai°“ (54,4 × 34) den Raum in der Art, daß die vom Betrachter aus gesehen linke Bildgrenze von Bhairavī auf einer vertikalen Linie mit der linken Bildgrenze von Mālavī abschließt. Ebenso bildet die rechte Bildgrenze von Bhairava mit der rechten Bildgrenze von Vairāṭī eine vertikale Linie, die mit der Zimmerecke identisch ist. Auf der Ostwand in der Nordostecke setzt sich die Rāgamālā auf dem Niveau der Vairāṭī mit „rāgaṇi madamādavī 5 bhai°“ (54,5 × 43,5) fort, unmittelbar gefolgt von „rāgaṇi siddhabhairavī 6 bhai°“ (54 × 43). „rāga mālakausa 2“ (72,5 × 46) befindet sich auf der Nordwand des östlichen Raumes in der Nordwestecke. Ihm schließt sich östlich auf selber Höhe „rāgaṇi jayaṃtī 1 mā°“ (72,5 × 46) an. Unterhalb von „jayaṃtī“ dann von rechts nach links gezählte Malereien, bei denen „rāgaṇi ṭoḍī 2 mā°“ (54 × 33,5) mit ihrer linken Bildkante eine vertikale Linie mit der rechten Bildkante von „jayaṃtī“ bildet. Westlich davon dann „rāgaṇi gorī 3 mā°“ (54 × 33,5), die östlich oder rechts von Toḍī und westlich oder vom Betrachter aus gesehen links von „rāgaṇī gunakalī mā° 4“ (54 × 33,5) flankiert wird. Die linke Bildkante von Guṇakarī schließt mit der linken Bildkante von Mālavakauśika in einer vertikalen Linie ab. Diese Linie ist mit der nordwestlichen Zimmerecke des östlichen Raumes identisch.

Auf selber Höhe mit der letztgenannten Rāgiṇī-Illustration finden wir auf der Westwand in der Nordwestecke des östlichen Raumes „rāgaṇi khamāvatī mā° 5“ (54 × 43) südlich gefolgt von „rāgaṇi kukaba mā° 6“ (54 × 40), ebenfalls auf selber Höhe. Fortgesetzt wird die Rāgamālā mit der Illustration von „rāga hiṃḍola 3“ (54,5 × 28), die sich in der südöstlichen Ecke des östlichen Raumes auf der Ostwand befindet. Nördlich schließen sich „rāgaṇi bhībāsa hī° “ (54,3 × 27), nördlich gefolgt von „rāgaṇi rāmakalī hī° 2“ (54 × 28,5) auf selber Höhe an. Eine Tür zu einem weiteren östlich gelegenen Zimmer unterbricht hier die von rechts nach links fortlaufende Zählung innerhalb der Familie von Hindola, die erst mit „rāgaṇi paṭamaṃjarī hi° 3“ (75,5 × 22) oberhalb von „rāgaṇi deśākha hi° 4“ (51 × 21,5) auf einem Pfeiler der Ostwand fortgesetzt wird, der zwei separate, mit Türen verschlossene Zugänge zu

[19] Maße in Zentimeter, Höhe vor Breite.

[20] Die Abkürzungen stehen für den jeweils übergeordneten Rāga.

einem weiteren östlich gelegenen Raum trennt. D. h. nach einer weiteren Tür trennt auch ein weiterer Pfeiler zwei Zugänge ab, so daß die Ostwand des östlichen Raumes von drei durch Türen verschlossene Zugänge durchbrochen wird. Auf dem nördlichen der beiden erwähnten Pfeiler finden wir „rāgaṇi lalatā 5 hī°“ (75,5 × 22) oberhalb von „rāgaṇi bīlāvala 6 hī°“ (52 × 22), die auch diese Familie abschließt. Genau der Illustration des Raga Hindola gegenüber gelegen wird die Rāgamālā mit „rāga dīpaka 4“ (54,5 × 28) weiter geführt, also auf der Westwand des östlichen Raumes in der Südwestecke. Auf gleicher Höhe schließt sich „rāgaṇi sopāṭikā 1 dī°“ (54,5 × 29) nördlich (oder vom Betrachter aus gesehen rechts) unmittelbar an. „rāgaṇi desī 2 dī°“ (54,7 × 28,7) schließt diese Gruppe zunächst ab, deren innere Familienordnung durch einen offenen Zugang zum westlich gelegenen Raum, durch den heute auch diese ausgemalten Räumlichkeiten von Westen kommend betreten werden, zunächst unterbrochen wird. Fortgeführt wird die Abfolge mit „rāgaṇi naṭa 3 dī°“ (75,8 × 22,7) genau oberhalb von „rāgaṇi kānaḍā 4 dī°“ (51,5 × 22,5). Beide Malereien schmücken die Ostseite des südlichsten der beiden Pfeiler in der Westwand des östlichen Raumes im sog. Moti Mahal. Dieser Pfeiler steht genau dem Pfeiler gegenüber, der auf seiner Westseite mit den erwähnten Illustrationen von „paṭamaṃjarī“ (oben) und „deśākha“ (unten) ausgemalt ist.

Die Familienordnung von Dīpaka wird durch einen weiteren offenen Durchgang unterbrochen, der von einem nördlichen und einem südlichen Pfeiler markiert wird. Der nördliche Pfeiler, der dem nördlichen Pfeiler der Ostwand des östlichen Raumes gegenübersteht, ist auf seiner Ostseite oben mit „rāgaṇi kedārā dī° 5“ (75,5 × 21,2) und unten mit „rāgaṇi kāmoda 6 dī°“ (51,4 × 21,4) bemalt, womit auch die Gruppe der Illustrationen zur Dīpaka-Gruppe zu einem Abschluß kommt. Die Familie des Rāga Śrī beginnt auf der Westseite der Ostwand, und zwar auf dem südlichen der beiden raumtrennenden Pfeiler des westlichen Raumes. Wie erwähnt ist dieser Pfeiler auf der Ostseite mit „naṭa“ (oben) und „kānaḍā“ (unten) bemalt. Auf der Westseite, d. h. zum westlichen der beiden zugänglichen Räume des Moti Mahal gehörend, ist dieser Pfeiler mit „śrī rāga 5“ (52 × 36) bemalt. Ihm folgt, unberbrochen vom Durchgang zum östlichen Raum, auf der Ostwand des westlichen Raumes die Illustration zu „rāgaṇi jātī śrī° 1“ (51,7 × 46), der sich auf selber Höhe „rāgaṇi dhanāśrī śrī° 2“ (51,7 × 46,7) südlich unmittelbar anschließt. Die rechte Abschlußkante dieser Illustration markiert die Südostecke des westlichen Raumes, der auf der Südwand in selber Höhe sich „rāgaṇi āsāvarī śrī° 3“ (51,5 × 37,6) unmittelbar anschließt. Eine Tür in der Mitte der Südwand des westlichen Raumes unterbricht hier die Rangordnung, die mit „rāgaṇi māravā 4 śrī°“ (52 × 38,9) auf der Südwand in der südwestlichen Ecke weitergeführt wird. Dieser Illustration schließt sich unmittelbar auf der Westwand in der Südostecke des westlichen Raumes die Illustration zu „rāga-

ṇi vasaṃta 5 śrī°" (51,1 × 27,5) an. Hier markiert jeweils die linke Kante von „vasaṃta" bzw. die rechte Kante von „māravā" genau die Südwestecke des westlichen Raumes. „rāgaṇi mālaśrī 6 śrī°" (51,2 × 26,8) schließt sich der Illustration von „vasaṃta" an. Nördlich unmittelbar anschließend die Familie des Rāga Śrī. Wird die Familie von Śrī von links nach rechts gelesen bzw. gezählt, so wird die Abfolge innerhalb der Familie von Rāga Megha genau umgekehrt, also von rechts nach links, gezählt. Die Illustration zu „rāga megha 6" (52 × 36) ziert die Westseite des nördlichen Pfeilers der Ostwand des westlichen Raumes, auf dessen Rück- bzw. Ostseite sich die Illustrationen zu „kedārā" (oben) und „kāmoda" (unten) wie erwähnt befinden. Auf der Ostwand des westlichen Raumes, nördlich des nördlichen Durchganges zum östlichen Raum, entdecken wir „rāgaṇi kamalā me° 1" (51 × 46) und nördlich auf selber Höhe unmittelbar anschließend auf derselben Wand „rāgaṇi bhopalī me° 2" (51 × 46)[21]. Die Abfolge setzt sich mit „rāgaṇi ṭaṃka me° 3" (52 × 53,5) auf der Nordwand in der Nordostecke des westlichen Raumes fort. Die rechte Kante dieser Malerei stößt praktisch mit der linken Bildkante der „bhopalī" genau im Knick der Ecke zusammen. Eine Tür in der Schmalseite der Nordwand des westlichen Raumes unterbricht die Abfolge, die auf derselben Wand in der Nordwestecke mit „rāgaṇi desakāla me° 4" (52 × 51) wieder aufgenommen wird. Dieser Illustration schließt sich in der Nordwestecke auf der Westwand in selber Höhe „rāgaṇi megamalhāra 5" (51,5 × 25,5) an, die südlich von „rāgaṇi gujarī 6" (51 × 25,5) begrenzt wird. Die vom Betrachter aus rechte Bildkante von „megamalhāra" stößt in der Eckfalte der Nordwestecke des westlichen Raumes praktisch auf die linke Bildkante der „desakāla".

Diese Rāgamālā dürfte kaum früher als die Rāgamālā im „Phul Mahal" von Jodhpur entstanden sein, da, so Ebeling, der Raum erst 1872 vollendet wurde[22] . Als K. Ebeling diese Rāgamālā vor 1973 inspizierte, arbeitete noch das Büro des „Commissioner of Transport" in den Räumen des Moti Mahal. Im Frühjahr 1981 waren die die Rāgamālā beherbergenden beiden Räume nur schwer zugänglich und standen leer. Wie aus der Beschreibung ersichtlich, bilden die Rāga-Familien zwar gewisse Einheiten, die „Leserichtung" der Malereien wechselt jedoch von Familie zu Familie derartig, daß keine übergreifende „Leserichtung" oder Bildabfolge von den Künstlern mehr angestrebt worden ist.

Keine dieser Rāgamālās ist signiert oder einem Maler zugeschrieben. Wir haben aber innerhalb des Bildfeldes der „dhanasarī" Rāgiṇī der fünften hier aufgezählten Rāgamālā eine gemalte (d. h. nicht geritzte) Beschriftung in

[21] Illustriert in Ebeling 73, p. 230, no. 152. War vor 1973 das Gesicht in dieser Darstellung noch einigermaßen unversehrt, so war es bereits 1981 völlig abgeblättert.

[22] Ebeling 73, p. 229.

Devanāgarī, die „śri rāma jī sāhayā“ liest[23]. Ein Maler namens „Ramjidas“, der in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Portraitmaler in Jaipur tätig war, ist bekannt[24]. In Anlehnung an den Namen dieses Malers wäre auch ein „Ramji Sahay“ denkbar, zumal eine übertünchte Wandmalerei in „Serail-Baori“ bei Jaipur dem Maler „Ramjidas“ zugeschrieben wurde. In der entsprechenden Beschriftung einer Wandmalerei, die Kṛṣṇa mit einer Gopī im Arm umgeben von weiteren Gopīs zeigt, heißt es: „śrī rām jī“ und darunter „rāma jī dāsa jī“ in Devanāgarī. Obwohl bei dieser Beschriftung der Zusatz „caterā“ bzw. „catero“ (= Maler) fehlt, ist stilistisch die Zuschreibung nicht ausgeschlossen.

2. ISOLIERTE RĀGIṆĪ-ILLUSTRATIONEN IN DER NORDINDISCHEN WANDMALEREI

Einige Abbildungen und Bemerkungen in Bänden oder Artikeln zur nordindischen Wandmalerei lassen neben den neun kurz skizzierten Serien, die zum großen Teil im 19. Jahrhundert entstanden, noch weitere Rāgamālās vermuten. Über den mit Wandmalereien aus dem ersten Viertel des 17. Jahrhunderts geschmückten Bharamal Chattri bei Amer schreibt z. B. K. Kang:

"The murals consisting of forty panels are so composed that the subject matter of the painting is set in a painted arch, while the upper corners of the composition outside the arch are filled in with floral designs. The subjects are heterogenous and cover mythological themes, animals and birds, Ragamala pictures, romantic tales like Laila-Majnu, yogis, wrestling and hunting scenes"[25].

Khandalavala, der schon vor Erscheinen des Artikels von Kang 6 Kopien von Wandmalereien aus dem Bharamal Chattri publizierte[26], hat zwar in seiner Liste der interessantesten Wandmalereien einige sicher ebenfalls bedeutende Wandmalereien unerwähnt gelassen, erwähnt aber nur *eine* Rāgiṇī[27] im Gegensatz zu Kang, der von Rāgamālā picture*s* zu berichten weiß. Die von Khandalavala in der Aufzählung nicht genannten Bilder sind keine „Ragamala pictures“; es hat sich unter den Wandmalereien tatsächlich nur eine Rāgiṇī erhalten, die Khandalavala korrekt als „Ragini Todi“ identifiziert[28]. Besonders auffällig ist trotz des volkstümlichen Charakters der Wandmalerei die Nähe in der Komposition zu einer auf Papier gemalten und beschrifteten Toḍī

[23] Siehe auch unseren Artikel „Schrift und Bild in rajputischen Wandmalereien“, der seit mehreren Jahren auf seine Veröffentlichung in einem Sammelband der Sektion „Archäologie und Kunst“ der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft wartet.

[24] Das 81.

[25] Kang 77, p. 69 f.

[26] Khandalavala 74 c.

[27] Khandalavala 74 c, no. 17 in der Aufzählung p. 2.

[28] Khandalavala 74 c, p. 2, no. 17 in der Auflistung.

Rāgiṇī im Prince of Wales Museum, Bombay. Letztere Darstellung stammt aus einer 1605/6 datierten Rāgamālā, von der sich 4 Blätter in der Sammlung des Museums für Indische Kunst Berlin befinden[29].

Die datierte Toḍī Rāgiṇī im Prince of Wales Museum ist im Gegensatz zur unbeschrifteten Darstellung der Toḍī Rāgiṇī in Bharamals Chhatri Mitglied einer Rāgafamilie innerhalb einer 36er Sequenz.

Zu Beginn des 17. Jahrhunderts ähneln also die Wandmalereien, soweit sie sich erhalten haben, den Miniaturen noch sehr. Ein Jahrhundert später können z. B. manche Wandmalereien aus der vollständigen 36er-Sequenz im Chattar Mahal nur noch bzw. hauptsächlich an Hand ihres Standortes mit dem genauen Titel einer Rāgiṇī versehen werden, wie die Diskussion der Bhairavī Rāgiṇī dort zeigen wird.

So haben sich schon früh einige Rāgiṇī-Darstellungen verselbständigt, d. h. sie wurden aus der ‚Mālā' herausgenommen und isoliert zwischen Wandmalereien gesetzt, die u. U. vom Rāgamālā-Thema weit entfernt sind: die Toḍī Rāgiṇī in Bharamals Chattri entdeckt der erstaunte Besucher zwischen „Two tigers hunting black buck . . .[30]" zur Linken und „The Matsya Avatara emerging from a lotus pond[31]" zur Rechten der Rāgiṇī, vom Standpunkt des Betrachters aus gesehen. In diesem Falle konnte aufgrund eines beschrifteten und datierten Vergleichsbildes einer Rāgamālā, die unweit von Amer entstanden sein dürfte, eine unbeschriftete Wandmalerei als Toḍī Rāgiṇī sicher identifiziert werden, obwohl sie kein Bestandteil einer Rāgamālā ist.

Eine Dame, die eine Vīṇā (Stabzither) hält und am Rande eines Waldes Gazellen, d. h. Hirschziegenantilopen, anlockt, finden wir bereits 1451 in einer Handschriftenrolle des Vasanta Vilāsa[32] völlig außerhalb einer Rāgamālā, wie der Vergleich mit einer beschrifteten, 1605 datierten Miniatur[33] unschwer erkennen läßt. Das *Motiv* der Toḍī Rāgiṇī war demnach in der Mitte des 15. Jahrhunderts schon voll entwickelt, wurde aber noch nicht mit dem Titel „Toḍī Rāgiṇī" versehen, sondern illustrierte, wie im Beispiel der Vasanta Vilāsa-Rolle einen „old gujerati stanza" in einem Frühlingsgedicht. Das Todī-Rāgiṇī-Motiv wurde erst im 16. Jahrhundert zur Toḍī Rāgiṇī der illustrierten Rāgamālātradition, als das Motiv mit einem Titel und Vers verbunden wurde, der die Toḍī Rāgiṇī versinnbildlichen soll. Daß der entsprechende Vers, bzw. das Kurzgedicht, nicht mit dem Toḍī-Rāgiṇī-Motiv organisch gewachsen sein kann, beweist alleine die Tatsache, daß die Kurzgedichte der

[29] Siehe „Die 1605/6 datierte „Popular Mughal Style" oder „Berlin Ragamala" im Appendix 1.

[30] Khandalavala 74 c, p. 2, no. 3 in der Auflistung.

[31] Khandalavala 74 c, p. 2, no. 2 in der Auflistung.

[32] W. N. Brown 62, Plate 32, fig. 57, linke Hälfte.

[33] Khandalavala 58, col. Plate p. 13 (= Dallapiccola 75, Abb. S. 208). Vergl. auch die ca. 1600 datierbare Darstellung der Toḍī Rāgiṇī im Bhārat Kalā Bhavan, Banaras, abgebildet in Chhavi 71; col. Plate im Reklameteil (Anhang).

Toḍī Rāgiṇī illustrierenden Miniaturen des 16. und z. T. noch des 17. Jahrhunderts die Vīnā, die für Toḍī – gemessen an unzähligen Darstellungen – besonders charakteristisch ist, in den meisten Lesarten nicht erwähnen[34]. Daher kann nicht jede unbeschriftete, isoliert auftretende Darstellung einer von Gazellen bzw. Antilopen umgebenen Dame, die auf einer Vīṇā spielt, mit „Toḍī Rāgiṇī" betitelt werden, sondern allenfalls mit „Toḍī Rāgiṇī-Motiv", wenn ein entsprechend beschriftetes Vergleichsbild einer Serie aus der Zeit des zu betitelnden Bildes fehlt. Im Falle der Bharamal Toḍī Rāgiṇī war ein solches Vergleichsbild vorhanden. Unveröffentlichte Toḍī Rāgiṇī-Motive aus dem frühen 17. Jahrhundert befinden sich in Amer auf der Nordseite unterhalb des vorkragenden Vordaches des sogenannten „Makhdoom Shah Rauza" im von links nach rechts neunten von Konsolen umrahmten Feld. Ein weiteres Toḍī Rāgiṇī-Motiv als Wandmalerei ist im inneren Tambour der den „Moghul Gateway" bekrönenden, einem Chattri vergleichbaren zentralen Kuppel von Bairath auf der Nordseite zwischen zwei Feldern mit Vasendarstellungen oberhalb einer Ringkampfszene zu sehen[35].

Ein Beispiel soll helfen, diesen Sachverhalt zu verdeutlichen. Aus der Pahari-Region wurde eine Wandmalerei nämlichen Motivs publiziert und mit ‚Toḍī Rāgiṇī' betitelt[36]. Wörtlich heißt es: "In the other panel there is a most tender illustration of the Todi Rāgiṇī found anywhere in Pahāḍī painting"[37]. Folgende Gründe erlauben es nicht, diese Wandmalerei mit „Toḍī Rāgiṇī" zu betiteln:

1. Im Pahari-Gebiet unterscheiden sich beschriftete Toḍī Rāgiṇī-Illustrationen von denen in Rajasthan oder dem Dekhan: es fehlt das ikonographische Inventar (Gazelle(n), Vīṇā, Wald), das diejenigen Toḍī Rāgiṇī-Bilder bieten, die mit einem entsprechenden Kurzgedicht beschriftet sind, wie es von Waldschmidt (siehe Anmerkung 34) ediert wurde[38]. Paradoxerweise entstand die einzige Illustration einer Toḍī Rāgiṇī im Sinne des von Waldschmidt edierten Kurzgedichtes in Kulu, mitten im Pahari-Gebiet[39]: eine Dame lockt mit zwei langen Schößlingen eine Gazelle aus dem durch zwei Bäume angedeuteten Wald, wie es das Kurzgedicht beschreibt.
2. Im Pahari-Gebiet wurden Darstellungen, die hier wegen der großen Beliebtheit bei den indischen Malern außerhalb der Pahari-Region „Toḍī Rāgiṇī" bzw. „Toḍī Rāgiṇī-Motiv" genannt werden, laut Beschriftungen

[34] Waldschmidt 63, p. 290, no. 26, oberer Vers und Waldschmidt 72, S. 123 f.

[35] Goetz 54, Plate 43 zeigt nur das Ringkämpferpaar, über dem sich das Motiv befindet, das aber von der Reproduktion nicht mehr erfaßt wird.

[36] Seth 76, fig. 9, p. 23.

[37] Seth 76, p. 65.

[38] Siehe Abbildungen von Pahari Toḍī Rāgiṇīs in Randhawa 58, p. 19 (= Randhawa 71, p. 76, no. 46) und Ebeling 73, p. 286, fig. 349.

[39] Archer 73, Vol. II, p. 248, no. 13 (xv).

mit dem Titel „Gujari" versehen[40]. Mira Seth verwechselte offenbar die Pahari-Tradition mit der in Rajasthan und im Dekhan verbreiteten Bildtradition.

3. Es fehlt der Zusammenhang mit einer Rāgamālā an den Wänden des Gopal Mandir von Shogi, bzw. zu einer beschrifteten und eng verwandten Miniatur einer Rāgamālā derselben Zeit und aus derselben Region.

Aus diesen Gründen kann eine derartige, isoliert auftretende und unbeschriftete Wandmalerei nur mit „Toḍī Rāgiṇī Motiv" betitelt werden, was den Unterschied zu einer in einer Rāgamālā eingebetteten Rāgiṇī deutlich werden lassen soll.

Nicht anders verhält es sich mit einer Wandmalerei einer „Battle scene"[41], die der eingeweihte Betrachter vielleicht sofort als „Naṭa Rāgiṇī" identifiziert wissen möchte, da die Darstellungen dieser Rāgiṇī in der rajasthanischen Bildtradition sehr ähnlich sind. Die Wandmalerei mißt etwa 31 × 33 cm (Höhe vor Breite) und befindet sich mit 24 anderen Wandmalereien an der Südwand eines etwa 2 × 4 m messenden fensterlosen Raumes im sogenannten Bhojan Śālā im Palast von Amer. Die Komposition schließt ein aus drei Zeilen zu je 8 Bildern bestehendes Konglomerat als letztes, unterstes rechtes Bild ab. Über der Kampfszene sitzt in einer abgegrenzten Wandmalerei ein Asket unter einem Baum und wird von zwei Schülern flankiert. Links neben der „Battle scene" sitzt eine Person auf einem Thron, in beiden Händen je einen Lotus haltend und wird von je zwei Caurīträgern und zwei Bäumen flankiert, wovon der linke in der Abbildung bei Prakash noch zu sehen ist. Auch bei dieser unbeschrifteten Wandmalerei kann es sich daher nur um das *Motiv* einer Naṭa Rāgiṇī handeln.

Im 18. und 19. Jahrhundert lösten sich, wie sich anhand einiger Wandmalereien zeigen läßt, die Darstellungen einiger Rāgiṇīs von ihrem Jahrhunderte alten Rāgamālā-Hintergrund und wurden zu selbständigen Motiven. Bei der Toḍī Rāgiṇī ist das Motiv nachweislich älter als die Darstellung des Motivs im Zusammenhang mit einer illustrierten Rāgamālā[42].

[40] Randhawa 58, p. 19 (= Randhawa 71, p. 76, no. 47); Ebeling 73, p. 278, fig. 320 und Waldschmidt 66, S. 129, Anmerkung 3 a – b.

[41] Prakash 56, Plate LVII, fig. 1.

[42] Zum Problem der Toḍī Rāgiṇī-Darstellungen im Bundikalam siehe weiter unten S. 242 ff.

IV SERIENKATALOG

1. ANLEITUNG ZUM SERIENKATALOG

Die im folgenden aufgeführten Listen bzw. Tabellen stellen eine serienmäßige Erfassung der meisten in erhältlichen Publikationen erschienenen Reproduktionen von im Bundikalam ausgeführten Rāgamālā-Miniaturen dar. Hinzugezogen wurden auch einige wichtige ergänzende Miniaturen aus öffentlichen und privaten Sammlungen Europas und Indiens[1]. Ein nicht näher gekennzeichneter Großbuchstabe weist dabei auf eine der durch entsprechenden Großbuchstaben bezeichnete Serie, wobei die rundgeklammerte Ziffer das tatsächlich reproduzierte und in diesem Katalog erfaßte Bild angibt.

Die Zusammenstellung der Reproduktionen rekrutiert sich eingedenk des unten wiedergegebenen Zitates nicht nur aus einschlägigen Monographien; sehr viele Reproduktionen wurden den illustrierten Verkaufskatalogen des Kunsthandels entnommen, da ein erheblicher Teil des hier geordneten Materials nur in ihnen reproduziert wurde.

Jeder Serienauflistung gehen Informationen über die Art der Foliobeschriftung, die Form der Schreibweise, in der das Wort ‚rāgiṇī' geschrieben wurde, serienspezifische Merkmale sowie u. U. einige wissenschaftsgeschichtliche Bemerkungen voran.

Es folgen unter „A." die Sammlungen, in denen sich die Malereien befinden, bzw. befanden[2], wobei zunächst öffentliche Sammlungen, wie z. B. Museen, genannt werden.

Unter „B." sind die von den jeweiligen Autoren vertretenen Datierungen der Serienbilder aufgelistet. Die früheste Datierung steht in jeder Aufzählung an der Spitze, ihr folgen in chronologischer Reihenfolge alle weiteren Datierungen. Kann mit Hilfe der bibliographischen Abkürzungen aus C. nicht geschlossen werden, auf welcher Seite oder neben welcher Abbildung die entsprechende Datierung zu finden ist, wird neben dem bibliographischen Kürzel eine in runde Klammern gesetzte Seitenangabe vermerkt, der dann die

[1] "It is perhaps one of the most serious defects in the organization of modern scientific study that the fundamental information for research is rarely to be found systematically arranged in one place. All earnest research students must waste much initial time in gathering together their working materials from every side whither chance or special circumstances have scattered them. For this reason it is always of value to have a complete survey in any one field of study – a resumé of everything related to this field that is to be found in any private collection or museum, in any town or city, in any country". Goetz 30 b, p. 143.

[2] Jeweils zum Zeitpunkt der chronologisch letzten zitierten Publikation.

Datierung zu entnehmen ist. Hat ein Autor – aus welchem Grunde auch immer – zwei voneinander abweichende Datierungen in ein und derselben Publikation vertreten, wird ebenfalls in der eben beschriebenen Form die entsprechende Seite angegeben.

Unter „C." werden die Angaben geordnet, die Auskunft geben über die Publikation, in der das Bild veröffentlicht wurde. Das geschieht auf zweierlei Art und richtet sich nach der Beschaffenheit der vorhandenen bzw. nicht vorhandenen Beschriftung auf der jeweiligen Miniatur. Näheres ist darüber unter den beiden *Serienarten* zu erfahren. Nach der Literaturangabe gemäß der Literaturliste steht hinter den beiden letzten Ziffern der Jahreszahl die Nummer, mit der die jeweilige Abbildung versehen wurde oder eine entsprechende Seitenangabe, Tafelnummer und dergl. Bei Auktionskatalogen steht hinter dem Publikationstitel das Versteigerungs- bzw. Verkaufsdatum mit der Versteigerungs- bzw. Verkaufsnummer oder Seitenangabe des Kataloges. In allen Fällen folgen diesen Angaben Einzelheiten über die Beschaffenheit der Reproduktion und ob Maßangaben im Zusammenhang mit dem reproduzierten Bild erwähnt worden sind. Hierzu werden in alphabetischer Reihenfolge vier Abkürzungen benutzt:

F. = Farbig. Ist die Miniatur nicht in monochromer Form abgebildet, wird sie an o. beschriebener Stelle mit diesem Buchstaben versehen.

G. = Größenangaben. Wurden mit der Reproduktion die Maße des Originals angegeben, ist im Bildnachweis dieser Buchstabe zu sehen. In den verschiedenen Publikationen differieren die Größenangaben zu ein und demselben Bild oft erheblich. Da eine Kommentierung dieser unsteten Größenangaben nur sinnvoll gewesen wäre, wenn sämtliche Maßangaben am Original hätten überprüft werden können, wurde darauf verzichtet.[3]

R. b. = Reproduktion beschnitten. Diese Abkürzung erscheint bei denjenigen Abbildungen, bei denen die Reproduktion im Vergleich zur Vorlage – soweit erkennbar – oder Beschreibung beschnitten wurde, so daß wesentliche Teile des Bildes (Beschriftungen, typischer Randdekor etc.) nicht mehr in der Abbildung zu sehen sind.

R. m. R. = Reproduktion mit Rand (oder Teilen desselben). Diese Abkürzung wurde hinter Bildnachweise gesetzt, bei denen die Reproduktion wesentliche Teile der Umrandung zu erkennen gibt. Unter „Rand" bzw. „Umrandung" wird in diesem Zusammenhang derjenige Teil der Miniatur verstanden, der nicht mehr zum Bildfeld gehört.

[3] Oft wird nicht erwähnt, ob es sich bei den angegebenen Maßen um Bild- oder Blattmaße handelt usw.

Über die Größe und Qualität der Reproduktionen werden im allg. keine Angaben gemacht. Erscheint eine Miniatur in den Reproduktionen verschiedener Veröffentlichungen, d. h. mehr als einer Publikation, werden die hinter C. angeführten Literaturangaben entsprechend mit einem diagonalen Querstrich (‚/') getrennt, wobei die ältere Veröffentlichung der jüngeren vorangeht.

Ein Semikolon trennt unter A. die Sammlungen und unter B. die verschiedenen Datierungen.

Den Bildnachweisen folgt jeweils eine Tabelle, die sich in ihrer Form nach der Serienart richtet. Es sind zwei Serienarten zu unterscheiden, die erste und die zweite Serienart.

1.1. *Die erste Serienart*

Unter der ersten Serienart wird eine Bildsequenz verstanden, bei der jedes Bild mit einer von Ziffer 1 fortlaufenden Paginierung versehen ist. Da die drei vorzustellenden Rāgamālās aus je 36 Bildern bestehen, haben wir uns auf 36er Sequenzen beschränkt. Jede Serie, d. h. jede Rāgamālā läßt sich in 6 sogenannte ‚Familien' unterteilen. Wie unter der Begriffsbestimmung bereits erläutert wurde, besteht in diesem Falle jede Familie aus einem Rāga, der 5 Rāgiṇīs vorangestellt bzw. übergeordnet ist. In der Tabelle bildet jede Familie eine sich aus 6 rechteckigen Kästchen zusammensetzende Zeile. Sechs Zeilen untereinander bedingen sechs Kolumnen und ergeben somit eine nach Folionummern sortierbare Rāgamālā. Auf die 36 Kästchen bzw. Felder wurden die Ziffern 1 – 36 in ihrer Reihenfolge von links nach rechts und von oben nach unten verteilt, indem zunächst nur die linke untere Ecke jedes Kästchens beziffert wurde. Die so durchnumerierten Felder dienen nur der Orientierungshilfe, da keine Serie so vollständig erhalten bzw. dokumentiert ist, daß alle Felder mit einem Titel hätten versehen werden können. Die Kästchen sind so breit, daß alle Rāga- bzw. Rāgiṇī-Namen in ihnen unabgekürzt Platz finden. Die Namen der überlieferten Rāgas bzw. Rāgiṇīs wurden entsprechend ihrer Folionummer in die Felder eingetragen.

Diagonal gegenüber steht in der rechten oberen Ecke der Kästchen die auf der Miniatur lesbare Folionummer, die, unabhängig von der Reproduktion eines Folios in der einschlägigen Literatur angeführt wird. Wird ein Rāgatitel ohne diese ihm eigene Folionummer eingetragen, so wurde der Name des Rāga aus entsprechenden Angaben der ihm untergeordneten Rāgiṇīs abgeleitet. Da einige Namen von Rāgas oder Rāgiṇīs mit den dazugehörigen Folionummern nur aus der Literatur, nicht aber von Reproduktionen her bekannt sind, wird auf alle diejenigen Rāga- oder Rāgiṇī-Illustrationen, die reproduziert zugänglich sind, durch eine eingeklammerte Zahl in der rechten unteren Ecke ihres jeweiligen Feldes verwiesen. Diese Zahlen entsprechen den unter C. aufgeführten Bildnachweisen. Von Fall zu Fall wird bei der Angabe eines

nichtpublizierten Folios eine von uns am Original gelesene Folionummer in die obere rechte Ecke eingetragen. Unter die erste Serienart fallen die mit den Großbuchstaben B, D, E, F, G, H, I, J, K, L, M, N, P und U versehenen Rāgamālās.

Ist, wie in Serie D und M auch die jeweils linke obere Ecke eines beschrifteten Kästchens beziffert, so wird damit eine weitere, aus dem Schriftfeld der Miniatur ersichtliche Zählung angedeutet, die hier Kolumnenzählung genannt wird. Weitere Erläuterungen über diese Zählung sind aus dem einleitenden Teil zu Serie D ersichtlich. Die Serien D und M lassen vermuten, daß dem anonymen Organisator dieser Serien nach der bildlichen Fertigstellung ein ähnliches Ordnungsschema wie hier vorgelegen haben dürfte.

Ein ‚x' hinter einer Ziffer deutet eine nur schwer oder gar nicht lesbare Zahl an.

Der in dem Kästchen auftauchende Titel richtet sich nach folgenden Kriterien:

1. Stimmt bei den Miniaturen die Benennung im Schriftfeld oder vergleichbarem Ort des Folios mit der Ikonographie des Bildes überein, erscheint der nach Waldschmidt 72 korrigierte Name der Rāgamālā-Illustration im Kästchen ohne jeden Zusatz.
2. Ist die schriftliche Benennung auf der Miniatur jedoch ungewöhnlich, wobei jede Benennung als ungewöhnlich betrachtet wird, die sich weder auf eine der in Waldschmidt 72 veröffentlichten, noch gewisser, dem Bundikalam eigenen Schreibweisen zurückführen läßt oder mit ihnen identisch ist, wird in das Kästchen die gewöhnliche Benennung gesetzt. Gewöhnliche Benennungen sind Namen von Rāgas oder Rāgiṇīs, die entweder bei Waldschmidt 72 vertreten sind, oder signifikant häufig im Bundikalam vorkommen (z. B. Gauḍa Malhāra, Gūṃḍa). Die gewöhnliche Benennung in bezug auf eine bestimmte Ikonographie richtet sich danach, wie viele Miniaturen einer bestimmten Ikonographie unter einer gemeinsamen, vom Maler oder Schreiber ausgeführten Benennung, aus den Publikationen erfaßbar waren. Wurden z. B. 5 von 6 Miniaturen einer gemeinsamen Ikonographie mit einer Benennung versehen, die mit allen Schreibvarianten auf ‚Mālavaśrī' zurückgeführt werden kann, wird auch das verbleibende Bild unter diesem Titel in das Kästchen eingetragen, selbst wenn die Beschriftung des Blattes ungewöhnlich und z. B. die Benennung ‚Suhal' zu lesen ist bzw. lesbar sein soll. Diese ungewöhnliche Bezeichnung (‚Suhal') erscheint dann unter der gewöhnlichen Bezeichnung in Anführungszeichen (vergl. z. B. Serie D, Folio 4).
3. Sollte die Benennung auf der Miniatur gewöhnlich, die Ikonographie des Bildes jedoch ungewöhnlich sein, was einer Vertauschung der unter 2. aufgeführten Bedingungen entspräche, wird die nach Waldschmidt 72 kor-

rigierte Schreibweise der Benennung zwischen Anführungszeichen gesetzt (vergl. z. B. Serie P, Folio 15).

4. Ist auf einem Folio sowohl die lesbare Benennung als auch die Ikonographie gewöhnlich, ohne zueinander zu passen, wird zunächst die gewöhnliche Benennung der Ikonographie in das entsprechende Kästchen eingetragen. Unter dieser Benennung steht dann die auf der Miniatur lesbare Benennung in runden Klammern, nachdem sie der von Waldschmidt 1972 edierten Schreibweise angepaßt wurde (vergl. z. B. Serie D, Folio 24).
5. Ist die Miniatur zusätzlich mit einem Text versehen, der die gewöhnliche Benennung bestätigt, Benennung und Text aber nicht der gewöhnlichen Ikonographie des Folios entsprechen, wird umgekehrt verfahren. Unter der nach Waldschmidt 72 korrigierten, auf dem Folio lesbaren, Benennung, steht die gewöhnliche Benennung zwischen Gedankenstrichen (vergl. z. B. Serie F, Folio 1).

1.2. *Die zweite Serienart*

Zu Serien der zweiten Serienart gehören Rāgamālās, deren Folios nur gelegentlich oder überhaupt nicht paginiert wurden. Die Bilder derartiger Serien werden auf dreifache Art alphabetisch geordnet:

1. Sind die Rāgiṇī-Illustrationen als solche beschriftet und mit dem Namen des ihnen übergeordneten Rāga versehen, erscheinen zunächst in alphabetischer Reihenfolge die Rāgas, denen die untergeordneten Rāgiṇīs eine Zeile tiefer angeschlossen sind (z. B. Serien A und I).
2. Sind Rāgas und Rāgiṇīs einer Serie publiziert, bei denen aus der Beschriftung nicht hervorgeht, welchem Rāga welche Rāgiṇī zuzuordnen ist, werden in alphabetischer Folge zuerst die Rāgas und dann die Rāgiṇīs aufgeführt (z. B. Serien Q und R).
3. Sollten in einer Serie keine Abbildungen von Rāgas publiziert worden sein, werden die Rāgiṇīs geschlossen alphabetisch geordnet (z. B. Serien O, S).

Da wegen der fehlenden Paginierung die Aufteilung der Folios einer Serie in numerisch geordnete Felder nicht möglich ist, konnte nicht mehr mit der Eckenverteilung der Ziffern wie bei den Serien der ersten Serienart operiert werden. Daher werden bei Serien der zweiten Serienart die Namen derjenigen Rāgas, die nur durch entsprechende Verweise der Rāgiṇīfolios bekannt sind, in runde Klammern gesetzt (z. B. Serie A, 7).

Die fünf Verfahrensweisen der ersten Serienart in bezug auf das Verhältnis von Beschriftung und Ikonographie (1. Entsprechung von gewöhnlicher Benennung und Ikonographie, 2. ungewöhnliche Benennung mit gewöhnlicher Ikonographie, 3. gewöhnliche Benennung mit ungewöhnlicher Ikonographie, 4. keine Entsprechung von gewöhnlicher Benennung und Ikonographie, 5. keine Entsprechung von durch Text verstärkter, gewöhnlicher Benennung

und gewöhnlicher Ikonographie) sind auch auf die Miniaturen der Serien der zweiten Serienart übertragbar.

Gemäß ihrer gewöhnlichen Ikonographie erhalten gelegentlich unbeschriftete Bilder eine gewöhnliche Benennung.

1.3 *Isolierte Rāgamālā-Illustrationen*

Isoliert auftauchende, bzw. nur zwei Miniaturen einer Serie werden unter den Großbuchstaben „Y" und „Z" aufgelistet. Da die für die Zuordnung einer Serie ausschlaggebenden Merkmale wie Beschriftung oder Umrandung oft nicht reproduziert wurden, ist es nicht ausgeschlossen, daß einige unter Y und Z aufgelistete Bilder auch in den Serien der ersten und zweiten Serienart hätten untergebracht werden können.

Unter „Y" werden beschriftete Miniaturen entsprechend ihrer Aufschrift in alphabetischer Reihenfolge verzeichnet. Ebenso werden unter „Z" alle unbeschrifteten Miniaturen geordnet, indem die Darstellungen identifiziert und mit einer gewöhnlichen Betitelung versehen wurden. In beiden Listen werden die Rāgas und Rāgiṇīs zwar getrennt, aber mit einer durchgehenden Zählung versehen.

Die weiteren Abkürzungen und Bezeichnungen bedeuten im einzelnen:

a) in bezug auf Y und Z:

Lfd. Nr. = Laufende Nummer innerhalb der jeweiligen Liste.

Sammlung: Sofern die Sammlung in der zitierten Publikation nicht angegeben war, blieb der für diese Information vorgesehene Raum frei.

Datierung(en): Die diesbezüglichen Eintragungen entsprechen den Angaben unter B. der Serien A – X.

S.w.Nr. = Serie wie Nummer. Hier steht ggf. die laufende Nummer eines Bildes, das derselben Serie zugehörig ist wie das an dieser Stelle verzeichnete Bild.

b) in bezug auf Y:

Titel: Unter dieser Bezeichnung stehen die auf dem Folio lesbaren Benennungen. Bei (1) und (4) wurden die Folios gemäß ihrer Ikonographie benannt und eingeordnet. Die auf den Folios lesbare, abweichende Benennung wurde in runde Klammern darunter gesetzt.

Fnr. = Folionummer. Gibt die auf dem Folio lesbare Paginierung an.

übg. Rāga = übergeordneter Rāga. Unter dieser Abkürzung wird der Titel des Rāga angegeben, der der jeweiligen Rāgiṇī übergeordnet ist, sofern sich ein entsprechender Hinweis auf dem Folio befindet.

c) in bezug auf Z:

Benennung: Die im Rahmen dieser Arbeit vorgenommene Benennung des Rāga bzw. der Rāgiṇī ist an dieser Stelle ersichtlich.

abw. Benenn. = abweichende Benennung. Sollte es neben der hier vertretenen Benennung noch eine oder mehrere andere in der Literatur geben, werden sie an dieser Stelle meist kommentarlos zitiert.

2. LISTE DER Z. Z. REKONSTRUIERBAREN RĀGAMĀLĀS IM BUNDIKALAM A – Z

Serie A: die „Arch-Ragamala[4]“ oder „Chunar Ragamala[5]“

In den Publikationen wurden 13 Folios dieser Serie erwähnt, wovon 11 in Reproduktionen verfügbar und drei weitere Folios durch entsprechende Angaben der Rāgiṇīfolios nachweisbar sind, die entweder noch nicht publiziert wurden oder verloren gingen. Paginiert sind bisher 3 Blätter (Bhairava = 1; Bhairavī = 2, jeweils im Schriftfeld und Kedāra = 36, recto [aber nicht verso!]), so daß die alphabetische Einordnung vorgezogen wurde[6].

Die Serie ist auf der Rückseite von Kedāra in das Jahr 1591 n. Chr. datiert. Zunächst wurde eine Übersetzung des Kolophons publiziert[7]; nach einer Kritik von Morris[8] dann auch der eigentliche Wortlaut in Transliteration zusammen mit einem Foto der Rückseite[9]. Die Diskussion um die Datierung und Provenienz dieser Serie scheint dennoch nicht abzureißen. Die bisherigen unterschiedlichen Datierungsansätze sind unter der schematischen Auflistung

[4] Folgend Ebeling 73, p. 84.

[5] Nach Beach 74, p. 6. „Chunar“, nach dem Entstehungsort bei Benares.

[6] Ebeling bemerkte hierzu, daß, von Kedāra Rāgiṇī abgesehen, keine Bilder paginiert sind (“Other than on KEDAR no page numbers are inscribed”, Ebeling 73, p. 155). Rāga Bhairava dürfte ihm daher noch unbekannt gewesen sein und die Devanāgarī-Ziffer im Schriftfeld der Bhairavī Rāgiṇī hatte er wohl übersehen. Die Paginierung von Kedāra widerspräche der Beschriftung, da Dīpaka normalerweise der 4. Rāga ist.

[7] Welch 73, p. 40 und Beach 74, p. 9.

[8] Morris 81, p. 202: “Without questioning the reliability of either Beach or the translator, it is necessary to point out that in discussions involving Indian art in general, where there is a paucity of securely dated material, the scholarly community would both welcome and benefit from the publication of any available inscriptions”. Dieser Äußerung kann wohl nichts mehr hinzugefügt werden.

[9] Skelton 81, p. 124 bzw. fig. 349. Die Beschriftung der Rückseite wurde auch von Christie's beim Verkauf des Blattes reproduziert. Zur Authentizität der Beschriftung siehe auch Losty 82, p. 103 f.

ersichtlich. Karl Khandalavala kündigte sogar den Nachweis an, daß diese Serie nicht für einen Bundiherrscher gemalt wurde[10].

Im Schriftfeld jeder Rāgiṇī ist links die Familienzuordnung lesbar, wobei in mindestens sechs Fällen (Āsāvarī, Gūṃḍa, Kāmoda, Khambhāvatī, Madhumādhavī und Vilāvalī) die Rāgiṇī als Frau („strī") des übergeordneten Rāga beschrieben wird. In mindestens zwei Fällen (Bhairavī, Kedāra) wird die Rāgiṇī tatsächlich „rāgiṇī" genannt. Von anderer Hand als die Familienzuordnungen sind die einzelnen Namen der Rāgas und Rāgiṇīs geschrieben, die sich meist in der rechten Hälfte des Schriftfeldes befinden. Bei den Rāgiṇīs folgte der Schreiber durchweg der „rāganī"-Schreibweise[11]. Bei Rāga Paṃcama ist die Beschriftung weggeplatzt. Wahrscheinlich stammen die Beschriftungen nicht aus der Entstehungszeit der Illustrationen, vielleicht am wenigsten aus der Hand, der wir die umstrittene persische Beschriftung in blauer Tinte verdanken.

A Sammlungen:
Victoria & Albert Museum, London (1.); Allahabad Museum (2.); Banaras, Bhārat Kalā Bhavan (3., 4., 5., 9.); Hyderabad, Jagdish and Kamla Mittal Museum (16.); James Ivory, U.S.A. (12.); Stuart Cary Welch, Cambridge, Massachusetts (15.); Washington, Freer Gallery (5.). Die restlichen Blätter befanden sich im Kunsthandel oder nicht genannten Privatsammlungen.

B. Datierungen:
ca. 1590: Welch/Beach 65, Dallapiccola 75 (S. 321), Dallapiccola 76; ca. 1591: Sotheby 80; 1590 – 1: Ebeling 73; 1591: Beach 74, Morris 81, Skelton 81 und 82, Zebrowski 82, Topsfield 84, Welch 85; late 16th century bzw. Ende des 16. Jahrhunderts: Welch 73, Dallapiccola 75 (S. 240); ca. 1600: Gray 50; ca. 1615: Chhavi 71, Chhavi 81; ca. 1625: P. Chandra 59, Barrett/Gray 63, Welch 63, McGregor 64, Archer 68 (p. 25), Anand 73; ca. 1630: Kala 61.

C. Bildnachweise:
(1) Sotheby 13./14. 10. 80, lot 265, G., R.m.R. / Zebrowski 82, p. 302, Welch 85, no. 228, F., G., R.m.R., Topsfield 84, p. 29, no. 21, F., G., R.m.R.
(2) P. Chandra 59, fig. 1 / Kala 61, Frontispiece, F., G., / Barrett/Gray 63, S. 143, F., G., / Welch 63, fig. 2 / Anand 73, p. 117.
(3) Gray 50, Plate 146, no. 807, G. / Dallapiccola 75, S. 240 / Skelton 81, fig. 348, R.m.R. / Archeological Survey of India, Negative No. 368/49 M, R.m.R.
(4) Chhavi 71, Plate D, F., R.b. / Beach 74, fig. 1, Plate V, R.b. / Morris 81, fig. 2, R.b. / Skelton 81, fig. 350, R.m.R.
(5) Skelton 81, fig. 351. / Christie's 22./23. 11. 84, lot 181, F., G.
(6) Ebeling 73, p. 155, fig. 8, R.b. / Chhavi 81, Plate 9, F.
(7) McGregor 64, Plate 16, no. 39, G. / Welch 73, p. 40, no. 17 a, G., R.m.R.

[10] Zur Herkunftsdiskussion vergl. Beach 74, p. 6f. Khandalavala äußert sich hierzu wie folgt: "It (gemeint ist die Arch Rāgamālā, J. B.) is certainly not a Bundi school production . . . and definitely not for any Bundi ruler", Khandalavala 79 a, p. 62, linke Kolumne. Und weiter: "This series is extensively discussed by the reviewer in The Bulletin of the Prince of Wales Museum, No. 13 (under publication), where it is pointed out that it is in no event a Bundi series", Khandalavala 79 b, p. 64, linke Kolumne.

[11] Für Powers ist diese Schreibweise, die er „Hindusthani" nennt, verbindlich. Leider erläutert er nicht, was unter diesem Begriff verstanden werden soll. Vergl. Powers 80, p. 473.

1	2	3	4	5 Paṭamaṃjarī 5 (1)	6
7	8	9	10	11	12
13 Hindola 13 (2)	14 Vilavālī 14 (3)	15	16	17	18 Madhumādhavī 18 (4)
19	20 Dhanāśrī 20 (5)	21	22	23	24
25	26	27	28 Kakubhā 28 (6)	29 Vibhāsa 29 (7)	30
31	32	33	34	35 Kedāra 35 (8)	36

(8) Welch 73, p. 41, no. 17 b, G., R.m.R.
(9) Christie's 22./23. 11. 84, lot 182, F., G.
(10) Welch/Beach 65, p. 58, no. 5, G. / Beach 74, fig. 2, Plate VI / Dallapiccola 75, S. 321.
(11) Dallapiccola 76, S. 41, F.

1. Bhairava	(1)	2. Bhairavī	(2)	3. Paṭaṃaṃjarī			
4. Dīpaka	(3)	5. Kāmoda	(4)	6. Kedāra	(5)		
7. (Hindola)		8. Rāmakarī		9. Vilāvalī	(6)		
10. (Mālavakauśika)		11. Khambhāvatī	(7)				
12. Paṃcama	(8)						
13. (Śrī)		14. Āsāvarī	(9)	15. Gūṃḍa	(10)	16. Madhumādhavī	(11)

Serie B:

Ebeling widmet dieser nur aus Vorzeichnungen bestehenden Serie, die stilistisch zu den frühesten des 17. Jahrhunderts gehören dürfte, 16 Zeilen in einer Kolumne[12]. Wie viele Folios dieser Serie Ebeling im National Museum of India sehen konnte, teilte er nicht mit. Die von Vatsyayan erwähnten Akzessionsnummern der National Museum Blätter lassen sich mit der Angabe Ebelings nicht in Einklang bringen, weswegen wir die Anzahl der Folios in dieser Sammlung auch nicht schätzen können. Die Beschriftungen in den Schriftfeldern sind, wie Ebeling mitteilt, übermalt. Im Falle von Folio 5, das sich nicht im National Museum befindet, ist eine Beschriftung noch lesbar (paṭamaṃjarī). Sowohl bei den Rāgas als auch bei den Rāgiṇīs ist „rāga" im Schriftfeld zu lesen, was im letzteren Fall wohl als „rāg°" interpretiert werden müßte. Dieser Angabe folgt die Folionummer.

A. Sammlungen:
New Delhi, National Museum (Folios 14, 18, 20, 29 und 35); Edwin Binney 3rd, East Orleans, Massachusetts (Folio 13). Der Rest befand sich im Kunsthandel.

B. Datierungen:
ca. 1625: Sotheby 83, Welch 76; 1625, possibly (slightly) later: Vatsyayan 81; 1635 – 40: Archer 68.

C. Bildnachweise:
(1) Sotheby 20. 6. 83, lot. 98, G.
(2) Archer 68, p. 26, no. 11, G.
(3) Vatsyayan 81, Plate X, G.
(4) Vatsyayan 81, Plate VII, G.
(5) Vatsyayan 81, Plate IX, G.
(6) Sotheby 20. 6. 83, lot. 99, G.
(7) Vatsyayan 81, Plate XI, G.
(8) Vatsyayan 81, Plate II, G.
(9) ohne reproduzierte Zählung: Kāmoda Rāgiṇī, Welch 76, p. 84, no. 41, G., R.b.

[12] Ebeling 73, p. 166, Serie (12).

Serie C:

Ähnlich wie Serie B setzt sich diese Serie aus Vorzeichnungen zusammen, die aber im Gegensatz zur Serie B relativ ausführlich beschriftet sind. Da Ebeling kein Beispiel seiner Serie (12) reproduziert[13], ist es fraglich, ob er damit auch diese Serie von Vorzeichnungen gemeint haben kann, zumal sich teilweise die von Ebeling angegebene Akzessionsnummernfolge mit zwei Akzessionsnummerangaben von Vatsyayan in Übereinstimmung bringen läßt. Nicht auszuschließen ist, daß er zwischen unseren Serien B und C nicht unterschied. Gegen eine Verwechselung spräche die Angabe Ebelings, daß die Schriftfelder übermalt seien, da die Schriftfelder unserer Serie C nicht übermalt worden sind. Für eine Verwechselung spräche, wie gesagt, die fallweise auftretende Akzessionsnummernübereinstimmung bei Ebeling und Vatsyayan.

Im National Museum New Delhi, die den größten zusammenhängenden Teil dieser Serie besitzen dürfte, wurde uns zur Klärung dieser Frage kein Einblick in die entsprechenden Teile der dortigen Miniaturensammlung gewährt. Wie bei Serie A sind die Rāgiṇīs Frauen (strī) der Rāgas. Da nur ein Folio („barāḍī") paginiert wurde (14), bevorzugen wir eine alphabetische Aufgliederung mit der aus den Folios ersichtlichen Beschriftungen des übergeordneten Rāgas. Es ist unklar, ob das von Beach publizierte Folio aus dem National Museum in Serie C gehört, da weder die Beschriftung, noch Akzessionsnummer reproduziert bzw. angegeben wurde. Aus stilistischen Gründen erscheint es jedoch vertretbar, das Blatt in diese Serie mit aufzunehmen. Die Beschriftungen lesen „rāganī".

A. Sammlung:
New Delhi, National Museum.

B. Datierungen:
early 17th century: Beach 74; ca. A. D. 1625 – 50: Vatsyayan 81.

C. Bildnachweise:
(1) Vatsyayan 81, Plate IV.
(2) Vatsyayan 81, Plate V.
(3) Vatsyayan 81, Plate VI.
(4) Beach 74, fig. 10.

1. (Bhairava)		
	2. Vairāṭī	(1)
3. (Dīpaka)		
	4. Kāmoda	(2)
5. (Śrī)		
	6. Vasanta	(3)

Ohne Angabe des übergeordneten Rāga infolge nichtreproduzierter Beschriftung: Naṭa (4)

[13] Ebeling 73, p. 166, Serie (12).

Serie D: die „Berlin Bundi[14]“ Rāgamālā

Diese Serie, deren 4 Miniaturen im Museum für Indische Kunst Berlin von Ernst und Rose Leonore Waldschmidt ausführlich beschrieben wurden[15], entspricht der Serie 26 in Ebeling 73[16].

Auffällig ist die doppelte, nachträglich hinzugefügte bzw. übermalte, mit Folio 7 einsetzende Zählung, da bis Folio 6 die Kolumnenzählung mit der Paginierung der Bilder identisch ist. In der linken Hälfte des Schriftfeldes ist jene Kolumnenzählung, die mit dem identisch ist, was Ebeling als „rank within the family[17]“ bezeichnet, lesbar. Weiter rechts steht die jeweilige Folionummer, die Ebeling "rank within the Ragamala[18]" nennt. Ab Folio 10 kann eine Ziffer verlorengehen, ohne daß die Ordnung durcheinander gerät, weil entweder die Foliozählung oder nur eine Ziffer der Foliozählung zusammen mit der Kolumnenzählung die exakte Ordnung der 36er Sequenz gewährt. Letzteres ist bei Folio 35 geschehen. Die Bezeichnung des 32sten Folios müßte in eine runde Klammer gesetzt werden, da nicht „Paradipama“ auf einem „Gaund Malar[19]“-Bild zu lesen ist, sondern meghamalāra rāganī[20]. Vielleicht existieren zwei Blätter in dieser Serie, die sich ikonographisch so ähneln wie Folio 21 und 23. Da das fragliche Bild nirgends reproduziert zu sein scheint, werden weitere Überlegungen zur Ebeling'schen Beobachtung unterlassen. Soweit es sich von den veröffentlichten Fotos her sagen läßt, befolgte der Schreiber die „rāganī“-Schreibweise, nur einmal (Folio 15) ist „rāgana“ zu lesen. Gemeinsam ist allen Bildern ein breiter roter Rand mit silbernen Ranken oder Kleeblattkartuschen, in die oft Tierdarstellungen eingesetzt wurden.

Die ursprüngliche Folioverteilung wird aus der zweiten Aufstellung ersichtlich.

A. Sammlungen:

Berlin, Museum für Indische Kunst (Folios 14, 21, 22 und 24); Edwin Binney 3rd, East Orleans, Massachusetts (Folios 6 und 23); Jagdish and Kamla Mittal Museum, Hyderabad (Folios 28, 29, 30, 32); J. P. Goenka, Calcutta (Folios 3 und 5); Tandan Collection, Secundarabad (Folios 25 und 26); deutsche Privatsammlung (Folios 9 und 12); Sammlung Metzger, Grünstadt (Folio 8); Ehrenfeld Collection (Folio 15); The Israel Museum, Jerusalem (Folio 10). Der Rest befand sich im Kunsthandel oder nicht näher bezeichneten Privatsammlungen.

[14] Nach Powers 80, p. 490.

[15] Waldschmidt 75, Index.

[16] Powers hatte diesen Sachverhalt in seiner Konkordanz offenbar übersehen, vergl. Powers 80, p. 490.

[17] Ebeling 73, p. 177.

[18] Ebeling 73, p. 177.

[19] Ebeling 73, p. 177.

[20] Wahrscheinlich hat Ebeling Folio 32 im Jagdish & Kamla Mittal Museum of Indian Art gesehen, und unsere „Gūṃḍa“ genannte Ikonographie mit „Gaund Malar“ verwechselt, obwohl sich beide Darstellungen sehr stark voneinander unterscheiden.

1	2	3 Vibhāsa 3	4 Mālavaśrī „Suhal“ 4	5 Paṭamañjarī 5	6 Lalita 6 (1)
Mālavakauśika 7	8 Guṇakarī 8	9 Vilāvalī 9	4 10 Toḍī 10 (2)	11	6 12 Gandhāra 12 (3)
13	2 14 Madhumādhavī 14 (4)	3 15 Dhanāśrī 15 (5)	16	17	18
19	20	3 21 Vasanta 21 (6)	4 22 Āsāvarī 22 (7)	5 23 Megha „sudhamalāra“ 23 (8)	6 24 Gauda Malhāra (meġhamalāra) 24 (9)
25 Śrī 25 (10)	26 Gurjarī „sāraṃga“ 26 (11)	27	28 Gauḍī 28	29 Kāmoda „puravī“ 29 (12)	30 Kakubhā (kamoda) 30
31	2 32 Gūṃḍa „paradīpamā“ 32	3 33 Deśa Vairāṭī „mīlāna“ 33 (13)	34	5 3x Mālava 35 (14)	36

Serie D nach Berücksichtigung der jeweils ersten, d.h. ursprünglichen Paginierung.
Die angegebenen Bildtitel richten sich in allen Fällen nach der Ikonographie der Darstellung.

1	2	3	4	5	6 Lalita 6
7	8 Gauḍī 8	9	10 Gandhāra 10	11	12 Guṇakarī 12
13	14 Vilāvalī 14	15	16	17 Gandhāra 17	18 Madhumādhavī 18
19	20 Kāmoda 20	21 Vasanta 21	22	23 Deśa Vairāṭī 23	24
25	26 Gurjarī 26	27	28 Kakubhā 28	29	30 Gauḍa Malhāra 30
31 Śrī 31	32 Megha 32	33	34 Gūṃḍa 34	35	36 Āsāvarī 36

B. Datierungen:
1st half 17th century: Waldschmidt 71 und 75, Härtel 80, Härtel/Lobo 84; Mitte 17. Jahrhundert: Härtel 71, 76 und 78; ca. 1660: Ebeling 73, Beach 74, Christie's 81, Leach 82, Tandan 82; ca. 1670: Ehnbom 85; ca. 1680: Sotheby 75; ca. 1700: Chhavi 71, Bittermann 81; early 18th century: Spink 71; 18th century: Spink 72.

C. Bildnachweise:
(1) Ebeling 73, p. 177, fig. 62.
(2) Chhavi 71, F. (Reklameteil am Ende des Bandes) / Bittermann 81, F., R.m.R.
(3) Christie's 23. 4. 81, lot 48, F., G.
(4) Waldschmidt 75, fig. 47, p. 151, F., G. / Härtel/Lobo 84, no. 99, F., G., R.m.R.
(5) Ehnbom 85, cat. no. 58, F., G., R.m.R.
(6) Waldschmidt 75, fig. 3, p. 39, G. / Härtel 78, Tafel S. 73, R.m.R. / Härtel 80, Abbildung S. 85, F., G., R.b.
(7) Waldschmidt 71, Tafel XXI, F., G., R.m.R. / Waldschmidt 75, fig. 110, p. 289, F., G., R.m.R. / Härtel 76, S. 194, Kat. Nr. 212, F., G., R.m.R.
(8) Spink 71, Plate p.vi, fig. 78, F., G., R.m.R. / Spink 72, Plate 5, p. 15, F., R.m.R.
(9) Härtel 71, Abb. 34, Kat. Nr. 211, F., G. / Waldschmidt 75, fig. 137, p. 383, F., G.
(10) Tandan 82, fig. 42 a, Plate XV, F., G.
(11) Tandan 82, fig. 42 b, Plate XVI, F., G.
(12) Leach 82, p. 141, no. 164, G.
(13) Sotheby 8. 4. 75, lot 81, G.
(14) Beach 74, fig. 62, Plate 59.

Serie E: die „Kanoria Bundi[21]"-Rāgamālā

Diese Serie gehört zu den am umfangreichsten publizierten Rāgamālās des 17. Jahrhunderts im Bundikalam. Eigenartig ist die Bearbeitung dieser Serie in den einschlägigen Veröffentlichungen, obwohl sie zu den „zweifellos bekanntesten Bundi-Rāgamālās[22]" gehört. Ebeling hat unerklärlicherweise diese Serie nicht in seinen umfangreichen Katalog aufgenommen, obwohl, wie Powers feststellen mußte, die Serie seit längerer Zeit bekannt ist[23]; andere Bearbeiter übersahen z. T. häufig reproduzierte Miniaturen dieser Serie[24].

Auf den meisten Folios erscheint im Schriftfeld links eine Nashtaliq-Beschriftung und rechts eine in Devanāgarī ausgeführte Identifikation des Bildes. Vor der persischen bzw. vor der in Devanāgarī geschriebenen Bezeichnung ist eine Zahl zu lesen, die ebenfalls in Devanāgarī geschrieben wurde.

[21] nach Powers 80, p. 490.

[22] Zitat übersetzt aus Beach 74, p. 17, und lautet dort: "Undoubtedly the best known Bundi Ragamala is the series of which a major group is in the Kanoria Collection, (. . .)."

[23] Powers 80, p. 490: "Which (gemeint ist die Kanoria Ragamala, J. B.) is inexplicably not listed by Ebeling even though the set has long been known from W. G. Archer's Indian Painting in Bundi and Kotah, London, 1959". Ebeling verzeichnet auch einige von Archer's Werken in seiner Bibliographie (siehe Ebeling, p. 298) die letztgenannte Publikation häufig erwähnen bzw. mehrere Bilder dieser Serie reproduzieren.

[24] Dallapiccola nahm z. B. das am häufigsten abgebildete Folio (Kakubhā Rāgiṇī) nicht in ihre Bearbeitung von 1975 auf.

Diese Zahlen sind, wie Archer zu einem Folio bemerkte[25], häufig verbessert worden. Entgegen anders lautenden Behauptungen sind diese Zahlen relativ gut lesbar[26]. Leider wurden diese Zahlen vom Schreiber mitunter korrigiert, d. h. übermalt. Diese korrigierten Zahlen ergeben innerhalb der Sequenz kaum einen Sinn, weswegen wir versucht haben, die ursprünglichen Ziffern zu lesen, was nach s/w-Fotografien bzw. mittelmäßigen Reproduktionen nicht sehr leicht war und in manchen Fällen, die mit einem Fragezeichen kenntlich gemacht worden sind, die Ziffern mehr zu erraten als zu lesen sind. Jeder mit der Lesung indischer, in Nāgarī geschriebener Handschriften Vertraute wird sich erinnern, wie schnell eine „5" in eine „1" umgewandelt werden kann, wenn der obere Bogen der „5" geschlossen, statt offen ist und dergl. Die Nāgarī-Beschriftungen in den Schriftfeldern sind in bezug auf den Bildinhalt in allen Fällen korrekt. Da die Lesung der in Nashtaliq geschriebenen Titel zwar nicht unmöglich ist, aber uns größere Schwierigkeiten bereitet, haben wir von einer Transliteration dieser Beschriftungen abgesehen.

Von den 23 in Reproduktionen veröffentlichten Miniaturen sind einige nur in Dallapiccola 75 abgebildet. Sollte eine Miniatur daneben auch noch in anderen Publikationen reproduziert sein, sind diese wegen der oft besseren Reproduktionsqualität vorzuziehen[27]. Obwohl unterschiedlich transliteriert[28], folgte der Schreiber bei den Rāgiṇīs konsequent der „rāganī"-Schreibweise.

A. Sammlungen:
Banaras, Bhārat Kalā Bhavan (30); London, Victoria and Albert Museum (12, 35); George P. Bickford, Cleveland, Ohio (28); Edwin Binney 3rd, East Orleans, Mass. (26); J. P. Goenka, Calcutta (3); Gopi Krishna Kanoria, Patna (1, 4, 8, 13, 18, 21, 23, 24, 25, und 36); Chester Beatty Library, Dublin (10), R. K. Tandan, Secundarabad (14), Sammlung Metzger, Grünstadt (34). Der Rest befand sich im Kunsthandel oder nichtgenannten Privatsammlungen.

B. Datierungen:
ca. 1640: Deneck 67; ca. 1660 – 70: Ebeling 73; ca. 1670 – 80: Archer 68; ca. 1675: Rawson 61; ca. 1680: Archer 57, 59, 60 und 62, Montgomery/Lee 60, Davidson 68, Sotheby 73 und 73, Beach 74, Czuma 75, Dallapiccola 75, Sotheby N. Y. 79, Sinha 80; late 17th century: Skelton 81, Vakils 66 – 1713; ca. 1725: Kramrisch 81.

[25] Archer 59, p. 11, no. 2.

[26] Dallapiccola fand die Numerierung „oft unlesbar" und versuchte nur selten, wie z. B. bei Paṃcama, S. 374, eine Lesung. Vergl. die diesbezügliche Anmerkung in Dallapiccola 75, Tabelle 2, Serie 18. Entgegen dieser Feststellung werden jedoch in der nächsten Tabelle die Zahlen, wenn auch oft falsch, gelesen. Einige Zahlen werden nicht verzeichnet, obwohl diese gut lesbar sind (z. B. bei Nr. 7).

[27] Es sei bemerkt, daß das von Stella Kramrisch veröffentlichte Foto vor ihrer Publikation nicht abgedruckt wurde, da ihr Vergleichsbild (siehe Anmerkung p. 236 in Kramrisch 81) einer anderen Serie entstammt. Aus diesem Grunde erscheint bei Gauḍa Malhāra Rāgiṇī nur *ein* Publikationsverweis.

[28] So bietet Dallapiccola in ihrem 1975 erschienenen Band neben der richtigen Transliteration (S. 108 und S. 325), zwei weitere innerhalb der fraglichen Serie an, nämlich „rāgaṇī" (S. 162, 184, 237, 289, 397, 409) und „rāgiṇī" (S. 89, 318, 346, 356).

1 Bhairava 1 (1)	2 Naṭa 2 (2)	3 Mālavaśrī 3 (3)	4 Paṭamaṃjarī 4 (4)	5	6
7 Mālavakauśika 7 (5)	8 Gauḍī 8 (6)	9	10 Mālava 10 (7)	11	12 Guṇakarī 12 (8)
13 Hindola 13 (9)	14 Deśākha 14	15	16	17	18 Madhumādhavī 18 (10)
19	20	21? Kāmoda 21 (11)	22 Vilāvalī 22 (12)	23? Vairāṭī 23 (13)	24 Deśa Vairāṭī 24 (14)
25 Paṃcama 25 (15)	26 Gurjarī 26 (16)	27? Baṅgāla 27 (17)	28 Kakubhā 28 (18)	29 Vibhāsa 29 (19)	30? Gauḍa Malhāra 30 (20)
31	32	33	34? Gūṃḍa 34 (21)	35? Kedāra 35 (22)	36? Āsāvarī 36 (23)

C. Bildnachweise:

(1) Dallapiccola 75, S. 68.
(2) Dallapiccola 75, S. 89.
(3) Dallapiccola 75, S. 99 / Vakils 66 – 1713.
(4) Dallapiccola 75, S. 108.
(5) Dallapiccola 75, S. 132 / Sotheby N. Y. 15. 6. 79, lot 90, G.
(6) Archer 57, Tafel VII, F., G., R.b. / Archer 59, Plate 8, G. / Dallapiccola 75, S. 142.
(7) Dallapiccola 75, S. 162.
(8) Archer 59, Plate 11, G. / Dallapiccola 75, S. 184 / Sinha 80, Plate p. 117, F.
(9) Dallapiccola 75, S. 193.
(10) Dallapiccola 75, S. 237.
(11) Archer 62, Illustration auf dem Umschlag, F., G.
(12) Beach 74, Plate 33, fig. 32, R.m.R. / Sotheby 12. 12. 85, lot 107, G., R.m.R.
(13) Archer 59, Plate 6 / Dallapiccola 75, S. 289.
(14) Dallapiccola 75, S. 298.
(15) Dallapiccola 75, S. 374.
(16) Archer 68, p. 28, no. 13, G., R.m.R. / Ebeling 73, fig. 246, p. 257 / Dallapiccola 75, S. 318.
(17) Dallapiccola 75, S. 356 / Sotheby 11. 7. 73, lot 127, G., R.m.R.
(18) Archer 59, Plate 7 / Archer 60, Plate 42, F., G. / Montgomery/Lee 60, p. 35, no. 27, G. / Lee 64, no. 278, p. 221 / Czuma 75, no. 80, F., G., R.m.R.
(19) Davidson 68, no. 117, p. 79, G. / Dallapiccola 75, S. 346.
(20) Kramrisch 81, p. 236, P – 61, G.
(21) Dallapiccola 75, S. 325.
(22) Archer 59, Plate 9, G. / Deneck 67, Tafel 38, F., G., R.m.R. / Dallapiccola 75, S. 409 / Skelton 81, fig. 352.
(23) Archer 59, Plate 10 / Rawson 61, p. 130, F., G., R.m.R. / Dallapiccola 75, S. 397.

Serie F:

Auf den Blättern dieser Serie fehlt das sonst der Identifikation und Paginierung vorbehaltene Schriftfeld, da die in dieser Serie vorkommenden Dhyānas keinen Platz in den Schriftfeldern üblicher Größe gefunden hätten. Der Raum für die Beschriftungen verlagerte sich daher auf die Randzonen der Folios, die in der erwartungsgemäß roten Farbe ausgeführt wurden. Sowohl im oberen als auch im unteren Teil des Bildrandes befindet sich ein zwei- oder mehrzeiliger Vers, wobei der untere weitestgehend den von Waldschmidt 1972 edierten Versen entspricht. Die beiden jeweils oberen Zeilen sind Übersetzungen in ein altertümliches Hindi von „anaṃta". Diese Rāgamālā widerspricht somit der verschiedentlich vertretenen Ansicht, daß im Bundikalam gemalte Rāgamālā-Illustrationen textlos seien[29]. Leider wurde ein Gūṃḍa Rāgiṇī illustrierendes

[29] Dallapiccola 75, S. 33: „Seltsam an diesen und den anderen Rāgamālā-Bildern (im Bundikalam, J. B.) ist das Fehlen jeder Art von Texten. Diese Erscheinung zeigt sich durch das ganze XVII. Jahrhundert". Powers 80, p. 490, übersetzt zum Teil dieses Zitat und bemerkt ergänzend: "This extraordinary absence of any tradition of iconic verses for ragamalas before the Kota conflation of 1768 . . .". Prakash 82, p. 18f: "Though Bundi miniatures like those of Amber and Jaipur do not bear couplets at the top which enable one to conclude which textual description of the Raga or the Ragini guided the painter to base his form . . ."

1 Bhairava -Mālavakauśika- 1 (1)	2 Bhairavī 2 (2)	3	4 Mālavaśrī -Gūṃḍa- 4 (3)	5 Lalita 5 (4)	6
7	8 Gaudī -Kāmoda- 8	9 Khambhāvatī 9 (5)	10 Mālava 10	11 Rāmakarī 11	12 Guṇakarī 12 (6)
13	14	15	16 Deśākha 16	17	18 Madhumādhavī 18 (7)
19	20 Dhanāśrī 20 (8)	21 Vasanta 21	22	23 Vairātī -Deśa Vairāṭī- 23 (9)	24
25 Paṃcama 25 (10)	26 Gurjarī -Vairāṭī- 26	27	28	29	30
31	32	33 Malhāra -Gauḍa Malh.- 33 (11)	34	35	36

Bild mit der Bezeichnung und dem Text (Dhyānam) einer Rāgiṇī versehen, die der Mālavaśrī-Lesart von Waldschmidt 72 sehr entspricht, so daß eine erläuternde textliche Beschreibung dieser nur im Bundikalam auffindbaren Rāgiṇī nach wie vor nicht publiziert wurde. Die Paginierung mit der Ziffer „34" der eine Gūṃḍa Rāgiṇī illustrierenden, aber mit einem Mālavaśrī-Dhyānam beschrifteten Miniatur sprach zunächst für eine Nähe zur Position der entsprechenden Rāgiṇī in unseren Wandmalereien. Die Ziffer 34 wurde jedoch erkennbar ausgestrichen und durch eine „4" ersetzt, womit diese Rāgiṇī in die Nähe unserer „Mālavaśrī" der Wandmalereien gerückt wurde. Dann mußte der Schreiber aus der eigentlichen „4" einer Mālava Rāgiṇī eine „10" gemacht haben. Der Malhāra Rāgiṇī ist es nicht viel besser ergangen, da die Miniatur eine Gauḍa Malhāra Rāgiṇī illustriert. Desgleichen geschah mit Rāga Mālavakauśika bzw. Bhairava. So wurde auch eine Deśa Vairāṭī mit „varāḍī", eine Vairāṭī mit „gujarī" und eine Kāmoda Rāgiṇī mit „gorī" bzw. „gaurī" beschriftet. In der Tabelle sind die Ikonographien unter dem vom Schreiber gegebenen Namen der jeweiligen Rāgiṇī vermerkt. Anders als bei Serie D sind hier sowohl die Ikonographien als auch die teilweise abweichenden *Bezeichnungen geläufig*. Der Beschrifter der Serie schrieb „rāg°".

A. Sammlungen:
Berlin, Museum für Indische Kunst (Folio 10); deutsche Privatsammlung (Folios 8, 21 und 26); Sammlung Metzger, Grünstadt (Folio 5); Tandan Collection, Secundarabad (Folios 11, 20 und 23), Galerie Marco Polo, Paris (Folio 16). Alle weiteren publizierten Folios befanden sich im Kunsthandel oder ungenannten Privatsammlungen.

B. Datierungen:
ca. 1670 – 80: Sotheby 79; ca. 1680: Christie's 77 und 78, Dallapiccola 77, 78 und 81; early 18th century: Sotheby 73; ca. 1700 – 1720: Dallapiccola 76; ca. 1725: Tandan 82; first half of 18th century: Sotheby 11. 12. 73.

C. Bildnachweise:
(1) Sotheby, 11. 7. 73, lot 174, G., R.m.R.
(2) Dallapiccola 78, p. 60, no. 48, G., R.m.R. / Waddington/Tooth 77, no. 22, G.
(3) Christie's, 9. 11. 77, lot 85, G., R.m.R.
(4) Sotheby, 11. 7. 73, lot 173, G., R.m.R. / Sotheby 24. 4. 79, lot 94, G., R.b.
(5) Dallapiccola 76, Tafel 12, F., R.m.R.
(6) U. Anand 75, p. 36, R.b. / Dallapiccola 77, p. 21, no. 15, G., R.m.R.
(7) Dallapiccola 81, no. 16, G.
(8) Tandan 82, fig. 67 a, G., R.m.R.
(9) Tandan 82, fig. 67 b, G., R.m.R.
(10) Sotheby, 11. 12. 73, lot 165, G., R.n.R. (Das Blatt kann aus einer stilistisch verwandten Serie stammen).
(11) Christie's, 12. 10. 78, lot 82, R.m.R.

Serie G

Auffällig in dieser Sequenz ist, daß der Schreiber im oberen gelben Schriftfeld die Paginierung ohne jeden Zusatz in die linke Ecke setzte und in den rechten Teil des Feldes den Namen der Rāgiṇī, wobei er stets zwei Linien zog,

1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12
13	14 Vilāvalī 14 (1)	15	16	17 Gandhāra 17	18
19	20	21	22	23	24 Vairāṭī 24 (2)
25	26	27	28	29	30
31	32 Megha 32	33	34	35	36

die als Mātrā dienen sollten. Bei den drei mehr oder weniger publizierten Folios wurde nur in einem Blatt (Folio 14) Gebrauch von beiden Linien gemacht. Soweit erkennbar, wurde „rāgīnī" geschrieben.

A. Sammlungen:
Kumar Sangram Singh, Jaipur (Folio 14); Galerie Marco Polo, Paris (Folio 17); Gopikrishna Kanoria, Patna (Folio 32). Der Rest befand sich im Kunsthandel.

B. Datierungen:
ca. 1680: Beach 74, Sotheby 77.

C. Bildnachweise:
(1) Beach 74, Plate 60, fig. 63.
(2) Sotheby 10. 10. 77, lot 71, p. 48, G.

Serie G_1

Drei Folios dieser „unusual series" wurden im „Khajanchi Catalog" beschrieben. Bei den Bildern sind sowohl Schriftfeld als auch Beschriftung nicht vorhanden. Auffällig sind die großen, ovalen Köpfe der dargestellten Personen.

A. Sammlungen:
Bhārat Kalā Bhavan, Banaras (3.), British Museum, London (2.), Gopikrishna und Vinodkrishna Kanoria, Patna (1.), Motichand Khajanchi, Bikaner (4.)

B. Datierungen:
c. 1660: Beach 74; 1660 – 1670: Khandalavala et al. 60, p. 38.

C. Bildnachweise:
(1) Beach 74, fig. 33
(2) Khandalavala et al. 60, fig. 40, G.

1. Dīpaka
2. Gūṃḍa (1)
3. Karṇāṭa
4. Vibhāsa (2)

Serie H

Aus den 10 veröffentlichten Blättern dieser Serie lassen sich einige nicht publizierte oder nicht mehr vorhandene Folios bezüglich ihrer Stellung innerhalb der Sequenz rekonstruieren: die Rāgas Mālavakauśika und Hindola. Somit sind bei aller Unvollständigkeit der Serie die Rāgas in ihrer Abfolge gesichert.

Bemerkenswert ist wieder die ausführliche Beschriftung. Im Schriftfeld, das wie stets in der üblichen gelben Farbe ausgemalt wurde, ist bei den Rāgiṇīs in der Mehrzahl der Fälle in der linken Hälfte der entsprechende Name des übergeordneten Rāga mit der Paginierung[30]. Die Bezeichnung der Rāgiṇī ist

[30] Bei unserem Folio 3 dieser Serie vergaß der Schreiber die Paginierung. Die Zahl „32" wurde von anderer Hand später hinzugefügt.

1 Bhairava 1 (1)	2	Naṭa 3 (2)	4	5	6
7 Mālavakauśika	8 Gaudī 8	9 Khambhāvatī 9 (3)	10	11	12
13 Hindola 13 (4)	14 Vilāvalī 14 (5)	15	16	17 Gandhāra 17	18
19 Dīpaka 19 (6)	20	21	22 Karṇāṭa 22 (7)	23 Deśa Vairāṭī 23 (8)	24
25 Paṃcama 25 (9)	26	27	28	29 Vibhāsa 29 (10)	30
31 Śrī 31 (11)	3x Megha 32	33	34	35	36

im rechten Teil des Schriftfeldes zu lesen. Unter der Bezeichnung steht noch eine Zeitangabe zum Aufführen der mit dem Namen der Rāgiṇī bzw. des Rāga verbundenen Tonfolge. Neben dieser Beschriftung scheinen alle Folios zusätzlich mit einem ausführlichen, mehrzeiligen Text versehen worden zu sein, der leider nur in *einer* Reproduktion etwas besser erkennbar ist (Rāga Dīpaka). Obwohl z. B. Rāga Bhairava mit einer vierzeiligen Beschriftung in Devanāgarī außerhalb des Bildfeldes am oberen roten Rand versehen wurde, wird dieser Text in den drei Publikationen dieser Miniatur ausgelassen. Nur Sotheby's vermerken 1979 und 1985 eine „red border with nagari text at top", womit eine Beschriftung vorgestellt werden muß, wie sie bei der Reproduktion von Raga Dīpaka erkennbar ist. Am rechten bzw. linken Rand erlitten die Blätter einen Wasserschaden.

Eine randlose Reproduktion der Miniatur verdeckt im Falle dieser Serie einen wesentlichen Teil der Rāgamālā-Illustration, weswegen bei den meisten Bildern im Bildnachweis der Vermerk „R.b." zu lesen ist.

Der Schreiber befolgte bei den Rāgiṇīs die „rāganī"-Schreibweise durchgehend.

A. Sammlungen:
Sammlung Metzger, Grünstadt (Folio 17); deutsche Privatsammlung (Folio 23), Jagdish and Kamla Mittal Museum of Indian Art, Hyderabad (Folios 8 und 32 [die zweite Ziffer beim letztgenannten Folio nicht verzeichnet]), R. K. Tandan, Secundarabad (Folio 13), Galerie Marco Polo, Paris (Folio 3 [anstatt 32]). Die restlichen Blätter befanden sich im Kunsthandel oder nicht genannten Privatsammlungen.

B. Datierungen:
ca. 1650: Christie's 78; ca. 1700: Spink 77, Pal 83; 1700 – 1720: Sotheby N. Y. 81; ca. 1720: Dallapiccola 77 und 81, Sotheby 79, Brunel 81; ca. 1725: Tandan 82; ca. 1720 – 30: Christie's 24. 4. und 3. 7. 80; first half 18th century: Sotheby 85; mid 18th century: Sotheby N. Y. 78.

C. Bildnachweise:
(1) Sotheby N. Y., 15. 12. 78, lot 159, G., R.b. / Christie's 3. 7. 80, lot 39, G., R.b. / Dallapiccola 81, Nr. 14, G.
(2) Sotheby 21./22. 11. 85, lot 95, G., R.b.
(3) Christie's 12. 10. 78, lot 81, G., R.b.
(4) Tandan 82, fig. 68, G., R.b.
(5) Sotheby N. Y., 21. 5. 81, lot 69, G., R.b.
(6) Dallapiccola 77, no. 26, p. 27, R.m.R. / Brunel 81, no. 25, F., G., R.m.R.
(7) Sotheby 24. 4. 79, lot 111, G., R.b.
(8) Christie's 24. 4. 80, lot 138, G., R.b.
(9) Dallapiccola 77, no. 44, p. 40, G., R.b.
(10) Pal 83, Plate R 34, F., G., R.b.
(11) Spink 77, lot 28, p. 10, G., R.b.

Serie I

Aus den vier publizierten Miniaturen dieser nur aus Vorzeichnungen bestehenden Sequenz lassen sich drei bisher nicht veröffentlichte Rāga-Illustrationen ableiten.

Dīpaka 1	2	3	4	5 Paṭamaṃjarī 5 (1)	6
Megha 7	8	9	10 Gauḍa Malhāra 10 (2)	11 Madhumādhavī 11 (3)	12
13	14	15	16	17	18
Hindola 19	20	21 Gūṃḍa 21 (4)	22	23	24
25	26	27	28	29	30
31	32	33	34	35	36

Im Schriftfeld ist bei den Rāgiṇīs der Titel des Rāga zu lesen, dem die jeweilige Rāgiṇī untergeordnet wurde. Dieser Angabe folgt der Name in der „rāgaṇī"-Schreibweise und, entsprechend der Serie H, eine Anweisung zur Tageszeit, in der die Tonfolge gesungen werden sollte. Unter diesen Anweisungen wurden die Blätter mit Ziffern versehen, die wohl einer Paginierung entsprechen. Im Falle der Paṭamaṃjarī und der Gauḍa Malhāra Rāgiṇī jedoch überschneiden sich diese Ziffern, d. h. „10", weswegen wir im ersteren Falle die Lesung einer am linken Rand des Blattes notierten „5" vorgezogen haben. Die Beschriftungen erscheinen äußerst suspekt, da nicht nur die Zuordnungen der Rāgiṇīs, sondern auch die Abfolge der Rāgas höchst ungewöhnlich ist[31]. Da einerseits „Megha" als Rāga und nicht als Rāgiṇī verzeichnet ist, andererseits aber die Serie in das 17. Jahrhundert datiert wird, was sich im Hinblick auf unsere Datierungsdiskussion widerspräche, gehen wir davon aus, daß die Beschriftungen von einem des Rāgamālāsystems unkundigen Schreiber ausgeführt sein können, der frühestens im 18. Jahrhundert tätig gewesen sein dürfte. Charakteristisch für diese Serie sind die an der unteren Schriftfeldbegrenzung auftauchenden, kleinen kringelförmigen, in einer Reihe aufgereihten Kreise.

A. Sammlungen:
New Delhi, National Museum (Folio 11); Paul F. Walter (Folio „5"). Die anderen beiden Folios befanden sich im Kunsthandel bzw. einer nicht bekannten Privatsammlung.

B. Datierungen:
c. A. D. 1650 – 1675: Vatsyayan 81; ca. 1675: Pal/Glynn 76; ca. 1680: Maggs Bros Bull. no. 14; late 17th century: Davidson 68.

C. Bildnachweise:
(1) Pal/Glynn 76, no. 16, p. 24, G.
(2) Davidson 68, no. 126, p. 84, G. / Bedekar 79, Plate 14, no. 36.
(3) Vatsyayan 81, Plate VIII, G.
(4) Maggs Bros Bulletin no. 14, Vol. IV, pt. 2, p. 101, no. 88, G., R.m.R. / Pal 71 a, no. 64, G. (ohne Abb.)

Serie J

Miniaturen dieser Serie sind nur mit einem sehr schmalen Schriftfeld versehen, in das der Schreiber den Namen der Rāgiṇī und die Ordnungsnummer setzte. Ikonographisch weicht diese Serie etwas vom Bundikalam ab, weist aber noch so viele Übereinstimmungen auf, um in diesen Katalog aufgenommen zu werden. Der Beschrifter schrieb „rāganī".

A. Sammlungen:
Tandan Collection, Secundarabad (Folio 10); J. P. Goenka Collection, Bombay (Folio 4). Der Rest befand sich im Kunsthandel.

B. Datierungen:
ca. 1660: Tandan 82; c. 1680: Two Thousand . . .; c. 1720 – 40: Leach 82.

[31] Nach Pal 71 a, no. 63, soll „Devagandhara Ragini" zu „Raga Bhairava" gehören.

1	2	3	4 Deśākha 4 (1)	5	6
7	8	9 Khambhāvatī 9 (2)	10 Gūṃda „suholā[?]“ 10 (3)	11	12
13	14	15	16	17	18
19	20	21	22	23	24
25	26	27	28	29	30
31	32	33	34	35	36

C. Bildnachweise:
(1) Leach 82, p. 141, no. 165, G.
(2) Two Thousand . . ., no. 101, Plate p. 124, G.
(3) Tandan 82, fig. 39, G.

Serie K

Da Ebeling kein Bild dieser Serie reproduzierte, können wir nicht mit Gewißheit sagen, ob diese Serie K mit Serie 42 in Ebeling 73, p. 185 identisch ist.

Die Folios dieser breitumrandeten Sequenz bergen in der linken Ecke des Schriftfeldes die Zahl der fortlaufenden Numerierung. Rechts daneben lesen wir bei den Rāgiṇīs die Angabe, welchem Rāga die Rāgiṇī untergeordnet wurde. In der rechten Hälfte des Schriftfeldes steht der eigentliche Name der Rāgiṇī und Angaben zur Aufführungszeit des Rāga bzw. der Rāgiṇī. Auf mindestens zwei Blättern (Folios 11 und 34) wurde von anderer Hand als den Schriftfeldbeschriftungen noch eine weitere, aber falsche Betitelung hinzugefügt [Folio 11: hiḍolaṃ kī rāmakalī; Folio 34: hiḍolaṃ kī paṭamajarī]. Mit Hilfe der Angaben auf den Rāgiṇīfolios läßt sich die Stellung von fünf nicht publizierten Rāgas festlegen. Der Schreiber folgte der „rāganī"-Schreibweise.

A. Sammlungen:
R. K. Tandan, Secundarabad (Folio 11); deutsche Privatsammlung (Folio 22); Jagdish & Kamla Mittal Museum of Indian Art, Hyderabad (Folio 33); Sammlung Metzger, Grünstadt (Folio 34). Die anderen Miniaturen befanden sich im Kunsthandel oder ungenannten Privatsammlungen.

B. Datierungen:
ca. 1680: Sotheby 80; ca. 1700: Christie's 78; early 18th century: Vakils SC-DTM-031; ca. 1725: Tandan 82; ca. 1740: Christie's 76; Mid 18th century: Menon 65.

C. Bildnachweise:
(1) Vakils SC-DTM-031, F.
(2) Tandan 82, fig. 70, G., R.b.
(3) Menon 65, p. 69, no. 13, F.
(4) Christie's 6. 7. 78, lot 136, G.
(5) Christie's 7. 7. 76, lot 135, G.
(6) Sotheby 22. 4. 80, lot 69, G.

Serie L

Diese Rāgamālā ist in der linken oberen Ecke des Schriftfeldes mit der fortlaufenden Paginierung versehen. Bei den Rāgiṇīs folgt hinter der Paginierung die Zugehörigkeitsbezeichnung zum jeweiligen Rāga. Daher konnten vier bisher nicht publizierte Rāgas (Mālavakauśika, Dīpaka, Paṃcama und Śrī[32]) innerhalb dieser Rāgamālā lokalisiert werden. In die rechte Hälfte des Schriftfeldes setzte der Schreiber den Namen der Rāgiṇī nebst einer Zeitanga-

[32] Evtl. ist Y (6) dieser Sequenz zuzuordnen.

Bhairava 1	2 Bhairavī 2	3 Naṭa 3 (1)	4	5	6 Lalita 6
Mālavakauśika 7	8	9	10 Mālava 10	11 Rāmakarī 11 (2)	12
Hindola 13	14	15 Toḍī 15 (3)	16 Deśākha 16	17 Gandhāra 17	18 Madhumādhavī 18
19 Dīpaka 19	20	21	22 Karṇāṭa 22	23 Deśa Vairāṭī 23 (4)	24 Vairāṭī 24 (5)
Paṃcama 25	26 Gurjarī 26 (6)	27	28	29 Vibhāsa 29	30
Śrī 31	32	33 Gauḍa Malhāra 33	34 Gūmḍa 34	35	36

1	2	3	4	5	6
Mālavakauśika 7	8	9	10	11 Rāmakarī 11	12
13	14	15	16	17	18
Dīpaka 19	20 Dhanāśrī 20 (1)	21 Vasanta 21 (2)	22	23	24
Paṃcama 25	26 Gurjarī 26 (3)	27	28	29	30
Śrī 31	32	33 Gauḍa Malhāra 33 (4)	34	35	36

be, in der die Tonsequenz gesungen werden sollte. Dabei hielt er sich, von einer Ausnahme abgesehen, wo er „rāgani" schrieb (Folio 20, links) an die „rāganī"-Schreibweise.

A. Sammlungen:
New Delhi, National Museum (Folio 21); Museum Rietberg, Zürich (Folio 33); Sammlung Metzger, Grünstadt (Folio 20); „Bundi Collection" (Folio 26); Bhārat Kalā Bhavan, Banaras (Folio 1).

B. Datierungen:
ca. 17th century: Prajna 73; ca. 1680: Dallapiccola 78, Sotheby 78, Klefisch 80, Brunel 81; c. 1710 – 1725: Vatsyayan 82 (bei Illustration 126 A); vers 1750: Cran 80; 18th century: Gautam 80, Vatsyayan 82 (bei col. Plate XXIX).

C. Bildnachweise:
(1) Sotheby, 4. 4. 78, lot 277, G. / Dallapiccola 78, p. 55, F., G., R.m.R. / Klefisch Köln, 17. Kunstversteigerung, Außereuropäische Kunst, 5. und 6. 12. 1980, no. 74, Abb. S. 17, G. / Brunel 81, no. 24, F., G., R.m.R.
(2) Gautam 80, p. 97, F. / Vatsyayan 82, Plate XXIX, F. und Illustration 126 A.
(3) Prajna 73, Frontispiz, F.
(4) Cran 80, no. 57, G. (ohne Reproduktion).

Serie M

Die Zählung innerhalb dieser Rāgamālā gleicht der „Berlin Bundi"-Serie. Zusätzlich wurden die Rāgas mit einer dritten Zählung versehen. So steht vor der Kolumnenzählung der Rang des Rāga innerhalb des Sextetts. Rāga Paṃcama, in dieser Serie der letzte Rāga, hat z. B. folgende Beschriftung: paṃcamam rāga //6//1// 31, was dann etwa wie folgt zu lesen ist: Rāga Paṃcama, der sechste der Rāgas, in der ersten Kolumne, mit der fortlaufenden Zählungsnummer 31. Die fortlaufende Zählung ist in der rechten Ecke eines jeden Schriftfeldes lesbar. Bei den Rāgiṇīs fehlt nicht die Angabe des Rāga, dem sie in dieser Sequenz untergeordnet worden sind. Dabei wird im Schriftfeld links zunächst der Name der Rāgiṇī vermerkt, dem dann die Nennung des übergeordneten Rāga folgt. Bei den veröffentlichten Folios folgte der Schreiber der „rāgaṇī"-Schreibweise. Die Angaben zu den nicht durch Abbildungen belegten Miniaturen wurden Ebeling 73, p. 193 entnommen, der dieser Serie nur etwas mehr als viereinhalb Zeilen einer Kolumne an beschreibendem Text widmet[33]. Ikonographisch gehört diese Serie zu den abwechslungsreichsten der im 18. Jahrhundert im Bundikalam gemalten 36-Rāgamālās der Miniaturmalerei. In Anbetracht der spitzen Nasen, die in dieser Serie nicht nur auf männliche Personen beschränkt sind, kann diese Serie in die Regierungszeit

[33] Powers hatte diese Serie in seine Konkordanz nicht aufgenommen. Vergl. Powers 80, p. 489ff.

Bhairava 1	2 2 Bhairavī 2 (1)	3	4	5	6
7 Mālavakauśika 7 (2)	2 8 Gauḍī 8 (3)	9	10	11	12
Śrī 13	2 14 Megha 14 (4)	3 15 Gauḍa Malhāra 15 (5)	16	5 17 Kedāra 17	18
Hindola 19	20	3 21 Toḍī 21 (6)	22	23	6 24 Madhumādhavī 24 (7)
Dīpaka 25	26	27	28	5 29 Deśa Vairāṭī 29 (8)	6 30 Vairāṭī 30 (9)
1 31 Paṃcama 31 (10)	32	3 33 Kāmoda 33 (11)	4 34 Kakubhā 34 (12)	5 35 Vibhāśa 35	36

Arjun Singhs von Kota datiert werden[34], dessen zeitgenössische Portraits sich durch eine spitze, fast hakenartige Nase auszeichnen[35]. "Often in Bundi-Kota paintings the facial features are modeled after ruling princes", wie schon P. Pal und C. Glynn bemerkten[36].

A. Sammlungen:
National Gallery of Canada, Ottawa (Folios 24 und 33); Berlin, Museum für Indische Kunst (Folio 15); Boston, Museum of Fine Arts (Folio 8); Los Angeles County Museum of Art (Folio 14); Tandan Collection, Secundarabad (Folio 30); Edwin Binney, 3rd (Folio 34). Der Rest befand sich im Kunsthandel.

B. Datierungen:
ca. 1680: Binney 62; early 18th century: Montgomery/Lee 60, Parke Bernet Gall. 65, Ebeling 73; ca. 1725: Tandan 82; c. 1730: Sotheby 72, Maggs 74; ca. 1740: Beach 74, Christie's 80, Heeramaneck 84; middle of 18th century: Waldschmidt 75; 18th century: Pal 67.

C. Bildnachweise:
(1) Heeramaneck 84, Plate 63, F., G.
(2) Parke Bernet Galleries N. Y., 21. 10. 65 (Ancient Art of the Near and Far East / Indian Miniatures . . . from the Collection of the Heeramaneck Galleries), lot 139, G.
(3) Pal 67, Plate XII, no. 27, G.
(4) Heeramaneck 84, Plate 62, F., G.
(5) Waldschmidt 75, fig. 138, p. 385, G.
(6) Heeramaneck 84, Plate 64, F., G.
(7) Montgomery/Lee 60, p. 38, no. 29 (b), G. / Heeramaneck 84, Plate 65, F., G.
(8) Sotheby 12. 12. 72, lot 114, G. / Maggs Bros. Bull. no. 22, Vol. VII, pt. 1, March 1974, lot 37, p. 31, G., R.b.
(9) Tandan 82, Plate XXXVI, F. und fig. 71, G.
(10) Beach 74, fig. 85 / Christie's 16. 10. 80, lot 163, G.
(11) Heeramaneck 84, Plate 61, F., G.
(12) Binney 62, p. 40, no. 74, F., G., R.m.R.

Serie N

In die jeweils linke obere Ecke des Schriftfeldes setzte der Schreiber die Nummer der fortlaufenden Zählung. Auf der rechten Seite steht der Name des Rāga bzw. der Rāgiṇī. Die Angabe des übergeordneten Rāga fehlt bei den Rāgiṇīs völlig. Ebenso auffällig ist das Fehlen der Mātrā im Schriftfeld. Bei den Rāgiṇīs bediente der Schreiber sich der „rāganī"-Schreibweise.

A. Sammlungen:
Boston, Museum of Fine Arts (Folios 19 und 26); New Delhi, National Museum (Folio 17). Der Rest war in nicht genanntem Privatbesitz.

B. Datierungen:

[34] Arjun Singh starb nach dreijähriger Regierungszeit im Jahre 1723. Vergl. Gahalota 60, p. 60 unter „koṭā rājya". Siehe auch Śarmā 39, Vol. I, pp. 310 – 316, Śyāmaladāsa 1886, Vol. 3, p. 1416.

[35] Sotheby, 11. 7. 73, lot 175. Beach 74, fig. 84. Tooth and Sons 75, lot 63 (wo mit „Raja Durgan Sal" falsch identifiziert). B. Singh 85, col. Plate IV. Sotheby 12. 12. 72, lot 112 (= Sotheby, 13./14. 4. 76, lot 102 = Tooth and Sons 77, no. 36 = Christie's 3. 7. 80, lot 46, p. 20).

[36] Pal/Glynn 76, p. 23.

1	2	3	4	5	6
7	8	9	10	11	12
13	14	15 Toḍī 15 (1)	16	17 Gandhāra 17 (2)	18
19 Dīpaka 19 (3)	20	21	22	23	24
25	26 Gurjarī 26 (4)	27	28	29	30
31	32	33	34	35	36

ca. 1700: Patnaik/Welch 85; ca. 1740: Pal 67, Ebeling 73.

C. Bildnachweise:
(1) Patnaik/Welch 85, no. 29, Plate p. 93, F., G.
(2) Ebeling 73, Plate 21, F., G.
(3) Pal 67, Plate XI, no. 23, G.
(4) Pal 67, Plate XV, no. 32, G.

Serie O: die „Boston Bundi[37]"-Rāgamālā

Ursprünglich umfaßte diese Rāgamālā wahrscheinlich 84 Folios. Ebeling bemerkte hierzu:

"To judge from the known survivors, ..., the Ragamala may have equalled or exceeded 84 folios. However, since it does not follow consequently any known pattern of names, system of classification, or iconographic tradition, no educated speculation is really possible[38]".

Pal vermutet sogar über 100 Folios[39]. Powers waren 1980 insgesamt 48 „survivors" bekannt[40], in der Zwischenzeit dürfte sich durch die Veröffentlichung weiterer Folios die Zahl etwas erhöht haben. Von den uns bekannten Folios sind jedoch nur diejenigen in die Tabelle aufgenommen worden, deren Ikonographien Entsprechungen zu den drei hier vorgestellten Wandmalerei-Rāgamālās haben.

Außerhalb der Bildfläche setzte der Schreiber gewöhnlich seine Information auf den oberen Rand des Folios, da die Miniaturen nicht mit einem Schriftfeld versehen worden sind. Von links nach rechts notierte der Schreiber die Ordnung unter den jeweiligen Rāga, den Namen der Rāgiṇī, bzw. des Rāgaputra oder der Rāgaputrī und im Anschluß daran ein Hinweis zur Tageszeit, in der die dazugehörige Tonfolge gesungen werden sollte. Sofern es von einem vollständig reproduzierten Folio[41] gesagt werden kann, waren die Blätter in der äußersten linken oberen Ecke numeriert. Es gilt in der Tabelle diejenige Reproduktion als beschnitten, in der nicht die schriftliche Identifikation lesbar ist. Bei 8. und 9. handelt es sich um jeweils einen Rāgaputra, bei allen anderen Positionen um Rāgiṇīs (angeblich auch Hindola). Die vielleicht vorhandene Datierungsbeschriftung von 1738 blieb bisher in jeder Form unreproduziert. An dieser Stelle sei daher noch einmal auf die Äußerung von Rekha Morris verwiesen, die sie vor Veröffentlichung der datierenden Beschriftung der „Arch Ragamala" publizierte[42].

A. Sammlungen:
Boston, Museum of Fine Arts (3., 5., 7., 8., 9., 10., 11. und 12.); Tandan Collection, Secundar-

[37] Nach Powers 80, p. 490.
[38] Ebeling 73, p. 192.
[39] Pal 71, p. 37, unterster Absatz.
[40] Powers 80, p. 490.
[41] Pal 76, no. 21.
[42] Siehe S. 58 Anmerkung 8.

abad (6.); Ehrenfeld Collection (2.); Museum Rietberg, Zürich (Rāga Srī, unpubliziert). Der Rest befand sich im Kunsthandel.

B. Datierungen (die Angaben rekrutieren sich auch aus der Aufzählung der „weiteren Bilder", die nicht zu Vergleichszwecken herangezogen werden:
c. 1725: Pal 67, Ebeling 73; dated 1738: Indian Miniature Paintings 70, Pal 71 a, Spink 71; c. 1738: Christie's 80; probably ca. 1738: Christie's 81; ca. 1740: Pal 71 b; datiert 1748: Münsterberg 70; c. 1750: Pal 76, Sotheby 79, Pal 83; 1750 – 75: Ehnbom 85; ca. 1770: Beach 72; ca. 1775: Beach 74.

C. Bildnachweise:
(1) Christie's 24. 4. 80, lot 137, F., G., R.b.
(2) Indian Miniature Paintings 70, p. 33, no. 37, G., R.b./Ehnbom 85, no. 63, F., G., R.m.R.
(3) Pal 67, Plate VII, no. 13, G.
(4) Pal 83, Plate R 35 a, F., G., R.b.
(5) Pal 67, Plate XVI, no. 34, G.
(6) Ebeling 73, fig. 212, p. 248, R.b.
(7) Pal 67, Plate XX, no. 47, G.
(8) Pal 67, Plate XXI, no. 51, G.
(9) Pal 67, Plate XXIV, no. 58, G. / Beach 74, fig. 100, R.b.
(10) Pal 67, Plate XXVI, no. 60, G.
(11) Pal 67, no. 73, Illustration auf Umschlag, F., G., R.b.
(12) Pal 67, Plate XL, no. 87, G.

Weitere Bilder:
„Frontispiz": Ebeling 73, fig. 77, p. 192 (jetzt im Rietberg Museum, Zürich).
„Adano Putra, Daughter of Dipak Raga", Christie's 28. 11. 83, lot 58, F., G.
„arākhai", Putra von Śrī: Münsterberg 70, p. 158, F., R.b. / Pal 71 a, Cat. no. 3, p. 70, G., R.b. / Pal 78, p. 126 f, no. 40, G.
„Chaiti", Putrī von Mālavakauśika: Pal 71 b, no. 39, p. 37, frontispiece, F., G., R.b.
„Candrabimba", Putra von Hindola: Spink 71, fig. 77, p. 65.
„desakāra", Rāgiṇī von Hindola: Pal 67, Plate V, no. 11, G.
„Hindola", Rāgiṇī (?): Christie's 23. 4. 81, lot 49, F., G., R.b.
„Khamaj", Rāgiṇī: Sotheby 8. 10. 79, lot 132, G., R.b.
„Paṭamanjarī Rāgiṇī": Pal 83, Plate R 35 b, p. 250, F., G., R.b.
„prasala", Putra von Dīpaka: Pal 67, Plate XXVII, no. 62, G.
„saṃkrābharena", Putrī von Dīpaka (?): Ebeling 73, fig. 78, p. 193.
„Sarang", Putra: Ebeling 73, Plate 57, F., R.b. / Polsky/McInerny 82, no. 14, G., R.b.
„sīyūrī" Rāgiṇī von Hindola: Pal 67, Plate XXXI, no. 68, G. / Beach 72, Plate 72, R.b.
„sughero (?)", Rāgiṇī von Mālavakauśika: Pal 67, Plate XXXIII, no. 70, G.
„syamā", Putrī von Bhairava: Pal 67, Plate XXXIV, no. 71, G.
„varāṭī", Rāgiṇī von Śrī: Pal 76, no. 27, G.

1. Āsāvarī	(1)	2. Baṅgāla	(2)	3. Deśa Vairāṭī	(3)
4. Dhanāśrī	(4)	5. Guṇakarī „jataśrī"	(5)	6. Kāmoda	(6)
7. Lalita	(7)	8. Mālava	(8)	9. Naṭa	(9)
10. Paṃcama	(10)	11. Śrī		12. Toḍī	(11)
13. Vilāvalī	(12)				

1 Bhairava 1 (1)	2 Bhairavī 2	3 Lalita 3 (2)	4	5	6 Baṅgāla 6
7 Mālavakauśika 7	8	9	10	Kakubhā 11	12 Gauḍī 12
13 Hindola 13	14	15 „Desakha“ 15 (3)	16	17	18
19 Dīpaka 19 (4)	20	21 Kāmoda 21 (5)	22 -Jayatasri- Guṇakarī 22	Deśa Vairāṭī 23 (6)	24
Śrī 25	26	27	28	29 Vasanta 29 (7)	30
31 Megha 31	32	33 Paṃcama 33 (8)	34 Gauḍa Malhāra 34	35	36 Vibhāsa 36 (9)

Serie P

Bei dieser Rāgamālā handelt es sich um eine auf 36 Folios reduzierte Sequenz der an Illustrationen umfangreichsten Rāgamālā Südasiens[43]. Letztere wurde in diesen Katalog nicht aufgenommen, da, von wenigen Ausnahmen abgesehen, ihre Ikonographien, soweit publiziert, nicht mit denen der Rāgamālās an den Wänden in Bundi und Indargarh übereinstimmen. Die nicht mit einer Abbildungsnummer versehenen Miniaturen wurden der Serie 103 in Ebeling 73 entnommen, da, wie an früherer Stelle erwähnt, nur ein Bruchteil des für diesen Katalog relevanten Materials im National Museum, New Delhi, zugänglich war.

Jedes Folio wurde am oberen roten Rand außerhalb der Bildfläche mit einer mehrzeiligen Beschriftung versehen, die bei den Rāgiṇīs angibt, wem die Rāgiṇī untergeordnet wurde und die wievielte Rāgiṇī sie vom betreffenden Rāga ist, wie etwa bei Folio 21: „rāga dīpaga kī ragaṇī nāma kamodanī 2 dusarī rāgaṇī rūpavarṇana rā . . .". Dann folgt die Beschreibung der Rāgiṇī. Am Ende des mehrzeiligen Textes stehen Verehrungsformeln wie etwa „śrī rādhākṛṣṇāya namaḥ // śrī gopījana vallabhāya namaḥ // śrī hare" (Folio 36), um für einen geschlossenen optischen Eindruck zu sorgen, wenn die letzte Zeile der Beschreibung den Raum nicht völlig einnimmt. Darunter befindet sich in der rechten oberen Ecke der Umrandung die Pagination, die derartig von geschwungenen Linien umgeben ist, daß von einiger Entfernung der Eindruck entstehen kann, die Ziffer befände sich im Schnittpunkt eines griechischen Kreuzes. Dieser Umrandung kommt hier dieselbe Bedeutung zu wie in Serie M. Die Folionummer von Deśa Vairāṭī wurde geschätzt, da das gesamte Blatt nicht zugänglich war.

Der Schreiber hielt sich an die „rāgaṇī"-Schreibweise.

A. Sammlungen:
New Delhi, National Museum (Folios 1, 2, 6, 7, 11, 12, 13, 15, 19, 22, 29, 31, 33 und 34); Oxford, Ashmolean Museum (Folio 3); Galerie Marco Polo (Folio 36). Der Rest befand sich im weiteren Kunsthandel.

B. Datierungen:
c. 1720 – 1750: Vatsyayan 82; ca. 1740: Sotheby 76; mid 18th century: Bhavnani 70, Sotheby 73, Maggs Bros 74; 1766 – 70: Dallapiccola 77, Krishna Divine Lover 82; ca. 1760: Rawson 61; ca. 1775: Ebeling 73, Prakash 81, P. K. Agrawala 83

C. Bildnachweise:
(1) Ebeling 73, fig. 132, p. 220, R.b. / Prakash 81, p. 22, R.b.
(2) Sotheby, 22. 11. 76, lot 136, G., R.b. / Dallapiccola 77, p. 16, no. 7, G., R.m.R.
(3) Ebeling 73, fig. 133, p. 220, R.b.
(4) Bhavnani 70, Plate 85, fig. 2, R.b. / P. K. Agrawala 83, fig. 193, G., R.b.
(5) Rawson 61, p. 139, F., G., R.m.R.
(6) Sotheby, 27. 3. 73, lot 116, G., R.b. / Maggs Bros. Bulletin no. 22, Vol. VII, pt. 1, 1974, lot 38, G., R.b.

[43] Vergl. Ebeling 73, pp. 217 – 220

(7) Vatsyayan 82, no. 124, R.m.R.
(8) Ebeling 73, fig. 181, p. 239, R.b.
(9) Sotheby, 22. 11. 76, lot 137, G., R.b. / Dallapiccola 77, p. 37, no. 41, G., R.b. / Krishna Divine Lover 82, Plate 198, p. 184, F., G., R.m.R.

Serie Q

Die Miniaturen dieser Rāgamālā sind auf der Rückseite mit einem Bogen braunen Papiers am oberen Rand beklebt, der, entsprechend herumgeklappt, wohl die bemalte Oberfläche der Miniatur schützen sollte. Ist das Papier auf die bemalte Fläche der Miniatur geklappt, lesen wir in der oberen Zeile die Paginierungsnummer, gefolgt von der Bezeichnung der Rāgiṇī und darunter mit einigem Abstand einen mehrzeiligen Vers, der ohne Wiederholung des Namens der Rāgiṇī und der Zuordnung unter den Rāga endet, wie z. B. 17 devaga(ṃ)dhara, darunter zwei in Nāgarī geschriebene Zeilen, die mit „hīndola kī rāganī" enden. In seinem Katalog hat Ebeling die Paginierung unerwähnt gelassen[44] und erwähnte ebenfalls nicht, daß er ein Folio der Serie vor Erscheinen seines „Ragamala Painting" publizierte. Da wir im National Museum nur wenige Miniaturen dieser Serie prüfen konnten, mußte trotz der Paginierung zu einer alphabetischen Auflistung zurückgegriffen werden. Rāgiṇī „Devgandhar", die Ebeling als Abbildung zu dieser Serie angibt, gehört in eine andere Sequenz (unsere Serie N). Den uns vorgelegten Blättern war die „rāganī"-Schreibweise zu entnehmen.

A. Sammlung:
New Delhi, National Museum (mindestens 25 Folios).

B. Datierungen:
mid-18th century: Bhavnani 70; ca. 1775: Ebeling 71 und 73, Sharma 74; ca. 1780: Archer 60; Middle 19th century: Brijbhushan 79.

C. Bildnachweise:
(1) Bhavnani 70, Plate 85, fig. 1, R.b.
(2) Archer 60, Plate 44, F., G.
(3) Ebeling 71, fig. 30.
(4) Brijbhushan 79, fig. 67.
(5) Chandra 58, p. 51, (fig.) 2.
(6) Ebeling 73, fig. 195, p. 243, R.b.
(7) Sharma 74, no. 44, p. 16, G.

Rāgas:	1. Mālavakauśika	(1)	2. Megha	(2)
Rāgiṇīs:	3. Gandhāra	(3)	4. Mālavaśrī	(4)
	5. Paṭamaṃjarī	(5)	6. Rāmakarī	(6)
	7. Vairāṭī	(7)		

Serie R

In dem von der „Rajasthan Lalit-Kala Akadami" veröffentlichten Katalog zur „Rajasthani Paintings Exhibition" werden in der Sektion der „Bundi School", p. 21ff, 37 Rāgamālā-Illustrationen aus dem Alvar Museum aufge-

[44] Ebeling 73, p. 221, linke Kolumne.

zählt[45]. Da „Kanhara Ragini" zweimal, nämlich unter Nr. 112 und unter Nr. 119 verzeichnet wurde, kommen insgesamt 36 verschiedene Rāgamālā-Illustrationen in Betracht. Die Aufzählung scheint keinem Ordnungsprinzip unterworfen zu sein. Bei „Megh Malhar", Nr. 96, wurde die Rāga- bzw. Rāgiṇī-Klassifikation ausgelassen. Unter Nr. 99 erscheint „Pancham Rag", so daß an Hand dieser Liste nicht entschieden werden kann, ob in dieser vollständigen Rāgamālā Paṃcama eine Rāgiṇī und „Megh Malhar" ein Rāga ist oder umgekehrt. Vier Jahre nach Erscheinen dieses Ausstellungskataloges wurde der erste Teil des Alvar Museumskataloges[46] publiziert, der bereits die Miniaturmalerei erfaßt hat. Zwar befindet sich in diesem Katalog eine Abbildung aus der Serie, die auf p. 21 ff. im Katalog der Jaipur Ausstellung der „Rajasthan Lalit-Kala Akadami" aufgelistet ist, ein entsprechender Hinweis im Textteil des Kataloges fehlt leider völlig. 1968 publizierten Randhawa und Galbraith eine Rāgiṇī aus dem Alvar-Set, von dem zu diesem Zeitpunkt mindestens zwei Illustrationen in veröffentlichten Reproduktionen zugänglich waren. Ebeling erwähnt unter Seriennummer (107) in seinem 1973 erschienenen Katalog "the only complete Ragamala of the Bundi school"[47] aus dem Alvar Museum, reproduziert aber keine Miniatur dieser Serie, ein Verweis auf eine der drei oben erwähnten Publikationen fehlt ebenfalls. Daher war es zunächst nicht sicher, ob es sich bei der vollständigen Rāgamālā Ebelings (107), und der von Prakash und anderen publizierten, ebenfalls vollständigen Serie aus dem Alvar Museum um ein und dieselbe Rāgamālā handelt, zumal die ästhetischen Beurteilungen dieser Serie auseinandergehen[48]. 1982 publizierte Satya Prakash schließlich alle Fotos der Serie inklusive einiger Farbtafeln. Prakash erwähnte in diesem Artikel keine der vorherigen Publikationen einzelner Blätter dieser Serie bzw. seinen eigenen Katalog von 1957. Er verwechselte mehrere Identifikationen (z. B. Plate 25 mit 24), benennt Plate 35 mit „Ragini Gaudi", obwohl im Text „Kakubha" beschrieben wird, misidentifiziert Baṅgalī Rāgiṇī mit „Gunakalī" (Plate 33), um nur einige wenige Unstimmigkeiten und Fehler zu erwähnen, die diesen Artikel für ikonographische Zwecke unbrauchbar machen. Eine Überprüfung im Alvar Museum dieser einzig an einem Ort aufbewahrten, vollständigen im Bundikalam ge-

[45] Prakash 57, pp. 21 – 24.

[46] Chakravarti 61.

[47] Ebeling 73, p. 221, mittlere Kolumne.

[48] Randhawa und Galbraith beschreiben eine Rāgiṇī-Illustration dieser Serie wie folgt: ". . . (it) is one of the finest examples of Bundi painting of the middle of the eighteenth century" Randhawa/Galbraith 68, p. 84. Ebeling bemerkte zu seiner Serie (107): "Artistically, (107) is of a rather low grade, with weak color, unsure line and uninspired ornamentation" Ebeling 73, p. 221, mittlere Kolumne. Randhawa bemerkt zu drei in seinem Bändchen erschienenen Illustrationen dieser Serie: "The best Ragamala paintings from Bundi are in the Alwar Museum" Randhawa 81, p. 70.

malten Rāgamālā ergab, daß die stilistisch zwar heterogene, aber doch zusammengehörige Serie von mindestens fünf verschiedenen Händen (A – E) beschriftet wurde. Da verschiedene Beschriftungen sich in einigen Fällen widersprechen, werden in diesem Falle die Bilder nach ihren Akzessionsnummern aufgelistet. Selbst die Akzessionsnummern, meistens in die untere rechte Ecke des Schriftfeldes gesetzt, sind nicht einheitlich. Sie wurden mitunter verbessert und sind sowohl in „arabischen" als auch in Nāgarī-Ziffern geschrieben. Die Namen der Rāgas bzw. Rāgiṇīs wurden in die linke obere Ecke des geräumigen Schriftfeldes gedrängt, als ob der, bzw. die Schreiber den restlichen zur Verfügung stehenden Raum mit einem Vers ausfüllen wollten. In der Folge sind die Bildnachweise und die Auflistung der Rāgamālā-Illustrationen gekoppelt.

A. Sammlung:
Alvar, Government Museum 1524 – 1559.

B. Datierungen:
ca. 1750: Prakash 57; ca. 1780: Randhawa/Galbraith 68, Randhawa 81; late 18th century: Ebeling 73 (p. 221).

C. Bildnachweise
(1) 1524. 1. Zeile, teilweise zerstört: „rāganī devaga(ṃ)dhārī" (darunter, Hand A:) „rāgani devaga(m)dhārīḥ" (darunter, von anderer Hand in Blei, Hand D:) „kedārā". Prakash 82, Plate 3, p. 19.
(2) 1525. „rāganī mālavāgorīḥ" (A); „rāganī mārū (D). Prakash 82, Plate 17.
(3) 1526. „rāga dipaga 19" (B). Chakravarty 61, Plate XI / Prakash 82, Plate 25, p. 25.
(4) 1527. „rāganī madhamādhavī" (A). Randhawa/Galbraith 68, Plate 14, F. / Prakash 82, Plate 5, p. 19.
(5) „rāganī paṭamaṃjarīḥ" (E). Prakash 82, Plate 10, p. 21.
(6) 1529. „śrī rāga" (C). Prakash 82, Plate 19, p. 23.
(7) 1530. „rāganī desavarārīḥ" (A). Prakash 57, gegenüber p. 20 / Prakash 82, Plate 32, p. 25 und Farbtafel auf dem Umschlag.
(8) 1531. „setamalāraḥ" (C); „seṃdhavī" (D). Prakash 82, Plate 16, p. 22.
(9) 1532. „ṭoḍī haṃḍala kī rāganī" (B). Randhawa 81, Plate 40 / Prakash 82, Plate 34, p. 29.
(10) 1533. „hi(ṃ)ḍola ki rāgani vilāvala . . . 14" (E). Prakash 82, Plate 12, p. 21.
(11) 1534. „rāga bhairuḥ" (A). Prakash 82, Plate 1, p. 18.
(12) 1535. „rāganī desāṣaḥ (A). Prakash 82, Plate 29, p. 27.
(13) 1536. „rāganī kedāroḥ 36" (A); „rāganī madhumādhavī" (D). Prakash 82, Plate 27, p. 25.
(14) 1537. „rāganī ṣa(ṃ)bhavatīḥ (A). Prakash 82, Plate 32.
(15) 1538. „paṃcama ki rāganī kukava 16" (E). Prakash 82, Plate 35, p. 29.
(16) 1539. „rāganī mālaśrī" (A). Prakash 82, Plate 22, p. 25.
(17) 1540. „bharu kī rāganī . . . 2" (E); „bharavī" (A). Prakash 82, Plate 2, p. 18.
(18) 1541. „naṭa rāganī bhairūṃ kī" (B). Prakash 82, Plate 6, p. 19 und Farbtafel auf dem rückwärtigen Umschlag, oben links.
(19) 1542. „meghamalāra rāga" (B); „maigha" (D). Prakash 82, Plate 13, p. 21.
(20) 1543. „va(ṃ)gālī śrī rāga kī" (B). Prakash 82, Plate 33.
(21) 1544. „rāganī āsavarīḥ" (A). Prakash 82, Plate 24.
(22) 1545. „rāganī varārī" (C). Prakash 82, Plate 4, p. 22.
(23) 1546. „pa(ṃ)cama rāga . . . 25" (E); „mālakośa" (D). Prakash 82, Plate 31, p. 28.
(24) 1547. „rāganī vasaṃtaḥ" (A). Prakash 82, Plate 20, p. 23.

(25) 1548. „lalita bhairūṃ kī rāganī" (B). Prakash 82, Plate 8, p. 19.
(26) 1549. „rāganī goḍīh" (A). Randhawa 81, Plate 41 / Prakash 82, Plate 36 und hinterer Umschlag, unten links, F.
(27) 1550. „rāga mālakosaḥ" (A); „rāganī deśī" (D). Prakash 82, Plate 28, p. 27.
(28) 1551. „śrī rāga kī rāgī . . . gu(ṃ)ḍa rāgani . . . 34" (Beschriftung von selber Hand wie die 1. Zeile in 1524); „rāganī g(au)ḍakarī" (C); „ṭaṃka" (D). Prakash 82, Plate 21, p. 23.
(29) 1552. „paṃcama kī rāganī kamoda . . . 26" (C). Prakash 82, Plate 26, p. 25.
(30) 1553. „rāganī dhanāsarīḥ" (A). Prakash 82, Plate 18, p. 23.
(31) 1554. „guṃnakalī mālakoṃsa kī rāganī (B). Prakash 82, Plate 11, p. 21.
(32) 1555. „rāganī gujarīḥ" (A). Prakash 82, Plate 14, p. 21.
(33) 1556. „rāga hī(ṃ)dolaḥ" (A). Prakash 82, Plate 7, p. 19.
(34) 1557. „rāganī vībhāsaḥ" (A). Randhawa 81, Plate 42 / Prakash 81, Plate 15, p. 22.
(35) 1558. „kānaro dīpaga kī rāganī" (B). Prakash 82, Plate 30, p. 27.
(36) 1559. „rāgan(i) rā(ṃ)kalī" (A). Prakash 82, Plate 9, p. 21.

Alphabetische Auflistung der tatsächlich dargestellten Ikonographien der Serie R: Āsāvarī: (21), Baṅgāla: (20), Bhairava: (11), Bhairavī: (17), Deśākha: (12), Deśa Vairāṭī: (13), Dhanāśri: (30), Dīpaka: (3), Gandhāra: (22), Gauḍa Malhāra: (8), Gauḍī: (26), Guṇakarī: (31), Gūṃḍa: (28), Gurjarī: (32), Hindola: (33), Kakubhā: (15), Kāmoda: (29), Karṇāṭa: (35), Kedāra: (1), Khambhāvatī: (14), Lalita: (25), Madhumādhavī: (4), Mālava: (2), Mālavakauśika: (27), Mālavaśrī: (16), Megha: (19), Naṭa: (18), Paṃcama: (23), Paṭamaṃjarī: (5), Rāmakarī: (36), Śrī: (6), Toḍī: (9), Vairāṭī: (7), Vasanta: (24), Vibhāsa: (34), Vilāvalī: (10).

Serie S

Die Miniaturen sind ohne Schriftfeld, die Umrandung rotglänzend. Die Publikationen verzeichnen keine Beschriftung. Bei 4. ist die Darstellung ungewöhnlich: eine Dame, die nach ihrer Körperhaltung eine Toḍī Rāgiṇī illustrieren könnte, hält in ihrer erhobenen rechten Hand an Stelle der Vīṇā eine langstielige Blüte. Statt von Gazellen ist die Dame von Affen umgeben. Auffällig ist die geometrisierende Darstellung der Vegetation, vor allem der Bananenstauden, die einen schablonenhaften Eindruck hinterlassen.

A. Sammlungen:
Die Miniaturen befanden sich im Kunsthandel.

B. Datierungen:
ca. 1750: Dallapiccola 77, Christie's 78; um 1800: Lempertz 78.

C. Bildnachweise:
(1) Dallapiccola 77, p. 42, no. 47, G. R.b.
(2) Lempertz 7./8. 7. 78, Nr. 680, Tafel 21, oben rechts, G.
(3) Christie's 12. 10. 78, lot 87, Plate 23, G., R.b.
(4) Dallapiccola 77, p. 36, no. 39, G., R.b.

1. Āsāvarī (1) 2. Dhanāśrī (2) 3. Gurjarī (3)
4. Kakubhā (4)

Serie T

Die drei mehr oder weniger gut reproduzierten Miniaturen dieser Serie sind im oberen gelben Schriftfeld bei den Rāgiṇīs mit der Angabe des übergeordneten Rāga versehen. Eine Paginierung fehlt. L. Leach behauptete, daß eine

weitere Miniatur dieser Serie zugehöre[49]. Dies ist aber nicht der Fall, da die von ihr angesprochene Miniatur nicht nur stilistisch zu weit von den hier aufgelisteten drei Bildern abweicht, sondern auch kein Schriftfeld mehr besitzt, wie Leach vermutete. Stilistisch nahestehend ist Serie W. Der Beschrifter schrieb „rāganī".

A. Sammlungen:
Rietberg Museum, Zürich (1. und 2.); Cleveland Museum of Art, Cleveland (3.).

B. Datierungen:
First quarter of the 18th century: Skelton 61; c. 1770 – 90: Leach 78

C. Bildnachweise:
(1) Skelton 61, p. 40, no. 18, Plate 18, G.
(2) Leach 78, p. 404, Cat. No. 64, G.
(3) Skelton 61, p. 40, no. 17, Plate gegenüber p. 48, F., G.

Mālavakauśika
1. Kakubhā (1)

Megha
2. Deśākha (2) 3. Gurjarī (3)

Serie T_1

Der Schreiber brachte seine identifizierenden Beschriftungen in einem verhältnismäßig schmalen Schriftfeld unter, das nur für eine Zeile Raum bietet. Manche Blätter, wie z. B. 6., sind paginiert, in diesem Falle mit einer „34". Die Beschriftungen können von verschiedenen Händen stammen. Wo erkennbar, wurde „rāganī" geschrieben. Die Rāga-Zuordnung ist der Tabelle zu entnehmen.

A. Sammlungen:
Banaras, Bhārat Kalā Bhavan (6.); R. K. Tandan, Secundarabad (2., 4.).

B. Datierungen:
18. Jh.: Kalā Nidhi 49; ca. 1760: Tandan 82.

C. Bildnachweise:
(1) Tandan 82, fig. 108, G.
(2) Kalā Nidhi No. 4, 1949, Frontispiz, F.

1. (Bhairava)
2. Paṭamaṃjarī (1)
3. (Mālavakauśika)
4. Khambhāvatī
5. (Śrī)
6. Gauḍa Malhāra (2)

Serie U

Die Schriftfelder dieser Rāgamālā treten durch eine besondere Ornamen-

[49] Leach 78, p. 406: "Skelton, *Indian Miniatures,* pl. 16, is from the same miniature series as A and B (d. h. unsere Nummern 1. und 3., J. B.), but its inscription is not included in the reproduction."

tierung hervor: zwei, jeweils sich zu einem Rechteck öffnende, gedrückte Spitzbögen mit betonten Anwölbern umklammern die Beschriftung. In den linken Bogen setzte der Schreiber die Folionummer. Dabei dürfte er sich im Falle des Rāga Hindola verschrieben haben, weil die entsprechende Eintragung im Schriftfeld von Folio 16 der Eintragung auf der Hindola illustrierenden Miniatur widerspricht. Auf dem Folio von Rāga Hindola ist Nummer 25 zu lesen und auf dem Folio der Rāgiṇī Deśākha die Nummer 16 mit dem Hinweis, daß sie dem Rāga Hindola zugeordnet ist. Daher wird in der Tabelle Rāga Hindola unter Nummer 13 eingeordnet. Neben der Paginierung steht der Name des Rāga bzw. die Familienzugehörigkeit der Rāgiṇī. Bei den Rāgiṇīs folgt dann der jeweilige Name und eine Zeitangabe zum Singen der dazugehörigen Tonfolge. Die Identifikation der Rāgiṇīs erscheint in der „rāganī"-Schreibweise. Nur einmal (Folio 20) wurde „rāgana" geschrieben.

A. Sammlungen:
Die Bilder befanden sich im Kunsthandel.

B. Datierungen:
c. 1770: Maggs Bull. no. 8; last quarter 18th century: Maggs Bros. Bull. nos. 16 und 20.

C. Bildnachweise:
(1) Maggs Bros. Ltd. Bulletin no. 8, 1965, no. 44, Plate X, G.
(2) Ibid., no. 31, Plate X, G.
(3) Maggs Bros. Ltd. Bull. no. 16, Vol. V, pt. 1, 1970, no. 11, G.
(4) Ibid., no. 14, p. 20, G.
(5) Ibid., no. 12, p. 18, G.
(6) Ibid., no. 13, p. 20, G.
(7) Maggs Bros. Ltd. Bulletin no. 20, Vol. VI, pt. 2, 1972, no. 102, G.
(8) Maggs Bros. Ltd. Bull. no. 16, Vol. V, pt. 1, 1970, no. 15, G.
(9) Maggs Bros. Ltd. Bull. no. 8, 1965, no. 25, Plate X, G.

Serie V

Die vier Miniaturen, die wir dieser Serie zuordnen wollen, stammen nicht von nur einer Hand. Wegen der bei Folio U (3) abweichenden Gesichtsgestaltung meinte N. Heeramaneck sogar, daß diese Miniatur nicht zu dieser Serie gehöre[50].

Innerhalb einer einzigen Serie können mehrere Stile, bzw. mehrere Hände voneinander unterschieden werden, wie etwa Serie R zeigt. Im Stile der Serie U wurden mehrere Bundikalam-Rāgamālās gemalt, deren verstreute Blätter eine Zuordnung zu einer bestimmten Serie erschweren. Im gleichen Stile entstanden selbstverständlich auch Malereien, die keine Rāgamālā-Illustrationen sind[51]. K. Ebeling erwähnt eine Beschriftung bei Folio V (2) („Gujari 6 of Bhairava")[52]. Ob die anderen drei Folios paginiert oder beschriftet sind,

[50] Heeramaneck 84, p. 25.
[51] Nath/Puri 82, Plate VIII, col.
[52] Ebeling 71, p. 68.

Bhairava 1	2	3	4	5 Paṭamaṃjarī 5 (1)	6 Lalita „tyaja . . .“ 6 (2)
7	8	9	10	11	12
25 Hindola 13 (3)	14	15	16 Deśākha „sīcā“ 16 (4)	17	18
19 Dīpaka 19 (5)	20 Dhanāśrī 20 (6)	21	22	23	24 Vairāṭī 24 (7)
25	26	27	28	29	30
Śrī 31	32	33	34 Gauḍa Malhāra 34 (8)	35 Kedāra 35 (9)	36

erfahren wir nicht. Aus diesem Grunde werden die Bilder alphabetisch aufgelistet.

A. Sammlungen:
New Delhi, National Museum (1.); Richmond, Virginia, Virginia Museum (3.). Der Rest befindet sich in ungenannten Privatsammlungen.

B. Datierungen:
18th century: Ebeling 71; late 18th century: Heeramaneck 84 (bei 1. und 4.); Heeramaneck 84 (bei 3.).

C. Bildnachweise:
(1) Heeramaneck 84, Plate 53, F.
(2) Ebeling 71, fig. 23.
(3) Heeramaneck 84, Plate 54, F.
(4) Ibid., Plate 52, F.

1. Gauḍī	(1)	2. Gurjarī	(2)	3. Toḍī	(3)
4. Vairāṭī	(4)				

Serie W

Von den 18 Miniaturen[53] dieser Sequenz im National Museum, New Delhi, sind nur fünf in Reproduktionen zugänglich[54]. Die Beschriftung in den Schriftfeldern wurde zwar übermalt, soll sich aber, so Ebeling, "against a strong light" noch lesen lassen. Die uns zugänglichen Folios bestätigen diese Beobachtung nicht. Nach Ebeling wurden die Folios paginiert, die Nummernverteilung teilt Ebeling jedoch nicht mit.

A. Sammlungen:
New Delhi, National Museum (1., 2., 3., 5., 7. und 13 bzw. 17 weitere Folios); Sammlung Metzger, Grünstadt (6.). Das restliche Blatt befand sich im Kunsthandel.

B. Datierungen:
Mitte 18. Jahrhundert: Lempertz 83; 18th century: Ebeling 71; 1775 – 1800: B. N. Sharma 78; late 18th century: Ebeling 73, Sharma 74; c. 1790: Beach 74.

C. Bildnachweise:
(1) Ebeling 73, fig. 179, p. 239, R.b.
(2) Sharma 74, p. 17, no. 46, Plate 52, G.
(3) Ebeling 71, fig. 26 / Ebeling 73, fig. 264, p. 261, R.b.
(4) Lempertz 10./11. 6. 83, Nr. 755, Tafel 23, unten links, G.
(5) Ebeling 71, fig. 14 / Ebeling 73, fig. 294, p. 270.
(6) Beach 74, fig. 123 / B. N. Sharma 78, fig. 88 / Morris 81, fig. 1.

Rāgas:	1. Śrī	(1)					
Rāgiṇīs:	2. Bhairavī	(2)	3. Gūṃḍa „Desi"	(3)	4. Gurjarī	(4)
	5. Kedāra	(5)	6. Khambhāvatī		7. Vasanta	(6)

[53] Die von Ebeling angegebene Inventarnummer läßt eher 22 Folios vermuten, siehe Ebeling 73, p. 221 „National Museum, New Delhi; 51.68/1 to 22".

[54] Ebeling führt für diese Serie nur 2 Reproduktionen an. Eine dritte Reproduktion, Rāga Śrī, listete er unter Serie (107). Die Angaben neben dieser Reproduktion korrigieren ihn von selbst.

Serie X

Bilder dieser Rāgamālā haben kein Schriftfeld, wir konnten in den Reproduktionen auch kein Deckblatt sehen, das eine Paginierung oder einen Titel mitteilt, weswegen die Blätter dem alphabetischen Prinzip nach aufgelistet werden.

A. Sammlungen:
New Delhi, National Museum (1., 2.); Paris, Musée Guimet (3.); Bombay, H. K. Swali Collection (4.).

B. Datierungen:
18th century: Ebeling 73; late 18th century: Sharma 73 und 74.

C. Bildnachweise:
(1) Sharma 73, no. 47, G.
(2) Sharma 74, no. 45, p. 17, Plate 45, G.
(3) Musée Guimet, Negativnummer 79 F 9231.
(4) Ebeling 73, Plate C 28, F.

Rāga:	1. Megha	(1)				
Rāgiṇīs:	2. Gauḍī	(2)	3. Paṭamaṃjarī	(3)	4. Vasanta	(4)

2.1.: Y: einzelne, beschriftete Illustrationen aus Rāgamālās

Lfd. Nr.	Titel	Fnr.	Sammlung	Datierung(en)	Bildnachweis(e)	S.w.Nr.
Rāgas:						
(1)	Bhairava (Kedara)	–	?	?	Prajna 73, letzte Tafel	(6)
(2)	Dīpaka	19	Museum Rietberg, Zürich	vers 1790	Cran 80, no. 59, G. ohne Abbildung	
(3)	Hindola	–	Kunsthandel	ca. 1750	Christie's 7. 7. 76, lot 136, Plate 26, G.	
				ca. 1760	Sotheby 20. 7. 77, lot 56, p. 30, G.	
				ca. 1720	Dallapiccola 77, p. 22, no. 17, G.	
(4)	Megha	205	Udaipur, Sarasvatī Bhandar	dat. 1768	Ebeling 73, fig. 129, R.b.	
				dat. 1766 – 68	Beach 74, fig. 42, R.m.R.	
(5)	Śrī	31	?	c. 1750	Heeramaneck 84, Plate 57, F.	
Rāgiṇīs:						
Lfd. Nr.	Titel	Fnr.	Übg. Raga	Sammlung	Datierung(en)	Bildnachweis(e)	S.w.Nr.
(6)	Gauḍa Malh. (Baṅgāla)	–	–	Bhārat Kalā Bhavan, Banaras	?	Gangoly 34, fig. C, Pl. 8	(1)
					ca. 1670	Kanoria 49, phalak 2	
					18th cent.	Ebeling 73, fig., 283, R.b.	
(7)	Gauḍa Malh.	33	Śrī	?	late 17th c.	Davidson 68, no. 125, G.	
(8)	Gauḍa Malh.	33	Śrī	National Museum, New Delhi	about 1775	Sharma 73, no. 46 P. K. Agrawala 83, no. 191	
(9)	Gauḍa Malh.	33	Megha	Baroda Museum	18th c.	Ebeling 71, fig. 6, R.m.R.	
(10)	(Gauḍī)	–	Mālava-kauśika	Tandan Collection	ca. 1725	Tandan 82, Plate XXXV, F., G.	
(11)	Kakubhā	–	Megha	Museum für Indische Kunst Berlin	late 18th c.	Waldschmidt 75, fig. 101, p. 278, § 162, G.	(13)

Lfd. Nr.	Titel	Fnr.	Übg. Raga	Sammlung	Datierung(en)	Bildnachweis(e)	S.w.Nr.
(12)	Kakubhā	22	Śrī	Kunsthandel	c. 1760	Sotheby 15. 10. 84, lot 61, G.	
(13)	Kāmoda	–	Śrī	Museum für Indische Kunst Berlin	late 18th c.	Waldschmidt 75, fig. 80, G.	(11)
(14)	Khambhāvatī	–		Kunsthandel	ca. 1740	Christie's 5. 5. 77, lot 129, G.	
(15)	Meghamalh.	32	Śrī	Prince of Wales Museum, Bombay	ca. 1725	Shirali 77, p. 50, F.	
(16)	Naṭa	–		Paul F. Walter	ca. 1675	Pal/Glynn 76, no. 15, G.	
(17)	Rāmakarī	11	Hindola	Bhārat Kalā Bhavan, Banaras	(ca. 1625)	Vatsyayan 81, Plate III	Vergl. Serien B und C
(18)	Toḍī	20 (?)	Mālava-kauś. (?)	Kunsthandel	ca. 1800	Sotheby N. Y., 30. 6. 80, G.	(22)
(19)	Vairāṭī	–	Bhairava	National Museum, New Delhi	18. Jh.	Rasika 58, no. 6 Hickmann 75, Nr. 27	(21)
(20)	Vairāṭī	24	Dīpaka	Kunsthandel	2. Hälfte des 18. Jahrh.	Fischer 79, S. 147, F., G., R.m.R.	
(21)	Vasanta	–	Śrī	Museum für Indische Kunst Berlin	Anfang des 18. Jahrh.	Härtel 66, Kat. Nr. 280 G., G.	(19)
					18. Jh.	Härtel 71, Tafel S. 36, F., G.	
					ca. 1700	Waldschmidt 75, fig. 2, p. 37, F., G.	
(22)	Vasanta	34		Kunsthandel	ca. 1800	Sotheby N. Y., 30. 6. 80, G.	(18)
(23)	Vibhāsa	–	Mālavak.	Kunsthandel	1770 – 1790	Christie's 24. 4. 80, lot 140, G.	
(24)	Vilāvalī	?			debut du 17. siècle	Neven 76, no. 79, p. 76, G.	
(25)	Vilāvalī	–	Hindola	Rao Madho Singh Museum Trust, Kota	c. 1780	B. Singh 85, fig. 6	

2.2.: Z: einzelne, „unbeschriftete" Illustrationen aus Rāgamālās

Lfd. Nr.	Titel	Abw. Benennung	Sammlung	Datierung(en)	Bildnachweis(e)	S.w.Nr.
Rāgas:						
(1)	Dīpaka	–	Baroda Museum	18th century	Gangoly 61, Plate XLVI B, G.	
(2)	Megha	–	Kunsthandel	18th century	Maggs Bros. Bulletin no. 17, Vol. V, pt. 2, no. 60, G.	
(3)	Śrī		Kunsthandel	ca. 1670	Sotheby 10. 10. 77, lot 59, G.	
(4)	Śrī	–	Earnest C. & Jane Werner Watson	ca. 1780	P. Chandra 71, no. 118, p. 71, F., G.	
(5)	Śrī	–		troisième tiers du 17e siècle	Neven 76, no. 120, p. 102, G.	
(6)	Śrī		National Museum, New Delhi	about 1775	Sharma 73, no. 45	
Rāgiṇīs:						
(7)	Āsāvarī	–	Doris Wiener, New York	ca. 1725	Indian Miniature Paintings 70, no. 27, p. 24, G.	
(8)	Āsāvarī	–		1750 – 55	Glynn 73, no. 17, G.	
(9)	Baṅgāla	–	Kunsthandel	mid 17th century	Sotheby N. Y. 14. 12. 79, lot 163, G.	
(10)	Baṅgāla	–	?	keine	Brunel 81, no. 117, F.	
(11)	Bhairavī		Kunsthandel	1830 – 40	Maggs Bros. Ltd. Bull. no. 38, 1985, lot 21, G.	
(12)	Deśākha	–	Kunsthandel	vers 1780	Dallapiccola 77, no. 22, p. 25, G.	
(13)	Deśa Vairā.	keine	Kunsthandel	ca. 1760	Sotheby 9. 10. 78, lot 266, p. 108, G.	(39)
(14)	Deśa Vairā.	keine	Doris Wiener, New York	ca. 1790	Indian Miniature Paintings 70, no. 33, p. 29, G.	
(15)	Dhanāśrī	–	Allahabad, Municipal Museum	ca. 1720	Archer 59, Plate 35, Anand 73, p. 117.	(44)

Lfd. Nr.	Titel	Abw. Benennung	Sammlung	Datierung(en)	Bildnachweis(e)	S.w.Nr.
(16)	Gandhāra		Kunsthandel	1660 – 70	Two Thousand . ., Plate p. 102, F., G.	(18)
(17)	Gandhāra		Kunsthandel	ca. 1700	Christie's 1. 4. 82, lot 92, G.	(33)
(18)	Gauḍa Malh.	Baṅgāla	Madhuri Desai, Bombay	um 1660	Barrett/Gray 63, S. 142, F., G.	(16)
(19)	Gauḍa Malh.	–	Kunsthandel	3rd quarter 18th century	Christie's 7. 7. 77, lot 65, Plate 13, G.	
(20)	Gauḍī		Kunsthandel	c. 1625	Sotheby 20. 6. 83, lot 97, G.	
(21)	Gauḍī	Kakubhā	Museum für Indische Kunst Berlin	Anfang 18. Jahrhundert	Härtel 66, no. 281, Plate 65, G.	
				ca. 1700	Waldschmidt 75, fig. 96, p. 273, G.	
(22)	Gauḍī	Kakubhā	Edwin Binney, 3rd	1770 – 80	Archer 68, no. 17, p. 31, G.	
(23)	Gauḍī	Kakubhā	Allahabad Museum	ca. 1780	Kala 61, Plate 13, G.	
(24)	Gauḍī	–	Cleveland Museum of Art	1790 – 1800	Leach 78, Cat. no. 65, p. 407, G.	
(25)	Kakubhā	keine	Verbleib unbekannt	mid 18th century	Khandalavala 58, no. 8, p. 8	
(26)	Kakubhā	Gauḍī	Kunsthandel	mid 18th century	Sotheby N. Y. 15. 12. 78, lot 137, G.	
				c. 1770	Sotheby N. Y., 20./21. 9. 85, lot 414, G.	
(27)	Kakubhā	–	H. K. Swali Coll.	18th century	Ebeling 73, Plate 28, F.	
(28)	Kāmoda	keine	Kunsthandel	ca. 1760	Sotheby 20. 7. 77, lot 57, G.	
		Devagari		ca. 1780	Cran 80, no. 55, G.	
(29)	Kedāra	–	Paul f. Walter Collection			
(30)	Lalita		Kunsthandel	c. 1625	Sotheby 20. 6. 83 lot 100, p. 54, G.	vergl. Serien B/C
(31)	Lalita	–	Earnest C. & Jane Werner Watson	early 18th century	P. Chandra 71, no. 114, p. 69, G.	

Lfd. Nr.	Titel	Abw. Benennung	Sammlung	Datierung(en)	Bildnachweis(e)	S.w.Nr.
(32)	Lalita		National Museum, New Delhi		L. C. Sharma 79, fig. 8	
(33)	Madhumādhavī		Kunsthandel	ca. 1700	Christie's 1. 4. 82, lot 93, p. 34, G.	(17)
(34)	Madhumādha.	–	Kunsthandel	ca. 1760 – 80	Sotheby N. Y. 15. 12. 78, lot 147 A, G.	
(35)	Mālava	–		end of the 16th century	Mehta 35, Plate XL, fig. 2	
				1590 – 1	Waldschmidt 75, p. 451, und p. 534 (ohne Abb.)	
(36)	Mālava	„Desi" (?)	Kunsthandel	c. 1780	Maggs Bull. 8, no. 37, G.	
(37)	Mālavaśri		Kunsthandel	c. 1750	Christie's 25. 11. 85, lot 26	
(38)	Mālavaśri	keine	Kunsthandel	18th century	Maggs Bull. 13, no. 14, G.	(43)
(39)	Naṭa	–	Kunsthandel	ca. 1750	Maggs Bros. Ltd. Bull. no. 17, Vol. V, pt. 2, no. 62, G.	(13)
(40)	Naṭa	keine	National Gallery of Canada, Ontario	mid 18th century ca. 1760	Art of Asia 81, fig. 46, G Heeramaneck 84, Plate 50, F.	
(41)	Naṭa		Earnest C. & Jane Werner Watson	late 18th century	P. Chandra 71, no. 120, p. 74, G.	
(42)	Paṃcama	„Pancham Raga"	Kunsthandel	XIXe s.	Druout, Salle no. 11, 21. 3. 75, no. 140, p. 19, planche p. 28, G.	
(43)	Paṭamaṃjarī		Kunsthandel	18th century	Maggs Bull. 13, no. 15, G.	(38)
(44)	Rāmakarī	–	Allahabad Museum	mid 18th c.	Kala 61, Plate 24, G.	(15)
(45)	Toḍī	–	William Theo Brown/Paul Wonner	ca. 1775	Pal 76, no. 28, G.	
(46)	Toḍī	–	Kunsthandel	ca. 1775	Maggs Bros. Bulletin no. 21, Vol. VI, pt. 3, lot 231, p. 161, G.	
(47)	Toḍī	–	John Kenneth Galbraith	ca. 1790	Welch/Beach 65, no. 58, p. 94, G.	

Lfd. Nr.	Titel	Abw. Benennung	Sammlung	Datierung(en)	Bildnachweis(e)	S.w.Nr.
(48)	Vairāṭī	Deśa Vairā.	Kunsthandel	ca. 1770	Dallapiccola 77, no. 32, p. 30, G.	
(49)	Vasanta	–	Calcutta private Collection	latter half of the 16th century	Mehta 35, Plate 39	
(50)	Vasanta	–	Paul F. Walter	ca. 1650	Pal 78, no. 12, F., G.	
(51)	Vasanta	–	Gopi Krishna Kanoria, Calcutta	ca. 1665	Archer 59, Plate 5	
				um 1660	Barrett/Gray 63, S. 144, F., G.	
(52)	Vasanta	–	Museum Rietberg, Zürich	1st quarter 18th century	Skelton 61, no. 16, Plate 16, G.	
					E. Fischer et al. 82, Tafel S. 53, F.	
(53)	Vasanta		Sammlung Metzger, Grünstadt	ca. 1720	Sotheby N. Y. 30. 6. 80, lot 104, G., R.b. Krishna Divine Lover 82, Plate 168, p. 159, F.	
(54)	Vibhāsa	keine		keine	Krishnan 64, p. 42, links	
(55)	Vibhāsa		Kunsthandel	vers 1780	Druout, Salle N° 5, Ader Picard Tajan, 11. 5. 82, no. 68, G.	

3. TRANSLITERATION DER RĀGA- BZW. RĀGIṆĪ-NAMEN DER BESCHRIFTETEN MINIATUREN DES SERIENKATALOGES

Die folgenden Transliterationen der Rāga- bzw. Rāgiṇī-Namen von im Bundikalam gemalten Miniaturen – gewissermaßen ein Versuch einer Art malschulenspezifischen, kritischen Edition dieser Namen – dient dem Nachweis des schriftlichen Beleges derjenigen Bezeichnungen, mit denen die größtenteils unbeschrifteten Wandmalereien benannt werden sollen.

Analog dem Serienkatalog wird auch hier von den von Waldschmidt 1972 edierten Schreibweisen ausgegangen. Die Namen der Rāgas und Rāgiṇīs werden getrennt und untereinander alphabetisch aufgeführt. Transliteriert sind nur die in Devanāgarī geschriebenen Namen. Die Folios werden nach ihrer alphabetischen Serienabfolge angegeben, wobei sie nach Art ihrer Serie entweder mit der (ungeklammerten) Folionummer oder mit der (rundgeklammerten) von uns gegebenen Nummer versehen werden. Ein Semikolon trennt dabei die einzelnen Blätter mit den entsprechenden Transliterationen und evtl. weiteren Angaben, wie z. B. bei Serie F die Zeilenzählung, wenn auf einem Folio zwei verschiedene Lesarten zu sehen sind. Die Beschriftungen der Serie R (Alvar Museum) wurden in dieser Auflistung nicht noch einmal erfaßt.

Ein eckig geklammerter Anusvāra wurde in der Transliteration ergänzt.

Rāgas

Bhairava: A (1): bhaurūṃ; A (2): bhairava[sya]; C (1): bharava; E 1: bhauru; F 1: bhairava; H 1: bharu; H 2: bhairu; K 2, K 3, K 6: bhairu; O 7: bharu, O 12: bharu; P 2: bhairava; U 5: bheru; U 6: bharu; Y (19): bharu.

Dīpaka: A (3): dīpaka; A (4) dīpaka[sya]; A (5): dīpaka; C (2): dīpaka[sya]; H 19: dīpaka; H 22: dīpaka; H 23: dīpakai; I 1: dīpaga; K 19, 22 – 24: dīpaka; L 20: dīpaka; L 21: dipaka; M 29: dīpaka; M 30: dīpaka; N 19: dīpaka; P 21: dīpaga; U 19: dīpaga; U 20: dīpakī [?]; U 24: dīpaka; Y (2): dīpaga; Y (20): dīpaka.

Hindola: A (6): hi[ṃ]dala; E 13: hī[ṃ]ḍala; H 13, 14 und 17: hī[ṃ]ḍaula; I 21: hī[ṃ]ḍola; K 15 – 18: hīṃḍola; M 21: hī[ṃ]ḍola; M 24: hī[ṃ]ḍola; O (2): hī[ṃ]ḍola; O (5): hī[ṃ]īdolai; O (8): hī[ṃ]ḍola; O 10: hī[ṃ]dola; U 13: hī[ṃ]dola; U 16: hī[ṃ]dola; Y (3): hīṃḍola; Y (17): hi[ṃ]daula, Y (25): hiṃdola.

Mālavakauśika: A (7) mālavakauśika[sya]; E 7: mālakaivasika; H 8 – 9: mālakosaka; K 10: mālakosāka; K 11: mālakosakai; L 11: mālakausyaka; M 8: mālakosa; O (3): mālaikausaika; T (1): mālakosa; T_1 4: mālakosa; Y (10): mālakosa; Y (18): mālakosa.

Megha: I 10: megha; I 11: megha; T (2): meghamaṃ[?]lāra; T (3): meghamaṃ[?]lāra; Y (4): meghamalhāra; Y (9): magha; Y (11): megha.

Paṃcama: E 25: pa[ṃ]cama; F 25: paṃcama; H 25: paṃcīma; H 29: pa[ṃ]cama; K 26, K 29: paṃcama; L 26: paṃcama; M 3, M 34: paṃcama.

Śrī: A (9) – A (11); C (3), D 25, H 31, K 33 – 34, L 33, M 14, M 15, O (11.), P 29, U 34, U 35, Y (5), Y (7), Y (8), Y (12), Y (13), Y (15), Y (21): śrī.

Rāgiṇīs

Āsāvarī: A (9): āsāvarī; D 22: āsāvarī; E 36: āsāvarī.

Baṅgāla: E 27: ba[ṃ]gāla; O (2): vaṃgālo.

Bhairavī: A (2): bhauravī; F 2: bhairava; K 2: bhairavī; M 2: bherava.

Deśākha: E 14: desāṣa; F 16: desāṣa (2. Zeile), deśaṣa (4. Zeile); J 4: desāka; K 16: desāṣa; T 2: desākāra; U 16: sīṣa.

Deśa-Vairāṭī: E 24: desībarāḍī; H 23: desabarāḍī; K 23: desabairāḍi; M 29: desaberārī; O 3: desavairāḍī.

Dhanāśrī: D 15: dhanasarī; F 20: dhanāsarī (2. Zeile), dhanyaśrī (4. Zeile); L 20: dhaṃyaśrī; U 20: dhanāsarī.

Gandhāra: D 12: gaṃdhāra; G 17: gāṃdhāra; H 17: devagaṃdhāra; K 17: devagaṃdhāra; N 17: devagaṃdhāra.

Gauḍa Malhāra[55]: E 30: gauḍamalāra; F 33: malāra; I 10: gauḍaimalāra; K 33: gauṃḍamalāra; L 33: goḍamalhara; M 15: goḍamalāra; U 34: goḍāmāle; Y (7): goḍamalāra; Y (8): goḍamalāra; Y (9): goḍamalāra.

Gauḍī: D 4: goḍī; E 8: gauḍī; H 8: goḍī; M 8: gārī.

Guṇakarī: D 8: gunakalī; E 12: gunakalī; F 12: gunakarī.

Gūṃḍa[56]: A (10): gūṃḍa; E 34: gu[ṃ]ḍa; I 21: gau[ṃ]ḍa; K 34: gauṃḍa.

Gurjarī: E 26: gujarī; K 26: gujarī; L 26: gujarī; N 26: gujarī; T (3): gujarī.

Kakubhā: E 28: kakubha; M 34: kakubha; Y (11): kukaba; Y (12): kukaba.

Kāmoda: A (4): kāmoda; C (2): kāmoda; E 21: kāmoda; P 21: kamodanī; Y (13): kamodana.

Karṇāṭa: H 22: kānharā; K 22: kānhairā.

Kedāra: A (5) kedārā; E 35: kedārau [oder: kedoro ?]; U 35: kedāro.

Khambhāvatī: A (7): khaṃbhāvatī; F 9: ṣaṃbhāvatī; J 9: ṣa[ṃ]bhāīcī [?]; T_1 4: ṣa[ṃ]bhāvaca; Y (14): ṣa[ṃ]bhāvāca.

Lalita: D 6: lalatī; F 5: lalita; K 6: lalīta; O 7: lailatai; P 3: lalita.

Madhumādhavī: madhamādhavī; D 14: madhamādhu; E 18: madhamādhavī; F 18: madhumādhavi [2. Zeile], madhumādhavī [4. Zeile]; I 11: madhimādhavī; M 24: madhumādhavī.

Mālava: E 10: malavā; F 10: mālavikā; K 10: mālavā; O (8): mālaiva.

Mālavaśrī: E 3: mālaśrī.

Megha: G 32: moghamalāra; H 3x: meghamalāra; Y (15): meghamalhāra.

Naṭa: E 2: naṭa; H 3: naiṭa; K 3: naiṭa; K (9): naṭa; Y (16): naṭa.

Paṃcama: O (10): paṃcamai.

Paṭamaṃjarī: B 5: paṭamaṃjarī; E 4: paṭama[ṃ]jarī; I 5: paṭamaṃjarī; U 5: paṭama[ṃ]jarī; Y (19): paṭama[ṃ]jarī.

Rāmakarī: F 11: rāmakalī; K 11: rāmakalī; L 11: rāmakalī; Y (17): rāmakatī (?) rāganī (1. Zeile), rāmakalī rāgana (2. Zeile).

Toḍī: D 10: ṭoḍī; K 15: ṭoḍī; M 21: ṭoḍī; N 15: ṭoḍī; O (11): ṭoḍī [?]; Y (18): ṭoḍī.

Vairāṭī: C (1 [Folionummer 24]): barāḍī; E 23: barāḍī; G 24: vaurāḍī; K 24: vairāṭhī; M 30: berārī; U 24: verāḍī; Y (19): varāḍī; Y (20): berāḍī.

Vasanta: C (3): basaṃta; D 21: vasaṃta; F 21: basaṃta [2. Zeile], vasaṃta [4. Zeile]; P 29: basaṃta; Y (21): vasaṃta; Y (22): basa[ṃ]ta.

Vibhāsa: E 29: bībhāsa; H 29: bībhasa; K 29: bībhāsa; P 36: vibhāsa.

[55] Bei Waldschmidt 72 nicht verzeichnet, siehe aber Waldschmidt 75, Index.

[56] Bei Waldschmidt nicht vertreten. Diese Form schließt sich der Schreibweise der Serie A („Arch Ragamala") an.

Vilāvalī: A (6) vīlāvala; D 9: vīlāvala; E 22: vīlāvala; G 14: bīlāvala; H 14: vīlāvala; O (12): vīlāvalai; Y (24): vīlāvala; Y (25): vilāvala.

Transliterationen von Namen, die ikonographisch nicht zur Darstellung passen, wobei die zu erwartende Bezeichnung nach Waldschmidt 72 in eckige Klammern gesetzt wurde:

Y (1) [Bhairava]: kedāra; D 33 [Deśa-Vairāṭī]: mīlāna; D 24 [Gauḍa Malhāra]: meghamalāra; Y (6) [Gauḍa Malhāra]: baṃgālo; O (5) [Guṇakarī]: jataśrī; F 4 [Gūṃḍa]: mālavikā [2. Zeile], malivikā [4. Zeile]; J 10 [Gūṃḍa]: suhola [?]; D 26 [Gurjari]: sāraṃga; D 29 [Kāmoda]: puravī; F 8 [Kāmoda]: gaurī; U 6 [Lalita]: tyaja . . . [teilweise unleserlich]; D 23 [Megha Rāgiṇī]: sudhamalāra: F 26 [Vairāṭī]: gūjarī [2. Zeile], dakṣinagurjarī [4. Zeile], D 32 [Gūṃḍa]: paradīpamā; D 30 [Kakubhā]: kamoda.

V SERIE 1: DIE BADAL MAHAL RĀGAMĀLĀ

1. LAGE INNERHALB DES PALASTES

Die Wandmalereien dieser Sequenz befinden sich im sogenannten Badal Mahal innerhalb des Palastes von Bundi. Badal Mahal (Hindi: bādala mahala) heißt soviel wie Wolkenpalast, wohl wegen der Deckenmalereien in den beiden Halbkuppeln, in denen jeweils Rāma bzw. Kṛṣṇa in Luftgefährten durch die Wolken fliegen (vergl. Abb. 2). Der Badal Mahal kann heutzutage nur vom Chattar Mahal her betreten werden, indem schmale und steile Treppen vom Westen des Chattar Mahal-Hofes bestiegen werden, die den Besucher zunächst zu einem weiteren, höher gelegenen Hof bringen, von dem aus noch einmal eine schmale Treppe bis zum Badal Mahal hinaufführt. Der Badal Mahal besteht aus einem rechteckigen Raum mit je einem Erker im Osten und Westen, einer doppelflügeligen Tür auf der Südseite und einem rechteckigen, dem Eingang vorgelagerten Hofe auf der Südseite. Den Hof umgrenzt eine Schirmwand, die sich aus mehreren aufeinandergereihten kunstvoll reliefierten Wandflächen[1] zusammensetzt. Die zentrale durchbrochene Wandfläche, die sich dem Eingang zum Badal Mahal genau gegenüber befindet, wurde mit einer rechteckigen Öffnung versehen (Abb. 1). Die Schirmwand wird von Zinnen bekrönt[2]. Den Eingang zum Innenraum überdeckt eine Art quadratischer Chattri, dessen Chajjā in den Chajjā des Gebäudes übergeht (Abb. 1). Zwei Pfeiler und zwei Pilaster tragen die Kuppel des Chattri, unter dem der Fußboden stufenartig um einige Zentimeter erhöht wurde. Von den Konsolen hängen Zapfen herab[3]. Der Schaft der Pfeiler ist oktogonal, ihre Basis jedoch quadratisch, die Kapitelle sind trapezförmig. Der Fußboden ist mit abwechselnd hellen und dunkel-graublauen, rhombenförmigen Fliesen ausgelegt. Über dem Sägezahnfries an der zum Hof weisenden Südwand des Badal Mahal lockern links und rechts vom Eingang jeweils drei Nischen die Wandfläche auf, wobei auf jeder Seite eine fast quadratische Nische von einer vertikalen rechteckigen Nische flankiert wird, deren Bögen der Nischenblende Art III im Chattar Mahal ähnelt. An der Außenwand wird

[1] Diese Flächen sind ebenso reliefiert wie einige „Jali Screens" im sog. Palast der Jodh Bai in Fatehpur Sikri durchbrochen sind, vergl. Smith 1896, Plate C, fig. 1 oder Plate CI, das Beispiel ganz rechts.

[2] Vergl. die Zierzinnen im sog. Jahangiri Mahal in Agra, abgebildet u. a. in Reuther 25, Tafel 49 oben.

[3] Für vergleichbare Konsolen siehe Jacob 1890 IV, Plate 32.

die Bekleidung der Tür leicht hervorgehoben. Den Türsturz stützen zwei gegenständige Konsolen[4].

2. WANDAUFTEILUNG IM BADAL MAHAL

Die Türflügel des Badal Mahal sind rechteckig und auf der Außenseite mit aufgenagelten Vierkantleisten versehen, die die nicht von den Türsturzkonsolen verdeckte untere Türfläche in gleichgroße Quadrate aufteilen[5]. Der im Osten zentrierte Erker wird durch auf der Außenseite ähnlich strukturierte Türen vom Raum abgetrennt. In geöffnetem Zustand gewährt der nur 2,20 Meter hohe Erker einen Durchgang von 0,82 Metern bei einer Türlaibung von etwa 7 cm. So nimmt der von beiden Türflügeln eingeschlossene Erker eine Grundfläche von 1,03 × 1,20 m ein. Das Fenster auf der Westseite wird durch zwei Türflügel geschlossen, die auf ihrer Innenseite wie die Türflächen der Zugangstür strukturiert sind. Das Fenster ist 1,65 m hoch und läßt auf eine Wandstärke von 1,32 m schließen. Wie die meisten ausgemalten Räumlichkeiten rajputischer Paläste kann auch hier die Wand in verschiedene Zonen eingeteilt werden:

Zone A umfaßt etwa die Wandfläche oberhalb des Fußbodens und unterhalb der Augenhöhe.

Zone B meint eine ungefähr in Augenhöhe befindliche, oft durch nebeneinander liegende Hochformatnischen gekennzeichnete, Wandfläche.

Zone C liegt oberhalb der Augenhöhe und bezeichnet eine über *Zone B* und unterhalb *Zone D* liegende Wandfläche.

Zone D erfaßt die Kehle unterhalb der Decke bzw. den inneren Tambour eines kuppelgedeckten Gebäudes.

Zone E schließlich umfaßt die Decke, oder, je nach Bauwerk, das Gewölbe oder die Kuppel der ausgemalten Räumlichkeit.

Zwischen *Zone C* und *D* schiebt sich gelegentlich eine an steinernen, metallenen oder hölzernen, meist in Tierform ausgeführten Wandhaken erkennbare *Zwischenzone Z.*

Diese Zonen können sowohl isoliert als auch in Kombination mit einer oder mehreren anderen Zonen auftauchen, so daß in einem Raum z. B. nur *Zone A* und *E* oder *A* und *B* ausgemalt sind. Die Übergänge zwischen den Zonen sind fließend, sofern sie nicht durch schmale Ornamentbänder oder die Bildränder selbst gekennzeichnet werden[6].

[4] Vergl. Jacob 1890 IV, Plate 7, fig. 1 für sehr ähnliche Konsolen.

[5] Für eine Tür mit vergleichbarer Flächenaufteilung siehe Jacob 1890 III, Plate 50, fig. 2.

[6] Aus unserem Vortrag während der Sektionstagung der Sektion Archäologie und Kunst der DMG, München 1982, betitelt: „Schrift und Bild in rajputischen Wandmalereien" (im Druck).

Zone A ist etwa 1,42 m hoch und, von einem etwa 5 cm breiten Streifen am Fußboden und unterhalb der Zone B abgesehen, mit monochromem Rot ausgemalt, wie einige Miniaturen veranschaulichen[7].

Zone B weist 13 Wandnischen auf, wie es Figur 1 zu zeigen versucht, da der Grundriß der Nischen mit berücksichtigt wurde. Keine der Nischen wurde mit einer Nischenblende verkleidet wie etwa bei Serie III.

Jede Nische mißt im Scheitel etwa 75,5 cm an Höhe. Ohne die äußere Rahmenleiste sind sie etwa 94 cm hoch. Vom äußeren Rahmen ist jede Nische nach innen dreimal abgestuft, die dem Eingang gegenüber liegende Zentralnische ausgenommen. Diese Abstufungen wurden beim Grundriß vereinfacht dargestellt. Bis auf die Zentralnische ist jede Nische außen etwa 67 – 68 cm breit und in der vierten und letzten Verengung dann etwa nur noch 49 – 52 cm. Die Nischen sind zwischen 35,5 und 40 cm tief. Mit der äußeren Blumenumrandung erreicht jede Nische eine Höhe von etwa 1,03 m. Diese Höhe entspricht der Höhe der Zone B (vergl. Abb. 2). Den oberen Abschluß der Zentralnische bildet ein Schulterbogen, in dem das Zentrum der beiden seitlichen Kreisbögen innerhalb der Nische liegt (Abb. 4). Die verbleibenden 12 Nischen der Zone B bilden im oberen Bereich je einen glatten Kielbogen mit in Draufsicht reliefiert dargestellten Lotosblüten in den Bogenzwickeln (Abbildungen 5, 10, 15, 16, 21, 25, 30, 32, 39, 42, 46 und 50). Zone B enthält vor allem die Rāgamālā-Wandmalereien, Serie I. Da aber nicht nur die Nischenrückwände und Wandflächen ausgemalt wurden wie sonst üblich, entdecken wir in den seitlichen Nischenlaibungen und in den Bögen weitere Wandmalereien, die uns Tierstudien oder Episoden aus der hinduistischen Mythologie zeigen.

Nach Ausmalung dieser Zone wurden zu einem nicht näher bestimmbaren Zeitpunkt unterhalb des gemalten, formal dem Akanthusfries vergleichbarem Band, das Zone B von Zone C trennt, steinerne Elefanten und Pferde in die Wand eingelassen. Die Zone dieser Tierfiguren ist nicht, wie in späterer Zeit, gesondert markiert.

Die Tiere stehen auf einem flachen Sockel und ragen, vollplastisch dargestellt, mit dem Kopf voran in den Raum. Die Lage dieser Elefanten und Pferde ist aus den Farbtafeln I – IV und Figur 1 ersichtlich, wobei „P“ für die Position eines Pferdes und „E“ für die Position eines Elefanten steht[8]. Diese individuell skulptierten Tiere in Spielzeuggröße und -aufmachung dienen

[7] Siehe etwa Serie A, Nummer (1), (2), (3), (5), (6), (7), (8) und (10). Für eine angeblich 1662 datierte Miniatur aus dem Bundikalam, die neben der roten Zone A in ihrem linken oberen Teil praktisch eine seitenverkehrte Ansicht des Badal Mahal enthält, siehe Barrett/Gray 63, Farbtafel S. 146 (= Chavi– 2, col. Plate 17).

[8] P_5 in Figur 1 ist völlig zerstört, vergl. Tafel II. Es besteht aber kein Grund zu der Annahme, daß hier etwas anderes als die Figur eines Pferdes eingelassen war. Von P_{12} und P_{14} existieren nur noch die Sockel.

nicht nur der Auflockerung der Wandfläche, sie erfüllen auch einen sehr praktischen Zweck, der in den Beschreibungen derjenigen Miniaturen mit Darstellungen vergleichbarer Objekte innerhalb eines Wohnraumes bisher nur wenig Beachtung fand.

Die Miniaturen und Wandmalereien Rajasthans und Malvas belehren uns, daß selbst den Bewohnern der Paläste Mobiliar in Form von Kleiderschränken oder -ständern unbekannt war. Die Nischen, auch die ausgemalten, dienten den Bewohnern als „Regal" für Kerzen, Lampen, Blumenvasen und dergl. mehr. Die in den Raum ragenden Elefanten und Pferdefiguren erfüllten den Zweck von Kleiderhaken. Normalerweise sind diese „Kleiderhaken" einfache, unverzierte Holz- oder Metallhaken, wie sie in anderen Teilen des Palastes von Bundi und anderer Städte – z. T. noch in Gebrauch – zu sehen sind. Tierfiguren wie etwa Pferde, Elefanten, Papageien oder Pfauen, aus Gestein oder Bronze, seltener Stuck, blieben dem Adel vorbehalten.

Einige Beispiele aus der Miniaturmalerei sollen die Kleiderhakenfunktion der in die Wand eingesetzten Tierfiguren veranschaulichen. Der indische Maler hatte oft auch die „Kleiderhakentiere" in ihrer Darstellung vereinfacht und schematisiert, weswegen sie nicht immer als solche zu erkennen sind. Manchmal hat der Maler, wie ein Beispiel zeigen wird, sie sogar völlig weggelassen.

Auf Folio 17 der Serie N fällt die rote, goldpunktierte Girlande auf, die in dem Pavillon an einem Haken hängt, der wegen seiner Breite die Form eines Tierkopfes haben könnte.

Fig. 48 in Waldschmidt 75 hat im Inneren des Gebäudes einen blauen, am Ende verdickten Haken (Elefantenrüssel?), der in der Reproduktion grün aussieht[9]. Von diesem Haken hängt ein grünes Gewandstück. Da der Maler einen derartigen Kleiderhaken in der Regel von der Seite zu malen pflegte, kann er an beliebiger Stelle in der nicht dargestellten Tiefe des Raumes eingelassen worden sein und muß daher nicht zwingend Bestandteil des Pfeilers sein. Waldschmidt sah in diesem Haken eine Konsole[10]. Dieser Interpretation kann hier schon deswegen nicht zugestimmt werden, da derartige Konsolen völlig ungewöhnlich wären und der rechte Pfeiler eine derartige Konsole nicht aufweist.

Der Maler der in Shirali 77, p. 51 farbig abgebildeten Miniatur hielt eine Tierfigur in der Funktion eines Kleiderhakens in einem Wohnraum fest. Der

[9] Waldschmidt beschrieb ihn als blau, siehe den Wortlaut des Zitates in der folgenden Anmerkung.

[10] Waldschmidt 75, p. 210: "A blue bracket is fixed at the left pillar, from which a piece of green garment is hanging down".

Haken am rechten Bildrand hat eindeutig die Form einer Pferdebüste, um deren Hals ein Kleidungsstück gelegt wurde[11].

Manchmal hat der Maler den tierförmigen Kleiderhaken kaum angedeutet. Das in ein Tuch gehüllte Saiteninstrument, der mit Pfeilen gefüllte Köcher und der gespannte Bogen im Gebäude der Plate 10 in Archer 58 können nicht an der nur schwach angedeuteten Schneckenkonsole aufgehängt sein. Für derartige Gegenstände waren die Elefanten- und Pferdefiguren im Badal Mahal gedacht. Oscar Reuther meinte wahrscheinlich nicht zu Unrecht, anhand vergleichbarer Haken im hinduistischen Palast von Gvalior die „Garderobe" zu erkennen[12].

Etwa 2,45 m über dem Boden durchzieht ein horizontales, etwa 56 cm hohes Band ununterbrochen auf gleichbleibender Höhe den gesamten Raum. Dieses Band wurde mit historischen bzw. historisierenden Szenen vollständig ausgemalt. Es repräsentiert Zone C.

Etwa 3,01 m oberhalb des Fußbodens beginnt Zone D, die praktisch mit Zone E ineinander überläuft, da Rippenzwickelnetze zur Zentralkuppel und zur östlichen und westlichen Halbkuppel überleiten. Während des 23. Deutschen Orientalistentages hatten wir die Art der Aufteilung der Zonen D und E ausführlich zur Sprache bringen können[13]. In einem Beitrag innerhalb eines der indischen Kunst gewidmeten Sammelbandes legten wir dar, warum wir die Entstehungszeit der Wandmalereien der Zonen C, D und E zwischen 1620 und 1630 vermuten dürfen (vergl. Abb. 2)[14].

3. VERTEILUNG UND THEMATIK DER WANDMALEREIEN

Naturgemäß können diejenigen Wandmalereien, die nicht zur Rāgamālā gehören, im Rahmen dieser Arbeit nur sehr kurz angesprochen werden.

In bezug auf die Zonen D und E muß dem Künstler ein kosmologisches Konzept vorgelegen haben, da die Motivauswahl zur Ausmalung der Kuppel, der Halbkuppeln und Facetten der die Kuppel und Halbkuppeln tragenden

[11] Vergl. aus derselben Malschule auch die folgenden Miniaturen mit ähnlichen Haken: Christie's 16. 10. 80, lots 213 – 214; Tandan 82, col. Plate XII; David/Soustiel 83, no. 74; Chandra 53 a, p. 46, Folio Nr. 70.

[12] „Dazu gehört der lange Gang 38, aus dessen Wänden steinerne Haken in Form aufgebogener Vogelhälse mit Köpfen herausstehen, sogenannte Totas (Papageien), an denen man seine Kleider aufhing. Der Gang ist also die Garderobe" Reuther 25, S. 31. An dieser Stelle erfolgt bei Reuther auch ein Hinweis auf E. W. Smith, The Moghul Architecture of Fathpur Sikri, Part I, Allahabad 1894, p. 28. Für einen Kleiderhaken in der Form eines Pfauenhalses aus Messing siehe Lal 85, Nr. 98, Abb. S. 86.

[13] Ein entsprechender Beitrag befindet sich unter dem Titel „Deckenmalereien Ost-Rajasthans im 17. Jahrhundert am Beispiel des ‚Badal Mahal' in Bundi" im Druck. Die genaue Verteilung und Thematik der Wandmalereien wird aus diesem Artikel ersichtlich.

[14] "Mughal and Deccani Influence on Early 17th century Murals of Bundi", im Druck.

Rippenzwickelnetze nicht den Eindruck von Zufälligkeit macht. So schauen im Zentrum der Zentralkuppel die Götter aus einem Himmelslotos auf den kuppelflächenfüllenden Rundtanz Kṛṣṇas. Um diese zentrale Darstellung kreisen in ihren fliegenden Fahrzeugen Rāma in der östlichen und Kṛṣṇa in der westlichen Halbkuppel. Die zur vertikalen Wand überleitenden Rippenzwickelnetzflächen füllen die 10 Avatāras Viṣṇus unterhalb Kṛṣṇa in der westlichen und Affen, Engel und Tänzer unterhalb von Rāma in der östlichen Halbkuppel. In den Rippenzwickelnetzflächen der Zentralkuppel stehen sich vier verschiedene, nichtviṣṇuitische Gottheiten gegenüber, nämlich Sarasvatī, Durgā, Umāmaheśvara und Brahmā. Darstellungen europäisch gekleideter Personen stehen sich in den vier Ecken des Raumes gegenüber. In ebenso geometrischer Verteilung finden wir Drachen, einige Simurghs, einen Garuḍa, etliche Vögel und Engel in den verbleibenden Rippenzwickelnetzflächen. Die großflächigen vertikalen Wandflächen oberhalb der Zone C zeigen teils mythologische (Rāma, Kṛṣṇa), teils literarische oder teils historische Begebenheiten in symmetrischer Gegenüberstellung.

Zone C zeigt, wenn auch nicht immer historische, so doch mindestens real möglich erscheinende Szenen aus dem Leben eines Herrschers, den wir mit Rao Ratan (1607 – 1631) oder einem seiner Zeitgenossen verglichen haben. Die einzelnen Szenen gehen pro Wand oft ineinander über, es können aber bestimmte Begebenheiten beschrieben werden, indem wir uns in bezug auf die Lage der Szenen an den Pferden bzw. Elefantenfiguren nach Figur 1 orientieren, wobei sich Zone C wie erwähnt oberhalb der Kleiderhaken befindet. Wir beginnen die Aufzählung der Szenen an der Nordwand über der Zentralnische und setzen sie im Sinne des Handlungsverlaufes fort. Es gibt jedoch keine fortlaufende oder durchgehende Szenenabfolge, so daß die Handlung von mehreren Orten in verschiedene Richtungen ausgehen kann. Sicher ist es nicht zufällig, daß genau über der Zentralnische dem Eingang gegenüber der Herrscher im Jharokhafenster[15] sitzt, weswegen wir auch die Beschreibung an dieser Stelle beginnen, wobei wir die Orientierungshilfen nach Figur 1 in runde Klammern setzen. Die Orientierungshilfen geben darüber Auskunft, oberhalb, bzw. zwischen welchen Kleiderhakentieren welche Handlung zu sehen ist.

($E_1 - E_{10}$:) Aus dem durch einen risalitartigen Erker betonten Jharokhafenster seines Palastes schaut ein nach links gewandter Herrscher einer Elefantenprozession zu, die von einem berittenen Jungtier angeführt und von links nach rechts am Palast vorbeidefilieren wird. Auf gleicher Höhe, aber von einem zurückgesetzten Teil des Palastes, sieht ein Dutzend Damen durch die Maschen der Vorhänge der sich nähernden Prozession zu. Vier Knaben und drei puppengroße, wie erwachsen dargestellte Personen (?) schauen aus einem

[15] Hierzu vergl. Weber 82, pp. 45 – 50 und Latif 82, pp. 117 – 137.

unverhangenen Raum neben dem Erkerzimmer ins Freie. Dem Herrscher im Jharokhafenster assistiert ein Diener mit einem Yakschweifwedel in der rechten und einem runden, etwa tellergroßen Gegenstand in der linken Hand. Ein blaues Sonnensegel schützt den Herrscher vor übermäßiger Sonnenglut. Unterhalb des Fensters stehen zu ebener Erde fünf zum Herrscher aufblickende Diener. Rechts vom Jharokharisalit führt eine geländerlose Treppe mit etwa 7 Stufen zu einer Tür, in der ein Wächter mit einem Speer steht. Der sich rechts anschließende Gebäudeteil wird von Zinnen bekrönt. Darüber erhebt sich ein quadratischer Bau, zu dessen Plattform eine Leiter hochführt. Auf dieser Plattform dressiert ein Mann mit einem Stab einen herumfliegenden Taubenschwarm. Einige der Tauben haben sich auf den Kuppeln eines weiteren, von der zinnenbekrönten Mauer eingeschlossenen Palastteiles niedergelassen. Auf einem altanartigen Podest vor der Mauer und rechts der erwähnten Treppe stehen fünf Personen in Unterhaltung vertieft. Zu ebener Erde unter ihnen besprengt ein Wasserträger mit seinem Wasserschlauch den Boden. Drei mit Speeren bewehrte Personen hinter ihm deuten mit ihren Gesten die Ankunft von zwei von rechts nach links kommenden Elefanten an. ($E_{10} - E_9$:) Ihnen beiden sitzen jeweils ein Mahaut mit einem großen Stachelstock im Nacken, der zweite und kleinere hat noch einen weiteren Lenker auf seinem Rücken. Der erste Elefant dreht sich mit erhobenem Rüssel zum ihm folgenden, stoßzahnlosen Tier um. Die hügelige, kärglich bewachsene Landschaft im Hintergrund läßt über 20, z. T. halbverborgene Männer erkennen, die mit ihren Speeren und Knütteln wie die Treiber einer Jagd aussehen. Unter ihnen befindet sich auch ein Reiter mit seinem Knappen, der wie etliche andere Treiber auch von einer Hügelkette fast völlig verdeckt wird. Somit marschieren also Elefanten aus zwei verschiedenen Richtungen auf den Herrscher im Jharokhafenster zu, da wir nicht die Elefanten vergessen dürfen, die dem jungen und dem erwachsenen Elefanten folgen, die sich schon unterhalb des Palastes befinden. ($E_2 - E_1$:) Hier tummeln sich nämlich nicht weniger als acht Elefanten unterschiedlichster Altersstufen um einen frontal dargestellten, besonders imponierenden Elefanten. Von diesen neun Elefanten sind die fünf größten mit einer Decke auf dem Rücken versehen; auf drei von ihnen sitzt ein Träger einer jeweils dreizipfeligen Standartenfahne. Von den drei Elefantenbabies dreht sich eines zum Zentralelefanten um, ein weiterer, mittelgroßer Elefant schließlich muß schon einen Mahaut auf seinem Rücken erdulden, der ohne Decke auf ihm Platz genommen hat. Zwischen diesen, in den unterschiedlichsten Bewegungsphasen unnachahmlich dargestellten Elefanten laufen sieben Treiber umher, von denen der mittlere eine Standarte mit dreizipfeliger Fahne trägt.

Ohne Szenentrenner schließt sich links von dieser gezähmten Elefantenherde eine weitere Szene an, die sogar durch entsprechend dargestellte Personen die nun folgende mit der vorangehend beschriebenen Szene verbindet. Da

aber augenscheinlich dieselbe Person wie im Jharokhafenster der eben beschriebenen Szene vom Maler an einer prominenten Stelle in die Komposition eingesetzt wurde, können wir hier von einer neuen Episode in den Darstellungen aus dem Leben des Herrschers sprechen.

($P_1 - E_2$:) Von der Kante eines erhöhten, massiven Podestes sieht ein Herrscher einem Elefantenkampf zu, der links vom Podest ausgetragen wird. Eine geländerlose Treppe führt zur Aussichtsplattform, auf der neben dem Herrscher dichtgedrängt noch etwa 19 Personen dem Kampf zuschauen. Eine Person wird vom oberen Teil der Treppe Zeuge des Geschehens, während zwei weitere Männer die Treppe gerade besteigen. Der Kampfplatz wird von einer fast mannshohen Mauer aus Natursteinen umgeben. Außerhalb dieser Mauer stehen unter der Aussichtsplattform sieben Personen, von denen drei mit einer Feder an der Kopfbedeckung als Knappen des Herrschers zu erkennen sind, die sein aufgezäumtes Pferd bewachen. Einer der Knappen verjagt mit einem erhobenen Knüttel einen bereits davonrennenden Mann, der sich wohl dem königlichen Pferd zu sehr genähert hatte[16]. Dieser bei der Flucht sich umsehende Mann gehört nicht mehr zu der Gruppe der sieben Personen unterhalb des undekorierten, balustradenlosen Blockes, auf dem die adligen Zuschauer des Elefantenkampfes und ein Insignienträger des Herrschers sich aufhalten. Er gehört zu den etwa 14 Personen, die das Geschehen in der ummauerten Arena von außen verfolgen müssen. Zu diesen „Zaungästen" sind auch einige Pferdeknechte zu rechnen, die auf mehrere gesattelte Pferde aufpassen müssen. Auch ein Mann, der wie ein dekhanischer Wanderasket gekleidet ist, sieht etwas abseits von einer Bodenerhebung dem Kampf der Giganten zu. Die Elefanten, zwei dunkelhäutige, erwachsene Tiere, versuchen jeweils den Gegner unter Einsatz des gesamten Körpergewichtes vom Platz zu verdrängen, indem sie mit ihren Köpfen und abgestumpft geklammerten Stoßzähnen aufeinanderprallen. Auf dem linken und größer erscheinenden Tier sitzt auf dem Rücken ein Reiter mit einem Knüppel und direkt hinter dem Kopf ein lanzenschwingender Mahaut mit einem Stachelstock in der linken Hand. Auf dem rechten, halb auf den Hinterfüßen stehenden Elefanten, hat der einsame Mahaut Mühe, sich am Nackenteil des Tieres festzuhalten. In diesem dramatischen Augenblick versuchen zwei Treiber in gefährlicher Nähe der Elefanten mit den üblichen Feuerwerkskörpern in Form einer an einer langen Stange befestigten Feuerwerkssonne und langen zweizackigen Spießen die in sich verkeilten Elefanten voneinander zu trennen. Einer der sich innerhalb der Arena befindlichen Männer flieht ängstlich sich umdrehend in eine Ecke der Mauer hinter dem großen Elefanten. Vier Männer mit

[16] Zur Ikonographie des Knappen siehe unser „A contemporary and inscribed equestrian portrait of Jagat Singh of Kota" in: Deyadharma, Dr. D. C. Sircar Commemoration Volume, ed. by G. Bhattacharya, Delhi 1986.

Spießen neben einem kleineren, quaderartigen Podest innerhalb des Kampfplatzes beraten, dicht an die Mauer gedrängt, was zu tun sei, während zwei weitere Treiber hinter dem kleineren der kämpfenden Elefanten mit ihren langen Stangen herbeigerannt kommen. Zwei andere Helfer stehen wild gestikulierend auf der Mauer in unmittelbarer Nähe des Zuschauerpodestes. Ein dritter, am Kampf nicht beteiligter kleinerer Elefant versucht zwischen der in die Arena ragenden Ecke der Zuschauertribüne und dem Rücken des kleineren, sich aufbäumenden Kampfelefanten, mit seinem Mahaut hindurchzukommen.

Den westlichen Teil der Zone C auf der Nordwand beschließt ein weiterer Elefantenkampf etwa zwischen der Westecke und P_1.

($P_2 - P_1$:) Ein fast vertikal verlaufender Hügelkamm trennt den Elefantenkampf in der ummauerten Arena von diesem, der in einer Landschaft ausgetragen wird. Wie bei allen Malereien der Zone C wurde auch hier die Horizontlinie bis fast zum oberen Bildrand hinaufgezogen. Es blieb aber ein dunkelblauer Himmelstreifen, der mit seiner Mondsichel in Nachenstellung und seinen Sternen eine nächtliche Szene andeutet. In der von einem schmalen Fluß durchzogenen Landschaft kämpfen gigantengleich zwei Elefanten ohne Treiber oder Mahaut auf ihrem Rücken. Von rechts her kommt ein junger berittener Elefant heran, dem zwei Männer in leicht nach vorne gebeugter Haltung vorangehen. Ein kleiner Baum trennt diese vom rechten der beiden kämpfenden Elefanten, denen sich die Gruppe nähert. In der Landschaft hinter ihnen umrahmt der erwähnte Fluß einen Teil des Kampfelefantenpaares wie ein Rundbogen. Zu diesem Fluß laufen ein Hirsch mit einem gegabelten Geweih mit einer Hirschkuh, ein Leopard unter einem Baum und zwischen zwei Bäumen sehen zwei Rehe hinter einer Hügelkuppe dem Geschehen von weitem zu. Am unteren Bildrand, den wir analog der Komposition einer rajputischen Miniaturmalerei als Vordergrund verstehen müssen, jagen sich, von den kämpfenden Elefanten durch einen Hügelkamm getrennt, zwei Füchse. Da beide kämpfenden Elefanten unbemannt sind, sind sie auch nicht mit den entsprechenden Halteseilen versehen. Die Ketten um ihre Fußgelenke zeigen aber eindeutig, daß es sich nicht um wilde Elefanten handelt. Die um die Hinterfüße des rechten Elefanten gelegten Ketten scheinen zerrissen zu sein, der rechte hintere Fuß des linken Elefanten ist kettenlos, dafür liegt eine lange schwere eiserne Kette hinter dem Elefanten auf dem Boden, die zu seinem linken Fußgelenk gehört. Der rechte Elefant hat zusätzlich noch um seinen Nacken und seinen Bauch eine Kette, er verdeckt mit seinem Kopf den Kopf des linken Elefanten und sein rechter Vorderfuß überschneidet den linken, nach vorne gestellten, Vorderfuß des linken Elefanten, der mit seinem Rüssel versucht, das rechte Vorderbein seines Gegners zu umfassen. Aufgeregt flattert der rechte Elefant mit seinen Ohren, die nach vorne geklappt den Blick auf die in Kampfeswut geschwollenen Adern wiedergeben, die sich von

der Ohrwurzel bis zum Ohrensaum verzweigen. Vom linken Elefant her kommen drei nur mit Turban, Beinkleidern und Schuhen bekleidete Männer herbeigeeilt, von denen der zweite einen an einem Ende mit ölgetränkten Lumpen umwickelten Stab hält, der als Fackel dienen soll. Wahrscheinlich soll auch hier das Feuer beide Elefanten auseinandertreiben. Die Landschaft hinter dem linken Elefanten ist felsig und, von Grasbüscheln abgesehen, fast vegetationslos. Ein Laubbaum hinter dem horizontal gestreckten Schwanz des linken Elefanten rahmt die Szene auf dieser Seite ein und trennt sie gleichzeitig von der nächsten Szene, die schon ein Stückchen auf der Nordwand beginnt bzw., je nach Leserichtung, endet.

($P_3 - P_2$:) Hinter einer Hügelkette erhebt sich ein Palastgebäude, durch das die Ecke des Raumes verläuft, ohne jedoch als Szenentrenner deutlich eingesetzt worden zu sein. Mehrere Personen bewegen sich noch auf der Nordseite, z. T. in Unterhaltung vertieft, jenseits des Hügelkamms von rechts nach links, der auf der Westseite fortgesetzten Szenerie entgegen. Auf der Westseite stößt ein großer Elefant mit seinem Rücken an die Raumecke, er läuft mit eingerolltem Rüssel von rechts nach links. Am oberen Bildrand, d. h. hinter ihm, werden in Fortsetzung der Nordseite weitere Gebäude jenseits eines Bergkammes sichtbar.

($P_4 - P_3$:) Eine Hügellinie teilt die nun folgende Szene, die Bestandteil einer der großartigsten im Bundikalam gemalten Jagdszenen überhaupt sein dürfte, in eine vordere und eine hintere Handlungsebene, wobei die Akteure der vorderen Handlungsebene nicht sehen können, was jenseits der Hügel geschieht. Umso mehr aber kann es der Betrachter bzw. der Maler, der wie stets von einem erhöhten Standpunkt aus das Geschehen ins Bild umsetzte.

Im Vordergrund wartet ein Mahaut auf einem mittelgroßen, stoßzahnlosen Elefanten, dessen Rücken mit einem leeren Haudahsitz bedeckt ist, in dem nur eine Kissenrolle liegt. Dieser Elefant geht dem weiter oben beschriebenen Elefanten mit dem eingerollten Rüssel und den zwei Reitern auf Rücken und Nacken voran. Zwischen dem mittelgroßen Elefanten und einem Laubbaum erkennen wir am unteren Bildrand eine aus 18 Personen bestehende Gruppe wartender Gefolgsleute, unter denen die Knappen mit den Pferden wie stets an den langen Federn auf der Kopfbedeckung auszumachen sind. Die Knappen beaufsichtigen vier aufgezäumte Pferde, zwei Palanquinträger winken sich einander über ihrer abgesetzten Last zu, andere Bewaffnete und Standartenträger sind miteinander in ein Gespräch versunken. Unter dem erwähnten Baum, der mit seinen hängenden Luftwurzeln als Banyanbaum verstanden werden will, sitzt, etwas abseits von der geschlossenen Gruppe der wartenden Gefolgschaft, ein Mann zwischen Baumstamm und Palanquintragestänge. Im Kontrast zu dieser ruhigen Szene im Vordergrund spielt sich jenseits der Hügelkette ein zwischenfallreiches Tigerjagdgemetzel ab, bei dem eine portraithaft dargestellte, bärtige Person mit einem orangenen Jāmā und gelben

Hosen dreimal dargestellt worden ist, fast genauso oft wie der Tiger. Hier wurden also innerhalb einer Szene mindestens drei verschiedene Momente der Jagd vom Künstler hintereinander festgehalten. Die einzelnen Jagdmomente sind von links nach rechts zu lesen.

Zehn von links nach rechts sich bewegende, teils berittene Treiber werden plötzlich von einem großen Tiger angefallen, der bereits einen Treiber angesprungen hat und ihm mit seinen Vordertatzen das Gesicht zerkratzt. In diesem Augenblick stürmt hinter dem Tiger der mit grauem flachen Turban, orangenem Jāmā mit in den Gürtel gesteckten Enden, gelben engen Hosen bekleidete, vollbärtige Jäger heran und schießt dem Tiger aus kurzer Entfernung einen Pfeil mit derartiger Wucht in die rechte Flanke, daß die Pfeilspitze aus dem Rücken des Tigers heraustritt. Der waidwund geschossene Tiger dreht sich um und der Künstler hat genau den Moment des Umdrehens festgehalten, indem er den vor Schmerz verzerrten Kopf der Raubkatze frontal darstellte. Der Jäger hat keine Zeit, einen weiteren Pfeil aufzulegen: mit geöffnetem Rachen stürzt sich der Tiger im nächsten Augenblick auf den beherzten Jäger, der die Hände mit den Waffen zum Schutz vor das Gesicht hält, auf das der Tiger mit erhobenem Schwanz springt. In genau diesem Moment kommt von hinten ein entschlossener Jäger, der mit blankem Schwert dem Tiger von hinten eine klaffende Wunde beibringt. Der Tiger läßt von seinem Opfer einen Augenblick verwirrt über den Angriff von hinten ab, einen alles entscheidenden Augenblick lang, in dem der angesprungene Bogenschütze sein Tigermesser aus dem Hüftgürtel zieht und dies dem Tiger in den Nacken stößt. Sich aufbäumend vor Schmerz krümmt sich die Raubkatze mit geöffnetem Rachen, als die anderen Treiber und Jäger heran sind und mit ihren Schwertern auf das Tier einschlagen, wobei ein Jäger seinen Stoßdolch dem Tiger ins aufgerissene Maul treibt. Im Hintergrund betrachten zwei Reiter auf ihrem Elefanten diese dramatischen Jagdaugenblicke von weitem in einer vegetationsreichen Landschaft. In der von rechts nach links folgenden Komposition führt der Maler dem Betrachter eine Treibjagd vor Augen.

($P_4 - P_5$:) Etwa 24 buntgekleidete Gefolgsleute bewegen sich, mit Flinten und Pfeil und Bogen bewaffnet, von rechts nach links am Ende eines Sees in einer buschreichen Landschaft, hinter einer Gruppe von unauffällig gekleideten Treibern. Einige Häuser stehen am Ufer des Sees, in den ein Flüßchen mündet, das von links unten nach rechts oben die gesamte Szenerie fast diagonal durchzieht und hier und dort von Felsrücken verdeckt wird. Unentdeckt von der Gruppe der etwa 16 sichtbaren Treiber, die, um sich besser tarnen zu können, Blätter an ihrem Turban befestigt haben, liegt eine Löwenmutter mit ihrem Jungen hinter dornigem Blattwerk und einer agavenartigen Pflanze verborgen. Ein auf einem Felsen sitzender Pfau sieht sich nach dem nahenden Gefolge um. Die beim Durchstreifen des Geländes einen großen Bogen bildenden Treiber haben aber am Rande des schmalen Flusses einen

Löwen aufgeschreckt, der die vordere linke Tatze erhebt und mit nach oben gerichtetem Schwanz alarmiert sich nach den herannahenden Treibern umsieht. Durch den Fluß vom Löwen getrennt, reckt, wohl vom Gebrüll des Löwen oder vom Lärm der Treiber aufgeschreckt, eine Herde Hirschziegenantilopen ängstlich ihre Hälse nach oben. Ein ebenfalls aufgeschreckter großer schwarzer Bär taucht am oberen Bildrand zwischen Felsen auf, die hier im hinteren Teil eine Schlucht bilden, die sich von rechts nach links öffnet und im anschließenden Szenenteil einer Ebene Platz macht, in welche die Treiber das zu erjagende Wild hineintreiben. Zwei Füchse und eine Schleichkatze haben bereits die Felsen verlassen und rennen an blühenden Sträuchern vorbei in die vor ihnen liegende Ebene. Auf der dem Betrachter zugewandten Seite der Schlucht stehen an einem Gewässer weitere Gefolgsleute, unter ihnen drei Knappen mit dem königlichen Pferd und vier anderen Personen, die in der Nähe eines Baumes stehen und mit einem das Pferd haltenden Knappen sich zu unterhalten scheinen.

(P_5 – P_6:) Die von den Treibern aufgescheuchten Tiere fliehen von rechts nach links in eine Ebene, die schneisenartig wie eine Gasse von Häusern hier von zusammengezogenem, trockenen Gestrüpp gebildet wird. Zwei Gefolgsleute am jenseitigen Teil dieser Schneise scheinen mit der Aufgabe betraut worden zu sein, dafür zu sorgen, daß kein Wild mehr in entgegengesetzter Richtung wieder diese Falle verläßt, wie zwei Hasen, die sich unter einem Baum verstecken und so der Aufmerksamkeit der Jäger und Treiber entgehen. Ein Sambharhirsch mit drei Kühen und zwei Antilopen springen durch die Schneise, wobei ein Axishirsch von zwei Pfeilen tödlich getroffen wurde und sich im Lauf fast überschlägt. Von den Treibern wurden auch Füchse aufgescheucht, die sich mitten unter den fliehenden Tieren befinden und auch Vögel, die aufgeregt um einen Baum herumflattern. Die Jäger sitzen auf der dem Betrachter zugewandten Seite am unteren Bildrand. Es sind drei Männer, von denen jeder auf einem quadratischen Teppich sitzt und durch ein rechtekkiges Fenster in dem heckartigen, zusammengezogenen Gestrüpp bequem in sitzender Haltung auf die vorbeijagenden Tiere schießen kann. Die Pfeile liegen lose auf dem Teppich jedes Schützen. Hinter dem mittleren Jäger sitzt ein Mann, zwei weitere Männer halten sich in Rufweite von den Jägern auf. Am Ende der Schneise wartet im Vordergrund ein Diener mit einem aufspringenden Jagdhund an der Leine. Der Jagdhund bellt eine sich nach ihm umdrehende Wildkatze an, die das Ende der Schneise lebend erreicht zu haben scheint. Am jenseitigen Ende des Jagdgeheges stehen zwei Gefolgsleute fast völlig vom Laub verdeckt unter einem Baum. Ein Jagdhund hat dort (P_6 – P_7:) drei Wildschweine aufgestöbert, die in panischer Flucht davonrennen. Ein Reiter aber hat sie schon eingeholt und sticht, weit vom schwarzen Pferd heruntergebeugt, im vollen Galopp auf das größte Wildschwein mit seinem Stoßdolch ein. Vögel in der Größe von Reihern fliegen auf und drei

Affen erklimmen behende einen Felsen, zu dem sich auch ein Hase an einem Gewässerrand retten konnte. Die Ecke von der West- zur Südwand verläuft genau durch einen Baum mit roten Blättern hindurch, so daß auch hier die Ecke nicht als Szenentrenner, wie so häufig bei entsprechenden späteren Wandmalereien Bundis, eingesetzt wurde. Sieben Jäger bzw. Treiber sind auch in diesem Teil der Jagdlandschaft zu sehen. Sie sind meist von der Vegetation oder von Hügeln halb verborgen. Einer von ihnen hat seinen Jāmā in islamischer Manier unter der rechten Schulter geschnürt. Den von rechts nach links folgenden Jagdabschnitt beherrscht die Darstellung eines Jagdelefanten und eines Panzernashorns.

(P_7 – P_8:) In einer unebenen, von Felsen durchsetzten, aber an Vegetation reichen Landschaft begegnet ein von rechts nach links rennender berittener Elefant einem stehenden, ihm zugewandten Panzernashorn. Der Elefant hat seinen Rüssel eingerollt und in seiner Erregung die Ohren nach vorne geklappt, wo die Aufmerksamkeit auf die geschwollenen Adern der Ohren gelenkt wird. Durch die Geschwindigkeit des Elefanten hängen die Glocken nicht herab, sondern werden nach oben gerissen. Der im Nacken des Tieres sitzende Mahaut hebt vor Erstaunen beide Arme und den Stachelstock. Der Jäger auf dem Elefantenrücken hinter dem Elefantenlenker hat seinen gespannten Bogen ergriffen und zieht einen Pfeil aus seinem Köcher. Das Nashorn hat Schwanz und Ohren aufgerichtet und scheint mit geöffnetem Maul im Lauf zu verharren. Ob der Jäger zum Schuß kommen kann, oder ob das Panzernashorn den entschlossen dahineilenden Elefanten angreift, überläßt der Künstler der Phantasie des Betrachters. Die Spannung, die bei dieser Begegnung zwischen dem Nashorn und dem Elefanten zugrunde liegt, wußte der Maler geschickt zu erhöhen. Der Keiler einer kleinen Wildschweinfamilie schaut am Rande eines Baches, für den Elefanten nicht sichtbar, unter einem Baum zum Elefanten hinauf. Zwischen den Felsen im Hintergrund spielende Affen drehen sich plötzlich nach dem Elefanten um. Ein Bergziegenbock, zwei Gazellen, ein Hirsch und eine Hirschkuh, ja selbst ein Tiger, sehen dieser Begegnung zu, werden aber erst nach einiger Zeit zwischen den Felsen vom Betrachter entdeckt, ebenso wie die unscheinbaren Blumen mit ihren roten Blüten, die in einem großen Teil der Landschaft blühen, und die herumfliegenden Vögel verschiedenster Art. Ein gerade über einen Bach gesprungenes Fuchspaar am unteren Bildrand, vom Nashorn nur durch einen weiteren schmalen Bach getrennt, deutet auf die – von rechts nach links gesehen – nächste Szene hin, da der zweite Fuchs sich in Richtung eines in einigem Abstand hinter ihm sich aufbäumenden Pferdes umsieht.

(E_4 – P_8:) Am Ende eines Gewässers hat ein berittener, von links nach rechts rennender Elefant einen von 2 Pfeilen getroffenen Tiger aufgebracht, den er mit seinem Rüssel umschlungen hält und ihn somit aus einer Art Agavenstrauch zerrt. Der Tiger gräbt hingegen seine Zähne in die Wurzel des Elefan-

tenrüssels und verkrallt sich unterhalb der Augen in das Gesicht des Angreifers. Der hinter dem Kopf des Elefanten sitzende Elefantenlenker beugt sich mit seinen im Halstau des Elefanten steckenden Füßen weit über den Kopf seines Tieres, um dem Tiger einen langschaftigen Speer mit beiden Händen in den Kopf zu stoßen. Der ein Stückchen hinter dem Mahaut sitzende Jäger ist zwar wie letzterer auch mit Pfeil und Bogen ausgerüstet, macht aber auch von diesen Waffen Gebrauch. Gerade ist er im Begriff, mit dem fast bis zum Ohr gespannten Bogen einen auf den Tiger angelegten Pfeil abzuschießen. Neben den ausschreitenden Hinterbeinen des Elefanten kommt ein Jäger herangeeilt, der mit seiner rechten Hand einen Pfeil aus seinem Köcher zieht und den gespannten Bogen schon in der gestreckten linken hält. Ein Reiter auf einem braunen, dahinsprengenden Pferd, hat soeben den Elefanten überholt und kann in jedem Augenblick sich im Sattel nach rückwärts gewendet habend einen Pfeil in den Rücken des mit aufgerichtetem Schwanz umpackten Tigers entsenden. Ein weiterer von rechts genahter Reiter hat Mühe, sein sich plötzlich aufbäumendes Pferd zu zügeln, als plötzlich zwei weitere, zunächst unentdeckt im Gebüsch liegende Tiger langgestreckt zu entfliehen versuchen. Über dem Versteck der Tiger fliegt ein Vogel seinem Partner entgegen, ein Papagei im Hintergrund putzt sein Gefieder und zwischen zwei Felsen lugt ein Reh hervor. Eine Pfauenhenne fliegt zu einem Hahn auf den Felsen, ein weiterer Pfau sitzt in der Nähe eines Baumes, der von kletternden Pflanzen bewachsen wird, am oberen Felsenrand sind noch die Köpfe von vier Treibern sichtbar, die sich unterhalten. Viele kleine Vögel und blühende Sträucher und Blumen beleben die Landschaft im Hintergrund dieser Tigerjagd. Wird die Natur in der vorher beschriebenen Szene mit in die Aktion integriert, so scheinen die nicht an der Jagd beteiligten Tiere in diesem Teil der Zone C die Haupthandlung zu ignorieren. Die von rechts nach links gesehen nächste Szene ist von links nach rechts zu lesen. Zwei Bäume, die sowohl zur rechten als auch zur linken Szene gehören können, könnten als Szenentrenner verstanden werden. Sie befinden sich genau oberhalb des Bogenkiels der von E_5 und E_4 am oberen Rand flankierten Nische.

(Szene über dem Eingang, etwa auf der rechten Hälfte zwischen E_6 und E_5:) Ein von links nach rechts schleichender Tiger hält plötzlich mit angezogener linker Pfote zwischen Baum und Strauch am Gewässerrand mitten in der Bewegung inne und wendet seinen Kopf nach hinten, um hinter sich einen langsam herannahenden, berittenen Elefanten zu entdecken. Die fast senkrecht am Elefantenrücken herunterhängenden Glocken verraten dessen gemächlichen Gang in der von kleinen Blumenbüschen bewachsenen Landschaft. Seine nach vorne an den Kopf gefächerten Ohren lassen doch eine gewisse Erregung des Tieres erkennen, durch dessen Kopf leider vertikal eine Leiste mit vier nebeneinander gelegten Stromkabeln gelegt worden ist. Der wie gewöhnlich in Zone C auf einer roten Decke hinter dem Kopf des

Elefanten sitzende Mahaut hat mit der linken seinen Stachelstock erhoben und wiegt mit der rechten Hand einen Speer. Der Jäger hinter ihm ist gerade im Begriff, einen Pfeil auf die Sehne des gespannten Bogens zu legen. Hinter diesem stattlichen Elefantenbullen läuft ein noch stoßzahnloses Jungtier mit zwei jüngeren Jagdteilnehmern, von denen der eine mit einem Stachelstock das Tier dirigiert und der andere eine Flinte trägt. Zwei mit Pfeil und Bogen bewaffnete Jäger laufen diesem Elefanten hinterher. Der hintere stellt sich umblickend die Verbindung zur von rechts nach links gesehen nächsten Szene her, so wie zwei Füchse unter dem Banyanbaum, in dessen Richtung sich der Tiger gerade eben noch bewegte, die Verbindung zur von links nach rechts folgenden und beschriebenen Szene herzustellen scheinen. Unterhalb eines weiteren Baumes in der Nähe des Tigers rastet ein Hirschziegenantilopenpärchen, das der Tiger wohl zu beschleichen suchte. Zwei Treiber durchstreifen die felsige Landschaft im Hintergrund, ein Reiher fliegt zu seinem in der Krone des Banyanbaumes sitzenden Partner und kleine Vögel flattern hier und da im Blau des Himmels.

(Szene über dem Eingang, etwa auf der linken Hälfte zwischen E_6 und E_5:) In einer fast vegetationslosen hügeligen Landschaft verfolgt ein Elefant ein im gestreckten Galopp von links nach rechts dahinjagendes Pferd, auf dem ein sich umwendender Reiter mit einer Peitsche den Elefanten zu necken scheint. Der Elefant versucht, im vollen Lauf mit seinem weit ausgestreckten Rüssel das durch die Geschwindigkeit des Pferdes horizontal fliegende Ende der Peitsche zu erreichen, und hat sich ihr schon auf wenige Dezimeter genähert. Mit seinem Elefantenhaken schlägt der Mahaut beidhändig auf den Stirnbeutel des Tieres, wobei unklar ist, ob er es damit „anstacheln" oder bremsen möchte. Zwei weiße Reiher fliegen in einen Baum mit roten Blättern noch vor dem dahinsprengenden Pferd.

($E_7 - E_6$:) In einigem Abstand hinter dem rennenden Elefanten zieht in unverändert vegetationsarmer Landschaft eine vielköpfige Prozession von Reitern, Knappen und Dienern von links nach rechts des Wegs. Angeführt wird die Menge von einem rennenden Elefantenkampfhelfer, der mit seinem doppelzackigen Spieß, unter dessen Spitze die Feuerwerkssonne montiert ist, die Verbindung zur eben beschriebenen rechts anschließenden Szene herstellt. Hinter ihm laufen eiligen Schritts Männer mit Spießen, ein sich auf seinem aufbäumenden Pferd zum Herrscher umsehender Reiter und Träger verschiedenster, z. T. einzeln umwickelter Waffen des Königs. Dem König zu Pferd eilen drei Knappen zu Fuß voran, die sich alle zu ihrem Herrn umdrehen. Mit seiner ausgestreckten rechten Hand weist der vordere Knappe den Weg, mit der linken Hand hält er ein Beil. Der links dicht hinter ihm laufende Knappe tut dasselbe, aber hält einen Yakschweifwedel. Zur Linken des königlichen Pferdes hält ein Läufer einen Schirm über das Haupt des Königs, während ein anderer mit einem Schal den König befächert. Zur rechten Seite des Pferdes

läuft unmittelbar neben dem König ein mit einem Yakschweif wedelnder Diener. Weitere sieben Personen laufen dem königlichen Pferd voran. Ein Reiter mit einem gesattelten, aber unberittenen Pferd, flankiert die linke, ein Knappe mit einem gesattelten Pferd die rechte Seite dieses Teils der Prozession. Dem König zu Pferd folgen dichtgedrängt etwa 21 Reiter, von denen der vorderste wie der König bis auf einen Stoßdolch unbewaffnet ist und einen Yakschweifwedelträger auf seiner linken Seite hat. Drei Männer laufen dieser Reiterabteilung voran und vier Männer folgen ihnen zu Fuß. Fast alle Reiter sind mit je einer Lanze ausgerüstet. Hinter den Reitern folgen dichtauf zwei Elefanten, von denen der hintere größer ist als der vordere und auf seinem Rücken anstelle des üblichen Elefantensitzes eine auf acht Stäben ruhende Kuppel trägt, die so wie ein Käfig aussieht. Im Sitz des kleineren Elefanten liegen ein Speer und mehrere Pfeile. Den verbleibenden Teil der Südwand füllt die nächste Szene.

(P_{10} – E_7:) Im Mittelpunkt dieser Szene steht ein Polospiel, das auf einem rechteckigen, ummauerten Polofeld ausgetragen wird. Die fast mannshohe Mauer der Polofeldumgrenzung ist nur durch ein Tor nahe der linken Ecke im vorderen Teil der Mauer am unteren Bildrand und ein zweites Tor in der rechten Ecke der hinteren Mauer am oberen Bildrand durchbrochen. Das hintere Tor verdeckt zum großen Teil die Krone eines Baumes im rechten Viertel des Feldes. Dieser Baum entwächst einem im Grundriß achteckigen, vergleichsweise etwa drei bis vier Meter hohen, geländerlosen Block, auf dem 10 mit Dolchen, Schwertern und z. T. auch Speeren bewaffnete Männer dem Spiel zuschauen. Drei Reiter versuchen gerade, den roten Poloball mit ihren langen Schlägern zu erreichen, obwohl sie aus unterschiedlichen Richtungen herangeritten kommen. Zum Mittelpunkt des Spielgeschehens reiten von rechts nach links fünf Spieler heran, von denen einer fast völlig für den Betrachter vom Zuschauerraum verdeckt wird. Aus der entgegengesetzten Richtung stürmen drei Reiter heran, die von vier Helfern zu Fuß, z. T. in der Kleidung von Knappen, mit je einem Ersatzschläger begleitet werden. Von rechts kommt nur ein Helfer herbei. Neben dem linken Tor des Spieles wartet ein adeliger Spieler mit gesenktem Schläger auf seinem Pferd etwas abseits des momentanen Spielgeschehens. Zur Linken des Pferdes stehen zwei Diener, die vom Betrachter aus gesehen vom Pferd des Herrschers größtenteils verdeckt werden. Der vor dem Herrscher stehende Begleiter wedelt einen Yakschweif, wohingegen der im Rücken des Herrschers stehende Diener ein Schalende mit ausgestrecktem rechten Arm über den Kopf des Reiters durch die Luft fliegen läßt. Vor dem Pferd steht ein Knappe mit einem Bündel Pfeile in der rechten Hand und einem Bogen. Mit der linken Hand weist er, sich nach seinem Herrn umsehend, auf das Spielgeschehen. Mit zum Reiter erhobenem Haupt steht auf der rechten Seite des Pferdes ein Lanzenträger mit einem großen runden Schild. In einigem Abstand hinter dem Pferd läuft ein

Mann mit einem in ein Tuch eingehülltes Schwert, der sich mit seinem hinter ihm herlaufenden Begleiter unterhält.

Am rechten Tor des Spieles stehen zwei Männer vor der Spielfeldmauer. Hinter dem Zuschauerturm warten in der rechten Ecke der Umgrenzung nebeneinander drei Knappen mit je einem gesattelten Pferd. Zwischen der Mauer und dem Zuschauerblock führen zwei weitere Knappen ihre Pferde umher. Halb hinter dem Tribünenturm steht ein weiterer Diener mit einem Pferd und spricht mit dem mittleren Knappen der drei nebeneinander stehenden Pferde. In den Ecken des ummauerten Spielfeldes und in gewissen Abständen voneinander auch direkt an der Mauer im Spielfeld wächst ein Laubbaum, insgesamt sind 10 dieser Bäume zählbar.

Im Vordergrund versuchen zwei Männer, außerhalb des Spielfeldes die Mauer zu erklimmen. Auf der gegenüberliegenden Seite des Polofeldes hat es ein rotgekleideter Herr geschafft und sieht neben dem hinteren Eingang auf der Mauerkrone sitzend dem Spiel zu. Jenseits der hinteren Mauer laufen 7 Männer, von denen wegen der Mauer nur ihre Köpfe sichtbar sind. Zwei von ihnen tragen zweizipfelige Fahnen mit einem Yakschweif auf der Spitze, ein anderer trägt einen Elefantenfeuerwerksspieß. Von links nach rechts kommt ein Elefant mit seinem Mahaut ins Bild, wobei die hintere Mauer den Elefanten so verdeckt, daß nur dessen Kopf, Mahaut und gestreckter Rüssel zu sehen sind. In dem Dreieck aus linker Mauer des Polofeldes, vertikalem Abschluß der Südseite und der unteren Zonenkante stehen zwei nach rechts gewandte Elefanten mit je einem Mahaut mit einem beiden Tieren voranlaufenden Mann, der einen Elefantenspieß trägt. An der rechten Außenmauer, d. h. zwischen dem Polospielfeld und der weiter oben beschriebenen Prozession, warten fünf nach links gewandte Elefanten, von denen einer sehr stattlich, zwei etwa mittelgroß und die beiden anderen noch sehr junge Elefanten sind. Der größte Elefant beherrscht mit seinen Stoßzähnen, den metallenen, mehrreihigen Zierketten, einer reich bestickten Decke auf dem Rücken und Federputz auf dem Kopf die Szene. Ein Mahaut hält mit beiden Händen über dem Kopf des Tieres einen großen Elefantenhaken, auf dem Rücken sitzt ein weiterer Mann, der seine Füße unter die Elefantendecke gesteckt hat und sich mit umgedrehtem Kopf mit dem Mahaut des nächstgrößeren Elefanten hinter ihm unterhält. Auf diesem Elefanten sitzt neben dem Mahaut noch ein Träger mit einer zweispitzigen Standarte unterhalb eines weißen Yakschweifes an einer langen Stange. Direkt neben der Spielfeldummauerung reckt ein Elefantenbaby seinen Rüssel zum Kopf des stattlichen Elefanten empor, unter dem es steht. Vor dem großen Elefanten wartet noch ein weiterer, mittelgroßer Elefant mit einem das Spiel kommentierenden Mahaut und einem Standartenträger auf dem Rücken. Vor einem kleinen Elefanten, dessen gesamter Rücken dem Mahaut als Sitzfläche dient, läuft ein Mann mit zwei Rasseln, zum Tier sich umdrehend. Sieben weitere Männer kommen herbeigeeilt, um

entweder zu den Elefanten aufzuschauen, oder im Schatten der Mauer ein Gespräch zu führen. Drei andere Männer stehen an der äußersten rechten Ecke außerhalb der Spielfeldumgrenzung und sehen über die Mauer dem Spiel zu. Eine Gruppe von sieben Männern naht sich aus der Ferne am oberen Bildrand in einer vegetationslosen Landschaft dem „Elefantenparkplatz".

Zone C setzt sich auf der Ostseite aus einer Szene zusammen, die in drei Teile unterteilt werden kann, nämlich einer Zuschauertribüne links, einem Elefantenkampf in der Mitte und einer Zuschauertribüne rechts. Wir verfolgen die Handlung von links nach rechts, beginnen also in der Nordostecke.

(P_{14} – P_{13}:) Links von einer steilen, zu einer hohen Zuschauerplattform hinaufführenden Treppe, warten drei nach rechts gewandte Elefanten mit je einem Mahaut auf ihrem Nacken. Zwei der Elefantenlenker haben ihren Kopf umgedreht, um sich mit den beiden hinter den Elefanten stehenden Lanzenträgern unterhalten zu können.

Am oberen Ende der Treppe steht ein an seinem Stab erkennbarer Diener hinter drei Musikanten auf der Zuschauerplattform. Der von links nach rechts erste Musiker scheint ein Sänger zu sein, der sich auf einen Stab mit der rechten Hand stützt. Der zweite ist ein mit einem vierzipfeligen Jāmā gekleideter Tanpuraspieler und der dritte schließlich ein Sänger, der mit seinen Händen den Takt angibt. Diese Musikanten stehen hinter 11 hintereinander, für den Betrachter von links nach rechts in einer Reihe, auf zwei langen Teppichen sitzenden Adeligen. Der Herrscher, der in diesem Fall eindeutig mit Rao Ratan zu identifizieren ist[17], sitzt nach rechts gewandt auf der rechten Stirnseite der Zuschauertribüne mit einem Schalwedelträger im Rücken, zwei Lanzen- und einem Schwertträger hintereinander aufgereiht hinter seinem Rükken. Zwei wie erwachsene Männer gekleidete Spielzeugpuppen stehen neben einigen anderen Gegenständen vor den untergeschlagenen Füßen des Königs. Von dieser Tribüne sehen alle Personen bis auf zwei einem Elefantenkampf zu, den der Künstler der Zone C genau über den Durchgang zum Erker setzte. Die beiden nicht dem Kampf zuschauenden Adeligen unterhalten sich mit ihrem jeweiligen Hinter- bzw. Nebenmann.

Von der rechten Stirnseite dieses Zuschauerblocks führt ähnlich der linken Seite eine geländerlose, steile Treppe herab. Drei gerade die Treppe besteigende Personen drehen ihren Kopf in Richtung des Elefantenkampfes um. Hinter der Treppe befindet sich ein weiterer, mit dem Haupttribünenbau augenscheinlich nicht verbundener Block, auf dem sechs Zuschauer stehen, die zwar ihren Körper dem König zugewandt haben, aber, von zwei Ausnahmen abgesehen, mit ihrem Kopf nach rückwärts, d. h. nach rechts gewandt, den Elefantenkampf verfolgen. Im Gegensatz zum königlichen, doppelt so hohen Zuschauerblock sind die Fassaden dieses kleineren Blockes weiß verputzt.

[17] Siehe unser „Portraits of Rao Ratan", in Vorbereitung.

Ein ranghoher Diener überwacht mit seinem Stab wie ein Zeremonienmeister sechs in der Nähe der Treppe unterhalb der kleineren Tribüne sich aufhaltende Helfer. Unterhalb des großen Zuschauersockels warten unterdessen neun Knappen bzw. Pferdeknechte mit sechs Pferden, zwischen denen ein Mann mit einem Elefantenspieß herumläuft.

(P_{13} – P_{12}, Szene genau über dem Zugang zum Erker:) Zwei ausgewachsene Elefanten ringen Kopf an Kopf aus entgegengesetzten Richtungen kommend um die Vormacht auf dem Kampfplatz. Die um den Leib des Elefanten gezogenen Halteseile für den Reiter auf dem Rücken des Tieres sind beim linken, nach rechts gewandten Elefanten rot und beim rechten, entsprechend nach links gewandten Elefanten weiß. Der jeweils hinter dem Kopf im Nakken des Tieres sitzende Mahaut versucht, mit Gesten und mit dem Stachelstock die Kampfeslust seines Tieres zu erhöhen. Der jeweils über der Schwanzwurzel des Tieres hockende Assistent des Mahauts umfaßt das Halteseil. Momentan kann kein Elefant gegen den anderen anrennen, weil beide ihre Rüssel zu einem Knoten verstrickt haben und somit jedes Tier für sich nur durch Schieben mit dem Kopf dem Gegner beikommen kann. Aus der Ferne sehen von einem Hügelrücken neben einem Baum weit hinter dem linken Elefanten sechs Personen diesem Kampf zu. Zwei Elefantentreiber mit ihren langen Spießen mit den Feuerwerkssonnen sind hinter dem rechten Elefanten in ein Gespräch vertieft. Die hinter diesen beiden Männern dargestellten Personen sind kleiner dargestellt und müssen daher zur nächsten Elefantenkampfepisode gerechnet werden, die den gesamten südlichen Teil der Zone C auf der Ostseite einnimmt.

(P_{12} – P_{11}:) Auf einem hohen, balustradenlosen Sockel von quadratischem Grundriß stehen in einer Reihe sechs nach rechts gewandte Personen und blicken auf die Treppe eines weiteren, aber größeren Besucherpodestes, von dem in panischer Flucht zahlreiche Zuschauer fliehen. Einer der Kampfelefanten hat es nämlich geschafft, die auf der rechten Seite des langgezogenen Besucherpodestes angebrachte Treppe zu besteigen, und ist gerade im Begriff, die ebene, den Zuschauern vorbehaltene Fläche, zu betreten, um offensichtlich Rache an denjenigen zu üben, die seinen oft nicht ungefährlichen Kampf zur Unterhaltung veranstalten. Nur vier unverzagte Männer versuchen noch, den Elefanten mit Gesten, sicher auch Rufen, aber vor allem den langen, in den Rüssel des Tieres gebohrten Spießen vom Betreten der Plattform abzuhalten. Alle anderen Zuschauer suchen ihr Heil in der Flucht. Da die Treppe am linken Teil des Gebäudes zu schmal ist, um alle Fliehenden gleichzeitig aufnehmen zu können, stürzen sich sechs Männer kopfüber in die Tiefe. Vier andere Zuschauer liegen schon mit z. T. zerschmetterten Gliedern reglos am Boden. Ein anderer wagt einen Sprung mit den Füßen nach unten und wedelt dabei im freien Fall mit den Armen in der Luft, als sich sein Gehrock durch den Widerstand der Luft wie ein Fallschirm aufbläht. Sieben Männer haben

es wohl über die Treppe geschafft, den Erdboden zu erreichen. Sie wickeln ihren bei der Flucht sich aufgelöst habenden Turban auf dem Kopf und richten ihre in Unordnung geratene Garderobe wieder her. Acht weitere Personen, unter ihnen ein Kind, laufen mit großen Schritten die Treppe herab, während sich noch vier Personen, von denen sich drei ängstlich zum nahenden Elefanten umschauen, auf der Plattform befinden.

Zwischen dem quadratischen Besucherblock und der vom Elefanten bestiegenen Tribüne sehen zwei Helfer verwundert dieser Flucht zu. Innerhalb des sich den beiden Zuschauerpodesten anschließenden, großräumig ummauerten Feldes dressiert ein nach rechts gewandter Reiter sein Pferd. Ein anderer Reiter steht unterhalb der vom Elefanten bestiegenen, außerhalb der Feldummauerung gelegenen Treppe und kann mit seinem langen Speer auf dem Pferd den Elefanten nicht verfolgen. Zwei Helfer in der Nähe dieser Treppe betrachten mit Bestürzung die z. T. tödliche Fluchtaktion.

(P_{16} – P_{15}:) Wie das westliche Ende der Zone C der Nordseite, schließt auch das östliche Ende mit der Darstellung eines Elefantenkampfes ab, wenn wir die Szene über der Zentralnische als Ausgangspunkt wählen.

Zwei etwa gleich große Elefanten sind formatfüllend innerhalb einer vegetationsarmen Landschaft in einen Kampf verwickelt, wobei der nach links gewandte Elefant sein linkes Vorderbein zwischen die Vorderfüße seines Gegners gestellt hat. Der nach rechts gewandte Elefant versucht, den Kopf seines Kontrahenten mit seinem rechten Stoßzahn niederzudrücken. Dabei versucht er, mit seinem Rüssel den Rüssel des gegnerischen Elefanten zu umklammern. Der Mahaut des von rechts nach links herandrückenden Elefanten bemerkt den Vorteil des Gegners und sticht mit der Spitze seines Stachelstockes in den Rüssel des angreifenden Tieres. Der zweite hinter ihm auf dem Rücken des Elefanten sitzende Reiter hebt dabei die rechte Hand. Der bärtige Lenker des linken Elefanten legt seinen Stachelstock auf den Stirnbeutel seines Tieres und hält sich mit der linken Hand am Getäu fest. Der zweite Reiter hinter ihm verharrt auf dem Rücken des Tieres in geduckter Haltung. Beide Elefanten haben eine metallene Kette um ihren Leib mit je einer großen Glocke und eine Kette mit mittelgroßen Glocken um den Hals gelegt bekommen. So wie beide Tiere die Ohren zum Kopf hin gewendet haben, strecken auch beide in gleicher Weise ihren Schwanz in die Höhe.

Jenseits eines Hügels schauen vom Hintergrund etwa sieben halbverdeckte Personen diesem Kampf zu. Unmittelbar im Rücken des linken Elefanten steht ein Mann mit einem zweizackigen Elefantenspieß, an dem eine Feuerwerkssonne montiert ist. Hinter ihm steht ein Knappe, der sich zum Reiter des hinter ihm stehenden Pferdes umschaut. Hinter dem Pferd stehen unter einem Baum, der als Szenentrenner verstanden werden kann, zwei augenscheinlich in ein Gespräch vertiefte Personen mit je einem langen Speer in der Hand. Die

links von diesem szenentrennenden Baum anschließende Darstellung behandelt ein weiteres Elefantenthema.

($E_9 - E_8$:) Auf einem von rechts nach links rennenden Elefanten versucht ein Mahaut, mit einem beidhändig geführten Stachelstock sein Tier zum Stillstand zu bewegen. Als Zeichen der Erregung hat der Elefant seine Ohren an seine Schläfen geklappt und den Rüssel schneckenartig eingerollt, um ihn vor den Spießen von sechs herannahenden Elefantentreibern zu schützen. Drei andere Treiber sind vom aufgebrachten Tier bereits in die Flucht geschlagen worden. Der von den sechs herannahenden Treibern vorderste sticht mit seinem zweizackigen Spieß in Stoßzahnhöhe dem Tier in den Rüssel. 9 Treiber betrachten von jenseits eines Hügelkammes das Geschehen von weitem, zwei weitere Männer müssen in einer vegetationsarmen Landschaft noch einen Hügelkamm überqueren, um zum Elefanten zu gelangen. Ein Laubbaum, unter dem sich vier der mit Spießen bewehrten Elefantentreiber gerade befinden, muß auch hier als Szenentrenner verstanden werden. Links von diesem Baum schließt sich eine Szene an, die in ebenso vegetationsarmer Landschaft zum Ausgangspunkt unserer Beschreibung heranführt.

Zone B enthält die Rāgamālā, die im nächsten Abschnitt besprochen wird.

4. ZONE B: RĀGAMĀLĀ

Mit seinen 13 Nischen und 20 Wandflächen – Tür- und Nischenlaibungen nicht mitgezählt – standen dem Maler 33 Wandflächen in Zone B zur Verfügung, die es auszumalen galt. Da eine Rāgamālā aber in der Regel aus 36 Bildern besteht, mußte der Künstler drei zusätzliche Bilder unterbringen, wenn er vermeiden wollte, daß sich zwei weitere Bilder, etwa in einer Türlaibung, direkt gegenüberstehen. Ein weiteres Problem hätte die Ausmalung der Zentralnische mit sich gebracht, da es keine Rāga- bzw. Rāgiṇī-Illustration gibt, der eine derartig herausragende Stellung zugekommen wäre. Es kann somit als gesichert gelten, daß die Wandaufteilung in Zone B nicht „Rāgamālā-freundlich" konzipiert war, weil zum Zeitpunkt der Konstruktion des Raumes an eine Ausschmückung mit einer Rāgamālā sicher nicht gedacht worden sein dürfte. Dies beweisen auch diejenigen Wandmalereien, die älter sind als die Rāgamālā in Zone B, d. h. die Malereien der Zonen C – E.

Der Maler begegnete dem Problem nun folgendermaßen. Zunächst füllte er die Zentralnische mit einem flöteblasenden Kṛṣṇa, weswegen in Figur 2 die Zentralnische mit entsprechendem Namen versehen wurde. Dann begann er mit Rāga Bhairava die Rāgamālā vom Betrachter aus auf der Wandfläche links von der Zentralnische und führte sie von dort bis zur Wandfläche rechts des Eingangs aus der Sicht des im Raume stehenden Betrachters. Bilder Nummer 1, 7 und 13 sind, von rechts nach links gezählt, die nach der ersten Serienart des Korpus zu erwartenden Rāgas Bhairava, Mālavakauśika und

Hindola. Dabei mußte der Künstler aus Platzgründen zwei Rāgamālā-Illustrationen, nämlich die Rāgiṇīs Bhairavī und Guṇakarī in jeweils eine Nischenlaibung setzen, um kein Glied einer 36er „Kette" oder „Girlande" zu vergessen. Kehren wir zum Ausgangspunkt und Beginn der Rāgamālā zurück, so stellen wir fest, daß die Mālā nicht, wie hätte erwartet werden können, mit Rāgiṇī Āsāvarī endet, sondern mit Rāga Śrī. Dem Rāga Bhairava der linken Seite wurde also Rāga Śrī auf der rechten Seite gegenübergestellt. Von Rāga Śrī setzt sich die Mālā von links nach rechts fort wie in der entsprechenden Zeile einer Sequenz der ersten Serienart: gemäß der Paginierung der Miniaturmalereien endet die Serie auf der Nordseite in der Nordostecke des Raumes, wobei Rāgiṇī Kedāra in einer Nischenlaibung aus den erwähnten Gründen untergebracht werden mußte. Die sechs dem Rauminnern zugewandten Wandflächen der Ostseite widmete der Maler der fünften Rāgafamilie, d. h. dem Rāga Paṃcama[18] und dazugehörigen 5 Rāgiṇīs, die, wie Familie Śrī, analog der Paginierung der Serien der ersten Serienart, von links nach rechts gelesen werden müssen. Da der Maler keine Rāgiṇī-Illustration in eine der Nischenlaibungen setzte, wie auf der gegenüberliegenden Westseite, war die Möglichkeit einer konsequenten Gegenüberstellung der Rāgas vertan. Rāga Mālavakauśika auf der Westseite steht Rāga Paṃcama der Ostseite gegenüber, auch sind die Rāgas Bhairava und Śrī in eine symmetrische Beziehung zu setzen. Analog der Situation der Rāgas Mālavakauśika und Paṃcama wäre gegenüber von Rāga Hindola auf der Westseite Rāga Dīpaka der Ostseite zu erwarten gewesen. Dazu kam es aus eben erwähntem Grunde aber nicht. Rāga Dīpaka wurde nicht, wie die anderen fünf Rāga-Illustrationen, an den Beginn der Familie, d. h. der Rāgiṇīs, gestellt, sondern in ihre Mitte so gut es ging: Die Darstellung der Vasanta Rāgiṇī mußte in eine Nischenlaibung rücken. Innerhalb der Familie des Rāgas Dīpaka haben wir die Zählung der Rāgiṇī-Illustrationen soweit wie möglich in ihrer Abfolge den Paginierungen der Rāgamālās der Miniaturmalerei im Bundikalam angepaßt. Welche Gründe den Künstler dazu bewegt haben mögen, an dieser Stelle den Fortgang der den Miniaturmalereien angepaßten Bildzählung zu unter- bzw. zu durchbrechen, konnte noch nicht geklärt werden.

Die Identifikation, d. h. die ikonographische Bestimmung der in dieser Hinsicht unbeschrifteten Rāgamālā-Illustrationen, erfolgt im Sinne unserer aus Figur 2 ersichtlichen Numerierung, die weitestgehend der Paginierung vergleichbarer Rāgamālās aus dem vorangestellten Korpus angepaßt ist. Neben den insgesamt 33 für den Künstler in Frage gekommenen Wandflächen und den vier erwähnten Malereien in den Nischenlaibungen gibt es noch 22 weitere Nischenlaibungen neben 13 Flächen in den Nischenbögen (vergl. für

[18] Taucht als solcher in der „Typischen Anordnung" (Dallapiccola) oder „Painter's System" (Ebeling) nicht auf. Vergl. hierzu die Diskussion S. 328 ff.

letztere Abbildungen 38 und 48). Von Fall zu Fall bilden die Malereien in den Nischenlaibungen oder -bögen mit dem Bild auf der Rückwand der Nische eine organische Einheit wie etwa bei der Malerei in der Zentralnische, oder aber stellen völlig von der Thematik der Malerei der Nischenrückwand losgelöste, eigenständige Malereien dar. Im letzteren Fall werden die Malereien nur in einigen Fällen reproduziert. Die Maßangaben verstehen sich in Zentimetern, wobei wir wegen der ziemlich einheitlichen Höhe der Wandflächen (1,03 m) und Rückwände der Kielbogennischen (75,5) die entsprechenden Maßangaben nicht wiederholen und nur Breite (B) und Tiefe (T) der Nische bzw. der Nischenrückwand angeben.

Zentralnische („Kṛṣṇa")
Abb. 4 Detail: Tafel V Maße 83 × 81,5 × 39 (Höhe vor Breite vor Tiefe)

Unter einem Baum im Zentrum des Bildes steht ein vierarmiger Kṛṣṇa auf einem Schemel mit quadratischer Fläche (Caukī). Seine beiden vorderen Hände spielen auf einer Querflöte, während seine linke hintere Hand eine Schneckenschale und ein aus einer Radfelge bestehendes Cakra hält. Seine hintere rechte Hand scheint einer Gopī eine Blüte (?) überreichen zu wollen. Zu seiner Linken wedelt eine Gopī einen Cāmara. Hinter ihr steht eine Frau mit einem Kind vor einer Dame mit einer gefüllten Schale und einer Lotosblüte (Tafel V). Zur Rechten des mit einer dreizackigen Krone und einer langen Vanamālā geschmückten Hirtengottes steht eine die Blüte (?) entgegennehmende Dame vor einer Frau, die ihre Hände in Añjalī erhoben hat. Hinter ihr wartet eine Verehrerin mit einer gefüllten Schale. Diese Damen um Kṛṣṇa werden von je einem sich auf seinen Stab stützenden Hirten umrahmt. Da die Flächen der Nischenlaibungen mit in die Komposition integriert wurden, schlägt hinter jedem der beiden Hirten je ein Pfau ein Rad. Vom Bildmittelpunkt aus gesehen wächst hinter jedem dieser Pfauen eine Zypresse, in deren Nähe jeweils ein Hirte auf die insgesamt etwa 19 Kühe und Kälber in dieser Malerei aufpaßt. Der von Lotossen bewachsene Gewässerrand der Nischenrückwand setzt sich auch in den Laibungen fort. Zu jeder der in den Laibungen zentral dargestellten Zypressen fliegt ein buntgefiederter Vogel. Über diesen Zypressen schaut jeweils ein nur im Oberkörper dargestellter Engel aus den Wolken auf Kṛṣṇa herab.

Hinter der linken, von einem Hirten gemolkenen Kuh der Nischenrückwand stolziert ein Pfau. Andere Pfauenhähne oder -hennen fliegen zwischen den Baumwipfeln der symmetrischen Baumbepflanzung umher. Dem etwa zentral dargestellten Baum, unter dem die Verehrung Kṛṣṇas stattfindet, sind jeweils links und rechts in gleicher Folge eine Zypresse, eine Palme, eine blühende Bananenstaude (Tafel V) und ein Mangobaum hinzugesellt worden.

Aus der rechten Nischenlaibung springen Affen in die Krone des rechten Baumes.

Ein etwa handflächengroßes Stück der Malschicht fehlt etwa im Zentrum der Nischenrückwand, so das der Leib Kṛṣṇas und der Gopī zu seiner Rechten teilweise sehr zerstört ist. Einige Inschriften (Nāgarī) sind in den aus Tafel V ersichtlichen roten Bildgrund zwischen Himmel und unterer Vegetationszone geritzt worden.

Die linke Nischenlaibung ist beschriftet. Über der Zypresse wurde eine lange Mātrā gezogen, die aber nur etwa zur Hälfte ausgenutzt worden ist. Die in nachlässiger Nāgarī geschriebene Schrift ist nur schwer lesbar. Zwischen dem Vogel und dem Kopf des Hirten sind vier Zeilen in Nāgarī erkennbar, von denen die erste mit „mī° āsoja vadi 14 saṃ 1902 dī°“ beginnt. Diese vier Zeilen, bei denen das Wort „dohā“ zwischen der zweiten und dritten nicht als Zeile gerechnet wurde, stammen von anderer Hand als die angefangene Zeile über dem Vogel. Hinter dem Kopf des nach rechts gewandten Hirten sind noch drei untereinander geschriebene, kurze Notizen in Nashtaliq erkennbar.

Die rechte Nischenlaibung zeigt ebenfalls Ansätze einer Beschriftung. Wir lesen rechts neben der Zypressenspitze „śrī rāmajī“ und darunter wieder eine sehr lange Mātrā, die nur etwa zu einem Drittel als Linienführung benutzt worden ist. Dabei ist nur „mī°“ und „vādī“ lesbar. Die ungefähr drei Silben zwischen diesen Worten sind unlesbar und hinter „vādī“, das die dunkle Hälfte des lunaren Monats angeben soll, bricht der Text ab. Alle diese Beschriftungen gehören mit Sicherheit nicht in die Entstehungszeit der Wandmalerei. Wir möchten an dieser Stelle gleich vorausschicken, daß die Rāgamālā-Wandmalereien im Badal Mahal im 17. Jahrhundert enstanden sein müssen und wir uns dementsprechend bei der Auswahl der im folgenden herangezogenen Vergleichsminiaturen des Serienkataloges beschränkt haben.

1. *Rāga Bhairava*

Abb. 3. Detail: Abb. 56. B: 64,2

Kurzbeschreibung aus A (1), E 1, H 1[19] und Y (1): Von zwei Dienerinnen flankierter Śiva sitzt in einem symmetrisch dargestellten Palast mit geschulterter Vīṇā und dem wasserspeienden Kopf der Gaṅgā in der Haarflechtenkrone, über der die Haut eines Elefanten hängt.

Besonderheiten:

In den Miniaturen des Serienkataloges erscheint das Palastgebäude stets symmetrisch dargestellt. In dieser Wandmalerei ist das Dach des Palastes jedoch durch ein Bangaldar, dem das vorkragende Vordach fehlt, asymme-

[19] Die Sterne am Himmel deuten in dieser Miniatur auf eine nächtliche Szene. In den anderen Miniaturen strahlt die Sonne.

trisch gestaltet worden. Es fehlen die seitlichen Chattris, wofür aber der oktogonal zu denkende Pavillon auf dem Dachaufbau von vier Gebäuden umrahmt ist, die je einem Chattri gleichen. Das durch die entsprechenden Miniaturen vorgegebene ikonographische Inventar hat der Maler dieser Wandmalerei teilweise unterschritten, indem er den auf dem Dach schreitenden Pfau und die sonst über dem Gott hängende Elefantenhaut nicht berücksichtigte. Die in A (1), E 1 und Y (1) strahlende Sonne kann nach dem Einsetzen des Elefanten E_2 verloren gegangen sein. Der Yakschweif der Wedelträgerin weht nicht über Śivas Haupte wie in den angegebenen Miniaturen, sondern, durch das Ausholen mit dem Stabe bedingt, über dem Kopf der Wedelträgerin. Das Chordophon des Gottes verfügt nur über einen Klangkörper, wobei in den Miniaturen jeweils zwei dargestellt worden sind.

Der bzw. die Wassertöpfe der Miniaturen wanderte in der Wandmalerei in die linke untere Ecke und das Bett wurde in das hintere Zimmer gestellt. Die Śiva gegenüber sitzende Dame reibt den Gott mit Sandelpaste ein und spricht nicht nur mit ihm wie in den Miniaturen[20].

Unterscheidendes Inventar:

Unterhalb der Terrasse sitzt eine weitere Dienerin, die auf einer Steinfläche Sandelholzpaste durch Zerreiben von Sandelholz herstellt. Hinter der Dienerin, die den Gott mit dieser Paste bereits einreibt, steht eine weitere Dienerin mit einem Tablett in der rechten und einer Flasche in der linken Hand.

2. *Bhairavī Rāgiṇī*
Abb. 6. B: 40

Kurzbeschreibung aus A (2), F 2 und K 2: Eine Dame in einem überkuppelten Śivatempel von quadratischem Grundriß hockt zimbelschlagend vor einem blumengeschmückten Liṅgam am Rande eines Gewässers. Auf dem Tempeldach schlägt ein Pfau sein Rad.

Besonderheiten:

Die Dame in der Wandmalerei ist im Gegensatz zur Dame in den entsprechenden Miniaturen nach rechts gewandt. Der Tempel ist von rechteckigem Grundriß, der radschlagende Pfau auf dem Dach fehlt. Anstelle eines Wassertopfes über dem Liṅgam hängt deutlich erkennbar nur eine Glocke an einer Kette. Es ist fraglich, ob der im rechten Bogenfeld oberhalb der Bhairavī Rāgiṇī Malerei dargestellte untere Engel den im Bild nicht vorhandenen Topf trägt oder sogar an ein Liṅgābhiṣeka durch die engelartige Gestalt zu denken ist. Oberhalb des in Abb. 6 noch erkennbaren Engels fliegt direkt am Bogenkiel eine weitere weibliche Gestalt mit Flügeln, die in jeder Hand eine Jasmin-

[20] Vergl. Waldschmidt 72, S. 9, Beschreibung von Bhairava.

blütengirlande hält. Der Stier Śivas vor dem Tempel gehört eigentlich zum Kultbild, sieht aber mit seinem angepflockten Zaumzeug wie ein reales Tier aus.

Unterscheidendes Inventar:

Hinter der Śivaverehrerin wächst eine schlanke Zypresse, unter der ein Streifenhörnchen hockt. Eine Mauer mit einem Zugang am linken Bildrand vermittelt den Eindruck eines in einem Hofe stehenden Tempels im Gegensatz zum Kultbau der Miniaturen, der ohne Mauer an einem befestigten Gewässerufer steht. Bei dem Gewässer dürfte es sich um den in den entsprechenden Texten erwähnten See Sarovara handeln[21].

3. *Paṭamaṃjarī Rāgiṇī*
Abb. 5 B: 51,5

Kurzbeschreibung aus B 5, E 4 und I 5: Mit in die linke Hand gestütztem Kopf hockt eine Dame vor einem leeren Bett in einem palastartigen Gebäude. Eine Dienerin sitzt ihr gestenreich gegenüber.

Besonderheiten:

Die zwischen den beiden Damen der Miniaturen dargestellte Wandnische oder Wanddurchbruch fehlt in der Wandmalerei wie die Kissenrolle auf dem Bett. Die obere Wand des Hofes ist in der Wandmalerei mit 7 Zeilen Text in Nāgarī beschriftet, der von mindestens zwei verschiedenen Händen stammt. Die unteren Zeilen sind stark verblaßt, die oberen Zeilen sind stark beschädigt. Augenscheinlich gibt der Text keine Datierungshilfe oder einen ikonographischen Hinweis.

Die Malerei in der linken Nischenlaibung zeigt eine auf einem Bett zugedeckt liegende Frau in einem offenen Pavillon, die sich mit in die rechte Hand gestütztem Kopf nach einem Kind umdreht, das von einer Dienerin gebracht worden ist. Das Kind krabbelt mit ausgestreckten Armen auf die liegende Frau zu, die dem Kind die linke Hand entgegenstreckt.

Der jeweils in die Hand gestützte Kopf der Dame stellt eine Verbindung zwischen der Malerei der Nischenrückwand und der linken Nischenlaibung her, ebenso das Bett und die herannahende Dienerin. In Ermangelung eines passenden Textes können wir nur spekulieren, ob die Zentralszene zeigt, wie die von ihrem Liebhaber getrennte Nayikā von ihrer Freundin getröstet wird und ob, etwa ein Jahr später, ein Kind vom in der Zwischenzeit bei der Nayikā gewesenen Liebhaber der wiederum einsamen Frau zum Trost gebracht wird.

[21] Vergl. Waldschmidt 72, S. 11 f.

Die linke Nischenbogenmalerei zeigt ein zu ebener Erde tanzendes Vogelpaar, auf das ein weiterer Vogel vom Kiel der Nische herabfliegt.

Unterscheidendes Inventar:

Entfällt, da der Maler kein Element in die Malerei der Nischenrückwand einführte, das nicht schon in der Miniaturmalerei vorhanden wäre.

4. *Lalita Rāgiṇī*
Abb. 8 B: 73,1

Kurzbeschreibung aus D 6, F 5, K 6 und Z (30): Ein Herr verläßt bei Sonnenaufgang eine in einem Palastbau auf einem Bett liegende Dame und schaut sich beim Weggang nach ihr um. In Richtung des weggehenden Mannes fliegt ein Vogelpaar im Morgenrot des Himmels.

Besonderheiten:

Der Mann hält nicht wie in den Miniaturmalereien das Ende eines noch umzulegenden Schals, sondern ein Schwert. Die linke Hand scheint einen Kranz zu halten, aber leider ist an dieser Stelle die Wandmalerei sehr angegriffen, um dies mit Bestimmtheit sagen zu können. Die Dame der Wandmalerei scheint tatsächlich zu schlafen, während die Dame der Vergleichsminiaturen jeweils ihren Kopf in die linke Hand gestützt zu haben scheint. Aufgrund einer veränderten perspektivischen Darstellung gegenüber den Miniaturen fehlt die zur Standfläche des Bettes heraufführende Stufe. Im oberen Teil des Gebäudes fehlt der Pfau der Miniaturen.

Unterhalb der Basis des zweiten Pfeilers von links sind vier Zeilen einer in Nāgarī geschriebenen Schrift erkenn- aber nicht mehr lesbar. Das Einsetzen der Kleiderhakentiere P_1 und E_3 hat auch hier die obere linke und rechte Ecke stark in Mitleidenschaft gezogen.

Unterscheidendes Inventar:

Im gefliesten Hof befindet sich ein eingelassenes Wasserbecken mit rundem Innen- aber kantigem Außenrand. Ein Spucknapf steht unter dem Bett der schlafend dargestellten Dame, ein kerzenloser Leuchter neben dem Wasserbecken. Eine langhalsige Flasche ist zwischen dem zweiten Pfeiler von links und dem Bett erkennbar.

5. *Naṭa Rāgiṇī*
Abb. 10 B: 50 T: 37

Kurzbeschreibung aus C (4), E 2, H 3, K 3 und Y (16): Ein(e) Reiter(in) attackiert säbelschwingend einen leichtbekleideten Fußsoldaten mit Schild und Schwert. Ein erschlagener Krieger liegt mit zerbrochenem Schwert und Schild blutend am unteren Bildrand.

Besonderheiten:

Bei der Person des Reiters dürfte es sich in der Wandmalerei um eine Dame handeln, da die Taille vergleichsweise schmal und die Brust doppelt ausgewölbt ist. Der in allen Vergleichsminiaturen vertretene Pfau auf der Hügelkuppe im Hintergrund fehlt in der Wandmalerei. Ebenso sind die blühenden Sträucher der Miniaturen in der Nähe des schwer verwundeten Schwertkämpfers am unteren Bildrand nicht vorhanden.

Unterscheidendes Inventar:

Der Krieger liegt mit abgetrenntem rechten Arm am Rande eines Gewässers. Ein fuchsartiges Säugetier nähert sich von links kommend dem Opfer des Kampfes, das auch von einigen Vögeln unterschiedlichster Größe betrachtet wird. Auf der Hügelkuppe türmen sich Felsformationen auf, die von Vögeln bewohnt werden.

In der Malerei der linken Nischenlaibung (Abb. 9) lehnt eine Dame sich gegen eine große Kissenrolle und hält vor sich mit ihrer rechten Hand einen Papagei. Vor ihr steht ein Knabe mit vor der Leistengegend zusammengelegten Händen. Hinter der Dame wedelt eine Dienerin einen Yakschweif vor einem Gebäude am rechten Bildrand. Es ist schwer, mit dieser Szene einen Zusammenhang zur Szene auf der Nischenrückwand herzustellen. Eher könnte an einen Zusammenhang mit der Malerei der linken Nischenlaibung der vorangehend beschriebenen Nische gedacht werden, wobei der Vogel den abwesenden Geliebten symbolisieren könnte, zumal auch die Malerei der rechten Nischenlaibung (Abb. 11) eine ähnliche Stimmung darzustellen scheint. In dieser Malerei nämlich sitzt eine Dame auf einer Caukī und streckt ihre Arme in Karkata Hasta, vergleichbar der Vairāṭī Rāgiṇī nach oben, während neben ihr eine Dienerin mit zusammengelegten Händen steht. Wie in der Malerei der gegenüberliegenden Nischenlaibung spielt sich auch diese Szene innerhalb eines ummauerten, d. h. von außen nicht einsehbaren Hofes ab. Das leere Bett, auf das die sich reckende Dame schaut, könnte auch hier den Gedanken an einen abwesenden Liebhaber aufkommen lassen, den die Frau sehnsüchtig erwartet. Auch hier ist jedoch der Zusammenhang mit der Naṭa-Rāgiṇī-Darstellung unklar.

Verschwommen erscheint auch der Zusammenhang der Darstellungen in den Nischenbogenmalereien. Auf der linken Seite (Abb. 9) reitet eine vierarmige Dame auf einem unbestimmbaren Säugetier und hat einen Bogen mit aufgelegtem Pfeil fast bis zum Ohr gespannt. Die linke vordere Hand kann in ihrer Haltung mit der linken Hand der anderen Reiterin verglichen werden. Die vordere rechte Hand hält eine (gefüllte) Schädelschale. Die Landschaft um sie herum wird nur von kleinen Grasbüscheln karg bewachsen.

Dieser Malerei gegenüber (Abb. 11) rennt ein nur mit einem kurzen roten Rock bekleidetes Wesen über eine spärlich bewachsene Landschaft. Mit einer

Schädelschale in der linken Hand und einem kleinen Schirm über der rechten Schulter blickt die Gestalt eindeutig auf das Geschehen der Nischenrückwand. Die Darstellungen der linken und rechten Nischenbogenmalerei könnten mit der blutigen Szene des Hauptgeschehens in Zusammenhang gebracht werden. Diesen Zusammenhang ohne allzu große Spekulationen herzustellen, gelang uns bisher nicht.

6. *Mālavaśrī Rāgiṇī*
Abb. 7 B: 58,5

Kurzbeschreibung aus E 3: Eine vor einem Gebäude auf einer Terrasse und einer Caukī sitzende Dame entblättert einen aufgeblühten Lotos und sammelt die Blütenblätter in einem sanduhrartigen, vor ihr stehenden Gefäß unterhalb einer Baumkrone. Im Raum hinter der Dame steht ein Bett.

Besonderheiten:

Der Maler hat das Gebäude so dargestellt, daß der Betrachter ungehindert in den unteren Raum hineinsehen kann. Die in der Miniatur rechts abschließende Terrasse wird in der Wandmalerei auf unbestimmte Entfernung fortgeführt. Durch die am unteren Bildrand der Wandmalerei dargestellten Zinnen gewinnt der Betrachter den Eindruck, er schaue über eine Mauer in einen Hof hinein.

Unterscheidendes Inventar:

Im unteren Teil des Gebäudes legt eine Dienerin eine Decke aus hauchdünnem Gewebe auf das Bett. Im oberen Stockwerk läuft eine weitere Dame, von der der Kopf eine hohe Balustrade überragt. Über einen Ast des im Hof wachsenden Baumes wurde eine Blütengirlande gehängt. Über den Baumwipfeln fliegen mehrere Reiher in einer Reihe hintereinander. Neben dem thronartigen Sitzmöbel der den Lotos entblätternden Dame steht ein Spucknapf. Da das Einsetzen des Pferdes P_2 eine große Zerstörung eines Bildteiles hervorrief, läßt sich nicht mit Sicherheit sagen, ob der Künstler hinter den außerhalb des Hofes wachsenden Bäumen Felsformationen darstellen wollte. Auch diese wären in einer derartigen Darstellung ohne Beispiel.

7. *Rāga Mālavakauśika*
Abb. 13 Detail: Abb. 51 B: 50,5

Kurzbeschreibung aus E 7 und F 1: Ein Herr hockt mit von einem Yogapaṭṭa angezogenen Knien mit einer Dame auf einem Sitzmöbel in einem Palastgebäude. Dabei tätschelt er die linke Brust der Dame. Unweit davon schiebt eine Dienerin über einem Bett einen Vorhang beiseite.

Besonderheiten:

Der von der Dienerin beiseite genommene Vorhang erscheint ebenso transparent wie die Bettdecke im vorangegangenen Bild, vergl. Abb. 51. Unterhalb des Bildes sind zwei Zeilen einer Nāgarī-Beschriftung noch schwach erkennbar. Das Einsetzen von P_3 ist an der Malerei auch hier nicht spurlos vorübergegangen.

Unterscheidendes Inventar:

Der Maler stockte das Gebäude mit zwei weiteren Chattris auf: ein Chattri wurde auf das Dach des obersten Gebäudeteiles, ein anderer Chattri fast unmittelbar daneben aufgesetzt. Unter das Sitzmöbel stellte er einen Spucknapf, in die linke untere Bildecke eine schlanke Wasserkanne auf einer Schüssel und in die rechte einen Wassertopf. Im Hintergrund wachsen auf hohen Bergkuppen Laubbäume in den blauen Himmel.

8. *Gauḍī Rāgiṇī*
Abb. 15 B: 50 T: 34,5

Kurzbeschreibung aus D 28, E 8, H 8 und Z (20): Eine im Wald am Rand eines Gewässers dahinschreitende Dame hält, sich umsehend, Blütenzweige empor und ist von Pfauen umgeben.

Besonderheiten:

Die Hände der Dame in der Wandmalerei sind leer und damit ihres wichtigsten Attributes beraubt. Der Erhaltungszustand der Malerei ist derartig schlecht, daß nicht mehr mit Sicherheit gesagt werden kann, ob die Dame sich nach einem Pfau umsieht, der gerade von einem Baum herabfliegen möchte, wie in den Miniaturmalereien. Die sich nach einer Schlange umsehende Pfauenhenne ist zwar dargestellt, die Schlange ist jedoch nicht mehr auszumachen. Auch die beiden Affen, die in den Baumwipfeln turnend sich nach der Dame umsehen, sind in der Wandmalerei nicht (mehr?) zu sehen. Das Gewässerufer ist halbkreisförmig aufgewölbt.

Unterscheidendes Inventar:

So wie die Abwesenheit der Blütenstäbe erstaunlich ist, so erstaunt auch die Anwesenheit von zwei unverdeckten Bananenstauden, die nur noch in ihren Umrissen erkennbar sind. Ein konzentrisch schraffiertes Schuppennetz veranschaulicht die von Wasservögeln belebte Oberfläche des mit Lotossen bewachsenen Gewässers.

9. *Guṇakarī Rāgiṇī*
Abb. 14

Kurzbeschreibung aus D 8, E 12 und F 12: Von zwei aus zwei Töpfen

entsprießenden Pflanzen sammelt eine auf einer Caukī sitzende Dame vor einem Pavillon Blüten in einer flachen Schüssel.

Besonderheiten:

Die nach einem Kleintier (D 8: Schmetterling, E 12: Tausendfüßler, F 12: Schlange) schnappende Pfauenhenne hatte der Maler der Wandmalerei wohl aus Platzgründen nicht berücksichtigen können, ebenso wie die aufgefächerte Bananenstaude jenseits der Mauer. Warum aber nur ein einziger Topf gemalt wurde, ist unklar. Im Unterschied zu den Miniaturen ist die Komposition „seitenverkehrt". Die blaue Hautfarbe der Dame entspricht den Texten[22], das Bett hinter ihr wurde ohne eine Kissenrolle dargestellt. Aus Platzgründen dürfte auch die Architektur des Gebäudes gegenüber den Miniaturen vereinfacht worden sein.

Unterscheidendes Inventar:

Jenseits der Mauer befindet sich ein weiteres Gebäude, von dem nur die Kuppel, der Tambur und das vorkragende Traufdach zu sehen sind.

In der gegenüberliegenden Nischenlaibungsmalerei unterhält sich eine gegen eine Kissenrolle lehnende Dame mit einer vor ihr knienden Frau, hinter der eine Dienerin steht. Die Damen halten sich dabei unter einem Dach mit rechteckigem Grundriß auf einer Terrasse auf. Der Zusammenhang dieser Szene zur Darstellung der Guṇakarī bzw. Gauḍī Rāgiṇī ist nicht deutlich und kann durch die Malerei alleine nicht erklärt werden.

In der Malerei des sowohl linken als auch rechten Nischenbogens tanzen oder fliegen jeweils vier Vögel mit äußerst phantasievollem Aussehen[23]. Ihre Aufgabe kann im Zusammenhang mit der Rāgamālā bisher nicht erläutert werden.

10. *Rāmakarī Rāgiṇī*
Abb. 12 B: 52

Kurzbeschreibung aus F 11, K 11, L 11 und Y (17): Auf einem Sitzmöbel in einem Palastgebäude wehrt eine Dame den Annäherungsversuch eines Herrn ab, indem sie ihr abgewandtes Gesicht zu verschleiern sucht und sich dabei gleichzeitig nach einem im Hintergrund stehenden Bett umsieht.

Besonderheiten:

Das Pfauenpaar im Garten jenseits der Mauer fehlt in der Wandmalerei, da der Maler wegen des verhältnismäßig hohen, aber schmalen zur Verfügung stehenden, auszumalenden Raumes auf der Wandfläche diejenigen Gegen-

[22] Siehe Waldschmidt 72, S. 19. Die Dame in D 8 ist von heller Hautfarbe.

[23] Zum Kopf vergl. den Kopf der häufig publizierten Vogelstudie im Musée Guimet, z. B. in Bussagli 69, col. Plate 41, die beiden untersten Vögel.

stände vom unteren zum oberen Bildrand gesehen, hintereinander gruppieren mußte, die in den Miniaturen eher nebeneinander von links nach rechts plaziert wurden. So steht das Bett in der Wandmalerei z. B. direkt hinter dem Sitzmöbel in einem Raum, während es in den Miniaturen hinter der Dame, d. h. vom Betrachter aus links, hingestellt wurde. Der Ständer mit den beiden Wassertöpfen wanderte vom unteren Bildrand der Miniaturen auf die Terrasse der Wandmalerei.

Im Vergleich zu den Miniaturen ist die gesamte Komposition der Wandmalerei seitenvertauscht.

Unterscheidendes Inventar:

Am unteren Bildrand gedeihen in einer Reihe mehrere, z. T. blühende Pflanzen, die auch auf einen Garten im Vordergrund weisen. In dem Zimmer, in dem das Bett steht, sind in Zone B zwei Nischen mit Wandmalereien von rotblühenden Blumen zu sehen. Dabei wurden in jeder dieser Wandmalereien drei Blumenstengel in einer schlanken Vase symmetrisch drapiert.

11. *Khambhāvatī Rāgiṇī*
Abb. 17 B: 40

Kurzbeschreibung aus A (7), F 9, H 9 und J 9: Vor einem Pavillon mit einem Bett sitzt eine Dame an einem Feuer dem vierköpfigen Brahmā gegenüber, der ein Opfer zelebriert.

Besonderheiten:

Wie bei der vorangehend beschriebenen Malerei ist auch hier die gesamte Komposition im Vergleich zu den Miniaturen „seitenverkehrt". Der wie ein bärtiger Hundekopf dargestellte Wasserspeier der Wandmalerei hielt eine Fahne wie in den Miniaturmalereien. Das Einsetzen von P_5 hat aber an dieser Stelle die entsprechende Wandfläche unrestaurierbar zerstört[24]. Es fehlt die Wandnische am Bett.

Unterscheidendes Inventar:

Ein mit einer Matte verdeckter Zugang zum Hof und eine zur Terrasse hinaufführende Stufe sind in den Miniaturen nicht vorhanden. Der Maler der Wandmalerei konnte wegen des schmalen auszumalenden Streifens die Komposition im unteren Bildbereich erweitern, indem er mit Bananenstauden und Mangobäumen hinter einer Mauer dem Betrachter den Eindruck vermittelt, als schaue er von außerhalb in einen ummauerten Palastgarten oder Hof hinein.

[24] J 9 nimmt eine gewisse Sonderstellung innerhalb der Vergleichsminiaturen ein, da z. B. der bannertragende Makarakopf fehlt.

12. *Mālava Rāgiṇī*
Abb. 16 B: 50 T: 34,5 Farbtafel II

Kurzbeschreibung aus D 35, E 10, F 10, K 10 und Z (35): Ein sich zum Kuß neigendes Paar geht girlandenhaltend zu nächtlicher Stunde auf ein Gebäude zu, in dem eine Dienerin ein Bett vorbereitet.

Besonderheiten:

Gegenüber den Miniaturen brachte der Maler der Wandmalerei das Bett in eine andere Position, indem sich das Paar nur dem Kopfende nähert und nicht der Längsseite. Der mit Ausnahme von Z (35) in den Miniaturen erkennbare Ständer mit den beiden Wassertöpfen fehlt in der Wandmalerei. Der Dachaufbau wurde in der Wandmalerei verändert, anstelle der Balustrade mit dem dahinterliegenden, überkuppelten Bauteil ist die vergleichbare Stelle hier mit einem flachgedeckten Gebäudeteil versehen, dem die Balustrade in der Art der Miniaturmalereien fehlt. Wie aus Farbtafel II ersichtlich, ist der Mann von grüner Hautfarbe, wie es ein Text beschreibt[25]. Die Frau umfaßt in der Wandmalerei den Hals des Mannes von vorne und nicht, wie in allen Miniaturen, von hinten.

Unterscheidendes Inventar:

Eine bergige Landschaft im Hintergrund kennen die Miniaturen nicht. Der in allen Miniaturen nur zur Hälfte dargestellte Chattri am rechten Bildrand gelangte in der Wandmalerei zu einer vollständigen Darstellung. In der Wandmalerei wurde im Vordergrund die Höhe der Terrasse angedeutet, auf der sich das Liebespaar bewegt.

In den Malereien des Nischenbogens fliegt auf jeder Seite ein weiblicher Engel, von denen der linke eine zugedeckte Schale und der rechte in jeder Hand einen rhombischen Gegenstand hält. Beide Engel fliegen in der archaischen Flughaltung mit angezogenen Beinen. Die auf der Malerei der Nischenrückwand angedeutete Berglandschaft setzt sich in der rechten Nischenbogenmalerei fort.

Die rechte Nischenlaibung zeigt einen sich auf die Brüstung eines Erkerpavillons stützenden, nach rechts gewandten Mann, hinter dem eine Dienerin steht. Unterhalb des vorkragenden Erkers sitzen zwei musizierende Damen in der rechten Bildhälfte, von denen die eine singt und die andere eine Tanpura spielt. Den Hintergrund füllt ein blühender Strauch.

In der Malerei der linken Nischenlaibung steht eine Dame auf einer gefliesten Terrasse auf einem niedrigen Hocker vor einem hohen blühenden Strauch, den sie mit ihrer ausgestreckten rechten Hand berührt. Die Dame dreht sich nach einer hinter ihr stehenden Frau um, die ihre linke Hand mit

[25] Waldschmidt 72, S. 29 f. Der im Text erwähnte Papagei fliegt in E 10 über dem grünhäutigen Liebhaber, der laut Dhyāna nur wie ein Papagei „strahlen" soll.

beiden Händen hält. Am rechten Bildrand kann noch ein Teil eines Gebäudes erkannt werden. Wie die Malerei in der gegenüberliegenden Nischenlaibung ist auch diese sehr durch horizontale Kratzer beschädigt worden. Wenn auch jede dieser Nischenmalereien am unteren Bildrand auf der Höhe der Terrasse der Malerei der Nischenrückwand abschließt, wird von den Bildern alleine kein Zusammenhang zum Thema der Rāgamālā-Wandmalerei ersichtlich, der einer wissenschaftlichen Spekulation würdig gewesen wäre.

13. *Rāga Hindola*

Abb. 19 B: 49 Farbtafel II

Kurzbeschreibung aus B 13, E 13 und H 13: Ein auf einer Schaukel sitzender Herr spielt eine geschulterte Vīṇā und wird von mehreren Damen umgeben, von denen eine hinter ihm einen Cāmara über seinem Kopf schwenkt.

Besonderheiten:

Die vier von links nach rechts in einer Linie fliegenden Vögel fehlen in der Wandmalerei, ebenso die schlangenartigen Blitze der Miniaturen. Die Dame mit dem Yakschweifwedel wird in der Wandmalerei von einem Schaukelpfosten fast völlig verdeckt. Stehen dem Mann in den Miniaturen drei Damen gegenüber, so sind es in der Wandmalerei nur zwei. Dafür stehen hinter dem Mann im Badal Mahal vier Damen, wohingegen in den Miniaturen nur zwei Damen zu sehen sind. Ob die Schlieren auf der Wandmalerei zufällig sind oder den in den Miniaturen angedeuteten Regen zeigen sollen, ist unklar. Das Einsetzen des Kleiderhakentieres P_6 verursachte eine nicht geringfügige Beeinträchtigung des oberen rechten Bildteiles.

Unterscheidendes Inventar:

Der Maler führte eine Terrasse ein, auf der die Schaukel steht, und setzte hinter den linken Schaukelpfosten einen Laubbaum. Auf dem Chajjā des Gebäudes am linken Bildrand, das keinen Zwischenraum zwischen der Ecke des Gebäudes und dem linken Schaukelpfosten zuläßt, schlägt ein Pfau sein Rad. Unterhalb der Terrasse spielt in einem Garten eine Dame auf einer Vīṇā. Ihr zu Füßen steht am unteren Bildrand ein Reh, das nach rechts gewandt in Richtung eines zentralen Wasserbeckens mit zwei Enten schaut. Auf der vom Betrachter aus rechten Seite des von vier Zypressen eingefaßten Wasserbekkens sitzt eine nach links gewandte Dame mit erhobener rechter Hand.

14. *Madhumādhavī Rāgiṇī*
Abb. 18 B: 58,5

Kurzbeschreibung aus A (11), B 18, D 14, E 18, F 18, I 11 und K 18: Eine Dame läuft bei Regenanbruch auf einer Terrasse in ein Haus und hält, sich dabei umdrehend, einem von einem Baum herabkommenden Pfau meist eine Perlenkette entgegen.

Besonderheiten:

Der in vielen Miniaturen angedeutete Regen scheint in der Wandmalerei nicht dargestellt worden zu sein. Die gesamte Komposition ist gegenüber den Miniaturmalereien „seitenverkehrt". Der rote Zaun befindet sich in der Wandmalerei direkt hinter dem Haus an der Terrasse. Daher reckt sich der Pfau im Badal Mahal nicht von einem Baum herab, sondern von dem Zaun, da der Maler keinen Abstand zwischen Zaun und Terrasse zuließ, in welchem sonst der Baum gewachsen wäre. Die Dame scheint dem Pfau eher eine schwach erkennbare Blütengirlande als eine Perlenkette entgegenzuhalten. Die Terrasse der Wandmalerei erstreckt sich durchgehend vom linken zum rechten Bildrand. Die schlängelnden Blitze der Miniaturmalereien können durch die Einfügung von P_7 in der oberen linken Ecke abhanden gekommen sein.

Unterscheidendes Inventar:

Dem Gebäude im oberen Stockwerk wurde ein weiterer Bauteil aufgesetzt, der in den Miniaturen fehlt. Ferner wurden beide Ecken oberhalb des Chajjā mit einem Eckchattri markiert. Eine Mauer am unteren Bildrand vermittelt dem Betrachter wieder den Eindruck, als ob er von außen in einen Hof hineinschaue und nicht bereits im Hof selbst sich befindet wie bei den Vergleichsminiaturen. Hinter dieser Mauer und vor der Terrasse springen gerade drei Rehe von links nach rechts vorbei, die in entgegengesetzter Richtung an Größe zunehmen. Die Dame läuft auf zwei Stufen zu, die sie zum Zimmer mit dem Bett führen. Diese zwei Stufen sind in den Miniaturen nicht vorhanden, da in ihnen die Dame keinen großen Höhenunterschied wie etwa in der Wandmalerei überwinden muß, um zum überdachten Raum zu gelangen.

15. *Deśākha Rāgiṇī*
Abb. 21 B: 50,5 T: 36

Kurzbeschreibung aus E 14, F 16, J 4 und K 16: Drei Personen stemmen in einer Landschaft Gewichte[26], wobei eine von ihnen einen Pfahl als Übungsgerät benutzt.

[26] In K 16 musizieren zwei Damen mit Zymbeln.

Besonderheiten:

Bei den drei Personen der Vergleichsminiaturen handelt es sich überwiegend um Damen. In der Wandmalerei und in E 14 sind nur Männer bei den Übungen zu sehen.

Unterscheidendes Inventar:

Die Szene der Wandmalerei spielt an einem halbkreisförmigen Gewässerufer, das mit Pflanzen aller Art, vor allem aber einem schlanken hohen blühenden Strauch an der rechten Bildkante bewachsen ist. Zwischen den Lotossen des Gewässers schwimmen oder stolzieren Enten und Reiher. Hinter der hochgezogenen Hügellinie ragt unterhalb des Bogenkiels der Turm (Śikhara) eines nordindischen Tempels empor.

Das Gewässer und eine am unteren rechten Bildrand angedeutete Felsformation setzt sich in der rechten Nischenlaibung fort (Abb. 22). Dort hat am Rande eines Gewässers ein Löwe mit flammenartiger Schwanzquaste einen rotgepunkteten Hirsch gerissen, dessen Schwanz dem des Löwen gleicht. Der Löwe blickt nach oben einem Simurgh entgegen, der sich im nächsten Augenblick mit geöffnetem Schnabel auf den Löwen herabzustürzen scheint.

Das Gewässer der Malerei der Nischenrückwand wird auch in der Malerei der linken Nischenlaibung (Abb. 20) fortgesetzt. Sogar eine grasartige Pflanze wächst zu einem Teil in der linken Nischenlaibung und zum anderen Teil in der Hauptmalerei. In der Malerei der linken Nischenlaibung hat ein Tiger einen Büffel angesprungen und beißt ihn, ungeachtet der gewaltigen Hörner des Büffels, in den Nacken. Ist der Kampf der teils mythischen Tiere in der linken und rechten Nischenlaibungsmalerei und in der rechten Nischenbogenmalerei noch ungefähr mit der Hauptszene thematisch in Einklang zu bringen, so erstaunt der von zwei Hirschziegenantilopen gezogene Mondwagen in der linken Nischenlaibung. Kein Kennzeichen deutet darauf hin, daß auch nur eine der Szenen sich bei Nacht abspielt.

Bereiten sich die drei Männer der die Deśākha Rāgiṇī illustrierenden Wandmalerei mit ihren Körperübungen auf einen Kampf vor, wie ihn die Tiere in derselben Nische gerade auszufechten haben, so erscheint zumindest aus dieser Sicht der durch eine über einer Wagenplattform schwebende Sichel dargestellte Mond nicht erklärbar.

16. *Vilāvalī Rāgiṇī*
Abb. 24 B: 72,5

Kurzbeschreibung aus A (6), B 14, D 9, E 22, G 14 und H 14: Eine im Palast auf einer Caukī sitzende Dame kontrolliert das Anlegen ihres Ohrringes in einem von einer Dienerin vor ihr gehaltenen Spiegel, während an einem Springbrunnen am unteren Bildrand eine Dame auf einer Vīṇā spielt.

Besonderheiten:

Die Vīṇāspielerin rückte von der unteren Terrasse auf dieselbe Ebene wie die anderen Damen der Wandmalerei. Den bzw. die Wassertöpfe am unteren linken Bildrand der Miniaturen hat der Maler der Wandmalerei unberücksichtigt gelassen. Die strahlende Sonne in der oberen linken Ecke der Miniaturen wurde bei der Wandmalerei mit Sicherheit durch Anbringung von E_4 bzw. P_8 zerstört. Der Kuppelaufsatz des zentralen Palastteiles ragt leicht in die Umrahmung hinein. Die sonst hinter den beiden zentral dargestellten Damen befindlichen Durchgänge zu weiteren Räumlichkeiten des Palastgebäudes setzte der Künstler der Wandmalerei an den rechten bzw. linken Bildrand. Der Hahn bzw. Pfau der Miniaturen fehlt.

Unterscheidendes Inventar:

Hinter der sich schmückenden Dame steht eine Dienerin mit einem Yakschweifwedel. Der zentrale obere Teil des Palastes wurde mit einem weiteren Stockwerk versehen, die linken und rechten Eckchattris der Miniaturen verschwanden, um einer hohen Balustrade Platz zu machen, die jeweils einen eigenen Pavillon birgt. Die Abstufung zur untersten Terrasse wurde der Anordnung des vorkragenden Vordaches angepaßt und ein Stückchen eingezogen, so daß zwei zusätzliche Stufen geschaffen wurden. Beide Stufen liegen einander genau gegenüber und flankieren praktisch das zentrale Wasserbekken auf der untersten, gefliesten Terrasse.

17. *Gandhāra Rāgiṇī*
Abb. 25 B: 51 T: 36

Kurzbeschreibung aus D 12, G 17, H 17, K 17 und Z (17): Eine auf einer Caukī mit untergeschlagenen Beinen sitzende Person[27] greift vor einem Pavillon am Rande eines Gewässers in ihre Haare und betet mit einer Akṣamālā.

Besonderheiten:

Die Person ist in der Wandmalerei ein männlicher Asket. Der in den Miniaturen nur zur Hälfte dargestellte Pavillon wurde in der Wandmalerei – ebenso wie das Bett in den Miniaturen – vervollständigt dargestellt. Ebenso wurde das zum Gewässer herabführende Treppchen in zwei Richtungen abgestuft.

Unterscheidendes Inventar:

Da der Maler nur erweiterte bzw. zu Ende führte, was die Miniaturen schon andeuten, kann nicht von einem unterscheidenden Inventar gesprochen werden.

Die Malerei in der rechten Nischenlaibung (Abb. 26) läßt einen Bezug zur

[27] In G 17 weiblich, sonst männlich.

Malerei der Nischenrückwand erkennen, da sich zwei Damen mit einem Kind am Gewässerrand in Richtung auf den Asketen bewegen. Das Kind hat die Hände in Andachtshaltung vor der Brust zusammengelegt und sieht sich zur Mutter um, die ihre rechte Hand auf die linke Schulter des Kindes gelegt hat. Die zweite Dame hält ein Tablett mit der rechten und eine Flasche mit herabhängender linker Hand. Diese drei Personen sind gekommen, um dem Asketen Ehre zu erweisen und um ihm Nahrung zu bringen.

Die Malerei der rechten Kielbogenlaibung (Abb. 26) über der rechten Nischenlaibung zeigt einen in Richtung des Asketen fliegenden weiblichen Engel, der dem Mann eine Gabe in einer zugedeckten Schale darbringen möchte.

Weniger verständlich ist die Malerei in der linken Nischenlaibung, in der eine Dame auf einem Felsen vor einem blühenden Strauch steht. Unter dem am linken Bildrand dargestellten Baum bückt sich eine nur mit einem Rock bekleidete Person mit geschorenem Haupt nach einem Gegenstand. Der Erhaltungszustand dieser Malerei läßt nicht mit Gewißheit erkennen, ob der Felsen im Wasser steht und ob sich die Dame bückt, um Wasser zu schöpfen. Das gemauerte Gewässerufer der Hauptmalerei wird ein Stückchen weit am rechten Bildrand als Sockel eines nur angedeuteten Gebäudes fortgeführt.

18. *Toḍī Rāgiṇī*
Abb. 23 B: 53

Kurzbeschreibung aus D 10 und K 15: In einer Landschaft hält eine dahineilende Dame einem sie verfolgenden Rudel von Hirschziegenantilopen ein Grasbüschel entgegen, während sie mit der anderen Hand eine Vīṇā hält.

Besonderheiten:

Da diese Wandmalerei durch ein Schalterbrett mit vier Schaltern und mit sechs auf Leisten genagelten Stromkabeln verunstaltet wurde, sind viele Details nicht mehr erkennbar. Auch der Einsatz von E_5 in die Wand nach Vollendung der Malerei hat einiges an Bildfläche unwiederbringlich zerstört. Hinzu kommt, daß die Malerei sehr zerkratzt ist.

Unterscheidendes Inventar:

Obwohl die Malerei sehr angegriffen ist, sind in dieser Hinsicht einige Details auszumachen. Zwischen den Felsen des Hintergrundes spielen Affen. Im Gewässer des Vordergrundes schwimmen zwei Fische.

19. *Rāga Dīpaka*
Abb. 28 Detail: Abb. 57 B: 66 Tafel I

Kurzbeschreibung aus A (3), G_1 1., H 19 und K 19: Von brennenden Öllampen umgeben sitzen ein Herr und eine Dame einander zugewandt auf einem Bett innerhalb eines Palastes bei Nacht. Auf der Stirn des Mannes lodert eine Flamme.

Besonderheiten:

Die Flamme auf der Stirn des Liebhabers ist in der Wandmalerei nicht zu erkennen. Eine zweizeilige, in unregelmäßiger Nāgarī ausgeführte Beschriftung befindet sich am unteren Bildrand rechts. Der Erhaltungszustand läßt jedoch keine überzeugende Lesung mehr zu. Anstelle von je zwei langhalsigen Flaschen setzte der Maler je einen gemalten Blumenstrauß in jede Nische hinter dem Paar auf dem Bett (Abb. 57).

Unterscheidendes Inventar:

Zu den Eingängen am linken und rechten Bildrand führen Stufen. Die Komposition wurde im unteren Teil durch einen Garten mit einem zentralen quadratischen Wasserbecken erweitert[28]. Eine quaderartige Stufe führt auf die Terrasse unterhalb des rechten unteren Einganges.

20. *Deśa Vairāṭī Rāgiṇī*
Abb. 32 B: 50,5 T: 35,5

Kurzbeschreibung aus D 33, E 24, F 23, H 23 und K 23: In einem Schlafgemach wendet sich eine Dame von ihrem ihre linke Brust berührenden Liebhaber ab, über den sie einen Yakschweifwedel hält. Das Paar sitzt auf einem Bett.

Besonderheiten:

Gegenüber den Miniaturen wurde die Wandmalerei in bezug auf die dargestellte Architektur am linken und rechten Bildrand vervollständigt. Das in den meisten Vergleichsminiaturen auf der untersten quaderförmigen Treppenstufe abgelegte Paar Schuhe[29] fehlt in der Wandmalerei. Auf der Kuppel des Chattri könnte eine Beschriftung in Nashtaliq lesbar gewesen sein.

Unterscheidendes Inventar:

Unweit der Treppe läuft von links nach rechts ein Reh. Eine quaderförmig dargestellte Stufe befindet sich vor dem Hofzugang am rechten Bildrand.

Die Terrasse der Malerei in der rechten Nischenlaibung (Abb. 33) schließt an die Terrassenabstufung der Hauptmalerei an und ist genauso wie letztere gestaltet. Auf der Terrasse der rechten Nischenlaibungsmalerei sitzen drei musizierende Damen. Ihr Konzert dient offensichtlich der Unterhaltung des Paares auf dem Bett in der Hauptmalerei, da die mittlere Musikantin mit ihrer Sanduhrtrommel[30] zu ihm aufschaut. Der über dem Flachdach des Gebäudes hinter den drei Damen der Nischenlaibungsmalerei dargestellte Himmel ist jedoch von königsblauer Farbe und nicht schwarz wie der Nachthimmel der

[28] Nur in G_1 l. gibt es ein vergleichbares quadratisches Becken.
[29] Mit Ausnahme von F 23.
[30] Siehe die große Trommel in Shirali 77, unter no. 103 zum Vergleich.

Malerei auf der Nischenrückwand. Oberhalb der rechten Nischenlaibungsmalerei fliegt in der rechten Kielbogenlaibung ein Engel mit den Beinen in archaischer Flughaltung. Dieser weibliche Engel hält, unindisch gekleidet, eine tassenförmige kleine Schale, mit der er auf die Hauptmalerei zu fliegen scheint. Ihm gegenüber (Abb. 31) fliegt ein en face dargestellter Engel, der sowohl als Frau als auch als Jüngling vorgestellt werden kann. Dieser Engel hält eine Flasche in der rechten und eine Tasse in der linken Hand.

In der Malerei der linken Nischenlaibung sind ebenfalls drei Damen dargestellt (Abb. 31). Die mittlere sitzt auf einer von vier Seilen gehaltenen Schaukel, die von zwei Bananenstauden flankiert wird. Sie ergreift nach links gewandt die Fingerspitzen der rechten Hand einer am linken Bildrand stehenden Dienerin. Die zwischen dem rechten Schaukelpfosten und der bettartigen Schaukel stehende Dienerin hat mit beiden Händen ihre linke Hand umfaßt. Es scheint, als suchten beide Damen die Frau auf der Schaukel zu trösten, da jede Dame mit leicht gesenktem Kopf dargestellt ist. Die Szene findet auf einer Terrasse statt, die nicht an die Terrasse der Hauptmalerei anschließt. Ob beide Nischenlaibungsmalereien dieselben drei Damen in zwei verschiedenen Stimmungen und Situationen zeigen, vermögen wir nicht zu sagen. Der Zusammenhang der Malerei der linken Nischenlaibung mit der Hauptmalerei erscheint ohne einen erklärenden zeitgenössischen Text sehr diffus.

21. *Vairāṭī Rāgiṇī*

Abb. 30 B: 50,5 T: 35

Kurzbeschreibung aus C (1), E 23, F 26, G 24 und K 24: Eine vor einem Gebäude auf einem Sanduhrhocker sitzende Dame reckt ihre in Karkata Hasta gefalteten Hände über ihren Kopf und sieht sich dabei nach einem leeren Bett um. Eine vor ihr auf einer Caukī hockende Dienerin hält ein Räuchergefäß, dem Rauch entströmt.

Besonderheiten:

Was in den Vergleichsminiaturen z. T. nur halb dargestellt oder angedeutet wurde, hat der Maler dieser Nischenmalerei wieder vervollständigt. Somit wurde das gesamte Bett und die gesamte Tür zu einem hinteren Raum im sowohl unteren als auch oberen Stockwerk gezeigt.

Unterscheidendes Inventar:

Entfällt, da der Künstler sich genau an die Vorgaben der Miniaturmalerei hielt.

Zur Beschreibung der Nischenlaibungsmalereien siehe unter 24. Vasanta Rāgiṇī.

22. *Dhanāśrī Rāgiṇī*
Abb. 35 Detail: Abb. 58 B: 49,5

Kurzbeschreibung aus B 20, D 15, F 20 und L 20: Eine Dame malt auf einer Palastterrasse sitzend ein Bild eines Mannes, wobei ihr eine gegenüber sitzende Dienerin assistiert. Im Gebäude hinter ihr steht ein leeres Bett.

Besonderheiten:

Die im Bild dargestellte Malerin ist von grüner Hautfarbe[31]. Das Fenster unterhalb des linken Chattri fehlt.

Unterscheidendes Inventar:

Am unteren Bildrand laufen von links nach rechts zwei Gänse, von denen die vordere ihren Hals nach vorne reckt.

23. *Karnāṭā Rāgiṇī*
Abb. 27 Detail: Abb. 52 B: 53

Kurzbeschreibung aus G_1 3., H 22 und K 22: Ein auf dem obersten Treppenabsatz eines Gebäudes stehender Mann mit geschultertem Schwert wird von einem Kind und einem Erwachsenen mit hoch erhobener rechter Hand begrüßt. Hinter dem Begrüßten steht ein Diener im Eingang des Gebäudes, während ein weiterer Diener ein Pferd vorführt.

Besonderheiten:

Der vor der Türschwelle stehende Schwertträger trägt eine Krone mit den Enden von Pfauenfedern, die an die Krone Kṛṣṇas erinnert. Die blaue Hautfarbe des Mannes ist – ebenso wie sein Ohrring – textlich bedingt[32]. Das, was auf den Miniaturen und der Wandmalerei wie der Griff des Schildes aussieht, den der blauhäutige Mann in der linken Hand hält, ist das Ende eines Elefantenstoßzahnes.

Unterscheidendes Inventar:

Zwei weiße, langhalsige Vögel fliegen im Blau des Himmels von links nach rechts hintereinander. Möglicherweise verschwand ein weiterer Vogel durch E_6.

24. *Vasanta Rāgiṇī*
Abb. 29

Kurzbeschreibung aus C (3), D 21, F 21, L 21 und Z (50)[33]: Ein grünhäuti-

[31] Laut Text soll sie dunkel wie die Blätter des Dūrvā-Grases sein, vergl. Waldschmidt 72, S. 14.
[32] Vergl. Waldschmidt 72, S. 24.
[33] Da Z (54) einen stilistischen Sonderfall darstellt, wird dieser nicht zum Vergleich herangezogen. Z (54) stammt aus Raghugarh.

ger, von drei musizierenden Damen umgebener Herr, schultert in einer Landschaft tanzend ein Chordophon und hält mit einer Hand einen Topf, dem Blätter entsprießen.

Besonderheiten:

Die blühenden Pflanzen auf der Hügelkuppe fehlen in der Wandmalerei, ebenso die Bewachsung am Gewässerrand. Auf die Darstellung der aus dem Topf sprießenden Blätter bzw. Blüten hat der Maler der Wandmalerei, der sich sonst zum Teil sehr eng an die von Waldschmidt edierte Rāgamālātexttradition hielt, eigenartigerweise auch verzichtet[34].

Unterscheidendes Inventar: Entfällt.

Im gegenüberliegenden unteren Nischenlaibungsfeld ist dargestellt, wie auf einem Blumenlager im Wald ein mit Kṛṣṇa zu identifizierender Mann eine Frau umarmt, sie küßt und mit der rechten Hand ihre Brüste massiert. Obwohl beide Nischenlaibungsmalereien eine Szene in einer Landschaft zeigen, dürfte zwischen ihnen nur ein lockerer Bezug herzustellen sein. Ein enger Bezug besteht hingegen zwischen der Malerei der rechten Nischenlaibung und der Nischenrückwand, da die sich nach dem leeren Bett umsehende Dame auch in Richtung der von Kṛṣṇa umarmten Frau blickt. Somit stellt die Malerei der rechten Nischenlaibung dar, wonach die Dame in der Vairāṭī-Rāgiṇī-Darstellung sich sehnt: nach der Vereinigung mit dem Liebhaber.
Über der Vasanta-Rāgiṇī-Darstellung fliegen drei Engel, von denen die beiden untersten je zwei Flaschen mit der Öffnung nach unten halten, als wollten sie etwas begießen. Da sich unmittelbar unterhalb beider Engel eine mit Pflanzen angedeutete Landschaft erstreckt, kann nur schwer ein Bezug zur darunterliegenden Nischenlaibungsmalerei hergestellt werden. Im rechten Kielbogenlaibungsfeld sind zwei Engel gemalt, von denen der obere en face dargestellt und halb von Wolken verdeckt ist.

25. *Rāga Paṃcama*
Abb. 41 Detail: Abb. 55 B: 49,2

Kurzbeschreibung aus A (8), E 25, F 25 und H 25: Ein mit einer Dame auf einem großflächigen Sitzmöbel sitzender Herr lauscht mit geschultertem Chordophon unter dem Cāmara einer Dienerin[35] einem von zwei jenseits einer Schirmwand sitzenden Musikern dargebotenen Konzert.

[34] Obwohl nach einer Lesart der Körper des Mannes blau sein soll, ist er stets grün dargestellt, vergl. Waldschmidt 72, S. 44.
[35] Diese Dienerin fehlt in F 25.

Besonderheiten:

In den meisten Miniaturen[36] hält der dem Konzert lauschende Mann eine Blüte mit Daumen und Zeigefinger der rechten Hand. Diese Blüte gelangte in der Wandmalerei nicht zur Darstellung.

Unterscheidendes Inventar:

Die Hofmauer wird weit von einer Fächerpalme überragt.

26. *Gurjarī Rāgiṇī*
Abb. 42 B: 49,5 T: 40

Kurzbeschreibung aus D 26, E 26, K 26 und L 26: Eine vor einem Pavillon auf einem Stuhl sitzende Dame neckt mit geschultertem Chordophon einen vor ihr radschlagenden Pfau.

Besonderheiten:

Im Gegensatz zu den meisten anderen bisher aufgeführten Nischenmalereien wurde diese Komposition aufgrund des breiteren zur Verfügung stehenden Platzes nicht am linken und rechten Bildrand entsprechend erweitert. In diesem Falle wurde der linke und rechte Rand unterhalb des Kielbogens in Anlehnung an die Umrandung der Miniaturmalereien mit einem roten Randstreifen versehen. Die Ausmalung der Mauerzinnen wurde hinter dem blühenden Strauch im Hofinneren nicht fortgesetzt. Die beiden Vögel, von denen der eine zum im blühenden Strauch sitzenden Partner fliegt, fehlen in der Wandmalerei.

Unterscheidendes Inventar:

Zwei Hügelkuppen im Hintergrund sind mit je einem Laubbaum bewachsen. Zwischen beiden Hügeln ragt eine Palme in den Himmel. Auf der rechten Hügelkuppe steht neben dem Baum ein überkuppeltes Gebäude mit einem von einem Kielbogen überwölbten Eingang.

In der Malerei der rechten Nischenlaibung stehen zwei nach links gewandte Damen zwischen einem Laubbaum und einer Bananenstaude inmitten blühender Pflanzen am Rande eines Gewässers. Die vordere spielt eine Tanpura und singt, während die hintere Dame mit Händeklatschen den Takt angibt.

In der linken Nischenlaibung steht im Zentrum des Bildes Kṛṣṇa vor einem roten Hintergrund unter einem Baum und klatscht in die erhobenen Hände. Links von ihm wedelt eine sich mit dem Kopf zur Hauptmalerei drehende Dame einen Cāmara über seinen Kopf. Auf der rechten Seite Kṛṣṇas klatscht ebenfalls eine Frau in ihre Hände und schaut in das Gesicht des ihr zugewandten Gottes, der mit einem vierzipfeligen Jāmā bekleidet ist. Am Ufer des

[36] Ausnahme ist wieder F 25, in der diese Blüte nicht erkennbar ist.

Gewässers am unteren Bildrand stehen zwei Kühe. Die Szene wird von je einer Bananenstaude am linken und rechten Bildrand umrahmt.

In der Kielbogenlaibung sind vier fliegende, wohl weiblich zu denkende Engel dargestellt, die entweder in die Hände klatschen, oder eine Schale halten.

Die beiden musizierenden Damen der rechten Nischenlaibung könnten als Fortsetzung der Malerei der linken Nischenlaibung angesehen werden, zumal die Landschaft in beiden Fällen sich sehr ähnelt. Sollte die Wedelträgerin ihr Gesicht von Kṛṣṇa abwenden, um eine Verbindung mit der Hauptmalerei herzustellen? Die beiden Damen der rechten Nischenlaibungsmalerei könnten praktisch auch der Dame in der Hauptmalerei ein Konzert darbringen, nur wäre dann die Trennung durch die rote Bildumrandung etwas störend und die Tatsache, daß beide Musikantinnen in einer architekturfreien Landschaft stehen. Zwischen den einzelnen Malereien dieser Nische einen plausiblen Bezug herzustellen, dürfte ohne etwa textliche Hilfsmittel auch hier nur schwer gelingen.

27. *Kāmoda Rāgiṇī*
Abb. 36 B: 48

Kurzbeschreibung aus A (4), B (9), C (2), D 29, E 21 und F 8: Eine auf einem Blütenteppich sitzende Dame pflückt eine Blüte von einem der sie umgebenden Bäume in einer Landschaft am Gewässerrand[37].

Besonderheiten:

Abgesehen von der durch das Einsetzen von P_{13} hervorgerufenen Zerstörung wurde der untere rechte Teil der Malerei in nicht unerheblichem Maße beschädigt. Wir können daher nicht sagen, ob auch in einem der Bäume der linken Bildhälfte ein Pfau gesessen hat wie in den Vergleichsminiaturen.

Unterscheidendes Inventar:

Entfällt.

28. *Kakubhā Rāgiṇī*
Abb. 37 B: 44,5

Kurzbeschreibung aus B 28, D 30 und E 28: Eine von einem Pfau verfolgte Dame hält in einer Landschaft sich umdrehend Lotosblüten in ihren herabhängenden Händen.

[37] F 8 ist durch den unteren Text, der dem entsprechenden Dhyāna I in Waldschmidt 72, p. 17, folgt, als Gauḍī ausgewiesen. Ikonographisch gesehen stellt das Bild eine Kāmoda Rāgiṇī dar nach Dhyāna II in ibid., p. 18, für Gauḍī Rāgiṇī. Das Versehen des Schreibers wird somit verständlich.

Besonderheiten:

Wenn wir einmal von der durch P_{12} herbeigeführten Zerstörung der rechten oberen Ecke der Malerei absehen, so stellen wir fest, daß die Himmelsfläche etwas großflächiger ausgeführt wurde als in den Miniaturen. Das Gewässerufer wurde im Halbrund dargestellt. Die gelbe Farbe des unter der transparenten Sāḍī getragenen Rockes entspricht dem Text[38].

Unterscheidendes Inventar:

Entfällt.

29. *Vibhāsa Rāgiṇī*
Abb. 39 B: 51,5 T: 41,5

Kurzbeschreibung aus B 29, E 29, G_1 4., H 29 und K 29: Einander zugewandt sitzen ein Herr und eine Dame nachts auf einem großflächigen Sitzmöbel innerhalb eines Palastgebäudes, wobei der Herr im Begriff ist, einen Pfeil von einem aus Blüten bestehenden Bogen abzuschießen.

Besonderheiten:

Der vom Text her verbindliche und in den Miniaturen berücksichtigte Bogen des Mannes fehlt in der Wandmalerei. Der Künstler hat nicht wie sonst bei den meisten Nischenbildern am linken Rand die Darstellung im Hinblick auf Mobiliar, Architektur oder dergl. fortgeführt oder ergänzt, sondern das Bild wie die Vergleichsminiaturen abschließen lassen. Nur der Chajjā wurde ohne Konsole über den linken, durch eine graue, unstrukturierte Fläche angedeuteten Rand unterhalb des Anwölbers hinausgeführt. Die Plinthe des Gebäudes, das bettartige Möbelstück oder der Ausgang hinter dem Bett wurden unverändert aus den Miniaturen übernommen. Das in den meisten Vergleichsminiaturen auftauchende Flachdach des Gebäudes auf der Dachterrasse[39] wich in der Wandmalerei einem Giebeldach in diagonaler Kavalliersperspektive. Die brennende Öllampe wurde in der Wandmalerei an der rechten Türlaibung oberhalb der Rückenlehne des Sitzmöbels angebracht. Der in den meisten Vergleichsminiaturen auf dem bettartigen Möbel liegende, mit der Spitze zur Dame weisende, Stoßdolch fehlt in der Wandmalerei[40].

Unterscheidendes Inventar:

Am unteren Bildrand wachsen wie in einem Garten mehrere Blumen, die nur in der Wandmalerei erkennbar sind.

Die Malereien in der linken und rechten Nischenbogenlaibung (Abb. 38) und der rechten Nischenlaibung (Abb. 40) gehören zusammen und stellen ein

[38] Vergl. Waldschmidt 72, S. 22.
[39] In G_1 (2) sollte wohl ein Bogendach dargestellt werden.
[40] In G_1 (2) steckt er noch im Gürtel des Mannes.

im Bundikalam des 18. und 19. Jahrhunderts beliebtes Illustrationsthema dar: Die Rettung des Elefantenkönigs durch Viṣṇu vor einem angreifenden Krokodil (Gajendramokṣaṇa)[41]. Viṣṇus Reittier, der therio-anthropomorph dargestellte Garuḍa, hat seinen Herrn zum Ort des Geschehens herangeflogen. Unter ihm fliegt ein nur torsohaft dargestellter Engel in der linken Nischenbogenlaibung. Eine von Garuḍa aufgescheuchte Ente fliegt unterhalb des Bogenkiels in der rechten Nischenbogenlaibung, in der auch der zweiarmige Viṣṇu sein Cakra in Form einer Radfelge auf das angreifende Krokodil schleudert. Im rechten Nischenlaibungsfeld darunter begrüßt der Elefant, dessen rechtes Vorderbein vom Krokodil gepackt worden ist, mit emporgerichtetem Rüssel das Herannahen des Retters.

Von Bedeutung ist die Darstellung des Garuḍa in der linken Nischenbogenlaibung, da sie zum Prototyp einer Garuḍadarstellung zu rechnen ist, die im 18. Jahrhundert zum Staatswappen des 1631 von Bundi abgespaltenen Nachbarstaates Kota wurde. Als solches begegnet uns der Garuḍa auf den Standarten bzw. Fahnen[42] von Prozessionen in der Miniatur-[43] und Wandmalerei[44] Kotas. Der Garuḍa in der Wandmalerei hält dabei noch nicht einige der Waffen Viṣṇus wie in allen Malereien des 18. und 19. Jahrhunderts.

Bisher als noch unbeantwortet gelten muß die Frage, warum der Künstler das Gajendramokṣaṇa-Motiv in diese Nische setzte. Eine mögliche Antwort bietet eine ganze Reihe von Miniaturmalereien, in denen Garuḍa Gott Viṣṇu und seine Gattin Lakṣmī durch den Nachthimmel fliegend transportiert[45]. Eine vergleichbare, ältere Wandmalerei existiert bereits in einem Facettenfeld des Rippenzwickelnetzes in der östlichen Halbkuppel des Badal Mahal. Eventuell stellt der Nachthimmel und das Paar auf dem Bett auf der Nischenrückwand eine Verbindung zum Garuḍa her, wenn er Viṣṇu und Lakṣmī, die sich in vergleichbar inniger Umarmung befinden, als nächtliches

[41] Für die entsprechenden epischen Textstellen und eine Edition und Übersetzung einer Version siehe Grünendahl 80. Für entsprechende Miniaturmalereien siehe McGregor 64, no. 43, Plate VIII; Archer 59, fig. 30 (= Montgomery/Lee 60, fig. 35 = Czuma 75, no. 86 = Christie's 19. 4. 79, lot 67); Pal/Glynn 76, no. 36, p. 46. Eine weitere Version aus Kota befindet sich im Museum für Indische Kunst Berlin. Entsprechende Darstellungen der Wandmalerei befinden sich in Bundi, Chitrashala, Wandfläche N, Zone B, in einer Nische (siehe Appendix IV), ferner in Kota, und zwar im Baḍā Mahal, im Lakṣmī-Nārāyan-Tempel und im Baḍā Devatajī kī Havelī.

[42] Vergl. Pal/Glynn 76, no. 21, p. 29; Shastri 61, Cat. no. 10.

[43] B. Singh 85, col. Plate II, datiert 1778; Welch 85, no. 285, p. 430 und col. Plate p. 432 – 433, ganz unten.

[44] Vor allem im Baḍā Mahal (vergl. Beach 74, Plate CIX, wobei der Garuḍa auf dem Banner des vordersten Elefanten kaum in der Reproduktion erkennbar ist), im Ānand Mahal (B. Singh 85, Fig. 23) und im Baḍā Devatājī kī Havelī in Kota.

[45] Siehe Archer/Binney 68, no. 15, p. 30; Maggs Bull. 21, 1973, no. 230; Sotheby 10. 10. 77, lot 60, p. 40; Christie's 8. 7. 82, lot 123, Plate 5.

Beförderungsmittel durch die Lüfte transportiert. Bisweilen sieht es so aus, als diene Garuḍa auch Viṣṇu in der Inkarnation Gott Rāmas als Reittier, wobei Garuḍa aber eher zu laufen als zu fliegen scheint[46]. In der Miniaturmalerei des Bundikalam ist auch die Darstellung eines bei Sonnenauf- bzw. Sonnenuntergang fliegenden Garuḍa mit Viṣṇu und Lakṣmī vertreten[47], eine achtarmige, weibliche Gestalt auf dem fliegenden Garuḍa gehört auch nicht zur Seltenheit im Bundikalam[48].

In der Malerei der linken Nischenlaibung stehen zwei Damen in einer Landschaft am Rande eines Gewässers. Die linke Dame ist nach rechts gewandt und hält ein Tablett mit Blütenkränzen. Die rechte Dame dreht sich zur hinter ihr stehenden, vom Betrachter aus linken Dame um und hält eine Flasche mit ihrer linken Hand. Mehrere, wie Mohnblumen aussehende Pflanzen, blühen am Ufer des Gewässers. Ein Laubbaum füllt das gesamte linke Drittel der Malerei.

Eventuell können diese Damen als Dienerinnen des Paares auf dem bettähnlichen Möbel in der Malerei der Nischenrückwand verstanden werden. Hierfür sprächen die Blumen, die sich am unteren Rand der Hauptmalerei fortsetzen. Ob das Gewässer der linken Nischenmalerei auch in der Hauptmalerei fortgesetzt wurde, läßt sich wegen des schlechten Erhaltungszustandes im unteren Teil dieser Malerei nicht mehr mit Gewißheit sagen.

30. *Baṅgāla Rāgiṇī*

Abb. 34 B: 44,8

Kurzbeschreibung aus E 27, Z (9) und Z (10): Mit vor einem Manuskriptständer zusammengelegten Handflächen hockt eine Dame neben einem Gebäude auf einer Terrasse, vor der ein Gepard liegt.

Besonderheiten:

Aufgrund der wegen P_{11} zerstörten oberen rechten Ecke ist nicht mehr feststellbar, wie viele Zipfel beide Fahnen am Gebäude hatten. In der Wandmalerei sehen wir einen Asketen anstelle einer Asketin bzw. weniger asketisch aussehenden Dame[49], was mehr dem Text entspricht, der von einem „statt-

[46] Sotheby 10. 10. 77, lot 62, p. 43. Ein vergleichbares Stück befindet sich in der Sammlung von Brijraj Singh von Kota.

[47] Archer 59, no. 9, fig. 21 (= Chaitanya 82, Plate 70).

[48] Indian Miniature Paintings 70, no. 22, wo mit Viṣṇu identifiziert; Pal/Glynn 76, no. 20, p. 28, wo mit Viṣṇu identifiziert und Sotheby 15. 10. 84, lot 84, wo ebenfalls mit Viṣṇu identifiziert. Die Andeutung der weiblichen Brust ist jedoch in allen drei Fällen unübersehbar.

[49] Wie in Z (9).

lichen Jüngling von lieblicher Gestalt[50] spricht. Das Manuskript auf dem Ständer ist nicht mehr erkennbar.

Unterscheidendes Inventar:

Zwischen Bananenstaude und Laubbaum setzte der Maler eine hohe Fächerpalme.

31. *Rāga Śrī*

Abb. 49 Detail: Abb. 53 und 54 B: 66,5

Kurzbeschreibung aus D 25, H 31, Y (5) und Z (3): Ein auf einem überschirmten Thron sitzender Herr lauscht mit geschultertem Chordophon einem von zwei vor ihm sitzenden Musikanten dargebotenen Konzert, wobei ein Wedelträger hinter dem Thron steht.

Besonderheiten:

Die Anbringung von E_9 und E_{10} steht der Beantwortung der Frage im Weg, ob auch in den Baumkronen der Wandmalerei Vögel zu sehen waren.

Unterscheidendes Inventar:

Vor der Terrasse befindet sich ein Springbrunnen wie in Z (3), aber nur in der Wandmalerei wurde die Fläche um den Springbrunnen herum gefliest.

32. *Megha Rāgiṇī*

Abb. 50 B: 50,3 T: 38,5

Kurzbeschreibung aus D 23, G 32, H 32 und Y (15): Umgeben von zwei musizierenden Damen tanzt ein blauhäutiger Herr mit geschultertem Chordophon und einer vom Körper weisenden Hand in einer Landschaft bei starker Bewölkung.

Besonderheiten:

Der Mann ist nicht von blauer Hautfarbe wie in den Vergleichsminiaturen und zwei verschiedenen Textstrophen[51].

Unterscheidendes Inventar:

Hinter dem zentralen, rotblühenden Strauch auf der Hügelkuppe im Hintergrund türmt sich in der Wandmalerei ein Felsmassiv.

Die Malereien in den beiden Nischenbogenlaibungen gehören eindeutig zum Hauptbild auf der Nischenrückwand, da die Kronen der beiden die drei tanzenden Personen flankierenden Bäume in ihnen fortgesetzt werden. Dabei tanzen je zwei verschiedene Vogelpaare in der linken Nischenbogenlaibung. Jeder Vogel fliegt auf seinen Partner zu. In der entsprechenden gegenüberlie-

[50] Waldschmidt 72, S. 9.

[51] Vergl. Waldschmidt 72, S. 34, Dhyāna I und III.

genden Malerei fliegt ein weiblicher Engel mit wehendem Gewand, eine verdeckte Schale haltend, in Richtung der Hauptszene. Über ihm schaut ein weiterer Engel aus den Wolken hervor.

Auch die Malereien in den Nischenlaibungen wurden in die Landschaft der Hauptszene eingesetzt. Das Gewässer der Hauptmalerei setzt sich in beiden flankierenden Malereien fort. In der linken Nischenmalerei sitzt eine Dame am Gewässerrand in einer Landschaft. Sie spielt auf einer Vīṇā, deren Steg sie über die rechte Schulter gelegt hat. Vor ihr steht ein Vogelpaar, das zwei Perlhühner darstellen könnte. Hinter der Musikantin stolziert ein Pfau und dreht sich nach der Dame um. Eine Bananenstaude beschließt den linken Bildrand. Das Bild ist, wie verschiedene andere Malereien der Zone B, entweder unfertig geblieben, oder aber wurde durch den Nischengebrauch so abgerieben, daß z. T. nur noch die Umrisse der Figuren erkennbar sind.

Ein Bananenbaum teilt die rechte Nischenlaibungsmalerei in zwei etwa gleich große vertikale Felder. Im linken Feld steht eine nach rechts gewandte Dame mit Lotosblüten (?) in ihren herabhängenden Händen. Im rechten Feld steht gestikulierend ein nach links gewandter Mann in gelber Dhotī und einer dreispitzigen Krone auf dem Kopf, wobei eine Lotosknospe auf jede Spitze gesetzt ist. Eine hohe, blattarme blühende Pflanze am rechten Bildrand füllt die verbleibende Bildfläche im Rücken des Mannes.

Die inhaltliche Interpretation der beiden Nischenlaibungsmalereien im Zusammenhang mit dem Hauptthema erscheint sehr schwierig. Es ist nicht gesichert, ob die drei in den Malereien der rechten und linken Nischenlaibung dargestellten Personen identisch sind mit den drei Personen in der Megha-Rāgiṇī-Illustration. Die Vögel der linken Nischenbogenlaibungsmalerei unterstreichen den Tanz in der Hauptmalerei[52]. Eine passende Interpretation der Engel ist – wie in den meisten Fällen dieser Art – bisher nicht anzubieten.

33. *Gūṃḍa Rāgiṇī*
Abb. 43 B: 67

Kurzbeschreibung aus A (10), D 32, E 34, F 4, G_1 2., I 21, J 10 und K 34: In einem Gebäude läßt nachts eine Dame Lotosblütenblätter von einer Schale herabrieseln und dreht sich dabei nach einem hinter ihr stehenden leeren Bett um[53].

Besonderheiten:

Eine nicht mehr vollständig lesbare Nāgarī-Beschriftung befindet sich unterhalb der Bildfläche in Zone A. Eine Miniatur der etwa zwischen 1605 und

[52] Waldschmidt 72, Dhyāna III, S. 35, erwähnt nur tanzende Pfauen.
[53] Nur auf dem Bett in J 10 sitzt eine weitere Dame.

1610 entstandenen „Manley Rāgamālā“[54] könnte aus den Ikonographien der Gūṃḍa bzw. Mālavaśrī Rāgiṇī entstanden sein, da in ihr sowohl die sitzende Dame der letztgenannten als auch die stehende Dame der erstgenannten Rāgiṇī auftaucht[55]. F 4, das ikonographisch Gūṃḍa Rāgiṇī darstellt, wurde sicher nicht zufällig mit dem Titel und Text der Mālavaśrī versehen[56].

Es kann nicht ausgeschlossen werden, daß die Standortauswahl der Rāga Dīpaka-Illustration im Badal Mahal von der räumlichen Position der Gūṃḍa Rāgiṇī abhängig gemacht wurde. Beide Szenen spielen nachts bei sternklarem Himmel, in beiden Bildern brennt mindestens eine Öllampe und die Architektur ist in beiden Kompositionen annähernd achsensymmetrisch gestaltet. Äußerlich sich ähnelnd, sind jedoch inhaltlich beide Wandmalereien gegensätzlicher Natur. In der Gūṃḍa-Rāgiṇī-Malerei sehen wir die unerfüllte Liebe einer Frau, während sie in der Rāga-Dīpaka-Illustration erfüllt wird.

Unterscheidendes Inventar:

Entfällt.

34. *Gauḍa Malhāra Rāgiṇī*
Abb. 46 B: 49 T: 40

Kurzbeschreibung aus D 24, E 30, F 33, I 10, K 33, L 33, Y (6), Y (7) und Z 18: Auf einem Tigerfell sitzt in einem inmitten eines Gewässers stehenden Pavillons ein(e) Asket(in) mit untergeschlagenen Beinen bei nahendem Gewitter[57].

Besonderheiten:

Der in den meisten Vergleichsminiaturen vorkommende Buchständer[58] weist in der Wandmalerei kein Manuskript auf. Vielmehr wirkt er wie zwei Streben zwischen den beiden linken, kuppeltragenden Pfeilern. Die auch in der Wandmalerei eindeutig bestimmbaren Webervögel an ihren Nestern reflektieren vielleicht altindischen Volksglauben in Zusammenhang mit dem Asketen im Wasserpavillon[59]. Der untere Text in F 33 beschreibt zwar „Malhāra“[60], läßt sich aber nicht auf die Asketin im Pavillon übertragen, da diese bzw. dieser umherschreiten soll.

[54] Zu dieser Rāgamālā siehe Losty 82, no. 89, p. 124.
[55] Abgebildet in Dallapiccola 75, S. 93.
[56] Vergl. den unteren Vers von F 4 mit Waldschmidt 72, S. 31.
[57] In F 33, K 33 und L 33 sitzt eine Asketin. R. Cran schreibt zum Katalogeintrag zu L 33 fälschlich „un ascète“.
[58] Fehlt nur in F 33 und Z (18).
[59] Vergl. etwa Balbir 85, besonders p. 133.
[60] Vergl. Waldschmidt 72, S. 33, Dhyāna I und die Übersetzung S. 34.

Unterscheidendes Inventar:

Entfällt, sofern wie stets nur die Malerei der Nischenrückwand berücksichtigt wird.

35. *Kedāra Rāgiṇī*
Abb. 47

Kurzbeschreibung aus A (5), B 35, E 35 und Z (29): Zu nächtlicher Stunde sitzt mit untergeschlagenen Beinen ein(e) chordophonschulternde(r) Asket(in)[61] in Unterhaltung mit einem sitzenden Besucher auf einer Terrasse vor einem Gebäude am Ufer eines Gewässers[62].

Besonderheiten:

Die in den meisten Miniaturen zum Gewässer herabführenden Stufen fehlen in der Wandmalerei ebenso wie das von Lotossen bewachsene und von Wasservögeln bevölkerte Gewässer.

Zumindest sind in der Wandmalerei am unteren Bildrand keine Lotosse, Wasservögel oder sonstige Indizien für ein Gewässer gemalt worden. Dies ist erstaunlich, da die Krone des im Bild linken Laubbaumes in die Gauḍa Malhāra-Malerei hineinragt. Thematisch ist mit den beiden Asketen bzw. drei Asketen der beiden Malereien ohnehin ein Zusammenhang gegeben, zumal der Asket der Hauptmalerei in Dreiviertelansicht nach links gewandt dargestellt ist und auf den Asketen mit dem Chordophon in der rechten Nischenlaibung zu schauen scheint[63].

Unterscheidendes Inventar:

Entfällt.

Die gegenüberliegende Malerei der linken Nischenlaibung ist zwar einerseits mit der Malerei der Nischenrückwand durch ein Gewässer am unteren Bildrand verbunden, andererseits aber durch ein Felsmassiv von der Hauptmalerei getrennt (Abb. 45). Zwei wie Antilopen gehörnte Tiere stehen am Ufer des Gewässers. Das vordere Tier erinnert mit seinen rotbraunen Streifen an ein Okapi, das jedoch längsgestreift ist. Da das vordere Tier eindeutig einen Bock darstellt, könnte es sich bei dem hinteren, ungestreiften Tier um eine Kuh handeln, die den Kopf zum Wasser geneigt hat. Ein Reiher (?) steht vor ihr im Wasser, in dem auch andere Vögel zu sehen sind. Verschiedene Blumen blühen in der Landschaft des Hintergrundes.

Die Baumkronen der beiden Laubbäume am linken Rand der Hauptmalerei ragen in das linke Nischenbogenfeld. In diesem wurde ein Garuḍa (Abb.

[61] In Z (29) wurde eine Asketin dargestellt.

[62] Das Gewässer fehlt in B 35 oder wurde in diesem Stadium noch nicht ausgemalt.

[63] Mit seiner Mondsichel, der Schlange um den Hals und dem dem Haarknoten entspringenden Wasserstrahl ist der Asket in B 35 wie Śiva dargestellt.

48) dargestellt, der dem der Abbildung 38 ähnelt. Ein Viṣṇu oder einer seiner Avatāras ist jedoch in der gesamten Nische nicht zu sehen. Unter dem Garuḍa fliegen zwei weibliche Engel in den Wolken. Im rechten Nischenbogenfeld (Abb. 48) sind fünf Engel dargestellt, die zwischen den Wolken fliegend torsohaft erscheinen. Die drei unteren dieser weiblichen Engel blicken auf den Asketen der Hauptmalerei. Bei der Darstellung des Gesichtes wechseln enface-, Profil- und Dreiviertelansicht. Eventuell stellt der Garuḍa nur einen der vielen Vertreter der Luftraumbewohner zusammen mit den Engeln dar. Auf die gesamte Zone B im Badal Mahal bezogen, fliegt er genau in der Nische, die der Nische mit der Gajendramokṣaṇa-Darstellung gegenüberliegt. Da am See, in dem der von Viṣṇu bzw. Kṛṣṇa befreite Elefantenkönig lebt, Büßer und Asketen wohnen, könnte das Gewässer in der Gauḍa-Malhāra-Rāgiṇī-Darstellung als eben dieser See verstanden werden.

36. *Āsāvarī Rāgiṇī*
Abb. 44 B: 49,5

Kurzbeschreibung aus A (9), D 22 und E 36: Eine blauhäutige Dame hält auf einer Felsenfläche nahe eines Gewässers eine Schlange mit einer Hand.

Besonderheiten:

Gegenüber den Vergleichsminiaturen ist die Wandmalerei „seitenverkehrt". Der neben der Dame liegende, lange Stachelstock, der wohl zum Fangen der zahlreich im Bild erscheinenden Schlangen benutzt wurde, fehlt in der Wandmalerei.

Unterscheidendes Inventar:

Aus dem Wasser ragt der Kopf eines Makara. Im Himmel über dem Felsmassiv des Hintergrundes jagt ein Simurgh zwei Enten nach. Auch im Vordergrund wurden am unteren Bildrand Felsen dargestellt.

VI DIE DATIERUNG DER BADAL MAHAL-RĀGAMĀLĀ

1. ZUR DATIERUNGSMETHODE

Die Badal Mahal-Rāgamālā ist mit keiner Beschriftung versehen, die, ähnlich einem Kolophon eines illustrierten Manuskriptes, einen entscheidenden Hinweis auf die Entstehungszeit der Bildsequenz gibt. Überhaupt sind die wenigsten im Bundikalam ausgemalten Räumlichkeiten mit einer Inschrift versehen, die einen Herrschernamen oder in irgend einer Form ein Datum nennt. Zu den Ausnahmen gehören der Chattar Mahal, der Baḍā Mahal[1] und der Rāja Mahal[2] im Palastkomplex von Kota. Im Baḍā Mahal datiert nicht nur eine Inschrift einen Teil der Wandmalereien in das Jahr 1828[3], es sind auch beschriftete Portraits vorhanden, die Maharao Kishore Singh (1819 – 1827) als alten Herrn und Maharao Ram Singh (1827 – 1865) als jungen Mann darstellen. Im Rāja Mahal gibt es eine nicht weniger interessante Wandmalerei mit einer genealogischen Darstellung aller Könige von Kota, und zwar von Madho Singh (1631 – 1649) bis Chattar Sal (1866 – 1888). Elf der Königsdarstellungen sind mit je einer Inschrift identifiziert[4]. Die Mehrzahl der ausgemalten Räumlichkeiten Bundis und Kotas sind – wie gesagt – ohne derartige Beschriftungen[5]. Dafür können aber viele der in den Wandmalereien dargestellten Herrscher anhand beschrifteter Portraits aus der Miniaturmalerei verglichen und identifiziert werden. Die Herrscher, die oft die Auftraggeber der Wandmalereien waren, da die Malereien meistens in privaten Teilen der Paläste (Schlafgemach!) zu finden sind, ließen sich gerne bei der Jagd, im Darbar, bei religiösen Festlichkeiten, Prozessionen, als mythologische Gestalt und manchmal auch im Privatleben darstellen.

[1] Einige Wandmalereien dieses Palastes sind abgebildet in Beach 74, figs. 111 und 119. In fig. 119 befindet sich oben rechts, unterhalb der drei eingerahmten Vögel, eine längere, in der Reproduktion kaum erkennbare Inschrift, die Beach unerwähnt ließ. Eine Vorstellung von der Veranda des Baḍā Mahal gibt Gaekwad 80, Abb. p. 75. Die dazugehörige Bildunterschrift ist irreführend, da sich in den „lamp niches" keine Miniaturen, sondern Wandmalereien befinden. Die Abb. auf p. 79 zeigt den Baḍā Mahal von außen, Südwestecke.

[2] Siehe Beach 74, fig. 117, Beaune 85, figures 22 und 25.

[3] Die sechszeilige, in goldener Tinte ausgeführte Devanāgarī-Inschrift befindet sich über einer Darstellung des auf einem Elefanten in Prozession reitenden Rām Singh auf der Ostseite des Innenraumes, rechts vom Austritt zum Balkon. Sie beginnt: (ma)hārāvajī śrī rāma sīghajī // saṃmata 1885 kā asaḍha sudī 1 vraspativāra —

[4] Siehe Bautze 85 a.

[5] Zu den Ausnahmen müssen die Wandmalereien im „Rangshala" genannten Palastteil von Uniara und in Nagara gerechnet werden.

Eine der möglichen, und hier zur Anwendung gelangenden, Datierungsmethoden geht nun davon aus, daß die Herrscher, die in ihren Palästen in Bundi, Indargarh oder Kota Räumlichkeiten ausmalen ließen, selbst darauf bedacht waren, sich in den Wandmalereien verewigen zu lassen. Die beschrifteten Portraits im Baḍā Mahal von Kota bestätigen diese Annahme.

Eine weitere Bestätigung erfährt die Annahme durch folgenden Fall: Der im Chattar Mahal von Bundi an das Schlafzimmer südlich angrenzende Nebenraum war bereits von der Decke bis zum Boden ausgemalt, als sich Raghubir Singh (1889 – 1927) in ihm verewigen lassen wollte. Anstatt, wie es bei den Moghulkaisern üblich war[6], das Portrait eines weniger bedeutenden Hofbeamten seiner Vorgänger zu entfernen, um es gegen sein eigenes austauschen zu lassen, ließ er ein etwa DIN A 4 großes Stück aus einer Wandmalerei auf der Südwand entfernen und setzte in die so freigewordene Stelle ein Portrait seiner selbst – in Form einer Photographie[7].

Das jüngste identifizierbare Herrscherportrait bzw. eine einem Portrait im rajputischen Sinne nahekommende Darstellung einer Person innerhalb einer stilistisch homogenen Gruppe von Wandmalereien ist daher als Terminus post quem anzusehen.

2. DER AUFTRAGGEBER DER BADAL MAHAL RĀGAMĀLĀ

Wie erwähnt, sind die Wandmalereien der Zonen C – E älter als die der Zone B, das heißt, daß der in Zone C identifizierbare Rao Ratan nicht als Auftraggeber in Frage kommt, zumal sich die Malereien der Zone B stilistisch von denen der übrigen Zonen unterscheiden[8]. Dieser Unterschied wird vor allem am Schwund des Moghuleinflusses deutlich: könnten die Malereien der Zonen C – E fast im sogenannten volkstümlichen Moghulstil gemalt worden sein, entsprechen die Malereien der Zone B genau dem, was mit dem Bundi-

[6] Zu dem großformatigen, auf Baumwollstoff gemalten Bild im British Museum, das unter dem Namen „The emperors and princes of the House of Tīmūr" bekannt ist, vergl. Pinder-Wilson 76, Cat. no. 1, wo weitere fünf Publikationsverweise verzeichnet sind, und Welch 78, Abb. 1, ferner auch Welch 85, no. 84, col. Plate p. 143.

[7] Ein sehr ähnliches Photo befindet sich in der India Office Library, London (Photo 100/A/2 (9), Photograph by Ganpatrao Kale, c. 1900), reproduziert in Historical Record, Tafel gegenüber p. 239; entspricht Worswick/Embree 76, p. 114. Für diesen Portraittyp, der Raghubir Singh in jüngeren Jahren zeigt, siehe Hesse-Wartegg, Abb. S. 248 oder Allen/Dwivedi 84, p. 52, Abb. links oben (= Nou/Pouchepadass 80, S. 6, Ausschnitt). Der Hintergrund der Chattar Mahal-Version unterscheidet sich durch seinen retuschierten Hintergrund mit einer Balustrade und einer Säule von der I.O.L.-Version, in der hinter der Kissenrolle nur ein Tuch zu sehen ist. Ferner ruht in der Chattar-Mahal-Version die linke Hand des Rao auf einem Schild, der in der I.O.L.-Version fehlt. Eine der beiden Versionen lieferte wahrscheinlich die Vorlage für die kolorierte Reproduktion nämlichen Herrschers in Hendley 1897, Plate 10, no. 13.

[8] Die Wandmalereien des 17. Jahrhunderts in Toda Rai Singh sind praktisch nur in dieser Zone zu sehen.

kalam bis vor Veröffentlichung der Badal Mahal Wandmalereien assoziiert worden ist.

Es gibt leider keine datierte Bundikalam Rāgamālā, die sich mit der Badal Mahal Rāgamālā vergleichen ließe. Die wenigen zweifelsfrei durch eine zeitgenössische Inschrift datierten übrigen Bundikalam-Miniaturen sind für das 17. Jahrhundert nicht sehr zahlreich belegt und eignen sich stilistisch auch nur bedingt zum Vergleich. Hinzu kommt, daß die älteste datierte Bundikalam Miniatur des 17. Jahrhunderts erst aus dem Jahr 1662 stammen soll[9] und daß undatierte, aber aus stilistischen Gründen früher zu datierende Miniaturen zwar existieren, aber kaum publiziert sind. Zu diesen undatierten Miniaturen aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts gehört der sogenannte „Kota Museum Bhagavat"[10], von dem 42 Malereien bekannt sind[11]. Wir erwähnen diese Bildreihe, weil die Landschaftsgestaltung des Hintergrundes in drei Bildern der Badal Mahal Rāgamālā (Abbildungen 7, 13 und 42) sich mit zwölf Folios[12] des „Kota Museum Bhagavat" gut vergleichen läßt, bzw. übereinstimmt. Auch den vierzipfeligen Jāmā, der zur Regierungszeit Shah Jahans aus der Mode gekommen war, entdecken wir sowohl in der Badal Mahal Rāgamālā[13] als auch im „Kota Museum Bhagavat"[14].

Was wir aber in der gesamten Badal Mahal Rāgamālā nicht mehr sehen können, ist der flache, am Hinterkopf leicht offene Turban, der ein Stückchen Haupthaar hervortreten läßt, wie er fast durchweg im „Kota Museum Bhagavat" zu sehen ist[15]. In der zweiten Regierungshälfte des Herrschers Chattar Sal von Bundi („śatru śālya" in einer Inschrift im Chattar Mahal), 1631 – 1658[16], muß diese Art den Turban zu tragen unmodisch geworden sein, da Chattar Sal in dieser Zeit einen geschlossenen Turban bevorzugte, wie das Portrait

[9] Siehe weiter oben S. 111 Anmerkung 7.

[10] Nach Beach 74, ,p. 10.

[11] 40 Miniaturen sind im Government Museum von Kota, siehe Shastri 61, Nos. 151 – 190. Eine Miniatur ist im V & A London, siehe Hutchins 80, col. Plate 17, p. 63 und eine andere im Los Angeles County Museum of Art, siehe Heeramaneck 84, col. Plate 47 (= Beach 66, no. 149). Unpubliziert ist ein Blatt der Sammlung Kanoria, Patna.

[12] Shastri 61, Cat. nos. 151 (Pant 78, Plate CII), 153 (Shastri 61, frontispiece), 156, 158, 159, 162, 165, 166 (Beach 74, Plate XIV), 169, 171 (Barrett/Gray 63, Farbtafel S. 141 = Iyer 70, Plate 6), 172 (Iyer 70, Plate 17, oberer Bildrand erheblich in der Reproduktion beschnitten) und 182.

[13] Abbildungen 12 und 50.

[14] Shastri 61, Cat. no. 172 (B. Singh 85, fig. 16).

[15] Wie z. B. in Heeramaneck 84, col. Plate 47 (= Beach 66, no. 149, eine von diesen beiden Reproduktionen ist seitenverkehrt), Shastri 61, col. frontispiece, Barrett/Gray 63, Farbtafel S. 141 (= Shastri 61, unnumerierte Tafel = Iyer 70, col. Plate 6), Beach 74, Plate XII usw.

[16] Chattar Sal oder, wie in der entsprechenden englischsprachigen Literatur auch Shatru Sal, trat mit 25 Jahren 1631 die Regierung Bundis an und starb am 29. Mai 1658 in der Schlacht bei Samugarh. Zur Biographie siehe Miśraṇa, Vol. 5, pp. 2553 – 2723; Śyāmaladāsa 1886, Vol. I, pp. 112 – 113; Gahalota 60, pp. 69 – 72. Zum Rank unter Shah Jahan siehe Athar Ali 85, Index unter „Satar Sāl Hādā".

eines Moghulmalers zeigt[17]. Auch in posthumen Portraits bleibt sein Turban geschlossen[18]. Chattar Sal führte somit eine Turbanmode ein, die auch sein Nachfolger Bhao Singh Hara übernehmen sollte[19]. Der Chattar Mahal wurde, folgen wir einer Steininschrift im Hof des Chattar Mahal, im Jahre Samvat 1701, d. h. etwa 1644 unserer Zeit, erbaut[20]. Im Zuge dieser Neugestaltung des Palastkomplexes von Bundi könnte die Badal Mahal Rāgamālā entstanden sein, wofür die z. T. starke stilistische Nähe zum „Kota Museum Bhagavat" spräche. Diese stilistische Nähe spiegelt sich vor allem in der Gestaltung der Frauengesichter wider (Abb. 51, 55, 56 und Beach 74, Plate XV), die wir aber in dieser Form auch noch in den unter Bhao Singh entstandenen Malereien sehen können[21]. Da nach etwa 1680 die Gesichter der Damen im Profil fast ebenso breit werden wie hoch[22] und die Taille eingeschnürter werden kann[23], schlagen wir eine Entstehungszeit zwischen etwa 1644 und 1680 für die Badal Mahal Rāgamālā vor. Es ist dabei nicht auszuschließen, daß diese Bildsequenz für einen der sieben Söhne oder eine der Gattinnen Chattar Sals in Auftrag gegeben wurde.

Einen nachhaltigen und spürbaren Einfluß übte zu dieser Zeit die Gestaltung und Ikonographie einer vergleichbaren Rāgamālā auf verschiedene Rāgamālā-Illustrationen vor Mevar aus. Insbesondere sind hier die Kompositionen und Ikonographien der Rāgiṇīs Āsāvarī[24], Deśa Vairāṭī[25], Kāmoda[26], Vairāṭī[27] und Bhairavī[28] von den Malern Mevars kopiert worden. Umgekehrt sind dann später wahrscheinlich die Maler der Chattar Mahal Rāgamālā von der großformatigen Mevar Rāgamālā von ca. 1680[29] inspiriert worden.

[17] Sotheby 1. 12. 69, lot 150 (= Grube 72, no. 249, illustrated p. 288). Zum entsprechenden Album siehe Beach 78, p. 76f.

[18] Siehe z. B. Bautze 85 c, fig. 8.

[19] Bautze 85 c.

[20] In der 19. bzw. 20. Zeile des zweiten Teils der im Jahre 1846 von Ram Singh installierten Inschriftenplatte, die die Herrscher Bundis auflistet.

[21] Vergl. etwa die Wedelträgerin in der angeblich 1662 datierten Miniatur in Beach 74, Plate XXIV, mit Abb. 56 vorliegender Arbeit. Ferner Beach 74, Plate XXV, mit der Wedelträgerin in unserer Abb. 55.

[22] Vergl. Khandalavala 57, fig. 18 (= P. Chandra 59, col. Plate 2 = Andhare 70, col. Plate 1 = Beach 74, Plate XXX = Chaitanya 82, Plate 65), datiert V.S. 1746, ferner Chaitanya 82, Plate 64, die nach 1680 zu datieren ist.

[23] P. Chandra 59, col. Plate 1 (= Barrett/Gray 63, Farbtafel S. 147 = Khandalavala 57, fig. 21 = Beach 74, Plate XXVII).

[24] Vergl. Sotheby 10. 10. 77, lot 78, p. 52 oder Falk 78, no. 51, p. 96.

[25] Sotheby 11. 12. 73, lot 257, p. 43, oder Pal 71[b], no. 43 (= Sotheby 2. 7. 84, lot 133 = Galerie Marco Polo, Exposition Automne 1984, no. 885).

[26] Sotheby 13. 12. 72, Lot 111 (= Sotheby 10. 12. 74, lot 217). Siehe auch weiter unten S. 244.

[27] Pal 67, p. 76, no. 80, Plate XXXVII, oder Falk 78, no. 52, p. 96

[28] P. K. Agrawala 83, no. 185.

[29] Siehe Appendix 2.

VII SERIE II: DIE INDARGARH RĀGAMĀLĀ

1. LAGE INNERHALB DES PALASTES

Die Wandmalereien dieser Sequenz befinden sich im sogenannten „Supari" bzw. „Zenana Mahal"[1]. Dieser Palastteil ruht auf einiger Höhe im Zentrum der Palastanlage von Indargarh, die sich auf halber Höhe am Nordhang eines Berges oberhalb der eigentlichen Stadt erstreckt (Abb. 59). Da uns die Namen der meisten Palastteile nicht genannt wurden und ohnehin keine Pläne oder detaillierte Ansichten des Palastkomplexes publiziert wurden, ist eine genaue Lagebeschreibung innerhalb des Palastes bisher nicht möglich. Große Teile des Palastes wurden abgetragen und gelangten in Form von durchbrochenen Fenstern, Vielpaßbögen usw. in den internationalen Kunsthandel. Der die Rāgamālā bergende Raum diente dabei als Sammellager für Architekturteile aller Art und für Bauschutt. Oberhalb des Supari Mahal gibt es einen ausgemalten Raum, der in Größe und Wandaufteilung mit dem Badal Mahal Bundis etwa vergleichbar ist, nur die Decke blieb flach. Die noch erhaltenen Wandmalereien dieses Raumes dürften im letzten Viertel des 17. Jahrhunderts entstanden sein und zeigen neben den Damendarstellungen in den Nischen der Zone B Szenen aus der Kṛṣṇalegende in Zone C sowie eine Monumentalansicht des Palastes.

Der Supari Mahal ist äußerlich ein annähernd würfelförmiger Bau mit Bengalischem Dach (Abb. 60). Ein Chajjā wurde nachträglich mit durchbrochenen Fenstern auf der Südseite (Abb. 60) angebracht. Aus den vier Ecken des bengalischen Daches tritt jeweils ein im Torso dargestellter Elefant hervor.

2. WANDAUFTEILUNG IM SUPARI MAHAL

Die Falttafel, Figur 3, am Ende des Bandes veranschaulicht die Wandflächenaufteilung im Supari Mahal. Die vier aufrißartig skizzierten Wände sind hintereinander von außen nach innen bzw. von A – D zu lesen. Jeder Großbuchstabe bezeichnet nicht nur das entsprechende Feld in der Zone D, sondern auch die gesamte Wand. Hierbei entspricht „A" der Ostwand, „B" der Nordwand, „C" der Westwand und „D" der Südwand.

Zone A blieb in der Falttafel unberücksichtigt, da diese Flächen nicht mit Wandmalereien versehen worden sind und die Flächen größtenteils von Schutt, Sand und Architekturteilen bedeckt waren (Frühjahr 1983).

[1] Parmar 76, p. 36.

Zone B setzt sich aus den bemalten Wandflächen N_2 – N_3 der Ostseite und den Nischen D_1 – D_8 zusammen. Die Malereien der Flächen T_1 – T_8 sind ebenfalls zur Zone B zu rechnen.

Zone C enthält die Rāgamālā-Illustrationen der Felder 1 – 36, S_1 – S_5 und N_1. Die insgesamt 8 Nischen dieser Zone wurden nicht erfaßt, da sie keine figürlichen Wandmalereien enthalten, sondern nur Malereien gefüllter Blumenvasen (vergl. Abb. 61 für die Nordostecke).

Zone D schließt die Felder A – D ein.

Ein „F" bezeichnet die Fensteröffnung und ein „T" eine Türöffnung. Vom Norden kann der Raum durch eine 90 Zentimeter breite Tür betreten werden und vom Süden durch einen 98 Zentimeter breiten Eingang. Die jeweils zweiflügeligen Holztüren sind sehr verwittert. Das Fenster ist 89 Zentimeter auf der Westseite und 88 Zentimeter auf der Ostseite breit.

Eine gestrichelte Linie deutet eine von uns ergänzte Bildumrandung an. Die unregelmäßigen Linien zwischen Zone B und C lassen die Umrisse der noch erhaltenen bzw. nicht erhaltenen Teile der Wandmalereien erkennen. In den von der unregelmäßigen Linie umgebenen Feldern fehlt die Malschicht bzw. die Spiegel, die wahrscheinlich einst an diesen Stellen angebracht waren.

Die verbleibenden unbezeichneten Wandflächen der Zone B enthalten aus Spiegelglas zusammengesetzte, symmetrische Darstellungen von Blumen (vergl. wieder Abb. 61 für die Nordostecke).

Da im Supari Mahal, anders als im Badal Mahal von Bundi, alle Wandmalereien zur selben Zeit entstanden sein dürften, werden wir die nicht zur Rāgamālā gehörenden Wandmalereien erst im Anschluß an die Beschreibung der Indargarh Rāgamālā kurz skizzieren.

3. ZONE C: RĀGAMĀLĀ

Der ausmalende Künstler ließ die Rāgamālā rechts vom Jharokhā[2] beginnen und führte sie von rechts nach links fort. Zwei der Malereien wurden dabei in der oberen rechten und linken Nischenlaibung untergebracht und zwei weitere auf der Nischenrückwand, oberhalb der Fensteröffnung (vergl. Abb. 62). Bei dieser Nische handelt es sich nicht um eine Wandnische wie im Badal Mahal, sondern um eine Art Erkerfenster mit unterer, annähernd quadratischer Öffnung. Jede Illustration eines Rāga wurde in die obere rechte Ecke der jeweiligen Familie plaziert. Diese Tatsache bestimmte die Reihenfolge, in der die Rāgamālā Wandmalereien vorgestellt werden sollen. Einige der Malereien sind zwar in einem größtenteils vorhandenen Schriftfeld beschrif-

[2] Wir interpretieren diese Fenster als Jharokhā, weil in den Feldern N_2 und N_3 jeweils dem Fenster zugewandte Damen in Dienerinnenfunktion dargestellt sind, wie an vergleichbarer Stelle in Toda Rai Singh.

tet, aber nicht numeriert. Die noch erhaltenen Malflächen der Malereien sind in relativ gutem Zustand, wie durch die Abbildungen 65 – 100 und die Farbtafeln VI – VIII veranschaulicht wird.

Im Abbildungsteil zeigt jede aufgeschlagene Doppelseite ein Quartett von vier benachbarten Bildern, wie sie im Raum selbst erscheinen. Da die Rāgamālā auf der Ostwand in der Südostecke endet, ist nach Abbildung 100 zum Beginn der Illustration dieser Serie wieder zurückzukehren.

Da die Indargarh Rāgamālā wie die Badal Mahal Rāgamālā im 17. Jahrhundert entstand, ist die jeweilige Kurzbeschreibung der entsprechenden Rāga- bzw. Rāgiṇī-Illustration der letztgenannten Serie zu entnehmen. Wegen des Erhaltungszustandes konnte in einigen Fällen die Größe nur geschätzt werden. Beschriftungen gehören hier zu den „Besonderheiten".

1. *Rāga Bhairava*
Abb. 65 H: 34 B: 20

Besonderheiten:

Bhairava wird ohne das dritte Auge auf der Stirn dargestellt. Die Dienerin auf seiner linken Seite hat seine linke Hand ergriffen und reibt seine linke Schulter mit Sandelpaste ein, wie es E. Waldschmidt erwähnt[3].

Unterscheidendes Inventar:

Auf der untersten Terrasse hockt neben dem Springbrunnen eine weitere Dienerin, die mit der Herstellung der Sandelpaste beschäftigt ist. Die Wand hinter Siva und den ihn flankierenden Damen wird durch 16 Nischen aufgelockert, in die langhalsige Flaschen gemalt wurden.

2. *Bhairavī Rāgiṇī*
Abb. 67 H: 33 B: 20

Besonderheiten:

Die nahezu völlig zerstörte Malerei kann aus drei verschiedenen Gründen identifiziert werden: 1. Die Nāgarī-Beschriftung im Schriftfeld rechts von der Kuppelspitze, d. h. in der rechten Hälfte des Beschriftungsfeldes, liest „bhai(ra)vī rā(ga)nī". Die Silben „ra" und „ga" haben wir ergänzen müssen, da an diesen Stellen die Beschriftung weggewischt ist. 2. Die Position der Malerei, d. h. die unmittelbare Nähe zur Rāga Bhairava-Illustration, läßt auf Bhairavī Rāgiṇī schließen. 3. Da der Beschrifter sich geirrt und der Maler Bilder verwechselt haben kann, werden die sichersten Indizien trotz des zerstörten Zustandes von den noch erhaltenen Teilen des Bildes selbst gegeben. Die am linken Bildrand deutlich erkennbare Bananenstaude, der das Wasser

[3] Waldschmidt 72, S. 9.

anzeigende Lotos am unteren linken Rand und der radschlagende Pfau neben der Kuppel des Gebäudes sind feste Bestandteile des ikonographischen Inventars einer im Bundikalam gemalten Bhairavī Rāgiṇī, die sich z. T. bis in das 18. Jahrhundert erhalten haben[4]. Auch die Blattspitzen der am rechten Bildrand stets auftauchenden Fächerpalme sind am oberen rechten Rand unterhalb des Schriftfeldes noch erkennbar.

Unterscheidendes Inventar:

Da viele der Rāgamālā-Malereien im Supari Mahal sehr beschädigt sind und diese Serie wohl aufgrund der Bildgröße sich streng an das ikonographische Inventar der entsprechenden Miniaturmalereien hält, führen wir in der Folge die Rubrik „Unterscheidendes Inventar" nur dann auf, wenn das ikonographische Inventar tatsächlich überschritten wird.

3. *Naṭa Rāgiṇī*
Abb. 70 H: 38 B: 21

Besonderheiten:

Die Person des Reiters ist mit einem Schnurrbart als Mann ausgewiesen. Das sonst in den Miniaturen auftauchende Fuchspaar am rechten Bildrand fehlt in der Wandmalerei. Die Schwanzfedern des Pfauen auf der Hügelkuppe im Hintergrund weisen sowohl nach oben, wie es den Vergleichsminiaturen entspricht, als auch nach unten. Entweder wollte der Künstler damit eine Auf- und Abwärtsbewegung der Federn andeuten[5] oder aber vergaß eine Bildkorrektur entsprechend zu übermalen. Auf die Darstellung des sonst mitunter drastisch angedeuteten Blutes bei dem am unteren Bildrand liegenden Krieger scheint der Maler hier verzichtet zu haben.

4. *Mālavaśrī Rāgiṇī*
Abb. 72 H: 39 B: 21

Besonderheiten:

Kratzspuren lassen ohne jeden Zweifel erkennen, daß diese Malerei – wie wahrscheinlich auch die meisten anderen derartig zerstörten Wandmalereien im Supari Mahal – mutwillig zerstört worden sind. Ein spitzer Gegenstand hat im Wandverputz, der die dünne Malschicht trug[6], diese vertikal verlaufenden Rillen hinterlassen. Das Bild kann aber dennoch mit Hilfe des unter dem Baum am rechten Bildrand erkennbaren, sanduhrförmigen Gefäß, das mit Lotosblütenblättern gefüllt ist, eindeutig als Illustration einer Mālavaśrī Rā-

[4] Vergl. R (17), W (2) und Z (11).
[5] Vergl. etwa die Körperhaltung von Sangram Singh von Udaipur vor dem Gosain „Nilakanthaji" in Topsfield 80, no. 76, Detail p. 75 oben.
[6] Vergl. Appendix 3.

giṇī identifiziert werden. Ein Pfau ist in der Krone des Laubbaumes nicht sichtbar.

5. *Paṭamaṃjarī Rāgiṇī*
Abb. 71 H: 37 B: 20

Besonderheiten:

Auch diese stark in Mitleidenschaft gezogene Wandmalerei, bei der die Kratzspuren auch auf der Bildfläche zu sehen sind, kann trotz ihres beschädigten Zustandes identifiziert werden. Der rechte Arm der Dame, die ihren Kopf in die linke Hand stützt, ist noch erhalten und erlaubt im Zusammenhang mit den übrigen Bildelementen eine eindeutige ikonographische Bestimmung[7].

6. *Lalita Rāgiṇī*
Abb. 69 H: 41 B: 21

Besonderheiten:

Der Chattri mit rechteckigem Grundriß besteht in der Wandmalerei aus zwei Rundkuppeln. Die beiden über dem palastartigen Gebäude von links nach rechts hintereinander fliegenden Vögel fehlen in der Wandmalerei ebenso wie die quaderartige Stufe, die von der gefliesten Terrasse zu dem Raum führt, in dem die Dame auf dem Bett liegt. Unklar ist, ob die Sonne hinter einer Hügelkuppe aufging wie in den Vergleichsminiaturen, da das Bild an dieser Stelle sehr berieben ist.

Unterscheidendes Inventar:

An den unteren Bildrand setzte der Künstler eine Terrassenabgrenzung in Form einer niedrigen Balustrade.

7. *Rāga Mālavakauśika*
Abb. 74 H: 34 B: 28

Besonderheiten:

Im Schriftfeld ist noch „mālakosa rāga" lesbar. Der Balkon über dem Bett wird von zwei Rundkuppeln abgedeckt. Der Pfau auf dem Chajjā des von einem Walmdach bedeckten Gebäudeteiles im oberen Teil des Palastes fehlt. Da das Bild am unteren Rand genau mit der Terrasse zum Abschluß kommt, war kein Platz mehr für die Stufe wie in den Vergleichsminiaturen.

[7] Derartige Damendarstellungen gibt es in vergleichbarer Form auch in der Moghulmalerei außerhalb des Rāgamālā-Themas (Ray 75, col. Plate IX oder M. Archer 63, no. 1, frontispiece), weswegen wir auf die übrigen Bildelemente, wie z. B. die Architektur, verweisen möchten.

8. *Gauḍī Rāgiṇī*
Abb. 76 H: 32 B: 20

Besonderheiten:

Im Schriftfeld könnte „hāja (oder: hāga?) 23 da" lesbar sein. Ein hinter der Dame im Baum am rechten Bildrand zu vermutender Pfau existiert in der Wandmalerei offenbar nicht. Die beiden Affen im oberen Teil desselben Baumes, bzw. an der Fächerpalme hinter diesem Baum, fehlen ebenfalls. Vom Gewässer am unteren Bildrand kündet in der Wandmalerei noch ein Stückchen eines aufgeblühten Lotos und ein Teil des Gewässerrandes. Die sich nach der Schlange umsehende Pfauenhenne ist noch zu sehen, die Schlange jedoch nicht mehr.

9. *Khambhāvatī Rāgiṇī*
Abb. 73 H: 33 B: 18

Besonderheiten:

In der Beschriftung des Schriftfeldes ist nur noch ein „bha" lesbar.

Unterscheidendes Inventar:

Eine Stufe am unteren Bildrand deutet die Höhe der Terrasse an.

10. *Mālava Rāgiṇī*
Abb. 75 H: 35 B: 18

Besonderheiten:

Die Beschriftung des Schriftfeldes liest: „mālasā(?) gaxxx". Da die eine Blumengirlande haltende Hand des Mannes, die vor der Kissenrolle auf dem Bett noch sichtbar ist, von der mutwilligen Zerstörung dieser Malerei verschont wurde, ist die Identifikation gesichert. Aus dem Chattri am rechten Bildrand der Miniaturen machte der Maler dieses Bildes einen geschlossenen Bauteil. Der Mond und die Sterne der Vergleichsminiaturen sind nicht zu erkennen. Aus der Tonnen- bzw. Walmdachbedeckung des Balkons formte der Künstler wieder zwei eingeschnürte Rundkuppeln. Die von der gefliesten Terrasse zum Schlafgemach überleitende Stufe ist im erhaltenen Teil der Wandmalerei, in dem wir sie vermuten müßten, nicht zu sehen.

Unterscheidendes Inventar:

Der Balkon wurde mit einem quadratischen Sonnensegel versehen.

11. *Rāmakarī Rāgiṇī*
Abb. 80 H: 39 B: 18

Besonderheiten:

Die Beschriftung im Schriftfeld beginnt mit „rāva śailī . . ." und wird da-

nach unlesbar. Eine eingeschnürte Zwiebelkuppel zog der Maler der Wandmalerei dem pyramidalen (K 11) bzw. Glockendach (Y (17)) der Miniaturen vor. Hochgezogene Vorhänge sind in der Wandmalerei nicht zu erkennen. Wie in F 11 und Y (17) ist jenseits der Hofmauer am rechten Bildrand ein flachgedeckter Pavillon zu sehen, der in K 11 und L 11 fehlt. Die beiden bauchigen Krüge am unteren Bildrand jeder Vergleichsminiatur, die Terrassenabstufung und die quaderförmige Stufe wurden vom Maler der Wandmalerei nicht in die Komposition eingeschlossen.

12. *Guṇakarī Rāgiṇī*
Abb. 78 H: 32 B: 17

Besonderheiten:

Die beiden vor der Dame stehenden Töpfe sind nur noch in Umrissen erkennbar, desgleichen die ihnen entsprießenden Wunschbaumzweige. Wonach die Pfauenhenne vor der Terrassenstufe am unteren Bildrand schnappte, verraten die Reste des zum großen Teil abgespülten Farbauftrages nicht mehr.

13. *Rāga Hindola*
Abb. 77 H: 33 B: 21

Besonderheiten:

In der rechten Hälfte des Schriftfeldes muß es eine Beschriftung gegeben haben, die aber jetzt, von einigen Spuren abgesehen, nicht mehr vorhanden ist. Da auch diese Malerei sehr vom Wasser abgespült wurde, ist es fraglich, ob die vier von links nach rechts in einer Reihe über der Schaukel fliegenden Vögel Bestandteil des Bildes waren.

14. *Vilāvalī Rāgiṇī*
Abb. 79 H: 32 B: 21

Besonderheiten:

Im Schriftfeld ist noch die Silbe „vīla . . .“ lesbar. Da Farbschichten nebst Malgrund im unteren Bildteil abgeplatzt sind, kann die Wandmalerei mit Hilfe der Vergleichsminiaturen gedanklich vervollständigt werden, zumal der erhaltene Teil des Bildes der Miniaturentradition folgt.

15. *Toḍī Rāgiṇī*
Abb. 84 H: 39 B: 23

Besonderheiten:

In der Mitte des Schriftfeldes mit „toḍī rāganī“ betitelt, befolgte der Maler die konventionelle Darstellung der Vergleichsminiaturen.

16. *Deśākha Rāgiṇī*
Abb. 82 H: 33 B: 25

Besonderheiten:

Eine Beschriftung muß einst in der linken Hälfte des Schriftfeldes zu lesen gewesen sein. Die Darstellung steht der Vergleichsminiatur E 14 sehr nahe. Es sind in diesem Falle leider zu wenig Vergleichsminiaturen bekannt, um sagen zu können, ob die nur in der Wandmalerei auftauchenden Streifenhörnchen am Banyanbaum zum „Unterscheidenden Inventar" gerechnet werden können.

17. *Gandhāra Rāgiṇī*
Abb. 81 H: 35 B: 20

Besonderheiten:

Die im Schriftfeld mit „gaṃdhara rāganī" betitelte Malerei ist vergleichsweise gut erhalten, der Buchstabe „dha" aber nicht mehr lesbar und von uns für die Lesung ergänzt.

Unterscheidendes Inventar:

Dem Vogel im Baumwipfel der Wandmalerei fliegen zwei Vögel von links nach rechts entgegen. In den Vergleichsminiaturen ist stets nur ein „Besucher" zu sehen.

18. *Madhumādhavī Rāgiṇī*
Abb. 83 H: 33 B: 21 Farbtafel VI

Besonderheiten:

In der Version der Wandmalerei wurden die Vorhänge wie sehr regelmäßig aufgerollt dargestellt, in den Vergleichsminiaturen jedoch sind sie nur hochgezurrt und hängen somit in ihrer Mitte durch. Wie in F 18 gibt es in der Krone des Baumes am rechten Bildrand nur einen Pfau.

Unterscheidendes Inventar:

Deuteten die Maler der Vergleichsminiaturen eine Terrasse mit annähernd quadratischem Grundriß an, so füllte der Künstler der Wandmalerei das gesamte untere Bildfeld mit einer Terrasse, die auch hinter dem Gebäude fortgesetzt zu denken ist. Somit gelangten auch die Blumen am unteren Rand der Vergleichsminiaturen in der Wandmalerei nicht mehr zur Darstellung.

19. *Rāga Dīpaka*
Abb. 86 H: 36 B: 17

Besonderheiten:

Mit einigem Kombinierungsvermögen kann in der linken Ecke des Schrift-

feldes noch „dīpaka“ gelesen werden. Der das Schriftfeld tangierende Mond existiert nur noch im Umriß, die Sterne sind wegen des im oberen Bildteil schlechten Erhaltungszustandes nicht mehr zu erkennen. Anders als bei den Vergleichsminiaturen wurde der untere Vorhang blockartig aufgerollt und zeigt keine Einschnürungen durch die Haltestricke. Wahrscheinlich wurde der entsprechende Vorhang der Vergleichsminiaturen – ähnlich einem Bühnenvorhang – aufgerafft und nicht aufgerollt.

Unterscheidendes Inventar:

Zwischen dem unteren Bildrand und der Terrasse des mit Öllampen beleuchteten Zimmers setzte der Künstler ein Stück unstrukturierte Fläche, die analog G_1 1. wohl als Garten gedacht war. Ein Springbrunnen befindet sich in der Wandmalerei, wie gesagt, nicht. Ähnlich wie in G_1 1. sind in der Wandmalerei unter dem Bett keine Gebrauchsgegenstände (Wasserkanne, Spucknapf, Beteldose) zu sehen.

20. *Dhanāśrī Rāgiṇī*
Abb. 88 H: 33 B: 17

Besonderheiten:

Obwohl die Darstellung der beiden Damen mitsamt Malgrund abgeblättert ist, bereitet die korrekte Identifikation des gesamten Bildes keine Probleme, da der Maler sich streng an die Tradition der Vergleichsminiaturen hielt und den architektonischen Aufbau und die Vegetation des Gartens jenseits der Mauer nicht veränderte. Daneben ist in der linken Ecke des Schriftfeldes noch „dhaṇasī“ zu lesen, was in diesem Falle die Identifikation bestätigt.

Unterscheidendes Inventar:

Blieb in den Vergleichsminiaturen die den Hof vom Garten trennende Wand bis auf das Mauergesims undekoriert, so lockerte der Maler in Indargarh dieselbe Wand mit fünf Vielpaßbogennischen auf, in die jeweils eine schlankhalsige Flasche gestellt wurde.

21. *Vasanta Rāgiṇī*
Abb. 85 H: 36 B: 17

Besonderheiten:

In der rechten Hälfte des Schriftfeldes kann noch „va-“ oder „basaṃta rxxxnī“ gelesen werden. Die tanzende männliche Person ist von grünem Inkarnat.

Unterscheidendes Inventar:

Wie bei nur einer Vergleichsminiatur [Z (50)] wurde die Flötenspielerin in Dreiviertelansicht dargestellt.

22. *Karṇāṭa Rāgiṇī*
Abb. 87 H: 33 B: 20

Besonderheiten:

Die Beschriftung in der rechten Hälfte des Schriftfeldes ist nicht sehr deutlich. Es könnte „meghajai rāganī" gelesen werden. Die Gegenüberstellung mit den Vergleichsminiaturen macht jedoch deutlich, daß es sich bei dieser zur Hälfte zerstörten Wandmalerei nur um die Darstellung einer Karṇāṭa Rāgiṇī handeln kann, zumal die Krone mit den Lotosblüten und die blaue Stirn des auf der obersten Stufe eines Eingangs stehenden Mannes noch auf der Wand verblieben sind.

23. *Deśa Vairāṭī Rāgiṇī*
Abb. 90 H: 38 B: 18

Besonderheiten:

Die rechte Schriftfeldhälfte gibt noch ein „desavaḍī xrāganī" zu erkennen. Die den Sternenhimmel andeutenden weißen Punkte sind nicht mehr sichtbar. Weiße vertikale Farbspritzer zeugen von einstigen Restaurierungsarbeiten in der Kuppel des Raumes.

Unterscheidendes Inventar:

Aus dem Balkon bzw. Erker unterhalb der großen Kuppel in der linken Bildhälfte machte der Maler der Wandmalerei ein einfaches, nichtauskragendes Fenster ohne Balustrade und Sonnenschutz, dessen gewellte Kreuzschraffur wohl ein ausgesägtes Marmorgitter andeuten soll.

24. *Vairāṭī Rāgiṇī*
Abb. 92 H: 30 B: 19

Besonderheiten:

Im Schriftfeld wird diese Malerei eindeutig mit „vairāḍī rāganī" identifiziert. Da der Malgrund der unteren linken Bildhälfte völlig von der Wand gelöst worden ist, sind mit ihm die beiden Damen des Bildes vernichtet worden. Die Identität mit dem architektonischen Aufbau des entsprechenden Gebäudeteiles in den Vergleichsminiaturen bestätigt die identifizierende Beschriftung des Schriftfeldes. Ein vertikaler Kalkspritzer zeugt auch hier von einstigen Übertünchungsarbeiten im oberen Teil des Raumes.

25. Rāga Paṃcama
Abb. 89 H: 34 B: 19

Besonderheiten:

In der linken Hälfte des Schriftfeldes ist diese Wandmalerei als „rāga pacama" identifiziert. Der rechte Bildrand erlitt einen Wasserschaden.

Unterscheidendes Inventar:

In der Wandmalerei führt eine quaderförmige Stufe zur Terrasse, auf der das bettähnliche Sitzmöbel steht, auf dem das Paar der Musik lauscht. Diese Stufe ist in keiner der Vergleichsminiaturen vorhanden.

26. *Gurjarī Rāgiṇī*
Abb. 91 H: ca. 37 B: 19

Besonderheiten:

Im rechten Teil des Schriftfeldes steht „rāganī traguxxrī", wobei letzteres wohl zu „gujarī" ergänzt werden darf. Wie beim oberen Bild wurde der rechte Bildrand sehr vom Wasser in Mitleidenschaft gezogen. Wie bei den meisten Bildern im unteren Teil der Rāgamālā ist auch hier im unteren Bildteil ein Bildflächenverlust zu beklagen.

Unterscheidendes Inventar:

Vom Chajjā des Eckchattris ließ der Künstler in Indargarh ein Sonnensegel mit hängendem Saum hervorkommen, das von zwei Stäben in Position gehalten wird.

27. *Kāmoda Rāgiṇī*
Abb. 96 H: 31 B: 19

Besonderheiten:

Im Zentrum des Schriftfeldes befand sich eine nunmehr völlig unleserliche Beschriftung. Der untere rote Bildrand wurde auf das fertige Bild aufgetragen und verdeckt bzw. durchschneidet das Gewässer mit den Lotosblüten und den beiden Wasservögeln.

28. *Kakubhā Rāgiṇī*
Abb. 94 H: 31 B: 17

Besonderheiten:

In der linken Hälfte des Schriftfeldes ist die Wandmalerei mit „rāganī gamoda" identifiziert. Von der Beschriftung in der rechten Hälfte ist nur noch die Mātrā sichtbar. Einige vertikale Kalkspritzer sehen in der Reproduktion wie Kratzer aus.

29. *Vibhāsa Rāgiṇī*
Abb. 95 H: 31 B: 20

Besonderheiten:

In der rechten Schriftfeldhälfte ist noch „xībhāsa" zu lesen, das zu „vībhāsa" ergänzt werden kann. Eine Aufschrift im unteren Teil der noch erhaltenen

Malfläche steht jedoch „x mālasarī", was wohl als „Mālavaśrī" gedeutet werden muß. Das zu einem gewissen Teil noch erhaltene aufgeschlagene Pfauenrad zeigt aber zusammen mit den Vergleichsminiaturen, daß das Bild im Sinne einer Vibhāsa Rāgiṇī zu ergänzen ist. Die Mondsichel in Nachenstellung der meisten Vergleichsminiaturen ist noch in der oberen rechten Ecke des Bildes zu sehen. Der jenseits der Mauer im erhaltenen Bildteil zu erwartende blühende Strauch kann nur noch in schwachen Umrissen ausgemacht werden.

30. *Baṅgāla Rāgiṇī*
Abb. 93 H: 30 B: 20

Besonderheiten:

Die blauhäutige Dame wurde in Dreiviertelansicht dargestellt. Der Zustand der auf dem Buch befindlichen Beschriftung läßt keine Lesung mehr zu. Ein aus fünf übereinander liegenden Lehmkammern bestehendes Insektennest wurde zwar entfernt, ist in Umrissen aber noch in der Krone des Banyanbaumes erkennbar. Sowohl vertikale als auch diagonale Kalkspritzer durchziehen das Bild.

31. *Rāga Śrī*
Abb. 98 H: 38 B: 21

Besonderheiten:

Das in der rechten Hälfte des Schriftfeldes mit „śrī rāga" identifizierte Bild weist vertikale Kalk- und Farbspritzer auf. Die rechte untere Ecke des Bildes ist weggebrochen. Wie in Z (3) wurde unterhalb der Terrasse noch etwas Raum gelassen, der aber undekoriert blieb.

32. *Megha Rāgiṇī*
Abb. 100 H: 30 B: 21

Besonderheiten:

Von der Beschriftung in der linken Schriftfeldhälfte sind nur noch Spuren vorhanden, die keine Lesung mehr erlauben. Eine weitere Beschriftung am unteren Bildrand unterhalb der Sandalen des tanzenden Mannes ist ebenfalls zu fragmentarisch erhalten, um eine Lesung zuzulassen. Teile des Bildes sind mitsamt dem Farbträger abgeblättert. Am unteren Bildrand scheint das mit Lotossen bewachsene und von Wasservögeln bevölkerte Gewässer der Vergleichsminiaturen nicht bestanden zu haben. Die vertikalen Kalkspritzer in der Himmelszone beeinträchtigen die marmorierte Struktur der Wolken.

Unterscheidendes Inventar:

Die aufgewölbte Hügellinie ist vegetationslos.

33. *Gūṃḍa Rāgiṇī*
Abb. 99 H: 30 B: 20

Besonderheiten:

Diese Wandmalerei wurde gegen Ende des 18. oder zu Beginn des 19. Jahrhunderts überarbeitet. Hiervon zeugt z. B. die Balustrade auf dem Dach des Gebäudes zwischen den beiden Chattris, die in dieser Form erst im fraglichen Zeitraum in Erscheinung tritt. Bei der Überarbeitung wurde u. a. auch das Schriftfeld übermalt. Auf die gleiche Weise verschwanden die dekorativen Muster am Gebäude, die aber an einigen Stellen noch durch die nachträglich aufgetragene weiße Farbe hindurchschimmern. Die in den meisten Vergleichsminiaturen auftauchende Palme dürfte ebenso übermalt worden sein. Am unteren Bildrand fehlen die Stufen, die Terrassenabstufung und die beiden Wassertöpfe auf dem Ständer der Mehrzahl der Vergleichsminiaturen (die Wassertöpfe sind nur in G_1 2. nicht vorhanden). Ein Kalkspritzer hebt sich kontrastreich vom Anthrazit des gestirnlosen Nachthimmels ab.

34. *Gauḍa Malhāra Rāgiṇī*
Abb. 97 H: 39 B: 20

Besonderheiten:

Die Malerei war in der rechten Hälfte des Schriftfeldes beschriftet. Von dieser Beschriftung sind jedoch nur noch Spuren erhalten, die keine Lesung mehr erlauben. Das Buch auf dem Buch- bzw. Manuskriptständer war ebenfalls mit einer einzeiligen Beschriftung versehen, die jetzt jedoch nicht mehr lesbar ist.

35. *Kedāra Rāgiṇī*
Abb. 66 H: 42 B: 16

Besonderheiten:

In der linken Schriftfeldhälfte ist das Bild mit „kedāro rāganī" identifiziert. Am Original sind die Sterne am Himmel in Form von weißen Punkten und einer quastenförmigen Formation noch gut zu erkennen.

36. *Āsāvarī Rāgiṇī*
Abb. 68 H: 30 B: 16 Farbtafel VII

Besonderheiten:

Die Beschriftung in der linken Schriftfeldhälfte lautet „āsāvūri". Die Malerei dürfte sich nach unten hin ein Stückchen fortgesetzt haben, der zeitlich wohl viel spätere Einbau der Spiegel hat jedoch den sicher ursprünglich vorhandenen unteren Teil zerstört.

Die Verteilung und Thematik der nicht zur Rāgamālā gehörenden Wandmalereien ist dem Kapitel über die Datierung der Indargarh Rāgamālā zu entnehmen, da in diesem Falle die Rāgamālā-Darstellungen mit den anderen Wandmalereien zeitgenössisch sind.

VIII DIE DATIERUNG DER INDARGARH-RĀGAMĀLĀ

1. DIE IDENTIFIKATION DES AUFTRAGGEBERS

Auch die Indargarh-Rāgamālā ist mit keiner kolophonartigen oder sonstigen Inschrift versehen, die das Datum der Entstehung nennt oder in irgend einer Form auf das Entstehungsdatum der Rāgamālā schließen lassen könnte.

Folgende Beobachtungen werden auch hier in der beschriebenen Form[1] eine Datierung ermöglichen:

1. Stilistisch und kostümgeschichtlich stimmen die in den Feldern A, C, D und S_4 dargestellten Personen mit den Personen der Rāgamālā völlig überein. Wir können daher von einer etwa gleichzeitigen Entstehung der Rāgamālā und der übrigen Malereien desselben Raumes ausgehen.
2. Die Mehrzahl der in den Feldern A, C, D und S_4 dargestellten männlichen Personen sind von dunkler Hautfarbe, vor allem aber ist die offensichtliche Hauptperson jeder Komposition von dunkelbraunem Teint (vergl. Farbtafel VIII, Abbildungen 105, 106 und 108).
3. Anders als die männlichen Personen in den Vergleichsminiaturen[2] sind auch verhältnismäßig viele Personen der Rāgamālā-Wandmalereien von dunkler Hautfarbe[3].

Bei keiner Person der Felder A, C, D oder S_4 konnten wir eine identifizierende Beischrift finden. In einer deutschen Privatsammlung entdeckten wir eine Malerei, die Hermann Goetz schon vor mehreren Jahrzehnten in einer leider qualitativ unbrauchbaren Reproduktion veröffentlichte[4] (Abb. 107). H. Goetz erwähnte, daß er die Malerei „at Būndī" gesehen habe[5]. In einem Nachdruck des fraglichen Artikels wird die „Būndī Palace collection"[6] als damaliger Aufenthaltsort des Bildes erwähnt. Aufgrund der schlechten Wiedergabequalität ist auf dem Bild keine Beschriftung erkennbar, H. Goetz hatte aber natürlich die Beschriftung am Original sehen und lesen können und identifizierte den dargestellten Mann daher mit „Gaj Singh (A. D. 1620 – 38)" von Jodhpur[7]. Am oberen roten Rand der Malerei (Abb. 107) ist tatsächlich

[1] Siehe weiter oben S. 161 f.
[2] Ausgenommen sind all diejenigen Personen, deren (dunklere) Hautfarbe durch ein entsprechendes Dhyānam bestimmt wird.
[3] Vergl. Abbildungen 69, 70, 74, 75 (an der Hand noch zu erkennen), 80, 82, 89, 93 und 98.
[4] Goetz 49, fig. 10.
[5] Ibid., p. 50.
[6] Goetz 78, p. 211.
[7] Goetz 49, p. 50.

„moṭā rājā gaja saṃghajī jodhapura kā", d. h. „der bedeutende (moṭā) König Gaj Singh von Jodhpur" zu lesen. Obwohl es schon ein publiziertes Portrait von Gaj Singh von Jodhpur gab, das H. Goetz zu einem Vergleich hätte heranziehen können[8], vertraute H. Goetz blindlings der Information des Schreibers am oberen roten Rand des Folios. Rolf Weber hatte erst kürzlich in überzeugender Weise gezeigt, wie Gaj Singh von Jodhpur aussieht bzw. auszusehen hat[9]. Mit vorliegender Abbildung 107 kann somit nicht Gaj Singh von Jodhpur gemeint sein, da die Unterschiede zwischen dem „echten" Gaj Singh von Jodhpur und dem Gaj Singh der Miniatur in der deutschen Privatsammlung zu groß sind, wie ein Vergleich mit den entsprechenden, bei R. Weber aufgeführten Miniaturen zeigt[10]. Ganz besonders ist die dunkle Hautfarbe des Gaj Singh der Abb. 107 nicht mit dem verhältnismäßig hellen Teint der Darstellungen Gaj Singhs von Jodhpur in Einklang zu bringen. Da es unwahrscheinlich ist, daß alle entsprechenden Moghulminiaturen zur Zeit ihrer Entstehung mit den falschen Namen versehen wurden, ist davon auszugehen, daß die Beschriftung der unter Abb. 107 reproduzierten Miniatur inkorrekt oder nur in Teilen inkorrekt ist. Eine Gegenüberstellung des Herrschers der fraglichen Miniatur (Abb. 107) mit der mehrfach in Erscheinung tretenden Hauptperson der Wandmalereien in Indargarh (Abb. 108) verdeutlicht, warum für die Datierung der Indargarh-Rāgamālā eine korrekte Identifikation des in Abb. 107 reproduzierten Herrschers von Wichtigkeit ist. Daß es sich bei der Miniatur der Abb. 107 nicht um einen Einzelfall handelt, zeigt eine weitere, unbeschriftete und unpublizierte Miniatur desselben Herrschers in der Sammlung von Gopikrishna und Vinodkrishna Kanoria in Patna[11].

S. M. Miśraṇas Geschichte Bundis, Vaṃśa Bhāskara, bietet, wie gezeigt werden soll, eine plausible Lösung des Problems. Der im Kapitel über den Auftraggeber der Badal Mahal-Rāgamālā bereits erwähnte Bundiherrscher Chattar Sal bzw. Shatru Sal hatte 7 Brüder. Der älteste Bruder hieß „iṃdrasāla"[12], hier der Einfachheit halber „Indar Sal" genannt. Indar Sal war der zweitälteste Sohn des ältesten Sohnes von Rao Ratan, Gopinath („prathama satrusalla puni iṃdrasalla su dvitīya ima"[13]), wie Manoharasiṃha Rāṇāvata richtig erwähnte[14], und nicht Sohn von Rao Ratan[15]. Indar Sal hatte nie einen

[8] Siehe z. B. Binyon/Arnold 21, Plate XX, no. 5 und p. 74.
[9] Weber 82, S. 110ff.
[10] Ibid., p. 114.
[11] Wir haben die Miniatur in Patna begutachten können.
[12] Miśraṇa, Vol. 5, p. 2559.
[13] Miśraṇa Vol. 5, p. 2452, Beginn von Vers 30.
[14] Manoharasiṃha 83, p. 77.
[15] Wie bei Athar Ali 85, p. 152, fälschlich aufgelistet.

hohen Mansab[16]: 1637/38: 600/300[17], 1647/48: 800/400[18], 1656/57: 800/400[19]. Indar Sal dürfte an der Seite seines älteren Bruders in der Schlacht von Samugarh, d. h. etwa am 29. Mai 1658 für Dara Shikoh kämpfend gefallen sein[20]. Indar Sal gründete das nach ihm benannte Indargarh[21] und war Herr der Festung Khatoli. So gehörten Indargarh und Khatoli zu den wichtigsten Ortschaften des von Indar Sal regierten Gebietes[22].

In einem zwischen 1650 und 1655 von Shab Jahan zusammengestellten Album, dem sog. „Late Shāh Jahān Album"[23], gibt es ein Standportrait, das mit Rao Chattar Sal von Bundi identifiziert wurde[24]. In demselben Album existiert ein Standportrait eines Mannes, der annähernd so alt dargestellt ist wie Chattar Sal, dessen Kleidung denselben Schnitt hat wie die Chattar Sals und dessen Schuhe so geformt sind wie bei Chattar Sal. Die mit Blumen bemalten Schilde beider Männer sind ebenfalls fast identisch[25]. Diese bisher nicht identifizierte Persönlichkeit kann nach einem Vergleich mit dem Chattar Sal Portrait, das ebenfalls dem „Late Shāh Jahān Album" entstammt, mit ziemlicher Gewißheit mit dem jüngeren Bruder Chattar Sals, Indar Sal, identifiziert werden. Indar Sal wurde nicht nur mit derselben Stellung der Waffen, er wurde auch in derselben Körper- und fast derselben Handhaltung portraitiert wie sein älterer Bruder. Bei allen äußerlichen Gemeinsamkeiten der Darstellungen Chattar und Indar Sals fällt ein Unterschied besonders ins Auge: die Hautfarbe. Indar Sal ist von bemerkenswert dunklerem Teint als sein älterer Bruder. Auch eine Person am oberen Foliorand, außerhalb des Portraits, hat eine auffällige dunkle Hautfarbe, die fast dunkler erscheint als die von Indar Sal.

Indar Sal hatte 10 namentlich bekannte Frauen. Die erste und wichtigste dieser Frauen war Harikumari („harikumari")[26]. Harikumari war die Tochter eines Kanaka Singh von Kamauta („kamāuta")[27]. Sie gebar ihrem Mann

[16] Wilson 68, p. 330: "Office, dignity, a military rank conferred by the Moghul government of Delhi, regulated by the supposed number of horse the holder of the title could, if required, bring into field, . . .". Genauere Erörterungen bringen Moreland 36 und Athar Ali 85, Einleitung.

[17] Manoharasiṃha 83, p. 10 / Athar Ali 85, No. S 1806. Kewal Ram 85, p. 279.

[18] Ibid. p. 22 / ibid., No. S 4061. Kewal Ram 85, p. 279.

[19] Ibid. p. 34 / ibid. No. S 6970.

[20] Sāqi Must'ad Khān, p. 3; Gahalota 60, p. 72, um nur einige zu erwähnen.

[21] Chiefs and leading families in Rajputana 03, p. 46.

[22] Miśraṇa Vol. 5, p. 2561: „iṃdragaḍha khātolī ubhai hī mukhyathān . . .". Wahrscheinlich ist District Kota, Tehsil Pipalda, Village Khatoli und nicht District Tonk, Tehsil Uniara, Village Khatoli gemeint.

[23] Zu diesem Album siehe Beach 78, p. 76f et var. loc.

[24] Sotheby 1. 12. 69, lot 150 (= Grube 72, no. 249, illustrated p. 288).

[25] Heeramaneck 84, Plate 213, F., G., R.m.R.

[26] Miśraṇa, Vol. 5, p. 2559, No. 194/1 in Vers 24.

[27] Ibid., Vers 24, erste Zeile.

mindestens[28] acht Kinder, unter ihnen drei Söhne. Das achte Kind war Guman Singh, das sechste Aman Singh und das erste, somit älteste Kind und, da es ein Sohn war, Thronfolger, hieß Gaj Singh. Dieser Gaj Singh von Indargarh ist mit jenem Gaj Singh der Abb. 107 zu identifizieren. Die Beschriftung ist somit bis auf den Zusatz „jodhapura kā", „von Jodhpur", korrekt. Daß Schreiber sich bei der Identifikation von im Bundikalam gemalten Portraits auch irren können, haben wir erst kürzlich an einem Beispiel zeigen können[29]. Gaj Singh von Indargarh ist wie sein Vorgänger und Vater, Indar Sal, von dunkler Hautfarbe.

Charakteristisch für die beiden Gaj Singh von Indargarh-Miniaturen ist, daß in beiden Miniaturen das untere Drittel von einem Teppich gefüllt wird, dessen Ränder an den Seiten und unten genau an den Bildrand stoßen bzw. mit ihm abschließen. Diesem Phänomen begegnen wir auch in einer anderen Bundikalam Portraitminiatur, die uns Bhao Singh zeigt[30]. In dieser Miniatur ist auch der Hintergrund pistaziengrün und die Andeutung des Himmels auf einen Streifen am oberen Bildrand beschränkt, der in Abb. 107 von Wellenlinien durchzogen wird, die wohl die Umrisse von Wolken vermitteln sollen. Gaj Singhs rechter Arm ruht in beiden fraglichen Miniaturen in angewinkelter Haltung auf der Kissenrolle. Auch die Art, in der Gaj Singh sein linkes, stark angewinkeltes Bein auf dem Oberschenkel seines untergeschlagenen, rechten Beines ruhen läßt, stimmt in beiden Miniaturen überein, ebenso die Form der auf einem Teller stehenden Wasserpfeife, die Art der Kissenrolle, die Haltung des Jagdfalken u.v.m. In der Kanoria-Version trägt Gaj Singh einen unter der linken Achsel geschlossenen Gehrock, bei beiden Jāmās entsprechen sich aber die kleinen Blümchenmuster auf goldenem (Kanoria Version) bzw. blauem Grund (Abb. 107). In beiden Darstellungen hat Gaj Singh einen ergrauten, lang in einer Kurve nach unten gezogenen Schnurrbart, graues bzw. weißes Haupthaar und graue bzw. weiße Koteletten mit einer zum Ohr geringelten Locke[31]. In der Kanoriaversion und in Abb. 107 hat Gaj Singh eine bis auf die Brust herabfallende, zweireihige Halskette angelegt. Ein weiterer Halsschmuck besteht in der Kanoriaversion aus einer Art Faden mit einem Anhänger, der aus zwei gleichgroßen Perlen besteht, von denen drei Rubine ohne Abstand zueinander herabhängen, wobei der unterste eine große Tropfenperle hält.

Alle oben geschilderten Charakteristika der beiden Gaj Singh-Darstellungen sind auch an der Hauptperson besagter Wandflächen im sog. Supari Mahal von Indargarh zu erkennen. So zeigt z. B. die zentral dargestellte

[28] Namentlich werden nur die Söhne erwähnt.

[29] Bautze 85 b.

[30] Archer/Binney 68, no. 12. Zur Identifikation mit Bhao Singh siehe Bautze 85 c.

[31] Vergl. wieder das Portrait von Bhao Singh in Archer/Binney 68, no. 12.

Person von Wandfläche S_4, Abb. 108, die dunkle Hautfarbe, den ergrauten Schnurrbart nebst ergrauten Koteletten, den angewinkelten, auf der in schräger Lage dargestellten Kissenrolle ruhenden Arm, die in beschriebener Stellung übereinander geschlagenen Beine, ein vergleichbares Blümchenmuster auf dem Gehrock, einen entsprechend hohen Turban, der schräg dem Kopf aufgesetzt ist, den Anhänger an der um den Hals getragenen, fadenhaft dünnen Schnur mit dem Perlenduett, von dem am unteren Ende des Anhängers eine Tropfenperle hängt usw. In Abb. 106, einem Ausschnitt aus Wandfläche C, sehen wir eine entsprechend bauchige Wasserpfeife auf dem quadratischen Teppich, das dunkle Gesicht des Herrschers mit dem langen, ergrauten Schnurrbart, den überkreuzten Beinen, der doppelreihigen Perlenkette und dem entsprechenden Turban wie in Abb. 107. Dieselben Merkmale fallen bei allen anderen Darstellungen desselben Mannes auf, wie z. B. in Abb. 105, einem Ausschnitt aus dem Zentrum der Wandfläche A. Hier hat der Herrscher, den wir mit Gaj Singh von Indargarh identifizieren wollen, auf einem Elefanten Platz genommen.

Das Gaj Singh Portrait in der deutschen Privatsammlung (Abb. 107) und in der Sammlung von Gopikrishna und Vinodkrishna Kanoria sind nicht die einzigen Belege einer Portraitmalerei in Indargarh in Form von Miniaturmalereien. Ein farbig reproduziertes Blatt einer ungenannten Privatsammlung[32] ist annähernd vom selben Format wie besagtes Folio der deutschen Privatsammlung, entsprechend von außen nach innen mit einer weißen und einer schwarzen Linie auf rotem Grund umrandet und am oberen Bildrand beschriftet („megha sīghajī hoḍo", letzteres wohl für „hāḍā"). In diesem Bild ist sofort wieder der die untere Bildfläche vollständig ausfüllende Teppich, der etwa pistaziengrüne Hintergrund und der schmale Himmelsstreifen am oberen Bildrand auffällig. Megh Singh ist zwar von fleischfarbenem Teint, die Art, in der er seine Beine übergeschlagen hat, erinnert jedoch sehr an die Portraits Gaj Singhs (vergl. Abb. 108). Die auf dem Teller abgestellte, bauchige Wasserpfeife vor Megh Singh entspricht formal genau der Wasserpfeife Gaj Singhs in Abb. 106. Das Blümchenmuster auf der in leicht schräger Lage dargestellten Kissenrolle im Rücken Megh Singhs entspricht dem Blümchenmuster auf dem Gehrock Gaj Singhs in Abb. 107. Die Form des vor Megh Singh liegenden Schwertes entspricht genau der Form des bisher nicht erwähnten Schwertes in der Kanoriaversion des unter Abb. 107 reproduzierten Gaj Singh Portraits. Die zweireihige Halskette Megh Singhs dürfte ebenso wenig zufällig sein wie der Anhänger an der um den Hals gelegten „Schnur", auf die bei Megh Singh noch winzige Perlen aufgereiht wurden. Der Anhänger Gaj Singhs unterscheidet sich vom Halsanhänger Megh Singhs nur durch das bei Megh Singh rhombenförmige und mit Perlen besetzte Mittelteil. Megh

[32] Heeramaneck 84, Plate 56, F., G., Rm.R.

Singh trägt einen von Gaj Singh abweichenden, flacheren und im Profil gesehen runderen Turban, wie wir ihn beim Gegenüber Gaj Singhs in Abb. 106 erkennen können. Daß Megh Singh einen Jagdfalken mit seiner behandschuhten rechten Hand hält wie Gaj Singh in Abb. 108, dürfte auch nicht zufällig sein.

Diese Art der Darstellung sitzender Personen finden wir nicht bei Darstellungen von Bundi- oder Kotaherrschern vergleichbarer Zeit. Da das Indargarh-Idiom des Bundikalam bisher praktisch keinen Eingang in die publizierten Rekonstruktionsversuche der Geschichte der im Bundikalam ausgeführten Malereien gefunden hat, sei der eigentlichen Datierung der hier bearbeiteten Malereien Indargarhs ein kurzer Exkurs auf die Entwicklung des Indargarh Idioms vorangestellt.

Unter der Nummer 66.156 verzeichnet das Museum of Fine Arts in Boston eine unseres Wissens bisher unpublizierte Miniaturmalerei in etwa denselben Proportionen wie die unter Abb. 107 reproduzierte Miniatur[33]. Die Beschriftung auf der Rückseite des Blattes lautet: „sabī māhārājājī śrī / amāra sīghajī kī / khatolī kā“ und darunter, fast völlig ausgestrichen, aber von selber Hand wie die oberen zwei Zeilen auf dem Blatt, noch einmal „khatolī kā“, etwa: „Portrait (sabī) von Maharaja Amar Singh von Khatoli“. Wie schon erwähnt, unterstand Khatoli Indar Sal von Indargarh.

Dieser Amar Singh von Khatoli war der zweite Sohn von Gaj Singh, eroberte Khatoli 1673 und soll, derselben Quelle zufolge, unter „Maharao Raja Budh Singh of Bundi (1671 – 95)“ in einem der Feldzüge Aurangzebs im Dekhan gekämpft haben[34]. J. Gahalota übernahm nicht nur völlig unkritisch, sondern auch wörtlich die letztgenannten Daten für seine „Geschichte Rajasthans“[35] ohne Quellenangabe. Dabei schreibt er in demselben Band einige Seiten vorher völlig korrekt, daß Budh Singh von Bundi zur Zeit seines nominellen Regierungsantrittes im Dezember 1695 zehn Jahre alt war[36]. So kann z. B. 1671 Budh Singh nicht im Dekhan gekämpft haben, weil er noch nicht geboren war. Den Titel „Maharao Raja“ erhielt Budh Singh erst im Jahre 1707 nach der Schlacht von Jajau.

Entwirrbar wird dieser Knoten, wenn wir uns daran erinnern, daß der unter Colonel G. H. Trevor arbeitende „Political Officer“ kein geschulter Historiker in bezug auf die Geschichte Rajasthans gewesen sein kann. G. H. Trevor, der als erster in der Kompilation „Chiefs and leading families of Rajputana“

[33] Dank gebührt Herrn J. P. Losty, London, der uns zufällig im Rahmen von sich über mehrere Nächte erstreckenden Diskussionen über indische Miniaturen in den Sammlungen der Vereinigten Staaten auf dieses Folio aufmerksam machte.

[34] Chiefs and leading families . . . 03, p. 47.

[35] Gahalota 60, p. 150 unter „koṭā rājya“

[36] Ibid., p. 76 unter „būndī rājya“.

genannt wird[37], zeigt mit seinem Gedichtband ohnehin, daß er versuchte, sich mehr der poetischen denn der historischen Seite der Geschichte Rajasthans zu widmen[38]. Ferner vertraute G. H. Trevor dem Werke J. Tods zur Geschichte Rajasthans ebenso blindlings wie der sonst kritischer eingestellte Historiker J. Gahalota dem unter G. H. Trevor arbeitenden englischen Beamten[39]. So kann Budh Singh als *Maharao Raja* nicht unter Aurangzeb im Dekhan gekämpft haben, weil Aurangzeb längst verstorben war. Als *Rao* Budh Singh wurde der Bundiherrscher von Aurangzeb nach Afghanistan geschickt und dürfte somit überhaupt kaum zu Lebzeiten Aurangzebs im Dekhan gekämpft haben.

Wenn wir aber die fragliche Angabe in „Chiefs and leading families . . ." leicht korrigieren, d. h. wenn wir anstelle von „1671 – 95" 1681 – 95, bei Änderung von nur einer Ziffer, lesen, und für „Budh Singh" seinen Vater und Vorgänger Aniruddh bzw. Anurad Singh einsetzen, der wirklich unter Aurangzeb im Dekhan kämpfte[40], so sind die Angaben in „Chiefs and leading families . . ." schließlich auch hier korrekt.

Da Gopinath Singh, der Vater von Indar Sal, im Alter von 25 Jahren im Jahre 1614 verstarb[41] – auch J. Tod erwähnt, daß Gopinath vor seinem Vater starb[42] – dürfte es den Tatsachen entsprechen, daß der ältere Bruder Indar Sals, nämlich Shatru Sal, am 19. Oktober 1606 geboren wurde[43]. Indar Sal müßte in entsprechend kurzem Abstand nach Shatru Sal geboren worden sein, da Gopinath alleine 11[44] bzw. 13[45] Söhne zeugte, die mit Sicherheit dazwischen liegenden Tochtergeburten werden in den Chroniken nicht verzeichnet. Als Indar Sal etwa 1658 starb, dürfte er demnach ein für damalige Verhältnisse alter Mann von 70 – 77 Jahren gewesen sein. Wenn, so S. Miśraṇa, Indar Sal tatsächlich 10 Prinzessinnen ehelichte und mit der ersten Prinzessin mindestens acht Kinder hatte, von denen Gaj Singh das älteste war, so müßte Gaj Singh bei Regierungsantritt, etwa 1658, schon zwischen 40 und 55 Jahre alt gewesen sein. Somit war sein zweitältester Sohn, Amar Singh, alt genug, um 1673 Khatoli (zurück) zu erobern.

Kehren wir zu dem Portrait Amar Singhs von Khatoli im Museum of Fine Arts in Boston zurück. Amar Singh ist zwar von hellerer Körperfarbe als sein

[37] Chiefs and leading families . . . 03, Preface.

[38] Trevor 1894, besonders p. Vff.

[39] Gahalota zitiert in Gahalota 60 von p. 149 – 155 (unter „koṭā rājya" praktisch nur aus „Chiefs and leading families in Rajputana".

[40] Vergl. Gahalota 60, p. 75 unter „būndī rājya".

[41] Śyāmaladāsa 1886, Vol. I nach dem Einband (aber tatsächlich Vol. II), p. 111.

[42] Tod 20, Vol. III, p. 1487f.

[43] Gahalota 60, p. 69 unter „būndī rājya".

[44] Ibid., p. 69.

[45] Śyāmaladāsa 1886, Vol. I bzw. II, p. 111.

Vater, sitzt aber in genau derselben Pose wie letzterer gegen eine schräg liegend dargestellte Kissenrolle auf einem den unteren Teil des Bildes füllenden Teppich gelehnt. Er trägt denselben Schmuck wie sein Vater bzw. Megh Singh, er raucht aus einer Wasserpfeife, die formal genau der Wasserpfeife seines Vaters entspricht, und hat vor sich ein Schwert liegen wie sein Vater im erwähnten Portrait in der Kanoria-Sammlung. Amar Singhs Turban ist im Vergleich zum Turban seines Vaters aber etwas flacher. Amar Singh hat ebenso wie sein Vater einen langgezogenen Schnurrbart und entsprechend geformte Koteletten. Seine Schläfen sind leicht ergraut, sein Schnurrbart ergraute bereits völlig.

Technisch ist das Portrait Amar Singhs ausgereifter, vollkommener als die beiden Miniaturenportraits Gaj Singhs oder das Portrait Megh Singhs. Zwar steht es noch völlig in der Portraittradition seines Vaters, führt aber bisher nicht dagewesene Neuerungen ein. So entspricht zwar einerseits die Bildaufteilung in eine schmale Himmelszone am oberen Bildrand, der an die Kanten des Bildes stoßende Teppich im unteren Teil und der dazwischen liegende grüne Hintergrund dem besagten Bundikalam-Idiom, andererseits aber wird zwischen dem unteren Bildrand und der Teppichkante noch ein Stückchen reliefierte Terrasse sichtbar. Ferner trennt ein roter Zaun, hinter dem nebeneinander in einer Höhe Blumen wachsen, ein Zierbaum links und ein blühender Strauch am rechten Bildrand jenseits des Zaunes, den Portraitierten vom grünen Hintergrund. Anders als Gaj Singh, der einen einfachen Gürtel trug, legte Amar Singh einen langen, golddurchwirkten Paṭkā an[46].

Da uns weder im Bundikalam ausgeführte zeitgenössische Wand- noch Miniaturmalereien Indar Sals bekannt sind, müssen wir annehmen, daß malerische Aktivitäten in Indargarh erst unter Indar Sals Sohn und Nachfolger, Gaj Singh, begannen, die zumindest von seinem zweiten Sohn, Amar Singh, fortgesetzt wurden. Dies läßt sich mit dem weißen Schnurrbart und den weißen Koteletten Gaj Singhs in Übereinstimmung bringen, der schon zur Zeit der Thronbesteigung etwa 45 Jahre alt gewesen sein kann und erst im noch weiter fortgeschrittenen Alter, je nach vermutetem Geburtsjahr zwischen 55 und 65 Jahren, Maler aus Bundi kommen ließ, die mit der Ausmalung des heute sog. „Supari" bzw. „Zenana-Mahals" begannen. Die Indargarh Rāgamālā kann somit nicht vor 1658 und, dem dargestellten Alter des Auftraggebers entsprechend, kaum nach etwa 1680 entstanden sein. An die älteren Wandmalereien Bundis erinnern besonders die Kompositionen der Jagdszenen, die weiter unten noch beschrieben werden. Wir möchten in diesem Zusammenhang daran erinnern, daß auch der eingangs erwähnte Maler des 1761/62 datierten Hitopadeśa-Manuskriptes, das für den Sohn eines Herr-

[46] Siehe hierzu Kahlenberg 72.

schers des für damalige Verhältnisse in einiger Entfernung von Bundi entfernt liegenden Uniara gemalt wurde, aus Bundi stammte[47].

2. DIE WEITERE ENTWICKLUNG DER MALEREI IN INDARGARH UND KHATOLI

Die Wandmalereien im Palast von Indargarh belegen zusammen mit den Miniaturmalereien, die uns Herrscher von Indargarh und Khatoli zeigen, daß das Indargarh-Idiom des Bundikalam bis zum 19. Jahrhundert verfolgt werden kann und im 18. und 19. Jahrhundert sich stilistisch vom Bundikalam entfernen konnte, ohne jedoch ausreichende Kriterien zu liefern, die dieses Bundikalam-Idiom zu einem stilistisch völlig eigenständigen Kalam machen.

Eine ausgemalte Räumlichkeit im Palast von Indargarh, die genannt zu werden verdient, ist stark an die Wandaufteilung der Wandmalereien im Chattar Mahal von Kota angelehnt. Die Vögel an der ausgemalten Decke in Indargarh, die um das Zentrum der Decke, einer Sonne, kreisen, sind wie die im Chattar Mahal von Kota gestaltet, dessen entsprechende Wandmalereien inschriftlich in das Jahr 1701 datiert sind.[48]. Großformatige Palastansichten und Kṛṣṇa-Līla-Szenen in den Zonen C und D sind weitere Themen besagten Raumes in Indargarh. Gewissermaßen wie Kopien der Kṛṣṇa-Līla-Wandmalereien von Indargarh wirken die ebenfalls völlig unpublizierten Wandmalereien im ehemaligen Palast von Karvar, unweit von Idargarh im Bundi-District gelegen. Der von Osten über eine im Norden gelegene Treppe betretbare, etwa 2,85 × 3,56 Meter messende Raum mit den Wandmalereien wird heute als „Sub Police Station" genutzt. Die fraglichen Wandmalereien, die wir sowohl im eben erwähnten, für uns namenlosen Raum in Indargarh als auch in Karvar finden, sehen wir auf der Südseite, Westhälfte, auf einer Breite von etwa 1,29 m.

Weitere Wandmalereien Indargarhs schließen einen nicht näher bezeichneten Raum mit annähernd quadratischem Grundriß ein, der fensterlos ist. Die noch erhaltenen Wandmalereien dürften etwa zu Beginn des 18. Jahrhunderts entstanden sein und sind nur in den Nischen bzw. deren Laibungen zu finden. In der dem Eingang gegenüber liegenden Zentralnische feiert Kṛṣṇa mit drei Damen das Holifest. Vor ihnen sehen wir zwei Kühe und ein Kalb. In der rechten Nischenlaibung unterhalten drei stehende Damen mit einem sarodähnlichen Saiteninstrument, einem Tamburin und mit Gesang den Kṛṣṇa der Nischenrückwand. In der linken Nischenlaibung stehen drei Damen in der Haltung von Dienerinnen: die von rechts nach links erste hält einen Pfauenschweifwedel, die zweite eine Blumengirlande und die dritte einen Yak-

[47] Siehe weiter oben S. 11.

[48] Vergl. Brijraj Singh 85, fig. 46 für die Deckenmalereien im Chattar Mahal, die von Brijraj Singh zu spät datiert wurden.

schweifwedel. Zu Füßen der Dienerinnen bzw. Musikantinnen lagern Kühe. Mit Kṛṣṇa im Zentrum sind auch die anderen, kleineren Nischen des Raumes ausgemalt, die zu Zone B gehören. In einer dieser Wandmalereien kniet ein namentlich nicht identifizierter Herrscher vor dem auf einem Thron sitzenden Kṛṣṇa, den acht Damen in dienender Haltung umgeben.

Wandmalereien eines weiteren ausgemalten Raumes in Indargarh, der auch nicht näher namentlich bezeichnet werden kann, sind im 19. Jahrhundert entstanden und haben sich niveaumäßig von den Erzeugnissen des 17. und 18. Jahrhunderts ziemlich weit entfernt.

Eine publizierte Miniaturmalerei zeigt, folgen wir einer nichtreproduzierten Beschriftung, „Raja Sunman Singh of Indergarh“[49]. Als Maler des Bildes soll auf der rückseitigen Beschriftung „Maimji“ erwähnt sein, wir haben jedoch auch dieses Bild im National Museum von New Delhi nie sehen können. Das Bild wird zwischen 1750 und 1775 datiert. Wie in den vorher erwähnten Miniaturen aus Indargarh ist auch hier die Bildfläche in drei Zonen aufgeteilt: in eine Art „Teppichzone“, bei der der Teppich kantenmäßig im unteren Bildteil genau mit dem Bildrand abschließt, eine schmale „Himmelszone“ am oberen Bildrand und die grüne Hintergrundszone zwischen dem Teppich und den die Himmels- bzw. Wolkenzone andeutenden Streifen am oberen Bildrand.

Weitere Miniaturen, die inschriftlich Herrscher von Indargarh darstellen, gehören zu einer Gruppe von Malereien, die gegen Ende des 18. oder zu Beginn des 19. Jahrhunderts entstanden sein dürfte. Charakteristisch für diese Gruppe von Malereien sind sehr intensive und leuchtende Farben und eine flache Hügelkuppenschraffur, bei der jeder Grat eines Hügels von Grasbüscheln bewachsen ist, die jeweils aus einer Reihe von nebeneinander gesetzten Punkten bestehen. Zu dieser Gruppe von Miniaturen gehört ein Bild im National Museum von New Delhi, das, folgend einer Beschriftung auf der Rückseite, „Maharaja Dev Singh of Indergarh and Bakht Singh Chavan“[50] bei der Tigerjagd zeigt. Ein weiteres Bild, das zweifellos dieser Gruppe zugehört, aber keinen inschriftlichen Hinweis auf Indargarh zu bieten scheint[51], zeigt „Rao Bishan Singh“ auf der Tigerjagd. Wie wir bei der Beschreibung der Wandfläche A im sog. Supari- bzw. Zenana-Mahal von Indargarh noch einmal erwähnen werden, diente ein Detail einer Jagddarstellung aus der Zeit von Gaj Singh von Indargarh dieser Miniatur als Vorlage.

Eine weitere Miniatur dieser Gruppe schließlich befindet sich in der Sammlung von Rao Raja Rajendra Singh von Uniara in Jaipur. Das Blatt ist unpubliziert, zeigt aber eine Eberjagdszene, von der mehrere Versionen veröf-

[49] Sharma 74, Cat. no. 50, Plate 51.
[50] Ibid., Cat. no. 51, Plate 63 und Farbtafel auf dem Umschlag.
[51] Sharma 73, Cat. no. 51, wo als „Kotah school, about 1850 A. D.“ bestimmt.

fentlicht wurden[52]. Auf der Rückseite lesen wir „sabī sīkāra kī" („Jagdbild"), und daneben, von anderer Hand: „mārājā megha sīghajī indragaḍha"[53].

Von denjenigen Miniaturen, die keinen Herrscher Indargarhs oder Khatolis zeigen, aber aus stilistischen Gründen in einer der beiden Residenzen gemalt worden sein müssen, muß ein Bild in der Sammlung von Kumar Sangram Singh in Jaipur erwähnt werden. Die Beschriftung auf der Rückseite des Bildes identifiziert den dargestellten Herrscher als „rāva gopīnāthajī vudī māhājā" („vudī" = Bundi). Das Bild dürfte zur Zeit Gaj Singhs oder Amar Singhs entstanden sein. Gopinath sitzt auf einem entsprechend den unteren Teil des Bildes füllenden Teppich gegen eine Kissenrolle gelehnt und raucht eine bauchige, auf einem Teller befindliche Wasserpfeife. Gopinath Singh ist von dunkler Hautfarbe.

Miniaturen mit Herrschern aus Khatoli sind über mehrere Sammlungen verstreut; wir erwähnen nur die wichtigsten. Eine unpublizierte Miniatur in der Sammlung von Sudhir Kasliwal, Jaipur, ist auf dem Hintergrundsgrün unterhalb der „Wolkenzone" mit „mā° śrī ajīta sīghajī / khatolī" und im selben Wortlaut noch einmal auf dem unteren roten Bildrand beschriftet. Wie beim Amar Singh Portrait im Museum of Fine Arts in Boston schiebt sich in dieser Miniatur zwischen die untere Teppichkante und den unteren Bildrand ein schmaler, rotvioletter Streifen, der eine Terrasse andeutet. Die vor Ajit Singh stehende Wasserpfeife entspricht ebenfalls der Wasserpfeife im Amar Singh Portrait in Boston. Denselben Herrscher sehen wir in einem Bild, das mehrere Jahre nach dem Portrait der Privatsammlung in Jaipur entstanden sein dürfte. Es zeigt Ajit Singh mit ergrauten Koteletten und grauem Schnurrbart gegen eine Kissenrolle gelehnt an einer bauchigen Wasserpfeife rauchend. Wie im oben erwähnten Bild hält er mit der rechten Hand ein Taschentuch. Hinter Ajit Singh steht ein Diener mit einem Pfauenschweifwedel, einer gefüllten Schale und einer aus weißen Blüten bestehenden Girlande. Das Bild ist querformatig und auf dem unteren roten Rand mit „māhārājā śrī ajīta sīghajī ṣātolī" beschriftet und befindet sich im Jagdish and Kamla Mittal Museum of Indian Art in Hyderabad.

Eine Gruppe von Khatoli-Miniaturen zeichnet sich durch ökonomische Behandlung des Hintergrundes und durch statuarische Verteilung der wie Puppen in Bewegungen erstarrten, dargestellten Personen im Bild. Diese stilistisch homogene Gruppe ist mit Miniaturen u. a. in der Sammlung von Kumar Sangram Singh in Jaipur gut vertreten. Wir erwähnen hier aber nur

[52] Vergl. Gupta 22, p. 107, Plate VIII (= Lahore 76, no. 209), Archer 59, Cat. no. 13, figure 22, Sotheby 27. 3. 73, lot 258, p. 43, Sotheby 7. 7. 75, lot 113, p. 41 oder Sharma 73, Cat. no. 44, Bittermann 81, col. Plate.

[53] Für andere Miniaturmalereien, deren Entstehung wir in Indargarh vermuten, siehe z. B. Maggs Bull. 18, January 1971, Nos. 198 und 200, Sotheby 20. 7. 77, lot 80 (= Waddington Galleries 78, lot 35)

Miniaturmalereien, deren inschriftliche Zuweisung eindeutig ist. Das wahrscheinlich einzige publizierte Bild dieser Gruppe mit lesbarer Beschriftung zeigt „mhārāja śrī bhuvānī sīghajī (und dahinter, von anderer Hand:) khātolī kā . . .“ beim Eberstechen[54]. Wie die anderen Malereien dieser Gruppe dürfte auch dieses Bild in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts entstanden sein. Eine andere Miniatur, ebenfalls in der Sammlung von R. K. Tandan, Secundarabad, zeigt einen Reiter auf einem blauen Pferd, dem ein Wasserpfeifen-, ein Yakschweifwedel- und ein Pfauenschweifwedelträger zu Fuß folgen. Dem Pferd voran schreiten zwei Männer, von denen der vordere ein verpacktes Schwert schultert. Es werden weder Wolken noch Pflanzen angedeutet. Der Reiter ist über dem Kopf des Pferdes im Bildfeld mit „jorāvara sīghajī khātolī kā“ („Zorawar Singh von Khatoli“) identifiziert. Wir sehen denselben Zorawar Singh in einer weiteren beschrifteten und unpublizierten Miniatur in der Sammlung von Sudhir Kasliwal, Jaipur, wie er im Hof des Palastes („darīkhānā“ in der Beschriftung) einen Büffel zur Zeit des „Daśahāra“-Festes enthauptet hat. Hinter ihm stehen zehn Insignienträger und Bewaffnete, acht weitere Personen, unter ihnen zwei Kinder, schauen vom Gebäude im Hintergrund zu und drei weitere Männer hielten mit je einem Schwert den ohnehin an den Vorderbeinen gefesselten Büffel vom Fliehen ab. Das Blatt ist im Querformat und am oberen roten Rand beschriftet: „mhārāja śrī jorāvara sīghajī“. Eine Beschriftung von anderer Hand oberhalb des unteren Randes liest: „mā° śrī jorāvara sīghajī / khatolī“. Eine dritte Beschriftung von anderer Hand auf dem unteren roten Blattrand lautet am Anfang: „tasavīra māhārājā sāhaya śrī jorāvara siṃhajī samaya darīkhānā . . .“.

[54] Tandan 82, fig. 112.

IX KURZBESCHREIBUNG DER WEITEREN WANDMALEREIEN

1. WANDFLÄCHEN A – D

Nachdem die Hauptperson in den drei großen Wandflächen identifiziert worden ist, können die verschiedenen Episoden nach ihrem wichtigsten Handlungsträger genauer benannt werden.

Wandfläche A (Detail: Abb. 105): Gaj Singh von Indargarh auf Tiger- und Eberjagd.
H: 89 B: 268

Die Komposition hält verschiedene Szenen der Jagd im Bild fest. Etwa im linken Bilddrittel, d. h. oberhalb der Rāgamālā-Illustrationen 9 und 7, wird eine Tigerjagd gezeigt. Auf dem perspektivisch hintersten, d. h. in der Komposition am obersten Elefanten, sitzt Gaj Singh und zielt mit einer Flinte auf den Kopf eines Tigers, den der Elefant an den Hinterbeinen mit seinem Rüssel umfaßt, um den Tiger am Fliehen zu hindern[1]. Von rechts nach links stürzen zwei Reiter auf springenden Pferden herbei, um Gaj Singh zu Hilfe zu eilen. Ein weiterer, von rechts nach links heranstürmender Elefant hat einen Tiger aufgebracht und bohrt seine Stoßzähne in die Flanke des auf dem Rücken sich krümmenden Tieres. Zwei Treiber und zwei von rechts nach links galoppierende Reiter werden Zeugen des Geschehens.

Die oben beschriebenen Jagdszenen werden durch Grünstreifen, Bäume und Hügelkuppen von den weiteren, im folgenden beschriebenen Jagdepisoden (Aufladen und Abtransport der Jagdbeute, Eberstechen etc.) getrennt.

Im oberen Feld des mittleren Teiles sitzt Gaj Singh in der Hauda eines von rechts nach links laufenden Elefanten. Hinter Gaj Singh sitzt auf dem Elefantenrücken ein Pfauenschweifwedelträger und im Nacken des Tieres sitzt der Elefantenlenker mit dem Stachelstock. Gaj Singh scheint gestikulierend sich mit einem ihm entgegenkommenden Reiter auf einem Schimmel zu unterhalten. Zwischen dem Reiter und dem mit gestrecktem Rüssel dargestellten Elefanten stehen zwei Männer, von denen einer sich zum Reiter umsieht. Der hohe Rang des Reiters wird durch einen links neben dem Pferd daherlaufenden Yakschweifwedelträger angedeutet. Dem eine Lanze schulternden Reiter auf dem Schimmel folgen zwei weitere Reiter, von denen einer wieder von einem Diener begleitet wird. Hinter dem Elefanten Gaj Singhs gruppieren

[1] Vergl. Sharma 73, no. 51, für dieselbe Komposition. Für eine entsprechende neuere Tigerjagdbeschreibung siehe K. Singh 59, pp. 101 – 107.

sich zehn Reiter mit etwa fünf Läufern. Links vom Elefanten Gaj Singhs bzw. vor dieser Reiterschar wird ein auf dem Boden liegender erlegter Tiger von drei Personen an den Pfoten zusammengebunden, um seinen Transport zu erleichtern.

Ein weiterer Tiger wird mit Hilfe von vier Männern auf den Rücken eines vor dem Elefanten Gaj Singhs knienden Elefanten gehievt. Der hinter dem Kopf des Transportelefanten sitzende Mahaut sieht sich nach dem erlegten Tier um. Das Hochziehen des erlegten Tigers wird von sieben in unmittelbarer Nähe stehenden Personen verfolgt, von denen zwei je ein gesatteltes Pferd am Zügel halten.

Etwa im mittleren unteren Drittel der Gesamtkomposition bewegt sich eine vom Elefanten Gaj Singhs angeführte Prozession von links nach rechts. Von zwei Helfern assistiert steigt Gaj Singh gerade von seinem knienden Elefanten ab. Drei Reiter stehen zum Empfang des Herrschers bereit. Neun Reiter treffen hinter dem Elefanten Gaj Singhs ein. Sie werden von Knappen und Insignienträgern begleitet. Hinter den Reitern folgen ein von einem Mann gelenkter „Heckerie“[2] ohne Geparden, ein von mehreren Männern getragener Palankin[3] und einige Gepäckträger. Dem Palankin folgt der Elefant mit den beiden erlegten Tigern auf dem Rücken. Zwei hinter ihm laufende Elefantentreiber versuchen mit dem Tier Schritt zu halten. Um einen Berg herum kommen die letzten beiden Elefanten dieses Jagdaufmarsches.

Im rechten Drittel der Wandfläche, d. h. etwa oberhalb von Rāgamālā Illustrationen 1 und 35, findet eine Eberjagd statt. Auf einem freien, ringsherum von Bäumen umwachsenen Feld haben drei Jagdhunde einen Eber angegriffen, der auf das sich aufbäumende Pferd Gaj Singhs lossprungt. Gaj Singh treibt in diesem Augenblick mit seiner freien rechten Hand dem Eber eine Lanze unter die von Hauern bewehrte Schnauze[4]. Zwei Reiter mit erhobener rechter Hand springen von links nach rechts in das freie Feld. Ein weiterer Reiter im Vordergrund beugt sich so weit aus dem Sattel herab, daß er fast herunterzufallen droht, um mit einem Säbel auf einen heranstürmenden Keiler zu schlagen. Ein Reiter hinter ihm kommt mit wurfbereitem Speer in der rechten Hand heran. Am Rande des Jagdfeldes werden zwischen den Bäumen mehrere Treiber sichtbar, von denen einer mit einer Flinte auf ein nicht sichtbares Tier anlegt.

Die letzte Begebenheit dieser Jagd befindet sich oberhalb des rechten Randes von S_1 und des linken Randes von Rāgamālā-Illustration 1 im oberen

[2] Zum „Hackery“ im allg. siehe Yule/Burnell 84, p. 407. Zum eingedeutschten „Heckerie“ dann von Orlich 1845, Bd. II, Seiten 69, 81, 119, 125, 135 und 183. Entsprechende Illustrationen in Falk/Archer 81, p. 366, no. 19 (Miniaturmalerei); Photographische Aufnahmen . . ., 10. Tafel; Bongard 11, S. 69, unten und Ruprecht 22, S. 56 gegenüber.

[3] Zur Form des Palankin vergl. Welch 76, no. 40.

[4] Vergl. Rupprecht 22, S. 138.

Teil der Wandfläche. Gaj Singh sitzt unter einer Baumkrone auf einem mehreren Personen Platz bietenden Teppich am Rande eines von Lotossen bewachsenen Gewässers. Hinter ihm steht ein Wedelträger und vor ihm sitzen hintereinander zwei Personen. Am vorderen Rand des Teppichs sitzen weitere Männer wie in einem Darbar.

Wandfläche B: Episoden aus dem Liebesleben Kṛṣṇas.
H: 100 B: 301

Die Komposition untergliedert sich in drei Abschnitte, die ineinander übergehen. Im ersten Abschnitt, oberhalb von Rāgamālā-Illustration 17 und 16, ruht Kṛṣṇa zusammen mit einer ihm zugewandten Dame auf einem großflächigen Sitzmöbel im unteren Teil eines zweistöckigen Palastgebäudes. Kṛṣṇa sitzt mit aufgestütztem linken Arm und aufgestelltem rechten Bein gegen eine gestreifte Kissenrolle gelehnt und nimmt von der vor ihm hockenden Dame eine Betelzubereitung entgegen. Hinter der thronähnlichen Lehne des Sitzmöbels steht eine Pfauenschweifwedelträgerin, hinter der sich eine Dame nach einer Dienerin umsieht, die mit einer Schale in der linken Hand die Szene betreten hat. Die vor Kṛṣṇa hockende Dame erhält frischen Luftzug von dem bewegten Schalende einer hinter ihr stehenden Dienerin. Eine weitere Dienerin hält eine Schachtel (?) bereit, eine andere Dame schließlich hält mit beiden Händen eine tellergroße Schale. Im Rücken der letzten Dienerin wird dargestellt, wie eine Dame gerade den Palasthof durch ein Tor betreten hat, sich dabei nach einer sie anblickenden Kuh umschaut und so die gedankliche Verbindung zum nächsten Kompositionsabschnitt herstellt. Eine nicht mehr identifizierbare Person schaut aus einem Erkerfenster im oberen Stockwerk des Palastgebäudes, an dem mehrere Sonnensegel angebracht sind.

Im Zentrum des zweiten oder mittleren Abschnitts steht der mehrere Damen umarmende Kṛṣṇa. Die Kühe auf einer Wiese im Vordergrund, die symmetrisch einen radschlagenden Pfau flankieren, deuten an, daß es sich bei den zehn um Kṛṣṇa sich drängenden Damen wohl um die Frauen der Kuhhirten handelt. Kṛṣṇa tändelt mit den Damen vor einem aus Bananenstauden und Laubbäumen bestehenden Hain. Auf der sich bis zum Flußufer vor ihm erstreckenden Wiese spielen Kälber und Pfauen. Ein Kalb trinkt am Gewässerrand. Eine nicht zur Gruppe der Gopīs gehörende Frau scheint sich am Ufer im Vordergrund mit einem etwa pfauengroßen Vogel zu unterhalten. Wahrscheinlich gehört diese Dame zur Gruppe der Damen des rechten Kompositionsabschnittes, der den Raum oberhalb von Rāgamālā-Illustrationen 13 und 12 in Anspruch nimmt.

Etwa im Zentrum des dritten Kompositionsabschnittes hockt innerhalb der zaunartigen, teilweisen Umfriedung einer gefliesten Terrasse inmitten eines angedeuteten Bananenhains eine Dame auf einem quadratischen, niedrigen

Schemel. Wie die auf einem Hocker sitzende Dame einer Vairāṭī Rāgiṇī-Illustration hat sie ihre Hände in Karkata Hasta über ihrem Kopf gefaltet. Zu ihrer linken Seite stehen vier Dienerinnen, von denen die beiden hinteren sich umschauen, als ob sie den hinter einer Bananenstaude in der rechten Ecke der Wandfläche versteckten Kṛṣṇa mit einer Dame erspäht hätten. Auf der rechten Seite der sich kokett streckenden Dame stehen drei Dienerinnen bereit. Zwei Musikantinnen sitzen am Rande der Terrasse hinter dem Zaun und unterhalten die Dame auf dem Schemel mit Gesang und Trommelspiel. Eine andere Dame kniet in der Nähe des Schemels, zwei weitere Damen gehen zum Gewässer im Vordergrund, das alle drei Kompositionsabschnitte miteinander verbindet, da es die Wandfläche am unteren Rand durchzieht. Dieses Gewässer wäre im linken Kompositionsabschnitt als das die Stadt Dvarka umgebende Meer zu verstehen, wo Kṛṣṇa seinen Palast hat. In den beiden anderen Abschnitten wird das Gewässer als Yamuṇā interpretierbar. Zwischen den Lotossen dieses Gewässers schwimmen Fische, Schildkröten, Wasservögel und ein Makara.

Wandfläche C: Gaj Singh von Indargarh auf Gazellen- und Entenjagd.
H: 81 B: 268

Diese Wandfläche ist kompositorisch etwa wie die gegenüberliegende Wandfläche aufteilbar. Es kann nicht eindeutig entschieden werden, mit welcher thematisch abgrenzbaren Szene der Handlungsablauf beginnt. Für die Beschreibung lassen wir die Handlung im oberen Teil des zentralen Drittels der Wandfläche beginnen, in dem Gaj Singh sich an ein Rudel Gazellen, wohl Hirschziegenantilopen, auf Schußweite heranpirscht, und am Rande eines Gewässers mit einer Flinte auf ein Tier angelegt hat[5]. Hinter dem für den Betrachter nach rechts schießenden Herrscher wartet stehend ein Jagdgehilfe, ein Mann mit einem gesattelten Pferd und einige Träger mit ihrem Palankin.

Im rechten Drittel der Wandfläche, also etwa oberhalb von Rāgamālā-Illustrationen 21 und 19, hat Gaj Singh im Trab seines Pferdes einen Falken von seiner behandschuhten rechten Hand auf einen Entenschwarm am Rande eines lotos- und entenreichen Gewässers losgelassen. Der in zwei Flugphasen dargestellte Falke entschnellt zunächst der Hand seines Herren, um einer Ente hinterher zu fliegen, und hat in der nächsten Flugphase eine flatternde Ente

[5] Die Jagd auf Hirschziegenantilopen oder Blaustiere war ein beliebtes Thema der Moghulmalerei. Vergl. folgende Beispiele: Barrett/Gray 63, Farbtafel S. 113 (= Lévêque/Ménant 67, Farbtafel-Titelseite); Czuma 75, no. 50; Gray 50, Plate 144; Soustiel/David 73, p. 24, no. 15; Khandalavala/Chandra 65, no. 42; Hickmann 75, Illustration Nr. 71; Kheiri 21, Abbildung 11; Pal 83, col. Plates M 53 und M 62; Arnold/Wilkinson 36, Vol. III, Plate 90, col. (= Welch 78, Farbtafel 38 = Leach 82, no. 212); Khandalavala/M. Chandra/P. Chandra 60, no. 57a, fig. 51. Für Belege rajputischer Auftraggeber in Rajasthan siehe z. B. Desai 85, no. 64 (= Sharma 83, fig. 5); Christie's 24. 4. 80, lot 35, p. 18.

gepackt, sich dabei nach Gaj Singh umsehend. Nur ein links neben dem Pferd her rennender Yakschweifwedelträger kann mit dem Trab des Tieres Schritt halten, die beiden anderen Waffen- bzw. Würdenträger Gaj Singhs, ein Flinten- und ein Bogenträger, müssen hinter dem Pferd herrennen. Ein weiterer Läufer hält am Rande des Gewässers zwei Jagdhunde fest. Dem jagenden Herrscher folgen in einigem Abstand mehrere Reiter, von denen einige Falken tragen, Knappen, Würdenträger und ein Elefant.

Die untere Hälfte des zentralen Drittels, etwa oberhalb von S_3, wird von der beschriebenen Gazellenjagdszene durch Berge und Vegetation getrennt. In ihr bewegt sich die Falkenjagdgesellschaft in lockerer Formation von rechts nach links auf einen ummauerten Garten zu, der das linke Wandflächendrittel, etwa oberhalb von Rāgamālā-Illustrationen 25 und 23, füllt. Im Zentrum dieser Formation wird Gaj Singh in einem Palankin getragen (Farbtafel VIII), der derselbe Palankin ist, der auch bei der Gazellenjagd Verwendung fand. Etwa zwei Dutzend Personen zu Fuß begleiten den Herrscher. Sie tragen den Palankin, halten ein gesatteltes Pferd, schultern Waffen oder tragen Fahnen vorneweg. Die Gruppe um den Palankin Gaj Singhs wird halbkreisförmig von fünfzehn Reitern und einem Elefanten begleitet. Der vorderste Reiter schlägt auf zwei halbkugelförmige Kesselpauken, um die Ankunft des Herrschers zu melden.

Im Zentrum des Gartens sitzt Gaj Singh, an seiner Wasserpfeife rauchend, unter einem Sonnensegel, gegen eine Kissenrolle gelehnt (Abb. 106). Ihm gegenüber kniet ein Mann außerhalb des Sitzteppichs Gaj Singhs mit unter den linken Arm geschobenem Schild und gestikulierender rechter Hand. Hinter ihm sitzen auf der Terrasse sechs weitere Männer. Am überdachten Garteneingang warten fünf Männer, von denen einer einen Falken trägt. Ein quadratischer Springbrunnen mit kannellierten Ecken sprudelt vor der Terrasse zwischen Laubbäumen und Bananenstauden. Zusammen mit zwei stehenden Dienern unterstreicht ein Pfauenschweifwedelträger im Rücken Gaj Singhs dessen Würde. Laubbäume und Bananenstauden umgeben die im Garten weilenden Personen.

Wandfläche D: Episoden aus dem Leben Gaj Singhs in seinem Palast.
H: 97 B: 301

Die gesamte Wandfläche zeigt die Verteidigungs- und Palastanlagen Indargarhs, in denen Gaj Singh mehrfach in verschiedenen Situationen dargestellt wird. Da die Komposition nicht so übersichtlich unterteilt wurde wie bei den vorher beschriebenen Wandflächen desselben Raumes, ist eine Orientierung verhältnismäßig schwierig.

Im oberen Teil des Palastes, d. h. im oberen Zentrum der Wandfläche, liegt Gaj Singh in einem überkuppelten Raum auf einem Bett ausgestreckt. Ihm zur

rechten Seite hockt eine Frau auf dem Fußboden, hinter ihm sorgt eine stehende Dienerin mit einem Fächer für frischen Luftzug. Unter einem Sonnensegel, aber außerhalb des überkuppelten Schlafgemaches stehen zwei in eine Unterhaltung vertiefte Dienerinnen, von denen eine mit einem Pfauenschweifwedel die Füße des Herrschers betreut und die andere mit einer Flasche aufwartet.

Im Stockwerk darunter sitzt Gaj Singh inmitten einer Frauenversammlung auf einem Thron. Hinter ihm stehen fünf Dienerinnen bereit, von denen eine mit einem Pfauenschweifwedel Fluginsekten vom Kopf des Herrschers fernhält. Die hinterste Dienerin schaut sich nach einer Dame um, die mehrere Treppenfluchten von den oberen Stockwerken des Palastes heruntergekommen ist. Vor dem nach rechts gewandten Gaj Singh sitzen acht Frauen in drei Reihen hintereinander auf einer Terrasse. Die unmittelbar vor dem König hockende Dame hat ihre Handflächen zusammengelegt. Im Rücken der acht Frauen stehen zwei Dienerinnen, zu deren Füßen drei Damen mit einem Tamburin und einer Trommel musizieren. Diese Musikantinnen befinden sich zusammen mit den beiden Dienerinnen auf einem unüberdachten Hof, der sich der Terrasse mit Gaj Singh und den vor ihm sitzenden Damen anschließt. Dieser Teil des Palastes wird von den anderen Palastgebäuden mittels einer Reihe von überkuppelten Gebäuden abgegrenzt.

Im unteren Teil des Gebäudetraktes sieht Gaj Singh aus einem Fenster (jharokhā) einem Hirschziegenantilopenzweikampf zu[6]. Aus den beiden jeweils das Zentralfenster flankierenden Fenstern schauen neun Personen dem Kampf zu. Von links nach rechts bewegen sich zahlreiche Personen in Richtung des zentral dargestellten Tierkampfes. Es sind dies (von rechts nach links) ein Mann mit erhobenen Armen hinter der kämpfenden Hirschziegenantilope, ein Wärter mit einer angebundenen Hirschziegenantilope, zwei Diener mit Falken, ein Diener mit einem geraden Schwert, ein kniender, mit einer angebundenen Hirschziegenantilope spielender Wärter, drei Knechte mit gesattelten Pferden, ein nach links gewandter Hundeführer mit sechs Jagdhunden, zwei sich umschauende Elefantentreiber und zwei Elefanten mit Reitern. Im vom Betrachter aus rechten Teil des Hofes stehen über 14 Personen auf dem ausgedehnten Kampfplatz. Unweit des Eingangstores zum Palast am unteren Bildrand lagert ein Rudel Hirschziegenantilopen unter der Bewachung eines Aufsehers. Vor einer stehenden Wache sitzen neun Männer hinter dem Palastgebäude, aus dem Gaj Singh dem Tierkampf beiwohnt.

Von 15 Männern umgeben, steht Gaj Singh mit einem Falken auf seiner rechten Hand auf einer niedrigen Terrasse vor einem flachen Gebäude im

[6] Gaj Singhs Vetter, Rao Bhao Singh von Bundi, ließ sich ebenfalls bei der Betrachtung des Hirschziegenantilopenzweikampfs darstellen, vergl. B. Singh 85, fig. 11.

rechten Viertel der Wandfläche. Einige der in ehrerbietiger Haltung um Gaj Singh Versammelten tragen ebenfalls einen Falken.

In weiteren Höfen der Anlage sitzt Gaj Singh, wie etwa im linken Viertel, mit einem Wedelträger im Darbar, inspiziert die Pferdeställe oder Basare und bildet dabei stets den Mittelpunkt der näheren Umgebung.

2. WANDFLÄCHEN DER FENSTER- BZW. TÜRSTÜRZE

Wandfläche S_1: Verehrung von Rāma und Sītā durch Hanumat.
H: 19 B: 82

Auf einem großflächigen Sitzmöbel im Zentrum des Bildes sitzt Rāma, nach links gewandt, mit einem gespannten Bogen, gegen eine Kissenrolle lehnend. Ihm zugewandt hockt Sītā mit aufgestelltem rechten Bein und gibt Rāma etwas mit ihrer rechten Hand. Hinter der hohen Rückenlehne des Sitzmöbels wedelt ein stehender Diener (Lakṣmana?) einen Schal. Vor dem thronähnlichen Sitzmöbel, d. h. im Rücken Sītās, steht Hanumat mit einer Keule zwischen seinen ehrerbietig vor der Brust zusammengelegten Handflächen. Zwischen den Bananenstauden und Laubbäumen hinter Hanumat haben sich einige Vögel niedergelassen. Dieselben Bäume hinter dem Wedelträger im rechten Teil des Bildes werden von einem Rudel Hirschziegenantilopen bevölkert.

Wandfläche S_2: Verehrung Gaṇeśas, Śivas und Sarasvatīs.
H: 22 B: 83

Im Zentrum des Bildes sitzt der en face dargestellte Gaṇeśa mit seiner Ratte zu seiner rechten Seite und wird von zwei stehenden, ihn flankierenden Damen (Ṛddhī und Siddhī?) verehrt. Im linken Teil des Bildes verehrt eine Dame am Rande eines Gewässers ein Śivaliṅga in einem überkuppelten Tempel vor den sich auffächernden Blättern einer Bananenstaude. Dem Zentrum des Bildes zugewandt sitzt im rechten Teil der Gesamtkomposition Sarasvatī auf einem großen Haṃsa mit einer hinter ihr stehenden Dame, die mit einem Wedel die Göttin verehrt.

Wandfläche S_3: Eine Hochzeitsprozession.
H: 16 B: 77.

Von links nach rechts bewegt sich eine Hochzeitsprozession auf ein Tor am rechten Bildrand zu, an dem dichtgedrängt neun Damen stehen, von denen die vorderste einen Topf auf ihrem Kopf balanciert. Angeführt wird die Prozession durch 17 Männer. Zu ihnen gehören Musikanten wie Trommler, Zymbelspieler, ein Bläser mit einer langen, trichterförmigen Trompete, ein

Gongschläger usw. Von den hinteren Männern dieser Gruppe schauen sich einige nach der von zwei Pferden gezogenen, vierrädrigen Kutsche um, die von Gaṇeśa gelenkt wird. Auf der annähernd quadratischen Fläche der Kutsche sitzt der mit seinem rechten Arm die Braut umfassende Bräutigam unter einem von vier Stäben gehaltenen Baldachin mit Blütengirlanden. Dem Brautgefährt folgen vier Männer.

Wandfläche S_4 (Detail: Abb. 108): Gaj Singh von Indargarh lauscht einem Gartenkonzert.
H: 15 B: 89

Inmitten eines Blumengartens, in dem Fontainen aus dem Wasserbecken am Schnittpunkt der sich kreuzenden Wasserläufe sprudeln, sitzt der nach links gewandte Gaj Singh mit einem Falken auf seiner behandschuhten rechten Hand, gegen eine Kissenrolle in seinem Rücken gelehnt, und lauscht einem von drei vor ihm knienden Damen dargebotenen Konzert. Zwischen den drei Musikantinnen und der von einer niedrigen Balustrade umgebenen Terrasse Gaj Singhs schießt eine Wasserfontaine aus einem rechteckigen Wasserbecken in die Höhe. Hinter Gaj Singh steht ein Pfauenschweifwedelträger mit drei weiteren Dienern. Am äußersten rechten Bildrand wartet ein Knecht mit einem Pferd im Tor des Gartenzugangs.

Wandfläche S_5: Ein Polospiel.
H: 23 B: 102

Leider ist fast die Hälfte des Bildes zerstört (vergl. Zeichnung im Anhang). Erkennbar sind noch fünf von rechts nach links heranstürmende Reiter, hinter denen am äußersten rechten Bildrand drei bewaffnete Männer unter einem Baum stehen. Ein weiterer Mann rennt neben dem letzten Pferd mit einem eingewickelten Schwert einher. Die Polostöcke der drei vorderen, mit je einem umgürteten Schwert bewaffneten Spieler weisen in das Bildzentrum[7]. Von links nach rechts stürmt eine Reiterschar dem Zentrum entgegen, von der nur noch drei Spieler erkennbar sind. Der vorderste Reiter im Bildzentrum wird von einem neben dem Pferd rennenden Insignienträger begleitet, der einen Yakschweifwedel über dem Kopf des Herrschers zu wedeln versucht. Bei dem Herrscher dürfte es sich wieder um Gaj Singh von Indargarh handeln, eine sichere Identifikation verhindert jedoch der Zustand dieser Wandmalerei. Am linken Rand der erhaltenen Malfläche stehen einige Männer mit einem Gewehr und anderen Waffen. Am rechten Bildrand ist die Malerei mit „ṣajaigyax / ma kī cha“ beschriftet. Die Bedeutung dieser Beschriftung erscheint uns unklar.

[7] Für genauere Bezeichnungen und Poloregeln vergl. De Lisle 13.

3. TIERDARSTELLUNGEN ($T_1 - T_8$)

Wandfläche T_1 (Abb. 102): Vier Vögel.
H: 9 B: 46

Etwa im Zentrum der Malerei hat ein Truthahn vor einer Truthenne, rechts im Bild, seine Schwanzfedern aufgefächert und seinen Kopf in den Nacken geworfen (Abb. 101). Hinter dem Truthahn stehen in der linken Bildhälfte zwei Flamingos. Zwischen dem Truthahn und der Truthenne befindet sich eine etwa siebensilbige, unleserliche Nāgarī-Beschriftung.

Da der Truthahn ein ursprünglich nur in Mittelamerika beheimateter Vogel gewesen ist, bedarf dieses Detail der Wandmalerei einer Erklärung.

Ein Vertrauter Jahangirs, Muqarab Khan, brachte 1612 aus Goa zurückkehrend dem Kaiser mehrere Tiere mit, unter denen sich auch ein Truthahn befand. Jahangir erwähnt in seinen Memoiren, daß er Befehl gab, die Tiere, d. h. auch den Truthahn, malen zu lassen. In einer längeren Beschreibung vergleicht Jahangir den Truthahn mit einem Pfau[8]. Ustad Mansur, der berühmteste Tiermaler seiner Zeit[9], hat den aus Goa zu Jahangir gebrachten Truthahn tatsächlich gemalt. Eine Ustad Mansur zugeschriebene Miniatur dieses Vogels befindet sich im Victoria & Albert Museum, London[10]. Eine sehr ähnliche Darstellung des Vogels, die ebenfalls von Mansur stammen könnte, beherbergt das Indian Museum, Calcutta[11]. Die letztlich dritte Version befindet sich im Maharaja Sawai Man Singh II Museum in Jaipur[12]. Es wäre somit nicht ausgeschlossen, daß noch weitere Versionen dieses Bildes an die Höfe befreundeter rajputischer Staaten von den Moghuln weitergeleitet wurden.

Eine Truthahndarstellung aus der Zeit Shah Jahans hat ebenfalls die Zeiten überdauert und ist heute im Fitzwilliam Museum von Cambridge zu sehen[13]. Die einzig weiteren bekannten Miniaturmalereien von Truthähnen aus dem Ende des 17. oder dem Anfang des 18. Jahrhunderts[14] sind weniger sorgfältig

[8] Tūzuk-i-Jahāngīrī, Vol. I, p. 215 f. Für eine leicht abweichende Übersetzung dieser Passage siehe Alvi/Rahman 68, p. 63 f.

[9] Zur Person dieses Malers siehe vor allem Das 74, Das 77, Das 78, pp. 195 – 199 und Beach 78, pp. 137 – 143.

[10] Unter Nr. 135 – 1921. Reproduziert: Clarke 22, Plate 15, no. 23, mit Übersetzung der begleitenden Verse (= Rawson 61, p. 115, F. = Lawrence 63, Planche 10, F. = Alvi/Rahman 68, Plate XII, Mitte = Ali 73, fig. 14, F. = Mārg. Vol. XXIX, no. 4, 1976, Frontispiece, F., R.m.R. = Pinder-Wilson 76, no. 97, G. [ohne Reproduktion] = Das 78, Plate 57 = Topsfield 84, Plate 9).

[11] Havell 08, Plate LXII, F. (= Brown 24, Plate LIII, G. = Gray 50, no. 722, G. [ohne Reproduktion] = Mārg. Vol. XI, no. 4, 1958, p. 47, fig. 6 = Bhattacharyya 70, Plate 100, F. = Mode 73, Tafel 39, F., G. = Anand 73, p. 104 = Ray 75, Plate XII, F., G.).

[12] Das 75, fig. 3.

[13] Ibid., fig. 4 (= Godden 80, col. Plate p. 23).

[14] Das 75, figs. 5 – 6.

und gefühlvoll ausgeführt als das Truthahnpaar in Indargarh, das neben dem Truthahnpaar im Chattar Mahal von Bundi (Farbtafel XVI) zu den einzigen frühen rajputischen Darstellungen dieser Tierart gehören dürfte. Die Anwesenheit der Truthahnhenne zeigt, daß der Maler nicht nur eines der oben erwähnten Blätter des Moghulateliers abgemalt haben kann. Entweder gab es auch Darstellungen des kaiserlichen Ateliers von Truthahnhennen, die der Künstler in Indargarh berücksichtigen konnte, oder der Maler konnte selber ein Truthahnpaar sehen. Nicht auszuschließen ist, daß einer der Moghulkaiser ein Truthahnpaar als kaiserliches Geschenk nach Bundi oder Indargarh schickte, waren doch die Herrscher beider Städte bzw. Staaten treue Vasallen der regierenden Moghuln. Ein gegen Ende des 17. Jahrhunderts von Orissa gebrachtes Truthahnpaar brachte es innerhalb von zwei Jahren auf 17 Nachkommen[15]. Da also schon Truthähne vom entfernten Orissa beschafft werden konnten, dürfte wohl bereits unter Shah Jahan die Truthahnzucht eingesetzt haben.

Im 18. Jahrhundert hören und sehen wir vom Truthahn, mit Ausnahme des Paares in Bundi, praktisch nichts. Erst in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts wird dann der Truthahn in Indien unter den dort stationierten Europäern zum Bestandteil der Speisekarte[16].

Wandfläche T_2 (vergl. Abb. 61): Zerstört.
Geschätzte Maße: H: 11 B: 44.

Vom Malgrund sind nur noch die mit dem Hintergrundsgrün bemalten Flächen am oberen Bildrand erhalten. Zwei noch erkennbare Ohren lassen auf die Darstellung eines Säugetieres schließen.

Wandfläche T_3 (Abb. 104): Hirschziegenantilopen.
H: 8 B: 49

In die Mitte der Wandmalerei plazierte der Maler einen nach links gewandten Hirschziegenantilopenbock. Vor ihm, d. h. vom Betrachter aus links, sind Jungtiere und Hirschziegenantilopenkühe, insgesamt vier Tiere, in verschiedenen Bewegungsphasen wiedergegeben. Hinter dem gehörnten Bock steht eine sich nach ihm umsehende Kuh und ein äsendes Jungtier[17]. Eine viersilbige,

[15] Ibid., p. 66.

[16] Vergl. Parks 75, Vol. I, p. 84.

[17] Diese Tierstudien, besonders die Darstellung der Hirschziegenantilopen, dürften von Moghulminiaturen bzw. -wandmalereien inspiriert worden sein. Wir verweisen nur auf zwei Beispiele der Miniaturmalerei: 1) Kühnel/Ettinghausen 33, Abb. 23 unten und 2) Kühnel 22, Abb. 137 (= Kühnel/Ettinghausen 33, Abb. 23 oben = Kheiri 21, Abb. 6 = Kühnel 37 a, Abb. 20, F. = Ders. 37 b, Farbtafel 7 = Ders. 46, Farbtafel 7 = Anand/Goetz 67, Farbtafel 42).

unleserlich geschriebene Nāgarī-Beschriftung kann über dem dritten Tier von links erkannt werden.

Wandfläche T_4: Rinder
H: 9 B: 47

Eine nach rechts gewandte Kuh mit Glöckchen um ihren Hals steht vor einem springenden Kälbchen im Zentrum des Bildes. Hinter ihr, d. h. links vom Betrachter, liegt eine gescheckte Kuh vor einem Buckelstier. Am rechten Bildrand säugt eine gescheckte Kuh ein gescheckes Kalb, das von der Kuh geleckt wird.

Wandfläche T_5: Antilopen.
H: 7 B: 42

Sieben Antilopen sind in unterschiedlichen Altersstufen und Körperhaltungen über das gesamte Bild verteilt. Nur bei einem Tier sind verhältnismäßig kurze Hörner zu sehen. Die Körperform der Tiere ähnelt der des „black buck" oder „Cheetal".

Wandfläche T_6: Säugetiere.
H: 8 B: 43 (Größe geschätzt)

Die Malerei hat starke Einbußen an Malfläche erleiden müssen, so daß nur noch ein den Kopf umwendendes, grasendes Tier (Gazelle?) erkennbar ist, von dem sich ein weiteres Tier (von links nach rechts laufend) entfernt. Eine Nāgarī-Beschriftung ist jeweils am oberen und unteren Rand der erhaltenen Malfläche vorhanden.

Wandfläche T_7: Schafe.
H: 9 B: 50 (Breite geschätzt)

Etwa im Zentrum des Bildes ruht ein schwarzes, nach links gewandtes Schaf, hinter dem ein Bock seine geringelten Hörner senkt. Dem zentralen Schaf steht ein Artgenosse gegenüber. Wahrscheinlich handelt es sich um Fettschwanzschafe. Im rechten, leider zerstörten Viertel der Malerei, kann ein weiteres Tier dargestellt gewesen sein.

Wandfläche T_8 (Abb. 103): Neun Vögel.
H: 7 B: 48

Im linken Bilddrittel tanzt ein Kranich (Anthropoides virgo) vor einem Artgenossen. Sieben Enten verschiedener Arten bevölkern den verbleibenden Bildteil in unterschiedlichsten Bewegungsphasen. Über dem rechten äußersten Vogel ist noch eine etwa siebensilbige Nāgarī-Beschriftung erkennbar.

4. NISCHENMALEREIEN MIT JE EINER DAME (D_1 – D_8)

Die auf den Nischenrückwänden dargestellten Damen sind auf jeder Wand einander zugewandt, d. h. sie blicken auf das Fenster oder den Eingang, den sie flankieren. Jede Dame hat eine Kissenrolle in ihrem Rücken und sitzt auf einem annähernd quadratischen Teppich, dessen Borte in der Regel mit der Nischenrückwand abschließt. Die Damen der Ost- und Westwand sind im Profil, die der Nord- und Südwand in Dreiviertelansicht wiedergegeben.

D_1: Mit untergeschlagenem linken und aufgestelltem rechten Bein betrachtet die Dame einen auf dem Zeigefinger ihrer rechten Hand sitzenden Vogel. Die linke Hand umfaßt das linke Schienbein. Bei der angedeuteten Terrasse mit der Balustrade und den Blumen darunter dürfte es sich um eine spätere Zutat handeln, da die Teppichkanten noch klar erkennbar sind.

H: 54 B: 27.

D_2 (vergl. Abb. 61): Die Dame sitzt etwa in derselben Beinhaltung wie Gaj Singh von Indargarh in Abb. 107. Mit der rechten Hand führt sie eine kleine Tasse zum Mund, während ihre linke auf der rechten Hüfte eine langhalsige Flasche hält.

H: 53 B: 26.

D_3 (Abb. 64): Mit ihrem rechten Bein kniend und dem linken hockend hält die Dame mit beiden Händen ein beide Arme nach oben reckendes Kind.

H: 55 B: 29.

D_4 (Abb. 63): Mit untergeschlagenem linken und zur Hocke aufgerichteten rechten Bein führt die Dame mit ihrer linken Hand eine Betelzubereitung (?) zum Mund und hält mit der rechten eine Tasse in der Form eines nach unten weisenden Kegelstumpfes vor ihrer Brust.

H: 56 B: 27.

D_5: Den Klangkörper einer Tanpura mit der linken Hand unterstützend und mit der rechten die Saiten zupfend hat die Dame den schmalen langen Steg des Instruments gegen ihre rechte Schulter gelehnt. Dabei hat sie ihre Beine im Schneidersitz übereinander gelegt, wobei das rechte auf dem untergeschlagenen linken Bein ruht.

H: 60 B: 25.

D_6: In kniender Haltung spielt die Dame beidhändig auf einer geschulterten Vīṇā mit zwei Klangkörpern.

H: 50 B: 27.

D_7: Die Dame stillt ein mit dem halb aufgestellten rechten Fuß unterstütztes Kleinkind, dem sie mit ihrer rechten Hand das Haar streichelt, wobei ihre linke die Hüfte des Kindes umfaßt. Eine etwa sechs- oder siebensilbige Nāgarī-Beschriftung unterhalb des Bogenkieles ist unleserlich.

H: 58 B: 30.

D_8: Den Kopf nachdenklich in ihre linke Hand gestützt, sitzt die Dame mit

angezogenen Beinen und auf die Kissenrolle gelegtem rechten Arm vor einer Balustrade im Hintergrund, die späteren Datums sein dürfte.
H: 56 B: 30.

5. WEITERE WANDFLÄCHEN

N_1 (Abb. 62): Kṛṣṇa mit einer Dame beim Stelldichein.
H: 17 B: 16.

Auf einem Blütenblattpolster in der Form einer überdimensionalen Lotosblüte liebkost Kṛṣṇa das Kinn einer ihm zugewandten und vor ihm sitzenden Dame. Der Ort des Stelldicheins ist eine Art Laubhöhle, in der sieben Blütenkränze hängen. Je eine Bananenstaude flankiert den Ort der Zweisamkeit. Der untere Bildteil scheint zerstört zu sein, wie eine thematische und kompositionsmäßige Parallele andeutet[18].

N_2: Nach rechts gewandt stehende Dame vor blühenden Sträuchern.
H: 39 B: 17

N_3: Nach links gewandt stehende Dame vor blühenden Sträuchern.
H: 36 B: 17

Bemalte, aber unbezeichnete, d. h. im Schema der Falttafel nicht berücksichtigte Wandflächen:

Zwischen Rāgamālā-Illustrationen 3 und 4 bzw. 5 und 6 malte der Künstler eine Zypresse. In die Nischenlaibung oberhalb von Rāgamālā-Illustrationen 3 – 6 bzw. N_1 setzte der Maler Vögel zwischen Wolken (Abb. 62), die stilistisch den Vögeln an vergleichbarer Stelle im Badal Mahal von Bundi nahestehen.

6. DIE AUSGEMALTE KUPPEL (ZONE E)

Wir beschreiben die Malereien der Kuppel aus der Sicht des von unten nach oben sehenden Betrachters. Im Zentrum der Kuppel strahlt eine von Spiegelglasstrahlen umgebene Sonne in Form eines runden, en face dargestellten Gesichtes mit einem „Rāmānandi"-Zeichen auf der Stirn[19]. Das Kinn des Sonnengesichtes weist nach Osten, das linke Ohr nach Süden, die Spitze des viṣṇuitischen Zeichens nach Westen und das rechte Ohr der Sonne nach Norden. Um die Sonne herum fliegen zunächst acht en face dargestellte Engel, von denen nur der Kopf und die Flügel zu sehen sind[20]. Als nächstes

[18] McInerny 82, no. 25, col. Plate p. 63.

[19] Vergl. Russel/Hīra Lāl 69, Vol. II, Tafel gegenüber p. 102 („Examples of Tilaks . . ."), das Zeichen oben links.

[20] Diese dürften, wie auch in Bundi, moghulischen Wandmalereien entlehnt sein. Vergl. Koch 83, fig. 11 unten, fig. 16 untere Mitte und fig. 22 links. Weitere Malereien dieser Art sind im Ram Bagh, Agra.

folgen, konzentrisch von innen nach außen gesehen, verschiedene Gestalten des brahmanistischen Pantheons, die etwa herzförmig von Spiegelglas umgeben sind. Es sind dies im einzelnen, etwa um fünf Uhr, d. h. ungefähr im Osten, beginnend und in Sonnenrichtung *gegen* den Uhrzeigersinn fortfahrend:

1) der zwischen Blumen von rechts nach links in Flughaltung dargestellte, sich umschauende Hanumat mit einem Wedel in der linken Hand;
2) der von rechts nach links auf einem von vier Engeln getragenen Palankin fliegende Rāma mit der vor ihm sitzenden Sītā und dem hinter ihm stehenden Lakṣmaṇa in Wedelträgerfunktion[21];
3) der in Dreiviertelansicht dargestellte, vierarmig mit Parvatī auf einem Tigerfell sitzende Śiva, vor dem eine Dame auf einer Art Thron sitzt, mit Gaṇeśa im Rücken und dem liegenden Stier zu Füßen;
4) die wie Śiva nach links gewandte, auf einem von einem Haṃsa getragenen, Lotosblütenblattpolster sitzende, vīṇāspielende und von einer hinter ihr stehenden Dame beschirmte Sarasvatī;
5) der von rechts nach links auf einem geflügelten Elefanten dahin eilende Indra;
6) der von rechts nach links auf Garuḍa mit Lakṣmī durch die Lüfte fliegende Viṣṇu;
7) die nach links gewandte, frontal dargestellte, von zwei sie flankierenden Elefanten mit Wasser begossene Lakṣmī, ihr Haar auf einem überdimensionalen Lotos auswringend[22]; und
8) die auf dem Lotosblütenblattpolster eines spitzmauligen, von rechts nach links laufenden, löwenähnlichen Tieres sitzende vierarmige Durgā.

Folgende der oben numerierten Deckenmalereien liegen sich genau gegenüber: 1) und 5), 2) und 6), 3) und 7) und schließlich 4) und 8). Diesem Ring der acht im Uhrzeigersinn um das Sonnengesicht kreisenden Gottheiten folgt ein weiterer Ring mit fliegenden, halb mythischen, halb realen Tieren, wobei jede Darstellung wieder von Spiegelglasplättchen umrahmt ist. Dies sind im einzelnen um sechs Uhr, d. h. genau im Osten, beginnend und *gegen* den Uhrzeigersinn fortfahrend:

1) Ein Paar hintereinander fliegender Vögel.

[21] Wahrscheinlich dem Badal Mahal von Bundi entlehnt, vergl. vorliegende Abb. 2.

[22] Vergl. folgende, spätere Versionen der Miniaturmalerei: Czuma 75, no. 85 und Maggs Bull. 18, January 1971, no. 197, p. 185.

2) Ein simurghähnlicher Vogel, der mit seinen Krallen den Hals einer Ente gepackt hat und mit seinem Schnabel in den Rumpf seines Opfers beißt[23].
3) Zwei fliegende Vögel mit langen, zweigeteilten Schwänzen[24].
4) Ein geflügelter Drache umwindet einen geflügelten, mythischen Löwen[25].
5) Ein mythischer Vogel hat mit seinen Krallen und mit seinen flammenartigen Schwanzfedern acht Elefanten gepackt[26].
6) Ein Falke hat mit seinen Krallen eine Ente im Flug gepackt. Vor ihm und hinter ihm entfliegt je eine weitere Ente.
7) Mit langen geflammten Schwanzfedern sieht sich ein mythischer Vogel nach einem ebenso mythisch dargestellten Löwen um[27].
8) Zwei Vögel verfolgen einander.

Die Malereien liegen sich genauso gegenüber wie im inneren Ring. Diesem beschriebenen mittleren Ring schließt sich ein äußerer Ring an, in dem die von Spiegelglas kunstvoll umrahmten Flächen jeweils mit einem Engel oder zwei Vögeln gefüllt sind. Dabei steht dem fliegenden, an einen Pfau erinnernden Vogel der Nordostecke ein ähnlich gestalteter Vogel in der Südwestecke gegenüber. Ebenso liegt das in der Luft sich umfliegende Vogelpaar der Südostecke einem sich umfliegenden Vogelpaar der Nordwestecke gegenüber. Jede dieser Vogeldarstellungen wird in einem eigenen Feld von je einem Engel flankiert, der in Richtung Kuppelzentrum mit einer Gabe in beiden Händen fliegt. Die verbleibenden vier Ecken wurden ebenfalls mit einem in Richtung Kuppelmittelpunkt fliegenden Gabenengel ausgemalt. Die meisten Engeldarstellungen wurden wahrscheinlich gegen Ende des 19. Jahrhunderts oder später restauriert, d. h. teilweise mit neuen Farben ausgemalt.

[23] Vergleichbare Kuppelmalereien befinden sich im Ram Bagh von Agra (datiert 1620/21, folgend Koch 83) und im Badal Mahal, Bundi.

[24] Vergleichbare Vögel sind auf dem *Aftabgir* Jahangirs dargestellt, siehe Stchoukine 29, Planche VII, no. 41 (= Filliozat o. J., S. 222).

[25] Vergl. Welch 76 a, no. 50, p. 97, untere Skizze, rechts.

[26] Eine thematische Parallele, die aber zusätzlich noch ein geflügeltes elefantenköpfiges Wesen einschließt, bietet ein Ausschnitt eines Moghulteppichs. Vergl. Brand/Lowry 85, col. Plate p. 110 (= Gans-Ruedin 84, col. Plate p. 68).

[27] Vergl. die Vögel im Kuppelzentrum des „Kala Burj" von Lahore, farbig abgebildet in Koch 83, fig. 9. Siehe auch Welch 76, no. 28, p. 67, für ein Beispiel aus der Miniaturmalerei.

X SERIE III: DIE CHATTAR MAHAL RĀGAMĀLĀ

1. LAGE INNERHALB DES PALASTES

Die Wandmalereien befinden sich im obersten Stockwerk des Chattar Mahal, der in der Regierungszeit von Rao Chattar Sal oder, wie in einer Inschrift, Śatruśalya (1631 – 58), gebaut wurde[1]. Eine auf zwei Seitenplatten gemeißelte, 59zeilige Inschrift im dem obersten Stockwerk des Chattar Mahal vorgelagerten Hof[2], nennt Chattar Sal einen „großen Weisen", einen „Verehrer (Bhakta) Viṣṇus", einen „Held in der Schlacht", einen „Freigiebigen", einen „sympathischen Mann" etc. In der 46. und 47. Zeile wird saṃvat 1701, „caitra māsa", d. h. etwa 1644, als Datum des „chatramahala" angegeben. Dieser Palastteil bildet die Südostecke des Palastkomplexes von Bundi (Abb. 109) und wird auch „Palace of Towers"[3], wohl wegen seiner Balkone und Pavillons, genannt. Im obersten Stockwerk gibt es auf der Ostseite drei durch Türen voneinander getrennte Räume. Der größere mittlere, im Süden und Norden von je einem kleineren Raum flankierte Raum hat an seinen Wänden die Rāgamālā-Illustrationen der Serie III. Die kleinen Räume haben keinen separaten Zugang und können nur über den großen Raum betreten werden. Die beiden Seitenräume nehmen in ihrer Fläche zusammengenommen etwa zwei Drittel der Fläche des großen Raumes ein. Die Flügeltüren zum großen Raum ähneln sehr den Flügeltüren des Baḍā Mahal im Palast von Kota[4].

Abb. 109 illustriert die beiden obersten Stockwerke des Chattar Mahal von Südosten gesehen. Die rechte Seite ist die Ostseite mit dem Mittelrisalit, der den Erker des mittleren Raumes mit einschließt. Die mit einer Halbkuppel und einem Chajjā versehenen Balkone zu beiden Seiten des Erkers gehören zum nördlichen bzw. südlich angrenzenden Nebenraum.

Abb. 110 zeigt die nördliche Hälfte des zentralen Raumes mit Blick auf die Tür zum nördlichen Nebenraum, der keinerlei Wandmalereien enthält.

Randhawas Vermutung, daß es sich bei dem größeren Raum um ein Schlaf-

[1] Tod 57, Vol. II, p. 537: "The Chutter-mahl, or that built by Raja Chuttersâl . . .". Siehe auch Miśraṇa, Vol. 5, p. 2640, Strophen 27 – 28, in denen der Chattar Mahal beschrieben wird.

[2] Die Inschrift beginnt mit „śrī raṅganātho jayati" und ist in der 57. und 58. Zeile „saṃvata 1903" datiert.

[3] U. Anand 75, p. 137.

[4] Vergl. Gaekwad 80, Abb. p. 74 und Kiplings Beschreibung in Kipling 04, p. 179, zitiert weiter oben S. 24.

zimmer handelte[5], wird bestärkt durch den Hinweis auf die „silver *charpais* (beds)"[6], die sich in dem Raum befunden haben[7] und die enorme Wandstärke im obersten Stockwerk, der mehr Isolations- als Verteidigungsaufgaben zukamen. Öffnet man die Tür zum nördlichen Nebenraum, wird ein starker Wind gerade zur Sommerzeit spürbar, der auch den zentralen Raum durchlüftet.

Der nur in Zone B mit Wandmalereien versehene Raum mit der Rāgamālā wird daher der Einfachheit halber in der Folge „Schlafzimmer" genannt.

2. BESONDERHEITEN DES DIE RĀGAMĀLĀ ENTHALTENDEN SCHLAFZIMMERS

Wie die Abbildungen 110 und 111 veranschaulichen, befindet sich der Tisch mit den „usual photographs of minor English royalty" immer noch im Schlafzimmer[8]. Ob wir allerdings King George V, den wir mit seiner Gattin auf dem mittleren, großen, gerahmten Foto zur „minor royalty" zählen sollen, mag dem Leser überlassen bleiben. Das Bild wurde wahrscheinlich anläßlich des königlichen Besuchs zur Weihnachtszeit im Jahre 1911 dem Herrscher Bundis als Andenken überreicht[9]. Vergleichbare Bilder sollten als Frontispiz dem jeweiligen Buch einen offiziellen Charakter verleihen[10]. Die „portraits in the native fashion, of the illustrious dead of Boondi"[11] sind ebenfalls noch vorhanden. Ein gerahmtes Wandgemälde auf Leinwand mit Rao Raja Ram Singh von Bundi (1821 – 1889) ist in Abb. 110 hinter dem Tisch in der Ecke auf dem Boden stehend und in Abb. 111 sehr schwach ganz links zu erkennen. Dieses Gemälde wurde nach einem Foto angefertigt[12].

Ein Portrait Maharao Raja Umed Singhs steht nischenfüllend in der von links nach rechts ersten Nische in der rechten Hälfte (bzw. südlichen Hälfte) der Abbildung 111. Das Bild erinnert stark an die Version von Hendley[13]. In der Nische rechts daneben steht eine gerahmte und verglaste Tafel mit 23 ovalen Fotografien der Jahrhundertwende nach älteren Vorlagen der Minia-

[5] Randhawa 66, p. 6.

[6] Beach 74, p. 21. Kipling 04, p. 179, auch zitiert weiter oben S. 24.

[7] Die Betten stehen jetzt in einem unteren, noch bewohnten Teil des Palastes.

[8] Beach 74, p. 21.

[9] Siehe Historical Record, p. 239ff.

[10] Siehe z. B. Sarda 11, Frontispiz, Historical Record, Frontispiz und vergl. auch die „Indian Number" der „Illustrated London News" vom 16. November, 1935, No. 5039, Volume 187, die Tafel auf p. 867.

[11] Kipling 04, p. 179.

[12] Siehe Allen/Dwivedi 84, p. 52, Illustration unten links, oder Bautze 85 b, Abbildung 2, S. 95. Weitere Fotos dieses Herrschers befinden sich in der India Office Library and Records, vergl. Rohatgi 83, p. 272.

[13] Siehe Hendley 1897, Tafel 10, Nr. 9.

turmalerei[14]. In der Nordost- und Südostecke hängt noch je eine gläserne Lampe von der Decke.

Besser als jede Beschreibung vermögen die Abbildungen 110 und 111 den spärlichen Lichteinfall zu illustrieren, von dem im einleitenden Kapitel bereits die Rede war[15].

3. MASSE UND WANDAUFTEILUNG DES SCHLAFZIMMERS

Die Türflügel des Eingangs zum Schlafzimmer sind rechteckig und in kleine Quadrate geometrisch unterteilt, die mit Spiegelglas ausgefüllt sind und von Elfenbein oder vergleichbarem Material gerahmt werden. Der Eingang ist 2,17 m breit und liegt der etwa 1 m breiten Fensteröffnung genau gegenüber. Die Öffnungen des Schlafzimmers, d. h. die Eingangstür mit ihren beiden Türflügeln im Westen, das Fenster der Ostseite und die beiden Türöffnungen der Nord- und Südseite, sind jeweils zentriert. Die Konsolen in den beiden oberen Ecken des Eingangs entsprechen weitgehend den Konsolen der Wandmalerei des Rāga Dīpaka in Abbildung 39 und spiegeln den Einfluß der Moghul-Architektur unter Akbar und Shah Jahan. Über dem Türsturz des Einganges sitzt in einer Nische eine Figur des Gaṇeśa aus weißem Marmor. In der Mitte des Türsturzes befindet sich eine in ein Quadrat eingearbeitete Lotosrosette. Eine derartige Lotosrosette ist auch in den Türstürzen der Nord- und Südseite des Schlafzimmers zu beobachten. Die Eingänge zum nördlichen und südlichen Nebenraum sind jeweils 1 m breit. Die Türflügel dieser Eingänge sind wie die Türflügel des Westeinganges aus Holz gearbeitet, enthalten in ihren geometrisch angeordneten Feldern aber anstelle der Spiegelglasquadrate kleine quadratische Malereien auf Papier, welches so vergilbt ist, daß nur noch Umrisse einiger Vogelzeichnungen erkennbar sind.

Die Wände des Schlafzimmers bestehen aus grünlich-gelblichem Serpentin, der im Staate Bundi gebrochen wurde[16]. Da der Stein in Quader zersägt wurde und die Wände im Schlafzimmer weder gekalkt noch mit einer Putzschicht versehen wurden, vermitteln die Quadermauern des Schlafzimmers mit ihrer Politur einen ähnlichen Eindruck wie ein Palastteil aus weißem Marmor in einem Moghulpalast. Nur die Decke wurde mit ihrer Kehle weiß getüncht.

[14] Vergl. wieder Hendley 1897, Tafel 10. Einige der nicht bei Hendley berücksichtigten Portraitminiaturen fanden wir im Victoria & Albert Museum, London, der Chester Beatty Gallery of Oriental Art, Dublin, der David Sameling, Kopenhagen, und dem Government Central Museum, Jaipur.

[15] C. Beaune, die zeitlich als letzte Wandmalereien aus dem Chattar Mahal publizierte (vergl. Beaune 85), hat die Wandmalereien im „Schlafzimmer" ebenfalls nicht gesehen, bzw. bemerkt, wie sie in einem Brief vom 31. 3. 1986 noch einmal zu erkennen gab. Schuld waren wohl auch hier die schlechten Lichtverhältnisse.

[16] Vergl. Gaekwad 80, p. 63.

Der Raum mißt von Norden nach Süden 8,60 m und von Osten nach Westen 5,50 m. In der Ost- und Westwand wurde Raum für jeweils 6 rechteckige Nischen gelassen, die Nord- und Südwand wurde mit jeweils 4 rechteckigen Nischen aufgelockert. Die untere Nischenkante – alle 20 Nischen sind auf gleicher Höhe – ist 1,35 m über dem Fußboden des Schlafzimmers. Direkt unterhalb der unteren Nischenkante durchzieht ein dem Zinnenfries vergleichbarer Fries den Raum, der naturgemäß von den Türen und dem Fenster unterbrochen wird. Die Zinnen weisen allerdings nach unten und sind dreieckig-blattförmig. Die Nischen sind ca. 20 cm tief und 88 cm hoch. Die Nischenbreite schwankt zwischen 60 und 70 cm.

Die Nischen wurden im oberen Teil mit einer Blende versehen, die aus zwei gleichgroßen, zueinander achsensymmetrischen Stücken besteht. Dabei sind drei Arten von Nischenblenden unterscheidbar:

Art I: Vielpaßbogen mit tropfenförmigen Anwölbern, siehe Figur 4,

Art II: Tudorbogen mit einem Kiel in Halbkaroform, siehe Figur 5,

Art III: Vielpaßbogen mit nach unten hängenden Halblilien als Anwölber, siehe Figur 6.

Die Bogenzwickel sind mit Lotosrosetten wie in den Figuren 4 – 6 ausgefüllt. Wegen einer besseren Vergleichsmöglichkeit wurden die drei in den Figuren 4 – 6 dargestellten Variationen der Nischenblenden auf eine gemeinsame Breite gebracht. Den Scheitel jeder Nischenblende krönt eine aus drei Blütenblättern bestehende, kreuzförmige Irisblüte. Alle Nischenblenden sind mit Blattwerk und Blüten unterschiedlichster Art ausgemalt. Figur 7, ein Grundriß des Schlafzimmers, der so angelegt ist, daß die Nischen berücksichtigt werden konnten, gibt einen Überblick über die Verteilung der Nischenblenden, wobei die römischen Ziffern auf die Blendenarten zu beziehen sind. Die Nischen der Blendenart II sind etwa 70 cm breit. Die anderen Nischen messen in ihrer Breite etwa 60 cm.

Unmittelbar oberhalb der oberen, durch keinen Fries betonten, Nischenkante wurden vergleichbar dem Badal Mahal steinerne Elefanten bzw. Pferde in die Wände eingelassen, deren ungefähre Größe den Abbildungen 110 und 111 entnommen werden kann. Die Tiere stehen auf einem flachen Sockel und ragen, vollplastisch dargestellt, mit dem Kopf voran in den Raum. Die Lage der Elefanten und Pferde ist den Abbildungen 110 und 111 und Figur 7 ersichtlich, wobei „P“ wieder für die Position eines Pferdes und „E“ entsprechend wieder für die Position eines Elefanten[17] steht. Diese Tierdarstellungen dienen wie gesagt nicht nur der räumlichen Auflockerung der Wandfläche, sie erfüllten auch einen sehr praktischen Zweck, der weiter oben bereits beschrieben wurde.

[17] Für einen Elefanten vergleichbarer Aufmachung siehe den Auktionskatalog der Auktion 102, 2. 12. 1960, Dr. Ernst Hauswedell, Hamburg, Katalognr. 44.

In den Abbildungen 110 und 111 sind über und neben dem Fenster noch die Ringe zu sehen, an denen einst ein Vorhang befestigt war.

Ein schmaler Zickzackfries mit voneinander getrennten, nach unten gerichteten Zacken umgibt das gesamte Schlafzimmer ein Stückchen unterhalb der Deckenkehle.

4. VERTEILUNG UND THEMATIK DER WANDMALEREIEN

Die Wandmalereien bedecken die Wände und Nischenrückwände des Schlafzimmers zwischen der oberen und unteren Nischenkante. Nur der Raum zwischen den beiden links und rechts vom Fenster liegenden Nischen und der jeweils abgestufte Türrahmen der Türen zum nördlich und südlich angrenzenden Nebenraum blieb unausgemalt.

Die Wandmalereien der Rāgamālā-Thematik wurden gleichmäßig auf die vier Wände verteilt, indem jede Nische mit einer Rāgamālā-Illustration ausgemalt wurde, so daß in den 20 Nischen 20 Malereien untergebracht wurden. In jede der vier Ecken des Schlafzimmers setzte der Künstler vier Wandmalereien, und zwar pro Ecke je zwei Malereien über- bzw. untereinander. Die jeweils übereinander liegenden, eckenfüllenden Malereien einer Wand schließen ebenfalls mit der oberen und unteren Nischenkante ab. Vier dieser Malereien können in Abbildung 111 in der rechten Ecke des Schlafzimmers (Südostecke), rechts hinter einer herabhängenden Kerzenhalterlaterne entdeckt werden. Da die Eckmalereien wegen ihrer Lage am wenigsten dem Tageslicht ausgesetzt sind, sind sie auf den Abbildungen 110 und 111 mit Ausnahme des oben angegebenen Beispiels nicht zu sehen. Die Anzahl der Nischenmalereien, addiert mit der Anzahl der Eckmalereien, ergibt genau 36, was der Mindestanzahl einer vollständigen Rāgamālā entspricht.

Die Position der einzelnen Rāga- und Rāgiṇī-Illustrationen ist aus Figur 8 ersichtlich. Die Anordnung und Beschriftung geschah dabei so, daß z. B. eine vom Mittelpunkt des Raumes bzw. Grundrisses aus gesehene Illustration bzw. deren stellvertretene Zahl angibt, ob in einer Ecke eine Malerei sich ober- oder unterhalb der zu denkenden, mittleren Nischenhöhe befindet.

Die verbleibenden schmalen Wandflächen zwischen den Nischen füllte der Maler mit Darstellungen von Damen, zu deren Füßen sich meist paarweise auftretende Vögel aufhalten. Die Damen stehen in einer sich bei allen derartigen Darstellungen des Schlafzimmers wiederholenden Landschaft, die in der Beschreibung des Naṭa Rāgiṇī illustrierenden Bildes noch erläutert werden soll. Da jene, stets im Profil dargestellte, Damen in keinem erkennbaren Zusammenhang zur Rāgamālā-Thematik stehen, wurden von ihnen nur acht Darstellungen in den Abbildungsteil mit aufgenommen (Abbildungen 149 – 156). Die genaue Position der Damen vermittelt Figur 9, wobei ein „D“ für „Damendarstellung“ steht. Die Damendarstellungen, die hier die Funk-

tion von „Lückenbüßern" erfüllen, werden nach der Beschreibung und Ikonographie der Rāgamālā-Darstellungen in kürzerer Form gesondert behandelt.

5. FARBEN UND ALLGEMEINER ERHALTUNGSZUSTAND

Die Wandmalereien wurden auf einem dünnen, trockenen Verputz mit Temperafarben gemalt. Eine chemische Analyse der einzelnen Farben konnte noch nicht vorgenommen werden. Die Grundierung ist so dünnflächig, daß in einigen Nischenbildern die Fugen der Quadermauer klar zu sehen sind. Einige Kompositionen wurden durch diese nur schwach überdeckten Fugen sogar maßgeblich beeinflußt. Die Bilder wurden irgendwann nach ihrer Fertigstellung mit einer wachsartigen Schicht (Firnis?) überzogen, die wegen des entstehenden Reflexes das Fotografieren sehr erschwert.

Der Erhaltungszustand der Malereien ist z. T. sehr schlecht. Am meisten gelitten haben die Malereien außerhalb der Nischen, also die Eckmalereien der Rāgamālā und die Damendarstellungen. Eine Reinigung und Konservierung könnte einen Großteil der Malereien noch retten, die fast ausnahmslos unter den Symptomen leiden, die R. A. Agarawala bei den Wandmalereien Marvars entdeckte: "The wall-paintings of Marwar will soon be forgotten if they are not properly looked after"[18]. Analog der Situation in Marvar kann für Bundi dasselbe behauptet werden. Wir zitieren B. M. S. Parmar: "In the concluding lines I want to avail the opportunity to emphasize the need of the preservation of this artistic heritage of Rajasthan. After independence with the change of political set up such forts and palaces, have been deprived of their care, and maintenance. State or Central Departments of Archaeology should come forward to their rescue. The investment in their preservation will not go a waste and would help the country in attracting the tourist from foreign countries and of this country as well. The other factor causing much damage to the wall paintings in Rajasthan is modernisation. It should also be checked compulsorily, otherwise days are not far off when there will be (im Originaltext 'he') no more wall paintings in the Havelies, houses and temples owned by private individuals. The author noticed at Bundi & other places that painting bearing lime plaster is either being removed or being washed with the lime or distemper. In fact is that people have forgotten their importance and the charm derived by their forefathers while looking them in their leisure hours"[19].

[18] Agarawala 77, p. 74, letzter Absatz. Das Kapitel mit der Aufzählung der Ursachen des z. T. schlechten Erhaltungszustandes der Wandmalereien Marvars beginnt ebd. p. 72.

[19] Parmar 76, p. 38.

6. BESCHREIBUNG UND IKONOGRAPHIE DER RĀGAMĀLĀ-WANDMALEREIEN

a. Handhabung

Die Beschreibung und gleichzeitige ikonographische Bestimmung der Rāgamālā-Wandmalereien beginnt mit der vom Inneren des Schlafzimmers aus gesehenen, vom Betrachter aus rechten Nische neben der Tür auf der Westseite und setzt sich von dort aus von links nach rechts, bzw. oben nach unten, fort. Im Sinne dieser Reihenfolge wurden die Bilder von 1 – 36 durchnumeriert.

Die Ikonographien werden durch die z. T. eindeutig beschrifteten, im Bundikalam gemalten Miniaturmalereien gedeckt, wobei wiederholt darauf hingewiesen wird, daß die z. Z. in der einschlägigen Literatur üblichen Unterteilungen in mehrere stilistische Besonderheiten innerhalb des Bundikalam, die u. U. sogar mit Namen von Malschulen belegt werden, aus weiter oben ausgeführten Gründen für die ikonographischen Bestimmungen der Wandmalereien nicht von Belang sind[20].

Da die Miniaturmalereien zeitweise häufig ihre Besitzer wechselten und der jeweilige Eigentümer die Malereien aus Gründen des persönlichen Geschmacks oder Gebrauchs u. U. neu rahmen ließ, indem die alten Randleisten[21] weggeschnitten und durch neue ersetzt wurden, sind die Bordüren in vielen Fällen jünger als das von ihnen umrahmte Bild. Daher werden in den Veröffentlichungen zur indischen Miniaturmalerei die vor allem zum Schutz der eigentlichen Bilder vorhandenen, mehr oder weniger verzierten Randleisten in den Reproduktionen meistens weggelassen. Verständlicherweise konnten die Randleisten der Wandmalereien nicht abgetrennt werden; sie sind gleichzeitig mit ihnen entstanden. Die meist mit polychromen Blumenmotiven dekorierten Randleisten der Nischenbilder werden zwar nicht gesondert beschrieben, sind aber stets in den Abbildungen vertreten.

Die Umrandung der 16 Eckmalereien ist von einheitlichem Rot.

Zu 35 Rāgamālā-Illustrationen des Schlafzimmers wurden aus folgenden Gründen schematisierte Skizzen angefertigt:

1. Die hier vorliegenden Abbildungen für sich genommen lassen wegen ihrer bescheidenen Größe, Qualität und des z. T. schlechten Erhaltungszustandes

[20] "Perhaps no aspect of Indian art has attracted so much attention of late as miniature painting and there has been a spate of publications and articles on the subject, amateurish and otherwise. Not unnaturally speculative theories have been advanced, non existent schools created and many pronouncements made which have little or no foundation. But it is an ill wind that blows no good and this new found enthusiasm has certainly achieved one thing, namely, to throw into relief the paucity cogent evidence available on almost every problem that confronts us", Chandra/Khandalawala 65, p. 15, unterster Absatz.

[21] Damit ist die rajputische Entsprechung zu den „Hāshiyās" der Moghulmalerei gemeint. Vergl. hierzu Chandra 49, p. 66.

der Wandmalereien einen raschen Überblick über die architektonische bzw. landschaftliche Bildaufteilung und die Binnengliederung der dargestellten Gebäude und ihrer Fassaden nicht zu. Die Skizzen sollen daher zusammen mit den Abbildungen und Beschreibungen eine Art Orientierungs- oder „Lesehilfe" ermöglichen.

2. Alle derartigen Skizzen wurden linear im selben Maßstab verkleinert, so daß sich aufgrund des einheitlichen Maßstabes der Skizzen das zueinander bestehende Größenverhältnis der Rāgamālā-Illustrationen vorgestellt werden kann.

Die *Abbildungen* wurden nämlich nach bestmöglicher Ausnutzung der zur Verfügung stehenden Größe der Abbildungsfläche gedruckt und stehen somit – im Gegensatz zu den *Skizzen* – im willkürlichen Verhältnis zur Originalgröße der Malereien.

In den Skizzen werden nur statische Architekturelemente bzw. Landschaftszonen (Wasser, Berg, Himmel) berücksichtigt. Bewegliche, z. T. mit der Architektur verbundene Teile, wie z. B. Sonnensegel, Vorhänge oder Möbel, blieben unberücksichtigt. Personen, Tiere, Pflanzen aller Art und dergl. mehr fanden in den Skizzen ebenfalls keinen Platz. Eine gestrichelte Linie ergänzt eine Linienführung, deren Richtung zwar erkennbar, deren genauer Verlauf aber durch Personen oder Mobiliar verdeckt wird. Zerstörte, in ihrer Richtung angedeutete oder logisch rekonstruierbare Linien wurden ebenfalls gestrichelt und helfen somit, ein Gebäudeteil oder dergl. zu ergänzen.

Bei den 16 Eckbildern deutet die obere, in gleicher Form unterbrochene Linie ein nicht ausgefülltes Schriftfeld an. Von einer Ausnahme abgesehen, sind die Bilder unbeschriftet. Eingeritzte Buchstaben gelten nicht als alte Beschriftungen, da die Ritzung den Bestand des Bildes zerstört, was nicht im Sinne des Künstlers oder Mäzen gewesen sein kann. Es handelt sich dabei um einige späte, in lesbarer Devanāgarī ausgeführte, Kritzeleien neueren Datums.

Unter dem „ikonographischen Inventar" wird ein Minimum an Personen und dergl. verstanden, das für die Ikonographie einer Rāgamālā-Illustration im Bundikalam bestimmend ist (siehe oben S. 36 ff.).

Die Beschreibungen sind so angelegt, daß bereits der erste Satz die Ausschlag gebenden ikonographischen Merkmale der Malerei enthält. Die sich jeder Beschreibung anschließende Diskussion soll die z. T. eigenwilligen Kompositionen der Wandmalereien mit ihren Besonderheiten und Abweichungen erhellen, da, wie die Bildbeispiele des Serienkataloges zeigen, die Miniaturmaler im Bundikalam sich im allg. an die ab 1591 existierenden Kompositionen und Ikonographien – soweit in Serie A erhalten – hielten und

angeblich ein großer Teil der Miniaturmalereien über Jahrhunderte hinweg von jeweils älteren Vorlagen abgepaust wurde[22].

Die Größenangaben beziehen sich auf das lichte Bildmaß, wobei die Höhen- der Breitenangabe vorangeht.

In den folgenden Beschreibungen wird unter „Cunaṭ" das in Falten gelegte und unterhalb des Bauchnabels in den Rock gesteckte Ende einer Sarī verstanden. Mit „Pallū" ist das nicht in Falten gelegte, aus dem Rock herausragende Ende einer Sarī gemeint, mit dem die Frauen ihren Oberkörper bzw. ihren Kopf bedecken. Für die restlichen gebräuchlichen Termini sei auf die Glossare der Miniaturenkataloge von Robert Skelton (Skelton 61, pp. 109 – 116) und Toby Falk und Mildred Archer (Falk/Archer 81, pp. 303 – 304) verwiesen.

b. Beschreibung und Identifikation der Rāgamālā-Illustrationen

1. *Bhairava Rāga*

Nischenblende: Art I
Abbildung 112 — Detail: Farbtafel XIV
Skizze: Figur 12 — Maße: 70 × 47,8 cm

Auf einer Elefantenhaut sitzt Śiva mit angezogenen, überkreuzten Beinen in Unterhaltung mit einer vor ihm hockenden Dame auf einer Palastterrasse. Er lehnt gegen ein großes Kissen und schaut nach links. Seine linke Hand schultert die Rudravīṇā mit zwei Klangkörpern, seine erhobene rechte deutet auf eine Geste des Erzählens. Er ist mit einem Tigerfell und einer Girlande aus kleinen Menschenköpfen bekleidet. Sein Haar ist zu einem von einer Schlange abgebundenen, hohen Knoten aufgestockt, aus dem ein winziger weiblicher Kopf lugt, dessen Mund einen feinen Wasserstrahl ausspeit. Vor seiner Stirn mit dem dritten Auge in der Mitte schwebt eine schmale Mondsichel. Über dem Eingang zur Terrasse hinter ihm hängt ein Elefant, dessen Kopf und Rücken von einem aufgerollten Vorhang verdeckt werden. Zwischen Śiva und der Terrassenabstufung liegt ein Tablett mit Getränken in diversen Flaschen und Trinkgefäßen. Die Dienerin hinter Śiva wedelt einen Cāmara mit ihrer rechten, ihre linke Hand hält den Zipfel ihres Pallū. Im Rücken dieser Dienerin stehen zwei sich unterhaltende Damen. Hinter Śivas Gesprächspartnerin warten zwei Dienerinnen, von denen eine ein Tablett zu tragen scheint. In der Mitte des Gartens, von dem eine Stufe zur Terrasse führt, plätschert ein Springbrunnen, der auf der linken und rechten Seite von je zwei sitzenden

[22] Zur „beharrlichen Wiederholung" der Ikonographien und mit ihnen verbundenen Kompositionen äußerte sich eingehend u. a. Klaus Ebeling in Ebeling 73, p. 84f. Zur Technik der Bild- bzw. Bilddetailvervielfältigung mit Hilfe von Pausen siehe Brown 24, p. 183ff und Chandra 49, p. 39f.

Musikantinnen flankiert wird. Die eine Tanpura zupfende Sängerin rechts am Wasserbecken wird von einem Paar Mañjiras ihres Gegenübers begleitet. Die beiden äußeren Damen schlagen eine Mṛdangam-Trommel.

Auf der Brüstung des durch 5 Konsolen gestützten Balkons im oberen Stock des Palastes befindet sich die Darstellung eines Elefantenkampfes, der von zwei Männern mit Feuerwerkskörpern angestachelt wird. Auf dem Palastdach haben zwei Pfauen den Kopf unter den Flügel gesteckt und schlafen vor einer aus Laubbäumen, Bananenstauden und schlankstämmigen Palmen bestehenden Kulisse unter dem Nachthimmel.

Erhaltungszustand und Farben:

Der Erhaltungszustand dieses Bildes ist vergleichsweise gut.

Neben dem Weißgrau des Gebäudes und der Terrassenstufe fällt das Karminrot der hochgezogenen bzw. aufgerollten Vorhänge auf, deren Bordüren blaßgrün wie der enganliegende Rock der vor Śiva sitzenden Dame und der ganz rechts stehenden Dienerin sind. Blaugrau ist der Boden neben dem Wasserbecken, der hängende Elefant und die Elefantenhaut. Die Cunaṭs sind meistens rot, ebenso die Röcke einiger Damen, deren knappe Blusen oft bräunlich sind. Die Farbe der hauchdünnen Sarīs kann nur durch die Farbe der Cunaṭ ermittelt werden. Śivas Haar ist braun, sein Beinkleid blaßgelb mit schwarzen Streifen, die das Tigerfell andeuten. Die Vegetation unter dem schwachroten Himmel wurde in kräftigen Grüntönen gemalt. Die in der Abbildung 112 nicht mehr erkennbaren, heruntergelassenen Matten der drei Eingänge sind weiß und rot. Diese Matten erfüllten wohl die Funktion eines Sichtschutzes und/oder eines Fliegengitters, wenn nicht auch die eines Kühlsystems[23]. Ähnliche Matten sind von den Miniaturen her bekannt, vergl. z. B. die Abbildung auf Seite 146 in Barrett/Gray 63. Die Nischen der Terrassenrückwand sind den Abbildungen ebenfalls kaum zu entnehmen, siehe hierzu aber Figur 9 und das eben angegebene Beispiel in Barrett/Gray 63. Die unregelmäßig rautierten Felder der oberen Palastfassade werden von den Abbildungen nicht mehr erfaßt, vergl. hierzu wieder Figur 9 und die Abbildung in Barrett/Gray, ferner Beach 74, figs. 17 (= Barrett/Gray 63, Abb. S. 146), 18, 19, 26, 30, um nur einige Beispiele zu nennen. Am Original sind noch einige Flaschen in den Nischen, wie in Abbildung S. 147 in Barrett/Gray 63 (= P. Chandra 69, Plate 1) zu erkennen[24]. Die Augen der Personen sind größtenteils zerkratzt.

[23] Yule/Burnell 84, p. 903 unter „Tatty". Siehe auch die deutschsprachige Beschreibung in Hoffmeister 1847, S. 185.

[24] Vergl. Bernier 17, p. 248: "... in which are seen porcelain vases and flower-pots".

Besonderheiten und Diskussion:

Der Maler hatte sich zunächst bei der Gestaltung des oktagonalen Turmpavillons geirrt, was in Figur 12 mit einer unterbrochenen Linie gekennzeichnet wurde. Abbildung 112 läßt die Umrisse noch schwach erkennen.

Das ikonographische Inventar (Śiva mit Vīṇā in einem bildfüllenden Palast, Gesprächspartnerin, stehende Wedelträgerin, Springbrunnen unter der Terrasse, über dem sitzenden Śiva schlaff hängender Elefant bzw. Elefantenhaut) veranschaulichen die Beispiele des Serienkataloges, wie A (1), E 1, H 1, P 1, R (11) und Y (1). Das letzte Beispiel illustriert zwar Rāga Bhairava, wurde aber mit einem Vers für Kedāra Rāgiṇī versehen. Das mit Bhairava Rāga beschriftete Bild F 1 illustriert dagegen den Rāga Mālavakauśika. Die meisten Miniaturenbeispiele kommen mit insgesamt drei Personen aus. Im großen und ganzen befolgte der Maler das zur Identifikation des Bhairava Rāga notwendige ikonographische Inventar, führte aber im Vergleich zu den Miniaturen, mit Ausnahme des wohl jüngsten Beispieles (P 1), folgende Neuerungen ein:

1. Śiva wendet sich in den Miniaturen nach rechts, in der Wandmalerei aber nach links. Entspr. wurden die Damen umgestellt.
2. In den Miniaturbeispielen A 1, E 1 und Y (1) deutet die strahlende Sonne den Tag an, der Pfau auf jedem Dach schläft nicht. In der Wandmalerei hingegen deuten der dunkle Himmel und die beiden schlafenden Pfauen eine Nachtstimmung an. In H 1 funkeln die Sterne, obwohl der Pfau nicht schläft und den Darstellungen in A 1, E 1 und Y (1) folgt. Kein Pfau erscheint in R (11).
3. Die Anzahl der in den Miniaturen anwesenden Damen wurde in der Wandmalerei um 9 Personen erhöht.
4. Die Miniaturmaler setzten Śiva auf einen Sitz aus unzähligen Lotusblütenblättern. Der Schöpfer der Wandmalerei ließ Śiva auf einer Elefantenhaut Platz nehmen.
5. Das auf einem Ständer ruhende Wassergefäß rechts neben dem Springbrunnen der Miniaturmalereien fehlt in der Wandmalerei. Dafür bekam der Śiva der Wandmalerei ein Tablett mit reichhaltiger Getränkeauswahl, wie sie nur in R (11) zu sehen ist.
6. Die beiden den Mittelbau flankierenden Chattris fehlen in der Wandmalerei.

Der einen Wasserstrahl speiende Kopf in Śivas Haar ist typisch für alle Śivadarstellungen in den Wandmalereien Bundis und Kotas und ist nicht an die Illustration des Bhairava Rāga gebunden (siehe z. B. auch Plate 4 in Archer 59). Der Kopf mit dem Wasserstrahl aus seinem Mund versinnbildlicht die Gaṅgā, die durch Śivas Haare auf die Erde fließt. Nicht im Bundikalam gemalte Darstellungen des Rāga Bhairava enthalten im allg. keinen Śiva, sondern einen Edelmann. Ausnahmen sind z. B. nur Col. Plates 1 und 2 in Ebeling 73. Es liegt die Vermutung nahe, daß den Malern im Bundikalam

vom Ende des 16. Jahrhunderts an ein Dhyānam vorgelegen hat, das Śiva so beschreibt, wie wir ihn in der Wandmalerei und den Miniaturenbeispielen des Serienkataloges sehen. Der betreffende Vers ist in Transliteration und Übersetzung veröffentlicht in Waldschmidt 72, S. (9) Anmerkung 1 und Shirali 77, p. 47 f.

Die Darstellung des Elefantenkampfes, die in Farbtafel XIV unten erkennbar ist, hat ihre nächstliegende Entsprechung in u. a. folgenden Beispielen aus der Miniaturmalerei: Pal 78, no. 35, Beach 74, figs. 75 (= Welch 76, no. 44) und 126. Die unter Akbar eingeführten Elefantenkämpfe erfreuten sich bei den Herrschern in Bundi und Kota größter Beliebtheit, wovon eine überaus große Anzahl von Wandmalereien und zahlreiche Beispiele aus der Miniaturmalerei zeugt[25]. Derartige Darstellungen wurden auch reliefiert und sind heute noch an vergleichbarer Stelle im Palast von Bundi zu sehen. Elefantenkämpfe waren in Rajasthan bis zum 20. Jahrhundert noch üblich, wobei die beiden Kampfelefanten aber mitunter durch eine Mauer voneinander getrennt waren[26].

Die Darstellung der beiden schlafenden Pfauen kann einzigartig genannt werden, da derartige Darstellungen in rajputischen Wand- oder Miniaturmalereien kaum anzutreffen sind[27]. Die üppige Vegetation im Hintergrund und der ohne die sonst üblichen Sterne auskommende Himmel macht dieses Bild im Vergleich zu den Miniaturen desselben Themas einmalig.

2. *Bhairavī Rāgiṇī*

Nischenblende: Art II
Abbildung 113
Skizze: Figur 13 Maße: 66,8 × 55,6 cm

Am gemauerten Ufer eines Gewässers kniet eine händeklatschende Frau unweit eines ein Śivaliṅgam bergenden Tempels. Unmittelbar vor dem Śivatempel steht eine mit wadenlangem Tuch bekleidete Śivaverehrerin und vollzieht mit einem bauchigen Wassergefäß, das sie zwischen ihren beiden Händen hält, ein Liṅgābhiṣeka. Wie von einem Strahlennimbus ist das Liṅgam mit Lotosblüten eingerahmt. Über dem Liṅgam hängen in einer netzartigen Aufhängung zwei runde Krüge mit Abhiṣekawasser. Den in quadratischem Grundriß erbauten Śivatempel bekrönt eine eingeschnürte Kuppel, die von großen Bananenblättern fast verdeckt wird. Vom kurzen Mast auf der Kup-

[25] Vergl. Abb. 2.

[26] Siehe z. B. Abbildung 176 in Glasenapp 25 oder Nou/Pouchepadass 80, Abb. gegenüber S. 6.

[27] Eine der wenigen Miniaturen, die einen schlafenden Pfau einschließt, ist abgebildet in Beach 74, fig. 60 (= Falk 78, no. 69). Eine weitere Miniatur mit schlafenden Pfauen illustriert einen Bhairava Rāga, dessen Ikonographie dem Bundikalam nahe steht. Diese Miniatur befindet sich im Museum Rietberg Zürich (publiziert: Cimino 85, no. 63).

pelspitze flattert eine längliche Fahne. Śivas Stier sitzt auf der Tempelplinthe und schaut in Richtung Liṅgam. Die Haare der stehenden und sitzenden Adorantinnen fließen offen über die Schultern. Ein Tablett mit zur Pūjā notwendigen Utensilien steht vor der knienden Dame am Gewässerrand. Hinter ihr stehen zwei Damen bereit, von denen eine mit ihrer erhobenen linken Hand ein zugedecktes Tablett balanciert. Zwischen zwei Chattris auf dem Tempelvorplatz stehen zwei sich umarmende Frauen in angeregter Unterhaltung. Ein Ghat, dessen Stufen nur noch mit Mühe zu erkennen sind, führt von den Chattris zum Wasser. Flankiert werden die Stufen von je einer sitzenden Frau: die vom Betrachter aus linke, mit einfachem Tuch bekleidete Dame wringt ihre vom Bade nassen Haare aus. Die ebenso gekleidete Dame rechts gegenüber hält mit ihrer rechten einen aufgeklappten Handspiegel und richtet mit ihrer linken Hand einen Ohrring. Schon halb im Wasser stehend, spritzt eine Badende unterhalb der Stufen mit ihrer rechten Hand Wasser auf eine im See schwimmende Frau. In der kleinen künstlichen Bucht unterhalb des Tempels rudern zwei Damen ein Boot, das in der Mitte einen Pavillon mit quadratischem Grundriß hat. Einige Wasservögel tummeln sich zwischen Lotossen in allen Stadien der Blüte. Den Hintergrund füllt ein dichter Bananenhain mit niedrigen, großblättrigen Gewächsen, hinter dem sich Laubbäume mit Bananenstauden abwechseln. Einige Palmen ragen mit ihren hohen Kronen in den vom Morgenrot erfüllten Himmel.

Erhaltungszustand und Farben:

Das Grün der Laubbäume und das Weiß des Tempels ist größtenteils abgeplatzt. Ansonsten ist der Zustand des Bildes vergleichsweise gut. Neben den weißgrauen Tönen der Architektur (Tempel, Vorplatz, Ghat, Chattris) fällt die blauschwarze Wassergestaltung auf. Das Schiff ist rot, die meisten, stets wie Schärpen aussehenden Cunaṭs sowie die Röcke sind ebenfalls in Rottönen ausgeführt. Die Spitzen der Lotosblütenblätter sind selbstverständlich von leuchtendem Rot. Die wie ein Rock umwickelten Tücher der beiden die Stufen flankierenden Damen sind wie der Rock der linken Dame zwischen den Chattris senfgelb. Dunkelgrün ist der Rock derjenigen Dame, die hinter der Haarauswringerin steht. Die rechte der beiden zwischen den Chattris stehenden Damen trägt unter einem langen, transparenten Jāmā eine rotweiß längsgestreifte Hose. Die Bananenstauden und großblättrigen Niedriggewächse sind in kräftigen Grüntönen gemalt. Die Augenpartien der Personen sind auch in dieser Malerei beschädigt.

Besonderheiten und Diskussion:

Die Blätter der Bananenstauden ragen über die Bildfläche hinaus.

Das ikonographische Inventar (Tempel mit Śivaliṅgam am Rande eines Gewässers, eine vor dem mit Blüten geschmückten Liṅgam sitzende Dame) ist aus den Miniaturen A (2), F 2, K 2, M 2, R (17), W (2) und Z (11) ersichtlich.

Das ikonographische Inventar wurde auch in der Version des Schlafzimmers berücksichtigt, die aber zusätzlich im Vergleich zu den Miniaturen eine Anzahl an Neuerungen bzw. Abweichungen aufweist:

1. Das Śivaheiligtum füllt mit der Verehrerin in den Miniaturen das Bildzentrum bzw. den größten Teil der Bildfläche. In der Wandmalerei hingegen nimmt der Tempel mit der sitzenden Adorantin nur noch einen dezentralisierten Bruchteil des Bildes ein.
2. In der Wandmalerei kniet die Dame nicht unmittelbar vor dem Liṅgam wie in den Miniaturen. Dafür klatscht sie zur Verehrung Śivas mit den Händen, wobei die Damen der Miniaturen Mañjiras erklingen lassen[28]. F 2 ist am unteren Rand mit einem Dhyānam beschriftet, das weitgehend mit der von Waldschmidt edierten Lesart übereinstimmt[29]. Demnach soll Śiva mit Lotosblüten, Gesang und Taktschlagen der *Hände* verehrt werden. Indem der Maler der Wandmalerei der verehrenden Dame keine Mañjiras in die Hände legte, befolgte er in dieser Hinsicht das Dhyānam genauer als seine Kollegen, die Miniaturmaler.
3. Gegenüber den Miniaturen erweiterte der Schöpfer der Wandmalerei die Anzahl der im Bild anwesenden Damen um 11 bzw. 10[30].
4. Der radschlagende Pfau auf dem Tempeldach der meisten Miniaturen fehlt in der Wandmalerei und in M 2.
5. Den Stier der Wandmalerei gibt es nur in M 2 und R (17).
6. Das Vergnügungsboot, die Chattris, der große Tempelvorplatz mit dem Ghat und die wieder überaus üppige Vegetation, die ja bildlich über den Bildrand wuchert, sind einmalige Neuerungen, die die Wandmalerei zu einem Kunstwerk machen, dessen Künstler die von den Miniaturisten eingetretenen Pfade verließ, aber dennoch die wesentlichen Merkmale eines Bhairavī Rāgiṇī illustrierenden Bildes befolgte.

Befände sich diese Wandmalerei außerhalb einer Rāgamālā, könnte sie in Analogie zu den Miniaturen nur vage als Bhairavī Rāgiṇī identifiziert werden. Genreszenen, gemeint sind Bilder ohne literarischen oder historischen Hintergrund, existieren in der Moghulmalerei der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bereits in großer Zahl. Sotheby, 22. 4. 1980, lot 70 z. B. („Bhairavi Ragini ... Bundi c. 1760"), illustriert im Vergleich zu den Miniaturen und der Wandmalerei, die auch nicht auf die sitzende Adorantin verzichten kann, nur noch das *Motiv* der Bhairavī Rāgiṇī, das sich über Zwischenstadien aus einer Bhairavī Rāgiṇī-Illustration zu einem selbständigen Motiv und Thema entwickelte. Die Wandmalerei der Bhairavī Rāgiṇī im Chattar Mahal markiert ein derartiges Zwischenstadium.

[28] In M 2 wird ausnahmsweise eine Pūjāglocke geläutet.
[29] Waldschmidt 72, S. (11) f, bzw. S. 93 f.
[30] Nur in M 2 sind zwei Damen zu sehen.

Aufgrund dieser und anderer Wandmalereien im Palast von Bundi kann behauptet werden, daß die Entwicklung der rajputischen *Genremalerei* mit Malereien begann, die literarische Vorlagen – in Bundi z. T. über Jahrhunderte in der gleichen Art und Weise – illustrierten, die sich im Laufe der Zeit von ihren teilweise althergebrachten Kompositionen entfernten, bis sie mit den ursprünglichen Bildern der literarischen Vorlagen nur noch den Inhalt, bzw. einen Teil davon, gemeinsam haben. Der Künstler entfernte sich von den gängigen Vorlagen dadurch, indem er neue Motive in seine Bilder einführte. Die Bilder wurden somit u. U. zu Konglomeraten aus Motiven anderer Miniaturen oder Wandmalereien. Die mit einem Spiegel das Anlegen ihres Ohrringes überprüfende Dame am Ufer in der Wandmalerei entnahm der Maler wahrscheinlich einem Vilāvalī Rāgiṇī illustrierenden Bild. Der Maler entlehnte nicht nur die Motive, er entlehnte die Motive mitsamt den Figuren, deren Pausen oder Vorlagen er je nach Komposition auf die ursprüngliche Vorder- oder Rückseite legte. Zur Klarstellung ein Beispiel:

Plate 13 in Randhawa/Galbraith 68 illustriert auch eine Szene am Ghat. Die ganz links stehende Dame, die über ihren unbekleideten Körper eine Art Badetuch hochhält, entdecken wir unschwer in einigen anderen Miniaturen, wie z. B. 1) in Archer 59, fig. 19, 2) P. Chandra 59, Plate 10, 3) Barrett/Gray 63, Abbildung S. 148 und 4) in P. Chandra 71, no. 124, p. 77. Die von links gesehen nächste Dame, die im Begriff zu sein scheint, ihre Fußkettchen zu richten, finden wir 1) in McNear 74, no. 83, 2) Sharma 74, no. 41, Plate 40, 3) Rawson 77, Plate 2 und 4) in Sotheby 13./14. 10. 80, lot 268. Der in ihren Rock schlüpfenden Dame begegnen wir z. B. 1) in Archer 59, fig. 16, 2) Pal 71, no. 38 und 3) in Dwivedi 80, Plate 67.

Endpunkte dieser Entwicklung markieren vergleichbare Darstellungen, die auch außerhalb Rajasthans entstanden[31]. Eine europäisch unbeeinflußte Entwicklung derartiger „Genreszenen" wird diesen Bildern bisher kaum zugestanden[32].

Der Maler der Andachtsszene am Ghat (siehe Anmerkung 32) entlehnte seine Motive ebenfalls noch anderen Bildern, wie von Anand/Goetz bemerkt wurde[33].

Der Begriff „Genremalerei" sollte daher vielleicht nur bedingt von der europäischen auf die rajputische Malerei des 18. Jahrhunderts übertragen werden, da der indische Maler in der Mehrzahl der Fälle seine Bilder nicht

[31] Goetz 30 a, Tafel 42, Abb. 117 (= Anand/Goetz 67, Tafel 26, F., G.; Mode 70, Abbildung 26, F., R.b.)

[32] Anand/Goetz 67, Tafel 26: „Eine typische Dorfszene, nicht aber eine typische Miniatur!" „Solche Szenen gehören nicht zum gebräuchlichen Themenkreis indischer Malerei, . . ."

[33] Anand/Goetz 67, Tafel 26: „Bei der Ausführung konnte der Künstler jedoch auf vereinzelte ältere Bilder zurückgreifen, welche er zu einer umfangreichen Komposition zusammenfaßte . . ."

nach dem Leben malte, sondern, häufiger als europäische Maler, aus anderen Bildern seine Motive entlehnte.

3. *Naṭa Rāgiṇī*

Nischenblende: Art I
Abbildung 114 Detail: Farbtafel XV
Skizze: Figur 14 Maße: 70,8 × 46,6 cm

Säbelschwingend greift eine berittene Dame in Männerkleidung von rechts kommend einen mit Schild und Schwert bewaffneten Fußsoldaten an, der auf das vorspringende Pferd zurennt, um sich der Attacke zu stellen. Der Fußsoldat trägt eine kurze Hose mit der Schwertscheide am Gürtel und einen Turban. Die Dame im Sattel ist mit engen langen Hosen, einem Jāmā aus feinstem Musselin, einem Turban, Pfeilköcher, Bogen und einer Säbelscheide versehen. Unter ihrer Kopfbedeckung quellen lange Haare mit Korkenzieherlocken vor den Ohren hervor. Den Oberkörper des Pferdes bedeckt eine Schabracke. Bäume flankieren die Kampfszene, wobei aus der Krone des rechten Baumes ein Vogel schaut. Der eigentliche Kampfplatz ist ansonsten, vom unteren Bildviertel abgesehen, vegetationslos und zieht sich wie ein aufsteigender Hügel in die Nähe des oberen Bildrandes.

Im unteren Teil der Malerei liegt ein geschlagener Krieger am Rande eines mit Lotossen bewachsenen Gewässers, dem Blut aus Mund und Schulter rinnt. Sein Schwert ist zerbrochen, sein Kopf stützt auf dem runden schwarzen Schild, der Stoff seines teilweise aufgerollten Turbans sowie sein transparenter Jāmā über der längsgestreiften Hose flattern im Wind. Nicht weit von seinen Füßen scheint ein flügelschlagendes Vogelpaar den verwundeten Krieger zu betrachten.

Der Hügel verdeckt den größten Teil der Sonne, die mit ihren Strahlen die unteren Spitzen der Wolken einfärbt. Langstämmige Palmen mit runden Kronen wachsen neben einem Laubbaum in den düsteren Himmel.

Erhaltungszustand und Farben:

Abgesehen von dem abgeplatzten Grün einiger Laubbäume ist die Malerei relativ gut erhalten. Der freie Kampfplatz beherrscht mit seinem gleichmäßig warmen Rot die Szene. Die Beinkleider der Personen, der Kopfputz, Bauch und Beine des Pferdes sowie der Turban der Dame und die Schwertscheiden sind in einem etwas helleren Rot ausgeführt. Die Decke des Pferdes strahlt in leuchtendem Weiß, ebenso einige Blütenkelche und der Jāmā des verletzten Kriegers. Die Schilde und der vordere Erdboden („Vegetationszone") sind fast schwarz, so daß sich die Blumen im Vordergrund mit ihrem Grün der Blätter, Rot und Violett der Blüten gut vom Untergrund abheben. Die Hautfarbe der Kämpfer ist grau. Graubraun blieb den Stämmen der Laubbäume

vorbehalten und Olivgrün dem Sattel. Der Himmel ist in abwechselnden Schichten dunkelblau und rot, die Sonne schmutziggelb.

Die Augen der Personen sind auch in diesem Bild ausgekratzt.

Besonderheiten und Diskussion:

Den säbelschwingenden Reiter, den leichtbewaffneten Fußsoldaten, den erschlagen am Boden liegenden Krieger und die untergehende Sonne zeigen alle 10 Naṭa Rāgiṇī-Illustrationen des Serienkataloges [C (4), E 2, H 3, K 3, O (9), R (18), Y (16), Z (39), Z (40) und Z (41)]. Obwohl die Wandmalerei den Miniaturen weitestgehend entspricht, sind folgende Unterschiede festzustellen:

1. In den Miniaturen kommt der Reiter, der männlich *oder* weiblich sein kann, von links, der Fußsoldat kommt von rechts[34]. In der Wandmalerei ist es genau umgekehrt: Die Reiterin kommt von rechts, der Soldat von links. Der Maler hatte beide Kontrahenten „seitenverkehrt" gemalt, wodurch Reiterin und anstürmender Soldat zu Linkshändern wurden.
2. Von Z (40) abgesehen, wurde der Schild des streitbaren Fußsoldaten in Draufsicht gemalt. Nur die Wandmalerei und Z (40) zeigen ihn von der Seite.
3. Der Pfau auf dem Hügel der Miniaturen fehlt in der Wandmalerei.
4. Vom Schild des Niedergeschlagenen fehlt, wenn der Schild als Kreis gedacht wird, ein Sektor in den Miniaturmalereien, was bei der Wandmalerei nicht der Fall ist.
5. In den Miniaturen fehlt der Gewässerrand der Wandmalerei[35].

Die Landschaft der Wandmalerei läßt sich in vier Zonen aufteilen, die anhand der Skizze am besten erkennbar sind. Es handelt sich dabei, von unten nach oben gesehen, 1. um die Wasserzone, die im Zweifelsfall immer an den Lotossen erkennbar ist, 2. um die Vegetationszone, in der Blumen und andere Pflanzen gedeihen, die sich von der dunklen Farbe jener Zone stets gut abheben können, 3. um eine Zone unbewachsener Landschaft, die Hügelzone genannt werden kann, und schließlich 4. um die Himmelszone. Die schon erwähnten Damendarstellungen wurden alle in eine derartige Landschaft gemalt. Die Landschaftsgliederung der Rāgiṇīs Nummer 7, 12, 26 und 36 folgt demselben Prinzip.

Auffällig ist der erschlagene Kämpfer, dessen luxuriöse Kleidung für einen

[34] Ebelings generalisierende Behauptung: "It is hard for the uninitiated viewer of Ragamala paintings to reconcile the concept of a female ragini with the male image of a battling warrior. Painters of the school of Bundi were troubled by that conflict too, and painted *always* (Hervorhebung von mir, J. B.) a woman in the warrior's armor" (Ebeling 73, p. 36), trifft nicht zu, da der Reiter in C (4), E 2, H 2, K 1 und Y (16) wohl nicht weiblich ist. O (9) ist ein Ragaputra, den der Künstler leicht in eine Rāgaputrī hätte verwandeln können. Stattdessen malte er einen Reiter, der nicht minder weiblich wirkt als etwa sein Pendant in Z (39).

[35] Einzige Ausnahme hierzu ist R (18).

Schwertkampf eher hinderlich sein dürfte, da diese Form von Kleidung einen Soldaten in seiner notwendigen Bewegungsfreiheit behindert. Am ungewöhnlichsten jedoch sind die Blumen, zwischen denen er liegt. Die blühenden Blumen und der so unzweckmäßig gekleidete, zwischen ihnen ruhende Schwertkämpfer passen nicht so recht in die Landschaft einer Kampfdarstellung, in der Blut fließt. Anstelle der schneeweißen Vögel sind eigentlich schwarze Krähen zu erwarten, wie in Z (41). Die Blumen sind nicht schematisiert, geometrisiert oder nur bildfüllend-dekorativ, wie z. B. in Barrett/Gray 63, Abb. S. 146 (= Beach 74, fig. 17 = Chhavi –2, Pl. 17). Sie sind individuell und erinnern stark an vergleichbare Blumendarstellungen kaiserlicher Moghulalben. Es ist anzunehmen, daß dem Künstler einzelne Blumenstudien[36] bzw. Folios mit derartigen Blumen[37] vorgelegen haben, die er in beschriebener Weise zu einem Teil des Bildes, in diesem Falle einem „Blumenbeet", komponierte. Die Maler der Vergleichsminiaturen sorgten für eine Wahrung des Größenverhältnisses Blume – Mensch, worauf der Maler der Wandmalerei beim Kopieren bzw. Komponieren seiner Narzissen und Mohnblumen weniger achtete.

4. *Mālavaśrī Rāgiṇī*

Abbildung 115
Skizze: Figur 15 Maße: 40,6 × 15,4 cm

Eine Dame pflückt Blütenblätter von einer Lotosblüte auf einer Terrasse inmitten eines Gartens. Sie sitzt auf einem lehnenlosen Thron und hat das linke Bein angezogen. Hinter ihrem Rücken ruht eine dicke Kissenrolle. Den Lotos hält sie am Stengel mit ihrer linken, wobei sie mit ihrer rechten Hand die Blütenblätter abpflückt. Über ihr ist ein rechteckiger Baldachin angebracht, der von vier dünnen Stangen an den jeweiligen Ecken gehalten wird. Vor ihr steht ein Gefäß in Form eines sich nach unten verjüngenden Pyramidenstumpfes, das bis zum Rand mit Wasser gefüllt ist, aus dem Lotosse emporwachsen. Eine Stufe führt zum Garten im Vordergrund, der mit roten und weißen Mohnblumen bepflanzt ist. Der grüne Garten setzt sich nach hinten bis zur gekrümmten Horizontlinie im oberen Bildteil fort, so daß nur ein schmaler Himmelsstreifen übrig bleibt. Darüber erstreckt sich ein unbeschriftetes Schriftfeld.

Erhaltungszustand:

Viele Bildpartien, wie z. B. das kleine Wasserbecken mit den Lotossen, das

[36] Siehe z. B. Abbildung XI in Waldschmidt 66 (= Härtel 66, Kat. Nr. 231) oder Falk/Archer 81, Plate 68. f 66.

[37] Vergl. z. B. Hajek 61, Farbtafel 21. Die Blumendarstellungen einiger Hashiyas von Moghulalben könnten ebenfalls gut als Vorlage gedient haben.

Gestänge des Baldachins und die Bekleidung der Dame sind weggewaschen und nur noch am Original erkennbar. Die sonnenradförmige Wasserschraffur in der rautenförmigen Wasserfläche ist auch noch in der Abbildung zu sehen (zur Wasserschraffur vergl. ansonsten Abbildung 157). Einige Kalkspritzer verraten die Tünchung der Decke im Schlafzimmer.

Besonderheiten und Diskussion:

Im Vergleich zu den Miniaturen C 3, Q (4), R (16), Z (37) und Z (38) hat der Maler der Wandmalerei das ikonographische Inventar auf die sitzende, blütenblattpflückende Dame reduziert. Zu den fünf Vergleichsminiaturen bestehen noch folgende Unterschiede:

1. Die Dame der Wandmalerei nimmt einen größeren Teil der Bildfläche für sich in Anspruch als die Dame in den Miniaturen[38].
2. Die Dame der Miniaturen wendet sich nach rechts, die Dame im Chattar Mahal dagegen wendet sich nach links.
3. In der Wandmalerei sitzt die Dame auf einer Terrasse, deren umgebender Garten nicht durch Mauern oder dergl. abgegrenzt wurde. In den Miniaturen sitzen die Damen vor einem geöffneten Wohnraum; der Garten ist hinten durch eine Mauer begrenzt.
4. Die relativ aufwendige Architektur in den Miniaturen wurde in der Wandmalerei auf eine Terrasse mit einer Stufe reduziert.
5. Soweit vom Erhaltungszustand der Wandmalerei her gesagt werden kann, fehlen in ihr die Vögel und der bzw. die Bäume völlig.

Die Dame in E 3, R (16) und Z (38) hat vor sich noch ein Sammelgefäß für die Lotosblütenblätter, das der Maler der Wandmalerei und der Miniaturen Q (4) und Z (37) in einen Miniaturteich umwandelte, als ob die Blütenblätter im Wasser sofort zu neuen Lotossen keimen könnten. Leider sind zu wenig Rāgiṇī-Illustrationen dieser Art publiziert, um genauer sagen zu können, wann sich die Verwandlung vom Sammelbehälter in einen Miniaturteich vollzogen hat. Ein transportabler, handlicher Lotosteich, ist eine ikonographische Entwicklung, die wohl auf im Bundikalam gemalte Bilder beschränkt blieb.

[38] Nur in R (16) ist die Dame von zwei Dienerinnen umgeben.

5. *Lalita Rāgiṇī*

Abbildung 117
Skizze: Figur 17 Maße: 37,8 × 16,2 cm

Ein vornehm gekleideter Herr entfernt sich in der Morgendämmerung von seiner auf einem Bett schlafenden Geliebten und schaut sich nach ihr um. Die Geliebte hat ihre linke Hand unter ihren Kopf gelegt. Ihr Bett steht in einem nach zwei Seiten hin offenen Raum, dessen Vorhänge bis unter das vorspringende Vordach aufgerollt sind. Über dem Vordach umfaßt eine Brüstung eine Dachterrasse, auf der ein Aufbau mit einem Walmdach steht, dessen Grate geschwungen sind. Das Walmdach wird von einer kleinen Kuppel auf quadratischem Tambour bekrönt. Vom Schlafgemach der Dame führt eine Tür in das Innere des Gebäudes. Eine Stufe leitet vom Sockel des Gemachs zu einer Terrasse über, auf der sich der Liebhaber bewegt, der mit großen Schritten in Schuhpantoffeln förmlich aus dem Bild herausschreitet. Der Stoff seines knöchellangen, transparenten Jāmā umwallt dabei seine langgezogenen Beine. Mit der rechten Hand hält der Mann ein rotumsäumtes Tuch. Die linke Hand seines angewinkelten Armes umhüllt eine Blüte (?). Von seiner hohen Kopfbedeckung fällt eine Haarsträhne auf die Wange, bis auf einen Schnurrbart ist sein Gesicht glattrasiert. Hinter dem davoneilenden Liebhaber begrenzt eine Mauer, die so hoch ist wie die beiden Pfeiler des Schlafgemaches, die Szene des Stelldicheins. Jenseits der Mauer stehen Laubbäume, aus deren Kronen ein Vogelschwarm in den am Horizont rotgefärbten Morgenhimmel fliegt. Die Krone einer entfernten Fächerpalme scheint in der Luft zu schweben.

Erhaltungszustand:

Einige Partien des Bildes sind völlig abgeblättert, wie z. B. das Gesicht und die Kleidung der Dame, die Binnenzeichnung und Farbe der Laubbäume, des Himmels und des Turbans. Die Vögel sind nur noch in Spuren auszumachen. Ebenso ist die Architektur stellenweise nur noch umrißhaft zu erkennen. Einige Kratzer und Schrammen durchziehen das Bild.

Besonderheiten und Diskussion:

Die Wandmalerei stimmt mit den Vergleichsminiaturen D 6, F 5, K 6, O (7), P 3, R (25), U 6 und Z (30) – (31)[39] im wesentlichen überein. Es gibt nur drei kleinere Unterschiede:

1. Der Chattri mit rechteckigem Grundriß[40] der Miniaturen fehlt in der Wandmalerei und somit auch der sich darin aufhaltende Pfau.

[39] P 3 ist „seitenverkehrt".

[40] Vergl. hierzu die Chattris in Reuther 25, Tafel 37 unten rechts, und Tafel 46, oben und unten.

2. Der Dachaufbau des oberen Stockwerkes ist in den Miniaturen so wie in der Wandmalerei, erhielt in ihnen aber noch ein vorgelagertes Tonnendach mit zwei Spitztürmchen[41].
3. Die linke Hand des Liebhabers der Wandmalerei ist im Vergleich zu den Miniaturen am weitesten erhoben.

Der linke Fuß des Liebhabers tritt in den rechten Bildrand, als ob er nicht nur die Schlafende, sondern auch das Bild verlassen möchte. Seine langen Beine wirken etwas ungeschickt.

6. *Paṭamaṃjarī Rāgiṇī*

Abbildung 116; Farbtafel X
Skizze: Figur 16 Maße: 39,2 × 15,8 cm

In Konversation mit einer vor ihr knienden Frau sitzt eine Dame auf einer Caukī[42] vor einem Haus und verdeckt mit ihrer Oḍhṇī einen Teil ihres Kopfes. Sie hat ihre Knie, auf denen ihr rechter Unterarm ruht, angezogen und lehnt gegen ein dickes Kissen, das von der hohen Lehne des Sitzmöbels am Herunterrollen gehindert wird. Sie scheint ihr Gesicht hinter einer Oḍhṇī verbergen zu wollen. Auf einer Ecke des Sitzhockers liegt ein rotes Taschentuch. Die Dame vor ihr hält gestikulierend ihre Hände in Gesichtshöhe. Blumenranken in Mäanderform durchziehen den Boden der Terrasse, deren hoher Sockel stufenlos ist. Ein Sonnensegel mit gelbem Saum überspannt einen Teil der Terrasse und schließt an das von Pfeilern gestützte Vordach der Veranda an, von der eine zentrale, nischenflankierte Tür in das Innere des Gebäudes führt. Darüber tragen 8 Pfeiler, von denen nur 4 sichtbar sind, eine Glockenkuppel auf oktagonalem Tambour über einem Balkon mit flacher Brüstung. Auf dem linken der beiden Sonnensegel des überdachten Balkons steht ein kleiner, radschlagender Pfau vor dem blauen Himmel. Ein über der Kuppel eingeschnittenes Schriftfeld am oberen Bildrand blieb auch hier unbeschriftet.

Erhaltungszustand:

Die weiße Farbe des Gebäudes ist fast völlig abgeplatzt oder weggewaschen, die Himmelszone und der Pfau ebenso. Die Nischen in der Verandarückwand sind nur noch an einigen Farbpigmentresten der Flaschen, die in den Wandvertiefungen zu stehen pflegen, zu identifizieren. Ihre Größe kann jedoch nicht mehr bestimmt werden. Langgezogene schräg-vertikale Kalkspritzer zeugen von der Deckentünchung.

[41] Wie in D 6, F 5, K 6, Z (30) und Z (31). In O (7), P 3, R (25) und Z (32) sehen wir anstelle des Tonnendaches nur zwei Küppelchen.

[42] Vergl. z. B. die Caukī in Waldschmidt 66, Fig. 30, die auch dem thronartigen Sitzmöbel in der Wandmalerei Nr. 5 dieser Sequenz entspricht.

Besonderheiten und Diskussion:

Eine Gegenüberstellung der Wandmalerei mit den Miniaturen A 3, B 5, E 4, I 5, Q (5), R (5), T_1 (1), U 5, X (3) und Z (43) läßt nur einige Gemeinsamkeiten erkennen. Das ikonographische Inventar der Miniaturen übernahm der Schöpfer der Wandmalerei nur insofern, als er zwei miteinander redende Frauen in Szene setzte. Das charakteristische sorgenvolle Aufstützen des Kopfes der vom Geliebten verlassenen Frau vor ihrem leeren Schlafzimmer interessierte den Maler wenig.

Die Hauptunterschiede sind:

1. Das Gebäude der Miniaturen nimmt die linke Bildhälfte ein und ist architektonisch einfallsreicher gegliedert als das achsensymmetrische, die gesamte Bildfläche einnehmende Gebäude der Wandmalerei.
2. In den Miniaturen sitzt die zu tröstende Frau, die sich in Q (5) und T_1 (1) auch gegen ein Kissen lehnt, links, und die tröstende Freundin sitzt vom Betrachter aus rechts. In der Wandmalerei ist es genau umgekehrt.
3. In der Wandmalerei sitzt die zentrale Person auf einer Art Thron mit Lehne, was sie in den Miniaturen nicht tut.
4. Wie schon oben angedeutet, fehlt in der Wandmalerei das den Miniaturen gemeinsame Bett.
5. Die Bäume der Miniaturen fehlen in der Wandmalerei, wenn vom jetzigen Erhaltungszustand ausgegangen wird.

Insgesamt gesehen wurde die Darstellung der Paṭamaṃjarī Rāgiṇī im Chattar Mahal vereinfacht, wobei der Künstler aber eigene Wege in der Gestaltung des Gebäudes betrat.

7. *Gauḍī Rāgiṇī*

Abbildung 118; Farbtafel X
Skizze: Figur 18 Maße: 38,8 × 16,3 cm

Von Pfauen umgeben, läuft eine Frau mit zwei nach oben gehaltenen Blütenzweigen zwischen zwei Bäumen am Rande eines mit Lotossen bewachsenen Gewässers. Sie hat eine schmale Taille, breite Hüften, offene Haare, und dreht ihren Kopf nach hinten. Ihre Sarī mit am unteren Ende ausfächernder Cunaṭ deutet auf einen schnellen Gang. Ein vor und ein hinter ihr befindlicher Pfauenhahn schauen sie an, wobei der vor ihr stolzierende Pfau Kopf und Hals zu ihr umdrehen muß. Eine Pfauenhenne am Gewässerrand ist im Begriff, mit ihrem Schnabel auf eine schwarze Schlange zu hacken. Der Hügel zwischen den beiden Bäumen dehnt sich bis in die Nähe des oberen Bildrandes aus. Über der Hügelkuppe steht eine strahlende Sonne am blauen Himmel. Ein leeres Schriftfeld begrenzt schließlich die Himmelszone.

Erhaltungszustand:

Nicht mehr erhalten ist das Grün des rechten Baumes; das Weiß der Bekleidung und der Pfauen blätterte stark ab. Die im linken Baum noch erkennbare Blattzeichnung könnte auf einen Mangobaum schließen lassen. Auch diese Malerei blieb von vertikalen Kalkspritzern nicht verschont. Die Malerei macht einen verwaschenen Gesamteindruck.

Besonderheiten und Diskussion:

Im wesentlichen unterscheidet sich die Wandmalerei kaum von den Miniaturen D 28, E 8, H 8, M 8, R (26), V (1), X (2), Y (10) und Z (20) – (24). In der Mehrzahl der Vergleichsminiaturen scheint die Frau sich nach einem Pfau umzusehen[43], der hinter ihr aus einer Baumkrone schaut[44]. Nur zwei Unterschiede zu den Miniaturen[45] sind bei der Wandmalerei festzustellen:

1. In der vorliegenden Darstellung fehlen die kleineren Vögel und Affen der meisten Miniaturen.
2. Die Vegetation in den Miniaturen ist üppiger als in der Wandmalerei.

Die Landschaftsgliederung entspricht der Illustration der Naṭa Rāgiṇī im selben Raum.

8. *Mālava Rāgiṇī*

Nischenblende: Art I
Abbildung 119; Farbtafel X
Skizze: Figur 19 Maße: 66 × 42 cm

Ein Herr schaut einer von ihm umarmten, eine weiße Girlande in der linken Hand haltenden Frau tief in die Augen und bewegt sich mit ihr auf ein Bett in einem Haus zu, auf das seine rechte Hand weist. Sein langer Jāmā wird an der Taille von einem Hüfttuch umschlungen, ein langer, feingewebter Schal, liegt um seinen Hals, sein Turban ähnelt einer Zipfelmütze. Die mit Sarī und dünner Bluse bekleidete Dame neigt ihren Kopf nach hinten. Das Bett im einstöckigen Haus wird von einem Baldachin in Form eines Bangaldar überspannt. In den drei Nischen der Zimmerrückwand stehen langhalsige Flaschen. Über dem vorspringenden Vordach des Gebäudes begrenzt eine Brüstung eine Dachterrasse, an deren Ecke ein Chattri steht. Hinter dem zentralen Paar stehen zwei Dienerinnen. Die eine hat ihre Arme verschränkt und hält mit ihrer linken Hand einen Morchal empor. Die hinter ihr wartende Dienerin trägt mit ihrer rechten Hand einen Schild, in der Ellenbeuge ihres linken

[43] In V (1) sind anstelle der Pfauen Haushähne (?) dargestellt. In Y (10) blickt die Frau nach vorn.

[44] Wie in D 28, E 8, H 8, M 8, R (26), X (2), Z (20), Z (21) und Z (23).

[45] In V (1) und Z (22) läuft die Dame von links nach rechts. Die Schlange mit der Pfauenhenne fehlt offensichtlich in V (1), Y (10) und Z (23).

Armes ruht ein in eine bestickte Decke eingewickeltes Schwert, das über den Bildrand ragt. Zu Füßen der Wedelträgerin sitzt eine Dame hinter einer Balustrade am Rande eines Gewässers. Im Gegensatz zum Dienerinnenpaar ist ihr Haar von einer Pallū bedeckt, so daß nur noch ihr Gesicht herausschaut. Links in der Ecke zwischen Balustrade und Schlafgemach sitzt mit untergeschlagenen Beinen eine Dame auf einer Decke und lehnt mit dem Rücken gegen ein großes Kissen. Mit dem linken ausgestreckten Arm hält sie einen Bogen, wobei ihre Rechte einen Pfeil auf der Sehne bis zur Achselhöhle der rechten Schulter zieht. Sie zielt auf einen Makara, der wie ein Drachen zwischen Lotossen ihr entgegen blickt. Vor der Schützin liegt ein Schwert in einer Scheide und ein Buckelschild. Hinter ihr steht eine Dienerin, die in ihrer erhobenen Rechten einen weiteren Bogen und mit ihrer linken Hand einen gefüllten, an die Schulter gelehnten Pfeilköcher hält. In Erwartung des Schusses wendet sie ihr Gesicht von der Szene ab.

Die sternenförmig geflieste Terrasse[46], auf der sich die Personen aufhalten, wird im Vordergrund von einer in der Mitte unterbrochenen Balustrade begrenzt. Das von Lotossen bewachsene Gewässer wird von zahlreichen kleinen Fischen und dem Krokodilmonster bevölkert. Eine hohe Nischenwand, hinter der Mangobäume, Bananenstauden mit über die Wand ragenden Blättern und hohe Palmen wachsen, schließt die Terrasse nach hinten ab. Der Himmel ist dunkel, aber sternenlos.

Erhaltungszustand und Farben:

Das Grün der Bäume fehlt größtenteils, von der rechts im Bild hockenden Dame ist nur noch der Kopf erhalten. Einige Schrammen durchziehen das Bild in vertikaler Richtung. Die Augen der meisten Personen sind zwar wieder beschädigt, aber dennoch ist die Malerei in einem relativ guten Zustand.

Die rote Farbe ist auch in diesem Bild am hervorstechendsten, da in ihr der Baldachin des Bettes, der lange Schoßrock, die Decke des eingewickelten Schwertes und der von der Dienerin getragene Schild, Schwert, Köcher und Bogen der Damen links im Bild, der Fußboden des Schlafgemachs, die Spitzen der Lotosse und einige Blätter der Mangobäume ausgeführt wurden. Von goldgelber Farbe sind die Kissen auf dem Bett und das Gestänge des Baldachins. Die unter den Sarīs getragenen Röcke der Damen sind braun oder grau. Das Vordach vom Chattri und unterhalb der Brüstung der Dachterrasse ist dunkelviolett, die Balustrade am Wasser mit hellvioletter Zeichnung. Der Boden der Terrasse und die Wände sind grau, das Wasserungeheuer, die Blätter der Lotosse und Bäume sind grün. Mitternachtsblau blieb dem Himmel vorbehalten, schwarz dem Buckelschild und dem Pfauenschweifwedel.

[46] Die sternenförmigen Fliesen sind besser in Abbildung 125 zu sehen.

Die Wandmalerei läßt leider nicht mehr erkennen, ob auch der Mann eine weiße Girlande getragen hat.

Besonderheiten und Diskussion:

Das von den Vergleichsminiaturen D 35, E 10, F 10, K 10, O (8), R (2), Z (35) und (36) schließbare ikonographische Inventar, d. h. das sich umarmend girlandenhaltende, auf das Bett zugehende Paar und die das Bett vorbereitende Dienerin, übernahm der Maler nur teilweise. In folgenden Punkten weicht die Wandmalerei von den Darstellungen aus der Miniaturmalerei ab:

1. In der Wandmalerei fehlt die Dienerin am Bett[47].
2. Die Dachterrasse der Wandmalerei hat keinen Aufbau, eine niedrigere Brüstung als die Miniaturen und einen Chattri mit einer Kuppel anstelle eines Tonnengewölbes.
3. Zum Sockel des Schlafgemaches führt anscheinend keine Stufe, und die in den Miniaturen hochgezogenen Vorhänge fehlen ebenfalls.
4. Die Betten der Miniaturen haben keinen Baldachin[48].
5. In den Miniaturen fehlen dagegen die Nischen der Wandmalerei.
6. Das Gewässer mit den Lotossen, Fischen und dem Makara fehlt in den Miniaturen.
7. Der Sternenhimmel der meisten Miniaturen fehlt im Chattar Mahal[49].
8. Der Chattri jenseits der Mauer fehlt in der Wandmalerei und in nur zwei Miniaturen.
9. Die Wedelträgerin, die beiden Waffenträgerinnen, die hinter der Balustrade sitzende Dame und die Bogenschützin sind in keiner Miniatur vertreten.

Vor allem mit der auf den Makara zielenden Bogenschützin dürfte auch diese Malerei im Chattar Mahal einzigartig unter im Bundikalam gemalten Mālava Rāgiṇī-Illustrationen sein, zumal der Künstler dieses Motiv wahrscheinlich nicht anderen Miniaturen entlehnen konnte, da derartige Darstellungen bisher nicht publiziert sind, und somit als echte Neuerung zu betrachten ist.

Im Bild sind zwei parallele Spannungen festgehalten. Die Bogenschützin sorgt im wahrsten Sinne des Wortes für Spannung, indem sie den aufgelegten Pfeil des bis zum äußersten gespannten Bogens jeden Augenblick loslassen kann. Ebenso wird jeden Augenblick der Mann seine umarmte Geliebte küssen, die sich ihm bereits zum Kuß neigt. Auch in den Vergleichsminiaturen sind sich die beiden so intensiv nahe, daß nur ein Kuß, der in indischen Malereien und selbst heutzutage im indischen Kino normalerweise kaum gezeigt wird, die logische Konsequenz der beiden sich nähernden Gesichter

[47] Ausnahme hierzu ist Z (36), wo die Dienerin ebenfalls nicht vorhanden ist.

[48] Eine Ausnahme ist wieder nur Z (36).

[49] In O (8) sind keine Sterne zu sehen, in Z (36) dürften evtl. vorhandene Himmelskörperdarstellungen durch die abregnenden Wolken verdeckt sein.

sein kann, so wie die Bogenschützin ihren Pfeil abschießen und nicht in den Köcher zurückstecken wird. Die auf den ersten Blick überflüssige Bogenschützin hilft somit die zwischen dem Paar herrschende Spannung zu unterstreichen: Der Betrachter ist auf den vereinigenden Kuß, und vielleicht auch auf das, was ihm folgen mag, so gespannt wie ihr Bogen.

9. *Mālavakauśika Rāga*

Nischenblende: Art III
Abbildung 120; Farbtafel X
Skizze: Figur 20 Maße: 66,0 × 43,4 cm

Auf der Terrasse eines Palasthofes sitzt ein Edelmann mit einer Dame auf einem großflächigen Sitzmöbel und bekommt von einer stehenden Dienerin Luft zugewedelt. Er hat seine angezogenen Knie mit einem Yogapaṭṭa umschlungen und lehnt gegen ein großes Kissen. Er trägt einen transparenten Jāmā, dessen Saum sich um ihn herum auf dem breiten Sitz verteilt, eine kurzärmelige Weste und eine Hose. Sein Turban ist flach und weit auf den Hinterkopf geschoben, Augenbrauen und Schnurrbart sind wohl geschwungen. Eine feingewebte Dupaṭṭā fließt von seiner rechten Schulter auf das Kissen vor der Lehne. Seine Koteletten sind bis auf winzige Löckchen glatt gestrichen, ein Ohrring mit zwei Perlen ziert die Ohren. Der so fürstlich gekleidete Herr schaut die links von ihm sitzende Dame an, wobei er mit der linken Hand im Begriff ist, auf die nur von einer knappen, transparenten Bluse verhüllte Brust der Dame zu fassen, die diesen Annäherungsversuch mit ihrer linken Hand sanft zurückschiebt, indem sie ihm ein kegelförmiges, im Blatt eingerolltes Stück Betel reichen möchte. Die rechte Hand des Edelmannes hält eine Blüte (?) vor seiner Brust, die Rechte der Dame hält ein weiteres Stück Betel bereit. Zwischen ihren ebenfalls angezogenen Beinen fächert sich das Ende ihrer Cunaṭ auf. Ihr Pallū mit weißer Borte umgibt ihren Kopf und fällt hinter dem großen Kissen in ihrem Rücken herab. Hinter dem Edelmann steht die mit einem Morchal wedelnde Dame von schlankem Wuchs, die mit ihrer nach unten hängenden Linken ein Fläschchen am schlanken Hals hält. Hinter ihr wartet eine Dienerin mit einem zugedeckten Tablett auf ihrer rechten Handfläche, die linke Hand stützt sich auf ihre Hüfte. Sie steht vor einer Tür mit über dem Türsturz befestigtem Vorhang. Links von der Partnerin des Edelmannes verharrt eine Dienerin mit vor der Brust zusammengelegten Händen. Zu ihren Füßen kniet ein weibliches Musikantenpaar. Die Sängerin zupft die Tanpura mit schlankem Hals, währenddessen ihre Begleiterin eine auf ihren Oberschenkeln liegende Dholak-Trommel schlägt. Vor dem Sitzmöbel des Paares steht u. a. ein kurzbeiniges Beistelltischchen mit einer Pāndose, einem Becher und einigen schlanken Karaffen. Ein Paar Lotosblätter liegt daneben. Darunter deutet eine Stufe den Terrassensockel an. Links der Stufe

beherbergt ein Ständer zwei kugelrunde Wasserkrüge, rechts der Stufe stolziert ein zierlich-schlanker Pfau.

Unterhalb des Vordaches der zurückgesetzten Nischenwand ist ein hochgerollter Vorhang mit einem Zickzackmuster angebracht. Oberhalb des Vordaches erhebt sich links und rechts ein Stockwerk mit einem kleinen Aufbau und freistehendem Chattri. In den den Hof flankierenden Geschossen sind Bogenfenster, aus denen Damen in den Hof schauen können. Da sich die beiden Damen in den Fenstern über den Hof hinweg anblicken, scheinen sie ein Gespräch zu führen. Zwischen ihnen befindet sich auf der Rückwand des Hofes ein offener Pavillon mit oktogonalem Grundriß, in dem ein Sitz mit zwei Kissen steht. Zwei gegenständige Sonnensegel sind am vorkragenden Pavillon aufgespannt. In den dunklen Himmel ragen links und rechts des zentralen Pavillons zwei Fächerpalmen.

Erhaltungszustand und Farben:

Durch die linke Mauerfuge ist Wasser gedrungen, das an dieser Stelle das Bild in Mitleidenschaft gezogen hat. Außerdem ist vom oberen Bildrand in verschiedenen Schichten Lack oder Firnis getropft. Stellenweise ist das Bild zerkratzt. Der Zustand des Bildes läßt aber noch die meisten Einzelheiten erkennen. Ein zum Grau neigendes Weiß fand wieder bei den architektonischen Elementen des Bildes Verwendung und soll wohl weißen Marmor andeuten. Die Vordächer sind leicht rotschattiert, Sonnensegel, Vorhänge, Decken und die Zickzackmuster sind rot. Rötlich mit verschiedenen Blumenrankenmustern ist der Fußboden der Terrasse, rosa die Bluse der tablettragenden Dienerin und der Rock der rechts vom Bett stehenden Frau. Bräunlich ist der Rock der Dame auf dem Bett sowie die Kleidung der Wedelträgerin. Die Hose des Edelmannes ist wie die Cunaṭs einiger Damen in einem blassen Dunkelgrün. Ockergelb ist die Bluse der Dienerin rechts vom Bett und z. B. der Deckel des herbeigetragenen Tabletts, der Rahmen und die Füße des Sitzmöbels, die beiden Krüge, der Boden vor dem Terrassensockel und der in der Abbildung nicht mehr erkennbare, durchlässige Vorhang der äußersten rechten Türöffnung. Die Lehne hinter dem Edelmann ist blaßgrün, das Kissen davor rot. Der Rahmen des Beistelltischchens, der Wedel und der Himmel, sind anthrazitfarben. Dunkelrot und -grün sind die diversen Flaschen in den Wandnischen.

Besonderheiten und Diskussion:

Die Miniaturen E 7, F 1[50], M 7, Q (1) und R (27) zeigen zwar alle das Paar

[50] Diese Miniatur ist zwar mit „Bhairava“ beschriftet, folgt aber ikonographisch der Darstellung eines Mālavakauśika Rāga.

auf dem bettähnlichen Sitz[51], folgen in der Darstellung aber zwei Traditionen[52], einer älteren, vertreten durch E 7, F 1, M 7 und R (27) und einer jüngeren, vertreten durch Q (1).

In der älteren Tradition sitzt der Herr rechts, die Dame vom Betrachter aus links, die Architektur ist nicht annähernd achsensymmetrisch und im linken Teil des Gebäudes bereitet eine Dienerin, ähnlich den Mālava Rāgiṇī illustrierenden Miniaturen, das Schlafgemach vor, indem sie die Vorhänge beiseite schiebt.

In der jüngeren Tradition sitzt der Herr rechts, die Dame links, die Dienerin am Bett fehlt mitsamt dem Schlafgemach, die Architektur ist zur vertikalen Mittelachse des Bildes annähernd achsensymmetrisch, zwei Wedelträgerinnen sorgen für ein fliegenfreies Beisammensein des Paares und frische Luft, und mehrere Musikantinnen unterhalten mit einer Tänzerin das Paar.

Die Wandmalerei unterscheidet sich von beiden Traditionen

1. durch eine Pfauenwedelträgerin, die in den Miniaturen fehlt,
2. durch zwei aus den Fenstern schauende Damen im oberen Stockwerk, die die Miniaturen auch nicht kennen,
3. durch den Pfau, der in den meisten Miniaturen auf dem Dach[53], in der Wandmalerei sich aber am Terrassensockel eingefunden hat,
4. durch das vor dem Sitzmöbel stehende Beistelltischchen mit Pān und Getränken,
5. durch das Wasserkrugpaar im Ständer am Terrassensockel, das wie das Beistelltischchen in den Miniaturen fehlt, und
6. durch die fehlende Tänzerin, dafür aber vorhandene Tablett-Trägerin.

Gemeinsam mit der älteren Tradition hat die Wandmalerei die Terrasse, die aber in der Wandmalerei die Stufe zentral eingesetzt hat.

Mit der jüngeren Tradition teilt die Wandmalerei die Position von Herr und

[51] Den Unterschied zwischen dem großflächigen Sitz und einem Bett veranschaulichen die Miniaturen E 7 und F 1 am besten. Ein Bett hat nie eine Lehne, wie etwa auch das große Sitzmöbel der folgenden Wandmalerei einer Rāmakarī Rāgiṇī.

[52] Die von Randhawa und Galbraith (Randhawa Galbraith 68, p. 86), Randhawa (Randhawa 81, p. 74) und Leach (Leach 78, p. 402) als „Raga Malkau(n)s" (= Mālavakauśika), von Christie's (Christie's 6. 7. 78, p. 34) als „Dipak Raga" identifizierte Darstellung eines sich auf einer Terrasse bei Vollmond umarmenden Paares ist, soweit mir bekannt, in allen sechs publizierten Versionen (Archer 59, Plate 27; Randhawa/Galbraith 68, col. Plate p. 87; Leach 78, Illustr. p. 401; Christie's 6. 7. 78, lot 140, Plate 22; Randhawa 81, Plate 43 und Sotheby 28. 4. 81, lot 118) unbeschriftet und hat keinen Bezug zu irgend einer Rāgamālā. Im Bundikalam des letzten Viertels des 18. Jhs. entstanden derartige Liebesszenen in vielen Variationen und großer Zahl, die gelegentlich die Darstellung der geschlechtlichen Vereinigung mit einschlossen. Eine dritte Tradition in der Darstellung dieses Rāga gibt es daher nicht. Wegbereitend für diese Art der Liebespaardarstellung waren wahrscheinlich Moghulmalereien wie etwa Sotheby, 7. 12. 70, lot 108.

[53] Nur in R (27) gibt es gar keinen Pfau.

Dame auf dem „Sofa", Trommlerin und Sängerin, die in der Wandmalerei aber nicht stehen, sondern knien, und die annähernd achsensymmetrische Architektur. Das „Orchester" dieser Miniatur besteht im Unterschied zur Wandmalerei nicht aus zwei, sondern aus vier Musikantinnen (in R (27) musizieren zwei Damen).

Die jüngere Tradition befolgt mit den beiden Yakschweifwedelträgerinnen eine alte Texttradition, die einen Cāmara ausdrücklich zum Erzeugen von Luftzug erwähnt[54]. Schon wegen des Wedels aus Pfauenschwanzfedern[55] ist die Wandmalerei ein Bindeglied zwischen der älteren Tradition, die gar keinen Wedel kennt, und der jüngeren Tradition.

Über das kleine Beistelltischchen, das eigentlich wie ein gewöhnlicher, niedriger Hocker aussieht, soll bei der Diskussion des Dīpaka Rāga noch einmal ausführlich gesprochen werden, da normalerweise derartige Hocker im Bundikalam als Podest für stehende Personen gemalt worden sind.

Vom derzeitigen Standpunkt der veröffentlichten Miniaturen aus betrachtet, ist auch die den Rāga Mālavakauśika illustrierende Wandmalerei im Chattar Mahal aufgrund vieler Unterschiede im Vergleich zu den Miniaturmalereien ein Unikat.

10. *Rāmakarī Rāgiṇī*

Nischenblende: Art III
Abbildung 121 — Details: Farbtafeln XII und XIII
Skizze: Figur 21 — Maße: 67,4 × 44 cm

Ein vornehm gekleideter Herr sitzt mit einer seine Annäherungsversuche mit Gesichtabwenden beantwortenden Dame auf einem bettähnlichen Möbel mit hoher Lehne. Der Turban des Mannes hat einen kleinen, nach unten weisenden Zipfel und aufgesteckten Perlenschmuck. Sein Schnurrbart ist wie sein Backenbart glattgekämmt. Eine enge, zweireihige Perlenkette umgibt seinen kräftigen Hals. Unter seinem langen, durchsichtigen und längsgestreiften Jāmā, der an den Hüften von einer seidenen Schärpe zusammengehalten wird, verbirgt sich eine kurzärmelige Weste mit einem Schachbrettmuster und ein enges Beinkleid. Das linke Bein hat er angezogen und auf die Sitzfläche gestellt, während sein rechtes gestrecktes Bein auf dem Terrassenboden ruht. Parallel zu diesem Bein lehnt ein Schwert gegen eine große Kissenrolle in seinem Rücken. Seine linke Hand berührt den rechten Oberarm, währenddessen die Dame seine rechte Hand von ihrem rechten Knie zurückschiebt. Ihr linkes Bein hat sie ebenfalls aufgestellt und zu sich herangezogen. Ihren

[54] Siehe Waldschmidt 63, p. 285, und Waldschmidt 72, S. 30 f der Artikelzählung.

[55] Waldschmidt übersetzte „cāmara" mit „Wedel aus Pfauenschwanzfedern". Mit cāmara dürfte aber ein Yakschweifwedel gemeint sein. Vergl. Waldschmidt 72, S. 31.

gesenkten Kopf hat sie vom Mann abgewendet. Mit der linken Hand ist sie im Begriff, ihr Gesicht mit ihrem Pallū zu verschleiern, der ihr Haar bedeckt. Unter ihrem Perlenhaarschmuck fallen lockige Haarsträhnen auf ihr Gesicht und ihre rechte Schulter. Ihre kurzärmelige, transparente Bluse verhüllt nur knapp ihren Busen. Auf der Sitzfläche verteilt sich ihre Cunaṭ. Lange Perlenketten, Ober- und Unterarmreifen und goldene Fußkettchen schmücken ihre grazile Gestalt. Neben ihr steht mit in Kinnhöhe gefalteten Händen eine Dienerin, die sie bittet, den Werbungen des Herrn, der kein anderer ist als Budh Singh von Bundi, nachzugeben. Hinter dem Herrscher hält eine stehende Dienerin einen Pfauenschweifwedel und faßt mit ihrer linken Hand auf die Sitzlehne. Unmittelbar hinter ihr hält eine Dienerin einen runden, an einer langen Stange befestigten, Ehrenschirm über den König.

Die Terrasse, auf der sich die beschriebenen Personen aufhalten, fällt ohne Balustrade jäh zu einem Gewässer ab, in dem ein Krokodil mit aufgerissenem Rachen alle Fische und Wasservögel vertrieben hat. Die in alle Richtungen umkippenden Lotosse deuten mit ihren vom Wasser bedeckten Stengeln die durch das Krokodil hervorgerufene, unruhige Wasseroberfläche an. Auf dieses Krokodil mit dem Kamm eines Drachen zielt eine vor einem zweistöckigen Haus in der linken Bildhälfte sitzende Dame mit einer langläufigen Flinte. Um dem zu erwartenden Rückstoß entgegenzuwirken, hat sie ihr rechtes Bein aufgestellt, so daß ihr Körper zunächst auf dem linken, liegend herangezogenen Bein lastet. Die stehende Dame hinter ihr hält ein weiteres Gewehr mit langem Lauf und schmalem Kolben bereit. Sie blickt gespannt auf das Geschehen der Terrasse. Ein Rundbogen, der ähnlich der II. Nischenart gestaltet ist, führt zu einer schmalen Tür im Inneren des Gebäudes. Der hochgezogene Türvorhang wurde an drei Haken über dem Türsturz befestigt. Über dem vorspringenden Vordach umgibt ein aus farbig glasierten Blumen gestalteter Fries das obere Gebäudestockwerk. Ein ähnlicher Fries ist unterhalb der eingeschnürten, von einer Manschette umgebenen Kuppel des Daches zu sehen. Auf der zum Wasser weisenden Hausfront des oberen Stockwerkes befindet sich ein Fenster mit vorkragendem Anbau. Die Gebäudefassade des unteren Stockwerkes wird auf der Terrassenseite mit einem Fenster aus durchbrochenem Stein aufgelockert. Eine Art Waschbrettmuster weist die hohe Mauer auf, die die Terrasse im Hintergrund begrenzt. Hinter der Mauer wachsen Bananenstauden zwischen Laubbäumen und Palmenkronen auf schlanken, von Kletterpflanzen umrankten Stämmen in den dramatisch gefärbten Himmel, an dem schmale Wolkenbänder zu sehen sind.

Erhaltungszustand und Farben:

An einigen Stellen, besonders an den Wandfugen und bei den Gesichtern einiger Personen, ist die Farbe gänzlich abgeblättert. Lackschichten durchziehen das gesamte Bild und sorgen wie bei anderen Wandmalereien des Schlaf-

zimmers für einen Verschmiereffekt. Einige Partien, wie z. B. der Wald im oberen Bildrand, sind jedoch noch sehr gut erhalten, wo der Maler die verschiedensten Rot- und Blautöne einzusetzen wußte. In einem etwas schmutzigen Weiß sind die Architekturteile wie Gebäude, Mauer und Ufer zum Gewässer ausgeführt. Rot war neben dem Terrassenboden und dem Türvorhang auch wieder der Kleidung vorbehalten: der Turban, Blusen und Röcke einiger Damen sind in Rottönen gemalt. Desgleichen natürlich auch die Lotosblüten. Bräunlich ist die Hose des Mannes und die Cunaṭ der Schirmträgerin. Die Vegetation und das Krokodil sind in verschiedenen Grünabstufungen wiedergegeben. Schirmkrempe und Wedel sind schwarz. Bis auf die der beiden Insignienträgerinnen sind die Augen der Personen wieder zerstört.

Besonderheiten und Diskussion:

Mit den Vergleichsminiaturen F 11, K 11, L 11, Q (6), R (36), Y (17) und Z (44) hat die Wandmalerei die Haltung des Paares auf dem großflächigen Stuhl, die von einer Mauer im Hintergrund begrenzte Terrasse und das Gebäude auf der linken Bildseite gemeinsam. Im einzelnen bestehen aber folgende Unterschiede:

1. Das Paar der Wandmalerei sitzt wie in R (36) spiegelverkehrt.
2. Das Gebäude der Wandmalerei ist ohne Chattri und wirkt geschlossener als das Gebäude der Miniaturen. Ferner hat es eine den Miniaturen unbekannte Kuppel.
3. Das untere Drittel der Wandmalerei, d. h. das Gewässer mit allem, was dazu gehört, fehlt in den Miniaturen.
4. Die schießende Dame mit ihrer Begleiterin, die bittende Dienerin und die beiden Insignienträgerinnen fehlen in den Miniaturen ebenso[56].
5. Das Topfpaar vor der Terrasse fehlt nur in Q (6) und der Wandmalerei. Die Identifikation des abgewiesenen Herren mit Budh Singh soll eine ausführliche Erläuterung im Kapitel über die Datierung der Chattar Mahal-Rāgamālā erfahren.

Relativ ungewöhnlich für eine rajputische Malerei ist die Himmelsfärbung mit ihren nuancierten Farbabstufungen und zarten Wolkenstreifen, die eine Illusion von „Ferne" hervorrufen, vergl. Farbtafel XII.

Ähnlich wie in der Wandmalerei der Mālava Rāgiṇī ist auch hier die im linken Bildteil befindliche Schützin für diese und alle weiteren mir bekannten Rāmakarī Rāgiṇī-Darstellungen ungewöhnlich. Im Unterschied zur Bogenschützin legt sie mit einer Flinte auf das ihr entgegenblickende Krokodilwesen an. Ihr Schuß kann jederzeit erfolgen, da das Abdrücken des Abzugshahnes für den Betrachter weniger an Bewegung hergibt, als etwa das Spannen eines

[56] Nur in R (36) gibt es noch eine Pfauenschweifwedelträgerin und zwei Musikantinnen.

Bogens, d. h. der Gewehrschuß ist für den Betrachter überraschender als ein lautloser Pfeilschuß, da er bei letzterem sehen kann, inwieweit die Waffe schußbereit ist.

Auch die in diesem Bild anwesende Schützin erfüllt ihren Zweck, zumal die sich von ihrem Liebhaber abwendende Dame von den Schußvorbereitungen nichts ahnen kann, da sie in eine andere Richtung schaut. Vielleicht sind ihre Augen ohnehin nicht geöffnet, was aber wegen des Zustandes der Malerei nicht mehr erkannt werden kann. Nun kann man sich leicht vorstellen, was geschieht, wenn der Schuß mit Getöse losgeht: die nichtsahnende, abweisende Erwählte wird vor Schreck sich in die Arme des Liebhabers flüchten.

Das Motiv der Frau, die sich den Werbungen ihres Geliebten oder Mannes widersetzt, um ihm dann aus Furcht, die durch einen Dritten verursacht wird, in die Arme zu fallen, ist der indischen Malerei vertraut. Eine Miniatur in der School of Oriental Studies in London[57] illustriert z. B., wie eine Ehefrau erst ihren Gatten umarmt, als sie eines Nachts von einem Dieb in Schrecken versetzt wird. Die Darstellung im Chattar Mahal ist jedoch wieder einzigartig, weil der Künstler wegen des überlieferten ikonographischen Inventars den Augenblick festhielt, *bevor* die Frau dem zunächst abgelehnten Mann in die Arme fällt. Die Linien Gewehrlauf – Schußlinie, Schwert und das rechte Bein des Mannes verlaufen zueinander parallel, das Krokodil befindet sich genau in einiger Entfernung unterhalb der furchtsamen Frau, wodurch rein bildlich eine gewisse Beziehung zwischen ihr und dem furchterregenden Krokodil hergestellt wird. Der Schuß wird sowohl dem furchteinflößenden Wasserungetüm als auch der – vielleicht gespielten – Furcht der Dame vor ihrem Liebhaber ein rasches Ende bereiten. Budh Singh hat sich in einem Meisterwerk rajputischer Wandmalerei verewigen lassen!

11. *Khambhāvatī Rāgiṇī*

Nischenblende: Art I
Abbildung 122
Skizze: Figur 22

Detail: Abbildung 148
Maße: 68,8 × 45 cm

Vor einer hohen Mauer sitzt der viergesichtige, bärtige Gott Brahmā am Opferfeuer auf einem niedrigen Hocker in Gegenwart einiger Frauen und Brahmanen. Die Köpfe des Gottes sind so dargestellt, daß hintereinander zwei im rechten und zwei im linken Profil symmetrisch zusammengesetzt sind. Die Köpfe haben zwei ihnen gemeinsame Ohren, wobei das sichtbare Ohr eigentlich das Ohr des mittleren, linken Kopfes vom Betrachter aus gesehen

[57] Folio 172 aus dem 1570 datierten „Anvār-i Suhaili", abgebildet u. a. in: Goetz 30 a, Tafel 26, Nr. 72; Gray 50, Plate 119, no. 636, G.; Archer 60, Plate 19, G. und Lawrence 63, Planche 6, F., R.b.

ist. Die Position dieses Ohres deutet dabei auf die beiden vorderen, sich dem Opferfeuer zuwendenden Gesichter. Vierarmig hält Brahmā in seiner erhobenen linken Hand eine Akṣamālā, die untere Linke hält vor der Brust ein Manuskript. Seine erhobene hintere rechte Hand hält einen rechteckigen, länglichen Gegenstand, seine vordere Rechte hat etwas ins lodernde Feuer geworfen. Seine Kopfbedeckung setzt sich aus drei Helmen zusammen, die an Pickelhauben erinnern. Die mittlere Helmpartie bedeckt die gegenständigen mittleren Köpfe. Auf den drei Spitzen des Helmes stecken Lotosblüten, deren mittlere voll erblüht ist. Gekleidet ist er mit einer Dhotī und einem über Brust und Schulter geworfenen Tuch. Eng um den Hals schmiegt sich eine dunkle Perlenkette. Unmittelbar hinter ihm sitzt eine ihm beim Opfer assistierende Dame. Ihm gegenüber sitzt auf der anderen Seite des Feuers eine Dame, die ihre blütenhaltenden Hände in Kinnhöhe zusammengelegt hat. Ihre Füße ruhen wie ihr Gesäß auf dem zusammengerafften Stoff ihrer Sarī, lange Quasten fallen von ihrer Taille. Hinter ihr sitzt eine Gruppe von vier Damen dicht beieinander. Die beiden vorderen widmen sich der Betrachtung des Opfergeschehens, die beiden hinteren Damen sind in ein Gespräch vertieft und schauen sich an. Links hinter der Vierergruppe steht eine Dame mit quergestreiftem Rock neben dem Eingang eines Gebäudes, in dem ein Bett mit einer Kissenrolle steht. Eine kaum sichtbare, heruntergelassene Matte verwehrt den Fliegen den Zutritt zu diesem Schlafgemach. Der weit hochgerollte Vorhang des Eingangs gibt den Blick auf den Karniesbogen mit betontem Kiel frei. Eine Tür mit hochgezogenem Vorhang im Rauminneren und ein kleines, hochgelegenes rechteckiges Fenster sind weitere Öffnungen dieses Gebäudeteils, auf das noch ein geschlossener, flachgedeckter Pavillon mit Ausgang zur Dachterrasse und ein Eckchattri gesetzt ist. Ein Wasserspeier in Form eines Makara[58] hält eine Stange, von der ein zweizipfeliger Wimpel weht.

Zur Gruppe der Damen um Brahmā gesellen sich noch drei mit je einer Dhotī bekleidete Brahmanen, die alle ihr Haar zu einem Knoten zusammengebunden haben. Gestikulierend sitzen sie in einigem Abstand von der quadratischen Feuerstelle, so daß nur Brahmā und die blumenhaltende Dame direkt an der Opferzeremonie teilnehmen. Zwei liegende Kühe und ein kleines Kälbchen verteilen sich auf die untere Bildfläche. Jenseits der Mauer wachsen ein Mangobaum, Bananenstauden und ein weiterer Laubbaum in den klaren, wolkenlosen Himmel.

[58] Diese Art von Makarakopf erfreute sich anscheinend großer geographischer Verbreitung. Ein entsprechender Kopf der Miniaturen A (7) und W 6. wird ohne Fahnenstange als „China, Late Ming Period" im Rijksmuseum, Amsterdam, ausgestellt. Vergl. Asiatic Art 85, no. 35, p. 59.

Erhaltungszustand und Farben:

Das Bild hat viele Wisch- und Kratzspuren. Die blaue Farbe des Himmels platzte größtenteils ab. Das Gebäude und die Wand zum Garten sind weißgrau, die Fläche vor der Mauer und dem Gebäude ist zartrosa mit Spuren von ocker und grün. Dunkelrot ist der Wimpel, die oberen Blätter des Mangobaumes, die Vorhänge, der Fußboden des Schlafgemaches, der Rahmen des Fensters, die Sarī der Frau vor dem Feuer, die Dhotī des mittleren Brahmanen sowie die Hörner der Rinder. Die kurzärmeligen Blusen der meisten Frauen sind wie Brahmās Umhang und die Borte seiner Dhotī, die Streifen im Rock der stehenden Dame und die Flammen des Feuers rotviolett. Blau malte der Schöpfer des Bildes neben dem Himmel auch die Bordüre des großen Vorhanges, die Innenwand des Schlafgemaches, das Fenster, den Rock einer sitzenden und die Cunaṭ der stehenden Dame. Die Kühe und Brahmanendhotīs sind weiß. Gelb ist der Bettrahmen und Brahmās Dhotī. Blaßgrün fand bei den Bäumen Verwendung. Die Borte des im Schlafgemach hochgezogenen Türvorhanges und der Rahmen des Dachterrassenaustritts sind golden. Die vorspringenden Vordächer sind blaßviolett.

Besonderheiten und Diskussion:

Das von den Miniaturen A (7), F 9, H 9, J 9, R (14), T_1 4., W 6. und Y (14) vorgegebene ikonographische Inventar beschränkt sich auf einen mit einer Frau am Feuer sitzenden Brahmā vor einer hohen Mauer und ein Gebäude im linken Bildteil, das sich durch ein Eckchattri mit einem Pfau[59], einen wimpelhaltenden Makarakopf[60] und ein Bett im Innenraum auszeichnet. Fast alle diese Merkmale berücksichtigte auch der Maler im Chattar Mahal. Die Hauptunterschiede werden im folgenden aufgezählt:

1. Der Pfau auf dem Chattri der Miniaturen fehlt in der Wandmalerei.
2. Das den Miniaturenbrahmās eigene Attribut in Form eines langstieligen Opferlöffels, der die Form eines langschaftigen Dreizacks annehmen kann, gab der Künstler dem Brahmā der Wandmalerei nicht in die Hand.
3. Das Opferfeuer der Miniaturen lodert in einem transportablen Gefäß in der Form einer Sanduhr[61]. Das Feuer der Wandmalerei aber brennt in einer festen, von Steinen quadratisch umrahmten Feuerstelle.
4. Die Fassade des Gebäudes der Wandmalerei ist geschlossener und deutet durch die Berücksichtigung der zur Mauer übergehenden Wand mehr als die Miniaturen einen Innenraum an, wodurch aber in der Wandmalerei die Innenraumnische der Miniaturen wegfiel.

[59] In T_1 4. ist das Flachdach ohne Aufbau und Pfau dargestellt. In J 9 fehlt der Eckchattri und der Pfau.

[60] Dieser fehlt in J 9, der zweizipfelige Wimpel ist jedoch vorhanden.

[61] In J. 9 lodert das Feuer unterhalb der Terrasse auf der Erde.

5. Die Wandmalerei weist gegenüber den Miniaturen zusätzliche Personen und Tiere auf.
6. Sofern vom Erhaltungszustand der Wandmalerei ausgegangen werden kann, fehlen in ihr die Ritualutensilien (Kamaṇḍalu, Gefäße in Becherform etc.) der Miniaturen.

Der Maluntergrund des Bildes war und ist so dünnflächig, daß der Künstler die rechte Seite des Gebäudes mit der vertikalen Mauerfuge abschließen ließ. Die horizontale Fuge beeinflußte die Bildaufteilung dahingehend, daß der Maler die Höhe der Mauer durch sie bestimmte.

Die Kühe und Brahmanen hinterlassen den Eindruck einer genreartigen Darstellung. Auch diese Wandmalerei vermochte der Künstler, vor allem mit den hinzugezogenen Personen und Tieren, von anderen Darstellungen desselben Themas herauszuheben.

12. *Toḍī Rāgiṇī*

Abbildung 123
Skizze: Figur 23 Maße: 37 × 15,2 cm

Am Gewässerufer in der Nähe eines Waldes schreitet eine Dame, die in ihrer rechten erhobenen Hand eine Vīṇā hält, während sie ihre linke einem verfolgenden Gazellenpaar entgegenstreckt, nach dem sie sich umschaut. Der Pallū ihrer hauchdünnen Sarī fällt über ihren Kopf bis zur Ellenbeuge des rechten Armes und steht darunter etwas vom Körper ab. Ihr quergestreifter Rock wölbt sich leicht über dem Erdboden auf. Die Hand des rechten angewinkelten Armes umfaßt die Stabzither zwischen den beiden zum Körper weisenden Klangkörpern am dünnen Stab, der am unteren Ende in einen Pfauenhals ausläuft. Der gehörnte Bock des nachlaufenden Gazellenpärchens ist nahe an ihrer linken Hand. Hinter dem Gazellenpaar ränkelt am rechten Bildrand eine Weide mit feingliedrigen Ästen empor. Die Dame wird von einem Hügel förmlich eingerahmt, hinter dem Bananenstauden und Laubbäume zum Vorschein kommen. Unmittelbar unter dem schmalen, freien Schriftfeld strahlt die Sonne am Himmel. Im Gewässer unter der von rechts nach links laufenden Dame schaukeln Lotosblätter und Blüten auf der Wasseroberfläche.

Erhaltungszustand:

Gesicht und Oberkörper der Dame sind größtenteils zerstört. Die Binnenzeichnung ist mit dem Grün einiger Laubbäume abgeplatzt. Mehrere Schrammen durchziehen das Bild. Parallel zum seitlichen Bildrand verlaufen einige Kalkspritzer.

Besonderheiten und Diskussion:

„Unter allen Rāgamālā-Bildern – den musikinspirierten Miniaturen – ist die Darstellung der Toḍī-Rāgiṇī wohl eine der poetischsten und wohl mit am

leichtesten auch für den Laien zu identifizieren. Ihr zentrales Thema ist die eine Vīṇā haltende oder spielende junge Frau, umgeben von Antilopen. Die Szene spielt stets im Freien, unter Bäumen, zumeist vor einer Bergkulisse, am Ufer eines Flußlaufs oder eines Sees[62]". Die Miniaturen D 10, K 15, M 21, N 15, O (11), R (9), V (3), Y (18), Z (45), Z (46) und Z (47) sind demnach Illustrationen der Toḍī Rāgiṇī. Bei näherer Betrachtung läßt sich aus diesen Miniaturen eine homogene Gruppe herausnehmen, die aus den Bildern D 10, K 15, N 15, O (11), R (9), Z (45) und Z (47) besteht. Die fünf erstgenannten Miniaturen sind im Schriftfeld entsprechend identifiziert[63]. Lediglich in Z (45) und Z (47) läuft die Dame von links nach rechts, statt von rechts nach links. Zwischen diesen sieben Miniaturen und der Wandmalerei im Chattar Mahal gibt es einige Unterschiede:

1. In der Wandmalerei wird die Dame von einem Bock und nur einem Gazellenweibchen verfolgt, in den Miniaturen, mit Ausnahme von Z (47), dagegen von einem Bock in Begleitung einer Herde von Gazellenkühen.
2. Die Felsformation der ersten sechs Miniaturen fehlt in der Wandmalerei.
3. Auf die Fächerpalmen, das große Vogelpaar am Wasser, die Enten, das hervorlugende Gazellenpaar an der Felsformation und auf alle weiteren Tiere legte der Maler der Wandmalerei, im Gegensatz zu den Malern der Mehrzahl dieser Miniaturen, keinen Wert.
4. Es hat den Anschein, als hielte die Dame der Miniaturen den Gazellen ein Grasbüschel entgegen. Die Dame der Wandmalerei hält keine Grashalme, sofern dies vom Erhaltungszustand der Malerei her gesagt werden kann.

Alle anderen erwähnten Miniaturen[64] und folgend aufgeführten Wandmalereien sind nur *Motive* der Toḍī Rāgiṇī, zumal von Y (18) abgesehen, kein Bild entsprechend beschriftet ist. Rein stilistisch ist Y (18) vom Bundikalam wegen der Haltung der Vīṇā und den regelmäßig sich abwechselnden Laub- und Bananenbäumen beeinflußt, aber wohl nicht unmittelbar in ihm entstanden, was u. a. mit folgenden Merkmalen belegt werden könnte:

1. Die Dame läuft nicht, sie steht.
2. Es fehlt der aufgewölbte Hügel bzw. Berg.
3. Die Dame wird von zwei Gazellenböcken flankiert, wobei sie mit ihrer rechten Hand einen zu streicheln scheint.
4. Die Vīṇā wird so gehalten, daß die Saiten dem Körper zu-, die Klangkörper vom Körper abgewendet werden. In der Wandmalerei und den erwähnten Miniaturen, den eigentlichen Toḍī Rāgiṇī-Illustrationen, ist es genau umgekehrt.

[62] Rolf Weber in Härtel 80, S. 88.

[63] M 21 ist zwar entsprechend beschriftet, fällt aber, wie andere Malereien dieser Serie, in bezug auf das Musikinstrument, die Kleidung der Dame und die Gesamtkomposition aus dem Rahmen.

[64] Mit Ausnahme von M 21 und V (3), da beide keine Einzelblätter sind.

Die verbleibenden Malereien können nicht nur wegen der fehlenden Beschriftung und dem nicht vorhandenen Zusammenhang zu einer Rāgamālā vom Kreis der Toḍī Rāgiṇī-Illustrationen ausgeschlossen werden. Über das ikonographische Inventar im weiteren Sinne (Gazellen, Dame mit Saiteninstrument im Freien) verfügen zwar auch sie, vom ikonographischen Inventar im engeren Sinne (Art des Saiteninstruments, Haltung des Saiteninstruments etc.) weichen sie im einzelnen jedoch ab und werden daher nur als *Motive* der Toḍī Rāgiṇī bezeichnet.

Im einzelnen sind die Unterschiede zur Wandmalerei im Chattar Mahal und zur homogenen Gruppe der Miniaturen folgende:

zunächst die Unterschiede zu einigen „Todi Ragini"-Miniaturen:

Pal 78, no. 41: Die Dame läuft nicht, sie lehnt gegen eine Art Weide, die Klangkörper ihrer hochgehaltenen Vīṇā weisen von ihrem Körper weg, der Berg bzw. Hügel im Hintergrund fehlt.

Z (46): Die Dame wird von zwei Gazellenböcken flankiert, ihr Saiteninstrument ist eine Tanpura[65].

Und nun die Unterschiede zu entspr. Wandmalereien in der Chitrashala[66]:

1) Malerei im Nebenraum „N", Wandfläche A, Zone B (unpubliziert), Maße: 39 × 26,5 cm, etwa 1780 – 90 datierbar. Die Dame wird vom Gazellenpaar nicht verfolgt, sondern flankiert, die Klangkörper der Vīṇā weisen von ihrem Körper weg, der einheitlich grüne Hintergrund läßt die übliche Landschaftsaufteilung vermissen.
2) Malerei am Pfeiler 31, Nordostseite, Zone C (unpubliziert), 46 × 19,5 cm, 1810 – 20 datierbar. Die Dame steht mit überkreuzten Beinen, die Klangkörper ihrer Vīṇā weisen vom Körper weg, es fehlt das Gewässer.
3) Malerei in Zone B, linke Seite, Wandfläche P[67], 66,5 × 49,5 cm. Etwa 1810 – 1820 datierbar; spätere Übermalungen. Die Dame läuft nicht am Gewässer, sondern steht auf einer von Balustraden begrenzten Terrasse. Anstelle einer Vīṇā hält sie eine Laute mit einem Klangkörper. Ferner lockt sie das Gazellenpaar mit einer Blumengirlande.
4) Malerei in der Zwischenzone Z, linke Seite, Wandfläche Q[68], 27 × 33 cm. Um 1820 datierbar; spätere Übermalungen. Die Dame sitzt halb auf einem Felsen und spielt auf der Vīṇā, anstatt sie nur zu halten. Im Gegensatz zu allen anderen Damen dieses Motivs trägt sie einen Turban. Nicht weit von ihr lehnt an einem Baum eine Zuhörerin.
5) Malerei in der Zwischenzone Z, rechte Seite, d. h. vom Betrachter aus

[65] Wie auch die Dame in M 21, wo aber, wie gesagt, der Zusammenhang zur Rāgamālā gegeben ist.

[66] Vergl. Appendix IV bzw. Figur 47.

[67] Beaune 85, fig. 16 (Ausschnitt).

[68] Eine vergleichbare Wandmalerei befindet sich im Jhālā kī Havelī, Kota. Für einen Ausschnitt dieser Malerei siehe Beaune 85, fig. 23.

rechts von der Nische, Wandfläche Q (unpubliziert), 26 × 35,5 cm. Um 1820 datierbar; spätere Übermalungen. Auch diese Dame spielt auf der Vīṇā und sitzt auf einem Felsen. Vor ihr steht rechts im Bild eine Dame mit einer Laute. Das Gewässer des unteren Bildrandes fehlt.

6) Malerei auf Pfeiler 30, Südwestseite, Zone B (unpubliziert)[69]. Um 1850; ein ursprünglich vorhandenes Motiv der Vilāvalī Rāgiṇī (Dame schaut in einen Spiegel, der ihr von einer Dienerin hingehalten wird) wurde übermalt. Die Dame sitzt ebenfalls und spielt auf der Vīṇā. Baumvegetation und Gewässer fehlen. Der Gazellenbock bekam eine Girlande um den Hals gelegt.

Zur Ikonographie einer Rāga- bzw. Rāgiṇī-Illustration innerhalb eines bestimmten Kalam gehören nicht nur allgemeine Wesensmerkmale, die hier unter dem Begriff des ikonographischen Inventars im weiteren Sinne zusammengefaßt werden könnten, sondern ein festes Inventar von Merkmalen, das über das ikonographische Inventar im weiteren Sinne hinausgeht, und unter dem Begriff des ikonographischen Inventars im engeren Sinne zusammengefaßt werden kann. Das ikonographische Inventar im engeren Sinne bestimmt letztlich die Ikonographie innerhalb eines bestimmten Kalam. Es kann daher auch kalamspezifische Ikonographie genannt werden. Das ikonographische Inventar im weiteren Sinne haben oft verschiedene Malereien ein- und desselben Rāgamālā-Themas in verschiedenen Malschulen gemeinsam, wie z. B. die Toḍī Rāgiṇī: "In private and public collections in India, Europe and America one can find hundreds of Indian miniature paintings showing a lovely young woman who holds a vina, a lute, and stands among gazelles in a landscape. All are inscribed with the title 'TODI Ragini'"[70]. Ebeling zählt gewissermaßen, ähnlich Weber, das ikonographische Inventar im weitesten Sinne einer Toḍī Rāgiṇī auf. Aber schon diese Aufzählung trifft nicht mehr ganz für die im Bundikalam gemalten Toḍī Rāgiṇīs zu, da die Dame in ihnen nicht „among gazelles" steht, sondern von ihnen verfolgt wird. Werden die Toḍī Rāgiṇī-Motive mit in die Betrachtung eingeschlossen, stimmt auch Ebelings Aufzählung wieder. Daß allerdings nicht alle von Ebeling so beschriebenen Bilder beschriftet sein müssen, haben schon die Bundikalam-Beispiele gezeigt, und daß für alle derartigen Malereien die Beschriftung „Toḍī Rāgiṇī" nicht zwingend sein muß, wurde weiter oben, S. 48 ff., bereits erläutert.

Viele Rāgamālā-Illustrationen zogen also entsprechende Motive nach sich, von denen das Toḍī Rāgiṇī-Motiv das einzige ist, das in dieser Arbeit für den Bundikalam eingehender betrachtet worden ist.

Die Trennung von ikonographischem Inventar im weiteren und engeren Sinne ermöglicht zum einen die Unterscheidung zwischen „echten" Rāgamā-

[69] Zu erkennen aber in Beaune 85, fig. 3, wo jedoch seitenverkehrt.
[70] Ebeling 73, p. 13.

lā-Illustrationen und relevanten Motiven, zum anderen kann damit festgestellt werden, inwieweit etwa die kalamspezifische Ikonographie über das stilistische Verbreitungsgebiet der Malschule heraustrat und die Ikonographie in anderen Kalams beeinflußte, wenn nicht sogar bestimmte. Hierzu ein Beispiel: Mehrere Miniaturen belegen eine etwa 1680 in Mevar bzw. Udaipur entstandene Rāgamālā[71]. Ein Vergleich mit Bundikalam Rāgamālā-Illustrationen zeigt, daß einige der Mevar-Illustrationen, wie z. B. die Rāgiṇī-Illustrationen Kāmoda und Āsāvarī, in einer bundikalamspezifischen Ikonographie gemalt worden sind[72]. Stilistisch hatte der Bundikalam auf diese publizierten Bilder der Mevar-Rāgamālā zwar wenig Einfluß, ikonographisch diktierte er aber das ikonographische Inventar im engeren Sinne. Ebelings Behauptung, daß die bundikalamspezifischen Ikonographien auf den Bundikalam beschränkt blieben[73], wird mit dieser Mevar-Serie widerlegt.

13. *Madhumādhavī Rāgiṇī*

Abbildung 125
Skizze: Figur 25 Maße: 39,8 × 15 cm

Von rechts nach links eilt eine Frau mit großen Schritten in ein Haus, während ein Pfau aus einer Baumkrone nach einer Perlenkette in ihrer linken, hoch erhobenen Hand zu schnappen scheint. Ihr von einer fein gewebten Sarī umgebener Rock deutet mit der sich breit auffächernden Cunaṭ ihre rasche Bewegung auf dem sternenförmig gefliesten Hof an. Der nach der Kette sich reckende Pfau ragt mit seinem langgestreckten Hals über die Hofmauer. Die Dame schaut sich im Lauf nach ihm um, wobei sie die rechte Hand zum Beiseiteschieben des inneren Türvorhanges schon erhoben hat. Ein Vielpaßbogen markiert den Vorraum zum eigentlichen Hauseingang, dessen äußerer Türvorhang hochgezogen ist. Ein Eckchattri mit heruntergelassenen Vorhängen bekrönt das flache Dach des Gebäudes. Die Sternchenblüten eines blätterlosen Strauches an der Mauer unterstreichen die Bewegung des ausgestreckten linken Armes der Dame und des heruntergereckten Halses des Pfauen. In der Krone des Baumes jenseits der Hofmauer sitzen neben dem nach der Kette haschenden Pfauen noch zwei weitere Vögel dieser Art. Der Himmel unter dem blanken Schriftfeld ist so düster wie das mit Lotossen

[71] Deśa-Vairātī Rāgiṇī: Maggs Bros. Ltd. Bulletin No. 18, no. 190; Vilāvalī Rāgiṇī: Ebeling 73, C 17, p. 59; Kāmoda Rāgiṇī: Sotheby 10. 12. 74, lot 217 (= Tooth 75, no. 37). Weitere Miniaturen dieser Rāgamālā wurden bereits weiter oben, S. 164 aufgeführt.

[72] Vergl. diese Rāgiṇīs mit den gleichnamigen Rāgiṇī-Illustrationen vorl. Arbeit.

[73] "Very little of such close similarity, if any, relates the Bundi Arch-Ragamala to the early Mewari and Marwari Ragamalas ... and still less connects it with 18th century schools and Ragamalas, although in Bundi and Kotah it was copied profusely almost to the end of that century" (Ebeling 73, p. 86, rechte Kolumne).

bewachsene Gewässer am unteren Bildrand, zu dem von der Terrasse eine Stufe führt.

Erhaltungszustand:

Gesicht und Oberkörper der Dame sind beschädigt. Die Binnenzeichnung des Baumes und der Lotosse ist größtenteils abgeblättert. Vereinzelt treten Kalkspritzer auf.

Besonderheiten und Diskussion:

Im großen und ganzen befolgte der Maler der Wandmalerei die von den Miniaturen A (11), B 18, D 14, E 18, F 18, I 11, K 18, M 24, R (4), Z (31) und Z (34) z. T. vorgegebenen Kompositionen, wich aber in folgenden Punkten von ihnen ab:

1. In allen Miniaturen durchzieht mindestens ein schlängelnder Blitz den Himmel, so daß der Eindruck entsteht, die Dame fliehe vor einem herannahenden Gewitter. In A (11), D 14, F 18, I 1 , K 18, Z (33) und (34) sind Regentropfen dargestellt. In der Wandmalerei fehlen sowohl die Blitze als auch die Regentropfen.
2. Mit Ausnahme von M 24 ist in den Miniaturen keine Hofmauer wie in der Wandmalerei zu sehen. Im Vergleich zur Wandmalerei steht der Baum von M 24 *innerhalb* des Hofes. Anstelle der Mauer befindet sich in den restlichen Miniaturen eine zaunartige, rote Abgrenzung, die aus der persischen Malerei[74] in die Moghulmalerei[75] übernommen wurde, in der sie sich einige Zeit hielt[76], und von der frühen Moghulmalerei 1591 schließlich vom Bundikalam aufgenommen wurde, wo durch das angenommene Kopieren älterer Vorlagen das Zaunmotiv bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zu sehen ist. Der Maler der Wandmalerei wich auch hier wieder von einer althergebrachten Tradition ab.
3. Von M 24 abgesehen, wurde in den Miniaturen die Terrasse wie eine große Stufe gestaltet, die auf drei Seiten von einem Garten umgeben ist. In M 24 und der Wandmalerei blieb für einen Garten kein Platz.
4. Das Gewässer am unteren Bildrand der Wandmalerei fehlt in allen Miniaturen.
5. Das Gebäude der Miniaturen ist architektonisch aufwendiger gegliedert als das Haus in der Wandmalerei[77].

[74] Siehe den roten Zaun z. B. in Welch 76 b, Farbtafeln 18, 22 (= Kühnel 59, Farbtafel 27), 23 (Detail von Tafel 22), 24 und 26; Welch 76 c, Farbtafel S. 180; Ettinghausen/Swietochowski n.d., col. Plates p. 22 & 23, links.

[75] Ḥamza-Nāma 74, Folios V. 1, V. 2, V. 4 und V. 12, um nur einige zu nennen.

[76] Siehe u. a. Plate 8 in Krishnadasa 55 (= Marg Vol. XI, no. 4, Umschlagseite) oder Plate 29 in Archer 60.

[77] Nur in M 24 weicht die Architektur des Gebäudes von den restlichen Miniaturen ab.

6. Das im unteren Teil des Gebäudes befindliche Bett mit der Kissenrolle ist in allen Miniaturen zu sehen, fehlt aber in der Wandmalerei völlig.
7. In einer altertümlichen Gruppe der Vergleichsminiaturen (A (11), D 14, E 18 und F 18) hält die Dame, von B 18 abgesehen[78], eine Perlenkette in jeder Hand. In den Miniaturen der „jüngeren" Gruppe (von I 11 bis Z (34)) hingegen hält die Dame weder in der rechten noch in der linken Hand eine Perlenkette. Der Maler der Wandmalerei stand also noch in der älteren Tradition, da die von ihm verewigte Dame dem Pfau eine deutlich erkennbare Perlenkette entgegenschwingt.

14. *Deśākha Rāgiṇī*

Abbildung 124
Skizze: Figur 24 Maße: 37,6 × 15,2 cm

In einer Landschaft üben sich zwei Männer mit massigen Körpern im Ringkampf, eine dritte, breitbeinig stehende Person stemmt ein Gewicht in die Höhe. Der rechte Ringer hat den Kopf des Gegners unter seinen linken Arm geklemmt. Der so an der Beweglichkeit des Oberkörpers gehinderte Ringer stemmt sich gegen die Umklammerung und zerrt mit seiner rechten Hand am kurzen Beinkleid des Gegners. Bis auf eine Haarsträhne in der Mitte des Hinterkopfes haben beide Kontrahenten glattgeschorene Häupter. Eine Person am rechten Bildrand, die wie die beiden Ringkämpfer nur mit einem kurzen Beinkleid bekleidet ist, hält mit dem rechten ausgestreckten Arm ein ovales Gewicht empor, in dessen Mitte ein Griff eingelassen ist. Bei dieser Person handelt es sich wahrscheinlich um eine Frau mit kurzen Haaren und schmalen Ringen an den Handgelenken. Die Kleider der drei Sportler liegen zu Füßen eines mehrstämmigen Baumes mit mächtiger Krone, der im Hintergrund an einem Gewässerrand steht. Ein längliches Gewicht mit einem herausragenden Griff auf der Schmalseite ruht unweit des mit Lotossen bewachsenen Gewässers am linken Bildrand. Ein Kranichpaar am oberen Rand des Gewässers sieht sich nach dem großen Baum mit seinen kleinen roten Blüten um. Über dem Horizont ist der Himmel rot und verfinstert sich in Richtung des unbeschriebenen Schriftfeldes immer mehr.

Erhaltungszustand:

Die Farbe ist an der das Bild von oben nach unten durchziehenden Mauerfuge abgeblättert. Die Personen sind vor allem in der Gesichtspartie sehr in Mitleidenschaft gezogen. Das Grün des Baumes ist vielerorts abgeblättert oder abgewischt. Bei dem schmalen Streifen am unteren Bildrand könnte es sich um eine angedeutete Wasserfläche gehandelt haben. Entsprechende

[78] B 18 ist eine unfertige Vorzeichnung.

Wasserschraffuren oder gar die sonst üblichen Lotosblüten fehlen jedoch. Einige vertikale Kalkspritzer sind auch auf diesem Bild zu sehen.

Besonderheiten und Diskussion:

In bezug auf die Sportarten bilden die Miniaturen E 14, F 16, J 4, K 16, R (12), T (2), U 16 und Z (12) eine zusammengehörige Gruppe, da in allen Darstellungen eine Person mit dem Kopf nach unten einen Pfahl[79] bzw. eine Banyanbaumwurzel emporklettert. Von dieser Miniaturengruppe unterscheidet sich die Wandmalerei

1. durch das Fehlen des Pfahles und der daran kletternden Person und
2. durch das Fehlen derjenigen Person, die das keulenförmige Gewicht schwingt[80], das in der Wandmalerei am Gewässerrand liegt.
3. Das Gewässer der Wandmalerei fehlt in E 14, F 16, J 4, R (12), T (2) und Z (12), ist in K 16 und U 16 aber dargestellt.
4. Der große Baum der Wandmalerei und der Vergleichsminiaturen fehlt in T (2).
5. Ein Vogelpaar, in der Wandmalerei und U 16 zu entdecken, fehlt in den anderen beiden Vergleichsminiaturen.

Mit der Darstellung des Ringkampfes weicht die Wandmalerei von den Vergleichsminiaturen ab, wobei das liegende, keulenartige Gewicht noch an den Keulenschwinger der Miniaturen erinnert. Die Personenzahl der Miniaturen wurde beibehalten.

Wieder hat der Künstler der Wandmalerei die eingetretenen Pfade der Miniaturmaler zu verlassen vermocht und mit den Ringkämpfern ein im Bundikalam bisher einmaliges Werk geschaffen[81].

15. *Guṇakarī Rāgiṇī*

Abbildung 126
Skizze: Figur 26 Maße: 39,4 × 15 cm

Von dieser Wandmalerei ist nur das obere Viertel erhalten, in dem in der linken Hälfte ein Dachgartenausgang unter einer pilzartigen Abdeckung erkennbar ist. Hinter einer Linie, die als Mauer zu deuten ist, ragt die Krone eines Laubbaumes hervor, die von Wolkenstreifen umgeben ist, deren obere Spitzen rötlich gefärbt sind. Ein unbeschriebenes Schriftfeld schließt das Bild am oberen Rand ab.

Erhaltungszustand:

[79] In K 16 erklettert eine Dame mit dem Kopf nach oben den Pfahl.

[80] In K 16 hantieren die flankierenden Damen nicht mit Gewichten, sie spielen mit Zymbeln, als ob diese ein Gewicht darstellten.

[81] P 15, „Desakh", folgt einer völlig ungewöhnlichen und untraditionellen Ikonographie und wurde daher vom Vergleich ausgeschlossen.

Der größte Teil des Bildes ist bis auf das obere Viertel völlig abgerieben, so daß der Serpentin zum Vorschein kommt. Im unteren Bildteil sind keine Einzelheiten mehr zu erkennen oder mit Vergleichsminiaturen in Einklang zu bringen. Diese Malerei weist den schlechtesten Erhaltungszustand aller Rāgamālā-Illustrationen im Schlafzimmer des Chattar Mahal auf.

Besonderheiten und Diskussion:

Da dies das wegen des schlechten Erhaltungszustandes einzige von der Ikonographie her nicht identifizierbare Bild der Sequenz ist, kann es sich hierbei nur um die Darstellung der Guṇakarī Rāgiṇī gehandelt haben. Aus den Vergleichsminiaturen D 8, E 12, F 12, O (5)[82] und R (31) ist der Baum in der oberen rechten Bildhälfte jenseits der Mauer ersichtlich, der meist von einem Bananenbaum halb verdeckt wird. Der Dachgartenausgang der Miniaturen ist in der Wandmalerei am vergleichbaren Ort ebenfalls zu sehen. An der richtigen Identifikation des Wandmalereifragmentes kann daher kaum gezweifelt werden.

16. *Hindola Rāga*

Nischenblende: Art I
Abbildung 127; Farbtafel IX — Detail: Abbildung 157
Skizze: Figur 27 — Maße: 68 × 50 cm

Auf einer Schaukel im Palastgarten sitzt ein vornehm gekleideter Herr, umgeben von mehreren Damen. Mit der rechten Hand schultert er eine Viṇā des nordindischen Typs und schaut auf eine links neben ihm stehende Dame, von der er eine Girlande entgegennimmt. Ein Ohrring mit zwei großen Perlen hebt sich vom einfachen, schmucklosen Turban ab. Sein rechtes Bein ruht angezogen auf dem Schaukelsitz, während sein linkes Bein fast gestreckt ist. Eine große Kissenrolle in seinem Rücken dient ihm als Rückenlehne. Über seinen enganliegenden Hosen trägt er einen knöchellangen, transparenten Jāmā, der längsgestreift und an der Taille von einer Schärpe umwickelt ist. Die Schließbänder des Jāmā hängen unter der linken Achsel herab. Der Schaukelsitz wird von vier Seilen gehalten. Hinter dem Kopf des Edelmannes umfaßt eine Dienerin mit ihrer ausgestreckten linken Hand ein Aufhängungsseil. Ihre Rechte hält in Bauchnabelhöhe einen Wedel aus Pfauenschweiffedern empor. In gleicher Weise hält eine Dame unmittelbar hinter ihr einen Wedel derselben Art, die sich dabei nach einer weiteren stehenden Dame umdreht, die einen großen, tropfenförmigen Fächer an einem langen Stab hochhält. Unweit hinter dieser Wedelträgerin steht ein sich umarmendes Frauenpaar auf der Eingangsstufe des Gebäudes am linken Bildrand und sieht dem Gesche-

[82] O (5) ist zwar mit „jataśrī" beschriftet, folgt aber in der Darstellung den beiden anderen Miniaturen weitgehend.

hen zu. Der hochgeklappte Türvorhang hängt an drei Haken über dem Türsturz. Das Dach des Gebäudes umgibt oberhalb des vorkragenden Vordaches eine schmale Brüstung neben einem überkuppelten Pavillon mit einem kleinen Balkon unter einem rechteckigen Fenster an einer kleinen Seitennische. Der vom Betrachter aus rechte Pfosten des mit Blumenketten behängten Schaukelgestells schließt mit der rechten Außenwand des Gebäudes ab und leitet zur Hofmauer über, deren Höhe vom Tragebalken der Schaukel bestimmt wird. Den rechten Pfosten der Schaukel umarmt eine Frau hinter der Dame, die dem Edelmann eine Girlande reicht. Sie schaut sich nach zwei weiteren Dienerinnen um, die unter einer hohen Bananenstaude im Garten stehen, von der über dem Kopf der äußerst rechten Dame eine große Blüte an einem Dutzend Bananen hängt. Unterhalb der niedrigen Terrasse, auf der die Schaukel montiert wurde, erstreckt sich eine symmetrisch angelegte Gartenanlage mit einem quadratisch umrahmten Springbrunnen im runden Becken im Zentrum, der von zwei Kranichen flankiert wird. Zu beiden Seiten des zentralen Springbrunnens rahmen jeweils vier Rundbeete einen kleinen Springbrunnen ein, wie die vier Augen das fünfte bei einem Würfel mit der Zahl „fünf". Aus den völlig von weißem Marmor umgebenen Rundbeeten wachsen abwechselnd nur rote oder weiße Mohnblumen. Hinter der Palastmauer wechseln sich die Kronen der Laubbäume mit den fächerartigen Blattanordnungen der Bananenstauden ab. Blühende Zweige ragen aus jenem Wald in den dunkelblauen Himmel, der von schlängelnden Blitzen durchzogen wird.

Erhaltungszustand und Farben:

Eine lackähnliche, ätzende Flüssigkeit lief von der rechten oberen Ecke der Malerei über Teile des Bildes. Das Grün von vier Laubbäumen jenseits der Mauer ist samt der Binnenzeichnung abgeplatzt. Die Gesichter der meisten Personen sind abgerieben. In und an der Mauerfuge am rechten Bildrand fehlt der Farbauftrag.

Für die Terrasse und Hofmauer benutzte der Künstler ein zart bläuliches Weißgrau, für den Garten ein Weißgrau mit zarter Rotbeimengung und für das Haus desgleichen mit einer Neigung zum Grün. In einem einheitlich kräftigen Rot sind der Türvorhang, „Tropfenfächer", Bananenblüte, Kissenrolle und Röcke und Cunaṭs einiger Damen ausgemalt. Grün ist der Rock der Dienerin hinter dem Edelmann, in einem etwas gelblichen Grün die Blätter der Bananenstauden und der geometrischen Gartenbepflanzung. Die Sitzfläche der Schaukel ist braun. Reste von Goldauftrag befinden sich im Rahmen des oberen Fensters, am Saum des tropfenförmigen Wedels und am Gestänge der Schaukel. In kräftigem Dunkelrot sind die Blüten der Zweige über den Bäumen jenseits der Mauer. Violett ist der Rock der die Girlande überreichenden Dame und die Girlande selbst. Der Jāmā des Edelmannes hat weiße Streifen, ansonsten ist der Mann ocker gekleidet.

Besonderheiten und Diskussion:

Der Vergleich mit den Miniaturen B 13, E 13, H 13, R (33), U 13 und Y (3) veranschaulicht wieder, inwieweit sich der Künstler an die Versionen der Miniaturmalerei hielt und inwieweit er von ihnen abwich. Die Unterschiede zur relativ homogenen Vergleichsgruppe der Bundikalam Miniaturen sind im einzelnen folgende:

1. Der von links nach rechts fliegende Vogelschwarm der Miniaturen ist nur in R (33) und der Wandmalerei nicht vorhanden.
2. Die Hofmauer mit dem dahinterliegenden Wald fehlt, von R (33) abgesehen, in allen Vergleichsminiaturen, in denen der Hintergrund durch eine einfache Horizontlinie gebildet wird.
3. In den Miniaturen begleitet mindestens eine Dame das Vīṇāspiel des Edelmannes durch Händeklatschen oder Zimbelschlagen. Bei den Damen der Wandmalerei wurde eine musikalische Begleitung nicht dargestellt.
4. Der Herr in der Wandmalerei bekommt eine Girlande überreicht. In den Miniaturen ist seine linke Hand wohl nur in einer Redegeste dargestellt, bzw., wie in U 13, mit dem Spielen der Vīṇā beschäftigt.
5. Die große Kissenrolle fehlt in allen Miniaturen.
6. Die Dame mit dem Cāmara hinter dem Edelmann der Miniaturen wurde in der Wandmalerei gegen eine Dieneringruppe mit Pfauenschweifwedel und einem Fächer in Tropfenform ausgetauscht.
7. Das Gebäude der Wandmalerei tritt mit dem Dachaufbau und Eingang mehr in den Vordergrund als die nur angedeuteten Häuser der Miniaturen.
8. Der Garten mit den Springbrunnen und Mohnblumenarrangements fehlt in allen Vergleichsminiaturen.
9. Die Regentropfen der Miniaturen B 13 und E 13 fehlen in den restlichen Vergleichsminiaturen und der Wandmalerei.
10. Ist der Herr in den Miniaturen in Gesellschaft von jeweils fünf bzw. sechs [R (33)] Frauen, so kann sich der Edelmann in der Wandmalerei der Gesellschaft von neun Frauen erfreuen.

Die Wandmalerei übertrifft vor allem mit der geometrischen Gartenanlage, mit der reichen Vegetation jenseits der Mauer und der erweiterten Anzahl von Dienerinnen die bisher veröffentlichten Versionen dieser Rāga-Illustration aus dem Bereich der Miniaturmalerei.

17. *Vilāvalī Rāgiṇī*

Nischenblende: Art II
Abbildung 128
Skizze: Figur 28 Maße: 65,2 × 58 cm

Eine sitzende Dame rückt sich ihren Ohrring am rechten Ohr zurecht und betrachtet sich dabei in einem Spiegel, der ihr von einer stehenden Dienerin

hingehalten wird. Eine weitere Dienerin steht hinter der sich schmückenden Dame und schwenkt einen beilklingenförmigen, stiellosen Fächer[83] über ihrem Kopf. Diese drei Frauen halten sich auf einer rechteckigen Plattform auf, die auf vier Pfeilern wie ein überdimensionaler Hocker inmitten eines künstlichen Lotosteiches steht, der sich, von Gebäuden umgeben, in einem Palastgarten befindet. Die das Anlegen ihres Ohrringes im Spiegel überprüfende Dame lehnt gegen ein großes, rundes Kissenpolster. Ihre rechte Hand richtet den Ohrring so, daß ihr Oberarm in horizontale Lage gerät, ihre linke hält den Zopf. Eine kurze Perlenkette liegt eng um ihren Hals, eine längere reicht bis zum Bauchnabel. Der Stoff ihrer Cunaṭ verteilt sich zwischen ihren liegend angezogenen Beinen, vor denen zusammengelegte Tücher liegen. Die vor ihr stehende Dienerin hält mit beiden Händen einen rechteckigen Spiegel in Hochformat. Ihre transparente, mit feinen Mustern durchwirkte Sarī umgibt ihren Rock. Die für stetige Luftbewegung sorgende Dame in der linken Ecke der künstlichen Insel trägt unter der üblichen Sarī einen quergestreiften Rock. Die kleine Insel, die inmitten vieler Lotosse in allen Stadien der Blüte steht, wird von einer undurchbrochenen Balustrade umgeben. Im Wasser der linken Teichhälfte schwimmt eine Dame, die einen mit Hilfe einer Schnur um die Taille gebundenen, wasserdicht gemachten Tonkrug als Schwimmhilfe benutzt. Im rechten Teil des künstlichen Sees schwimmt eine weitere Dame. Sie sieht sich nach der Insel um. Vor ihr spielen am Wasserrand drei Musikantinnen auf verschiedenen Instrumenten. Die mittlere spielt eine Rudravīṇā. Sie wird zur Rechten von einer Tanpuraspielerin und zur Linken von einer Trommlerin flankiert. Unweit der drei sitzenden Musikantinnen haben an der oberen rechten Ecke des Teiches zwei Damen diesen Palastbereich betreten, die die schmuckanlegende Dame auf der Insel grüßen. Beide stehen leicht nach vorne geneigt und haben soeben in einer halbkreisförmigen Bewegung ihre rechte Hand von der Stirn nach unten geführt[84]. Der Eingang hinter ihnen scheint aus Holz konstruiert zu sein. Die eigentliche Tür wird von zwei kleinen Fenstern flankiert, deren Vorhänge hochgesteckt sind. Über der Türfassade wachsen einige Bananenblätter in den Hof hinein. Darüber ist ein dreiteiliges Sonnendach mit Rautenmustern auf dem herabhängenden Saum gespannt. Das obere mittlere Sonnendach hat sechs Ecken, die beiden Sonnendächer darunter sind rechteckig.

Eine Nischenwand, über die ein Teil einer Baumkrone ragt, verbindet den Hofeingang mit einem Gebäudeteil auf der linken Bildseite. Die zum künstlichen Teich weisende Gebäudefront ist offen und bildet gleichzeitig eine Kante des polygonalen Teiches. Die Nischenwände im Gebäudeinneren werden nur durch eine Tür am linken Bildrand durchbrochen. Die Vorhänge sind

[83] Vergl. Waldschmidt 75, fig. 53, die Dame links im Bild mit gleichem Gerät.
[84] Zu diesem Gruß siehe Bernier 16, p. 258.

bis unter das vorkragende Vordach aufgerollt, so daß die gestelzten Rundbögen der sich zum Kämpfer verjüngenden Pfeiler von den Vorhängen nicht verdeckt werden. Das Dach des Gebäudes ist flach und wird von einer niedrigen Brüstung umgeben. Ein kleiner Dachaufbau markiert wohl den rückwärtigen Dachaustritt mit einer Rautenschraffur auf der zum Betrachter weisenden Seite. An der linken Ecke des Sees stehen zwischen zwei Pfeilern zwei sich anschauende Damen, in Unterhaltung vertieft. Um den See herum gruppieren sich runde, in Marmor eingelassene Springbrunnen und mit blühenden Sträuchern bewachsene Rundbeete. So wechseln am unteren Bildrand drei Sträucher sich mit zwei Springbrunnenfontainen im gleichmäßigen Abstand voneinander ab. Am linken Bild- bzw. Teichrand schießt nur eine Fontaine in die Höhe, da danach das Palastgebäude an den Teich stößt. Auf der Seite der Musikantinnen ist nur ein blühender Strauch, zwischen dem eingetretenen Frauenpaar und dem Gebäude wachsen zwei Sträucher aus den Rundbeeten. Eine üppige Vegetation gedeiht jenseits dieses Palastbereiches im Hintergrund, mit den Kronen hochstämmiger Palmen und Laubbäume, die in den von Morgenrot erfüllten Himmel ragen.

Erhaltungszustand und Farben:

Von der vertikalen Mauerfuge platzte die Farbe ab. Große Flächen des Lotosteiches sind wie das Grün einiger Baumkronen ebenfalls abgeblättert. Die Gesichter und Oberkörper der Personen sind stellenweise stark abgerieben.

Die Wasserflächen sind erwartungsgemäß blau ausgemalt, desgl. der Himmel unterhalb des oberen Bildrandes. Die Vorhänge, einige Röcke, die Sonnendächer, die Streifen im Rock der Wedelbewegerin sind rot. Rot ist auch die Tanpura, das große Kissen und der Fußboden im Gebäude. Rosa sind die Spitzen der Lotosse und einige Stengel der Sträucher. Gelb bzw. gold ist die Bluse der Tanpuraspielerin, der Wedel und die hölzerne Eingangsfassade. Grün sind wie gewöhnlich die Blätter der Pflanzen und Bäume, ein Streifen im Gebäudeinneren über dem Fußboden, der Rock der rechten eingetretenen Dame und der Tanpuraspielerin, die Cunaṭ der Spiegelhalterin, die Trommel sowie die Tücher vor der Dame im Mittelpunkt des Geschehens. In Weißtönen mit unterschiedlichem Graugehalt sind die Architekturteile, die Blüten der Sträucher, Blusen und Röcke einiger Damen und die Wasserschraffur.

Besonderheiten und Diskussion:

Die Vergleichsminiaturen A (6), B 14, D 9, E 22, G 14, H 14, O (12), P (10) und Y (25) bilden im Hinblick auf das ikonographische Inventar eine homogene Gruppe: die strahlende Sonne, der Pfau auf dem Dach, der von Gebäuden umgebene Hof mit allen Einzelheiten, die Dame auf dem flachen Hocker, die vor ihr sitzende Frau mit dem Rundspiegel, der Springbrunnen vor der Terrassenabstufung, die Wasserkrüge im Ständer, der zentrale Springbrunnen

und die Vīṇāspielerin[85] sind in diesen Miniaturen am selben Ort und in ähnlicher Ausführung zu finden. Y (24) kann mit der abweichenden architektonischen Raumunterteilung und der stehend dargestellten Spiegelhalterin nur bedingt dieser Gruppe zugeordnet werden.

Der Vergleich der Wandmalerei mit der Gruppe der Miniaturen offenbart die ungebundene Phantasie des Künstlers bei der Ausführung dieser Wandmalerei. Die Wandmalerei unterscheidet sich von der Vergleichsgruppe dermaßen, daß die Liste der Gemeinsamkeiten weitaus kürzer sein dürfte, als die der Unterschiede. Zwar tauchen die Personen mit ihren Tätigkeiten auch in der Wandmalerei auf, werden aber meist unterschiedlich dargestellt oder sind an anderen Orten zu finden. Die sich schmückende Dame der Wandmalerei legt ihren Ohrring mit genau der gleichen Haltung ihres rechten Armes an und hält den Haarzopf genauso wie die entsprechenden Damen der Vergleichsgruppe. Aber schon in der Sitzhaltung und der Art des Sitzmöbels unterscheidet sie sich von den Miniaturendarstellungen, in denen die Dame mit halb aufgestelltem rechten Bein auf einem flachen Hocker sitzt. Aus der Vīṇāspielerin der Miniaturen machte der Maler im Chattar Mahal ein kleines Orchester, in dessen Mitte die Vīṇāspielerin Platz genommen hat. Ferner machte er aus einem Springbrunnen drei. Die restlichen, in der Bildbeschreibung erwähnten Elemente, sind im Bundikalam bisher ohne Vorlage. Der Maler hat hier, unter Verwendung des Kernes des ikonographischen Inventars (d. i. die Haltung des Oberkörpers und der Arme der den Ohrring anlegenden Dame), spontan ein neues, beispielloses Werk geschaffen, das, von der Dame im Zentrum der Malerei abgesehen, frei von überliefertem ikonographischen Zwang ist. Derartige Neuerungen sind nicht nur im Bundikalam eine Seltenheit.

18. *Gandhāra Rāgiṇī*

Nischenblende: Art I
Abbildung 129
Skizze: Figur 29 Maße: 68,6 × 47 cm

Auf einem flachen sechseckigen Thron sitzt eine nach rechts schauende Dame mit untergeschlagenen Beinen im Lotossitz und hält in Kinnhöhe den Saum ihres Umhanges mit der linken Hand, während ihre rechte über ihrem Schoß einen Gebetskranz in einem Säckchen hält. Ihre Haare sind zu einem Knoten zusammengebunden, ihr Oberkörper wird nur von einem Umhang bedeckt. Ihre Fußsohlen verdeckt der einfache Rock. Sie blickt auf drei in einigem Abstand neben ihr stehende Dienerinnen, die alle ihren Kopf mit einer Oḍhṇī bedeckt haben. Die beiden vorderen halten, leicht vorgebeugt,

[85] Nur in R (10) wird die Vīṇāspielerin noch von einer Tanpuraspielerin begleitet.

mit beiden Händen je einen nicht näher bestimmbaren Gegenstand vor der Brust, der wohl zur Ausübung der Andacht gehört. Die dritte Dienerin hält mit ihrer rechten Hand in Schulterhöhe ein Tuchbündel. Hinter diesen drei Damen hocken unter einer großen, blühenden Bananenstaude zwei Musikantinnen, deren Unterkörper von einer kunstvoll durchbrochenen Balustrade verdeckt werden. Die eine hat den Stab einer Rudravīṇā auf ihre rechte Schulter plaziert. Ihre Begleiterin schlägt mit den Händen den Takt. Unmittelbar rechts von der Dame auf dem Thron stehen zwei weitere Dienerinnen, von denen eine mit dem Wedeln eines Cāmara beschäftigt ist. Beide stehen unmittelbar an einem Gebäude, dessen mehr oder weniger hochgerollte Vorhänge einen Blick in das Schlafgemach im unteren Teil des Hauses gewähren. Eine Frau bereitet im Schlafgemach ein Bett, hinter dem eine Tür in einen weiteren Raum des Gebäudes führt. Im oberen Teil des Gebäudes liegt eine Decke auf der Längsseite der Brüstung eines offenen Pavillons mit einem bengalisch gewölbten Dach, in dem auch zwei Kissenrollen liegen. Im selben Teil des Gebäudes erhebt sich am linken Bildrand ein geschlossener Pavillon mit einer runden, eingeschnürten Kuppel und einem rechteckigen Fenster. Zwischen beiden Pavillons umgibt eine Brüstung das flache Dach. Ein von dünnen Stäben gehaltenes, quadratisches Sonnendach schließt mit dem vorstehenden Vordach unterhalb des offenen Pavillons ab und überspannt die betende Dame im Zentrum des Bildes. Die die Terrasse nach hinten begrenzende Mauer mit einer schmalen Zierleiste am Terrassenboden ist beinahe so hoch wie der untere Teil des Gebäudes. Hinter der Mauer gedeiht ein üppiger Bananenhain mit einigen blühenden Pflanzen darin, der nur von drei oder vier Fächerpalmen überragt wird. Unter dem Sonnendach, aber auch am rechten Bildrand hängen große Blätter der Bananenstauden über der Mauer. Zu Füßen des Thrones steht eine kleine, quadratische Caukī, vor der die Balustrade, die die Terrasse vom Garten trennt, unterbrochen ist. Im bepflanzten Garten blühen keine Blumen. Aus einem hexagonalen Wasserbecken in der Gartenmitte schießt eine Fontaine in die Höhe. Zwei andere Fontainen aus runden Becken flankieren das Zentralbecken. Marmorne Stege verbinden die Springbrunnen und teilen den Garten in geometrische Felder. – Über dem Horizont ist der sonst blaue Himmel rötlich verfärbt.

Erhaltungszustand und Farben:

An der vertikalen Mauerfuge bröckelte die Farbe ab. Stellenweise platzte am Himmel der Farbauftrag in größeren Stücken ab. Mehrere Schrammen durchziehen die Terrassenmauer und die Vorhänge. Die Augenpartien von zwei Dienerinnen sind zerstört, das Gesicht der Dame auf dem Thron ist von schmalen Kratzern zerfurcht.

Die Balustrade am Garten erstrahlt z. T. noch im leuchtenden Weiß. Die Architekturteile sind wie stets weißgrau. Neben der Vegetation ist auch die

Sitzfläche des Thrones, die Umrandung der Vorhänge und die Oḍhṇī zweier im rechten Bildteil stehenden Dienerinnen grün. Rot bis rotviolett malte der Künstler das Sonnendach, den Gebetskranzbeutel, die Cunaṭ einer Dienerin im rechten Bildteil und den Rock der vorderen, stehenden Dame an der Balustrade. Vorhänge, Vordächer und Türrahmen sind violett. Die Kissenrollen, die herabhängende Kante des Sonnendaches, der Stab der Vīṇā und die Borte der Decke im offenen Pavillon sind ockergelb. Der Fußboden im Schlafgemach ist dunkelblau, der Boden der Terrasse vor allem rotbraun. Zur Art und Färbung des Cāmara vergl. Barrett/Gray 63, Abb. S. 146.

Besonderheiten und Diskussion:

In den Vergleichsminiaturen sehen wir entweder einen bärtigen Asketen, wie in D 12, H 17, N 17, Z (16) und Z (17), oder in derselben Haltung eine Dame, wie in G 17, K 17, Q (3) und R (22). In letzterem Bild umgeben die Dame zwei Dienerinnen wie in keiner anderen Vergleichsminiatur. Eine Art Hofmauer sehen wir nur in Q (3) und R (22). In Q (3) wird die Dame durch ein vor ihr stehendes Śivaliṅgam als Anhängerin Śivas ausgewiesen. Ferner weicht der Aufbau des Gebäudes in dieser Malerei von den übrigen Vergleichsminiaturen ab, wie auch der Gewässerrand wegen der den unteren Teil des Bildes füllenden Terrasse nicht zur Darstellung gelangte. Die Śivaverehrerin hält außerdem keine Haarsträhne mit ihrer linken Hand, sondern den Saum ihres Umhanges.

Die Wandmalerei unterscheidet sich von der Mehrzahl der Miniaturen vor allem wie folgt:

1. wurde in ihr der nur in Q (37) fehlende Makarakopf über dem vorkragenden Traufdach nicht dargestellt,
2. gibt es einen mit Springbrunnen angelegten Garten nur in der Wandmalerei, anstelle des Gewässers der meisten Miniaturen,
3. ist nur das Haar der Dame der Wandmalerei, die mit ihrer umfangreichen Dienerschaft kaum Asketin genannt zu werden verdient, zu einem Knoten gebunden,
4. ist nur in der Wandmalerei ein Sonnendach über die Asketin gespannt, und
5. ist nur die entsprechende Dame der Wandmalerei von insgesamt acht weiteren Damen umgeben, wohingegen der Asket bzw. die Asketin der Miniaturen alleine sitzt.

Der Schöpfer der Wandmalerei hat aus dem Asketen bzw. der Asketin eine fürstlich bediente Dame gemacht, bei der eine derartige Andachtsübung weniger eine religiöse Pflicht als ein offizieller Zeitvertreib gewesen zu sein scheint. Mit dem neuen bzw. ausgeschmückten ikonographischen Inventar kann auch diese Chattar-Mahal-Version einer Rāgiṇī einzigartig genannt werden.

19. *Dīpaka Rāga*

Nischenblende: Art I
Abbildung 130
Skizze: Figur 30 Maße: 69,4 × 46,2 cm

Ein Herr mit einer Flamme über der Stirn sitzt nachts auf einem breiten Sitzmöbel in einem Palasthof einer Dame gegenüber. Er lehnt gegen ein großes Polster, das von der Rückenlehne des Sitzmöbels am Herunterrollen gehindert wird. Bis auf einen Schnurrbart und Kotelettenlocken ist sein Gesicht glattrasiert. Über seiner Stirn lodert am Turbanansatz eine Flamme wie von einem Öllampendocht. Die Schließen seines feingewebten Jāmā bilden am linken Oberarm einen kleinen Fächer auf dem Kissenpolster. Die Finger seiner linken Hand berühren den Ellbogen des rechten, angewinkelten Armes, dessen Hand in Schulterhöhe eine Redegeste anzudeuten scheint. Das angezogene linke Bein ruht auf der Sitzfläche, das rechte hängt von ihr herab. Vom Betrachter aus blickt der Edelmann nach links in die Augen seines weiblichen Gegenübers. Die mit Rock, Sarī und Bluse bekleidete Dame hat ebenfalls ein Kissenpolster im Rücken. Ihr angewinkeltes linkes Bein ruht auf dem Sitz, während sie ihr rechtes Bein, auf dessen Knie ihre rechte Hand ruht, aufgestellt hat. Der Zeigefinger ihrer zur Kinnhöhe erhobenen linken Hand deutet auf die Flamme des Mannes. Hinter diesem zentral sitzenden Paar öffnet sich ein breiter Eingang in das Innere des zweistöckigen Gebäudes, von dem das Paar umgeben ist. Die altertümlichen Konsolen an den beiden Pilastern des Einganges werden von dem nach oben geschlagenen Vorhang leicht verdeckt. An jedem der beiden Pilaster lodert unterhalb der Konsole eine Flamme wie von einer nicht sichtbaren Öllampe. Hinter der Dame auf dem Sitz stehen zwei Dienerinnen, die sich wegen der Kälte der Nacht in einen langen Umhang gehüllt haben. Beide halten ihre linke Hand wie vor Erstaunen vor dem Mund. Zu Füßen der beiden Dienerinnen sitzen nahe der Terrassenabstufung zwei Musikantinnen am rechten Bildrand, von denen die Trommlerin Kopf und Oberkörper ebenfalls mit einem Umhang bedeckt hat. Die vor ihr mit untergeschlagenen Beinen sitzende Musikantin streicht mit einem Rundbogen eine Sarangi mit rundem Klangkörper[86] und schaut auf den Edelmann. Zwischen ihr und dem Sitzmöbel steht eine Öllampe mit einer langen Halterung auf rundem Sockel. An dieser Öllampe ist keine Flamme zu sehen. Vor dem Sitz steht ein flacher, quadratischer Fußschemel auf vier niedrigen Füßen. Ganz in einen Umhang gehüllt kniet eine weitere Dame in einiger Entfernung rechts am Sitzmöbel. Hinter ihr lagern zwei runde Tonkrüge in einem Gestell am rechten Bildrand. Unter der Terrassenabstufung führt eine Stufe zu einer weiteren, angedeuteten Terrasse am unteren Bildrand. Hinter dem Edelmann

[86] Vergl. Shirali 77, fig. 11.

steht eine Dienerin mit einem mit beiden Händen vor der Brust gehaltenen Morchal, die sich nach einer hinter ihr stehenden Dame umsieht. Die Dame hinter ihr, von einem fast schwebend dargestellten Bett größtenteils verdeckt, hält der Dame mit dem Wedel ein Tuchbündel (?) entgegen.

Das zweistöckige Palastgebäude ist annähernd achsensymmetrisch und in einer Mischung aus Vogel- und Kavalliersperspektive dargestellt. Die Vorhänge der von Pfeilern gestützten Gebäudeteile zu beiden Seiten des zentralen Einganges sind aufgerollt und gewähren somit einen Blick in das Innere der unteren Gemächer, von denen zwei Türen, jeweils am linken und rechten Bildrand, mit ebenso aufgerollten Vorhängen zu weiteren Innenräumen führen. In der rechten inneren Ecke des vorspringenden Vordaches befindet sich eine Beschriftung. Eine kunstvoll gegliederte Konsole stützt einen zentralen Balkon, über den ein mehrteilig geschwungenes bengalisches Dach gewölbt ist. Auf den drei Brüstungen des Balkons liegen verzierte Decken, im Balkon selbst liegen zwei Kissenrollen. Die Vorhänge sind vom Dach über den Balkon halb heruntergelassen. Zur Linken und Rechten des Balkons erhebt sich ein geschlossenes Stockwerk mit mehreren rechteckigen Fenstern. Das jeweils flache Dach zwischen dem Balkon und den halboffenen, überkuppelten Dachpavillons umgibt eine niedrige Brüstung. Die Silhouetten von Zypressen und Laubbäumen sind hinter dem Palastgebäude zu sehen.

Erhaltungszustand und Farben:

Die Farbe des Himmels ist völlig abgeplatzt, auch fehlt der Farbauftrag an der vertikalen Mauerfuge im rechten Bildteil. Über die untere Bildhälfte lief eine Flüssigkeit, die nach Verdunstung acht parallele Streifen hinterlassen hat. Die Augenpartie des Edelmannes ist zerstört. Zahlreiche kleine Kratzer durchziehen das Bild in allen Richtungen. Der Erhaltungszustand ist dennoch vergleichsweise gut.

Das Gebäude ist wie die Terrasse im üblichen Weißgrau gemalt. Die Vorhänge, die großen Kissenpolster und der Fußboden der großen Terrasse sind von einheitlichem Rot mit verschiedenen, z. T. mehrfarbigen Musterungen. Die Cunaṭ der Wedelträgerin ist wie die Cunaṭ zweier anderer Dienerinnen im selben, allerdings unbemusterten, Farbton ausgeführt. Die Borten der Decken auf den Balkonbrüstungen, die Öllampe, den Rahmen des Sitzmöbels, die beiden Tonkrüge, den Fußboden im rechten Innenraum, die Trommel und den Umhang der Wedelträgerin malte der Künstler in verschiedenen Gelbtönen. Die Terrassenumrandung ist ebenfalls gelb, aber zusätzlich noch gemustert. Grün blieb den Borten der Vorhänge, einigen Umhängen, dem gemusterten Fußboden im rechten Zimmer mit dem Bett und der Stellfläche des niedrigen Fußschemels vorbehalten. Die Hautfarbe der Personen ist wie bei den meisten Bildern grau bis rosa. Die gemusterte Liegefläche des Bettes, der Jāmā des Mannes und der Umhang der bei den Krügen knienden Frau waren wohl ursprünglich weiß.

Besonderheiten und Diskussion:

Zum Vergleich mit dieser Wandmalerei können die Miniaturen A (3), G_1 1., H 19, K 19, N 19, R (3), U 19 und Z (1) herangezogen werden. P 19 und Y (2) folgen einer anderen, jüngeren Ikonographie, die sich im 18. Jahrhundert in verschiedenen Teilen Indiens einer gewissen Beliebtheit erfreute[87], die nicht in den Vergleich mit einbezogen werden kann. Der Aufbau des zweistöckigen Palastgebäudes ist in allen Vergleichsminiaturen mit Ausnahme von U 19 symmetrisch angelegt.

Die Darstellung im Chattar Mahal unterscheidet sich von den Miniaturen vor allem in folgenden Punkten:

1. In der Wandmalerei sitzt der Herr rechts und die Dame links. In den Miniaturen sitzt, Z (1) ausgenommen, der Herr vom Betrachter aus links und die Dame rechts.
2. In den Miniaturen sitzt das Paar innerhalb eines Raumes, in der Wandmalerei dagegen unter freiem Himmel in einem Hof.
3. Von Z (1) abgesehen, greift in den Miniaturendarstellungen der Herr an die Brust der Dame, die daraufhin ihren Pallū vor das Gesicht ziehen möchte. In der Wandmalerei berührt der Mann die Dame überhaupt nicht.
4. In den Miniaturen sitzt das Paar, von U 19 abgesehen, auf einem Bett, in der Wandmalerei dagegen auf einem großflächigen Sitz mit Rückenlehne.
5. Das Paar der Miniaturen wird von mindestens je einer, wahrscheinlich metallenen Figur flankiert, die eine brennende Öllampe mit beiden Händen in Brusthöhe hält. Diese Figuren sind in der Wandmalerei nicht vorhanden[88].
6. Nur R (3) verfügt über zwei Musikantinnen, die aber im Gegensatz zur Wandmalerei in der rechten Ecke des Bildes sitzen. Alle anderen Vergleichsminiaturen kommen mit dem Herrn und der Dame auf dem Bett, bzw. der Decke, aus. Im Vergleich zu den Miniaturen hat der Maler der Wandmalerei mit sieben Damen eine große Anzahl an Dienerinnen in die Komposition neu eingebracht.
7. In den Miniaturen sind, von Z (1) abgesehen, die Lampenhalterungen unter den Konsolen gut erkennbar, wohingegen die Wandmalerei die Lampenhalterungen vermissen läßt.
8. Das Gestell mit den beiden bauchigen Tonkrügen fehlt in allen Vergleichsminiaturen.
9. Anstelle der Pāndosen, Kannen etc., die sich in den Vergleichsminiaturen

[87] Vergl. z. B. Darstellungen dieses Rāga in Randhawa 58, Abb. p. 18 links (= Randhawa 71, col. Plate XI), Ebeling 73, col. Plate 25 und fig. 309, ferner Falk/Archer 81, no. 349 xviii.

[88] In U 19, Z (1) bzw. Y (2) deutet vieles darauf hin, daß Feierlichkeiten des Divālī-Festes im Monat Kārtika dargestellt werden, vergl. z. B. Dwivedi 80, Plate 67; Pal 71 b, no. 38; Khandalavala et al. 60, no. 41 h (= B. N. Sharma 78, fig. 38); Archer 59, fig. 16; J. Brown 67, Illustr. p. 141.

nach alter indischer Tradition vor bzw. unter einem Bett befinden[89], steht vor dem Sitzmöbel der Wandmalerei ein Möbelstück, das eine nähere Betrachtung verdient, gibt es doch einen gewissen Hinweis auf die Herkunft bzw. Schule des Malers der Wandmalereien.

Das Möbelstück wird im allgemeinen Caukī genannt. Hermann Goetz bemerkte einmal zum indischen Mobiliar: „Mobiliar in unserem Sinne kennt Indien ebenso wenig wie die islāmischen Länder. Das heiße Klima wie die im Prinzip sehr geringen Lebenshaltungsansprüche haben es auf ein Minimum reduziert: Die erhöhte Fläche, je nach Größe und Gestalt, ja oft selbst dasselbe Möbel als Podium, Sitz, Bett, Schemel, Tisch dienend.[90]"

Die im Bundikalam entstandenen Malereien kennen eine Caukī als Sitzmöbel, das aber, wenn es mit einer Lehne versehen oder so groß ist, daß eine breite Kissenrolle neben einer Person noch darauf Platz findet, hier nicht mehr Caukī genannt wird. Als Podest, auf dem eine Dame beim Bade[91] oder ein Mann mit einer Frau steht[92] bzw. zwei Frauen stehen[93], taucht die Caukī auch häufig auf. Als Fußschemel bzw. Stufe vor einem Bett, Thron oder ähnlichem Sitzmöbel finden wir die Caukī ebenfalls. Dabei fällt auf, daß in den Bundikalam-Rāgamālā-Miniaturen nur drei, nämlich Q (6), S (3) und V (6) das quadratische Möbelstück in dieser Funktion zeigen, in der Chattar Mahal-Rāgamālā dagegen 6 Illustrationen eine Caukī in der Funktion eines Fußschemels erkennen lassen[94].

Zahlreiche Beispiele aus der Moghulmalerei zeigen die Caukī vor allem in zwei Funktionen: der eines Fußschemels und der eines Beistelltischchens[95]. Außerhalb des Chattar Mahal kommt die Caukī als Tablettischchen weniger oft vor[96]. Dafür befindet sich in der Rāgamālā des Chattar Mahal die Darstellung einer Caukī in der Funktion eines Tablettischchens, wie sie von unzähli-

[89] Schon in der jinistischen Miniaturmalerei gehört eine Pāndose zum festen Inventar einer Darstellung, die vom textlichen Zusammenhang her (Geburt des Jina usw.) ein Bett mit einschließt. Die Bildbeispiele sind so überaus zahlreich, daß sich an dieser Stelle Abbildungsverweise erübrigen.

[90] Goetz 30 a, S. 30, teilweise auch zitiert in Waldschmidt 66, S. 69.

[91] Siehe z. B. Archer 59, fig. 19; P. Chandra 59, Plate 10 (= Chandra 74, Plate XLVIII); Barret Gray 63, Tafel S. 148 (= Hickmann 75, Abb. 26) und P. Chandra 71, no. 124.

[92] Siehe u. a. Khandalavala 57, Plate 18 (= Archer 59, fig. 12 = P. Chandra 59, Plate 2 = Andhare 70, Plate 1 = Beach 74, fig. 29); Barrett/Gray 63, Tafel S. 146 (= Beach 74, fig. 17 = Chhavi – 2, Plate 17).

[93] Vergl. etwa Randhawa 66, fig. 19.

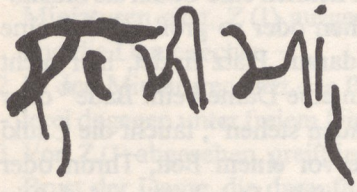
[94] Vorliegende Abbildungen 120, 132, 137 und 145.

[95] Wegen der immensen Häufigkeit relevanter Abbildungen – quasi jede Abhandlung über Moghulmalerei enthält ein Beispiel für die eine oder andere Funktion – wird anstelle vieler anderer nur auf entsprechende Darstellungen aus *einer* Publikation verwiesen. Siehe also Binney 73, Cat. Nos. 29 c und 56 für die Fußschemelfunktion und Cat. Nos. 26 b, 29 d, 84 und 85 für die Tablettfunktion.

[96] Wie z. B. in einer Wandmalerei der Chitrashala, Beaune 85, fig. 16.

gen Moghulminiaturen her bekannt ist[97]. Das signifikant häufige Auftreten der Caukī als Fußschemel in der Chattar Mahal-Rāgamālā und die Verwendung der Caukī als Beistelltischchen nach Art der Moghulmalereien in derselben Sequenz kann nur darauf zurückzuführen sein, daß der Maler von Moghulminiaturen inspiriert, bzw. in einem Moghulatelier unterrichtet wurde.

Letztlich war wohl die Größe und Stabilität einer Caukī für ihren Verwendungszweck verantwortlich. Es ist kaum anzunehmen, daß eine Caukī gleichzeitig als Tablettischchen und Fußschemel Verwendung fand.



Die einzige alte erhaltene Beschriftung auf einer Rāgamālā-Illustration im Chattar Mahal, siehe kleine Nachzeichnung, ist leider unleserlich. Die bisher von indischen Fachleuten angebotenen Lesungen widersprechen einander und werden daher an dieser Stelle nicht zitiert.

20. *Dhanāśrī Rāgiṇī*

Nischenblende: Art II
Abbildung 131
Skizze: Figur 31[98] Maße: 64 × 54,9 cm

Umgeben von mehreren Dienerinnen sitzt eine Dame auf einem kleinen, ausgebreiteten Teppich, auf einer Terrasse und malt das Portrait eines Mannes. Sie sitzt auf dem Unterschenkel des untergeschlagenen linken Beines und hat auf den Oberschenkel des aufgestellten rechten Beines das rotumrandete Bild gelegt, das sie mit dem linken Arm von hinten umgreift und somit festhält. Die rechte Hand weilt über der rechten Schulter des stehend dargestellten, mit Jāmā und flachem Turban gekleideten Mannes. Im Rücken der Malerin liegt eine voluminöse Kissenrolle. Auf dem unteren Rand des kleinen Sitzteppichs verteilen sich mehrere Farben enthaltende Muschelschalen und kleinere Gefäße. Der Malerin gegenüber hockt eine Dame mit vor der Brust zusammengelegten Händen, zwischen denen sich ein tassengroßes Gefäß befindet. Hinter ihr stehen zwei Dienerinnen. Die vordere trägt mit beiden Händen ein kleines Tablett mit langhalsigen Flaschen (?). Die Dame links hinter ihr hält eine Wedelmatte in ihrer nach unten weisenden linken Hand, während sie sich nach zwei zu ihren Füßen hinter ihr sitzenden Musikantin-

[97] Siehe Abb. 120 vorliegender Arbeit.

[98] Vergl. die Architektur in Chhavi – 2, Plate 25 ("Youthful Bhaṅgimā of the lady and the pigeons, Bundi, ca. 1725").

nen umschaut. Die Dame am rechten Bildrand schlägt ihre auf den Knien ruhende Trommel so, daß ihre linke Hand den Bildrand überragt. Die vor ihr sitzende Sängerin hat ihre Tanpura auf die rechte Schulter gelegt und zupft die Saiten des Instruments mit der rechten, den Klangkörper der Tanpura umfassenden, Hand. Das Gebäude am rechten Bildrand wird an der niedrigen Brüstung des flachen Daches von einem Eckchattri bekrönt. Unterhalb des vorstehenden Vordaches ist der Vorhang weit aufgerollt, eine geflochtene Matte verwehrt jedoch den Blick in das Innere des Hauses, das einige Bananenblätter leicht verdecken. Hinter der die Terrasse abschließenden Balustrade erhebt sich ein mit Bananenstauden und Laubbäumen bewachsener Hügel. Die Blätter einiger Bananenstauden ragen entweder über diese Balustrade oder verdecken teilweise das über die Malerin gespannte Sonnensegel, das mit einer Seite am Vordach eines weiteren Gebäudes befestigt ist. Am Eckchattri dieses Gebäudes sind ebenfalls rechteckige Sonnensegel aufgespannt. Der Pavillon auf dem von einer niederen Brüstung umfriedeten Dach hat über seinen beiden Fenstern ein vorkragendes Vordach unterhalb des an einer Ecke mit einem Spitztürmchen versehenen Daches. Im unteren Teil des Gebäudes steht ein Bett vor einer offenen, vorhanglosen Tür im Rauminneren. In den Nischen der Wand stehen langhalsige Flaschen. Diesen Teil des Gebäudes stützt ein schlanker Pfeiler, um den herum, obwohl hinter dem Bett stehend, eine Dame mit einem beilklingenförmigen Stielfächer Luft wedelt. Zwischen dem Sockel des Gebäudes und dem Sitzteppich der Malerin stehen zwei weitere Dienerinnen. Die vom Betrachter aus gesehen vordere hält mit ihrer linken Hand einen Morchal über die Kissenrolle hinter der Malerin, während die andere Dame mit angewinkeltem linken Arm einen Cāmara schwenkt. Beide Dienerinnen halten die rechte Hand geschlossen vor ihrer Brust. Vor den Fußspitzen der Morchalhalterin liegt ein Tablett mit dickbauchigen, langhalsigen Flaschen. Dahinter grenzt an den unteren Rand des Sitzteppichs eine rechteckige Decke mit zwei kleinen Schalen. Am linken Bildrand steht etwas abseits eine das gesamte Geschehen auf der Terrasse beobachtende Dame. Von der Öffnung in der Mitte der vorderen Balustrade führen Stufen in den Garten am unteren Bildrand. Am oberen Bildrand überragen schlankstämmige Palmen mit vollen, runden Kronen den Hügel mit dem Wald aus Laubbäumen und Bananenstauden.

Erhaltungszustand und Farben:

In der Mauerfuge parallel zum rechten Bildrand fehlt der Farbauftrag. Das Grün der Laubbaumkronen ist völlig abgeplatzt. Stellenweise blätterte Farbe vom Himmel, von der Terrasse und vom Grün des Gartens ab. Die Gesichter der beiden sitzenden Damen im Zentrum des Bildes sind leider zerkratzt. Im oberen Bildteil spülte eingedrungenes Wasser stellenweise die Farbe ab. Der Yakschweifwedel ist nur noch in Umrissen erkennbar.

Die blauen Farbtöne sind am auffälligsten, da in ihnen neben dem Himmel auch die gemusterte Terrasse und die Matte vor dem Eingang des rechten Gebäudes gemalt wurden. Die Balustrade ist wie die beiden Gebäude weiß mit zarten Grau- und Rosatönungen. Die Sonnensegel sind rot. Die Wedelmatte ist neben der Kissenrolle, der Trommel, der aufgefächerten Cunaṭ der vor der Malerin sitzenden Dame, dem Umhang der stehenden Dame hinter ihr und der Cunaṭ der Sängerin ebenfalls rot. Der Sitzteppich, der rechte Vorhang, die Cunaṭ der isoliert am linken Bildrand stehenden Dame, sind wie der Rock aller vier Wedelträgerinnen rotviolett. Gelb bzw. Gold benutzte der Künstler für die Borte der Sonnendächer, den Wedel bzw. Fächer der Dame im Schlafgemach und einige Blusen. Die Bananenstauden, Palmenkronen, der Garten am unteren Bildrand und die Borte des linken Vorhanges sind dunkelgrün. Zartviolett sind die vorkragenden Vordächer und die Fensterrahmen. Das Bett ist ockergelb.

Besonderheiten und Diskussion:

Der Vergleich mit den entsprechenden Miniaturen B 20, D 15, F 20, L 20, O (4), R (30), S (2), U 20 und Z (15) zeigt wieder, wie der Maler der Chattar Mahal-Rāgamālā sich von den Darstellungen der Miniaturen entfernte, aber dennoch beim Thema blieb.

Im wesentlichen unterscheiden sich Wandmalerei und Vergleichsminiaturen in folgenden Punkten:

1. Die Terrasse wird in den Miniaturen hinten von einer hohen Mauer begrenzt und ist vorne ohne jede Abgrenzung. In der Wandmalerei wird die Terrasse im Vorder- und Hintergrund von einer vergleichsweise kniehohen Balustrade begrenzt.
2. In den Vergleichsminiaturen sitzt der Malerin jeweils eine Dame mit Malutensilien wie einem tassengroßen Gefäß und einem Pinsel gegenüber[99]. In der Wandmalerei sind diese Gegenstände nicht mehr zu erkennen, was am Erhaltungszustand liegen kann.
3. Mit Ausnahme von S (2) und U 20 fehlt in den Miniaturen das große Sonnensegel der Wandmalerei.
4. Anstelle der einzelnen Bananenstaude vor einem Laubbaum in den Vergleichsminiaturen setzte der Maler der Wandmalerei einen aus zahlreichen Bananenstauden bestehenden Wald mit Laubbäumen und Palmen.
5. Zusätzlich zum Gebäude in der linken Bildhälfte der Miniaturmalereien setzte der Künstler noch ein weiteres Bauwerk in die rechte Hälfte seiner Wandmalerei.
6. In jeder Vergleichsminiatur sind, mit Ausnahme von R (30), nur zwei Frauen zu sehen: die Malerin und ihr Gegenüber. In der Wandmalerei dagegen

[99] In F 20 balanciert die Malerin das tassenförmige Gefäß auf der Spitze ihres linken Zeigefingers. Ihr Gegenüber hält keinerlei Gegenstände bereit.

halten sich neben den eben erwähnten Damen noch acht weitere Frauen auf, die einzig und alleine damit beschäftigt zu sein scheinen, für das Wohl der Malerin zu sorgen.

In keiner anderen Illustration einer Dhanāśrī Rāgiṇī vereint die Malerin so viele Farbschälchen um sich, wie die Dame in der Wandmalerei. Wie eine Moghulminiatur im Bhārat Kalā Bhavan zeigt, kam eine Malerin auch mit weniger Farbschälchen aus[100]. Der Künstler der Wandmalerei erweiterte nicht nur das Inventar der augenfälligen Details wie etwa Personen, Bäume oder Häuser, er vergrößerte auch die Anzahl weniger augenfälliger Details wie z. B. die Malschalen der Malerin. Aus einer verlassenen Geliebten, die nur in Begleitung ihrer Freundin das Portrait ihres Liebhabers vor dem leeren Bett malte, machte der Künstler der Wandmalerei eine fürstliche Lady inmitten ihrer Dienerschaft, die wohl standesgemäß nur das Portrait eines Prinzen malen dürfte.

21. *Vasanta Rāgiṇī*

Nischenblende: Art I
Abbildung 132 — Detail: Abbildung 158
Skizze: Figur 32 — Maße: 69,2 × 47 cm

Von zwei sitzenden Musikantinnen unterhalten, sitzt ein nach rechts schauender Herr mit einer Dame auf einem Sitzmöbel und hat an seine rechte Schulter eine Vīṇā gelehnt, die er am unteren Teil des Stabes festhält. Mit der linken Hand hält er in Kinnhöhe einen kleinen Gegenstand, den er zu betrachten scheint. Sein rechtes, untergeschlagenes Bein ruht auf der Sitzfläche des von einer niedrigen Umrahmung umgebenen, an einer Seite offenen Sitzmöbels. Der rechte Fuß ruht auf einem, vor den Sitz gestellten, Fußschemel. Auf dem Kopfputz des Mannes ist ein runder, nach oben leicht spitz zulaufender Gegenstand befestigt. Sein im Profil dargestelltes Gesicht umsäumt eine nimbusartige Linie. Die Frau neben seiner rechten Schulter umfaßt mit ihrem rechten Arm das rechte, aufgestellte Bein, während sie ihren linken Unterarm auf den Oberschenkel des untergeschlagenen linken Beines gelegt hat. Eine große Kissenrolle bietet für das Paar eine gemeinsame Rückenlehne. Vor dem Paar sitzen auf der Terrasse zwei Musikantinnen am rechten Bildrand. Die von dem Paar auf dem Sitzmöbel aus gesehen vordere Dame ist eine Sängerin, die ihre Tanpura mit schlankem Hals auf die rechte Schulter gelegt hat und mit der haltenden rechten Hand gleichzeitig die Saiten zupft.

Die Trommlerin zu ihrer Linken hat ihr Haar unter einem Umhang verborgen und schlägt mit beiden Händen beidseitig die auf den Oberschenkeln

[100] Bhārat Kalā Bhavan, Acc. No. 683, Negative No. 3277, Photo Stock Ref. No. 5/15. Unzureichend reproduziert in Leach 82, no. 141, p. 136, siehe aber Desai 85, no. 60, p. 76.

ihrer untergeschlagenen Beine liegende Mṛdangam. Vor den Musikantinnen steht – vom Betrachter aus gesehen – eine längliche, rechteckige Caukī, bei der nicht mehr erkennbar ist, was auf ihr gestanden haben könnte. Zwischen dem rechten, auf dem Terrassenboden liegenden Knie der Sängerin und der vom Betrachter aus rechten Kante des Fußschemels steht eine bauchige, aber schlanke Vase mit eingeschnürtem Hals, aus der Zweige mit langen, schmalen Blättern und roten, rosenartigen Blüten sprießen[101]. Unmittelbar hinter dem Paar auf dem umrahmten Stuhl hält eine stehende Dame einen Pfauenschwanzwedel empor. Sie schaut sich dabei nach einem im Inneren eines Gebäudes stehenden Bett um, auf dem vier Kissenrollen liegen. Ein vorhangloser Eingang führt am linken Bildrand in einen weiteren Innenraum. Zwischen dem linken Bildrand und dem Pfeiler zur Rechten der Wedelträgerin ist ein Vorhang bis unter die vorstehende Kante des Vordaches aufgerollt. Ein über die Terrasse gespanntes Sonnensegel schließt zwischen zwei den unteren Teil des Gebäudes stützenden Pfeilern mit dem vorkragenden Vordach ab. So hoch wie die hintere Seite des Sonnensegels ist auch die die Terrasse abschließende Mauer, in der Nischen mit Flaschen eingelassen sind. Auf dem von einer niedrigen Brüstung umgebenen Dach steht auf der Seite des großen Sonnensegels ein allseitig offener Pavillon mit bengalisch gewölbtem Dach, unter dem die Vorhänge hochgerollt sind. Im Pavillon selbst haben drei Kissenrollen Platz gefunden. Ein von vier Stangen gehaltener Baldachin überspannt links vom Pavillon das Flachdach des Gebäudes. Jenseits der Mauer im rechten Bildteil wechseln Laubbäume und Bananenstauden, aus denen blühende Zweige hervorwachsen, einander ab. Eine zentral geöffnete Balustrade beschließt die Terrasse und das Bild am unteren Rand. Der Himmel über der Szene ist wolkenlos.

Erhaltungszustand und Farben:

Über die gesamte Fläche der Malerei ist Wasser geflossen, das die Farben vielerorts weggespült hat. Die Färbung der Laubbäume, der Kleidungsstücke und des Terrassenbodens ging somit verloren. Am linken Bildrand platzte die Farbe aus der vertikalen Mauerfuge.

Die Architektur ist wie gewöhnlich weißgrau. Rot sind die Vorhänge, die Flaschen in den Nischen, der Baldachin auf dem Dach, das Sonnensegel, die große Kissenrolle, der Fußboden im Schlafgemach, die Trommel und die Cunaṭ der Trommlerin. Die Ränder der Vorhänge sind wie die Blätter der Bananenstauden grün. Für die Dachbrüstung wählte der Künstler ein neutrales Grau. Der Himmel ist durch und durch blau.

Besonderheiten und Diskussion:

Eine Gegenüberstellung mit den Bundikalam-Miniaturen gleicher Thema-

[101] Die Vase ist mit den Blüten nur noch am Original sichtbar.

tik [C (3), D 21, F 21, L 21, P 29, R (24), W (6), X (4), Y (21) – (22) und Z (49) – (53)][102] macht sofort den Unterschied zur Wandmalerei deutlich, da in den Miniaturen ein blauhäutiger Mann, der im allgemeinen mit Kṛṣṇa identifiziert wird, an einem Gewässer umgeben von Musikantinnen in einem Tänzerinkostüm[103] tanzt. Seine linke Hand hält einen Topf mit Mangoschößlingen[104], seine rechte Hand hält eine Vīṇā mit nur einem Klangkörper[105], was für diese Zeit relativ ungewöhnlich ist[106]. Von R (24), Z (50) und (53) abgesehen[107], tanzt Kṛṣṇa zur Begleitmusik von drei Musikantinnen. Wodurch ist nun die korrekte ikonographische Bestimmung der oben beschriebenen Wandmalerei gesichert?

Die männliche Person in der Wandmalerei kann wegen der Kopfbedekkung ebenfalls mit Kṛṣṇa identifiziert werden, wenn auch die Art des Kopfputzes für den Bundikalam noch nicht besonders typisch ist[108]. Ferner ist die Hautfarbe des Mannes in der Wandmalerei dunkler als die der um ihn versammelten Frauen.

Der „Kṛṣṇa" in der Wandmalerei hat, wie die „Kṛṣṇas" der meisten Vergleichsminiaturen, ein Chordophon mit nur *einem* Klangkörper am oberen Ende des Stabes an seine *rechte* Schulter gelehnt. Er wird, wie die „Kṛṣṇas" der Miniaturen, von Musikantinnen unterhalten. Unerklärt bleibt bisher, warum der „Kṛṣṇa" der Wandmalerei nicht tanzt, sondern sitzt.

Die naheliegendste ikonographische Parallele bietet eine mehrfach veröffentlichte Illustration einer Vasanta Rāgiṇī aus Ahmadnagar im Dekhan, die

[102] Y (22) ist trotz eines gewissen Bundikalam-Einflusses (Vegetation) nicht unmittelbar in ihm entstanden. Z (51) stammt aus Raghugarh.

[103] Vergl. das Kostüm der Nymphe Jayantī in der 1603 datierten, im volkstümlichen Moghulstil gemalten Mādhavānala-Kāmakandalā Handschrift des Museums für Indische Kunst Berlin, abgebildet in Härtel 71, Kat. Nr. 275, Vorderseite, Illustration auf dem Umschlag, und Waldschmidt 71, Abb. 118.

[104] In X (4), da „seitenverkehrt" gemalt, hält er den Topf entsprechend mit der rechten Hand. In Z (51) hält ihn eine der drei Musikantinnen. Für Z (51) sind die Seiten ebenfalls zu vertauschen. In Z (53) hält Kṛṣṇa einen Lotos anstatt des Topfes.

[105] Ausnahmen sind X (4), Z (51) und Z (53) mit je zwei Klangkörpern.

[106] Bei der Vīṇā mit nur einem Klangkörper handelt es sich um eine altertümliche Form des Instrumentes, da sowohl in der Vor-Moghulmalerei (vergl. die Vīṇās in Welch/Beach 65, no. 3 b, col. Pl. p. 56 [= Hutchins 80, col. Plate 18]) als auch in der frühen Moghulmalerei unter Akbar (siehe z. B. Ḥamza Nāma 74, V 4) zwei Klangkörper am Stab befestigt waren. In der frühen Rajput Malerei taucht die ältere Form zwar noch gelegentlich auf, verliert sich aber rasch gegen Ende des 17. Jahrhunderts.

[107] In R (24) ist Kṛṣṇa von fünf, in Z (50) von vier und in Z (53) von zwei Frauen umgeben.

[108] In Mevar des letzten Viertels des 17. Jhs. war diese Kopfbedeckung für Kṛṣṇa verbindlich. Vergl. z. B. die Illustrationen der Rāgiṇīs Vasanta und Karnāṭa der ab S. 335 besprochenen Rāgamālā. Im letzten Viertel des 18. Jhs. setzte sie sich auch im Bundikalam durch, vergl. Leveque/Menant 67, p. 81 links, und Beach 74, fig. 95.

wahrscheinlich im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts entstand[109]. In ihr sitzt ein dunkelhäutiger Herr in vergleichbarer Sitzhaltung mit einer Dame auf einer geräumigen Schaukel[110]. Er hält mit der rechten Hand zwar keine Vīṇā, dafür aber, laut über dem Bild befindlicher Beschriftung, einen Mangozweig[111]. Somit wird die Identifikation des in der linken Hand des Herrn der Wandmalerei befindlichen Gegenstandes ermöglicht: ein Mangoschößling. Der Mangoschößling ist in der Wandmalerei nur noch in Umrissen erkennbar, weil das Grün der Laubbäume und somit auch das Grün des Mangoschößlings abgeblättert ist[112]. Das Saiteninstrument der Dame in der linken unteren Bildecke der Ahmednagar-Miniatur hat übrigens auch nur einen Klangkörper am oberen Ende. Ikonologisch wäre somit das Motiv eines mit einer Frau zusammensitzenden Mannes in einer Bundikalam-Vasanta-Rāgiṇī-Illustration gefunden. Wie gelangte jedoch dieses Motiv von Ahmadnagar nach Bundi?

Tod informiert uns, daß Rao Bhoj von Bundi (1585 – 1607) tatsächlich unter Akbar kämpfend in Ahmadnagar („Ahmednuggur") gewesen ist[113]. Aus derselben bzw. einer vergleichbaren Ahmadnagar-Serie existieren 12 Blätter in Bikaner, Rajasthan[114]. Auch die Vasanta-Rāgiṇī-Illustration war in der Sammlung des Maharaja von Bikaner, befindet sich jetzt aber im National Museum, New Delhi. Nach Bikaner gelangten sie durch Rai Singh, der sie, folgen wir Goetz, zwischen 1604 und 1611 in Burhanpur/Dekhan, erwarb. Rao Ratan (1607 – 1631), Nachfolger von Rao Bhoj, war wie Rai Singh ebenfalls Statthalter in Burhanpur („Boorhunpoor")[115]. Es wäre also nicht überraschend, wenn andere Ahmadnagar-Versionen desselben Themas und in derselben Ausführung nach Bundi gekommen sind, da erwiesenermaßen derartige Illustratio-

[109] Wegen des sich ändernden Erhaltungszustandes sei auf einige Abbildungen verwiesen: Gray 50, no. 804; Archer 57, Abb. 4; Barrett 58, Pl. 4; Agravala 61, Pl. XX; Barrett/Gray 63, S. 118; Khandalavala 63, Illustr. facing p. 26; Sivaramamurti 70, Pl. 29; Waldschmidt 71, Abb. 121; Anand 73, p. 80; Ebeling 73, fig. 9; Dallapiccola 75, S. 264; Hickmann 75, Abb. 43; Sivaramamurti 77, Plate 166; Chaitanya 79, Plate VIII; Zebrowski 83, Illustration 26 und col. Plate V.

[110] Wegen dieser Schaukel und dem in Persisch geschriebenen „hindol" über den Versen im Schriftfeld der Miniatur wurde das Bild in manchen Publikationen als „Hindola Raga" veröffentlicht, obwohl nur „vasaṃtaḥ" in den vier Versen beschrieben wurde und über den Versen neben „hindol" auch „vasaṃta" sowohl in Devanāgarī als auch in Persisch geschrieben steht.

[111] Siehe den Text zu Tafel XX in Agravala 61.

[112] Im vierten Vers der Ahmadnagar-Miniatur steht an entsprechender Stelle „ātāmrâṃkura . .", also „rötlicher Mangoschößling". Im Bundikalam wurden die Mangosprößlinge stets grün gemalt.

[113] Tod 57, Vol. II, p. 384. Siehe auch Gahalota 60, p. 64f.

[114] Siehe Goetz 50, p. 101f., Ebeling 73, p. 155ff. und Zebrowski 83, p. 40ff.

[115] Tod 57, Vol. II, p. 386. Siehe auch Maāthir-ul-Umarā 52, p. 603f., Śarmā 39, Vol. I, pp. 85 – 105 und Miśraṇa, Vol. 5, pp. 2436 – 2552.

nen ihren Weg bis Bikaner fanden, und die Bundiherrscher weitaus länger im Dekhan beschäftigt gewesen sind als Rai Singh. Auch der Erbauer des Chattar Mahal[116], „Rao Chutter-sál (,) had a hig command under Arungzéb, in the Dekhan[117]".

Überhaupt dürfte es kein Zufall sein, daß die erste reproduzierte Illustration der Serie A dem Dekhan zugeschrieben wurde[118], eine Zuschreibung, die Khandalavala noch Jahre nach Erstveröffentlichung des Blattes – im Gegensatz zur annähernd korrekten Datierung – unterstrich[119]. In den einschlägigen Abhandlungen wurden zwar bisher die Aufenthalte der Bundiherrscher im Dekhan bzw. ein dekhanischer Einfluß auf die Bundikalam-Malereien erwähnt[120], der Nachweis eines dekhanischen Einflusses anhand einer Bundikalam-Malerei blieb jedoch aus.

Mit der blütengefüllten Vase der Wandmalerei wäre wieder ein Einfluß der Moghulmalerei zu verzeichnen, der sich in einer späteren, oft kopierten Lucknow-Version dieser Rāgiṇī erhalten hat[121]: Auf dem Terrassenboden steht eine mit Mangozweigen gefüllte Vase auf einer Caukī. Ein auf dem Boden sitzender Herr wird von ebenfalls sitzenden Männern musikalisch unterhalten.

Die Vasanta Rāgiṇī-Version im Chattar Mahal muß in jedem Fall als ikonographisches Unikat betrachtet werden.

22. *Vairāṭī Rāgiṇī*

Abbildung 133
Skizze: Figur 33 Maße: 38,6 × 16 cm

Auf einer Terrasse reckt sich eine auf einem hohen, runden Hocker sitzende Dame mit vorgewölbter Brust und nach hinten geworfenem Kopf, über dem sie ihre erhobenen Hände faltet. Ihr untergeschlagenes linkes Bein ruht auf der runden Sitzfläche, während sie das angezogene rechte Bein aufgestellt hat. Eine große Kissenrolle in ihrem Rücken unterstreicht den z. T. über diese Rolle nach hinten gebogenen Körper. Die Dame schaut sich nach einer hinter ihr auf einer niedrigen Caukī sitzenden Frau um, die in ihrer zur Kinnhöhe erhobenen Hand einen kleinen Gegenstand hält. Sie hat auf der Caukī in

[116] "He (gemeint ist „Rao Chutter-sál", J. B.) enlarged the palace of Boondi by adding that portion which bears his name, – the Chutter Mahl, – . . .", Tod 57, Vol. II, p. 389. Siehe auch wieder Miśraṇa, Vol. 5, 2640.

[117] Tod 57, Vol. II, p. 387.

[118] Siehe Gray 50, no. 807, p. 174: "Deccani school: about 1600 A. D."

[119] Khandalavala 57, p. 54: "I do not find fault with Gray in ascribing it to the Deccan, though the date was never acceptable to me".

[120] Siehe z. B. Khandalavala 57, p. 54; Archer 59, p. 4; P. Chandra 59, p. 1; Barrett /Gray 63, S. 140; Andhare 70, p. 2.

[121] Waldschmidt 62, Tafeln 10 a und 10 b, jeweils unten Mitte; Härtel 71, Kat. Nr. 231, Tafel VI (= Waldschmidt 75, fig. 1); Falk/Archer 81, no. 431 v.

derselben Beinhaltung Platz genommen wie die vor ihr höher sitzende Dame auf dem am unteren Teil leicht eingeschnürten Hocker. Die Cunaṭs beider Frauen bilden auf dem jeweiligen Sitzmöbel einen Fächer zwischen den Beinen. Der Vorhang zum Vorraum des hinter den Damen befindlichen Gebäudes ist bis unter das vorstehende Vordach hochgerollt. Eine Türöffnung am linken Bildrand führt zum Gebäudeinneren. Das flache, von einer niedrigen Brüstung umgebene Dach bekrönt ein Eckchattri. Jenseits der die Terrasse nach hinten begrenzenden Nischenwand wächst eine Bananenstaude zwischen zwei Laubbäumen. Eine zentral geöffnete Balustrade schließt die Terrasse im Vordergrund mit dem unteren Bildrand ab.

Erhaltungszustand:

Oberhalb der Nischenwand ist das Bild vor allem in der rechten oberen Ecke sehr zerstört. Die Farbe des Himmels und der Laubbäume fehlt völlig. Der Farbauftrag des Terrassenbodens fehlt ebenfalls. Der runde Hocker und die Caukī sind nur noch in ihren Umrissen erkennbar. Über das Bild ist Wasser geflossen, das nach Verdunstung mehrere vertikale Streifen hinterlassen hat. Die Gesichter der Damen wurden durch Kratzer sehr in Mitleidenschaft gezogen. Schwarze Striche durchziehen das Bild in allen Richtungen. Einige Kalkspritzer haben auch dieses Bild nicht verschont.

Besonderheiten und Diskussion:

Die Vergleichsminiaturen C (1), E 23, F 26, M 30, Y (19) und Z (48) haben das Gebäude in der rechten, G 24, K 24, Q (7), R (7), U 24, V(4) und Y (20) in der linken Bildhälfte. Entsprechend wurde jeweils die gesamte Komposition mit den beiden Damen etc. umgestellt.

Folgen wir den Miniaturen, so hält die meistens auf einer Caukī sitzende Dame[122] einen Topf oder eine Schale mit Räucherwerk, was aber in der Wandmalerei nicht mehr zu erkennen ist.

Die Wandmalerei ist von den Vergleichsminiaturen vor allem in folgenden Punkten unterscheidbar:

1. In allen Miniaturen sitzt die Dame mit dem Räucherwerk *vor* der sich reckenden Dame auf dem Sanduhrhocker[123]. In der Wandmalerei sitzt sie dagegen hinter ihr.
2. Das Gebäude ist in den meisten Miniaturen zweistöckig[124].
3. Von U 24 abgesehen, steht im unteren Teil des Gebäudes der Miniaturen ein Bett, nach dem sich die Dame auf dem runden Hocker in Sehnsucht nach dem Geliebten umdreht. Dieses Bett fehlt in der Wandmalerei.

[122] Die tröstende Dame sitzt nur in M 30, Q (7), U 24 und V (4) auf dem Terrassenboden. In Z (48) ist sie stehend dargestellt.

[123] Lediglich in M 30 und V (4) sitzt diese Dame auf einem Teppich.

[124] Ausnahmen sind wahrscheinlich nur Q (7), U (7) und Y (20).

23. *Karṇāṭa Rāgiṇī*

Abbildung 135
Skizze: Figur 35 Maße: 41 × 17,2 cm

Auf der Stufe eines Hauseinganges steht ein Mann mit gegen die rechte Schulter gelehntem, blanken Schwert, einem Schild in der linken Hand, und wird von einer neben einem erschlagenen Elefanten stehenden Frau in Männerkleidung mit erhobener rechter Hand begrüßt. Das Gesichtsprofil des nach rechts schauenden Mannes wird von einem Halbnimbus umrahmt. Der mit Schild und Schwert Bewaffnete trägt einen an der Taille von einer kurzen Schärpe zusammengehaltenen Jāmā. Über den Oberarmen und Schultern liegt eine Girlande, deren Verlauf unterhalb des Jāmā nicht mehr zu verfolgen ist. Seine staksigen, langen Beine stecken in engen Hosen, seine Füße in spitzen, flachen Schuhen. Zur Rechten dieses Mannes steht auf derselben Stufe ein Cāmaraträger, dessen langer, von einer kurzen Paṭkā umschlungener Jāmā über den linken Bildrand ragt. Seine Arme sind verschränkt, wobei die rechte Hand den Wedel aufrecht hält. Die den Schwertträger begrüßende Dame hält mit der linken Hand einen Rundschild und trägt einen Turban, aus dem lange Haarsträhnen bis auf die Brust herabfallen. Sie ist mit einem langen Jāmā bekleidet, den auch eine Schärpe umgibt. Ein langer, schmaler Schal fällt über ihre rechte Schulter. Zu ihren Füßen liegt ein verhältnismäßig kleiner Elefant. Ein von rechts nach links laufender Mann hat gerade den Elefanten hinter sich gelassen und schaut sich nach der grüßenden Dame um. Er hält ein Pferd fest, dessen Schweif und Hinterteil den linken Bildrand überragt. Eine Balustrade schließt den unteren Teil des Bildes mit dem Rand ab.

Das Gebäude hat einen Eingang mit einem Rundbogen, vor bzw. in dem der Schwertträger steht. Über dem vorkragenden Vordach ist das nur noch schwach zu sehende Dach von einer Brüstung umgeben, an deren äußerster Ecke sich ein Chattri befindet. Dicht gedrängt stehen Bäume hinter der Wand am Gebäude, vor dem sich das Geschehen abspielt.

Erhaltungszustand:

Das Bild litt unter Beschädigungen verschiedenster Art. Die Himmelszone ist so zerkratzt und weggewischt, daß das Ecktürmchen nur noch in Umrissen erkennbar ist. Oberhalb der beiden stehenden Männer fehlt der Farbauftrag auf einer großen Fläche, so daß auch hier das Gebäude nur in Umrissen erkannt werden kann. Im rechten Bildteil ist die Farbe vor allem über dem Kopf der Dame weggewaschen. Im unteren Teil des Bildes kommt hauptsächlich am Pferd ein helles Blaugrün zum Vorschein. Farbe platzte auch aus der parallel zum rechten Bildrand verlaufenden Mauerfuge. Die Gesichter der Personen sind größtenteils nicht mehr erhalten, die große Nase des mutmaßlichen Elefantentöters dürfte nachträglich übermalt worden sein.

Besonderheiten und Diskussion:

Zur Identifikation und zum Vergleich können wir nur auf vier Miniaturen hinweisen: G_1 3., H 22, K 22 und R (35). In ihnen deutet die dunkle Hautfarbe und die Krone des Schild- und Schwertträgers auf Kṛṣṇa. Der Kopfputz der entsprechenden Person in der Wandmalerei ist nur noch umrißhaft erkennbar, könnte aber einen Kopfschmuck nach Art des „Kṛṣṇa" in der Vasanta Rāgiṇī illustrierenden Wandmalerei vermuten lassen. Seine Hautfarbe ist in der Wandmalerei hellblau.

Im Vergleich zur Miniatur läßt die Wandmalerei folgende Unterschiede erkennen:

1. Der Elefant der Wandmalerei fehlt in den Vergleichsminiaturen.
2. Wird der Schild- und Schwertträger der Miniaturen von einem Kind und einem Mann begrüßt, der ein Schwert an seine linke Schulter gelegt hat, so begrüßt ihn in der Wandmalerei eine Frau in Männerkleidung.
3. Der Wedelträger der Miniaturen steht im Hauseingang, der der Wandmalerei steht außerhalb des Hauses.
4. Die Architektur des Gebäudes der Miniaturen ist aufwendiger als die der Wandmalerei.
5. Der Eingang in der Wand am rechten Bildrand der Miniaturen fehlt in der Wandmalerei.
6. Die Miniaturen kommen im Gegensatz zur Wandmalerei ohne Balustrade aus.

Wie schon in der Naṭa Rāgiṇī illustrierenden Wandmalerei hat der Künstler auch hier aus einem Mann eine Frau in Männerkleidern gemacht.

24. *Deśa-Vairāṭī Rāgiṇī*

Abbildung 134; Farbtafel XI

Skizze: Figur 34 Maße: 40,5 × 16 cm

Ein auf einem Baldachinbett sitzender Herr greift einer neben ihm hockenden Dame an die Brust, worauf die einen Cāmara wedelnde Dame ihr abgewandtes Gesicht mit ihrem Pallū verhüllen möchte. Den Kopf des schnurrbärtigen und Koteletten tragenden Mannes bedeckt ein nachträglich von einem Maler vergrößerter Turban. Der Mann lehnt mit aufgestelltem linken und untergeschlagenem rechten Bein gegen eine große Kissenrolle in seinem Rücken. Sein linker Unterarm stützt sich auf das Knie des aufgestellten Beines, die Hand vor seiner Brust ist geschlossen. Die Hand des rechten, halb gestreckten Armes liegt auf der linken, von einer ärmellosen Bluse verhüllten Brust der Dame, die ihr Gesicht vom Mann abgewendet hat. Die Haarspitzen des von ihrer erhobenen linken Hand gewedelten Cāmara berühren fast den Kopf des Mannes. Die rechte, in Nasenhöhe befindliche Hand hält den Saum ihres transparent erscheinenden Pallū. Mit angewinkeltem und aufgestelltem rechten Bein lehnt auch sie gegen eine Kissenrolle.

Der Baldachin in Form eines bengalischen Daches wird von vier Stangen, von denen nur drei sichtbar sind, über dem auf einer Terrasse stehenden Bett gehalten. Hinter der Öffnung der Balustrade am unteren Bildrand, bzw. vor dem Bett, liegt ein Paar Schuhe mit leicht hochgebogenen Spitzen und flachen Sohlen. Hinter dem Bett wird die Terrasse durch eine Mauer begrenzt, deren glatte Wandfläche oberhalb der Mauersohle und unterhalb der Mauerkrone mit einem Fries aufgelockert wird. Hinter der Mauer stehen Laubbäume, deren Kronen z. T. bis in das leere Schriftfeld am oberen Bildrand ragen.

Erhaltungszustand:

Im oberen Bilddrittel fehlt der Farbauftrag der nur noch umrißhaft erkennbaren Baumkronen. Am Rahmen des Bettes, dem Beinkleid des Mannes und an der Kissenrolle der Dame fehlt der Farbauftrag ebenfalls. Schrammen und schwarze Striche durchziehen das Bild in allen Richtungen.

Besonderheiten und Diskussion:

Die Vergleichsminiaturen D 33, E 24, F 23, H 23, K 23, M 29, O (3), P 23, R (13), Z (13) und Z (14)[125] bilden eine mehr oder weniger homogene Gruppe im Hinblick auf ihr ikonographisches Inventar. Nur P 23 ist „seitenverkehrt". Zum ikonographischen Inventar gehört der zudringlich werdende Herr und die abweisende Dame mit dem Cāmara auf dem Bett im Innenraum eines zweistöckigen Gebäudes mit einer Außentreppe[126], ein Paar Schuhe auf der untersten Treppenstufe[127], ein Ständer mit zwei Wasserkrügen auf der Terrasse[128], eine Art Gartenmauer mit einem Eingang, ein neben die Außentreppe gelehntes Schwert[129], eine Fächerpalme hinter dem Gebäude[130] und ein Mond bzw. Sterne am Himmel[131]. Aus diesem ikonographischen Inventar übernahm der Maler der Wandmalerei nur die Terrasse, das Paar Schuhe und das Bett mit der von dem Herrn sich kokett abwendenden Dame. Selbst diese Bestandteile des ikonographischen Inventars unterscheiden sich von den Miniaturen noch in folgenden Punkten:

1. Nur das Bett der Wandmalerei ist mit einem Baldachin versehen.
2. Die linke Hand des Herrn der Wandmalerei ist geschlossen. In den Minia-

[125] R (7), mit „desavarārī" beschriftet, folgt in der Darstellung genau der Vairāṭī Rāgiṇī, für die R (7) in die Gruppe der Vergleichsminiaturen eingeschlossen wurde. D 33, „mīlāna", folgt in jeder Hinsicht den Darstellungen der anderen Vergleichsminiaturen.

[126] Die Außentreppe fehlt in O (3). Sie wurde in Z (14) mit einem Geländer versehen.

[127] Das Paar Schuhe fehlt in F 23, P 23 und Z (14).

[128] Die Wasserkrüge fehlen nur in P 23.

[129] fehlt in F 23, P 23 und Z (14). In R (13) sitzt eine Dame.

[130] fehlt in O (3) und Z (14).

[131] Sowohl Mond als auch Sterne fehlen nur in Z (13).

turen sieht der Betrachter die Handfläche der linken Hand des Mannes mit gestreckten Fingern, wobei sich oft Daumen und Zeigefinger berühren[132].

3. Der Turban des Herrn ist in den Miniaturen eckiger und flacher als in der Wandmalerei. In der Wandmalerei dürfte der Turban nachträglich vergrößert worden sein, weil die älter erscheinenden Konturen des Turbans der Turbanform der Miniaturen entsprechen.

Der Maler der Wandmalerei hat gegenüber den Malern der Miniaturen das ikonographische Inventar stark reduziert, aber die wohl wichtigsten Merkmale dennoch bestehen lassen. Damit schuf der Künstler zwar eine vereinfachte, aber einmalige Darstellung dieser Rāgiṇī.

25. *Kāmoda Rāgiṇī*

Abbildung 136; Farbtafel XI
Skizze: Figur 36 Maße: 41,4 × 15,6 cm

Auf einem sich aus zahlreichen Lotosblütenblättern zusammensetzenden, überdimensionalen Lotospolster auf einem von Wasser umgebenen Sockel, sitzt eine nach links blickende Dame mit erhobener rechter Hand. Ihr rechter Unterarm stützt sich auf das Knie des aufgestellten rechten, ihre linke Hand ruht auf dem Oberschenkel des untergeschlagenen linken Beines. Die hoch erhobene rechte Hand, bei der die Spitzen von Zeigefinger und Daumen sich berühren, greift nach einem nicht mehr erkennbaren Gegenstand. Die Cunaṭ der mit Rock, Bluse und Sarī bekleideten Dame fächert sich unter dem rechten Fuß auf. Zum pyramidenstumpfförmigen Sockel führt von links ein schmaler, durch einen Pfeiler gestützter Steg. Im Gewässer darunter wachsen mehrere Lotosse. Über dem Sockel befindet sich ein bengalisch gewölbtes Dach, das eigentlich von vier schmalen Pfeilern getragen wird, von denen aber nur noch einer erkennbar ist. Ein Vorhang wurde bis unter das Dach hochgerollt. Einige Umrisse unter, über und neben diesem Dach lassen Baumkronen vermuten.

Erhaltungszustand:

Der Farbauftrag ist im oberen Bildteil bis auf das bengalische Dach völlig verlorengegangen. Nur einige Umrisse von Laubbäumen können noch erkannt werden. Es würde mich nicht wundern, wenn das relativ hell strahlende bengalische Dach mit dem aufgerollten Vorhang zu einem Zeitpunkt hinzugefügt wurde, als das Bild im oberen Teil schon sehr zerstört war. Die unregelmäßige Linie, die den Lotos im hinteren Teil umgibt, könnte ebenso nachgemalt sein. Die Farbe ist auch im unteren Bildteil vielerorts abgeplatzt. Schram-

[132] Ausnahme ist P 23, wo der Mann eine Stachelkeule schultert.

men und Kratzer durchziehen die gesamte Bildfläche. Im unteren Viertel sind einige Kalkspritzer zu entdecken.

Besonderheiten und Diskussion:

Die Miniaturen A (4), B (9), C (2), D 29, E 21, F 8, M 35, O (6), P 2, R (29), Y (13)[133] und Z (28) bieten alle dasselbe Bild[134]: Am Rande eines mit Lotossen bewachsenen Gewässers sitzt eine Dame auf einem Blütenblattpolster und pflückt von einem Strauch eine neben ihr in Augenhöhe befindliche Blüte. Zahlreiche Vögel bevölkern die das Blütenlager umgebenden Bäume und das Gewässer. In der Wandmalerei ist davon nur das Gewässer mit den Lotossen und die Dame auf dem Blütenblattlager zu sehen. Die Dame der Wandmalerei hat ihre Hand höher erhoben, als die Dame in den Vergleichsminiaturen. Daß es sich bei dem bengalischen Dach wahrscheinlich um eine nachträgliche Hinzufügung handelt, wurde schon erwähnt. Aber selbst, wenn nur der Sockel im Wasser zum alten Bestand des Bildes gehören sollte, bleibt die Illustration der Kāmoda Rāgiṇī in dieser Form einmalig.

26. *Vibhāsa Rāgiṇī*

Nischenblende: Art I
Abbildung 137; Farbtafel XI — Detail: Abbildung 159
Skizze: Figur 37 — Maße: 67,2 × 45,2 cm

Am Fuße eines Hügels in der Nähe eines Gewässers ist ein auf einem Baldachinbett neben einer Frau sitzender Mann im Begriff, einen aufgelegten Lotosstengelpfeil abzuschießen. Eine pinselförmige Quaste steckt an seinem Turban, ein Ohrring mit zwei Perlen am rechten Ohr. Er trägt einen Schnurrbart und Koteletten. Von seiner rechten Schulter fällt ein Schal auf die hinter ihm liegende Kissenrolle. Das Schärpenende seines feingewebten Jāmā liegt auf dem Bett. Der rechte Unterarm scheint sich auf das Knie des aufgestellten rechten Beines zu stützen, während die rechte Hand den auf die Bogensehne gelegten Pfeil spannt. Der linke Arm hält gestreckt den Bogen. Die Spitze des einem Lotosstengel nicht unähnlichen Pfeiles besteht aus einer halboffenen Lotosblüte. Die Frau umfaßt ihr aufgestelltes linkes Bein und schaut auf die den Pfeil festhaltende Hand. Ihr rechtes Bein ist untergeschlagen. Ihren von einem weiten Umhang bedeckten Kopf und Rücken scheint sie an den gestreckten Arm des Schützen legen zu wollen. Der Umhang verliert sich auf einer neben ihr liegenden Kissenrolle. Das Bett wird von einem balustradenartigen Rahmen umgeben, der über der vor dem Bett stehenden Caukī geöffnet ist. Mit den ausladend geschwungenen Füßen ist das Bett relativ hoch, so daß die Caukī die Funktion einer Stufe bzw. eines Fußschemels übernehmen

[133] Y (13) ist „seitenverkehrt".
[134] Die Dame in R (29) hat zwei Dienerinnen, die ihr beim Blütenpflücken behilflich sind.

dürfte. Eine mehrfach geschwungene Lehne begrenzt die linke Schmalseite des Bettes. Vier Stangen tragen einen sechseckigen Baldachin mit Blütenmustern, von dem zwischen den beiden rechten Stangen eine lange Troddel herabhängt.

Rechts neben dem Bett tanzt eine Dame zur Musik zweier Musikantinnen. Ihre rechte Hand weist schräg nach unten, ihre linke Hand wirft sie schwungvoll über ihren zur Seite geneigten Kopf, so daß ihre transparente Oḍhṇī um ihren Oberkörper flattert. Ihre Beine sind rittlings ausgestellt und gewinkelt. Dabei berührt die Ferse ihres linken Fußes die Wade des rechten Beines. Eine enganliegende Hose erlaubt ihr, diese Bewegung so ungehindert auszuführen, daß die beiden langen Enden ihrer Schärpe hin und her fliegen. Die am Rande der mit Gras bewachsenen Uferzone tanzende Trommlerin vollführt eine ähnliche Tanzbewegung. Dabei schlägt sie die lange Doppelkonustrommel beidseitig mit beiden Händen. Wie die beiden hinter ihr stehenden Damen trägt sie eine Sarī, deren Cunaṭ sich bei ihr im Tanzschritt über der Erde auffächert. Die Dame hinter ihrer linken Schulter steht bewegungslos mit in Kinnhöhe zusammengelegten Händen wie eine Befehle erwartende Dienerin. Die Dame zu ihrer Rechten klatscht mit ihren Händen den Takt zur Tanzmusik. Unter der gebogenen Vegetationszone beginnt das Ufer eines mit Lotossen bewachsenen Gewässers, das den unteren Teil des Bildes füllt. Am rechten Bildrand befindet sich über der Vegetationszone eine unleserliche Beschriftung neueren Datums. Auf bzw. hinter der Hügelkuppe wachsen Bananenstauden zwischen Laubbäumen.

Erhaltungszustand und Farben:

Oberhalb der gekrümmten Hügellinie ist – von grauen Flächen und der Farbe des Serpentins abgesehen – kein Farbauftrag mehr übrig, die Bäume sind nur noch in groben Umrissen erkennbar. Über das Bild ist viel Wasser geflossen, lange Kratzer verlaufen in allen Richtungen. Von der Vegetationszone blättert stellenweise das Grün. Am Bettrahmen, der Trommel und einer Cunaṭ fehlt ebenfalls der Farbauftrag.

Rot ist die auffälligste Farbe des Bildes, da in ihr der Hügel gemalt wurde. Dabei sind zwei Rottöne zu unterscheiden: ein hellerer und ein dunklerer. Das dunklere Rot entspricht dem Rot des Hügels in der Wandmalerei der Naṭa Rāgiṇī. Das hellere Zinnoberrot wurde nachträglich aufgetragen, da z. B. der untere Teil der Caukī so übermalt ist, daß er in einer Schwarzweißabbildung kaum zu erkennen ist. Bei der Tänzerin berührten sich ursprünglich beide Füße an den Fersen. Nachträglich wurde jedoch die Haltung des linken Beines korrigiert und die ältere Beinhaltung wurde mit dem helleren Rot übermalt. Der Fuß der älteren Beinhaltung ist noch unübermalt neben der Ferse des rechten Fußes erkennbar. Die Armhaltung des linken Armes wurde in ähnlicher Weise korrigiert.

Das Wasser ist dunkelblau, die Lehne am Bett grün und die vier Stangen sind wie der Boden hellrot. Die Kissenrollen sind dunkelviolett. Die Personen und die meisten Kleidungsstücke sind grau. Die Hose des Mannes und der Tänzerin sind ockerfarben. Der Saum der Pallūs ist hellgelb bzw. ocker.

Besonderheiten und Diskussion:

Die Vergleichsminiaturen B 29, E 29, G_1 (2), H 29, K 29, P 36, R (34), Y (23), Z (54) und Z (55) zeigen, daß zum ikonographischen Inventar einer Vibhāsa Rāgiṇī im Bundikalam etwa folgendes gehört: Ein auf einem Bett sitzender Bogenschütze mit einer ihn anblickenden Dame, ein einstöckiges Gebäude, in dem das Bett steht, ein Dachausgang, mindestens ein Chattri und ein radschlagender Pfau auf dem Gebäudedach[135], ein aus Blüten zusammengesetzter Bogen, ein Mond bzw. Sterne am Himmel[136]. In allen diesen Darstellungen ist das Paar auf dem Bett unter sich, nur in R (34) lugen zwei Damen verstohlen hinter einem Türvorhang in das Schlafgemach.

Der Maler der Wandmalerei übernahm lediglich das Bett mit dem Paar, wobei noch folgende Unterschiede festzustellen sind:

1. Nur die Liegefläche des Bettes der Wandmalerei wird von einem hohen Rahmen umgeben.
2. Nur das Bett der Wandmalerei ist so hoch, daß ein Hocker zum Erleichtern des Aufsteigens bereitgestellt werden mußte.
3. Im Gegensatz zu den Betten der Miniaturen hat das Bett in der Wandmalerei einen Baldachin, der vielleicht eine Art Zimmerdeckenreminiszenz darstellen soll.

Die Landschaft in der Wandmalerei der Vibhāsa Rāgiṇī, die Tänzerin, die beiden Musikantinnen und die Dienerin, dürften der Phantasie des Künstlers zu verdanken sein. Eine derartige Vibhāsa Rāgiṇī-Darstellung ist im Bundikalam ohne Beispiel.

27. *Megha Rāga*

Nischenblende: Art III
Abbildung 138 — Detail: Abbildung 160
Skizze: Figur 38 — Maße: 68,6 × 41,4 cm

Vor einer Mauer tanzt ein oft mit Kṛṣṇa identifizierter Mann auf einer rautenförmig gefliesten Terrasse, umgeben von vier Frauen, und hält in der rechten Hand einen Lotos, während seine linke einen Vīṇāstab umfaßt. Er tanzt in einem langärmeligen, bis knapp über die Knie reichenden Tanzkostüm, unter dem er einen feingewebten, längsgestreiften Jāmā trägt, dessen Saum durch

[135] Der Pfau fehlt nur in Y (23).

[136] In Z (55) sind weder Mond noch Sterne zu sehen. In Y (23) handelt es sich mit den Strahlen wahrscheinlich um eine Sonne am Morgenhimmel.

die Tanzbewegung hochgeworfen wird. Die beiden Enden der Schärpe werden hin- und hergeworfen, wie auch die Enden der über die Schulter gelegten Dupaṭṭā sich im Tanzschritt bewegen. Die Troddeln der Oberarmbänder hängen wie unbewegt nach unten, das Yajñopavīta liegt eng am Körper. Die breite Quaste des künstlichen Zopfes pendelt gerade zwischen linkem Unterarm und dem Knie des linken Beines. Sein Kopf ist schräg nach unten geneigt, ein Halbnimbus umgibt sein Gesicht. Unter dem für Kṛṣṇa typischen Kopfputz fällt hinter dem Ohr eine lange Korkenzieherlocke bis auf den Kragen des Tanzkostüms. Die beiden großen Zehen halten jeweils an einem Pflock die riemenlosen Sandalen mit gleich großen Absätzen unter den Zehen und unter der Ferse[137]. Das untere, am Pfauenhals erkennbare Ende der Vīṇā hält Kṛṣṇa mit der linken Hand schräg nach oben, wobei die beiden Resonanzkörper vom Körper wegweisen. Der Lotos in der rechten Hand ist halb erblüht. Beide Arme sind in der Tanzbewegung seitwärts nach oben gewinkelt, die angewinkelten Beine sind seitwärts gespreizt, so daß sich der rechte Fuß über der Wade des linken Fußes befindet.

Zur Rechten Kṛṣṇas tanzt eine Dame mit geneigtem Kopf. Sie bewegt sich mit derselben Beinhaltung wie Kṛṣṇa, jedoch erlaubt der Rock unter ihrer Sarī kein so weites Ausgrätschen der Beine. Ihre rechte Hand hält den im Tanz bewegten Pallū, der vom Kopf über die linke Schulter herab die Bewegung des linken, gestreckten Armes mit der nach unten weisenden Hand zu unterstreichen scheint. Durch die transparente Bluse der Tänzerin schimmert ein wohlgeformter Busen. Zur Rechten der Tänzerin bzw. am linken Bildrand trommelt eine unter einem Mangobaum stehende Dame ein Mṛdangam.

Zur Linken Kṛṣṇas tanzt eine Trommlerin mit ausgestellter Hüfte. Eine unter einem Baum hinter ihr stehende Dame untermalt mit ihren Zimbeln den Rhythmus der Trommeln.

Eine zentral geöffnete, niedrige Balustrade, trennt im Vordergrund die Terrasse von einem mit Lotossen bewachsenen Gewässer, auf dem eine Barke treibt. Eine niedrige Brüstung umgibt die Plattform in der Mitte des kleinen Schiffes, über das mit vier Stäben ein bengalisches Dach gespannt ist. In den drei Nischen der die Terrasse im Hintergrund begrenzenden Mauer stehen jeweils zwei Flaschen. Unterhalb der Mauerkrone erstrecken sich übereinander zwei Friese. Hinter der Mauer ragen Bäume in einen von schlängelnden Blitzen durchzuckten Himmel.

Erhaltungszustand und Farben:

Auch über dieses Bild ist eine firnisähnliche Flüssigkeit geflossen, die aber in diesem Falle die Farben nicht so sehr in Mitleidenschaft gezogen hat. Die Farbe der äußersten rechten Baumkrone dürfte abgeblättert oder verblichen

[137] Vergl. Mode 75, Abbildung 120.

sein, da die feinen Konturen der Blätter noch erkennbar sind. Wie im vorangehend beschriebenen Bild gibt es auch in dieser Malerei ein helleres und ein dunkleres Rot. Einige Mangobaumblätter, die Bluse der Zimbelspielerin und die Blitze sind im dunkleren Rot gemalt. Dagegen sind die beiden Trommeln, der Rock der Tänzerin und das Tanzkostüm Kṛṣṇas im helleren Rot ausgeführt. Wahrscheinlich wurde auch hier diese Farbe nachträglich noch einmal aufgetragen, da die Konturen der rechten Trommel und des Tanzkostüms teilweise übermalt sind. Kṛṣṇas Nase dürfte auch erst zu einem späteren Zeitpunkt so klobig und groß gemalt worden sein. Noch zur Entstehungszeit des Bildes übermalte der Künstler die ursprünglich über die Mauer ragenden Bananenblätter mit den beiden Friesen. Eigenartigerweise schlängeln sich die Blitze auch vor den Konturen, die in Analogie zu anderen Wandmalereien des Schlafzimmers mit Baumkronen identifiziert werden können. Möglicherweise kann es sich hierbei auch um die Konturen von großen Regenwolken handeln.

Der Himmel ist grüngrau, die Balustrade, die Terrasse, die Mauer, die Vīṇā etc. sind ebenfalls in unterschiedlichen Grüngrau- bis Blaugrau-Abstufungen ausgeführt. Kṛṣṇas Hose ist wie die Cunaṭ der im Bild rechten Trommlerin braun. Seine Hautfarbe ist blau, die der Frauen graubraun. Die Barke ist dunkelrosa. Über dem Baldachin des halbmondförmig gebogenen Schiffes fällt ein blaßgrüner, horizontaler Streifen auf. Das dunkelblaue Wasser weist die typischen weißen Strudelschraffuren auf. Eine weiße Linie unterstreicht jeweils die roten Blitze. Die Lotosblüten haben wie stets breite rote Spitzen.

Besonderheiten und Diskussion:

Bei den Vergleichsminiaturen gibt es eine ältere und eine jüngere Tradition der Darstellung. In der älteren Tradition, vertreten durch D 23, G 32, H 32, M 14, R (19) und Y (15), tanzt der mit Kṛṣṇa identifizierte Tänzer in einem Tanzrock vormoghulischen Ursprungs, mit dem oft Tänzerinnen dargestellt wurden[138], am Ufer eines Gewässers, umgeben von zwei Musikantinnen[139].

In der jüngeren Tradition, vertreten durch Q (2), X (1), Y (4) und Z (2), steht Kṛṣṇa bewegungslos auf bzw. vor Wolken und schultert wie in der älteren Tradition eine Vīṇā, in X (1) und Y (4) aber ein Schwert. Dabei umgeben ihn Wedelträgerinnen, Tänzerinnen und Musikantinnen. Regen kann in den Darstellungen beider Traditionen gemalt worden sein, meistens sind aber nur Regenwolken mit Blitzen angedeutet.

[138] Siehe Khandalavala/Doshi 75, col. Plate 36 D, für ein Beispiel von ca. 1475. Für ein Beispiel der Akbarzeit siehe z. B. Goetz 30 a, Figur 119 (= Godden 80, col. Plate p. 47 = Das 82, col. Plate X = Randhawa 81, Plate 6 = Vatsyayan 82, illustration 98). Ein Bundikalam-Beispiel (ohne Rāgamālā-Zusammenhang) in Shastri 61, no. 177, als Foto erhältlich vom Archaeological Survey of India, New Delhi, No. 62/50 M.

[139] In R (19) gibt es ausnahmsweise drei musizierende Damen.

In folgenden Punkten unterscheidet sich die Wandmalerei, die sich mit dem tanzenden Kṛṣṇa vor allem an die ältere Tradition anlehnt, von *beiden* Traditionen:

1. Nur in ihr tanzt Kṛṣṇa auf einer Terrasse vor einer Nischenwand. (Die Terrasse ist in R (19) vorhanden, es fehlen aber die Nischen.)
2. Die Barke im Gewässer der Wandmalerei gibt es in keiner Miniaturenversion.
3. In der Wandmalerei fehlen die in den Vergleichsminiaturen anzutreffenden Vögel.
4. Nur der Kṛṣṇa der Wandmalerei trägt einen (wohl künstlichen) Zopf mit einer breiten Quaste am Ende.

Aus der älteren Tradition der Darstellung stammt in der Wandmalerei

1. der tanzende Kṛṣṇa,
2. die tanzende Trommlerin und
3. die Zimbelspielerin.

Von der jüngeren Tradition ist in der Wandmalerei lediglich die Tänzerin zu sehen.

Von den Miniaturen der älteren Tradition unterscheidet sich der Kṛṣṇa der Wandmalerei

1. durch die Beinhaltung, da Kṛṣṇa in den Miniaturen auf dem rechten Bein tanzt, in der Wandmalerei aber auf dem linken,
2. durch die Haltung der die Vīṇā tragenden Hand. In den Miniaturen wird die Vīṇā geschultert, in der Wandmalerei dagegen hochgehalten. In D 23, G 32, H 32, R (19) und Y (15) hat das Chordophon einen, in der Wandmalerei und in M 14 jedoch zwei Klangkörper.

Den unübersehbaren Lotos in Kṛṣṇas rechter Hand finden wir innerhalb der Rāgamālā-Tradition des Bundikalam nur ein einziges Mal in X (1), einem Blatt, das der jüngeren Darstellungstradition hinzugerechnet werden muß, in dem Kṛṣṇa also nicht tanzt, sondern tanzen läßt. Daneben gibt es nur noch eine Miniaturmalerei mit einem tanzenden „Kṛṣṇa", Z (53), in der zwar auch ein Chordophon geschultert wird, das Bild, laut Beschriftung am oberen Rand des Folios, die Rāgiṇī Vasanta illustrieren soll. Diese Miniatur ist ohne Schriftfeld und es ist nicht auszuschließen, daß die Beschriftung jüngeren Datums ist, zumal der „Kṛṣṇa" einer Vasanta Rāgiṇī illustrierenden Malerei traditionsgemäß einen Topf mit Mangoschößlingen halten sollte. Die unverzichtbaren Regenwolken sind mit ihren Blitzen jedoch nicht dargestellt worden, so daß es sich hier eher um ein Unikat einer im Bundikalam gemalten Vasanta Rāgiṇī-Illustration als um eine mißverstandene Megha Malhāra Rāgiṇī-Illustration handeln dürfte. Die Anwesenheit des Lotosses ist jedoch in jeder Hinsicht beachtenswert.

Die naheliegendste ikonographische Entsprechung außerhalb des Bundikalam bietet die „meghamalār"-Darstellung einer im horizontalen Format

gemalten Rāgamālā aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts[140], in der der Tänzer mit einer geschulterten Vīṇā wie in den Darstellungen der älteren Tradition der Miniaturmalerei zu sehen ist. Sogar der Kopfputz entspricht weitgehend der ältesten Miniatur aus der älteren Tradition, nämlich D 23. Aber auch in der horizontalen Serie ist die rechte Hand des Tänzers leer. Es bleiben noch entsprechende Illustrationen, in denen die tanzende Person zwar keine Vīṇā, aber einen Lotos hält.

Die wohl älteste Darstellung dieses Typs ist eine Megha-Illustration aus einer in volkstümlichem Moghulstil gemalten Rāgamālā[141]. In ihr hält Kṛṣṇa einen Lotos mit der linken, hoch erhobenen Hand. Ebenso hält Kṛṣṇa das besagte Objekt in einer volkstümlichen Rajputminiatur[142], die dasselbe Thema illustriert. Beide Beispiele gehören zu den seltenen Versionen eines Megha Rāga bzw. einer Megha Rāgiṇī.

Ebenfalls selten, aber vergleichsweise doch häufiger, finden wir einen lotoshaltenden Tänzer in entsprechenden Miniaturen aus dem Dekhan[143]. Wie die Diskussion der Vasanta Rāgiṇī-Darstellung gezeigt hat, kann dies kein Zufall sein, wenn auch die Beispiele aus dem Dekhan etwas jünger sind als die Chattar Mahal-Rāgamālā. Eine Wanderung des Motivs in umgekehrte Richtung, d. h. von Rajasthan in den Dekhan, kann auch nicht ausgeschlossen werden. Allerdings bleibt hierzu zu bemerken, daß Kṛṣṇa nur in den Darstellungen aus dem Dekhan auf einer Terrasse tanzt[144].

Auch die Darstellung des Rāga Megha im Schlafzimmer des Chattar Mahal ist eine Neuschöpfung des Themas mit viel Anklängen an ältere Vorlagen.

28. *Gurjarī Rāgiṇī*

Nischenblende: Art III
Abbildung 139
Skizze: Figur 39 Maße: 61,8 × 42 cm

Auf einem Thron sitzt eine Dame mit einer Vīṇā und neckt einen vor ihr radschlagenden Pfau vor einer Mauer auf einer Terrasse. Der Thron ist so hoch, daß die Dame ihre herabhängenden Füße nur auf einen vor den Thron gestellten kleinen Fußschemel stellen kann. Die Sitzfläche des mit einer hohen Lehne versehenen Thrones ist sechseckig. Vor der Rückenlehne liegt eine große Kissenrolle mit einer herabhängenden Quaste auf der rechten Schmal-

[140] Nawab 56, Plate H, fig. 43 (= Dallapiccola 75, S. 301). Vergl. auch Ebeling 73, p. 154.
[141] Tooth 74, no. 9, wo fälschlich mit „Nat-Narayana Ragini" betitelt, ca. 1630.
[142] Dallapiccola 77, no. 33, p. 31, „Rajasthan, XVII[e] siècle".
[143] Krishna 49, phalak 3 (Bhārat Kalā Bhavan, Acc. No. 196, Neg. No. 7490, Photo Stock Ref.: 27/47); Waldschmidt 75, fig. 11, p. 49; Falk/Archer 81, no. 426 xvii, um nur einige zu nennen.
[144] Vergl. z. B. Falk/Archer 81, no. 426 xvii.

seite. Die Dame sitzt leicht nach vorne gebeugt und hält mit der linken Hand eine Vīṇā, deren einziger Klangkörper auf ihrer linken Schulter ruht. Der Ellenbogen des rechten gewinkelten Armes stützt sich auf ihren rechten Oberschenkel. Finger und Daumen ihrer rechten Hand formen eine runde Öffnung, auf die der Blick des zu ihrer Rechten radschlagenden Pfaues mit zurückgeneigtem Kopf gerichtet zu sein scheint. Unmittelbar hinter dem Thron schließt eine drei Nischen enthaltende Wand die mit rhombenförmigen Kacheln geflieste Terrasse ab. Ein Fries unterhalb der Mauerkrone wird halb von einem Sonnendach verdeckt, das von einer hinter dem Thron installierten Stange gestützt wird. Das Sonnendach schließt sich an das vorkragende Vordach eines Hauses mit wahrscheinlich sechseckigem Grundriß am rechten Bildrand. Eine schmale Brüstung umgibt das flache Hausdach. Im Inneren des über eine Stufe durch einen mit Rundbogen versehenen Eingang zu betretenden Hauses steht ein Bett mit einer schmalen, langen Kissenrolle. Eine weitmaschige Matte mit Rautenmustern hängt im Eingang.

Der untere Bildrand schließt mit einer Terrassenabstufung ab. Hinter der Nischenwand wechseln sich die Kronen von Laubbäumen und Bananenstauden ab, über die zwei schlanke, hohe Palmen wachsen.

Erhaltungszustand und Farben:

Bei den Bäumen jenseits der Mauer bzw. Nischenwand kann nicht gesagt werden, ob an dieser Stelle das Bild unfertig geblieben ist, oder ob die Farben weggewaschen sind. Die Palmen z. B. werden nur durch je eine Linie für den Stamm und eine Linie für die Krone angedeutet. Die Linien sind rasch und flüssig auf den grauen Malgrund gezogen. Das Bett mit der Kissenrolle blieb entweder ebenfalls unvollendet, oder die Farbe ist auch hier weggewaschen. Der graue Malgrund tritt auch an den Stellen zum Vorschein, wo am Haus bzw. der Mauer der weiße Farbauftrag abgeblättert ist. Das helle Rot der Kissenrolle wurde auch in diesem Bild nachträglich aufgetragen, da die Umrißlinie des Kissens stellenweise in dieser Farbe grob übermalt wurde. Das Sonnendach ist dunkelrot, die Terrassenfliesen sind grau und blau. Ein die Terrasse umgebender weißer Streifen ist mit roten Punkten besetzt. Dunkelrosa ist die Bluse und der Saum des Pallū. Die Wand im Zimmer ist dunkelblau. Die Bananenblätter sind mit einem schmutzigen Grün ausgemalt, das über die Konturen der Blätter tritt. Stellenweise ist das Bild sehr zerkratzt, wie z. B. am Gesicht der Dame.

Besonderheiten und Diskussion:

Bei all ihrer Ähnlichkeit zeigen die Vergleichsminiaturen eine Entwicklung auf, die sich an der Veränderung des jeweiligen ikonographischen Inventars ablesen läßt. Es können zwei Darstellungstraditionen unterschieden werden. In der einen, wohl älteren Tradition, vertreten durch D 26, E 26, K 26, L 26 und N 26, steht vor der Mauer bzw. innerhalb des Hofes ein blühender

Strauch, in dem ein Vogel sitzt, der einem herabfliegenden Vogel entgegenschaut. In der zweiten, jüngeren Tradition, vertreten durch R (32), S (3), T (3), V (2) und W (4), ist die Terrasse bzw. der Hof vegetationslos. Dafür wachsen verschiedene Bäume jenseits der Mauer bzw. außerhalb des Hofes[145]. Der Maler im Chattar Mahal folgte der jüngeren Tradition.

Von beiden Traditionen der Miniaturmalerei unterscheidet sich die Wandmalerei in folgenden Punkten:

1. sie ist „spiegelverkehrt",
2. fehlt in ihr das Wassertopfgestell bzw. die Wasserkanne, die nur in S (3) und V (2) ebenfalls nicht vorhanden sind[146],
3. verfügt nur in ihr das Gebäude über eine Eingangsstufe,
4. hat nur in ihr der Eingang zum Gebäude mit dem Bett einen Rundbogen, und
5. hat auch nur das Gebäude in ihr ein flaches Dach in Verbindung mit einem Sonnendach am vorkragenden Vordach.

Im Vergleich zu allen anderen großformatigen Malereien der Chattar Mahal-Rāgamālā hatte der Künstler in diesem Falle darauf verzichtet, die Anzahl der normalerweise in den Miniaturen dargestellten Personen zu erhöhen. Von kleineren Abweichungen abgesehen, folgte der Künstler den Darstellungen der Vergleichsminiaturen.

29. *Baṅgāla Rāgiṇī*

Nischenblende: Art I
Abbildung 140
Skizze: Figur 40 Maße: 63,4 × 41 cm

Mit in Kinnhöhe zusammengelegten Handflächen verrichtet eine auf einem Antilopenfell hockende Dame eine Pūjā vor einem Manuskript auf einem Buchständer, wobei unweit von ihr ein Gepard (Cītāh) am Terrassenrand lagert. Der Stoff ihrer fast bis unter die Knie hochgerutschten Dhotī verteilt sich zwischen den angezogenen Beinen hinter den Fersen auf dem Antilopenfell. Ein um Schulter und Kopf gelegter Umhang verdeckt die offenen Haare und den oberen Teil der ansonsten unbedeckten Brust. Das Gesicht der Dame ist im Dreiviertelprofil dargestellt. Auf der rautenförmig gefliesten Terrasse liegen zwei Schalen am Rande des Sitzfelles. Aus einer quadratischen Ausspa-

[145] R (32) stellt ein Bindeglied zwischen beiden Traditionen dar, da in diesem Bild derselbe blühende Strauch wie in der älteren Tradition dargestellt wurde, aber jenseits der Mauer gedeiht. Die beiden Vögel hatte der Maler ebenfalls der älteren Tradition entnommen.

[146] Dafür gibt es in beiden Miniaturen einen Fußschemel, der in den übrigen Vergleichsminiaturen nicht vorhanden ist. In beiden Miniaturen wurde auch auf die Darstellung des Bettes verzichtet, auf das die Maler der anderen Vergleichsminiaturen und der Wandmalerei im Chattar Mahal nicht verzichten konnten.

rung der Terrasse wächst ein Laubbaum, dessen Krone den rechten Bildrand berührt und so hoch ist wie der Gartenpavillon am linken Bildrand. Unmittelbar hinter dem Baum wird die Terrasse durch eine Mauer begrenzt. Umrißhafte Bananenblätter in mittlerer Baumkronenhöhe deuten an, daß hinter dem Baum eine Bananenstaude steht, die im jetzigen Erhaltungszustand des Bildes, von den Blattumrissen abgesehen, nicht mehr zu erkennen ist. Unter der Baumkrone steht zwischen der Verehrerin und dem Baumstamm ein Buchständer mit geknickter Ablagefläche, auf der ein Manuskript liegt. Von der Ablagefläche des Ständers hängen beidseitig zwei Quasten an Schnüren herab. Den Gartenpavillon hinter der Dame bekrönt eine eingeschnürte Kuppel auf sechseckigem Tambour. Oberhalb des vorkragenden Vordaches ragt in einiger Höhe über der Dame ein Makarakopf heraus, der mit seinem kurzen, hochgerollten Rüssel einen nach links wehenden Wimpel an einer Stange hält. Die Stange eines weiteren Wimpels ist hinter der Kuppel befestigt. Sein Wimpelzipfel scheint die Spitze auf der Kuppel zu berühren. Im Innenraum des durch einen Rundbogeneingang zu betretenden Pavillons ist das Kopfende eines Bettes mit der Kissenrolle sichtbar. Unweit des Pavillonsockels liegt am Terrassenrand ein Gepard mit einem Halsband um den hochgereckten Hals. Eine einzelne Stufe deutet am unteren Bildrand die Terrassenhöhe an. Bewegte Wolkenbänder durchziehen den Himmel.

Erhaltungszustand und Farben:

Über das Bild ist Wasser geflossen, das vor allem im oberen Teil senkrechte Streifen hinterlassen hat. Der weiße Farbauftrag ist von der Mauer und vom Pavillon größtenteils abgeplatzt. Desgleichen geschah mit dem Farbauftrag der Wolken.

Die Baumkrone ist dunkelgrün. Die beiden Wimpel und Stangen sind wie der Buchständer, das Bett, das Halsband des Gepards und die Dhotī rot. Vom helleren Blau als die Fliesen der Terrasse ist das Antilopenfell und die Innenwand im Pavillon. Die Verehrerin ist von brauner Hautfarbe, der Baumstamm ist ebenfalls braun. Die Augen der Dame sind ausgekratzt.

Besonderheiten und Diskussion:

Spuren von unter der Pavillonkuppel durchscheinenden schwarzen Umrißlinien lassen vermuten, daß der Pavillon ursprünglich mit einem Bogendach versehen werden sollte.

Die fünf Vergleichsminiaturen E 27, O (2), R (20), Z (9) und Z (10) bieten annähernd dasselbe ikonographische Inventar wie die Wandmalerei. Wie bei Miniaturen anderer Rāgiṇī-Darstellungen war auch hier das ikonographische Inventar im 18. Jahrhundert gewissen Änderungen unterworfen. So werden z. B. die Wimpelstangen in den wohl jüngeren Miniaturen O (2), R (20) und Z (9) nicht mehr von Makaraköpfen, sondern von Haken gehalten, die in O (2) in Pfauenhälse auslaufen. In einer Miniatur, O (2), fehlt die Bananen-

staude, die in der Wandmalerei noch umrißhaft erkennbar ist. Ferner hockt die andächtige Person[147] nicht vor einem Buchständer, sondern vor einem Liṅgam auf einem hohen Gestell, über das ein Topf mit Abhiṣekawasser angebracht wurde. In Z (9) hockt die Dame ohne Antilopenfell auf den Fliesen der Terrasse.

Folgende Punkte unterscheiden die Wandmalerei von allen Vergleichsminiaturen:

1. Die Dame hat in den Miniaturen einen Yogapaṭṭa umgeschlungen, der in der Wandmalerei fehlt.
2. Anstelle der Horizontlinie der meisten Miniaturen befindet sich in der Wandmalerei und in R (20) eine Mauerkrone[148].
3. Während der Gepard in den Miniaturen unterhalb der Terrasse liegt, lagert er in der Wandmalerei auf dem Rand der Terrassenabstufung.
4. Der Pavillon der Wandmalerei gleicht in den Miniaturen mehr einem komfortablen Haus mit rechteckigem Grundriß, das mit einer größeren Haupt- und mindestens zwei Nebenkuppeln überdacht ist.
5. Der Laubbaum weist sich in den meisten Miniaturen mit seinen Luftwurzeln als Banyanbaum aus, wohingegen der Baum in der Wandmalerei nicht eindeutig identifiziert werden kann.
6. Nur der Baum der Wandmalerei wird von einer Terrasse umschlossen.
7. Nur der Himmel der Wandmalerei scheint mit bewegten Wolken dargestellt gewesen zu sein.
8. Die den Geparden an die Terrasse bindende Kette ist in der Wandmalerei nicht (mehr?) zu sehen.

Wie schon bei der Wandmalerei der Gurjarī Rāgiṇī hat der Künstler auch bei dieser großflächigen Darstellung auf die Erhöhung der Anzahl der in den Vergleichsminiaturen dargestellten Personen verzichtet.

30. *Gauḍa Malhāra Rāgiṇī*

Abbildung 141
Skizze: Figur 41 Maße: 36 × 17,7 cm

In einem offenen, von einer Kuppel bekrönten Pavillon, der inmitten eines Gewässers steht, sitzt eine Person unbestimmten Geschlechts[149] im Lotossitz und lehnt eine Art Stab gegen ihre linke Schulter. Ihr im Profil dargestelltes Gesicht wendet sich nach links. Ihre rechte Hand ruht auf dem rechten Oberschenkel. Zwei kurze Haarsträhnen hängen vor dem Ohr herab. Der

147 Die Person sieht wie eine Dame aus, trägt aber einen Schnurrbart.

148 Hinter der Mauer von R (20) wurde aber noch die Horizontlinie dargestellt.

149 Ernst und Rose Leonore Waldschmidt hatten bei einer ähnlichen Darstellung, M 15, dieselben Identifikationsschwierigkeiten: "The sex of the represented person is hard to ascertain", Waldschmidt 75, p. 404, Anm. 3.

Sockel des Pavillons mit hexagonaler Plattform[150] ist eingeschnürt. Vier Pfeiler tragen das Dach, dem eine runde, eingeschnürte Kuppel aufgesetzt ist. Zu beiden Seiten der Kuppelspitze schlängelt sich je ein Blitz am Himmel entlang. Das darüberliegende Schriftfeld weist keinerlei Beschriftung auf. Auf der Wasseroberfläche verteilen sich mehrere Lotosse.

Erhaltungszustand:

Die Farben sind fast völlig weggewaschen, so daß nur Umrißlinien übriggeblieben sind, die noch genügend Einzelheiten erkennen lassen.

Besonderheiten und Diskussion:

Auch in diesem Falle sind zwei Traditionen der Darstellung dieser Rāgiṇī unterscheidbar.

Die Miniaturen der älteren Darstellungstradition, vertreten durch D 2 , E 30, F 33, I 10, K 33, L 33, R (8), Y (6), Y (7) und Z (18), bilden eine homogene Gruppe mit fast identischem ikonographischen Inventar: auf dem quadratischen Sockel eines im Wasser befindlichen offenen Pavillons sitzt ein Asket[151] auf einem Tigerfell, mit der rechten Hand[152] in Vitarka Mudrā oder die Perlen einer Akṣamālā zählend. Dabei stützt er sich auf einen aufgestellten Krummstab. Eine Treppe führt von der Plattform des Pavillons zum Wasser herab[153]. Hinter dem Asketen steht ein Buchständer[154]. Um die Kuppel des Pavillons laufen zwei Pfauen herum[155]. Ein Kranichpaar steht neben dem Sockel, dessen Ecken mit skulptierten Gesichtern versehen sind[156]. Blitze am Himmel deuten ein herannahendes Gewitter an, das sich in den meisten Bildern in einem heftigen Regenguß entlädt.

Die jüngere Darstellungstradition wird durch M 15, T_1 (2), U 34, Y(8), Y (9) und Z (19) vertreten.

In M 15, der ältesten Miniatur der jüngeren Tradition, fehlt der untere Sockel des Pavillons, der Buchständer, die Pfauen an der Kuppel und das Kranichpaar.

Der Pavillon der früheren Miniaturen wich in den anderen Miniaturen einem Gebäude mit flachem Dach. In Z (19) steht eine Art Hütte auf einem Sockel im Wasser, wie in der älteren Tradition, auch die Treppe ist vorhanden.

[150] Der Pavillon könnte ebenso gut einen oktogonalen Grundriß haben. Der Erhaltungszustand der Malerei erlaubt jedoch keine genaue Bestimmung mehr.

[151] In F 33, K 33, L 33 und R (8) eine Asketin.

[152] Y (7) ist „seitenverkehrt".

[153] Die Treppe fehlt in L 33 und Z (18).

[154] Der Buchständer ist in F 33 und Z (18) nicht vorhanden.

[155] In F 33 und Z (18) ist nur ein Pfau zu sehen.

[156] Diese Gesichter sind in F 33, K 33 und Z (18) nicht zu sehen. In K 3 erscheint dafür an einer Ecke des Pavillons das Gesicht einer im Wasser stehenden Verehrerin am Fuße des Sockels.

In U 34 und Z (19) schultert der Asket eine Rudravīṇā, in T_1 (2) und Y (8) schultert die Asketin eine Tanpura.

Der Buchständer fehlt in allen Miniaturen der jüngeren Tradition, das Kranichpaar ist in M 15 und Y (9) nicht mehr vorhanden. Der Regen wird vor allem in T_1 (2), U 34 und Y (8) dargestellt. Das Tigerfell der älteren Darstellungstradition hat sich nur noch in Z (19) erhalten können.

Die Wandmalerei der Gauḍa Malhāra Rāgiṇī zeigt wie keine andere Darstellung der Chattar Mahal-Rāgamālā, wie sehr der Künstler zwischen einer älteren und einer jüngeren Darstellungstradition stand. Das Dach des Pavillons ist nämlich sowohl flach, wie in der jüngeren Tradition, als auch, wie in der älteren Tradition, mit einer Kuppel bekrönt. Die abgespülten Farben haben die Umrißlinien beider Konstruktionen zum Vorschein gebracht. Der untere Teil des Sockels ist auf jeden Fall den Miniaturen der älteren Tradition entlehnt. Der von der Person in der Wandmalerei gehaltene Stab soll wohl in Analogie zur jüngeren Tradition eine Vīṇā darstellen. So wie die Umrisse des Stabes deutlich sichtbar sind, müßten auch die Umrisse der Klangkörper sichtbar sein. Da die Klangkörper auch nicht in ihren Umrissen zu sehen sind, kann man annehmen, daß der Stab als mißverstandene Vīṇā der Person im Pavillon später in die Hand gelegt wurde, was bedeutet, daß auch diese Malerei von nachträglichen Hinzufügungen nicht verschont wurde. Unterhalb der linken Hand ist keine Fortsetzung des Stabes mehr zu sehen, so daß die Person auch dann keine Vīṇā gehalten haben kann, wenn die Umrisse etwaiger Klangkörper verschwunden sein sollten.

Im Vergleich zur Mehrzahl der Askese treibenden Personen, Ausnahmen sind Y (7) – Y (9), sitzt die Person in der Wandmalerei „seitenverkehrt".

Die schlängelnden Blitze in der Wandmalerei ähneln in ihrer Darstellung sehr dem Blitz in Y (6) und Y (8). Der Erhaltungszustand der Wandmalerei läßt nähere Vergleiche nicht zu, es kann aber davon ausgegangen werden, daß das Kranichpaar vom Künstler unberücksichtigt blieb, weil die Wasserschraffur durchgehend ist.

31. *Kakubhā Rāgiṇī*

Abbildung 143 Maße: 41,5 × 17,2 cm

Eine von links nach rechts laufende Dame hält je einem vor und hinter ihr stehenden Pfau einen aufgeblühten Lotos entgegen. Sie dreht ihren Kopf nach dem Pfau um, der hinter ihr den Hals nach dem Lotos reckt. Der Pfau vor ihr dreht seinen Kopf nach ihr um. Die Dame trägt einen Rock, eine Sarī und eine Bluse. Der Saum ihres über den Kopf gezogenen Pallū umrahmt zum Teil ihr Gesicht. In der linken unteren Ecke befindet sich eine eingeritzte unleserliche Beschriftung inDevanāgarī.

Erhaltungszustand:

Kurioserweise ist die zu erwartende Landschaftsdarstellung völlig weggewaschen, so daß sich wie plakativ nur die Dame mit den beiden Pfauen einigermaßen erhalten hat. Aus diesem Grunde konnte keine Skizze angefertigt werden, da all die normalerweise in den Skizzen berücksichtigten Details in dieser Wandmalerei nicht mehr vorhanden sind. Das Gesicht der Dame ist zerstört. Kratzer beeinträchtigen auch hier die noch erhaltenen Bildteile.

Besonderheiten und Diskussion:

Auch in den Vergleichsminiaturen B 28, D 30, E 28, M 34, R (15), T(1), Y (12), Z (25) und Z (26) läuft die Dame von links nach rechts. Nur in S (4), Y (11) und Z (27) läuft sie von rechts nach links. In den meisten Vergleichsminiaturen ist nur ein schreitender Pfau zu sehen, und zwar stets nur hinter der Dame. In Y (11), wo die Dame anstelle der Lotosblüten Girlanden hält, laufen mit ihr vier Pfauen, in Y (12) und Z (27) steht ein Pfau vor und ein Pfau hinter der Dame. Im Gegensatz zur Wandmalerei, wo der Pfau nur seinen Kopf umdreht, hat sich in Z (27) der ganze Pfau umgedreht. In Z (26) hält die Dame in der rechten Hand zwei Lotosse, in der linken dafür keinen. In M 34 hält sie neben Lotosblüten auch einige Lotosblätter, in D 30 je zwei Lotosse. Etwas eigenartig ist S (4). In dieser Miniatur läuft eine Dame mit derselben Körper-, Kopf- und Handhaltung wie die Dame einer im Bundikalam gemalten Toḍī Rāgiṇī-Illustration. Mit ihrer erhobenen rechten Hand hält sie aber keine Vīṇā, sondern einen Lotos, der normalerweise den Damen der Kakubhā Rāgiṇī-Illustrationen vorbehalten ist. Nach der leeren unteren linken Hand strecken sich weder Gazellen noch Pfauen, seltsamerweise aber – Affen.

32. *Kedāra Rāgiṇī*

Abbildung 142
Skizze: Figur 42 Maße: 36,8 × 18,5 cm

Auf einem Lotos vor einem Pavillon sitzt eine Person mit einer Vīṇā in Unterhaltung mit einem vor ihr auf der Terrasse knienden Mann im langen Gewand. Die Person hat die Vīṇā gegen die linke Schulter gelehnt und sitzt mit gekreuzten Beinen im Lotossitz auf einem überdimensionalen Lotos, wobei ihr eine große Kissenrolle als Rückenlehne dient. Die Vīṇā hat zwei Klangkörper: der untere ruht auf den überkreuzten Beinen und der obere befindet sich hinter der linken Schulter. Die Vīṇā wird am unteren Drittel des Stabes von der linken Hand der Person festgehalten. Die rechte, zum Körper weisende Hand, ist etwa in Kinnhöhe geschlossen. Die Spitze des rechten Ellenbogens berührt dabei fast den rechten Oberschenkel. Der Oberkörper scheint unbekleidet zu sein. Der auf der Terrasse kniende Mann trägt ein bis zu den Fersen reichendes, ärmellanges Gewand. Ein Yajñopavīta kreuzt an

der Taille den an dieser Stelle das Gewand zusammenhaltenden Gürtel. Eine Haarsträhne fällt dem Mann auf die rechte Schulter. Die Hand des gewinkelten rechten Armes ist fast bis zur Kinnhöhe erhoben. Hinter dem knienden Mann begrenzt eine Mauer die mit Blumenmustern ornamentierte Terrasse, auf der zwischen beiden Personen ein Öllampenständer steht. Auf dem flachen Dach des Pavillons am rechten Bildrand wölbt sich eine Kuppel mit einer betonten Kuppelspitze. Der Pavillon ist wahrscheinlich nur auf einer Seite mit einem Rundbogen geöffnet. Eine zentral geöffnete, mit dem unteren Bildrand abschließende Balustrade begrenzt die Terrasse im Vordergrund. Am Himmel steht ein Vollmond. Das Schriftfeld am oberen Bildrand ist leer.

Erhaltungszustand:

Wie bei allen Bildern dieser Ecke sind auch hier die Farben fast völlig weggewaschen, selbst Umrißlinien sind nur mit Mühe zu erkennen. Das Kissenpolster und der Sitzlotos sind so nachlässig ausgemalt, daß auch hier der Verdacht eines nachträglichen Farbauftrages besteht. Einige Kalkspritzer sind im oberen Teil des Bildes zu entdecken.

Besonderheiten und Diskussion:

Wegen des schlechten Erhaltungszustandes kann die Wandmalerei nur bedingt mit den entsprechenden Miniaturen verglichen werden. In A (5), B 35, E 35, R (1), U 35 und W (5) hält ein Mann die Vīṇā, in Z (29) aber eine Frau. Das Geschlecht der entsprechenden Person in der Wandmalerei läßt sich wegen des schlechten Erhaltungszustandes nicht mehr mit Sicherheit bestimmen. Der Oberkörper könnte einen Mann vermuten lassen. Allerdings muß dabei auch bedacht werden, daß in den Wandmalereien der Chattar-Mahal-Rāgamālā einige der in den Miniaturen als männlich vorgestellten Personen weiblich dargestellt sind.

In folgenden Punkten kann die Wandmalerei – unter Berücksichtigung des schlechten Erhaltungszustandes – von den Miniaturen unterschieden werden:

1. Das Gewässer am unteren Bildrand der Miniaturen fehlt in der Wandmalerei und nur in R (1).
2. Die Terrasse wird in den Miniaturen nicht wie in der Wandmalerei von einer Mauer begrenzt.
3. Der kniende Mann hat in der Wandmalerei keinen Yogapaṭṭa um Hüfte und linkes Knie geschlungen, wie der entsprechende Mann in den Miniaturen.
4. Das in der Wandmalerei langärmelige Gewand ist in den Miniaturen kurzärmelig.
5. Auf dem Terrassenboden der Miniaturen steht kein Öllampenständer.
6. Nur in der Wandmalerei dient ein überdimensionaler Lotos als Sitzfläche.
7. Die Vīṇā hat in den Miniaturen nur einen Resonanzkörper, in der Wandmalerei aber zwei.

Ob, wie in den meisten Vergleichsminiaturen, in der Wandmalerei Bäume im Hintergrund, d. h. in diesem Falle jenseits der Mauer, gestanden haben, oder ob auf der Terrasse ein Kamaṇḍalu gestanden hat, der kniende Mann sich auf einen Stab stützte und eine spitze Haube trug, oder ob ein Pfau auf dem Dach des Pavillons lief, kann wegen des beklagenswerten Zustandes der Wandmalerei nicht mehr mit Sicherheit gesagt werden.

Der runde weiße Fleck etwas unterhalb des Schriftfeldes der Wandmalerei wurde in Analogie zu den entsprechenden Vergleichsminiaturen als Mond gedeutet.

33. *Gūṃḍa Rāgiṇī*

Abbildung 144
Skizze: Figur 43 Maße: 38,8 × 18,5 cm

Eine vor einer Öllampe am Rande einer Terrasse stehende Dame hält mit der linken Hand ein Tablett mit Lotosblütenblättern und sieht sich nach einem hinter ihr stehenden Bett um. Die Lampenschale mit dem brennenden Docht ist an einem hohen Ständer angebracht. Die Dame hält die rechte Hand über dem Tablett unweit dieser Lampe erhoben. Unter ihrem rechten Unterarm hält sie das Tablett, auf dem angeschrägt zwei Lotosblütenblätter liegen. Der Zipfel ihres über den Kopf gelegten Pallū fällt von der rechten Schulter bis zur Hüfte herab. Die rautierte Cunaṭ bildet einen von unten nach oben sich verjüngenden Streifen an ihrem Rock. Das Bett am linken Bildrand ist nur noch an fragmentarischen Umrißlinien grob erkennbar. Zwei Stangen stützen ein viereckiges Stoffdach mit überhängendem Rand, deren hinteres Ende an einer hohen Wand befestigt ist. Am linken Bildrand ist über bzw. hinter der Wand ein von einer niedrigen Brüstung umgebenes, rechteckiges Flachdach (?) erkennbar.

Erhaltungszustand:

Die Farben sind größtenteils weggespült. Es ist mitunter schwer zu entscheiden, ob das Wasser verschiedene Farbschichten weggeschwemmt hat, oder ob gewisse Details in unbeholfener Weise nach angenommener Vollendung des Bildes gemalt worden sind, als der Zustand der Malerei bereits deplorabel war. Die Lage des Bettes ist nur noch in Analogie zu den Vergleichsminiaturen zu erahnen. Das helle Rot der beiden Lotosblütenblätter und der Flamme wurde sicherlich nachträglich gemalt, da die Lotosblütenblätter sich farblich nicht von der Flamme unterscheiden und ihre Umrisse weitaus größer sind als die aufgetragene rote Farbfläche. Von der Mauerfuge am linken Bildrand platzte die Farbe völlig ab. Kalkspritzer haben auch dieses Bild getroffen.

Besonderheiten und Diskussion:

Bei dem Erhaltungszustand der Wandmalerei kann ein kritischer Vergleich mit entsprechenden Miniaturen kaum gemacht werden. Nur zwei erkennbare Unterschiede seien kurz erwähnt:

1. In den Vergleichsminiaturen A (10), D 32, E 34, F 4, G_1 (1), I 21, J 10, K 34, R (28) und W (3) hält sich die Dame[157] in einem palastähnlichen Gebäude mit Chattris und Dachpavillon auf, wofür die Wandmalerei keinen Platz bietet.
2. Die Öllampe, vor der die Dame steht, ist in den Miniaturen fest an einem Pfeiler installiert, ruht in der Wandmalerei aber auf einem hohen Ständer.

Von der rechten Hand abgesehen, die in den Vergleichsminiaturen Lotosblütenblätter nacheinander fallen läßt, finden wir in einem „mālāśrī rāg(iṇī)" illustrierenden Folio der Manley Rāgamālā[158] dieselbe, sich nach einem leeren Bett umsehende Dame. Die mehr von Stäben als von Pfeilern gestützte Dachkonstruktion über dem Bett und die Mauer erinnern an Vergleichbares in der Wandmalerei.

34. *Paṃcama Rāgiṇī*

Nischenblende: Art I
Abbildung 145
Skizze: Figur 44 Maße: 72,1 × 49,4 cm

Ein mit einer Dame auf einem geräumigen Sitzmöbel sitzender Herr wird auf einer Palastterrasse von Musikanten unterhalten. Er trägt eine enge Hose. Sein rechter Fuß ruht auf einem Fußschemel, das linke Bein liegt übergeschlagen auf dem rechten Oberschenkel. Die zu seiner Rechten sitzende Dame hat ihr linkes Bein untergeschlagen und das rechte zu sich herangezogen und aufgestellt. Mit der rechten Hand scheint sie den rechten Oberarm des Mannes zu berühren, dessen rechte Hand auf einem runden Gegenstand auf seinem Schoß liegt. Der Ellenbogen des linken Armes scheint sich auf den rechten Oberschenkel zu stützen. Beide Personen lehnen gegen eine große Kissenrolle, die von der Rückenlehne des Sitzmöbels in Position gehalten wird. Hinter der Dame auf dem Sitz steht eine Dienerin. Vor dem Herrn spielt eine sitzende Dame eine Rabab. Ihre linke Hand greift die Saiten am oberen Teil des Halses ab, während ihre rechte Hand nahe am Steg die Saiten zupft. In der gleichen Weise wird dasselbe Instrument von einer im Eingang eines zweistöckigen Gebäudes stehenden Person gespielt, die ein langärmeliges, weites und bis zur

[157] In J 10 und R (28) befindet sich noch eine Dienerin im Zimmer. K 34 ist „seitenverkehrt".

[158] Dallapiccola 75, S. 93. Bis zu seinem Tode im Oktober 1972 befand sich diese Rāgamālā im Besitz von Dr. W. B. Manley (Ebeling 73, p. 162). 1973 erwarb sie das British Museum in London, Acc. No. 1973, 9 – 17. Vergl. Losty 82, p. 124, no. 89.

Eingangsstufe herabreichendes Gewand trägt. Hinter dieser Person schlägt eine im Eingang des Hauses befindliche Dame mit ihren Händen den Takt. Der beide Personen gleichsam umrahmende hohe Eingang schließt im oberen Teil mit einem eingeschnürten, gestelzten Rundbogen ab. Dem Fenster im darüber liegenden Stockwerk ist ein kleiner Balkon mit schmaler Brüstung vorgesetzt. Der Fenstervorhang wurde bis unter die Fensterverdachung hochgerollt. Eine eingeschnürte Kuppel bekrönt das Gebäude. Eine die Terrasse im Hintergrund begrenzende Mauer leitet zu einem flachgedeckten Gebäude am linken Bildrand über, dessen Struktur nicht mehr erkennbar ist. Hinter der Mauer heben sich die Kronen einiger Laubbäume und Bananenstauden vom wolkenlosen Himmel ab. Im unteren Bildteil wird die Terrasse von einer zentral geöffneten Balustrade eingeschlossen. Eine Blockstufe unterhalb der Öffnung ist von Wasser umgeben, in dem Lotosse wachsen.

Erhaltungszustand und Farben:

Der Farbauftrag fehlt bei den Kronen der Laubbäume und dem Gebäude im linken Bildteil. Gesicht und Oberkörper der stehenden Dienerin, der Rababspielerin und der Dame und des Herrn auf dem Sitzmöbel sind nicht mehr erhalten. Großflächig platzte die Farbe an der Kuppel ab. Spuren von über das Bild gelaufener Flüssigkeit sind überall im Bild anzutreffen.

Gebäude, Mauer, Terrasse, Balustrade und Blockstufe sind weißgrau. Der Himmel ist dunkel-, das Wasser vergleichsweise hellblau. Rot gebrauchte der Maler für die Kissenrolle, den Fenstervorhang, das Gewand der stehenden Person mit der Rabab und die Cunaṭ der stehenden Dienerin. Dunkelgrün war den Lotos- und Bananenblättern vorbehalten. Die Hose des Mannes ist wie der Eingang und das Fenster mitternachtsblau.

Besonderheiten und Diskussion:

Die Vergleichsminiaturen A (8), E 25, F 25, H 25, M 31, O (10), P 33[159], R (23) und Z (42) bieten alle annähernd dasselbe Bild: Ein Herr schultert im Innenraum eines Palastes eine Vīṇā[160] und sieht seiner mit ihm auf einem Bett sitzenden Geliebten ins Gesicht. Hinter beiden steht eine Dienerin mit einem Cāmara[161]. Hinter einer Wand mit versetztem Durchgang zum Raum, wo sich das Paar auf dem Bett aufhält, sitzt ein Rababspieler und eine durch Händeklatschen oder Zimbelschlagen den Takt angebende Begleitperson. Nur in M 31 sitzen die beiden Musikanten im Eingang eines Gebäudes, in allen anderen Vergleichsminiaturen sitzen sie im Freien. M 31 und O (10) unterscheiden sich im Hinblick auf die Architektur ein wenig von den restlichen

[159] P 33 ist „seitenverkehrt".

[160] In P 33 ein Schwert?

[161] In P 33 stehen zwei Damen hinter dem Paar, in F 25 und Z (42) fehlt diese Dame und in R (23) schaut eine dritte Dame in einer Tür den Musikanten zu.

Vergleichsminiaturen, in denen die jeweilige Architektur annähernd identisch ist. In den altertümlichsten Miniaturen, A (8), E 25, F 25, H 25 und R (23), hat der Vīṇāspieler um sein rechtes Bein einen Yogapaṭṭa geschlungen.

Abgesehen von den unterschiedlichen architektonischen Aufteilungen unterscheidet sich die Chattar-Mahal-Version von der Version der Vergleichsminiaturen vor allem in folgenden Punkten:

1. Die Trennwand zwischen den Musikern und dem Paar auf dem Sitzmöbel fehlt in der Wandmalerei, was zu dem Schluß verleiten läßt, daß die Musiker der Wandmalerei durchgehend weiblich sind. Männer, auch Musikanten, hatten bekanntlich zum Haremsbereich keinen Zutritt. Bei dem Vīṇāspieler dürfte es sich durchaus um einen Herrscher in seinem Harem handeln[162].
2. In den Miniaturen wird das Paar immer nur von zwei sitzenden Musikanten unterhalten, in der Wandmalerei gesellt sich zu den beiden sitzenden Musikantinnen noch eine stehende, dritte musizierende Person dazu.
3. In der Wandmalerei sitzt der Herrscher mit seiner Erwählten auf einer Terrasse – in den meisten Miniaturen in einem Raum.
4. Die Gruppierung der Personen folgt in der Wandmalerei nicht den meisten Vergleichsminiaturen, da in ihnen, von P 33 einmal abgesehen, Herr und Dame in der rechten und die Musikanten in der linken Bildhälfte sitzen. In der Wandmalerei ist die Gruppierung genau umgekehrt.
5. In keiner Vergleichsminiatur ist das Gewässer der Wandmalerei vorhanden.

In Analogie zu den Vergleichsminiaturen kann die stehende Dienerin mit einer Wedelträgerin identifiziert werden. Der runde Gegenstand auf dem Schoß des Herrn der Wandmalerei dürfte der untere Klangkörper einer Vīṇā sein, die wie in M 31, O (10) und Z (42) zwei Resonanzkörper hat. Im Vergleich zu den Miniaturen betrat der Künstler auch hier neue Wege der Komposition.

35. *Śrī Rāga*

Nischenblende: Art II
Abbildung 146
Skizze: Figur 45 Maße: 69,2 × 55,8 cm

Auf einer von Balustraden eingefriedeten Terrasse sitzt ein Herrscher mit einer Vīṇā auf einem Thron und lauscht einem von drei Musikanten vorgetragenen Konzert. Die hohe, geschwungene Thronlehne rahmt den Herrscher förmlich ein. Der obere Teil der Lehne besteht aus einem spitzen Vielpaßbogen, der an den Seiten mit Makaraköpfen versehen ist. Vom Kiel des Lehnen-

[162] S. C. Welch hatte sogar vorgeschlagen, den entsprechenden Mann in A (8) mit Rao Bhoj Singh von Bundi zu identifizieren, siehe Welch 73, p. 40f.

bogens führt eine Stange nach oben, die über dem Herrscher einen Ehrenschirm in Form einer auf einem breiten, sechseckigen Tambour ruhenden, eingeschnürten Spitzkuppel hält. Der Thron hat eine sechseckige Sitzfläche mit hohem Rahmen, die von Füßen in Vogelgestalt getragen wird, die Pfauen nicht unähnlich sehen. Auf einer dieser Vogelstützen ruht der linke Fuß des Herrschers wie auf einem Fußschemel. Der rechte Fuß ist auf die Sitzfläche gesetzt, die Hüfte und das rechte Knie umschlingt ein Yogapaṭṭa. Der Herrscher trägt einen Turban, eine lange, enganliegende Hose und einen langen, unter der linken Schulter geschlossenen Jāmā aus feinstem Musselin. Eine große Kissenrolle stützt seinen Rücken. Die rechte Hand des Herrschers umfaßt den Stab einer Vīṇā mit zwei Klangkörpern, die linke Hand hält eine Blume in Kinnhöhe, die der Herrscher zu betrachten scheint. Vor dem Herrscher, d. h. vom Betrachter aus gesehen rechts des Thrones, sitzen von links nach rechts hintereinander vier Personen mit untergeschlagenen Beinen auf der Terrasse. Zwischen dem Vīṇāspieler und dem Thron hockt ein kleines Kind mit vor der Brust zusammengelegten Händen. Der Vīṇāspieler hinter dem Kind drückt mit der linken Hand die Saiten auf die Bünde, während er mit der rechten Hand die Saiten zupft. Unmittelbar hinter ihm sitzt ein Musikant, der seine Tanpura auf die rechte Schulter gelegt hat. Unter dem langen Hals der Tanpura duckt sich ein Chikaraspieler[163], der die Saiten seines Instrumentes mit einem kurzen Bogen streicht. Ein flaches Tablett hält unweit des Thrones Getränke in kleinen Flaschen bereit. Hinter dem Herrscher, d. h. vom Betrachter aus links vom Thron, stehen zwei Diener in bis zu den Füßen reichenden Jāmās. Der in unmittelbarer Thronnähe stehende Diener hat einen Wedel aus Pfauenfedern (?) über seine rechte Schulter gelegt.

Bienenwabenförmig durchbrochene Balustraden frieden die Terrasse im Vorder- und Hintergrund ein. Die vordere, zentral geöffnete Balustrade markiert die Terrassenabstufung am unteren Bildrand. Jenseits der hinteren Balustrade wachsen in einer gewissen Abfolge Laubbäume und blühende Bananenstauden. Der Himmel darüber ist wolkenlos.

Erhaltungszustand und Farben:

Das Bild wird von einer horizontalen und zwei vertikalen Mauerfugen durchzogen, aus denen der Farbauftrag aber nicht so wie bei anderen Wandmalereien des Schlafzimmers platzte. Dafür fehlt der Farbauftrag der Baumkronen, des Thronrahmens und der Gewänder der stehenden Diener und der beiden ersten Musikanten. Die weißgraue Terrasse zeigt starke Kratzspuren.

Vom Rot der Thronlehne, des Chikaras, des Turbans des dem Thron am nahesten stehenden Dieners, des Turbans des Vīṇāspielers auf der Terrasse und des langen Gewandes des Kindes abgesehen, wirken die restlichen Far-

[163] Vergl. Shirali 77, Figur 36.

ben verblaßt und undefinierbar. Die Bananenstauden sind grün, die Baumstämme sind hellbraun. Der Himmel ist graublau und das Gewand des Chikaraspielers zart rotviolett.

Besonderheiten und Diskussion:

Ob der Diener hinter dem Herrscher einen Wedel trägt, ist fraglich, da die entsprechende Person in den Vergleichsminiaturen D 25, H 31, O 11., R (6), W (1), Y (5) und Z (4) auch ein Schwert hält. Der Erhaltungszustand läßt keine genaue Unterscheidung der beiden Gegenstände mehr zu. Ein Vergleich mit allen entsprechenden Miniaturen, also auch mit Z (3), Z (5) und Z (6) zeigt, daß in den Miniaturen immer ein Diener mit einem Yakschweifwedel am Thron steht.

Folgende Unterschiede zwischen Wand- und Miniaturmalerei sind erwähnenswert:

1. Die Komposition der Wandmalerei ist im Vergleich zu den Miniaturen „seitenverkehrt".
2. In der Wandmalerei fehlt, wie erwähnt, ein Cāmaraträger.
3. Nur in der Wandmalerei, in Z (5) und Z (6) wurde ein Chikaraspieler dargestellt.
4. Von Z (5) und Z (6) abgesehen, sitzt in allen Miniaturen vor dem Herrscher nur ein Vīṇāspieler und eine Person, die durch ihr Händeklatschen den Musikrhythmus untermalt. Sofern das Kind nicht die Rolle des Rhythmusuntermalers bzw. Taktangebers übernommen hat, fehlt eine derartige Person in der Wandmalerei. Dafür befindet sich unter den Musikern der Wandmalerei noch ein Tanpuraspieler, der in keiner Vergleichsminiatur vorhanden ist.
5. Ein Kind vor dem Herrscher gibt es in keiner Vergleichsminiatur.
6. In den Miniaturen steht nur ein Diener hinter dem Thron, in der Wandmalerei sind es zwei.
7. Der hohe Zaun im Hintergrund der Miniaturen fehlt in O 11., wo er einer Mauer weichen mußte, in Z (5), Z (6) und der Wandmalerei.
8. Die regelmäßige Verteilung der Bäume und Bananenstauden befindet sich nur in der Wandmalerei und Z (6).
9. In keiner Darstellung außer der Wandmalerei, Z (5) und Z (6) ist eine Terrassenbalustrade zu sehen.
10. Die Vīṇā des Herrschers hat nur in Z (5), Z (6) und der Wandmalerei zwei Klangkörper am Stab befestigt.
11. Nur in der Wandmalerei ruht der linke Fuß des Herrschers auf einem Thronbein wie auf einem Fußschemel.

Im ikonographischen Inventar einer Bundikalamdarstellung des Rāga Śrī

fehlt der pferdeköpfige Tumburu, wie Ebeling denn doch bemerkte[164]. Schon alleine deswegen können die sechs im Khajanchi-Katalog unter no. 33 vorgestellten Folios nicht aus einer im Bundikalam gemalten Rāgamālā stammen, da in der Beschreibung der Darstellung des Rāga Śrī (33 a) von Tumburu die Rede ist[165].

Mit dem vor den Musikanten sitzenden Kind erfuhr die Darstellung des Rāga Śrī im Schlafzimmer des Chattar Mahal eine ungewöhnliche Bereicherung des ikonographischen Inventars.

36. *Āsāvarī Rāgiṇī*

Nischenblende: Art I
Abbildung 147
Skizze: Figur 46 Maße: 69 × 43,8 cm

Eine blauhäutige, nur mit einem Blätterrock bekleidete Dame hält auf einem Felsen nahe einem Gewässer sitzend mit ihrer linken Hand eine sich aufrichtende Schlange, unter deren Kopf sie einen Stab hin und her bewegt. Ihr Oberkörper ist nur von Perlenketten bedeckt, ihr aufgebundenes Haar ist mit Perlen besetzt, ein großer Ohrring scheint ihr Ohr fast zu verdecken. Daneben ist ihr Körper mit Oberarmringen, Armreifen und Fußringen geschmückt. Die gepackte Schlange hat ihre Haube aufgebläht und blickt auf gleicher Höhe in die Augen ihrer Fängerin. Das nach unten hin sich verjüngende Schwanzende der Schlange fällt bis zum Rand des Kissens, auf dem die Schlangenbeschwörerin Platz genommen hat, herab. Von diesem Sitzkissen läßt die Dame ihre Beine herabhängen, wobei sie den linken Fuß etwas zu sich herangezogen hat. Von etwas eigenartiger Form ist der massive, silhouettenhaft von seiner Umgebung sich abhebende Felsen: Ist die untere Kante dem Verlauf des Gewässers folgend konkav und die obere Kante dem Verlauf der Hügelkuppe im Hintergrund folgend konvex, so sind die beiden die Höhe des Felsens bestimmenden Seitenkanten konkav. Wahrscheinlich war daran gedacht, die jeweilige Umrißlinie der Röcke der den Felsen flankierenden Damen zu wiederholen. Die beiden zur Rechten des zentralen Felsens am Gewässerufer stehenden Damen sind nach links gewandt und halten ihre rechte geschlossene Hand in Kinnhöhe, wobei sie ihre linke Hand geschlossen gegen die Hüfte zu stemmen scheinen. Von den beiden nach rechts gewandt stehenden Frauen links des Felsens hält die unmittelbar am Felsenrand sich aufhaltende Dame einen voll erblühten Lotos in ihrer linken Hand. Im Gewässer am unteren

[164] Ebeling 73, p. 108: "The Kinnara (damit kann nur Tumburu gemeint sein, vergl. Waldschmidt 72, p. 122) is an exclusive element of SRI." und p. 239, Text zu fig. 179, d. i. W (1): „Raj(asthani) Trad(ition) – Bundi/Kotah only."

[165] Khandalavala et al. 60, p. 37: "Nārada and Tumburu seated on a carpet playing music."

Bildrand tummeln sich Wasservögel zwischen den Blüten und Blättern der Lotosse.

Hinter bzw. auf der Hügelkuppel im Hintergrund wachsen Laubbäume und Bananenstauden, aus denen sich blühende Zweige von Kletterpflanzen winden. Zwischen den beiden Baumkronen am linken Bildrand geht die strahlende Sonne auf. Drei runde, auf schlanken Stämmen ruhende Palmenkronen ragen in den wolkenlosen Himmel.

Erhaltungszustand und Farben:

Großflächig blätterte der Farbauftrag von verschiedenen Laubbäumen und Bananenstauden und dem Hügel. Die vier stehenden Damen sind so schlecht erhalten, als ob der Versuch unternommen wurde, sie aus dem Bild zu entfernen. Besonders deutliche Kratz- und Wischspuren weist die zweite Dame von rechts auf, die dadurch umso deutlicher zu sehen ist. Das Gesicht der Schlangenbeschwörerin dürfte wie die meisten Gesichter der in den Wandmalereien dargestellten Personen zerstört gewesen sein, wurde aber ziemlich unbeholfen nachgemalt: die Nase ist viel zu groß proportioniert und zu spitz, der Haaransatz beginnt so spät, daß man meinen könnte, die Dame bekommt eine Glatze, und zu allem Überfluß ist die Farbe des Gesichtes nicht blau wie der Körper der Dame, sondern braun. Um das Gesichtsprofil herum ist die grüne Farbe des Hügels verwaschen. Die blaue Farbe des Himmels wurde ebenfalls nachträglich aufgetragen, da wohl auch hier eindringendes Wasser die Farbe vom oberen Bildteil schwemmte. Die Umrisse der Baumkronen wurden dabei z. T. stümperhaft übermalt, selbst bei der in der Reproduktion kaum zu sehenden Sonne fehlt ein Segment, weil die blaue Farbe eben jenes Segment verdeckt. Ein Palmenstamm wurde von der blauen Farbe förmlich durchgeschnitten. Die horizontale Mauerfuge im oberen Bildteil fällt wegen der Übermalung an dieser Stelle nicht so sehr auf, wie die vertikale Fuge am rechten Bildrand, aus der die Farbe platzte.

Der massive Felsen ist graurosa, der gesamte Hügel grün. Der Rock der Dame am rechten Bildrand erstrahlt wie die Cunaṭ der Dame am linken Bildrand in einem ungewöhnlichen Rosa, das nur in diesem Bild Verwendung fand. Die Vegetation ist in verschiedenen Grünabstufungen wiedergegeben. Die Blüten der Kletterpflanzen sind rosarot, der Rock der Dame mit dem Lotos dunkelrot. Für das Sitzkissen der Schlangenbeschwörerin wählte der Maler ein helleres Rot, das trotz des abgeblätterten Zustandes wie auch schon bei anderen Bildern nachträglich aufgetragen wurde. Weil auch hier diese Ausführung keinem Meister überlassen wurde, sind die Waden teilweise übermalt, so daß die Schlangenbeschwörerin relativ dünne Unterschenkel bekam. Die Wasservögel sind weiß, die Cunaṭ der Dame am rechten Bildrand ist schwarz.

Besonderheiten und Diskussion:

In den Vergleichsminiaturen A (9), D 22, E 36, R (21) und Z (7) sitzt die Schlangenbeschwörerin wie in der Wandmalerei nach rechts gewandt, in O (1), S (1) und Z (8) sitzt sie dagegen nach links gewandt.

Mit folgenden Abänderungen bzw. Erweiterungen des von den Miniaturen vertretenen ikonographischen Inventars wird die Wandmalerei zum Unikat:

1. Während die Schlangenbeschwörerin in den Miniaturen stets alleine dargestellt ist[166], wird sie in der Wandmalerei von vier Damen umgeben, deren Funktion uns unklar erscheint. Vielleicht verehren sie die von der Schlangenbeschwörerin gehaltene Kobra.
2. In den Miniaturen A (9), D 22, E 36, O (1), R (21) und Z (7) besteht der Rock der Schlangenbändigerin aus Pfauenschwanzfedern, wie er auch in den ältesten Texten beschrieben wird[167]. Nur in der Wandmalerei und Z (8) besteht der Rock aus Blättern, in S (1) aus Gewebe.
3. Die hinter dem Hügel sich auftürmenden Felsen, die in allen Miniaturen außer S (1) zu sehen sind, fehlen in der Wandmalerei.
4. In den Miniaturen wachsen die Bäume auf dem Hügel in unmittelbarer Nähe der Schlangenhalterin, wobei die Baumstämme von Schlangen umwunden sind[168]. In der Wandmalerei wurden diese Bäume nicht berücksichtigt, ferner ist nur eine Schlange dargestellt worden, nämlich die, die von der Dame auf dem Felsen in der Hand gehalten wird.

7. KURZE ANGABEN ZU DEN ZWISCHEN DEN NISCHEN BEFINDLICHEN WANDMALEREIEN

Wie schon auf S. 210 angedeutet, befinden sich im Schlafzimmer des Chattar Mahal zwischen den Nischen, aber nicht in den Ecken, Wandmalereien mit Darstellungen einer jeweils stehenden Dame. Wie die Rāgamālā-Illustrationen in den Ecken, sind diese Wandmalereien einfach rot umrandet. Mit der Umrandung füllen die Bilder genau den jeweiligen Nischenzwischenraum, bzw. den Raum zwischen Nische und Eingang auf äußerer Nischenhöhe. Figur 9 vermittelt die Position dieser Wandmalereien, die entsprechend den Rāgamālā-Illustrationen durchnumeriert wurden.

Die Damen stehen in einer schematisierten Landschaft, deren Aufteilung auf S. 222 erläutert wurde. Die Wasserzone ist in allen Fällen besonders schmal ausgefallen, aber stets an – wenn auch winzigen – Lotossen zu erkennen. In der Vegetationszone gedeihen in vielen Darstellungen kleinere Blu-

[166] Einzige Ausnahme ist S (9), wo ein am Felsen hockender Mann die für Schlangenbeschwörer typische Pungi-Flöte bläst.

[167] Waldschmidt 72, S. 89: „. . . śikhi piccha vāsā . . .“

[168] Ausnahme ist S (9), wo die Schlangen nur auf dem Felsen kriechen.

men (Mohn, Narzissen etc.). In relativ gut erhaltenen Wandmalereien des „Damentyps" steht die Dame unter einer schlankstämmigen Weide, die einem Grashalm im Winde nicht unähnlich sieht. In der Regel halten sich in der Vegetationszone zwei Vögel auf, die meistens sehr naturalistisch wiedergegeben sind und von Ornithologen benannt werden können. Die Himmelszone ist wegen der weit hochgezogenen Hügelzone verhältnismäßig schmal.

Die Damen gelangten in den verschiedensten Körperdrehungen und Standhaltungen zur Darstellung. Die Zusammenstellung der Kleidung wiederholt sich in Verbindung mit dem oft reichen Schmuck erstaunlicherweise nie. Ebenso phantasievoll wechseln die von den Damen mitunter gehaltenen Gegenstände (Blumen, Flaschen, Waffen etc.).

Der Erhaltungszustand der meisten Wandmalereien des „Damentyps" ist sehr schlecht, zumal die „Kleiderhaken" (siehe S. 209) über den Bildern in die Wand eingelassen wurden und es wahrscheinlich den an ihnen aufgehängten Gegenständen zu verdanken ist, daß die meisten Wandmalereien besonders im oberen Teil sehr zerstört sind. Wie bei den Rāgamālā-Illustrationen sind auch hier die Augenpartien oft zerkratzt. Von den relativ gut erhaltenen Darstellungen kann gesagt werden, daß sie sehr niveauvoll ausgeführt sind. Sie entstanden wahrscheinlich nur wenig später als die Rāgamālā-Illustrationen, wenn nicht gleichzeitig.

In der folgenden Liste wird unter 1) die Bildgröße innerhalb der roten Umrandung (Höhe vor Breite) und unter 2) die Gesichtswendung vermerkt.

D 1: 1) 81,0 × 19,0 cm 2) links Abbildung 155
(Den oberen Teil des Bildes verdeckt eine festinstallierte Holzplatte mit vier aufmontierten Schaltern und einer Steckdose)
D 2: 1) 80,0 × 21,0 cm 2) rechts Abbildung 153
D 3: 1) 81,0 × 21,0 cm 2) links Abbildung 152
D 4: 1) 80,8 × 15,6 cm 2) rechts Abbildung 150; Farbtafel X
D 5: 1) 81,2 × 15,6 cm 2) links Abbildung 151
D 6: 1) 80,0 × 20,6 cm 2) rechts Abbildung 149
D 7: 1) 80,0 × 20,6 cm 2) links Abbildung 156
D 8: 1) 81,6 × 19,4 cm 2) links Abbildung 154
D 9: 1) 81,1 × 19,4 cm 2) links
D 10: 1) 83,0 × 15,0 cm 2) rechts Farbtafel XI
D 11: 1) 83,2 × 15,4 cm 2) links
D 12: 1) 83,0 × 21,8 cm 2) rechts
D 13: 1) 82,8 × 22,6 cm 2) rechts
D 14: 1) 83,2 × 19,0 cm 2) rechts

Nicht unerwähnt bleiben sollte das Truthahnpaar zu Füßen der Dame in D 7 (Farbtafel XVI). Die Truthenne steht unterhalb des Truthahns und wie dieser nach links gewandt neben einer blühenden Narzisse. Der Truthahn verweilt vor einer blühenden Mohnblume. Vor ihm steht ein kranichartiger

Vogel in fast weißem Gefieder. Dieses Truthahnpaar belegt einmal mehr die enge Verbindung des kaiserlichen Moghulhofes mit den Herrschern Bundis. Auch entsprechende Blumendarstellungen lassen sich unschwer in Moghulminiaturen wiederentdecken[169].

[169] Vergl. z. B. Kühnel 55, Farbtafel 15 (= Hickmann 79, Farbtafel 53), oder Hickmann 79, Farbtafel 41.

XI DIE DATIERUNG DER CHATTAR MAHAL RĀGAMĀLĀ

1. BUDH SINGH ALS RAO RAJA IN BUNDIKALAM-MINIATUREN UND WANDMALEREIEN

Randhawa reproduzierte 1966 in seinem im Roopa Lekha erschienenen Artikel unter fig. 2 ein beschriftetes Portrait des Budh Singh, das er mit dem Titel „Rao Raja Budh Singh (1695 – 1739)[1]" versah.

Rao Budh Singh sitzt auf einer nur durch eine Balustrade angedeuteten Terrasse mit untergeschlagenen Beinen, nach links gewandt, in Unterhaltung mit einem vor ihm hockenden Greis. Er hält vor sich in der rechten Hand eine Blüte, während er mit der linken Hand das Mundstück eines langen Wasserpfeifenschlauches zum Mund führt. Den im Profil dargestellten, etwas massig geratenen Kopf bedeckt ein Turban mit einem am Hinterkopf schräg nach oben ragenden Zipfel. Auf der gekrümmten Stirn, die einen zum Hinterkopf verschobenen Haaransatz vermuten läßt, ist ein horizontaler Strich oberhalb der leicht gekrümmten Augenbraue zu sehen, der ein religiöses Mal darstellt[2] Der in einem Bogen gezwirbelte Schnurrbart verbindet sich mit den breiten Koteletten, deren Haare in kleinen Löckchen sorgfältig zum Ohr hin gekämmt sind. Das glattrasierte Kinn gibt einen Ansatz zum Doppelkinn zu erkennen. Zwei übereinander liegende Perlenketten umgeben den starken Hals Budh Singhs ohne Spielraum. Über dem langärmeligen Jāmā trägt Budh Singh eine kurzärmelige, mit Armklappen versehene Weste mit einem Schachbrettmuster. Ein breites Band scheint seinen Hals zu umgeben, das in zwei schmucklosen Streifen über die Schachbrettmusterweste fällt, die an der Gürtellinie im Stoff des langen, längsgestreiften Jāmā verschwinden. Wie eine Schleppe liegt der Stoff des unteren Teils des Jāmā hinter dem Gesäß vor einer großen Kissenrolle, gegen die sich Budh Singh lehnt. Zwei kleinere Kissenrollen zu Seiten des Herrschers sorgen für zusätzliche Bequemlichkeit. Unweit des linken Knies steht die Wasserpfeife, aus der Budh Singh gerade rauchen möchte. Daneben liegt ein Schild und ein gerades Schwert.

Der vor Budh Singh sitzende, nach rechts gewandte Greis ist von hagerem Wuchs. Seine in Strähnen nach hinten gekämmten Haare und sein weißer Backenbart lassen ein hohes Alter vermuten. Auch auf seine Stirn ist ein horizontaler Streifen gemalt. Seine auf dem rechten Oberschenkel liegende

[1] Zur Datierungsmethode siehe weiter oben S. 161

[2] Vergl. Russel/Hīra Lāl 69, Vol. II, Tafel gegenüber p. 102, das vierte Zeichen von links in der unteren Reihe „Sivite Sect".

Hand hält zwei Lotosknospen an langen Stengeln. Seine linke Hand hält eine kleine Blüte, dabei stützt sich sein linker Ellenbogen auf das etwas aufgestellte linke Knie. Sein Yajñopavīta ist mit Perlen besetzt, eine lange Perlenkette schmückt mit einem Medaillon an einer Halskette seinen von einem langärmeligen Jāmā bekleideten Oberkörper. Der auf der Terrasse liegende Stoff vom unteren Teil des Jāmā umschmiegt einen Teil der Kissenrolle im Rücken des Greises, vor dem eine Gerte, eine Akṣamālā und ein Taschentuch liegt.

Hinter der großen Kissenrolle Budh Singhs steht mit verschränkten Armen ein verhältnismäßig klein dargestellter Diener mit einem aufrecht gehaltenen Morchal in der linken Hand. Das Ende seines den langen Jāmā umwindenden Hüfttuches fällt auf die linke Hüfte herab. Sofern es die beschnittene Reproduktion zu sagen erlaubt, überragt der Jāmā den rechten Bildrand.

Auch der obere Bildrand scheint in der Reproduktion beschnitten zu sein, auf dem über Budh Singh zu lesen ist: „rāva rājā śrī budha si(ṃ)ha // jī buṃdī kā“ (Rao Rājā Budh Singh aus Bundi). Die ebenfalls in Devanāgarī ausgeführte Beschriftung über dem Greis ist in der Reproduktion nur fragmentarisch lesbar: „ xxxx deva siṃha // jī veguṃ kā cha“[3]

Fast wie eine Kopie dieser Miniatur erscheint ein Ausschnitt einer Wandmalerei in der Chitrashala (Abb. 162), die sich in einiger Höhe über dem Betrachter unter dem Kiel eines weiten Bogens befindet[4]. Die gesamte Wandmalerei ist 200 cm breit und im Kiel des Bogens gemessen 75,5 cm hoch. In diesem Ausschnitt ist Budh Singh an seiner Weste mit dem Schachbrettmuster und an den zum Ohr hin gekämmten Koteletten zweifelsfrei zu erkennen. Nicht minder schwer wiedererkennbar ist der Greis mit dem horizontalen Strich auf der Stirn.

Die Darstellung der Miniatur wurde vom Künstler in der Chitrashala in eine größere Darbarszene eingearbeitet.

Bevor auf die historischen Ereignisse um Budh Singh näher eingegangen wird, kann schon mit Bestimmtheit gesagt werden, daß zumindest die Wandmalerei keine zeitgenössische Darstellung Budh Singhs ist. Die beschriftete Miniatur hat aber zeigen können, wie leicht Budh Singh in einer unbeschrifteten Malerei identifiziert werden kann, sofern er in der Kleidung der beschrifteten Miniatur dargestellt ist. Die Datierung der Chitrashala-Wandmalereien ist mit zahlreichen Schwierigkeiten verbunden, da 1. die Malereien stilistisch sehr unterschiedlich sein können und 2. mehrere Malergenerationen an ihnen gearbeitet haben. Beach datiert eine Wandmalerei aus der Chitrashala „Ca.

[3] Deva, oder, wie in einer gemalten Genealogie in Begun (District Chitorgarh, Tehsil Begun) selbst „devī“ Singh genannt, war der Schwager von Maharao Budh Singh. In der gemalten Genealogie seiner Vorfahren, die uns Hari Singh von Begun in Begun zeigte, sieht Deva Singh genauso aus wie in dieser Miniatur.

[4] Vergl. Randhawa 66, fig. 5, für die gesamte Komposition.

1790 with later retouchings[5]". Vor 1790 ist die hier unter Abb. 162 vorgestellte Wandmalerei sicher nicht entstanden. Das letzte identifizierbare Portrait im Chitrashala zeigt Umed Singh als alten Mann. Es kann im Hinblick auf die immense Anzahl von Hieb- und Stichwaffen mit dem unter fig. 3 in Randhawa 66 publizierten Portrait verglichen werden[6]. Eine weitere Version dieses Portraits befindet sich im Baḍā Mahal, Kota. In ihr ist Umed Singh von zwei weiteren Bundiherrschern, Bishan Singh und Ajit Singh, umgeben. Das jeweils im Profil dargestellte Gesicht von Ajit und Bishan Singh umgibt ein strahlender Halbnimbus. Umed Singh hat, da längst kein Raja mehr, keinen Nimbus. Die weiße Devanāgarībeschriftung auf blauem Grund über den Personen liest: „śrī rāvarājā śrī basana sīghajī śrī umeda saṃgajī / śrī rāva rājā śrā ajīta / saṃgajī"[7].

An der korrekten Identifikation des bei Randhawa 66 unter fig. 3 reproduzierten Portraits und der entsprechenden, unpublizierten Wandmalerei im Chitrashala kann also kein Zweifel bestehen. Das Portrait Umed Singhs in der Chitrashala dürfte um 1804 entstanden sein: „The Chitrashala, a pavilion, the walls of which are covered with beautiful paintings, depicting religious, historical, and hunting scenes in soft blues and greens, was built in the first half of the 18th century. A corner of this pavilion is railed off and is held sacred, for, here passed away king Ummed Singh, the saint ruler of Bundi in 1804 A. D.[8]" In der Nische des abgezäunten Bereiches befindet sich das Portrait Umed Singhs, zu dessen Füßen heute noch die Sandalen des Herrschers liegen und mit der Wandmalerei zusammen verehrt werden. Die Wandmalerei mit Budh Singh im Darbar könnte um dieselbe Zeit entstanden sein.

Eine weitere Wandmalerei mit Budh Singh und dem Greis befindet sich in einem fensterlosen Raum an der Chitrashala (Abb. 163)[9]. Sie mißt 62,5 × 82 cm (Höhe vor Breite). Im Vergleich zur Wandmalerei in der Chitrashala ist diese Darstellung weitaus besser erhalten. Budh Singh ist in ihr unschwer an seiner Schachbrettmusterweste, an den beiden, in Bauchnabelhöhe im Stoff des Jāmās verschwindenden breiten Streifen, den zum Ohr hin gekämmten Koteletten und den beiden engen Perlenketten um den Hals wiederzuerkennen. Im Unterschied zu der von Randhawa publizierten Miniatur und Abbildung 162 hat Budh Singh seine rechte Hand mit der Blüte auf seine Knie gelegt. Der Greis betet mit der rechten Hand die Akṣamālā, die in der Miniatur auf der Terrasse liegt, und hält gleichzeitig die Gerte.

[5] Beach 74, fig. 47.

[6] Zur Person Umed Singhs, der nach Abdankung im Jahre 1770 zu einer Mischung aus Heiligem, Pilger und Haudegen wurde, vergl. die viel zitierte Beschreibung in Tod 57, Vol. II, p. 401 f.

[7] Foto liegt uns vor.

[8] Dhoundiyal 64, p. 240, zweiter Absatz.

[9] Appendix IV, Nebenraum „N", Wandfläche K, Zone B.

Der bessere Erhaltungszustand der Wandmalerei im fensterlosen Raum erklärt sich dadurch, daß sie nie dem Sonnenlicht ausgesetzt war, wie der thematisch identische Ausschnitt der Wandmalerei in der Chitrashala, wo das Sonnenlicht im Laufe der Jahre die Farben größtenteils verbleichen ließ und somit wahrscheinlich für den „cool, underwater effect[10]“ verantwortlich zu machen ist. Bemerkenswert ist der in Abbildung 163 erahnbare Goldauftrag, der im Ausschnitt aus der Darbarszene sicher nie vorhanden war. Beide Wandmalereien wurden nur durch Witterungseinflüsse mehr oder weniger in Mitleidenschaft gezogen.

Die Wandmalerei im fensterlosen Raum an der Chitrashala kann durch eine weitere Miniatur datiert werden, die sich unter I. S. 95 – 1955 im Victoria and Albert Museum, London, befindet (Abb. 165)[11]. Diese wurde 1955 von Stuart Cary Welch dem Museum geschenkt. Eine im gleichen Stil gemalte und aus derselben Serie stammende Miniatur befand sich in der Sammlung von Stuart C. Welch[12]. Die Miniatur im Besitz des Victoria and Albert Museums geht in der Paginierung der Miniatur der Sammlung von Welch voran, auf der am oberen Rand zu lesen ist: „25 śrī rāvarājā umeda sṃghajī rāva vudha sṃghaja kā beṭā rāva adurata sṃghajī kā potā“ (Rao Rājā Umed Singh, Sohn von Budh Singh, Enkel von Anurad Singh).

Weitere Personen, wie der Nachfolger Umed Singhs, Ajit Singh („māhārājā kaṃva/ra śrī ajīta sṃgha/jī“) sind auf dem rechten und auf dem unteren Bildrand beschriftet. Folio 24 dieser Serie stellt entsprechend den Vater Umed Singhs dar. Am oberen Bildrand des Victoria and Albert Museum Folios ist die Beschriftung weiß auf rotem Grund wie auf dem Blatt der Welch-Sammlung. Sie lautet: „24 rāvarājā śrī budha saṃghajī adurata sṃghajī kā veṭā kavara kasana sa(ṃ)gha kā potā jī“. Archer übersetzt: “Rao Raja Budh Singh, son of Anuradh Singh, grandson of prince Kishan Singh”.

Budh Singh ist in der Miniatur des Victoria and Albert Museums genauso dargestellt wie in der von Randhawa publizierten Miniatur und den beiden Wandmalereien. Er hat wie in der anderen Portraitminiatur einen Streifen auf der Stirn, hält aber das Mundstück des Wasserpfeifenschlauches mit der rechten und die Blume mit der linken Hand. Die Weste mit dem Schachbrettmuster, die beiden vom Hals abwärts gehenden Bänder und die zum Ohr hin gekämmten Koteletten mit den kleinen Löckchen machen Budh Singh unverwechselbar. Vor ihm sitzen anstelle des Greises zwei ihm zugewandte Prinzen, die viel kleiner dargestellt sind als er und der obligatorische Wedelträger. Der größere der beiden Prinzen ist auf dem roten Rand ebenfalls mit einer weißen

[10] U. Anand 75, p. 137.

[11] Katalogisiert in Archer 59, no. 17, p. 13. Reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Victoria & Albert Museums.

[12] Archer 59, fig. 32 (= Sotheby 12. 12. 72, lot 109 = Beach 74, fig. 39). Weitere Miniaturen dieser Genealogie befinden sich in der Chester Beatty Library, Dublin.

Devanāgarībeschriftung identifiziert, die z. T. abgeblättert ist. Lesbar ist allerdings noch: „māhārājī ka/vāra śrī umeda / s(ṃ)ghajī" (Prinz Umed Singh). Es handelt sich bei dieser Person also um denjenigen Prinzen, der in dem folgenden Folio der Serie als Rao Raja mit seinen Kindern vorgestellt wird. Bei dem neben Umed Singh sitzenden Prinzen handelt es sich um Dip Singh (māhārājī ka/vāra śrī dīpa sṃghajī). Umed Singh war 14 Jahre alt, als Raja Jay Singh von Amer bzw. Jaipur am 21. September 1743 verstarb[13]. Budh Singh verschied nur kurz vor ihm. Demnach dürfte zumindest zu Lebzeiten Umeds Budh Singh so ausgesehen haben, wie er in den beiden Miniaturen dargestellt ist.

1959 datierte Archer die beiden Miniaturen aus der paginierten Serie, die wohl alle Herrscher des Hara Clans von Bundi vor Augen führt, „c. 1830". Mittlerweile ist neues, datiertes Vergleichsmaterial publiziert worden.

Eine 1766 – 68 datierte Rāgamālā in der Sammlung des Sarasvatī Bhandar, Udaipur[14], wurde in demselben Stil illustriert wie die beiden Miniaturen der Hara-Genealogie. Die Art der Beschriftung (weiße Schrift auf roter Umrandung) und die Art der inneren Randdekoration bringen die Illustrationen der Rāgamālā in eine zeitliche Nähe zu den Miniaturen der Genealogie. Stilistisch ist noch ein 1759 datiertes, illustriertes Bhāgavata Purāṇa-Manuskript erwähnenswert[15], in dem die Köpfe der portraitierten Herrscher ebenso massig und mit einer zurückgebogenen Stirn dargestellt sind wie in der von Randhawa publizierten Miniatur und den beiden Miniaturen der Genealogie. Weniger gewölbt ist die Stirn bei Budh Singh in den beiden Wandmalereien. Bei den Dienern und Wedelträgern ist die Stirn jedoch genauso wie in den Miniaturen gewölbt.

Mit der Miniatur im Victoria and Albert Museum hat die Wandmalerei im fensterlosen Raum an der Chitrashala nicht nur die Darstellung Budh Singhs und des obligatorischen Wedelträgers gemeinsam. Farblich gesehen folgt die Wandmalerei genau der V. & A. Museum-Miniatur, die aufgrund der erwähnten datierten Vergleichsmanuskripte etwa 1760 – 65 datiert werden kann. Der pastellartige, blaugrüne Hintergrund, die zart angedeutete Blume hinter der niedrigen Balustrade, der golddurchwirkte Jāmā und die Kissenrolle, das Hüfttuch des Morchalträgers mit der goldenen Borte, die goldene Wasserpfeife, ja selbst das Muster der Terrasse, teilen sich Miniatur und Wandmalerei. Künstlerisch übertrifft die Wandmalerei die Miniatur in der faltenreichen Darstellung des auf der Terrasse liegenden Jāmāstoffes Budh Singhs, in der weniger aufdringlichen Verwendung von Goldauftrag und in der Überschnei-

[13] Nach Sarkar 32, p. 321. Nach Tod 57, Vol. II, p. 394, war Umed Singh zu diesem Zeitpunkt erst 12 Jahre alt.

[14] Vergl. Ebeling 73, pp. 217 – 220; Beach 74, p. 21, fig. 42.

[15] Beach 74, fig. 48.

dung hintereinander liegender Gegenstände, die in der Miniatur übereinander gemalt, aber als hintereinander liegend vorzustellen sind.

Maharao Raja Budh Singh darstellende Miniaturen sind sehr zahlreich erhalten, aber kaum publiziert. Ebenso gibt es inschriftlich identifizierte Darstellungen als Wandmalerei außerhalb der Stadt Bundi, von denen wir einige vorstellen möchten.

Im östlichen Teil des „Ranga Shala" genannten Palastes von Uniara[16] gibt es in Zone D eine Wandmalerei, in der Rao Budh Singh im Zentrum des Bildes sitzt (Abb. 161). Die stark zerkratzte Beschriftung unter dem an seinen Kotelettenlöckchen leicht erkennbaren Herrscher liest: „rāvajī śrī vudha siṃha (Rest unlesbar)". Hinter ihm sitzt „ajīta siṃhajī śrījī kā", das heißt, daß die Malerei erst entstanden sein kann, nachdem Umed Singh von Bundi abdankte und als waffenstarrender Asket den Namen „Shriji" bekam. Erstaunlich ist, daß selbst zu dieser Zeit noch Budh Singh im Zentrum der Bundiherrscher sitzt, obwohl ihn modernere Historiker zum grausamen und drogensüchtigen Unhold abstempeln wollen, wie im nächsten Abschnitt gezeigt werden soll.

Eine andere Ortschaft, die, zumindest kunsthistorisch, einst von Bundi dominiert wurde, ist Nagar. Im dortigen, an einem See gelegenen Palast[17] befindet sich in Zone B die hier unter Abbildung 166 reproduzierte Wandmalerei. In ihr sitzt Budh Singh, wieder eine Wasserpfeife rauchend, mit Kotelettenlöckchen und Schachbrettmusterweste. Die Beschriftung über dem Sonnensegel, außerhalb des Bildfeldes, lautet: „rāvarājā śrī bxx saṃghajī", was in Anbetracht der genannten Herrschertitel und der eigentlichen Darstellung wohl zu „budha saṃghajī" ergänzt werden darf. Leider sind auch die anderen Beischriften nicht mehr vollständig lesbar. Bei dem Budh Singh gegenüber sitzenden Herren mit ein paar Blüten in der linken Hand dürfte es sich analog zweier unpublizierter Skizzen in der Sammlung von Sangram Singh in Jaipur und einer unpublizierten Zeichnung im Linden Museum von Stuttgart um Dalel Singh von Karvar, d. h. den von Savai Jay Singh eingesetzten Regenten Bundis handeln. Die Beschriftung über seinem Kopf außerhalb des Bildes lautet: „xxjai (?) rājā dalela saṃgha jī". Obwohl also Rao Raja Budh Singh von Bundi in und bei Uniara dargestellt wurde, gibt es keinen „Raja Budh Singh of Uniara". Als solcher wurde nämlich in einem Ausstellungskatalog von Miniaturen des National Museums von Delhi jener Herrscher Bundis katalogisiert[18]. Die Inschrift über dem Bild teilt uns zumindest eindeutig mit, daß das Wort „Uniara" in ihr nicht erwähnt wird: „xxxx rājā vudha sīgajī kī

[16] Für publizierte Wandmalereien aus diesem Teil des Palastes siehe Beach 74, fig. 59, oder Bautze 85 a, Abb. 4.

[17] Eine Ansicht dieses Palastes bieten Jain/Jain 35, Illustration „Nagar, Uniara (Jaipur State)" zwischen pp. 52 und 53 des Kapitels „Jagirs and Jagirdars".

[18] Sharma 74, Cat. no. 49.

vudī vāre kī" (vudī = Bundi)[19]. In dem Bild sitzt der Wasserpfeife rauchende Bundiherrscher mit seinen überaus charakteristischen Kotelettenlöckchen auf einem von zwei Personen begleiteten Pferd. Gegen Ende des 18. oder zu Beginn des 19. Jahrhunderts sollte die Darstellung des reitenden und gleichzeitig Wasserpfeife rauchenden Budh Singh in Marvar zu einem häufig dargestellten Sujet der Miniaturmalerei werden. Als Vertreter dieser Miniaturen mag eine Malerei in der Sammlung Kumar Sangram Singhs in Jaipur gelten, wie sie hier als Abbildung 167 reproduziert wird[20]. In der auf der Rückseite beschrifteten Miniatur wird ähnlich der oben erwähnten Bundikalam-Miniatur selbigen Königs im National Museum von Neu Delhi der Herrscher weitaus größer als die übrigen Personen des Bildes dargestellt. Die Anzahl der Kotelettenlöckchen wurde zwar auf zwei reduziert, aber dafür verzichtete der Maler nicht auf das śivaitische Stirnmal. Ein wahrscheinlich in oder bei Jodhpur gemaltes Standportrait eines Herrschers, das Rao Budh Singh von Bundi darstellen soll[21], zeigt nicht die zum Ohr hin gekämmten Koteletten. Das Stirnmal scheint sogar eher ein viṣṇuitisches als ein śivaitisches zu sein[22].

Eine beachtliche Anzahl von Miniaturen zeigt eine Art Standardform des Budh Singh Portraits, in der der Raja stets nach links gewandt gegen eine Kissenrolle gelehnt auf einem Teppich sitzt und meistens mit einer Hand einen Lotos und mit der anderen Hand den Schlauch der Wasserpfeife hält. Diese Standardform ist hier durch Abbildungen 164 und 168 vertreten. Beide Miniaturen kommen aus deutschen Privatsammlungen. Die Miniatur der Abb. 168 dürfte zu den am sorgfältigsten ausgearbeiteten Malereien dieser Standardportraitgruppe gehören. Sie ist auf der Rückseite am oberen Rand mit „rāvarājā vudha siṃghajī / vūṃdī kā rājā 9" in Nāgarī beschriftet. Neben der Beschriftung klebt ein ovales Papiersiegel mit dem Aufdruck: „H. Kevorkian Collection" und in der Mitte des Siegels, von Hand: „363". Die Miniatur der Abb. 164 ist zwar nicht beschriftet, die Identifikation des Portraitierten mit Rao Budh Singh ist jedoch außer Frage.

Eine entsprechend am oberen Rand beschriftete Miniatur[23], in der Rao Budh Singh die gewohnte Schachbrettmusterweste trägt, wurde in der Nacht

[19] Ibid., Plate 38. Wir haben trotz mehrerer Versuche das Original im National Museum nie sehen können.

[20] Veröffentlicht mit freundlicher Genehmigung von Herrn Sangram Singh, Jaipur. Für weitere publizierte Versionen siehe Druout, Nouveau Druout, Ader Picard Tajan, 11. 5. 82, no. 76 (Jodhpur, vers 1830), oder Waddington/Tooth 77, no. 28 ("Rao Bhud [sic!] Singh of Bundi, Jodhpur c. 1800").

[21] Siehe 5000 Jahre . . . S. 227, Nr. 409: Rao Budha Singhji . . . National Museum of India, New Delhi. 51.71/88" (entspricht „Trésors d'art de l'Inde", Paris, Petit Palais, Avril-Juin 1960, No. 507).

[22] Uns liegt nur eine Schwarzweißfotografie der Firma „Photographie Bulloz" in Paris vor. Das Original konnten wir nie begutachten.

[23] „rāvarājājī śrī budha sighajī būṃdī kā".

vom 22. zum 23. Juli 1970 aus dem Chandigarh Museum gestohlen. Sie wurde in der entsprechenden Akte von Interpol abgebildet[24].

In einer unpublizierten, am oberen Rand mit sieben Zeilen in Nashtaliq beschrifteten Miniatur, hält Budh Singh keinen Lotos. Eine weiße Nāgarī-Beschriftung am oberen Rand dieser in der Davids Samling in Kopenhagen aufbewahrten Miniatur lautet: „rāvarājājī śrī budha saṃghajī". Auf dem oberen Rand einer weiteren Miniatur desselben Typs in der Davids Samling lesen wir: „rāvarājā śrī budha sīghajī anarada sīghajī kā beṭā kasana sīghajī kā potā". Auf dieser Portraitminiatur hält Rao Budh Singh wieder einen Lotos.

Eine ebenfalls unpublizierte Miniatur in der Sammlung von R. K. Tandan, Secundarabad, zeigt Rao Budh Singh, wie er anstelle des Lotos eine Rose hält. In der Regel sind die Minaturen dieser Art hochformatig, es gibt jedoch Ausnahmen[25]. Selbst wenn Rao Budh Singh sitzend in einer weniger offiziellen bzw. standardisierten Form dargestellt werden sollte, übernahm der Maler das Klischee der oben erwähnten Portraitminiaturen. In einer Malerei des Government Central Museum of Archaeology, Jaipur, sitzt Rao Budh Singh zwar ohne Wasserpfeife, aber mit einem Lotos einem Heiligen gegenüber[26]. Die Beschriftung auf der Rückseite des Blattes lautet: „tasavīra xx budha sīghajī kā ora / rāvalajī kī" (Bild von Budh Singh und dem Raval). Eine publizierte Miniatur[27] der Sammlung von Kumar Sangram Singh, Jaipur, ist auf der Rückseite mit „śrī rāmajī / rāvarājājī śrī budha sīṃghajī" beschriftet und im Katalog „c. 1725" datiert.

2. HISTORISCHER ABRISS UM BUDH SINGH UND UMED SINGH VON BUNDI

Die am häufigsten zitierte und bisher wichtigste Quelle zum Leben Budh Singhs ist seine Lebensbeschreibung „budhasiṃhacaritraprārambhaḥ" im Vaṃśa Bhāskara[28], der zwar „most authentic Rajput History[29]", aber leider auch sprachlich nicht leicht verständlichen Quelle[30]. Eine weitere Quelle von unschätzbarem Wert bietet die Geschichte des Staates von Amer/Jaipur, da

[24] I.C.P.O. Paris, November 1970, File No.: 1410/OV/564/70, Control No.: B. 1182. Abbildung 87. Inventarnummer 2826.

[25] Waddington 78, no. 61. Budh Singh hält einen Lotos.

[26] Inventarnummer 863 P / 52/6/

[27] Singh 77, Exhibit No. 102, illustriert zwischen pp. 8 und 9.

[28] Miśraṇa, Vol. 6, pp. 2897 – 3288, was dem gesamten sechsten Band entspricht.

[29] N. Singh 39, p. 63 der zweiten Paginierung. In der Folge wird immer nur die zweite Paginierung zitiert.

[30] Marshall 67: "It (gemeint ist Vaṃśa Bhāskara, J. B.) is in a very mixed Rajasthani Hindi and difficult to follow", p. 458, no. 1761.

spätestens vom 16. Jahrhundert an die Herrscher Amers Prinzessinnen (Kumaris) des Hara-Clans, meistens aus Bundi, heirateten[31].

Als Aniruddh Singh, Vater und Vorgänger Budh Singhs 1695 in Afghanistan[32], wahrscheinlich in Kabul[33], starb, war sein ältester Sohn, Budh Singh[34], bei ihm oder in seiner Nähe[35]. Als dann am 23. Dezember 1695 Budh Singh seinem Vater auf den Thron Bundis folgt, d. h. zum Herrscher Bundis ernannt wird[36], ist er zehn Jahre alt[37]. 1697 erhält er Tonk als Jagir[38]. 1699 begleitet Rao Budh Singh[39] Jay Singh von Amer und Alam Shah nach Kabul, wo er sich tapfer schlägt[40]. Shah Alam erhielt in Kabul den Titel Bahadur Shah, unter dem er später bekannt werden sollte. 1701 erregte Rao Budh Singh den Zorn Bahadur Shahs, da er wohl in voller Rüstung an den Hof Bahadur Shahs kam und einen Moslem tötete[41]. Am 17. Juni 1701 bat Jay Singh seinen Vakil am kaiserlichen Hof, Megh Singh, den Kaiser um Urlaub für Budh Singh zu bitten, damit dieser seine (Jay Singhs) Schwester in Amer heiraten könne[42]. Da Jay Singh seine Schwester heimlich mit Rao Budh Singh verlobte, wird der politische Grund dieser Hochzeit offenbar. Die Hochzeit wurde in Samod[43] gefeiert[44]. Eine andere Schwester, die Miśraṇa namentlich nicht nennt[45], wurde sogar nur rasch mit Rao Budh Singh verheiratet, damit sie nicht mit

[31] Die dritte Maharani von Bhagvant Das war „Kishan Kanwar", die Tochter von Rao Surjan (H. Singh 65, Sheet No. Three, no. 3). Die erste Maharani von Ram Singh I war „Hadiji", Tochter von Rao Mukand Singh (ibid., no. 1). Die dritte Maharani von Bishan Singh war „Ajab Kanwar Hada", Tochter von Rao Bhao Singh (ibid., n. 3).

[32] Miśraṇa, Vol. 5, p. 2893.

[33] Gahalota 60, p. 76.

[34] Ibid., p. 60, nennt neben Jodh Singh, dessen Tochter mit Savai Jai Singh verheiratet war (Maharani no. 9 in H. Singh 65), noch Amar Singh und Vijay Singh als Söhne Aniruddh Singhs. Miśraṇa erwähnt als jüngeren Bruder Budh Singhs Jodh Singh.

[35] 1701 war Budh Singh in der Kabul-Provinz, cf. Bhatnagar 74, p. 21, auch Miśraṇa Vol. 6, p. 2916.

[36] V. S. 1752, „13 tithi posa badi 2, buddhasiṃha abhiseka", Miśraṇa, Vol. 6, p. 2897.

[37] Gahalota 60, p. 76.

[38] Miśraṇa, p. 2923.

[39] Wir nennen ihn hier mit seinem Titel, da er einen Namensvetter in Amer hat, der ein Zeitgenosse von ihm war, vergl. den Vakil-Report vom 26. 12. 1694, in dem von „Parbati", einer Frau von Budh Singh die Rede ist (Vakil Reports I, p. 89, no. 568). Eine Frau dieses Namens verzeichnet Miśraṇa, p. 2898f als Gemahlin Rao Budh Singhs nicht. Vergl. auch Descriptive List of Arzdashtas, nos. 526 und 530. Siehe auch Descriptive List of Khatoot Ahalkaran (Rajasthani), no. 258.

[40] Miśraṇa, p. 2931.

[41] Ibid., p. 2932.

[42] Bhatnagar 74, p. 21.

[43] Zu diesem Ort siehe Jain/Jain 35, Kapitel „Jagirs und Jagirdars", p. 46ff. Die Räumlichkeiten im Schloß von Samod sind reich an Wandmalereien des 18. und 19. Jahrhunderts.

[44] Ratnawat 81, p. 200, Fußnote 2 (a).

[45] Miśraṇa p. 2898.

Bahadur Shah verheiratet wird, der dann den jüngeren Bruder Jay Singhs und gleichzeitigen Thronrivalen, Bijay Singh, auf den Thron von Amer anstelle von Jay Singh gesetzt hätte[46]. Als am 20. Februar 1707 der Kaiser Aurangzeb in der Nähe von Ahmadnagar stirbt, war der nun folgende Thronfolgekrieg absehbar[47]. Da angeblich Bahadur Shah von seinem Vater zum Nachfolger bestimmt worden war, stand Rao Budh Singh ihm zur Seite, da seit den von Akbar verliehenen Privilegien die Herrscher Bundis stets dem jeweiligen Moghulkaiser treu ergeben waren[48]. Ein Jahr zuvor hatte der Mir Bakshi Aurangzebs, Zulfiqar Khan, den Landbesitz zur direkten Versteuerung (Zamindari) Bundis auf Rao Ram Singh von Kota, einen Clangenossen Rao Budh Singhs, überschrieben[49]. Rao Budh Singh war damit praktisch abgesetzt, eine Tatsache, die ihn in seinem Beschluß, für Bahadur Shah zu kämpfen, wohl bestärkt haben muß, da Ram Singh von Kota auf der Gegenseite stand.

Diese Gegenseite wurde angeführt von Azam Shah, der aus dem Dekhan nach Norden zog und die wichtigen Städte Delhi und Agra einnehmen wollte, bevor Bahadur Shah, von Kabul kommend, ihrer habhaft werden konnte. Beide Rivalen hatten sich bereits selbst zum Kaiser gekrönt und Azam Shah ließ schon Münzen in seinem Namen prägen[50]. Die Veteranen der Dekhan-Kriege, u. a. Rao Ram Singh von Kota, Rao Dalpat Bundela von Datia und Jay Singh von Amer begleiteten Azam Shah. Im April oder Mai muß Rao Budh Singh mitgeteilt worden sein, daß sein jüngerer Bruder, Jodh Singh, beim Feiern des Gangaur-Festes ertrunken ist[51]. Als Bahadur Shah dem jungen Rao riet, nach Bundi zu gehen, um die Trauerriten für den verstorbenen Bruder zu veranstalten, sagte Rao Budh Singh "'It is not to Bundi my duty calls me, but to attend my sovereign in the field – to that of Dholpur, renowned for many battles and consecrated by the memory of the heroes who have fallen in the performance of their duty': adding 'that there his heroic ancestor Chattarsal fell, whose fame he desired to emulate, and by the blessing

[46] Ratnawat 81, p. 200f., Fußnote 3 (a). Miśraṇa, p. 2898, berichtet von einer Tochter Jay Singhs (?), Umed Kumari, die Rao Budh Singh 1695 geheiratet haben soll (V. S. 1752, p. 2902).

[47] Aurangzeb starb am 28 Zul Qada 1118 H., d. h. dem 20. 2. 1707 nach Bhatnagar 74, p. 27, bzw. dem 3. 3. 1707 nach Irvine 71, Vol. I, p. 1.

[48] Vergl. Tod, Vol. III, p. 1428f.

[49] S. Chandra 79, p. 5. Darauf bezieht sich wohl auch Kewal Ram 85, p. 253 (unter „Naddah Singh").

[50] Irvine 71, p. 11.

[51] Nach Śyāmala Dāsa, bhāga 2, p. 114 starb Jodh Singh während der Gangaur-Feierlichkeiten auf dem Jaitsagar-See in Bundi am 17. März 1706. Ein Elefant hatte das Boot umgeworfen, in dem Jodh Singh saß.

of heaven, his arms should be crowned with victory to the empire'"[52]. Am 18. Juni 1707 kam es zwischen den Kontrahenten zur Schlacht bei Jajau[53]: "A more desperate conflict was never recorded in the many bloody pages of the history of India"[54]. Rao Budh Singh kämpfte an der Seite von Baz Khan Afghan[55], ein Kampf, der im Vaṃśa Bhāskara in epischer Breite geschildert wird[56]. Nach Miśraṇa war das Heer des Azam Shah dem des Bahadur Shah nach Anzahl der Soldaten, Reiter, Elefanten und Kanonen überlegen[57]. Im Laufe des Angriffs von Baz Afghan Khan und Rao Budh Singh wurde Rao Ram Singh von Kota durch eine Kanonenkugel getötet[58]. Seine Leiche wurde später in Nurabad eingeäschert[59]. Jay Singh von Amer, der spätere Gegner Rao Budh Singhs, desertierte „at the exact moment of the severest fighting"[60] und lief zu Muazzam, d. h. Bahadur Shah, über[61]. Dieses bis Sonnenuntergang währende Gemetzel, dem über 12 000 Reiter zum Opfer fielen[62], konnte Bahadur Shah für sich entscheiden. In Anerkennung seiner Tapferkeit erhielt Rao Budh Singh von Bahadur Shah den Titel „Maharao Raja" (mahārāvarājā)[63] und 54 „forts"[64] bzw. Parganas, u. a. „koṭā, ... jhallarāpaṭṭani, gāgaroni, sāhābāda, seragaḍha, baḍoda, cecata, chavaḍa, gūgaira durggabara, paṃcapahāḍa, paḍāpa, ḍaga nagara"[65]. Im folgenden Jahr heiratete Rao Budh Singh Phulkumari, die Schwester Dev Singhs und Tochter Anupam Singhs von Begun[66], Mevar. Trotz des kaiserlichen Erlasses räumte Bhim Singh, Nachfolger Ram Singhs, Kota nicht, so daß Jogiram Hara, oberster General der Armee Rao Budh Singhs, mehrere vergebliche Versuche unternahm, Kota in seine Gewalt zu bekommen[67]. Nach dem Tode Jasvant Singhs von Jodhpur schickte Bahadur Shah u. a. Rao Budh Singh im Januar/Februar des Jahres

[52] Tod 20, Vol. III, p. 1495. Siehe auch ibid., p. 1494, Anmerkung 1 von Tod: "It is useless to repeat that this is a literal translation from the records and journals of the Hara princes, who served the emperors".

[53] Eine lesbare Beschreibung der Schlacht liefert Irvine 71, Vol. I, p. 22 ff.

[54] Tod 20, Vol. III, p. 1495.

[55] Irvine 71, Vol. I, p. 29. Bhatnagar 74, p. 33.

[56] Miśraṇa, p. 2977 ff.

[57] Ibid., p. 2945 f.

[58] Irvine 71, p. 30.

[59] Irvine 71, p. 34.

[60] Ibid. p. 31.

[61] Bhatnagar 74, p. 34.

[62] Irvine 71, p. 34.

[63] Miśraṇa, p. 2999, Vers 29. Śyāmala Dāsa, bhāga 2, p. 115. Gahalota 60 zitiert Vīra Vinoda falsch, wenn er „mahārāva rāṇā" angibt, p. 78.

[64] S. Chandra 79, p. 121. Sarkar 84, p. 190.

[65] Miśraṇa, p. 2999.

[66] Ibid., p. 3006.

[67] Gahalota 60, p. 78. Dieser Jogiram könnte in jungen Jahren so ausgesehen haben, wie ihn eine Bundikalam-Miniatur im Allahabad Museum vorstellt, vergl. Kala 61, Plate 9.

1708 zum Nachfolger Jasvant Singhs, Ajit Singh, nach Jodhpur, um Ajit Singh zur Unterwerfung unter den kaiserlichen Schutz zu bewegen[68]. Zusammen im kaiserlichen Gefolge wurde Rao Budh Singh auch von Jay Singh von Amer und dessen jüngerem Bruder, Bijay Singh, begleitet[69]. Am 17. Mai bat Bahadur Shah u. a. Rao Budh Singh, Jay Singh von Amer und Ajit Singh von Jodhpur zu treffen, um ihren Besuch am kaiserlichen Hof zu erreichen[70]. Später, am 26. Juni 1711, ritt Jay Singh zusammen mit Ajit Singh und Rao Budh Singh zu einer kaiserlichen Audienz, um wichtige Regierungsfragen zu klären[71].

Nach dem Tode Bahadur Shahs (27. 2. 1712)[72] – Rao Budh Singh weilte gerade in Bundi[73] – sollten die typischen Auseinandersetzungen um die Thronfolge wieder beginnen, aus denen Jahandar Shah siegreich hervorging. Als Jahandar Shah auf dem Wege von Lahore nach Delhi hörte, daß sich sein Neffe, Farrukh Siyar, in Patna selber zum Kaiser gekrönt habe, sandte er seinen Sohn, Aiz-ud-din, mit einer großen Armee nach Agra. Daraufhin verschickte er mehrere eilige Depeschen an Jay Singh, Ajit Singh und Rao Budh Singh, in denen er die rajputischen Herrscher um Unterstützung seines Sohnes bat[74]. Nach den Erfahrungen von Jajau zogen die rajputischen Herrscher es vor, sich nicht wieder in die Thronfolgekämpfe einzuschalten. Am 31. Dezember 1712 kam es zwischen Jahandar Shah und Farrukh Siyar bereits zur entscheidenden Schlacht, die letzterer für sich entscheiden konnte. Am 18. Januar folgenden Jahres erhielt der neue Kaiser, Farrukh Siyar, Glückwünsche und Zweckgeschenke („nazars") von Jay Singh, Ajit Singh und Bhim Singh. Das entsprechende Geschenk und Glückwunschschreiben Rao Budh Singhs traf erst mit einiger Verspätung am 19. Mai ein[75]. Vorher, im Februar, wurde Rao Budh Singh (von Jay Singh?) beschenkt, der sich sehr über die Geschenke freute[76]. Noch Bahadur Shah setzte Bhim Singh wieder als Regenten Kotas ein, nachdem Rao Budh Singh und Jogiram Hara in Kota nicht Herren der Lage werden konnten. Daß Rao Budh Singh erst verspätet seine Zweckgeschenke an Farrukh Siyar schickte, wird damit in Zusammenhang gebracht, daß Rao Budh Singh seine Energien in esoterischen Riten der „Kaula Mata Sekte" verschwendete, unter deren Einfluß er zunehmend gera-

[68] S. Chandra 79, p. 32.
[69] Bhatnagar 74, p. 49.
[70] Ibid., p. 81; Bhargava 79, p. 161.
[71] Bhargava 79, p. 85.
[72] Irvine 71, Vol. I, p. 135.
[73] Bhatnagar 74, p. 93.
[74] Ibid., p. 95.
[75] Ibid., p. 100.
[76] Descriptive List of Arzdashtas (Rajasthani), p. 137, no. 399, vom 2. März 1713.

ten zu sein scheint[77]. Bhim Singh von Kota begrüßt den neuen Kaiser jedoch am 8. September 1713, wird dafür am 12. September mit dem Titel „Maharao" ausgezeichnet und erhält „Mau Medana", das sonst der Verwaltung Bundis unterstellt war. Dadurch fühlte sich Rao Budh Singh zum Angriff auf Kota provoziert. Als der Kaiser am 22. November davon erfuhr, befahl er Rao Budh Singh, seine Truppen von Kota abzuziehen. Nachdem Rao Budh Singh den kaiserlichen Befehl ignorierte, hob Farrukh Siyar den Mansab, d. h. den nach unterstellten Reitern und Soldaten bemessenen Rang Rao Budh Singhs, auf, und unterstellte obendrein Bundi dem Rao von Kota, Bhim Singh. Rao Budh Singh, der somit seines eigenen Staates beraubt war, zog zu Jay Singh nach Malva, um an den Kämpfen gegen die Marathen teilzunehmen[78]. Im Februar 1714 benannte der Kaiser die Stadt Bundi um in „Farukhabad"[79] und bestätigte Rao Bhim Singh in seinem Amt, der mittlerweile Bundi eingenommen hatte und weitere Ehren des Kaisers genoß[80]. Rao Budh Singh traf Jay Singh in Ujjain am 22. November und erreichte, daß sein Schwager ihm versprach, bei der Wiedergewinnung Bundis behilflich zu sein.

Im Jahr zuvor wollte Rao Budh Singh in Malva Ländereien gewährt bekommen[81], über den Erfolg dieser Bemühungen sind wir jedoch nicht informiert. Schon am 9. April 1715 erhielt Jay Singh die Information, daß es sicher sei, daß sein Neffe, d. h. der Sohn Rao Budh Singhs von seiner Schwester, Herrscher über Bundi werden soll[82]. Ein Erbe war zu dieser Zeit noch gar nicht geboren![83]. Wie wir sehen werden, ist es diese, schon von Tod[84] durchaus richtig erkannte Expansionsstrategie Jay Singhs und nicht der angebliche Hang Rao Budh Singhs zu Rauschdrogen oder tantrischen Riten, wie manche Historiker Jaipurs (unter ihnen vor allem Thakur Narendra Singh) dem Leser vormachen wollen.

Kehren wir zum April des Jahres 1715 zurück, in dem Jay Singh, begleitet von Rao Budh Singh und anderen, Diler Khan Afghan bei Sironj schlug[85]. Den Marathen wurde eine empfindliche Niederlage am 6. Juni zugefügt, an der wieder Budh Singh beteiligt war[86]. Im September lud Farrukh Siyar Jay Singh und Rao Budh Singh ein, nach Delhi zu kommen, und versprach,

[77] Bhatnagar 74, p. 120.
[78] Ibid. 74, p. 120.
[79] Descriptive List of Vakil Reports (Rajasthani), p. 50, no. 243 vom 17. Februar 1714.
[80] S. Chandra 79, p. 122, Anmerkung 21.
[81] Descriptive List of Vakil Reports (Rajasthani), p. 49, no. 239, vom 23. Dezember 1713.
[82] Ibid., p. 57, no. 277.
[83] Der erste Sohn Amar Kumaris, Bhavani Singh, wurde erst am 30. Juli 1719 geboren, vergl. Bhatnagar 74, p. 213.
[84] Tod 20, Vol. III, p. 1497.
[85] Bhatnagar 74, p. 116.
[86] Ibid., p. 117.

Bundi dem rechtmäßigen Herrscher, Rao Budh Singh, wiederzugeben.[87]. Nachdem Jay Singh am Hofe sich für seinen Schwager, der ihm auf seinen Feldzügen loyal und tapfer zur Seite gestanden hatte, einsetzte, wurde am 20. Dezember Rao Budh Singh zum Herrscher über Bundi ernannt[88].

Einer anderen Quelle zufolge wurde Rao Budh Singh schon am 1. Juni wieder zum Herrscher von Bundi gemacht[89] und am 30. Juli soll der Kaiser die Forderungen Rao Budh Singhs erfüllt haben[90]. Im Mai 1716 wurde eine Audienz des Kaisers mit Rao Budh Singh organisiert, nach der Rao Budh Singh im vollen Besitz seiner Rechte nach Bundi zurückkehren konnte[91]. Mittlerweile startete Jay Singh im kaiserlichen Auftrag einen Feldzug gegen die Jats, durch den Jay Singh neue Ländereien für sein Reich zu gewinnen hoffte. Rao Budh Singh sollte ihn bei dieser Unternehmung begleiten, die im September begann[92]. Da Rao Bhim Singh von Kota ebenfalls an der Expedition teilnahm, traf Rao Budh Singh erst im Oktober oder November beim Hauptteil des Heeres ein[93]. In der Zwischenzeit hatten die Barha Sayyids, die schon Farrukh Siyar auf den Thron brachten, endgültig die Macht über die Regierungsgeschäfte des Kaisers gewonnen. Der Kaiser selbst war in Gefahr, abgesetzt zu werden. Zu Beginn des Jahres 1719 versuchte Jay Singh den Kaiser zu überreden, die Sayyid-Brüder mit militärischer Gewalt unschädlich zu machen. Farrukh Siyar jedoch lehnte diesen Vorschlag und die Unterstützung Jay Singhs ab. Bevor Jay Singh am 12. oder 13. Februar Delhi verließ, bat er Rao Budh Singh, der wie gewohnt treu zum Kaiser hielt, mitzukommen. Der Rao aber zögerte. Wenig später wurde er von der Armee Rao Bhim Singhs überfallen, angeblich als er vor den Mauern Delhis sein Pferd dressierte[94]. Jait Singh Hara kam Rao Budh Singh zu Hilfe und bezahlte seinen Einsatz mit dem Leben[95]. Jay Singh soll selbst Soldaten geschickt haben, die seinem Schwager halfen, sich vom verräterischen Angriff zu befreien[96].

Am 28. Februar wurde Farrukh Siyar abgesetzt und wenig später geblendet[97]. Unmittelbar nach der Gefangennahme Farrukh Siyars sandte Jay Singh eilige Briefe an Rao Budh Singh und andere, die mehr auf der Seite des

[87] S. Chandra 79, p. 123.
[88] Bhatnagar 74, p. 121. Er hatte einen Mansab von 5000, vergl. Malik 77, p. 17.
[89] Descriptive List of Vakil Reports (Rajasthani), p. 57, no. 279.
[90] Ibid., p. 58, no. 281.
[91] Bhatnagar 74, p. 121. Bhargava 79, p. 161. Dieses Ereignis fand nach S. Chandra 79, p. 124, erst im Juni statt.
[92] Bhatnagar 74, p. 123. Irvine 71, Vol. I, p. 324.
[93] Bhatnagar 74, p. 124.
[94] Tod 20, Vol. III, p. 1496.
[95] Ibid., p. 1496 und N. Singh 39, p. 83.
[96] Bhatnagar 74, p. 135. Sarkar 84, p. 191: "Budh Singh . . . had to cut his way through the troops of Bhim Singh who tried to entrap him in Delhi".
[97] Irvine 71, Vol. I, p. 386ff.

Kaisers als auf der Seite der Sayyids, der „Königsmacher", standen[98]. In der Nacht vom 27. zum 28. April wurde Farrukh Siyar schließlich ermordet[99]. In einem Brief vom 5. Juni an Ajit Singh, der die Sayyids unterstützte, rechtfertigt Jay Singh seine Briefe an Rao Budh Singh und andere, in denen er die angeschriebenen Adligen um Hilfe gegen die Sayyids bittet, indem er den wahren Zweck, eine Armee gegen die Sayyids zu stellen, zu vertuschen sucht, da er Ajit Singh zu diesem Zeitpunkt fürchten muß[100]. Bereits am 19. Februar war Rao Bhim Singh von Kota in einer Art Geheimkonferenz anwesend, bei der über das Schicksal des Kaisers und die Vergabe der wichtigsten Staatsämter unter Leitung der Sayyids beraten wurde[101]. Am 17. November zog Rao Bhim Singh an der Spitze eines 15 000 Reiter starken Heeres gen Bundi; die Annektion Bundis wurde vorher von den Sayyids genehmigt[102]. Im folgenden Februar, 1720, wurde ein Onkel Rao Budh Singhs von der kaiserlichen Armee unter Bhim Singh und anderen geschlagen, der mit etwa 6000 Clangenossen sein Leben ließ[103]. Bei der Plünderung Bundis beschränkte sich Bhim Singh nicht nur auf das Mitnehmen der Staatsinsignia, er verschmähte selbst die Portale des Chattar Mahal nicht![104] Bundi war wieder unter der Regentschaft Bhim Singhs, dem neben einem hohen Mansab auch die „Fischstandarte", „the highest military decoration that can be conferred[105]" versprochen wurde. Nachdem schon im November vorhergehenden Jahres Unstimmigkeiten zwischen Ajit Singh und Jay Singh ausgeräumt werden konnten, heiratete Jay Singh am 20. Mai 1720 die Tochter Ajit Singhs, Surya Kumari, in Jodhpur. Rao Budh Singh begleitete seinen Schwager bei den Feierlichkeiten[106].

Rao Bhim Singh von Kota konnte sich nicht lange an seiner neuen Eroberung, Bundi, erfreuen. Er starb bei Burhanpur am 20. Juni 1720[107]. Nachdem die Sayyids im November selben Jahres bezwungen worden waren, wurde Rao Budh Singh vom neuen Kaiser wieder als Herrscher Bundis eingesetzt[108]. In den folgenden Jahren erfahren wir über Rao Budh Singh nur relativ wenig. 1724 war Rao Budh Singh in Amer. Jay Singh machte Nagraj Dabhai bzw.

98 Bhatnagar 74, p. 140.
99 Irvine 71, p. 391ff.
100 Bhatnagar 74, p. 140.
101 S. Chandra 79, p. 139.
102 Irvine 71, Vol. II, p. 5f. Hussein-Khan 1832, p. 201, erwähnt nur 6000 Reiter, „all veteran troops and all Seids of Barha . . .".
103 Bhatnagar 74, p. 149. Irvine 71, Vol. II, p. 6. Bhargava 79, p. 162.
104 Śarmā 39, Vol. I, p. 299f. Tod 20, Vol. III, p. 1527.
105 Hussein-Khan 1832, p. 277, Anmerkung. Irvine 1896, p. 536f.
106 Bhatnagar 74, p. 148.
107 Śyāmala Dāsa, Vol. III, p. 1496, „vikramī 1777 jyeṣṭha śukla 15". Zum Tode Bhim Singhs siehe auch Śarmā 39, Vol. I, p. 296ff. Tod 20. Vol. III, p. 1526. Bhatnagar 74, p. 151.
108 Bhatnagar 74, p. 169.

Nagraj Nathawat[109] zum Minister Bundis, was Rao Budh Singh wegen der Einmischung Jay Singhs in die inneren Angelegenheiten Bundis mißfiel. Amar Kumari bat ihren Bruder, Nagraj abzulösen, was auch geschah. Rao Budh Singh wählte dann einen Minister aus eigenen Reihen, Salam Singh. Wohl in dieser Zeit wurde Rao Budh Singh zum „Bam Margi"[110] bzw. „vāma-margī"[111], nachdem er eine Predigt des Kanphatyogin Nityanath gehört hatte und Anregungen von Purohit Gajmukh erhielt. Vorher soll Rao Budh Singh ein Anhänger Vishnus gewesen sein[112]. Im April des Jahres 1728, dem wohl für Budh Singh folgenreichsten Jahr seines Lebens, kamen u. a. der Onkel des Maharana von Mevar und der königliche Purohit zu Jay Singh, der 66 Meilen östlich von Jaipur kampierte, mit einem Heiratsangebot. Die Tochter des Maharana sollte den Sohn Jay Singhs, Ishvari Singh, heiraten. Die Priester Bundis, Surajmal und Thakur Achal Singh, erreichten das Lager am selben Tag. Jay Singhs Schwester Amar Kumari war mit ihrem achtjährigen Sohn, Bhavani Singh, schon im Lager und schlug ihren eigenen Sohn als künftigen Gatten der Mevar Prinzessin vor. Jay Singh willigte in den Vorschlag seiner Schwester ein und akzeptierte das Heiratsangebot für seinen Neffen, da die Gesandten vom Hofe Udaipurs sich mit der Verbindung einverstanden erklärten. "When Maharao Budh Singh, who in his heart of heart disliked Amar Kunwar, came to know of it, he told ... not to settle the marriage without his permission"[113]. Das gespannte Verhältnis zwischen Rao Budh Singh und seiner Gattin Amar Kumari faßte J. Sarkar in folgende Worte: "Budh Singh had three queens, the chief of them being Jai Singh's step-sister, a female fury from whose tempestuous outbursts her poor henpecked husband found consolation in the bosom of his second wife, a Chundawat princes (sic) of Begham (= Begun, J. B.) ... who bore him many pledges of her affection"[114]. Welch eine große Rolle Bhavani Singh für Jay Singh gespielt haben muß, zeigt der Bericht, daß Jay Singh in Mathura seinen Neffen in Gold aufwiegen ließ, das anschließend an die Armen verteilt wurde[115]. Das Heiratsversprechen, das auf dem Vorschlag Amar Kumaris beruht, machte Jay Singh tatsächlich, ohne den Vater des zu verheiratenden Sohnes, Rao Budh Singh, zu informieren. J. Tod sagt, daß Amar Kumari keine Kinder hatte, während Phul Kumari von Begun schon zwei Kinder geboren hatte. In der Abwesenheit ihres Gatten täuschte Amar Kumari eine Schwangerschaft vor, beschaffte sich ein Kind und stellte es als Budh Singhs rechtmäßigen Sohn vor. Dem Rao wurde das

[109] Gahalota 60, p. 80. N. Singh 39, p. 85 f.
[110] N. Singh 39, p. 83.
[111] Gahalota 60, p. 80.
[112] Ibid., p. 80.
[113] Bhatnagar 74, p. 213.
[114] Sarkar 84, p. 191.
[115] N. Singh 39, p. 85.

zweifelhafte Verhalten seiner Amer-Prinzessin mitgeteilt, der darüber seinem Schwager berichtete. Tod wörtlich: "The lady, who was present, was instantly interrogated by her brother; but, exasperated either at the suspicion of her honour or the discovery of her fraud, she snatched her brother's dagger from his girdle, and rating him as 'the son of a tailor', would have slain him on the spot, had he not fled from her fury"[116]. V. S. Bhatnagar, der Vaṃśa Bhāskara an dieser Stelle als Hauptquelle seiner Informationen zusammenfaßt, gibt einen von Tod abweichenden Handlungsablauf. Demnach wurde Rao Budh Singh gefragt, warum er der Hochzeit nicht zustimme. Rao Budh Singh berichtete darauf über „the equivocal conduct"[117] seiner, d. h. Jay Singhs Schwester. Ärgerlich fragte dann Jay Singh, warum Rao Budh Singh acht lange Jahre ihn darüber nicht informierte, und warum er, Budh Singh, das Kind nicht sofort nach der Geburt getötet habe. Als Rao Budh Singh seiner Haltung durch Eide Nachdruck verleihen wollte, entgegnete Jay Singh, daß er einem „Vam-margi" nicht vertraue.

Da Rao Budh Singh schon seit Jahren, d. h. spätestens seit Mai 1713, Anhänger einer tantrischen Sekte war[118], ist es für die machtpolitischen Ansprüche Jay Singhs bezeichnend, daß er zwar seinem Schwager etwa in dem Kampf gegen die Marathen 1717 vertraute, wo „Budh Singh especially distinguished himself by his reckless valour"[119], nun aber unter dem Vorwand der Religionszugehörigkeit seines Schwagers diesem das Vertrauen entzieht. Jay Singh nutzte die Gelegenheit nunmehr, unter dem Vorwand dieser Familienstreitigkeit, sein Intrigennetz zu stricken, das dem Hause Amers schließlich die Vormachtstellung in Rajasthan sichern sollte: "The family dispute was, however, merely the underplot of a deeply-cherished political scheme of the prince of Amber, for the maintenance of his supremacy over the minor Rajas . . ."[120]. V. S. Bhatnagar widerspricht der Auffassung von Tod und meint, daß die Prinzessin von Begun für den Streit verantwortlich zu machen sei[121]. Was blieb auch V. S. Bhatnagar als Lektor an der Universität Jaipurs anderes übrig, als in einem Geschichtsbuch über den Gründer der Stadt diese Ansicht zu vertreten? V. S. Bhargava vom Government College in Ajmer konnte die Geschichte Jaipurs praktisch aus einiger Entfernung betrachten und vertrat die Auffassung, daß Rao Budh Singh im nun folgenden Streit völlig gerechtfertigt gehandelt habe[122].

Als Rao Budh Singh wiederholt versicherte, daß Bhavani Singh nicht sein

[116] Tod 20, Vol. III, p. 1497.
[117] Bhatnagar 74, p. 213.
[118] Bhatnagar 74, p. 120, sich berufend auf Miśraṇa, Vol. IV, p. 3026 ff.
[119] Sarkar 84, p. 191.
[120] Tod 20, Vol. III, p. 1497.
[121] Bhatnagar 74, p. 220.
[122] Bhargava 79, p. 163. Siehe auch Gupta 71, p. 38. Malik 77, p. 261 f., Malleson 1875, p. 64.

Sohn sei, verlangte Jay Singh, daß Rao Budh Singh ihm dies schriftlich versichern sollte. Ebenfalls sollte Rao Budh Singh, der nie wie sein Schwager im Angesicht des Feindes desertierte, seinem Schwager schriftlich versichern, daß der Sohn der Begun-Rani nicht Thronfolger Bundis werden solle, daß er, Rao Budh Singh, seinem Schwager alle künftigen, von den anderen Königinnen außer Amar Kumari geborenen Söhne auszuhändigen habe und schließlich, daß er einen Sohn adoptieren solle, den Jay Singh dann zum Thronfolger Bundis bestimmen würde. Um den Frieden zu wahren, unterzeichnete Rao Budh Singh selbst die letzte, praktisch die Hara-Linie auf dem Thron Bundis auslöschende Bedingung. Einige Monate nach dieser Begebenheit ging Jay Singh nach Udaipur, wo er dem Rana die Geschichte erzählte. Die Unterredung mit dem Rana faßte V. S. Bhatnagar nach dem Vaṃśa Bhāskar in englischer Übersetzung zusammen; Jay Singh spricht: "I asked him, 'Why did you not kill the child soon after his birth? Now you are conspiring to take his life and commit a sin.' He (Budh Singh) swore by Jagadamba and said: 'I cannot do it. You kill the enemy of your vansha. Your sister is ill-tempered and she will create trouble. Hence you finish the very root of this trouble. I will do whatever you will desire.'" Budh Singh asserted that the Kachhwahi rani never shared his bed. "But then," Jai Singh continued, "how where two children born to her?[123] Moreover, he (Budh Singh) is a follower of Kaulmata and she is a Vashnavite and does not indulge in the evil practices of her husband's faith. For this reason he is angry with her. During the past eight years he did not utter this lie. In fact, he loves Chundawat (queen) more. I had sent to him Deep Singh Kumbhani, to whom he gave seventy thousand Rupees (as bribe)[124]. I then turned out Deep Singh, and felt that Bhawani Singh is legitimate. After thinking over (the whole issue) I told Budh Singh that I will accept the Kunwar to be an impostor if he (Budh Singh) would give in writing that he would hand over to me the sons born to his Sisodini and the Rathori queens, and would adopt the child nominated by me. I thought that he would never consent to sign such an agreement, and I would be spared of a hatya, but that king of fools accepted even these unacceptable terms, and gave me his consent in writing, attested by all the Hadas."[125]

Bald nachdem Jay Singh nach Udaipur abgereist war, verließ Rao Budh Singh Amer in Richtung Bundi. Nach seiner Rückkehr von Udaipur berichtete Jay Singh seiner Schwester, daß ihr Gatte, Rao Budh Singh, ihren Sohn als illegitim betrachtet und er, Jay Singh, in dieser Angelegenheit nichts weiter unternehmen könne. Darüber aufgebracht, versuchte Amar Kumari, den Dolch ihres Bruders zu ergreifen, der sie aber zurückstieß, das Zimmer verließ

[123] Miśraṇa, p. 2898, verzeichnet drei Kinder von Amar Kumari.
[124] Vergl. auch N. Singh 39, p. 86.
[125] Bhatnagar 74, p. 214f.

und die Tür hinter sich verriegelte. Amar Kumari verließ den Palast über einen Hinterausgang und eilte auf einer Kutsche mit ihrem Sohn nach Bundi. Jay Singh schrieb daraufhin Rao Budh Singh, daß Amar Kumari mit ihrem Sohn bei ihm sei und er den Sohn selber töten könne. Rao Budh Singh wünschte jedoch, daß Jay Singh seinen Teil des Vertrages einhielt, so wie er seinen Teil des Vertrages einhalten würde. Jay Singh schickte nun Raja Ayamal, der die traurige Aufgabe übernehmen sollte. Raja Ayamal erklärte Amar Kumari, daß die Streitigkeiten gütlich beigelegt seien, ihr Bruder sie unterstütze, Rao Budh Singh keinen Groll mehr gegen sie hege und sie ihren Sohn mit jeder Prinzessin verloben könne, den sie wünsche, und ihr Gatte dies sogar schriftlich versichert habe. Schließlich wurde Bhavani Singh nach Amer geschickt, wo er getötet wurde. V. S. Bhatnagar gibt zu, daß selbst sein Informant, „Surajmal" (= sūrya malla), die Legitimität des Kindes nicht gewährleisten könne. Er läßt die Beantwortung der Frage, ob das Kind bei der „tortuous nature" der Amer Prinzessin wirklich illegitim war oder nicht, offen. Dokumentarisch läßt sich nur belegen, daß Rao Budh Singh keiner Adoption zustimmte[126].

Als Amar Kumari das Schicksal ihres Sohnes erfuhr, lastete sie ihrem Gatten den Tod ihres Sohnes an und begann einen Hungerstreik, den sie nach einigen Tagen erst abbrach, als Rao Budh Singh ihr schriftlich bestätigte, daß Bhavani Singh ihr legitimer Sohn gewesen sei. Im Juni des Jahres 1729 gebar Phulkumari einen Sohn, der später Umed Singh genannt wurde. Obwohl dem Rao geraten wurde, die Geburt des Sohnes nicht zu verkünden, wurde sie doch angekündigt, da Rao Budh Singh meinte, man könnte sonst an seiner Aufrichtigkeit zweifeln. Als Jay Singh nach dem Kind verlangte, lehnte Rao Budh Singh die Aushändigung seines Sohnes ab. Daraufhin beschloß Jay Singh, seinen Schwager vom Thron Bundis zu entfernen. Hier J. Tod: "... the Raja of Amber determined to expell Rao Budh from Bundi and offered the g a d d i to the chief of its feudatories, the lord of Indargarh; but Deo Singh had the virtue to refuse the offer. He then had recourse to the chieftain of Karvar[127], who could not resist the temptation. This chief, Salim Singh, was guilty of a double breach of trust; for he held the confidental office of governor of Taragarh, the citadel commanding both the city and palace."[128] Jay Singh wollte dann, daß Rao Budh Singh Dalel Singh adoptiere, bevor, wie Tod uns mitteilt, Dalel Singh zum Herrscher von Bundi gemacht wurde. Rao Budh Singh lehnte diesen Vorschlag ab: "There was nothing wrong with Budh Singh's refusal to adopt Dalel Singh when Umaid Singh, a legitimate child

[126] Bhatnagar 74, p. 216, Anmerkung 51.
[127] Karvar, District Bundi, westlich von Indargarh.
[128] Tod 20, Vol. III, p. 1497.

was there to succeed him."[129] Jay Singh ließ Dalel Singh holen und versprach diesem, ihn zum König von Bundi zu machen. Auch hätten, so Jay Singh, andere Rajputenherrscher bei dieser Thronfolge keine Bedenken. Daraufhin schrieb Jay Singh dem Moghulkaiser, daß Rao Budh Singh nicht mehr den Moghuln dienen wolle und, da ohne Erben, seinen Staat Dalel Singh anvertrauen wolle und daß der Maharana von Udaipur und Abhay Singh diese Entscheidung befürworten. Ferner bat er, daß der Kaiser Dalel Singh formal als neuen Herrscher Bundis anerkennen möge. Tatsächlich erhielt Jay Singh wenig später einen entsprechenden kaiserlichen Erlaß[130]. Dalel Singh wurde von Salim Singh als Herrscher über Bundi eingesetzt und zog mit Jay Singh nach Malva. In der Abwesenheit Jay Singhs unternahm Rao Budh Singh den Versuch, den jüngeren Bruder Jay Singhs, Bijay Singh, aus der seit 1713 währenden Haft zu befreien. Als Jay Singh davon erfuhr, ließ er seinen jüngeren Bruder hinrichten[131]. Zu Lebzeiten Jay Singhs konnten die rajputischen Herrscher nicht zeigen, daß sie mit der Behandlung Rao Budh Singhs nicht einverstanden waren. Umso mehr konnten sie es nach dem Ableben Jay Singhs, indem sie mit Erfolg die Armeen Jaipurs bekämpften, schließlich besiegten und den rechtmäßigen Herrscher Bundis, Umed Singh, auf den Thron setzten.

Am 23. Oktober 1729 verließ Jay Singh wieder Amer und zog nach Malva. Rao Budh Singh wollte die Abwesenheit seines Schwagers nutzen und Bundi für sich zurückerobern. Davon erfuhr jedoch Jay Singh und entsandte 3000 Soldaten unter Führung der fünf obersten Edelleute Amers, um dieses Vorhaben zu verhindern. Am 6. April 1730 kam es zwischen der von Kota unterstützten Armee Rao Budh Singhs und der zahlenmäßig überlegenen Armee Jay Singhs bzw. Salim Singhs zur „Schlacht von Pancholas"[132]. Zwar fielen in der bis zum Einbruch der Dunkelheit währenden Schlacht alle wichtigen Edelleute Amers, aber die Armee Rao Budh Singhs erlitt zu hohe Verluste[133] und verlor schließlich den Kampf. Rao Budh Singh zog sich zunächst nach Kota zurück, von wo er nach Mewar zog. In der Zwischenzeit kehrte Jay Singh von Malva zurück und erreichte die Grenzen Kotas am 11. Mai 1730. Er zeigte Maharao Durjansal, dem Herrscher Kotas, den Vertrag mit Budh Singh, den

[129] Bhargava 79, p. 163.

[130] Dieser Erlaß war vom 6. Juli 1734 und gewährte darin Dalel Singh neben Bundi noch einen Mansab von 5000, siehe Bhargava 79, p. 163, Anmerkung 3.

[131] Bhatnagar 74, p. 217f., immer noch Miśraṇa zitierend und Sarkar 84, p. 192f. mit weiteren Einzelheiten.

[132] Die im Hinblick auf genannte Mitkämpfer ausführlichste Schilderung des Kampfes liefert N. Singh 39, p. 88ff. Siehe auch Bhatnagar 74, p. 218f., Sarkar 84, p. 193 und Tod 20, Vol. III, p. 1498f., dessen Schilderung lückenhaft ist.

[133] Sarkar 84, p. 193 erwähnt 1200 Gefallene und 1000 Verwundete im Heere Rao Budh Singhs. N. Singh 39, p. 93 beruft sich wie Sarkar zwar ebenfalls auf Miśraṇa, vertauscht aber die Zahlen und kommt auf 1000 Gefallene und 1200 Verwundete.

dann Durjansal nach einer bis Mitternacht währenden Unterredung besiegelte. Am 19. Mai wurde Dalel Singh von Durjansal und Jay Singh zum neuen Rao Raja Bundis gekrönt[134]. Zwei Jahre später verheiratete Jay Singh seine Tochter Krishna Kumari mit Dalel Singh und sicherte seiner Tochter mehrere Privilegien. Ein entsprechender Vertrag sicherte auch dem Sohn seiner Tochter die Nachfolge auf den Thron Bundis, ungeachtet anderer Söhne Dalel Singhs[135].

Am wenigsten einverstanden mit der Vorgehensweise Jay Singhs war seine Schwester, Amar Kumari, die mit ihrem Gatten und dessen Schwager, Dev Singh, in Begun lebte. Sie ließ Marathen holen: "This incidentally was the first time that the Marathas had intervened openly in the internal affairs of the Rajput States"[136]. Im Winter des Jahres 1733 näherten sich die Marathen Rajasthan. Unter ihnen waren Holkar, Sindhia und Pilaji. Pratap Singh, der ältere Bruder Dalel Singhs, der sich in seinem Stolz verletzt fühlte, als er sah, daß sein jüngerer Bruder Herrscher von Bundi wurde, beschloß, gegen seinen Vater, Salim Singh, und seinen jüngeren Bruder zu kämpfen. Daher ließ er sich von Amar Kumari bereitwillig schicken, um die Marathen im Kampf gegen Salim Singh, Dalil Singh und somit auch Jay Singh zu Verbündeten zu machen. Die Marathen ließen sich für eine Summe von 600 000 Rupien anwerben, um Bundi zurück zu erobern. Am 18. April 1734 begannen sie den Angriff auf Bundi und nahmen die Festung am 22. April 1734, dem Tag einer Sonnenfinsternis[137]. Salim Singh wurde verwundet und als Gefangener von den Marathen mitgenommen und später für die stattliche Summe von 200 000 Rupien freigekauft. Die Sieger inthronisierten wieder Rao Budh Singh und Amar Kumari machte Malhar Rao Holkar zum Freund[138].

Kaum hatten die Marathen Bundi verlassen, wurde die Stadt von einer 20 000 Soldaten umfassenden Armee Jaipurs wieder erobert. Zu diesem Zeitpunkt waren die Marathen nicht bereit, Bundi schon wieder zurück zu erobern. Bis zum Tode Jay Singhs (21. 9. 1743) behelligten die Marathen Dalel Singh in Bundi nicht, da Jay Singh Radha Bai, die Mutter des Peshva Baji Rao, beschützte[139]. Im November 1737 gebar die mit Dalel Singh verheiratete Tochter Jay Singhs einen Sohn, für den Jay Singh 1742 den Prinzentitel und

[134] Sarkar 84, p. 194. Bhatnagar 74, p. 219.

[135] Bhatnagar 74, p. 220. Bhatnagar macht einen gedanklichen Fehler, wenn er meint, daß die Privilegien der Tochter Jay Singhs bei der Größe des Staates Karwar verständlich seien. Dalel Singh war schon der Rao Raja von Bundi *und* Karvar, als dieser Vertrag geschlossen wurde.

[136] Roy 78, p. 7.

[137] Bhatnagar 74, p. 221. Sarkar 32, p. 251 f. Sarkar 84, p. 194. Bhargava 79, p.165.

[138] Bhatnagar 74, p. 221. Sarkar 32, p. 252. Tod 20, Vol. III, p. 1503, verlegt dieses Ereignis auf einen späteren Zeitpunkt.

[139] Bhatnagar 74, p. 231.

neben weiteren Ehrungen einen hohen Mansab erreichte[140]. In der Zwischenzeit verstarb Rao Budh Singh am 26. April 1739[141].

Nach dem Tode Jay Singhs[142] dürfte Umed Singh eine Art Guerillakrieg gegen Dalel Singh geführt haben, da Tod berichtet, daß Umed Singh nach Bekanntwerden des Ablebens des Jaipurherrschers sofort zwei Ortschaften, „Patan" und „Gainoli", eroberte: "When it was heard that the son of Budh Singh was awake, the ancient Haras flocked to his standard"[143]. Am 10. Juli 1744 wurde Bundi wieder von Umed Singh belagert, wobei er von Durjansal, ungeachtet früherer Feindseligkeiten zwischen beiden Zweigen des Hara-Clans, unterstützt wurde. Bundi wurde am 28. Juli gestürmt und nach einigen Tagen völlig eingenommen. Dalel Singh mußte fliehen[144]. Da Ishvari Singh, der Nachfolger Jay Singhs, wegen einer Angelegenheit in Delhi verhindert war, schickte er Raja Ayamal auf den Feldzug gegen Bundi. Raja Ayamal sicherte sich die Unterstützung der Marathen, währenddessen sich Umed Singh auf die Hilfe des Maharana von Udaipur und von Malhar Rao Holkar glaubte verlassen zu können, Durjansal war auch wieder auf seiner Seite. Maharana Jagat Singh war auf Umed Singhs Hilfe angewiesen, da er, Jagat Singh, den Thron Jaipurs für seinen Neffen, Madho Singh, erfechten wollte. Beide Armeen, d. h. die Armee Ishvari Singhs bzw. Raja Ayamals und die unter Jagat Singh, Umed Singh und Durjansal, zogen einander entgegen. Beide Heere standen sich in Pander bzw. Jamoli 40 Tage lang kampflos gegenüber. In dieser Zeit konnte Raja Ayamal die Maratha-Truppen unter Maharana Jagat Singh, Rao Umed Singh und Maharao Durjansal bestechen, nicht gegen die Armee Ishvari Singhs zu kämpfen.

Tatsächlich verließen sie, von den Generälen Malhar Raos abgesehen, das Lager[145]. Einer anderen, belegbaren Quelle zufolge säte die Diplomatie Raja Ayamals Zwietracht zwischen Durjansal und dem Maharana, so daß schließlich jeder in seine eigene Hauptstadt zog[146]. Im Frühjahr 1745 nahm Ishvari Singh wieder Bundi ein, nachdem er mit Hilfe der Marathen einen Kampf gegen den Maharana gewonnen hatte[147]. Die Marathen ließen sich danach wieder von Umed Singh für 1 600 000 Rupien kaufen, der das Geld von Durjansal bekam. Umed Singh wurde diesmal stark von örtlichen Sardars

[140] Ibid., p. 221 f.

[141] Śyāmala Dāsa, dvitīya bhāga (noch im ersten Band), p. 117. Sarkar 84, p. 194, erwähnt 1730 als Todesjahr. Auf p. 232 dann aber doch 1739.

[142] Als Todestag wird der 21. 9. 1743 angegeben (Sarkar 32, p. 321, Bhatnagar 74, p. 268, Bhargava 79, p. 183), es tauchen aber mitunter auch abweichende Daten auf (Gupta 71, p. 55, Tod 20, Vol. III, p. 1499).

[143] Tod 20, Vol. III, p. 1499 f.

[144] Sarkar 32, p. 321 f. Sarkar 84, p. 232 f.

[145] Sarkar 32, p. 322 f.

[146] Gupta 71, p. 56.

[147] Sarkar 32, p. 323.

unterstützt, die Dorfleute von Hindoli sollen sogar 1600 Rupien für ihn gespendet haben[148]. Um den 20. Juli 1745 wurde Bundi wieder von Umed Singh erobert[149]. Nach 16 Tagen jedoch erreichte eine neue Armee Jaipurs die Stadt und es kam am 6. August zur Schlacht von „Devpur" oder „Deopura", die sogar die Schlacht bei Haldighat oder die bei Thermopylae in den Schatten stellen soll[150]. Die Übermacht der Armee Jaipurs muß sehr groß gewesen sein, da die Armee Bundis angeblich nur aus 1500 Soldaten bestand. Die Haras erlitten starke Verluste und schließlich mußte Umed Singh, dessen Stute „Hunza" oder „Hanja" mit einer schweren Verletzung ihn auf angeblich nur drei Beinen trug, sich zurückziehen. Nach sechs Meilen starb das Pferd und Umed Singh konnte sich zu Fuß bis Indargarh retten, wo er Dev Singh um ein frisches Pferd bat. Dev Singh von Indargarh wies Umed Singh aber mit einer schroffen Bemerkung ab, so daß Umed Singh sich weigerte, auch nur Wasser im von Dev Singh regierten Land zu trinken. Dem treuen Pferd wurde später ein Denkmal gesetzt, das heute noch (1985) unweit des Palastes zu sehen ist[151]: "The tale of Hanja my steed, / Whose statue stands in the square, / Ye know, and how in that need, / Tho' I spoke to the traitor fair, / My vassal of Indergarh rebelled / And bade me depart elsewhere"[152].

Am 4. Oktober 1746 gründeten Durjansal, Umed Singh und der Maharana von Udaipur in Nathdvara eine Art Konföderation gegen Ishvari Singh, die am 1. März 1747 in der Schlacht bei Rajmahal aber gegen ihn verlor[153].

Der Maharana von Udaipur versuchte immer noch, seinen Neffen, Madho Singh, auf den Thron Jaipurs zu setzen. Aus diesem Grunde heuerte er wieder eine Marathenarmee an, die im Mai 1748 unter Madho Singh und anderen Rajputen tätig wurde. Im Juli attackierten sie den Staat Jaipurs, eroberten mehrere Ortschaften und wurden von Durjansal und Umed Singh unterstützt. Ishvari Singh versuchte, die siegreichen Armeen bei Bagru aufzuhalten. Die Schlacht begann am 1. August und dauerte, oft von schweren Monsunregenschauern unterbrochen, sechs Tage lang. "The courage and moral of the Jaipur forces was low and their defeat seemed inevitable"[154]. Ishvari Singh konnte sich nur mit Mühe in die Fliehburg von Bagru retten. Wie auch schon bei der nicht stattgefundenen Schlacht bei Jamoli, 1744/45, konnten sich die

148 N. Singh 39, p. 109.

149 Sarkar 32, p. 324. Sarkar 84, p. 233.

150 So N. Singh 39, p. 111, der die ausführlichste übersetzte Schlachtschilderung nach Miśraṇa gibt. Siehe auch Sarkar 32, p. 324. Tod 20, Vol. III, p. 1500, nennt den Ort der Schlacht „Dablāna".

151 N. Singh 39, pp. 110 – 116. Tod 20, Vol. III, p. 1502 f.

152 Aus: "The Discrowning of Umed Singh" in Trevor 1894, p. 126.

153 Sarkar 32, p. 324. Die ausführlichste Beschreibung bietet wieder N. Singh 39, pp. 121 – 122. Siehe auch Sarkar 84, p. 231 f.

154 Gupta 71, p. 63.

Truppen Jaipurs nur durch die Zahlung hoher Bestechungsgelder an die Marathen vor einer völligen Niederlage bewahren. Da das Geld alleine aber nicht ausreichte, um auch Madho Singh und Umed Singh zufrieden zu stellen, mußte Ishvari Singh am 9. August einen Teil des Jaipurreiches an Madho Singh abtreten und Bundi dem rechtmäßigen Herrscher, Rao Umed Singh, wiedergeben[155]. Obwohl der Maharaja von Jaipur, Ishvari Singh, diese Schlacht eher mehr verloren als gewonnen hatte, lesen wir in einem vom Erziehungsminister des ehemaligen Staates von Jaipur verfaßten Geschichtsbuch: "... the next day the Jaipur troops, too, retraced their steps to Jaipur in triumph, where the subjects hailed their young and victorious Raja on his brilliant victory"[156].

Von Bagru zogen die wahren Sieger nach Pushkar und von dort nach Bundi, das von dem Festungskommandanten Jaipurs am 18. Oktober aufgegeben wurde. Fünf Tage später wurde Umed Singh gekrönt.

Das zurückeroberte Bundi war durch die dauernden Kämpfe völlig verarmt und stellte für Umed Singh einen „heap of cotton" dar, wie es in einer vielzitierten Stelle bei Tod heißt[157]. Bundi brauchte viele Jahre, um sich von diesen Kämpfen zu erholen und war darüber hinaus jahrzehntelang den Marathen wegen ihrer Hilfe bei der Rückeroberung Bundis tributpflichtig. Als der Marathenführer Jayappa Sindhia im Juni 1754 auf dem Wege nach Marvar durch Bundi zog, mußte Umed Singh z. B. seine „Gastfreundschaft" mit 2640.10 Rupien bezahlen, um den Marathen einen angenehmen Aufenthalt in der Stadt bieten zu können[158]. Von der Tributpflicht Bundis gegenüber den Marathen wurde Bundi erst am 18. Februar 1818 befreit, als Maharao Raja Bishan Singh vor dem Hintergrund des dritten Marathenkrieges der Engländer mit dem Vertreter der East India Company, Col. James Tod, einen entsprechenden Vertrag abschloß, der die Unterstellung Bundis unter englischen Schutz zum Inhalt hatte[159]. Dafür war aber Bundi nunmehr der East India Company tributpflichtig.

Die Historiker haben in ihrer Aneinanderreihung der Ereignisse einige Tatsachen nicht berücksichtigt, deren zeitliche Einordnung daher schwerfällt. Die Genealogen verzeichnen zwei Hochzeiten Jay Singhs, die von den Historikern nicht erwähnt werden. So heiratete Jay Singh „Hadi", die Tochter Jodh Singhs von Bundi[160]. Jodh Singh war der Bruder von Rao Budh Singh. Eine andere „Hadi", die Jay Singh ehelichte, war die Tochter von Aniruddh Singh,

[155] Tod 20, Vol. III, p. 1503 f. Sarkar 32, p. 293 ff. Gupta 71, p. 63. Sarkar 84, p. 236 ff. N. Singh 39, p. 134 ff.

[156] N. Singh 39, p. 140.

[157] Tod 20, Vol. III, p. 1505.

[158] Parihar 65, p. 78.

[159] Aitchison 32, p. 229 ff. Tod 20, Vol. III, p. 1834 f.

[160] Ratnawat 81, p. 217, no. 1. H. Singh 65, Sheet no. 3, no. 9.

d. h. die Schwester Rao Budh Singhs[161]. Die familiären Bande zwischen Jay Singh und Rao Budh Singh dürften also stärker gewesen sein, als die Geschichtsbücher es ahnen lassen. Eine andere, von den Historikern nicht in Betracht gezogene Tatsache ist die, daß einer der wichtigsten Biographen Jay Singhs und "poet of the highest order", „Kṛṣṇa Bhaṭṭa Kavikalānidhi", ein Geschenk Rao Budh Singhs war[162]. Darüber hinaus war Rao Budh Singh nicht nur ein Herrscher, der erstklassige Dichter als Geschenk offerieren konnte, er war selber ein Dichter und Verfasser mehrerer Werke[163]. Der Herausgeber seines Hauptwerkes, „nehataraṃga", wies darauf hin, daß dieses Gedichtwerk etwa im Juni 1728 abgeschlossen wurde, d. h. kurz nach Eintreten der Krise um Bhavani Singh, den illegitimen Sohn Rao Budh Singhs[164]. Auch die Tatsache, daß Rao Budh Singh als Bauherr verschiedener Bauwerke auch außerhalb Bundis in Erscheinung trat[165], widerspricht etwas dem Bild eines opiumsüchtigen Herrschers, der nicht mehr Herr seiner Sinne ist, wie es vor allem durch Geschichtsschreiber Jaipurs, z. T. sogar Sūrya Malla Miśraṇa selbst, vorgestellt wird[166]. Die Autobiographie Jahangirs zeigt, daß selbst erwiesenermaßen opiatabhängige Herrscher durchaus in der Lage sind, ein äußerst sensibles Kunstverständnis zu entwickeln. Daß Rao Budh Singh Konsument von Rauschdrogen war, schließt die Möglichkeit eines verfeinerten Kunstgeschmacks des Rao nicht aus, sie bstätigt sie eher. Rao Budh Singhs immense Popularität in der indischen Wand- und Miniaturmalerei kann nicht auf seiner Eigenschaft als launischer und ungerechter Herrscher fußen, sonst gäbe es weniger Bilder von ihm und diese hätten ihn dann anders darstellen müssen, als er uns heute in zahlreichen Malereien entgegentritt. Rao Budh Singh wurde, wie schon gezeigt worden ist, sogar von den Malern Jodhpurs häufig gemalt, obwohl er dort nur kurz Zuflucht fand[167]. Umed Singh, der zu den „outstanding personages"[168] seiner Zeit gerechnet wird, wurde von den Malern kaum häufiger dargestellt als sein Vater, für den sich kein zeitgenössischer Beleg seiner angeblichen Ausschweifungen bisher hat finden lassen. Die Popularität Rao Budh Singhs dürfte auf seiner Rolle als Märtyrer basieren, der von seinem eigenen Schwager, ungeachtet der engen verwandtschaftlichen Beziehungen, seines Thrones mit militärischer Gewalt und List beraubt worden ist.

[161] Ratnawat 81, p. 218, no. 11.
[162] Bahura 76, p. 67 ff. der ersten Paginierung.
[163] Kaula 68, p. 197 ff.
[164] Budh Singh 61, p. 8: „āṣāḍha 7, V. S. 1785, kṛṣṇa pakṣa".
[165] Der Budh Sagar in Toda Rai Singh erinnert heute noch an ihn, siehe Ram 70, p. 302.
[166] Sarkar 84, p. 204, Anmerkung 5.
[167] Reu 43, p. XLIII.
[168] Sarkar 32, p. 242.

3. DIE ZEITGENÖSSISCHE DARSTELLUNG RAO BUDH SINGHS IN DER CHATTAR MAHAL RĀGAMĀLĀ

Obwohl das Gesicht der männlichen Person in der Wandmalerei der Rāmakarī Rāgiṇī ziemlich beschädigt ist (siehe Farbtafel XIII), kann sie dennoch mit Rao Budh Singh identifiziert werden: die hier in einen Backenbart übergehenden, gekämmten Koteletten, der Saum seines Gewandes in Form der beiden vom Hals abwärts gehenden Bänder, die beiden kurzen, d. h. eng um den Hals liegenden Perlenketten und vor allem die kurzärmelige Schachbrettmusterweste, machen Rao Budh Singh zum wohl unverwechselbarsten Bundiherrscher des 18. Jahrhunderts. Das Stirnzeichen der meisten Portraitminiaturen Rao Budh Singhs wurde auf die Stirn einer unmittelbar hinter ihm stehenden Dienerin übertragen, wie Farbtafel XIII zeigt.

Rao Budh Singh wurde zwar in einer Körperhaltung dargestellt, die für die männliche Person einer im Bundikalam gemalten Rāmakarī Rāgiṇī Illustration typisch zu sein scheint, aber dennoch verrät die Art der Darstellung individuelle und, wie gezeigt werden soll, zeitgenössische Züge. Die bisher vorgestellten Portraitmalereien folgen alle einem gewissen Schema und sind wohl durch eine zeitgenössische Darstellung inspiriert worden, die wahrscheinlich erst entstand, als Rao Budh Singh schon im Exil weilte.

Das Portrait im Chattar Mahal weicht trotz der unübersehbaren Gemeinsamkeiten zu den bisher vorgestellten Portraits[169] der Wand- und Miniaturmalerei in folgenden Hinsichten ab:

1. Budh Singh ist im Chattar Mahal wesentlich jünger dargestellt als in den mehr oder weniger schematisierten Portraits. So ist z. B. sein Bartwuchs noch nicht so kräftig, d. h. seine Koteletten sind noch nicht breit genug, um den gezwirbelten Schnurrbart berühren zu können.
2. Rao Budh Singh trägt einen Kinnbart wie in keiner anderen Darstellung. Diese Kinnbartmode dürfte er von seinem Vater und Vorgänger, Aniruddh Singh, übernommen haben, der ebenfalls einen derartigen Kinn- bzw. Vollbart trug[170].
3. In den bisher vorgestellten Vergleichsminiaturen trägt Rao Budh Singh einen Turban mit einem fallweise abgebundenen, schräg nach oben ragenden, hörnchenartigen Zipfel. In der Chattar Mahal Darstellung dieses Herrschers fehlt diese hörnchenartige Verlängerung am hinteren Turbanteil, die nach Rao Budh Singh die Turbanmode der Bundiherrscher für über ein

[169] Eine mit „Raja Budh Singh of Bundi" betitelte Miniatur, reproduziert in M. Archer 70, no. 12, wurde wegen der bescheidenen Größe der Reproduktion und den damit verbundenen Schwierigkeiten nicht in die Betrachtungen mit aufgenommen. Frau M. Archer, persönlich befragt, erinnerte den Grund der Bildidentifikation im Dezember 1985 nicht mehr.

[170] Vergl. Bautze 85 c, fig. 12. Ferner Sotheby N. Y. 30. 6. 80, lot 71, oder Hendley 1897, Plate 10, no. 7.

Jahrhundert bestimmen sollte[171]. Auch die Turbane anderer männlicher Personen der Chattar Mahal Rāgamālā wurden in dieser Form dargestellt. Einige Turbane folgen sogar noch dem älteren, mehr eckig-flachen und zipfellosen Typ, wie z. B. in Abb. 157.

Budh Singh hatte demnach seine Art, den Turban zu binden, zu einem bestimmten Zeitpunkt verändert. Diese Abänderung der Turbanmode wird nicht nur durch die Darstellung Rao Budh Singhs in der Chattar Mahal Rāgamālā nahegelegt, sie wird auch mit entsprechend beschrifteten Miniaturmalereien beweisbar.

4. BUDH SINGH ALS RAO IN BUNDIKALAM MINIATUREN

Ein 1680 datiertes Reiterbildnis des Vaters und Vorgängers Budh Singhs „Kunvar Anurad Singh"[172] befindet sich im National Museum, New Delhi. Da Anurad bzw. Aniruddh Singh erst im Jahre 1681, irgendwann nach dem Todestag seines Vorgängers, Rao Bhao Singh, zum König geweiht wurde[173], stimmt sowohl der Titel („Prinz"), als auch die auf der Rückseite des Blattes vermerkte Jahreszahl. Charakteristisch für diese Art von Reiterbildnis, dessen Tradition um 1600 begonnen hat[174], ist neben dem auf seinen Hinterbeinen stehenden Pferd der stark reduziert wiedergegebene Hintergrund, in dem höchstens eine bis unter den oberen Bildrand geschobene Horizontlinie zu sehen ist[175]. Zwei weitere dieser Art von Reiterbildnis folgenden Miniaturen zeigen Budh Singh zu einer Zeit, in der er noch nicht den Titel „Rao Raja" trug[176], da die Aufschriften nur Titel wie „rāva[177]" bzw. „śrī rāvajī[178]" erwähnen. Der Turban ist mitsamt Turbanschmuck und der Kleidung in beiden Portraits annähernd identisch. In beiden Bildern hat Budh Singh noch nicht den für die späteren Portraits charakteristischen Bart bzw. Koteletten[179]. Eine gewisse Beachtung verdient das bei Christie's versteigerte Bild, da die Schriftzüge auf ihm sehr den Beschriftungen der Serie E ähnelt. Besonders charakteristisch ist die vergleichsweise strichhafte Ausführung, die überlange Mātrā und der sehr stark betonte Bogen des „ī". Es ist nicht auszuschließen, daß die

171 Siehe z. B. Hendley 1897, Plate 10.

172 Beach 74, Plate 28 bzw. fig. 27.

173 Śyāmaladāsa, Vol. II (= Vol. I nach Bindung), p. 114. Gahalota 60, p. 75.

174 Fondation Custodia 74, no. 162, planche en couleurs p. XI, Portrait des Zain Khan Koka. In diesem Bild ist die Hintergrundslandschaft – wenn auch schon leicht reduziert – noch dargestellt.

175 Siehe u. a. folgende Bundikalam-Beispiele: Sotheby 10. 10. 77, lot 58; Sotheby 8. 10. 79, lot 85, oder Sotheby N. Y. 30. 6. 80, lot 72.

176 Diesen Titel bekam Budh Singh wie erwähnt erst 1707.

177 Christie's 11. 10. 79, lot 135, Plate 25.

178 Topsfield 80, no. 31, p. 44 f.

179 Wir erinnern daran, daß Budh Singh im Jahre 1707 erst etwa 22 Jahre alt war.

Portraitreihe bedeutender Persönlichkeiten Bundis, zu denen das bei Christie's versteigerte Blatt gehört[180], und die Miniaturen der Serie E vom selben Schreiber identifiziert worden sind.

Der Turban lehnt sich in beiden Reiterbildnissen Budh Singhs an die Turbanmode des Vorgängers an. Es fehlt der später so markante Zipfel.

Eines der wenigen Portraits, in denen der eine Wasserpfeife rauchende Rao Budh Singh nach rechts gewandt dargestellt ist, kommt in bezug auf die Turbanwicklung der Darstellung Budh Singhs in der Rāmakarī Rāgiṇī am nächsten. Es ist mit „hāḍā budha siṃghajī" beschriftet[181]. Der Turban ist gut erkennbar so gewickelt, daß am Hinterkopf ein Teil des Stoffes von der über dem Ohr gelegenen Diagonalwicklung eingeschnürt wird. An den Koteletten sind zwar schon die kleinen Löckchen erkennbar, Koteletten und Schnurrbart berühren einander aber noch nicht. Die von R. K. Tandan vorgeschlagene Datierung „ca. 1725" ist daher durchaus akzeptabel.

Der Turban Rao Budh Singhs in der Chattar Mahal Rāgamālā stellt somit ein Bindeglied, eine Art modisches Übergangsstadium, zwischen dem Turbantyp der beiden Reiterbildnisse einerseits und dem Turbantyp der im ersten Abschnitt dieses Kapitels erwähnten Malereien andererseits dar. Mit der pinselartigen Quaste, die am Turban der Reiterbildnisse und in der Miniatur der Sammlung R. K. Tandan zu sehen ist, wurde auch noch der Turban Rao Budh Singhs in der Rāmakarī Rāgiṇī-Illustration versehen. Der pomponartige Aufsatz der drei erwähnten Bilder fehlt jedoch in der Chattar Mahal-Version. Der schirmartig (im Vergleich zu einer entsprechenden Mütze) abgebundene Teil über der Stirn, der für die Turbanmode von Budh Singhs Vorgängern charakteristisch ist und auch in den beiden Reiterbildnissen noch angedeutet wird, fehlt in der Chattar-Mahal- und allen späteren Versionen völlig.

Aufgrund der vorangestellten Annahme, den damit verknüpften Beobachtungen und der geschilderten historischen Situation dürfte die Chattar Mahal Rāgamālā etwa zwischen 1720 und 1727 entstanden sein. Die späteren, in den Beschreibungen erwähnten Übermalungen vermögen wir nicht zeitlich einzugrenzen. Daß Rao Budh Singh ein Dichter war und Dichter „verschenkte", wurde bereits erwähnt. Daß Rao Budh Singh sich schließlich selber als „Nāyaka" im Sinne der zeitgenössischen Dichtung fühlte, zeigt eine zeitgenössische Kopie seines Hauptwerkes, die zusammen mit einer Rāgamālā und einer Rasikapriyā gebunden wurde[182].

[180] Die meisten Blätter sind in der Sammlung Kanoria, Patna.

[181] Tandan 82, fig. 37.

[182] Bahura 71, no. 26. E, p. 68 f. (Catalogue of manuscripts [Hindi]).

5. ANORDNUNG UND KOMPOSITION DER RĀGAMĀLĀ-WANDMALEREIEN

a. Die Abfolge

In Fig. 10 sind die Wandmalereien der Chattar Mahal-Rāgamālā nach dem sogenannten „Painters System[183]" bzw. der „‚typischen' Anordnung[184]" geordnet, d. h. die Rāgas wurden mit den ihnen zugeordneten Rāgiṇīs zu Blöcken vereint, die, vom Rāga-Śrī-Block einmal abgesehen, relativ kompakt sind. Nach dem „System" bzw. der „Anordnung" ist die zu Rāga Śrī gehörende Rāgiṇī Kāmoda allerdings weit von ihrem übergeordneten Rāga entfernt. Das ist jedoch für eine im Bundikalam entstandene Rāgamālā wenig verwunderlich, bemerkte doch selbst der „Entdecker" des sogenannten „Painters System", Klaus Ebeling, zur „School of Bundi": "For all their iconographic and compositional uniformity, it is surprising that Bundi Ragamalas are quite inconsistent in their pagination[185]". Ein Blick auf die Rāgamālās der ersten Serienart bestätigt diese Beobachtung. Die Pagination bestimmt letztlich den Standpunkt des jeweiligen Bildes innerhalb der Sequenz. Zwar sind die Rāgamālā-Illustrationen im Chattar Mahal nicht paginiert oder am Ort sonstwie mit Nummern versehen, dafür ist aber ihre Abfolge gesichert, was einer Paginierung ungefähr entspricht.

Bei allen – ohnehin unvermeidbaren – Überschneidungen der Rāgafamilienblöcke werden die Familien nicht durch den Eingang oder das Fenster auseinandergerissen, wodurch zunächst erwiesen ist, daß der Künstler die Rāgamālā-Wandmalereien nicht willkürlich auf die Wände des Schlafzimmers im Chattar Mahal verteilte.

Es dürfte auch vom Künstler beabsichtigt worden sein, daß von den 14 zwischen den Nischen befindlichen Damendarstellungen sieben Damen nach rechts und sieben Damen nach links schauen, was einer genauen Aufteilung der Blickrichtungen entspricht.

Es dürfte außerdem kein Zufall sein, daß von den 36 personifizierten Rāgas bzw. Rāgiṇīs der Chattar-Mahal-Rāgamālā, die mit der oft zentralen Person meist identisch sind, genau 18 nach links und 18 nach rechts blicken[186]. Die

[183] Ebeling 71, p. 37, Table 1 und Ebeling 73, p. 18.

[184] Dallapiccola 75, S. 42, Tabelle 1 und Dallapiccola 76, S. 96. Die unterschiedliche Einordnung bestimmter Rāgiṇīs im „System" und der „Anordnung" soll hier nicht erläutert werden, da die bedeutsam werdende Abfolge der Rāgas sowohl im „System" als auch in der „Anordnung" dieselbe ist.

[185] Ebeling 73, p. 84.

[186] In denjenigen Fällen, in denen die Malereien zu beschädigt sind, um die Blickrichtung einwandfrei feststellen zu können, wurden die entsprechenden Illustrationen aus dem Serienkatalog herangezogen.

folgende Tabelle gibt einen Überblick über die jeweiligen Blickrichtungen nach der vorgenommenen Numerierung der Rāgamālā-Wandmalereien.
L = links, R = rechts. Die Nummern der Rāgas sind unterstrichen.

Familie Bhairava:	1 = L;	2 = L;	3 = L;	4 = L;	5 = L;	6 = L
Familie Mālavakauśika:	7 = R;	8 = R;	9 = R;	10 = R;	11 = R;	15 = R
Familie Hindola:	12 = R;	13 = R;	14 = L;	16 = R;	17 = R;	18 = R
Familie Dīpaka:	19 = L;	20 = R;	21 = R;	22 = L;	23 = R;	24 = L
Familie Megha:	26 = R;	27 = L;	28 = L;	29 = R;	30 = L;	31 = L
Familie Śrī:	25 = L;	32 = L;	33 = L;	34 = L;	35 = R;	36 = R

Diese genau aufgeteilte Blickrichtungsverteilung erklärt, warum der Maler 10 Kompositionen, bzw. deren wichtigste Person, „seitenverkehrt" im Vergleich zu den Miniaturen des Serienkataloges malte, da 10 „seitenverkehrte" Kompositionen für *eine* Rāgamālā doch relativ viel sind.

In Anbetracht dieser Beobachtungen führen die folgenden Überlegungen zu einem Ergebnis, das über die Datierungsbestätigung hinaus noch einen Beitrag zur Abfolge und Grobdatierung nordindischer Rāgamālās liefert.

Die wichtigsten Illustrationen einer Rāgamālā, die Rāgas, setzte der Künstler erwartungsgemäß in die Nischen. Wird einmal jede Rāgadarstellung mit der nächstdritten Rāgadarstellung, bzw. mit seinem von zwei Rāgadarstellungen flankierten Gegenüber mit einer gedachten Linie verbunden, ergibt sich das durch Fig. 11 gezeigte Bild:

Bhairava ist mit Dīpaka (Linie a)
Mālavakauśika mit Megha (Linie b)
und Hindola mit Śrī (gestrichelte Linie) verbunden.

Nach Ziehung der Raumdiagonalen d_1 und d_2 zur Mittelpunktsbestimmung des Schlafzimmers wird deutlich, daß sich zwei Rāgaverbindungslinien, die Linien a und b, im Mittelpunkt des Raumes (M) kreuzen, d. h. die durch diese gedachten Linien verbundenen Rāga-Illustrationen verhalten sich punktsymmetrisch zueinander, wobei der Raummittelpunkt gleichzeitig Spiegelpunkt ist. Nur die Verbindungslinie Hindola-Śrī kreuzt den Mittelpunkt nicht. Wird aber eine ebenfalls gedachte Linie zwischen Hindola und Paṃcama (Linie c) gezogen, verhalten sich die sechs somit verbundenen Wandmalereien punktsymmetrisch zueinander. Mehr noch, wenn wir der nördlichen und südlichen Tür, dem Fenster und dem Eingang dieselbe Bedeutung beimessen wie einer Nische, dann sind die entsprechenden Wandmalereien genau vier Nischen von der nächsten verbundenen Wandmalerei entfernt.

Nach diesem Schema kommt der Paṃcama Rāgiṇī-Illustration eine erhöhte Bedeutung zu: die Bedeutung eines Rāga. Dem „Painters System" zufolge ist Pamçama eine Rāgiṇī von Rāga Śrī, was sie im Chattar Mahal auch zweifelsohne ist. Nach der „‚typischen' Anordnung", die von 1475 bis 1700

existiert haben soll, ist Paṃcama ebenfalls eine Rāgiṇī von Śrī. Betrachten wir die beschrifteten und paginierten, in der Tradition des 17. Jahrhunderts entstandenen Rāgamālās des Serienkataloges, dann ist Paṃcama entgegen dem „System" und der „Anordnung" ein *Rāga* mit der zu erwartenden Folionummer 25, also der *fünfte* Rāga in Anlehnung an seinen Titel „Paṃcama" (Serien E, F, H, K, L). Nach dem „System" bzw. der „Anordnung" wäre hier Rāga Megha zu erwarten, der jedoch als *Rāgiṇī* von Śrī mit Folionummer 32 auftaucht, wie in Serien D (korrigierte Abfolge), G, H und Y (15). Somit kann in einem wesentlichen Punkt das „System" bzw. die „Anordnung" nicht auf Bundikalam Rāgamālā Malereien des 17. Jahrhunderts, zu denen auch unsere Badal Mahal- und Indargarh Serie gehören, übertragen werden, wie es K. Ebeling und A. L. Dallapiccola gemacht haben.

Dehnen wir diese Erkenntnis auf die anderen nordindischen, im 17. Jahrhundert gemalten Rāgamālās aus, so bieten erstaunlicherweise auch diese Serien in bezug auf die Stellung von Paṃcama und Megha dasselbe Bild. Für den Nachweis kommen natürlich nur entsprechend beschriftete Bilder in Betracht, da Rāgamālā-Illustrationen ohne Angabe von Titel bzw. Zählung nicht mitteilen, ob nun Megha oder Paṃcama ein Rāga bzw. eine Rāgiṇī ist. Der Paginierung kommt eine entscheidende Bedeutung zu, da alle Nummern außer 1, 7, 13, 19, 25 und 31 zwangsläufig Rāgiṇīs markieren.

So finden wir sowohl in der 1605/6 datierten „Popular Mughal Style"-Rāgamālā[187] als auch in der Manley-Rāgamālā[188] Paṃcama unter Nummer 25 als Rāga und Megha unter Nr. 32 als Rāgiṇī von Śrī. In der 1623 datierten Rāgamālā aus Pali, Marvar, ist Paṃcama ein Rāga[189] und Megha eine Rāginī.[190]

In der 1628 datierten, von Sāhīb Dīn gemalten Rāgamālā ist „meghamalār" eine Rāgiṇī mit Folionummer 39[191] von Rāga Śrī.

Die um 1630 – 40 entstandene Rāgamālā in der India Office Library, Lon-

[187] Siehe diese Rāgamālā im Appendix 1.

[188] Rāga Paṃcama: Ebeling 73, p. 162 (= Dallapiccola 75, S. 369). Rāgiṇī Meghamalhāra: Gray 50, Plate 88 (= Dallapiccola 75, S. 305).

[189] Singh 60, fig. 5 (= Ebeling 73, fig. 190 = Dallapiccola 75, S. 367).

[190] Singh 60, fig. 7 (= Dallapiccola 75, S. 302). Die Beschriftung befindet sich auf der Rückseite des jeweils vorangehenden Folios.

[191] Khandalavala 60, Plate C (= Krishna 68, Plate 4 = Dallapiccola 75, S. 303). Zu dieser Rāgamālā vergl. auch Ebeling 73, p. 166f. Wenn Megha bzw. „meghamalāra" eine Rāgiṇī ist, dann ist es sehr unwahrscheinlich, daß eine andere Illustration in derselben Serie mit demselben Titel ein Rāga sein kann, wie die entsprechende Tabelle in Ebeling 73, p. 167 vermuten läßt. Aus der Beschriftung von „kalyāṇa" geht zumindest nicht hervor, daß diese Rāgiṇī einem Rāga Megha untergeordnet ist.

don[192], hat Paṃcama als Rāga[193]. „Meghamalara" ist zwar in dieser Rāgamālā nicht mehr als Bild erhalten, wird aber auf der Rückseite von Śrī, Folionummer 31, an erster Stelle als Rāgiṇī dieses Rāga vermerkt[194].

Die Palette dieser Beispiele mag genügen[195].

Das „Painters System" bzw. die „‚typische' Anordnung" muß also an mindestens zwei Stellen geändert werden, sofern Rāgamālās aus dem 17. Jahrhundert erfaßt werden sollen: die Nummern 25 und 32 tauschen ihre Plätze. Paṃcama wird somit ein Rāga mit der Folionummer 25 und Megha wird eine Rāgiṇī von Śrī mit der Folionummer 32. Ab etwa 1700 ändert sich die Konstellation wieder ungefähr im Sinne des „Systems" bzw. der „Anordnung".

Da sich dieser Austausch zeitlich einigermaßen festlegen läßt, sind bei einer nordindischen Rāgamālā entscheidende Richtlinien für eine Datierung gegeben, die sich hauptsächlich aus der Stellung von Paṃcama ergibt: Eine Rāgamālā ist mit höchster Wahrscheinlichkeit im 17. Jahrhundert entstanden, wenn Paṃcama in ihr ein Rāga ist.

Dem Maler der Chattar-Mahal-Rāgamālā dürfte die alte Stellung von Paṃcama, die dieser Rāga nur wenige Jahrzehnte vor Ausführung der Wandmalereien hatte, noch vertraut gewesen sein, so daß er einerseits mit Megha als Rāga die Anordnungsprinzipien seiner Zeit befolgte, andererseits aber der Rāgiṇī Paṃcama auf die erwähnte Art und Weise eine wichtige geometrische Position in der Gesamtkonzeption der Rāgamālā zukommen ließ. Somit nimmt die Chattar-Mahal-Rāgamālā eine wichtige Schlüsselposition zwischen den bisher vernachlässigten Rāgamālā-Anordnungsprinzipien des 17. Jahrhunderts und denen des 18. Jahrhunderts ein. Dies bestätigt die Diskussion mehrerer Wandmalereien, die Elemente aus einer älteren und einer jüngeren Darstellungstradition erkennen lassen.

b. Der Einfluß der Nischengröße auf die Bildkomposition

Abgesehen vom Format unterscheiden sich die Rāgamālā-Wandmalereien im Chattar Mahal von den entsprechenden Miniaturen vor allem durch die Ausgestaltung des ikonographischen Inventars. Die kleineren Malereien in den Ecken sind aber davon weitaus weniger betroffen als die größeren Malereien in den Nischen. Insbesondere bei den Wandmalereien in den größten Nischen, die an der Nischenblende Art II zu erkennen sind, entsteht der Eindruck, als habe der Künstler sich des Rāgamālā-Themas nur als Vorwand

[192] Falk/Archer 81, Cat. nos. 64 i – xxv und Ebeling 73, p. 168f. Die Blätter sind auf der Rückseite beschriftet.

[193] Dallapiccola 75, S. 370 (= Falk/Archer 81, Cat. no. 64 xix).

[194] Falk/Archer 81, Cat. no. 64 xviii.

[195] Es sei an dieser Stelle erwähnt, daß Megha im 16. Jahrhundert unter Nr. 31 ein Rāga sein kann und unter dieser Nummer verschiedentlich in Malva-Rāgamālās des 17. Jahrhunderts auftaucht.

bedient, um genre-artige oder höfische Szenen festzuhalten. In diesem Zusammenhang wurde auf die Entlehnung von Motiven bei der Diskussion der Bhairavī Rāgiṇī-Wandmalerei schon hingewiesen.

Es scheint demnach, als habe die Größe der zur Verfügung stehenden Malfläche den Künstler dazu veranlaßt, das ikonographische Inventar auszuschmücken. Außerdem lag im Palast selbst bereits eine Rāgamālā vor, die ebenso großflächig angelegt war: die Badal Mahal Rāgamālā. Wie gezeigt, befolgte in dieser Sequenz der bzw. die Künstler die Tradition der Miniaturen viel genauer als der bzw. die Künstler im Chattar Mahal, die wahrscheinlich nicht die Badal Mahal Rāgamālā noch einmal kopieren sollten. Drei weitere Gründe sprechen dafür, daß die Größe der auszumalenden Fläche den Künstler zur Ausschmückung des ikonographischen Inventars veranlaßte:

1. Die kleinen Eckmalereien lehnen sich viel mehr an die entsprechenden Darstellungen der Miniaturmalerei als die größeren Nischenmalereien. In einigen Fällen wurde das ikonographische Inventar gegenüber den Vergleichsminiaturen sogar verkürzt.
2. Von den Nischenmalereien blieben nur die kleinsten Bilder, die Illustrationen der Rāgiṇīs Gurjarī und Baṅgāla, ohne die Ausgestaltung des ikonographischen Inventars im Hinblick auf die Anzahl der im Bild dargestellten Personen.
3. Die Existenz der großformatigen „Mewar Rāgamālā" von ca. 1680[196].

Diese Rāgamālā ist zeitlich die einzige Serie, die sich im Hinblick auf die reiche Ausgestaltung des ikonographischen Inventars mit der Chattar Mahal Rāgamālā vergleichen läßt. Ebeling hatte diese Mevar-Serie treffend charakterisiert[197]. Ebenso könnten die Nischenmalereien vom Chattar-Mahal charakterisiert werden, wenn man einmal von den hinduistischen Gottheiten absieht, die in der Chattar-Mahal Rāgamālā nicht dargestellt wurden. Sowohl der Künstler der großformatigen „Mewar Rāgamālā", als auch der Maler der Chattar-Mahal Rāgamālā, bereicherte das ikonographische Inventar mit Dienerinnen, Musikanten und einer aufwendigen Architektur[198]. Der Maler der großformatigen Mevar-Rāgamālā holte sich seine Bildbereicherungen u. a. aus der Mythologie[199], auf die der Maler der Chattar Mahal-Rāgamālā nie zurückgriff[200]. Der Maler der Chattar Mahal-Rāgamālā ließ sich hingegen

[196] Siehe diese Rāgamālā im Appendix 2.

[197] Siehe das entsprechende Zitat zur großformatigen „Mewar-Rāgamālā" von ca. 1680 im Appendix.

[198] Die Hinzufügung von Musikanten im Vergleich zu kleineren Miniaturen desselben Themas demonstrieren die Folios 5., 6., 7., 10., 14. und 22.

[199] Folio 13. illustriert z. B. Bhāgavata Purāṇa X, 44, 37 (Kaṃsavadha).

[200] Die Darstellung Śivas in der Wandmalerei des Bhairava Rāga ist natürlich nur rāgamālā-textlich bedingt.

mehr vom höfischen Leben inspirieren, das seinen Auftraggeber, Budh Singh, in seinem Palast umgab.

Hätte der Maler der Chattar Mahal-Rāgamālā einfach die entsprechenden Darstellungen aus der Miniaturmalerei auf die jeweilige Nischengröße vergrößert, wie es im Falle der Illustrationen der Gurjarī und Baṅgāla Rāgiṇī auch geschehen ist, dann wäre die Chattar Mahal-Rāgamālā zweifellos nur noch halb so interessant. So aber hat der Künstler im Schlafzimmer des Chattar Mahal, angeregt durch die Größe der ihm zur Verfügung gestellten Malfläche, Bildwerke geschaffen, die im Bundikalam einzigartig, von Fall zu Fall sogar beispiellos in der nordindischen Rāgamālādarstellungstradition sind.

XII APPENDIX

1. DIE 1605/6 DATIERTE „POPULAR MUGHAL STYLE" ODER „BERLIN RAGAMALA"[1]

Unter den vier Folios in der Sammlung des Museums für Indische Kunst Berlin befindet sich das letzte Folio dieser Rāgamālā mit der Datierung samvat 1662 ≙ 1605/6 A. D. Besonders eingehend wurden die Berliner Blätter in den unten angegebenen Publikationen von Ernst und Leonore Waldschmidt beschrieben. Zur kunstgeschichtlichen Diskussion siehe vor allem Waldschmidt 75, p. 427ff. Soweit erkennbar, schrieb der Beschrifter der Miniaturen „rāgiṇī".

Da die Datierung bisher nicht in Abrede gestellt wurde, erübrigt sich für diese Serie die Rubrik B. (Datierungen). Erwähnt sei jedoch, daß ein Bild dieser Serie vor der Publikation des 2. Teils des Berliner Rāgamālā-Kataloges „c. 1680" datiert wurde.

A. Sammlungen:
Berlin, Museum für Indische Kunst (Folios 25, 28, 30 und 36); Bombay, Prince of Wales Museum (Folio 15); Kronos Collection (Folios 24 und 26); Edwin Binney, 3rd (Folio 12); N. Bomon-Behram (Folionummer nicht reproduziert); Ehrenfeld Collection (Folio 33); Paul F. Walter (Folio 32). Der Rest befand sich im Kunsthandel.

C. Bildnachweise:
(1) Christie's 12. 10. 78, lot 79, G., R.m.R.
(2) Sotheby 10. 12. 74, lot 33, G., / Dallapiccola 77, p. 17, no. 8, G., R.m.R.
(3) Binney 73, p. 59, no. 33a, G., R.m.R.
(4) Chandra 74, Plate XXXIV, R.m.R. / Shirali 77, p. 49, F.
(5) Christie's 19. 4. 79, lot 193, G., R.m.R.
(6) Lerner 84, no. 59b, F., G., R.m.R.
(7) Härtel 66, S. 69, Kat. Nr. 272, G., R.m.R. / Waldschmidt 66, Abb. X, G., R.m.R. / Härtel 71, Tafel 32, Kat. Nr. 221, G., R.m.R. / Waldschmidt 75, Frontispiece, F., G., R.m.R. / Härtel 76, Abb. S. 193, Kat. Nr. 221, F., G., R.m.R.
(8) Christie's N. Y. 25. 5. 78, lot 95, F., G., R.m.R. / Lerner 84, no. 59a, F., G., R.m.R.
(9) Waldschmidt 75, p. 190, fig. 63, G., R.m.R. / Härtel 76, Abb. S. 192, Kat. Nr. 220, G., R.m.R.
(10) Waldschmidt 75, p. 376, fig. 133, G., R.m.R.
(11) Pal 78, p. 57, no. 5, G., R.m.R.
(12) Christie's 12. 10. 78, lot 79, G., R.m.R. / Christie's 19. 4. 79, lot 192, G., R.m.R. / Ehnbom 85, no. 16, F., G., R.m.R.
(13) Christie's N. Y. 25. 5. 78, lot 94, F., G., R.m.R.
(14) Härtel 71, Tafel 33, Kat. Nr. 219, F., G., R.m.R. / Härtel/Moeller 73, Frontispitz, F., R.m.R. / Waldschmidt 75, p. 287, fig. 109, F., G., R.m.R.
(15) Vakils 52 – 1926.

[1] Lerner 84, p. 155: "commonly referred to as the *'Berlin Ragamala'*"

1	2	3	4	5 Paṭamaṃjarī 5 (1)	6
7 Mālavakauśika 7 (2)	8	9	10	11	12 Guṇakarī 12 (3)
13	14	15 Toḍī 15 (4)	16 Deśākha 16 (5)	17	18
19	20	21	22	23	24 Deśa Vairāṭī 24 (6)
25 Paṃcama 25 (7)	26 Gurjarī 26 (8)	27	28 Vibhāsa 28 (9)	29	30 Baṅgāla 30 (10)
31	32 Megha 32 (11)	33 Malhāra 33 (12)	34	35 Kedāra 35 (13)	36 Āsāvarī 36 (14)

ohne reproduzierte Zählung: Gauḍī (15)

2. DIE GROSSFORMATIGE „MEWAR-RĀGAMĀLĀ“ VON CA. 1680

Die Blattgröße der Illustrationen dieser Rāgamālā beträgt etwa 38 × 26 cm (Höhe vor Breite). Die Bildfläche mißt im Durchschnitt immerhin noch 36,5 × 21 cm[2]. Ebeling charakterisiert diese Rāgamālā mit folgenden Worten:

“The paintings of this set are extraordinary, not only in their size, but also in their rich compositions and their almost epic content. The traditional Ragamala iconographies are in all cases not only enriched by extra attendants and musicians and an elaborate architecture (sic!), but sometimes the show is actually being stolen by some sideline action which stars none less than the deities of the Hindu pantheon”[3].

A. Sammlungen:
Boston, Museum of Fine Arts (5., 6., 7., 10., 12., 14., 16., 22.); Cambridge, Massachusetts, Fogg Art Museum (1., 13., 15., 19., 20.); Cleveland, Cleveland Museum of Art (3.); London, British Museum (21.); New York, Brooklyn Museum (23.); New York, Metropolitan Museum of Art (11., 18.); Virginia Museum, Richmond, Virginia (2.); McNear Collection (17.). Der Rest befand sich im Kunsthandel oder anonymen Privatsammlungen.

B. Datierungen:
Fin du XVI^{e} siècle: Lévêque/Ménant 67; ca. 1660: Heeramaneck 84; second half of 17th century: Reiff 59; ca. 1680: Pal 67, Sotheby 69, 75 und 79, Ebeling 73, McNear 74, Leach 78; early eighteenth century: Gray 48.

C. Bildnachweise:
(1) Heeramaneck 84, Plate 42, F., G.
(2) Leach 78, p. 370, Cat. no. 56, G.
(3) Heeramaneck 84, Plate 41, F., G.
(4) Pal 67, p. 75, Cat. no. 78, G.
(5) Pal 67, p. 22, Cat. no. 10, G.
(6) Pal 67, p. 27, Cat. no. 18, G.
(7) Sotheby 23. 4. 79, lot 136, G.
(8) Sotheby 9. 12. 75, lot 148, G.
(9) Pal 67, p. 38, Cat. no. 29, G.
(10) Pal 67, p. 44, Cat. no. 39, G.
(11) Ebeling 73, p. 181.
(12) Pal 67, p. 47, Cat. no. 43, G.
(13) Gangoly 34, Plate XXXVII.
(14) Pal 67, p. 55, Cat. no. 57, G.
(15) Mc Near 74, p. 39, no. 66, F., G.
(16) Gray 48, Plate 4, p. 10, F., G. / Lévêque/Ménant 67, p. 50, F., G.
(17) Pal 67, p. 79, Cat. no. 85, G.
(18) Reiff 59, Plate 3, F., G.

[2] Bei den in Ebeling 73, p. 181, angegebenen Abmessungen (81 × 15”) handelt es sich offensichtlich um einen Druckfehler.

[3] Ebeling 73, p. 181.

Rāgas:	1. Dīpaka			
	2. Paṃcama	(1)		
	3. Śrī	(2)		
Rāgiṇīs:	4. Āsāvarī	(3)	14. Khambhāvatī	(12)
	5. Baṅgāla	(4)	15. Lalita	(13)
	6. Deśakāra	(5)	16. Madhumādhavī	(14)
	7. Dhanāśrī	(6)	17. Mālavaśrī[4]	(15)
	8. Gauḍī	(7)	18. „Ramagadi"	
	9. Guṇakarī	(8)	19. Saraṅga	
	10. Gurjarī	(9)	20. Toḍī	
	11. Kakubhā		21. Vasanta	(16)
	12. Kalyāṇa	(10)	22. Vibhāsa	(17)
	13. Karṇāṭa	(11)	23. Vilāvalī[5]	(18)

3. BEMERKUNGEN ZUR TECHNIK DER WANDMALEREIEN

Im Mai 1983 sammelten wir in Indargarh unterhalb des Türsturzes der Südwand des die Rāgamālā beherbergenden Raumes einige heruntergefallene Fragmente von Wandmalereien auf. Flächenmäßig sind diese Bruchstücke nicht größer als 0,5 bis etwa 4 cm^2. Jedes Stück ist im Durchschnitt etwa 1,5 bis 2 mm stark. Auf Veranlassung von Herrn Prof. Härtel wurden die äußerst zerbrechlichen Fragmente im Rathgen-Forschungslabor der Staatlichen Museen Preußischer Kulturbesitz Berlin auf ihre Zusammensetzung und Farbauftragstechnik untersucht. Farbdiapositive, die im Labor von Anschliffen der Farbproben hergestellt wurden, zeigen eine „scharfe Begrenzung zwischen Kalkuntergrund und Farbauftrag". Wir zitieren weiter aus dem Bericht des Rathgen-Forschungslabors vom 25. 9. 1985: „Die Malerei ist auf eine mittelfeine bis feine Kalkschicht aufgebracht. Im Anschnitt sehen wir stets eine scharfe Begrenzung zwischen Farbschicht und Untergrund sowie gelegentlich einen mehrschichtigen Aufbau, woraus auf Secco-Malerei zu schließen ist.

Bei den Pigmenten handelt es sich nach unseren Befunden aus Röntgenbeugung und Röntgenfluoreszenz um:

1. Paratacamit (grün)
2. Mennige (rot)
3. Zinnober mit schwarzer bis violetter Lasur (pflanzlich?) (für alle violett erscheinenden Farbtöne)
4. Blei-Zinn-Gelb (in gelben bis bräunlichen Tönen); konnte durch Röntgenbeugung nicht bestätigt werden.

[4] Nach Sotheby 1. 12. 69, lot 165 und McNear 74, p. 39 „Gauri". Vergl. aber Nr. 8. Offenbar verwechselte Leach die McNear Kataloge von 1967 und 1974, da die entsprechende Miniatur erst 1969 bei Sotheby's versteigert wurde und infolgedessen erst im Katalog von 1974 zu finden ist, vergl. Leach 78, Anmerkung 5, p. 374.

[5] Nach Ebeling 73, p. 182, ist diese Miniatur in Lee 64 abgebildet. In dem vollständigen Exemplar, das uns vorgelegen hatte, war diese Abbildung jedoch nicht auffindbar.

In einer Probe war eine schwarze Begrenzungslinie mit Gold unterlegt, während für die rote Farbe Mennige verwendet wurde."

Bei Befeuchtung mit Wasser erscheinen die Farben der Fragmente intensiviert. Nach verhältnismäßig rascher Verdunstung des Wassers verschwindet auch die Leuchtkraft der Farben wieder. Beim Fotografieren der Wandmalereien wurde selbstverständlich auf diese kurzlebige „Kosmetik" verzichtet. Die Malereien im Badal Mahal und Chattar Mahal Bundis wurden auf einen ähnlich dünnen Untergrund gemalt. Wir gehen davon aus, daß die Farbzusammensetzung und die Maltechnik in den letzten beiden sogenannten Palastteilen dieselbe ist wie in Indargarh. In Bundi haben wir keine Fragmente von Wandmalereien aus dem Staub aufgelesen, weil diese zu Krümelgröße zerfallen waren.

4. DIE „CHITRASHALA" IM PALAST VON BUNDI

Im Gegensatz zum Badal Mahal oder zum Schlafzimmer des Chattar Mahal sind verhältnismäßig viele Wandmalereien aus der Chitrashala publiziert worden, wenn auch in mehr populären als wissenschaftlichen Abhandlungen.

Wir haben die von Südosten über eine Treppe her betretbare Chitrashala vom Eingang her im Uhrzeigersinn in von Pilastern flankierte bemalte Wandflächen eingeteilt und in alphabetischer Folge mit den Buchstaben A – U belegt, wie aus dem Grundplan (Figur 47) ersichtlich wird. Pfeiler und Pilaster mit Ausnahme der nicht figürlich bemalten Pilaster in den Ecken der Anlage wurden zeilenweise vom Südosten her durchnumeriert, um die Orientierung im Hinblick auf die publizierten bemalten Wandflächen und/oder Pilaster bzw. Pfeiler zu erleichtern. In den mehr oder weniger abgeschlossenen Räumen wurde entsprechend verfahren. Dabei bezeichnet das „N" im westlichen, fensterlosen Zimmer einen ausgemalten *N*ebenraum. Das „D" im Nordosten steht für *D*urchgangszimmer, weil dieser Raum durchschritten werden muß, um zum „S. M.", d. h. „Shish Mahal" oder „Spiegelsaal" zu kommen. Wegen unzureichender Lichtverhältnisse konnte der „Shish Mahal" nicht vermessen werden. Zwischen den Spiegelglasmosaiken des „Shish Mahal" befinden sich vereinzelt Wandmalereien von Vögeln, einer Gajalakṣmī und Rāma mit Sītā. Aus diesem Raum wurde bisher keine Wandmalerei veröffentlicht. Raum „G" im Nordosten bezeichnet ein Gartenzimmer, da die Südostseite – von zwei Pfeilern und Pilastern abgesehen – völlig offen ist und einen Blick in den Garten freigibt in Richtung auf ein heute noch unter einem Baum stehendes Śivaliṅga. Die im Grundplan angegebene Wandstärke entspricht nicht immer der tatsächlichen, weil uns während der Vermessung nicht überall Zugang gewährleistet wurde. Das Gartenzimmer liegt etwa 60 cm unterhalb des Niveaus der Chitrashala. Den HOF markiert eine annähernd quadratische,

umrahmte, etwa 11 cm tiefer liegende Abstufung, in deren ungefährer Mitte sich ein quadratisches Wasserbecken mit volutenartigen Ecken befindet, das in der Skizze mit „W" gekennzeichnet wurde. Die unterbrochene Linie, die ein Rechteck umschließt, deutet den nicht überdachten Teil der Anlage an. Im Südwesten schließt sich der Chitrashala ein Tempel an, der zwar betreten, aber nicht vermessen werden konnte. Das Innere dieses Tempels sowie der der Chitrashala vorgelagerte Garten mit seinem Zentralbecken und den Kultfiguren wurden in einigen Wandmalereien der Chitrashala vom Künstler festgehalten. 1979 waren die nordwestliche und die südwestliche Galerie mit Zeltplanen verhangen, zwischen denen Tauben nisteten. Ein Jahr später waren die Planen entfernt worden.

Zur Zoneneinteilung der bemalten Wand-, Pfeiler- bzw. Pilasterflächen vergl. die Ausführungen S. 110.

Übersichtsbilder, d. h. Bilder, die mehr als eine Wandfläche und mehr als zwei Pfeiler oder Pilaster zeigen:

Nordost- und Nordwestecke der Chitrashala, über den Hof gesehen: Beach 74, Plate XLIV.

Wandfläche A, Zonen A – E, Pilaster und Pfeiler 4 – 1 und 10 – 7: Beach 74, Plate XLIII.

Wandfläche N, Zonen A – E und Pfeiler oder Pilaster 34 – 36 und 29 – 31: Beaune 85, fig. 2, farbig (seitenverkehrt!).

Wandfläche H, Zonen A – E, Pfeiler bzw. Pilaster 30 – 27: Saran 83, Illustration p. 13, oben.

Wandfläche H, Zonen A – E, Pfeiler bzw. Pilaster 30 – 27: Gaekwad 80, Plate p. 68, farbig.

Flächen K und L, Zonen D und E zwischen Pilaster 36 und Pfeiler 31: Dhoundiyal 64, erste Tafel (unpaginiert).

Einzelne Wandflächen:

Wandfläche A, Zonen B und C: Randhawa 66, fig. 15; Zone B, rechte Malerei, Detail: Beny 84, Plate p. 63, farbig; Zone B, linke Malerei: Gaekwad 80, Plate p. 69, oben rechts, farbig.

Wandfläche C, Zonen A und B: Saran 83, p. 14, untere Illustration; Zone B: Randhawa 66, fig. 12 / Gaekwad 80, Plate p. 69, unten rechts, farbig; Zone B, Detail: Beaune 85, fig. 4, farbig.

Wandfläche D, Zone B: Randhawa 66, fig. 13; Zone B, Detail: Beaune 85, fig. 5, farbig.

Wandfläche E, Zone B: Dhoundiyal 64, zweite (unpaginierte) Tafel / Randhawa 66, fig. 10 / Saran 83, p. 15 / Beaune 85, fig. 6, farbig; Zone B, Detail: Beny 84, plate p. 85, farbig; Zone B, Detail: Beaune 85, fig. 7, farbig.

Wandfläche H, Zonen A – C: Randhawa 66, fig. 5 / Beaune 85, fig. 10, farbig; Zone B, rechte Malerei: Gaekwad 80, p. 69, Plate unten links, farbig; Zone B, mittlere Malerei: Beach 74, Plate XLV.

Wandfläche I, Zone B, Malerei links neben dem Eingang zum Nebenraum N: Saran 83, p. 13, 2. Abbildung von oben; Zone C, rechtes Drittel: Sumahendra 80, Plate 14, fig. 1.

Wandfläche J, Zonen A – C: Nou/Pouchepadass 80, Farbtafel 80; Zonen B und C: Randhawa 66, fig. 11.

Wandfläche L, Zonen A – C: Randhawa 66, fig. 8; Zone B, Malerei links: Beach 74, Plate XLVI / Beaune 85, fig. 13, farbig.

Wandfläche M, Zonen A – E: Randhawa 66, fig. 16; Allen/Dwivedi 84, Farbtafel gegenüber p. 195, oben. Zone C, mittleres Feld: Gaekwad 80, Plate p. 61 Mitte, farbig.

Wandfläche N, Zonen B – C, linke Hälfte: Beaune 85, fig. 12, farbig; Zone B, rechtes Viertel: Gaekwad 80, Plate p. 69, oben links, farbig.

Wandfläche O, Zonen A – D: Randhawa 66, fig. 14.

Wandfläche P, Zone B, links, Detail: Beaune 85, fig. 16, farbig.

Wandfläche R, Zone B, Zwischenzone Z und Zone C: Beaune 85, fig. 9, farbig.

Zone D besteht zwischen Pilaster 27 und 32, Pilaster 32 und 36, Pilaster 36 und Pfeiler 31, Pfeiler 31 und Pilaster 27 aus einer Deckenkehle, von der bisher nur der nordwestliche und nordöstliche Teil reproduziert wurde. Die Kehle zwischen Pilaster 32 und 36 wurde wie ein fortlaufender Fries mit einer Prozession bemalt, von der verschiedene Abschnitte publiziert wurden. Wir orientieren uns dabei an den entsprechenden Wandflächen bzw. Pfeilern und Pilastern.

Nordwestgalerie, Zone D, Wandfläche I: Beaune 85, fig. 11, farbig. Wandfläche J: Sumahendra 80, Plate 14, fig. 2. Wandfläche L: Brijraj Singh 85, fig. 24.

Zone D zwischen Pilaster 36 und Pfeiler 31: Randhawa 66, fig. 9.

Einzelne Pfeiler und Pilaster:

Pilaster 27, Zone B: Saran 83, p. 13, Illustration unten rechts; Zone B, Detail: Gaekwad 80, Plate p. 69, oben Mitte, farbig.

Pfeiler 31, Zonen B – C, Nordostseite (hier zu einer Malerei vereint): Beaune 85, fig. 18, farbig; Nordwestseite, Zone C: Beaune 85, fig. 17, farbig.

Pilaster 32, Zone B: Randhawa 66, fig. 17 / Beaune 85, fig. 17, farbig.

Pilaster 33, Nordostseite, Zone B: Randhawa 66, fig. 18.

Pilaster 34, Nordostseite, Zone B: Randhawa 66, fig. 19.

Pilaster 36, Südwestseite, Zone B, Detail: Beaune 85, fig. 14, farbig.

Deckenmalerei zwischen Pfeiler 29 und Pilaster 34: Saran 83, p. 14, obere Illustration.

Die Wandmalereien im Nebenraum N:

Wandfläche A, Zone B, Malerei neben dem Ausgang, Detail: Sumahendra 80, Plate 13, fig. 1; Zone C, zentrales Detail: Lalit Kalā Akademi Poster, New Delhi.

Wandfläche B, Zone C: Farbposter einer Kopie, Lalit Kalā Akademi, New Delhi.

Wandfläche I, Zone B, rechts auf dem wegen zu geringer Laibung nicht im Grundplan berücksichtigten Pilaster, Detail: Sumahendra 80, Plate 13, fig. 2.

Wandfläche K, Zone C, Detail: Beaune 85, fig. 8, farbig.

P2
P1
E3
E2
E1
E10
E9
E8
P16
P15
P14
P13
P12
P11
P10
P9
E7
E6
E5
E4
P8
P7
P6
P5
P4
P3
N
0
1
2m
Maßstab

Fig. 1

KṚṢṆA
1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28
29
30
31
32
33
34
35
36
N
0
1
2m
Maßstab

Fig. 2

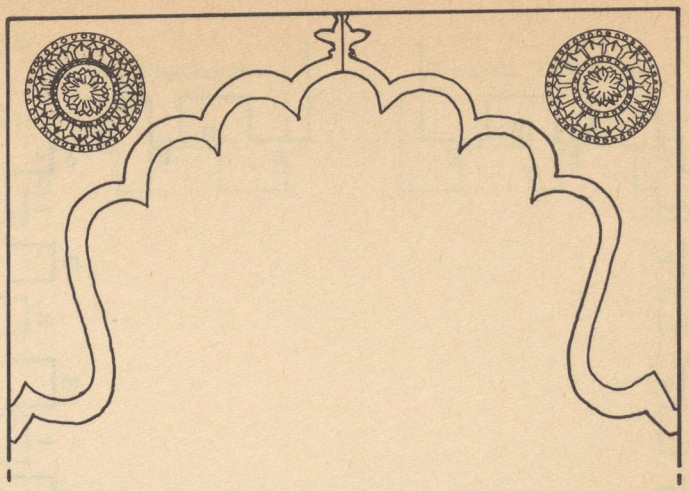


Fig. 4

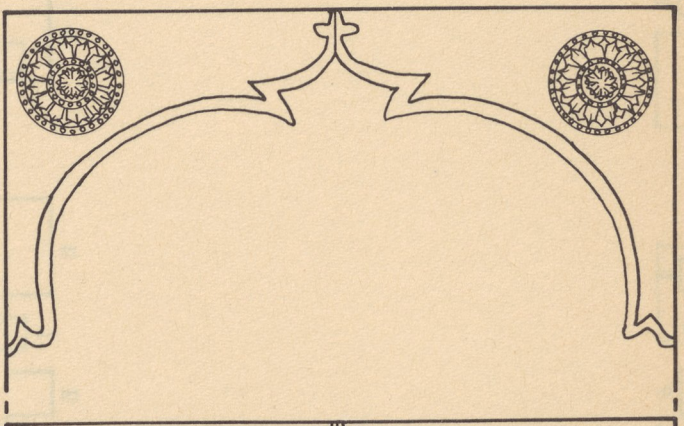


Fig. 5

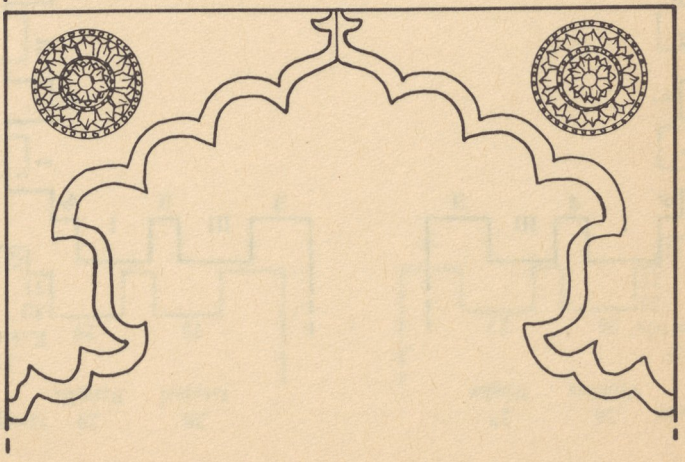


Fig. 6

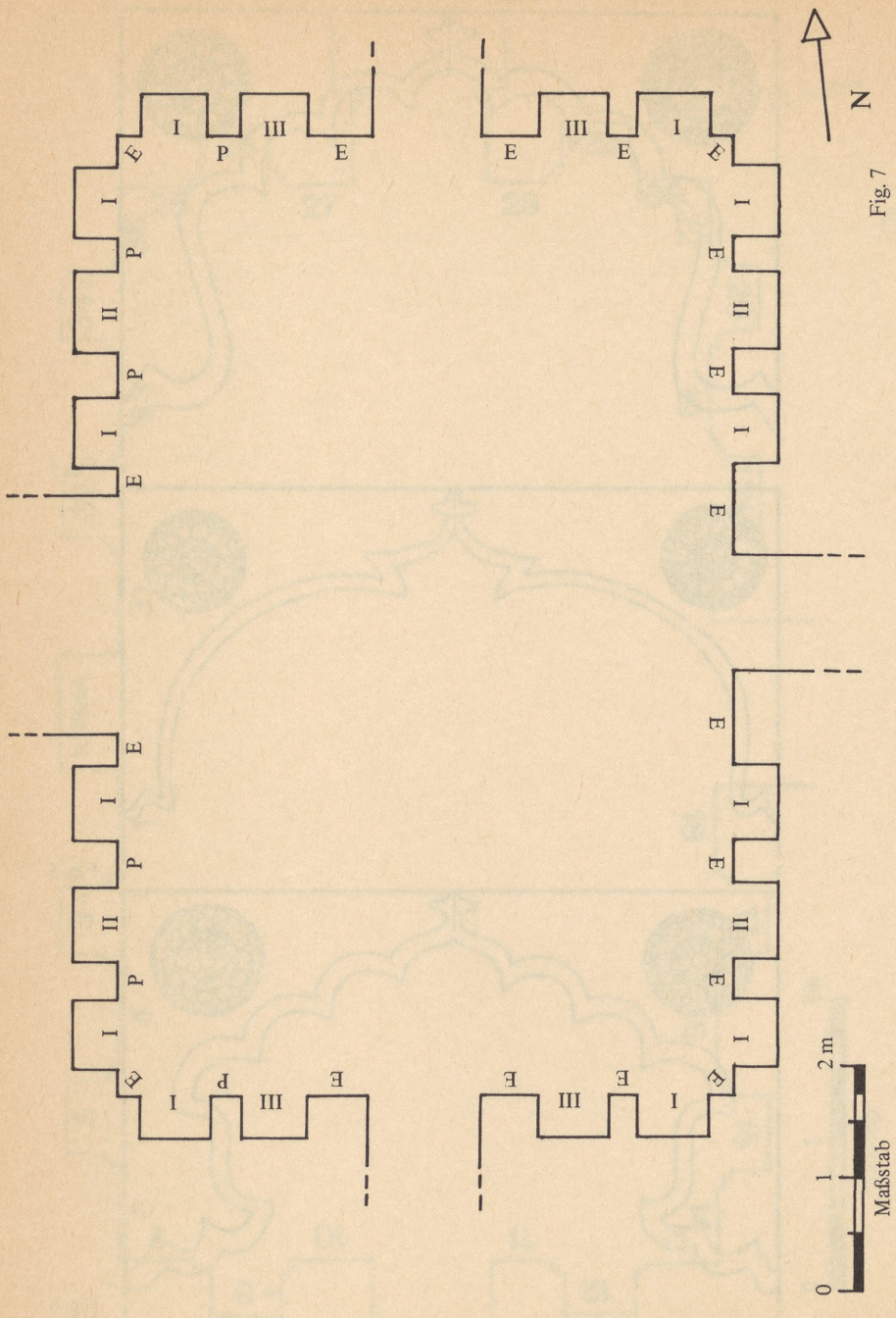


Fig. 7

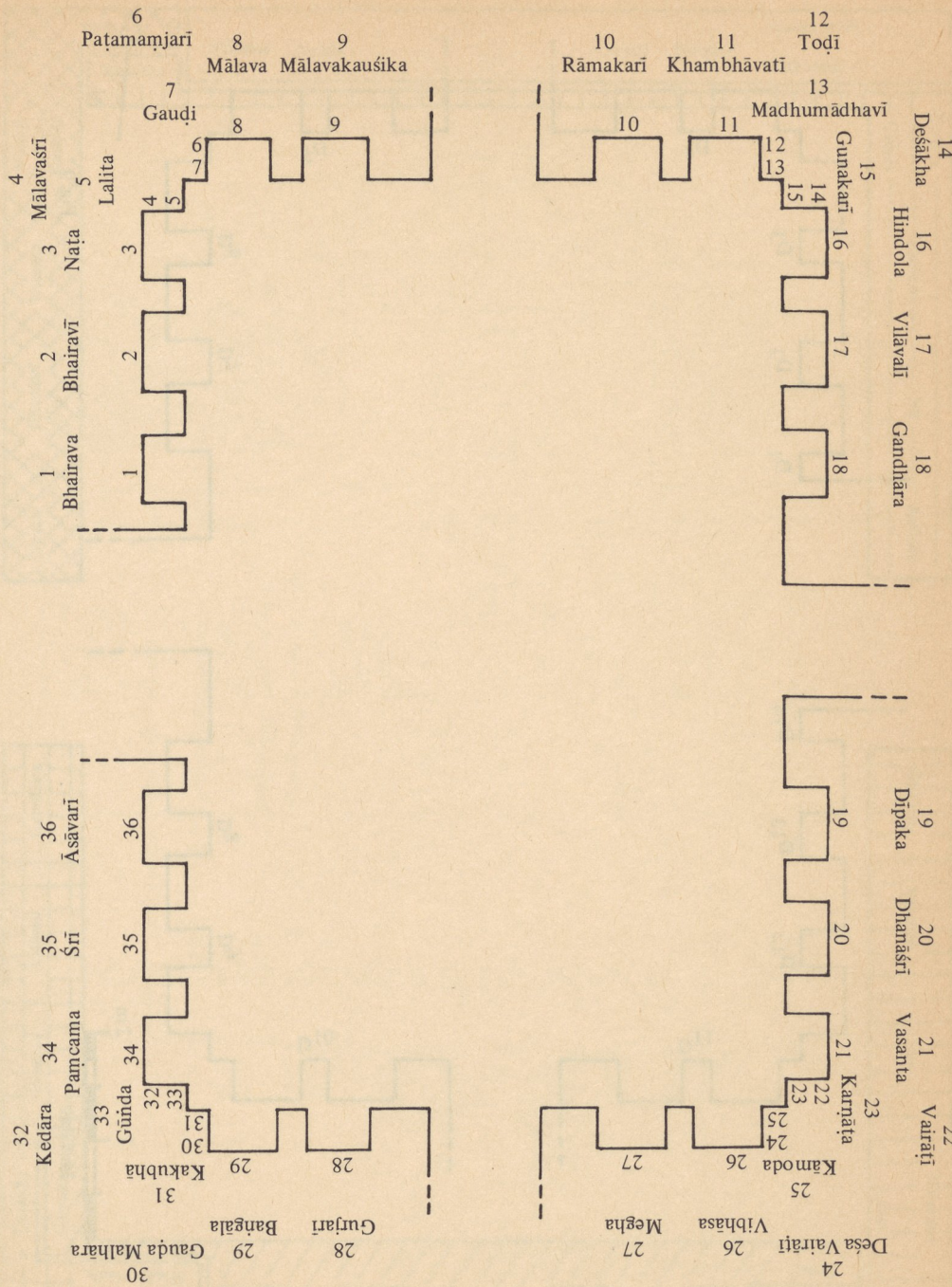

1 Bhairava
2 Bhairavī
3 Naṭa
4 Mālavaśrī
5 Lalita
6 Paṭamaṃjarī
7 Gauḍi
8 Mālava
9 Mālavakauśika
10 Rāmakarī
11 Khambhāvatī
12 Toḍī
13 Madhumādhavī
14 Deśākha
15 Gunakarī
16 Hindola
17 Vilāvalī
18 Gandhāra
19 Dīpaka
20 Dhanāśrī
21 Vasanta
22 Vairāṭī
23 Karṇāṭa
24 Deśa Vairāṭī
25 Kamoda
26 Vibhāsa
27 Megha
28 Gurjarī
29 Bangāla
30 Gauḍa Malhāra
31 Kakubhā
32 Kedāra
33 Gūnda
34 Paṃcama
35 Śrī
36 Āsāvarī

Fig. 8

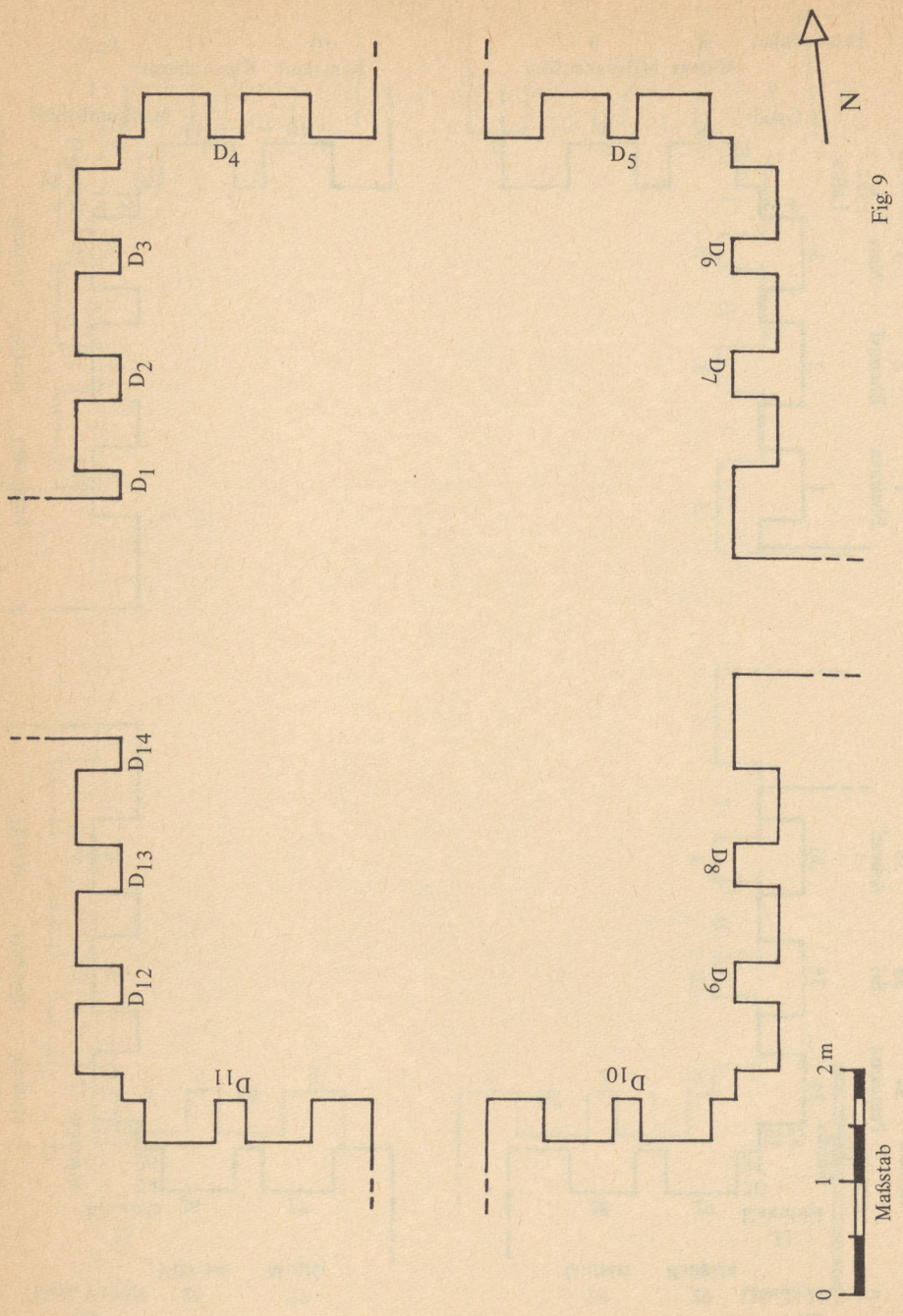


Fig. 9

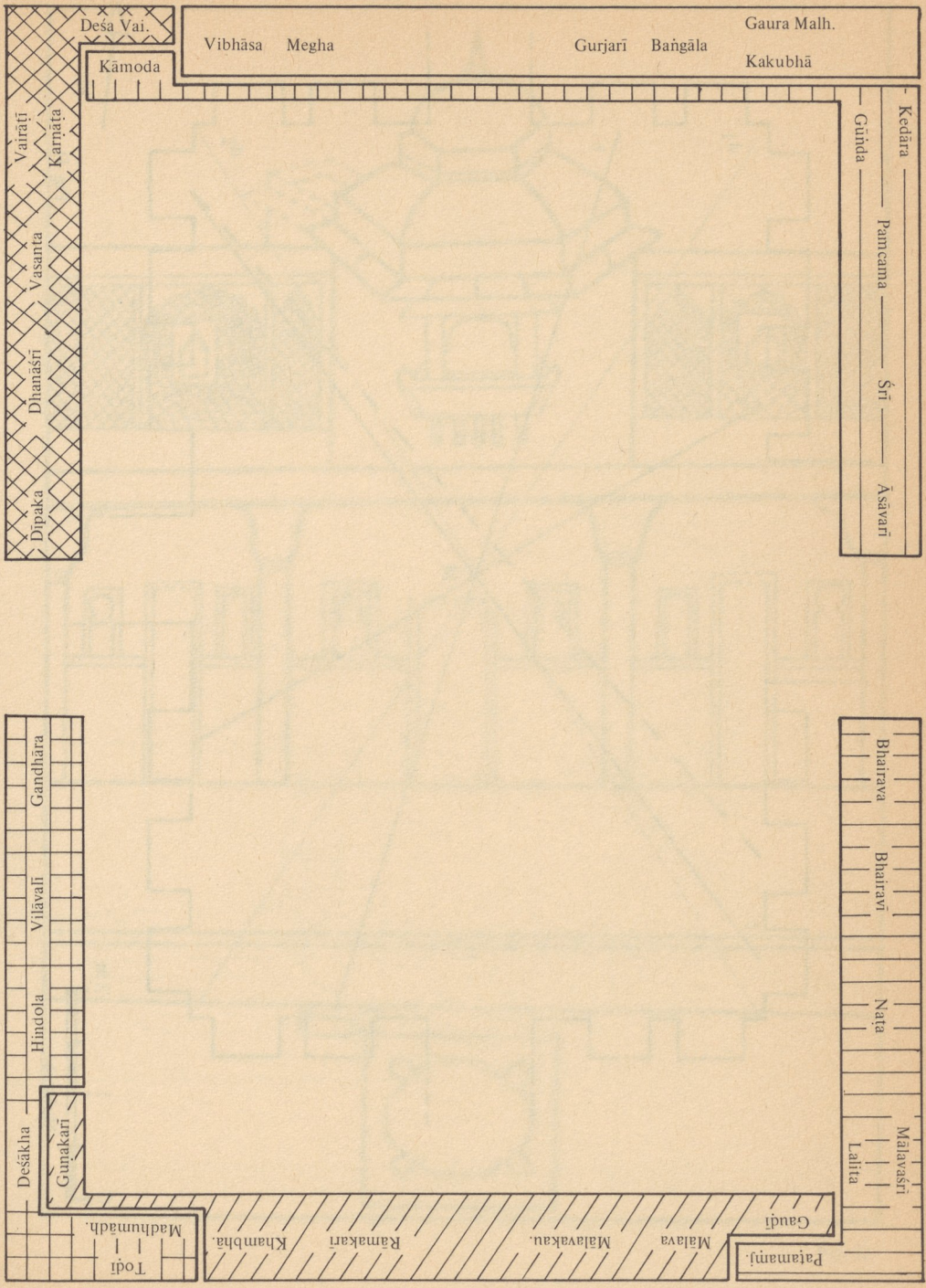

Deśa Vai.
Vibhāsa
Megha
Gurjarī
Baṅgāla
Gaura Malh.
Kakubhā
Kāmoda
Kedāra
Pamcama
Śrī
Āsāvarī
Gūnda
Vairāṭī
Karṇāṭa
Vasanta
Dhanāśrī
Dīpaka
Bhairava
Bhairavī
Naṭa
Mālavaśrī
Lalita
Paṭamañj.
Gauḍī
Mālava
Mālavakau.
Rāmakarī
Khambhā.
Madhumadh.
Ṭoḍi
Deśākha
Gunakarī
Hindola
Vilāvalī
Gandhāra

Fig. 10

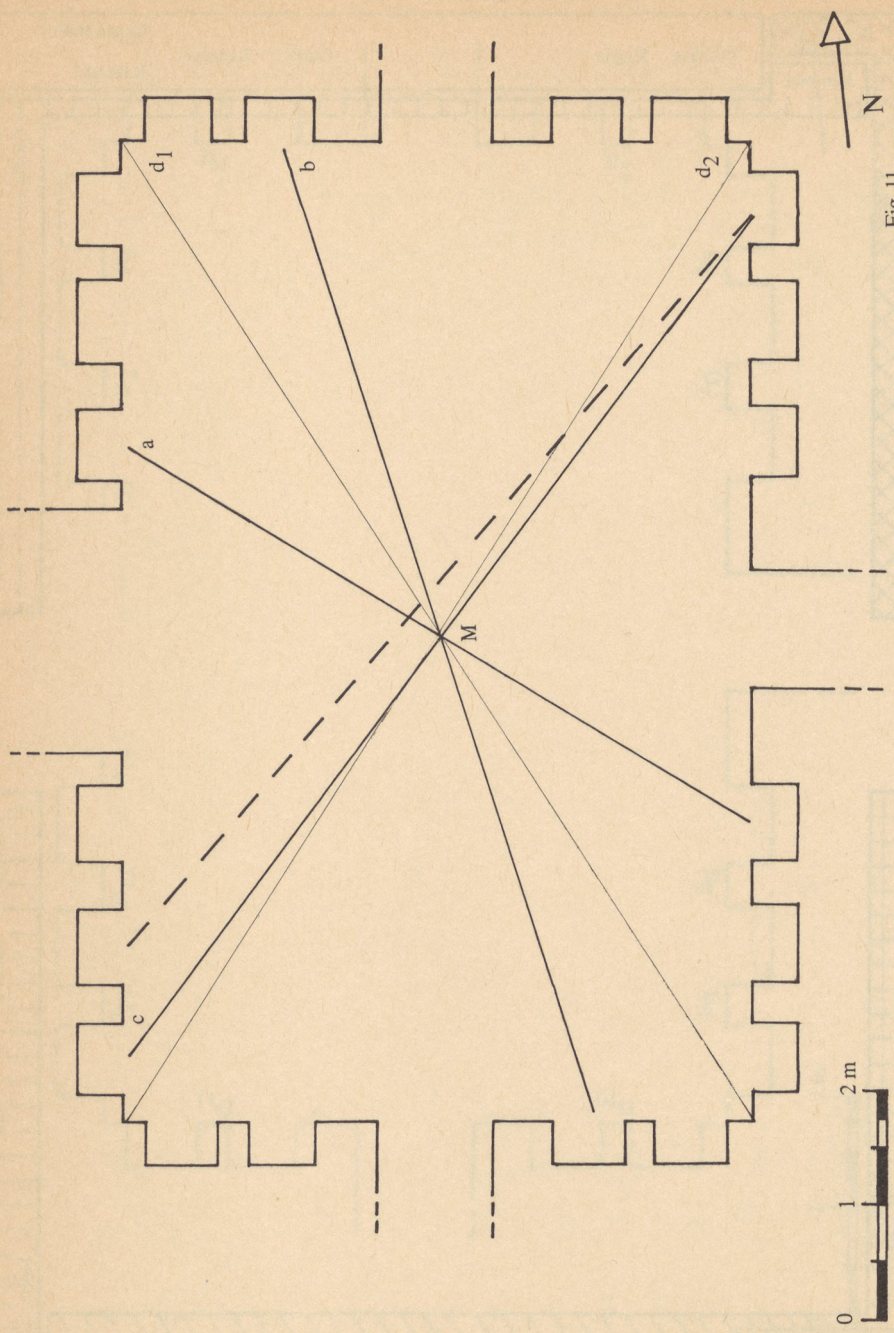


Fig. 11

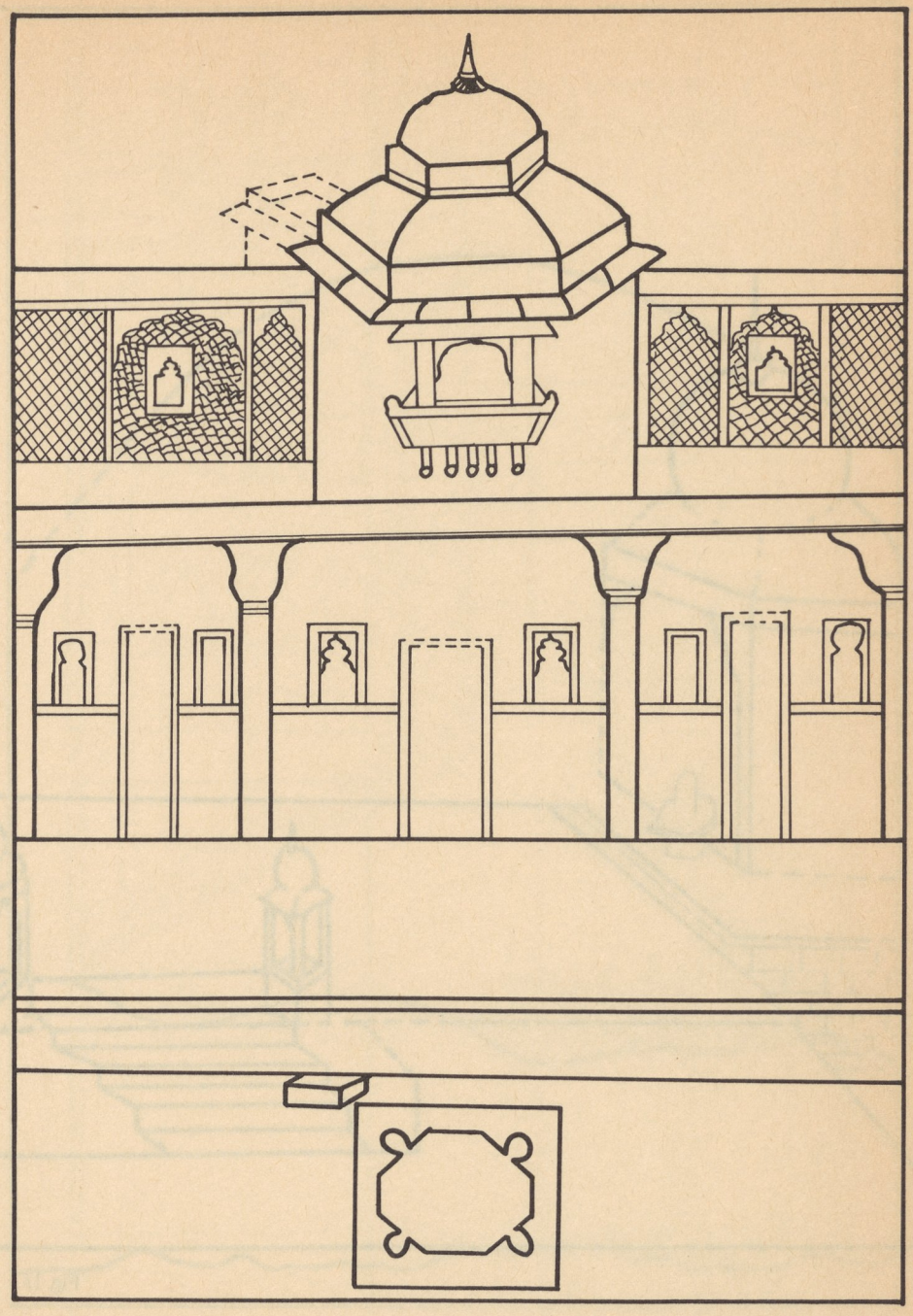


Fig. 12

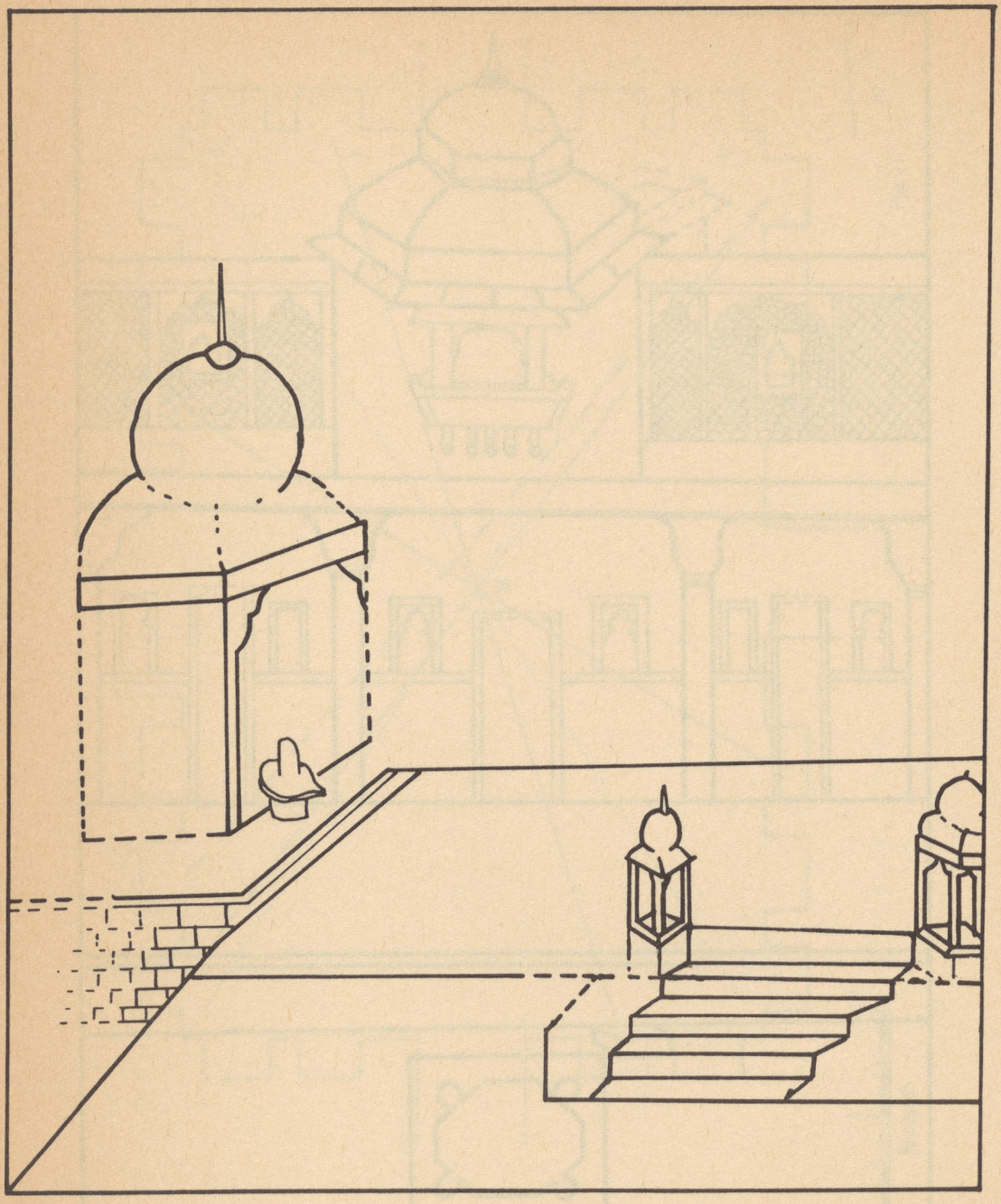


Fig. 13

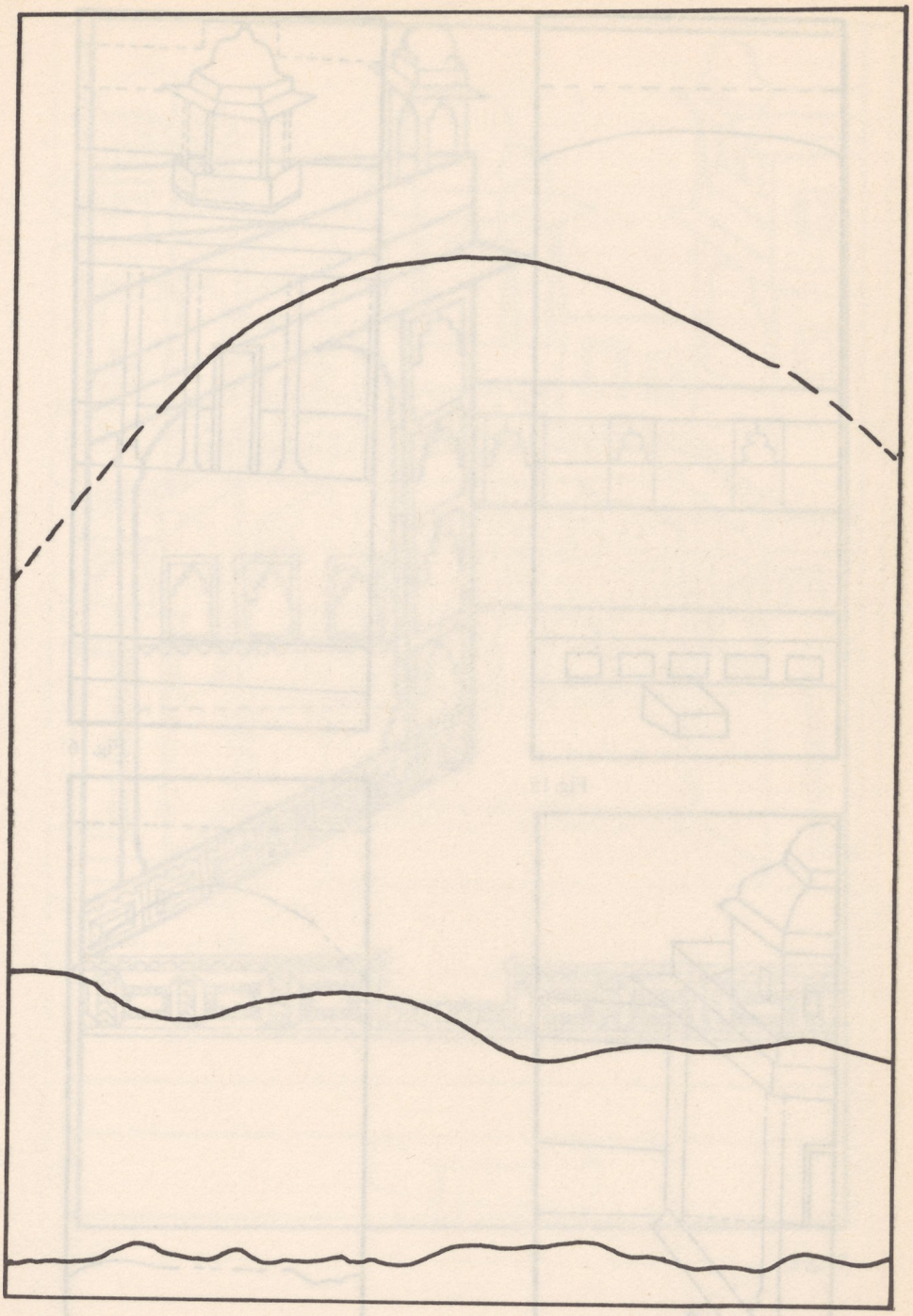


Fig. 14

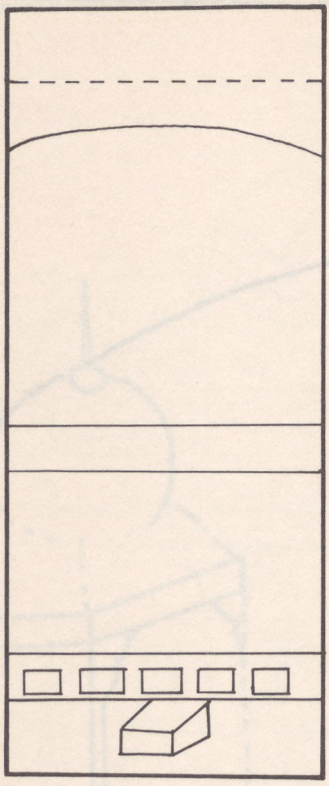


Fig. 15

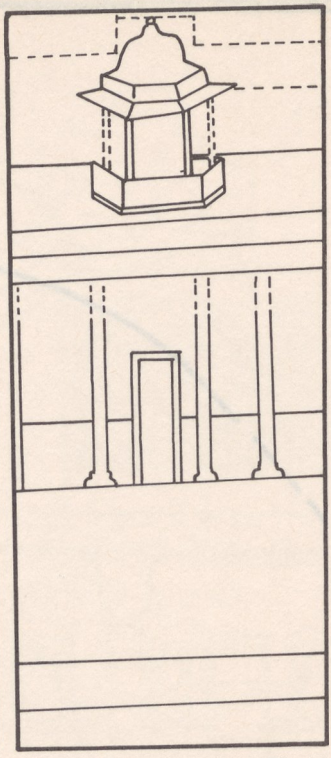


Fig. 16

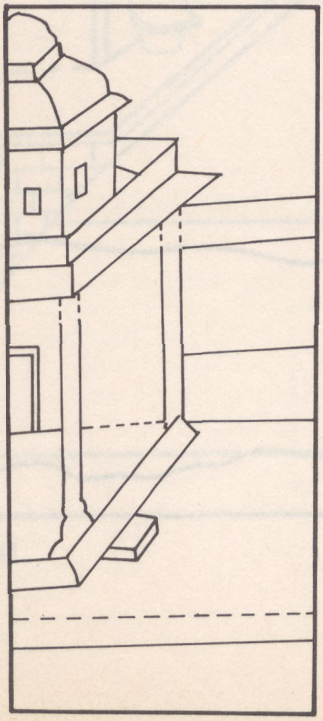


Fig. 17

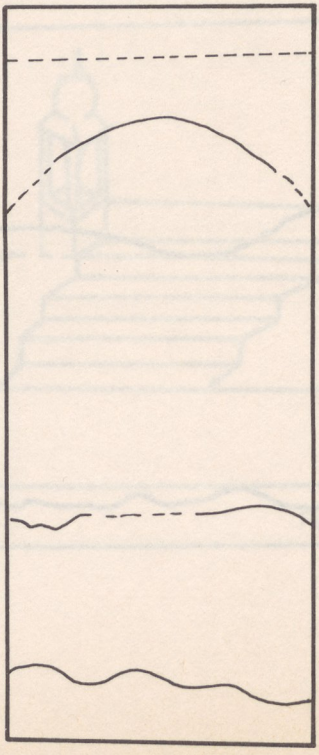


Fig. 18

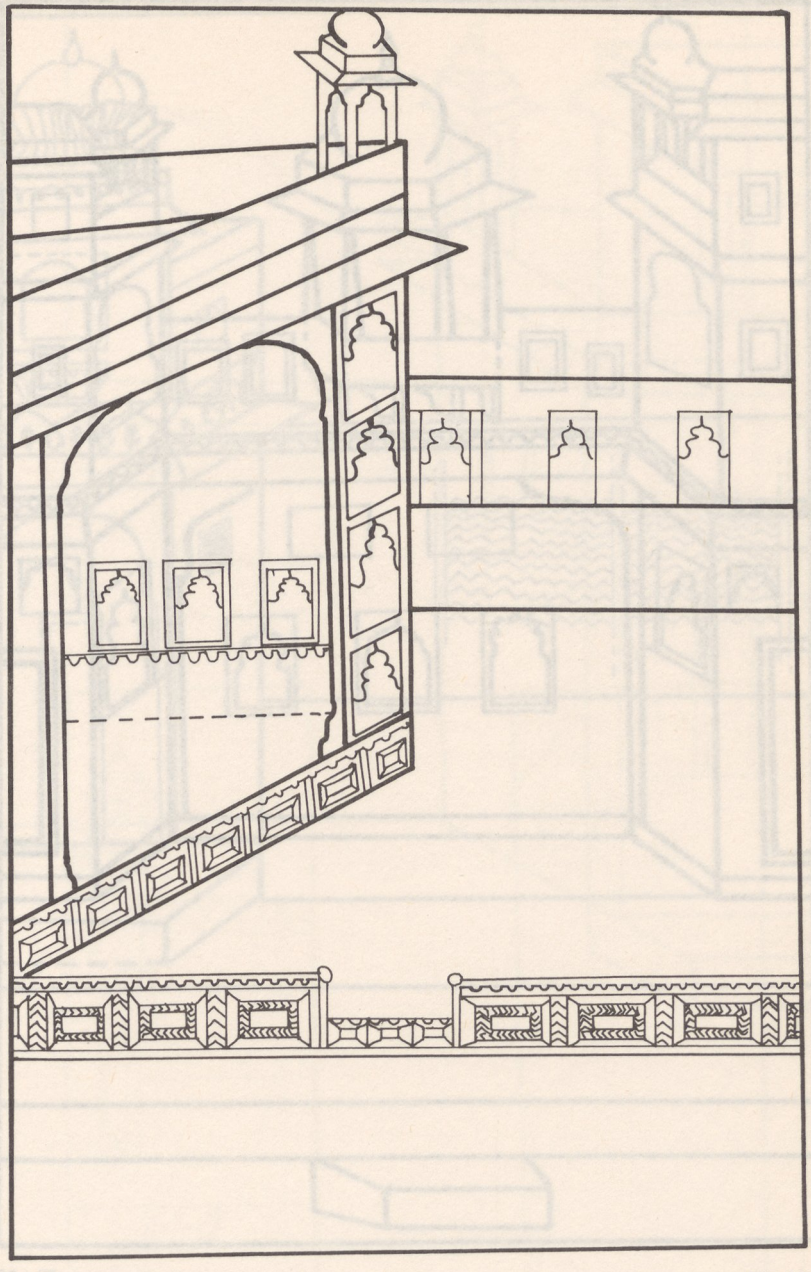


Fig. 19

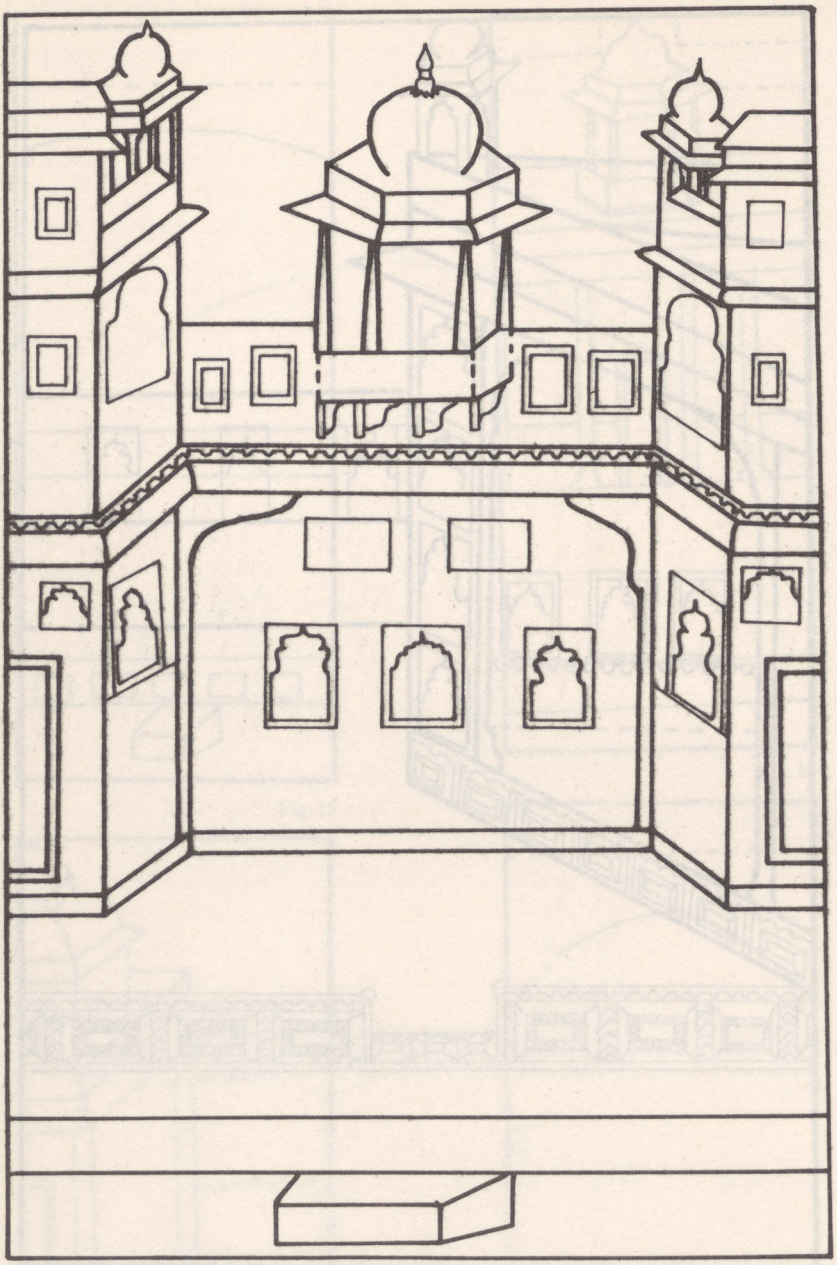


Fig. 20

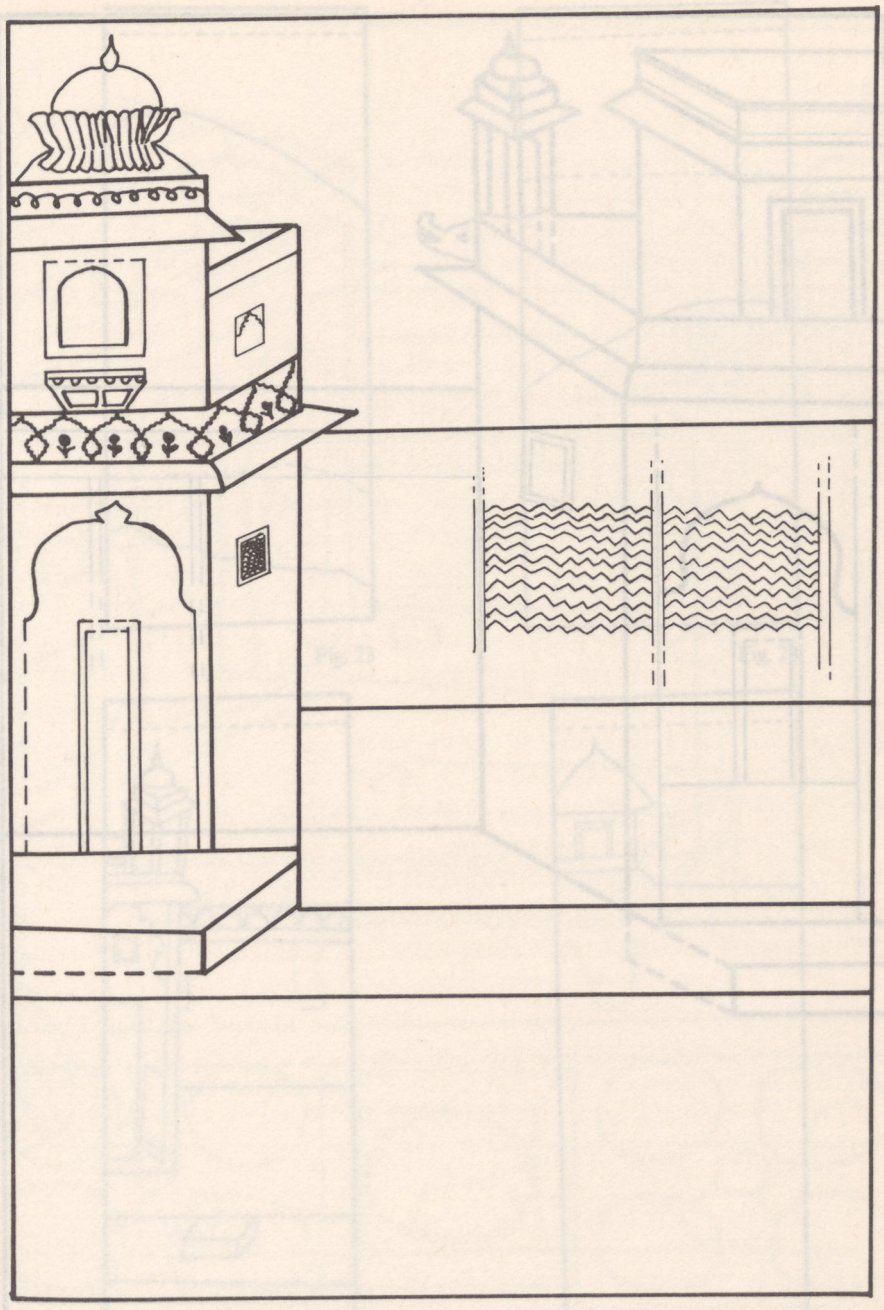


Fig. 21

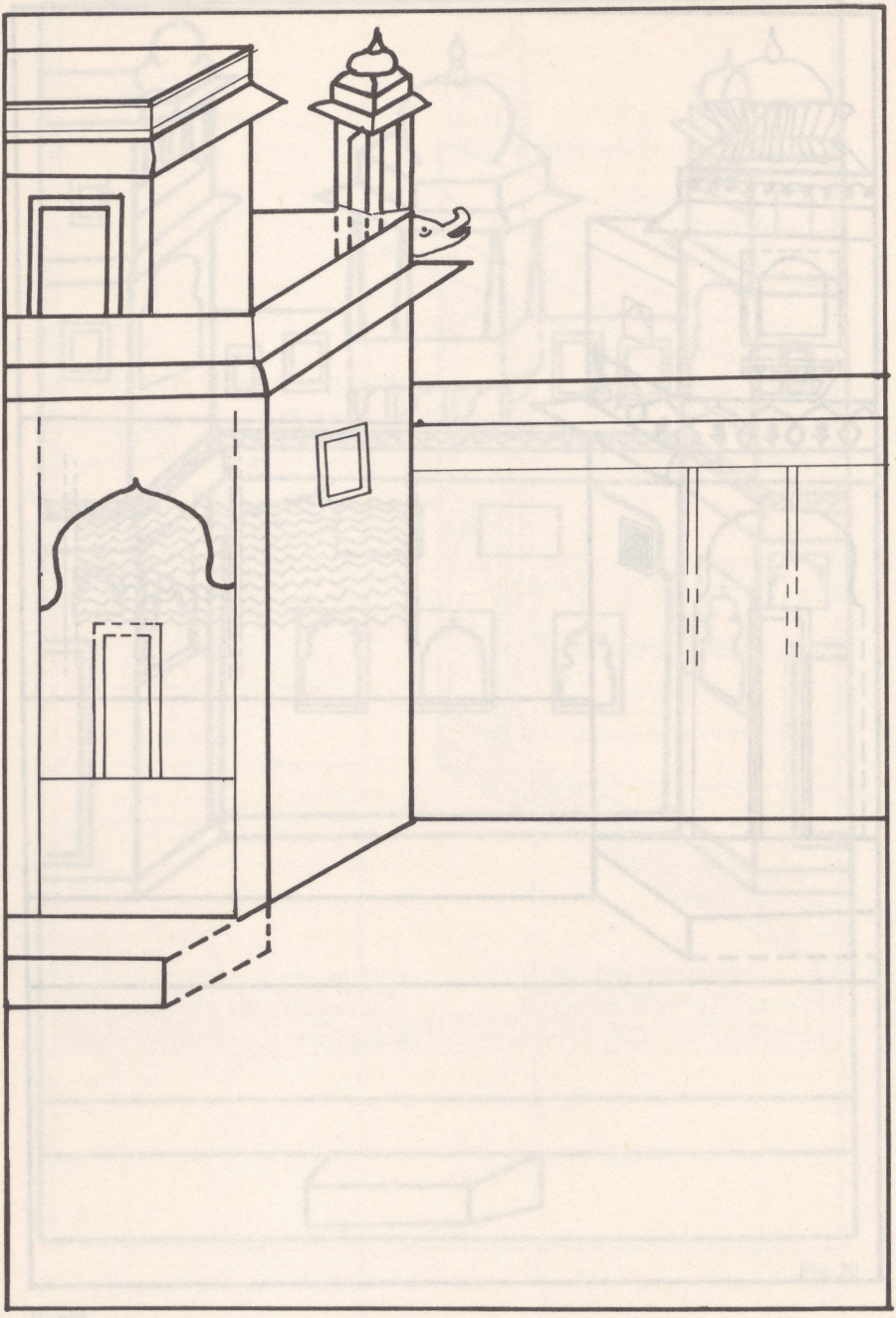


Fig. 22

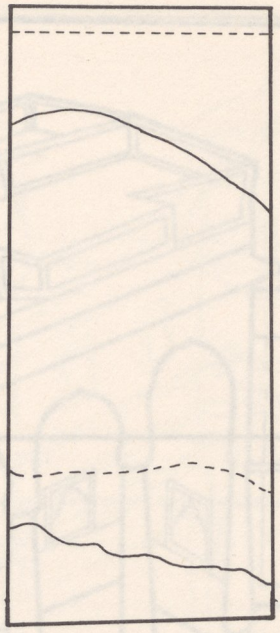


Fig. 23

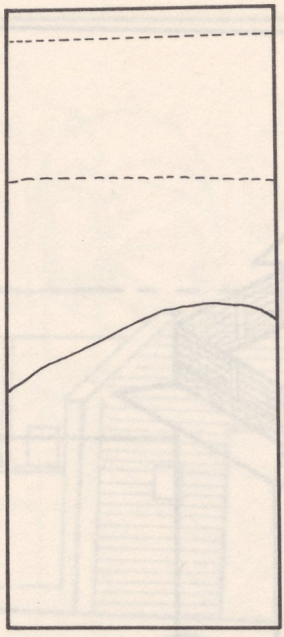


Fig. 24

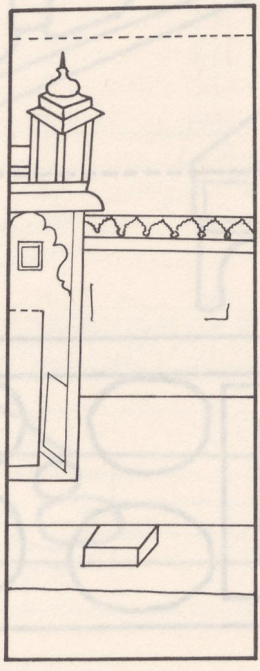


Fig. 25

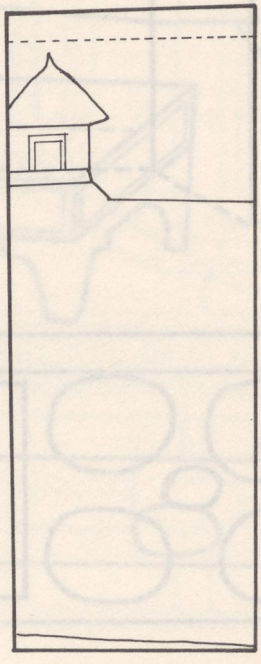


Fig. 26

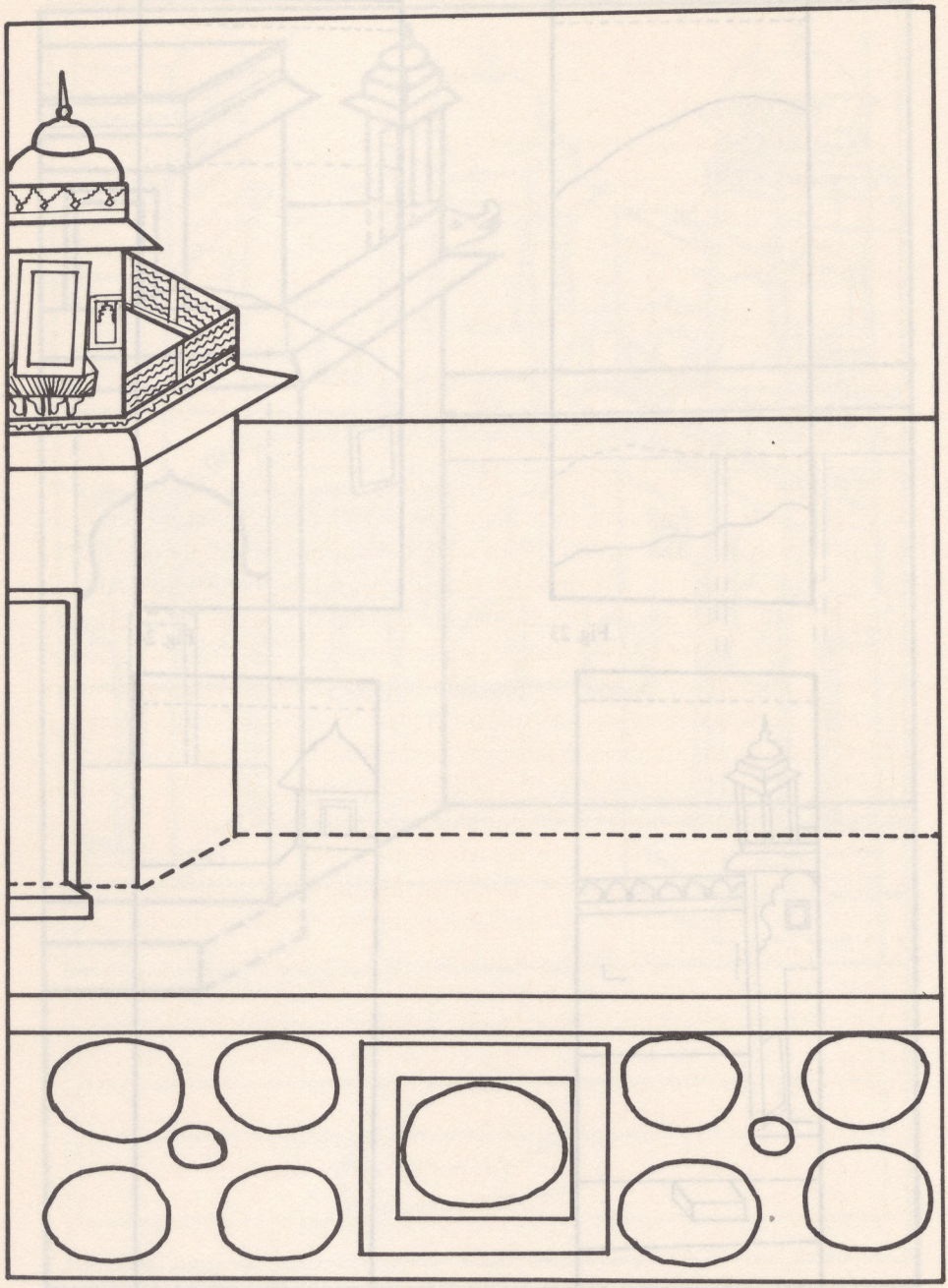


Fig. 27

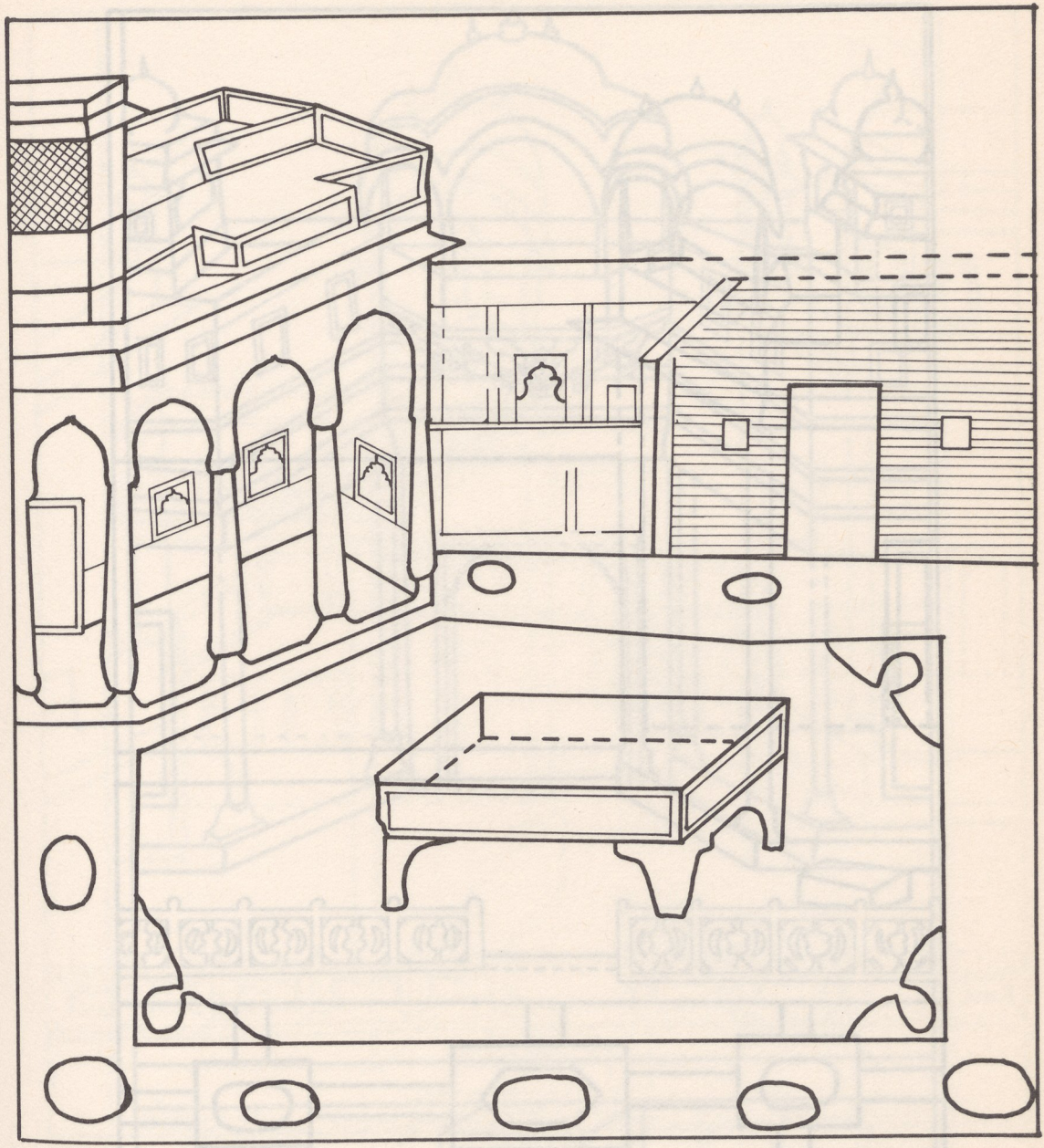


Fig. 28

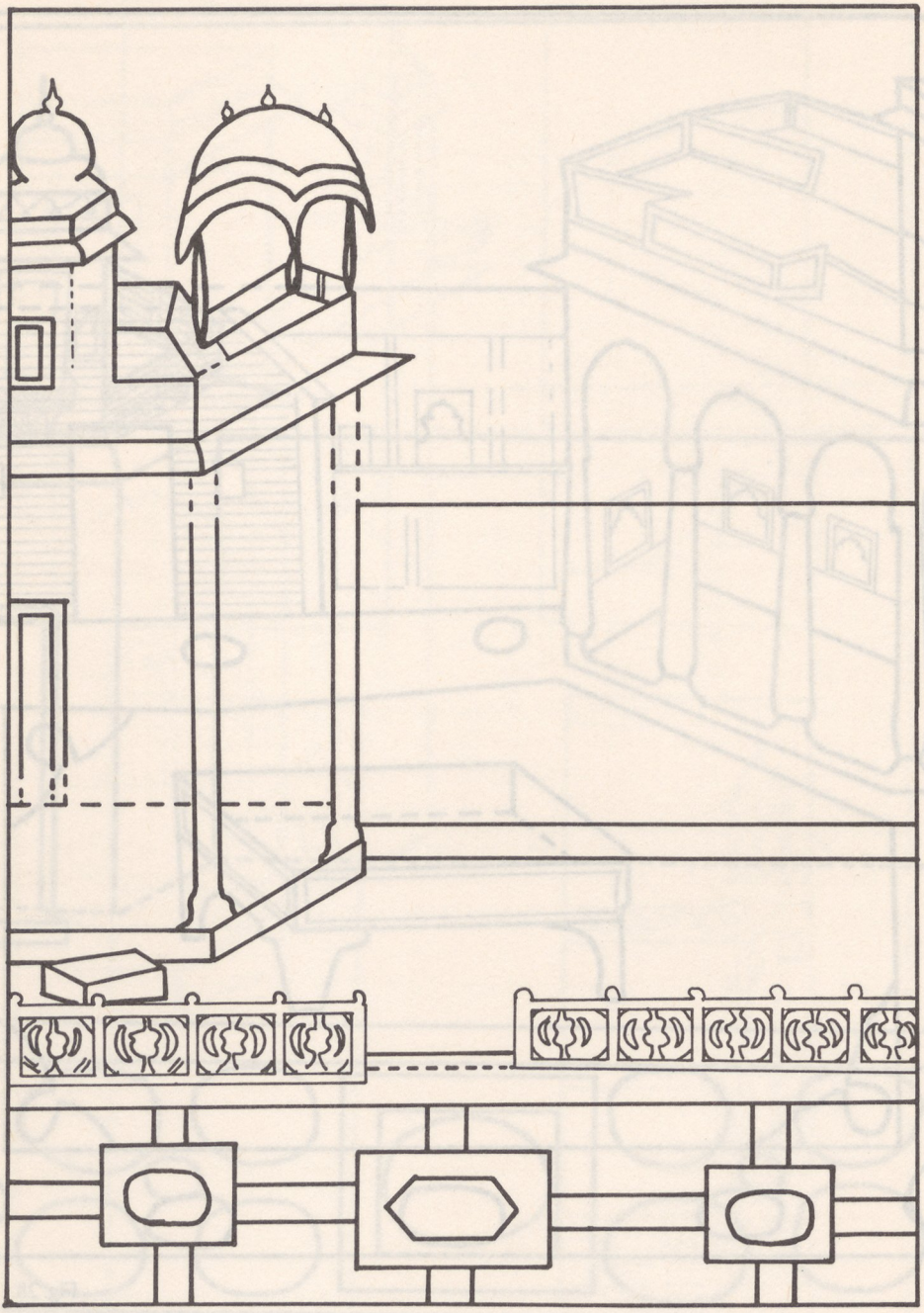


Fig. 29

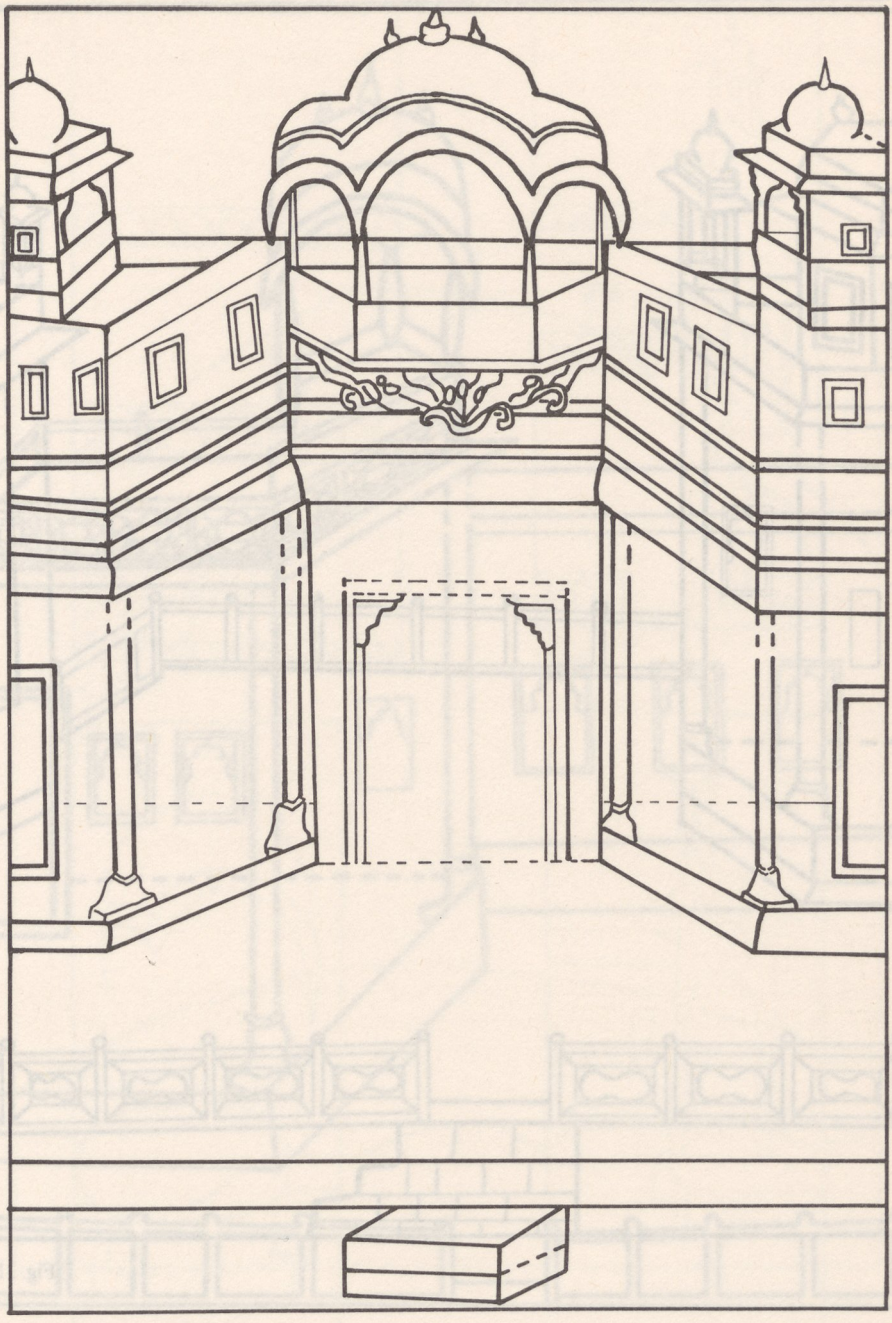


Fig. 30

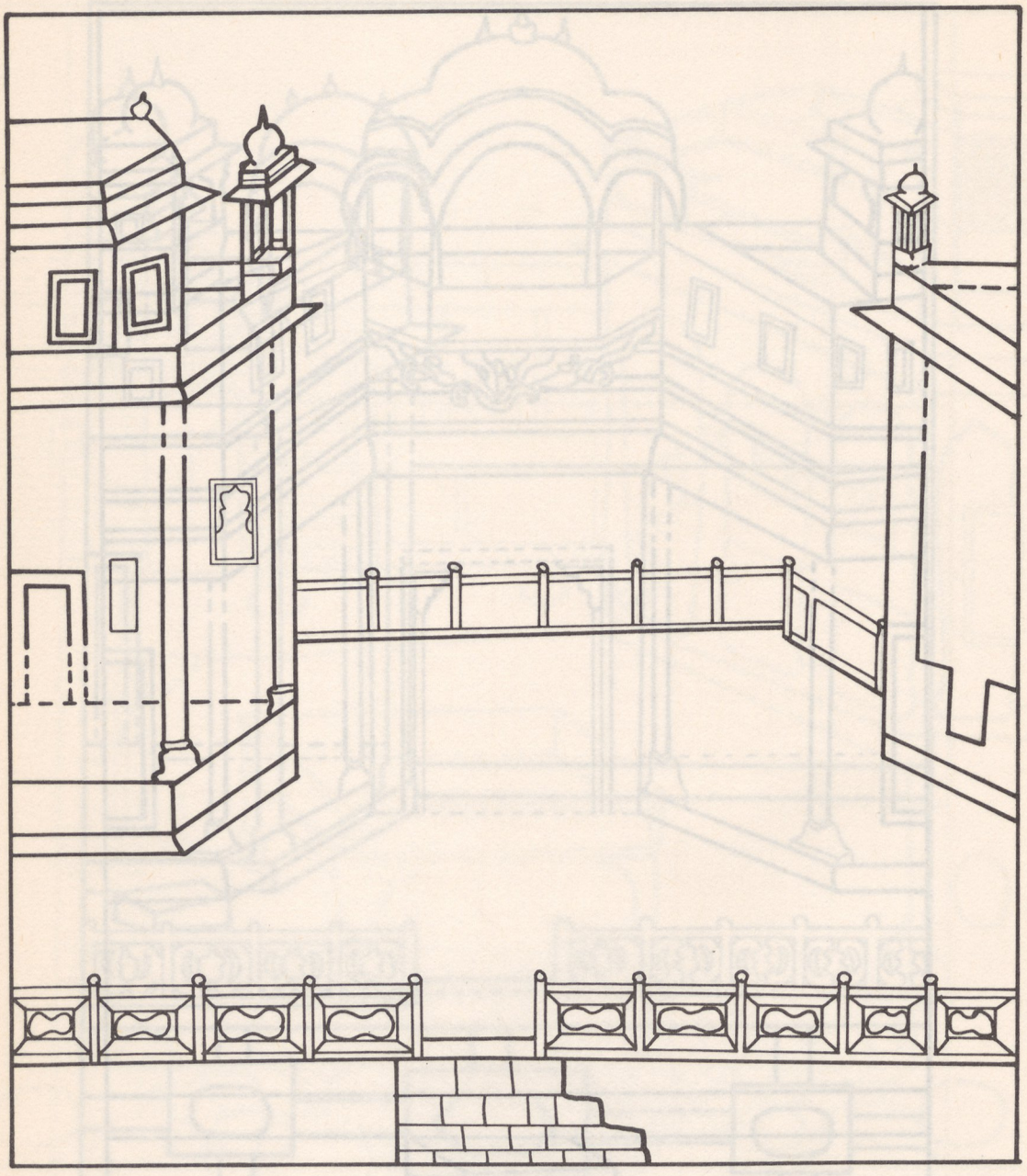


Fig. 31

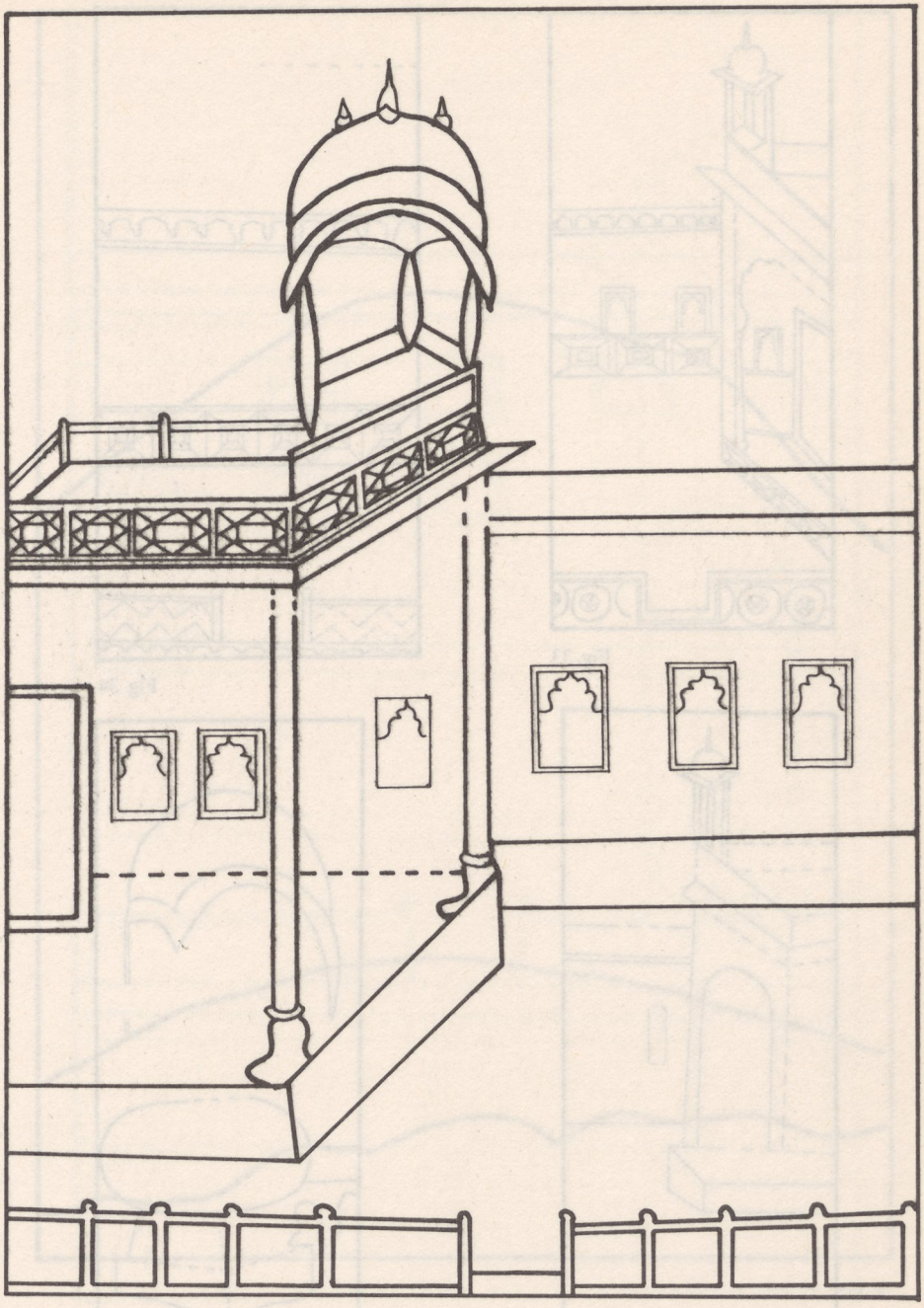


Fig. 32

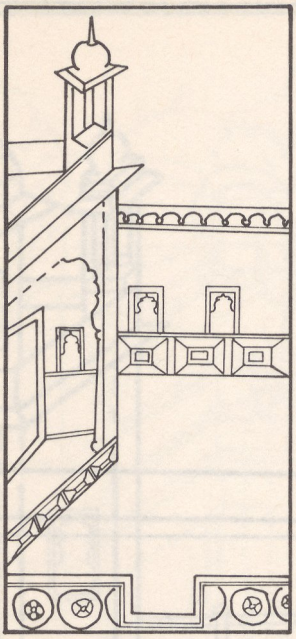


Fig. 33

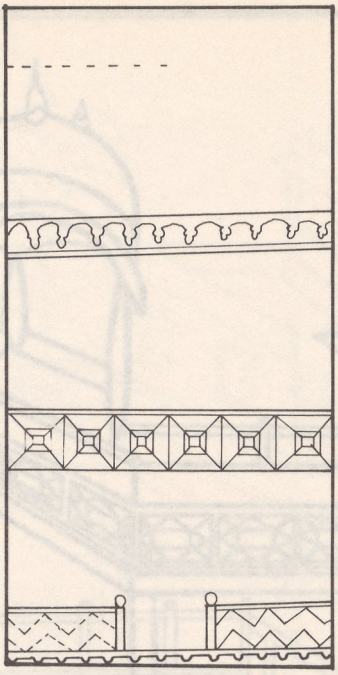


Fig. 34

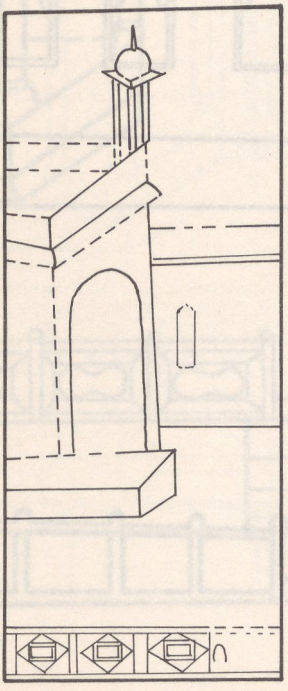


Fig. 35

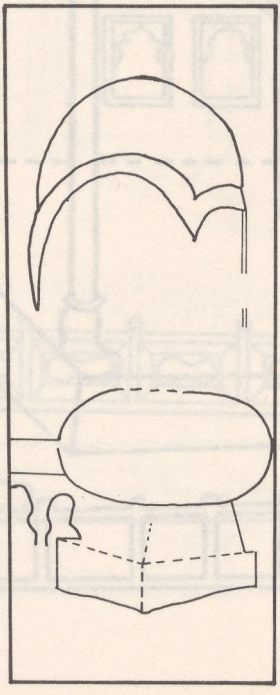


Fig. 36

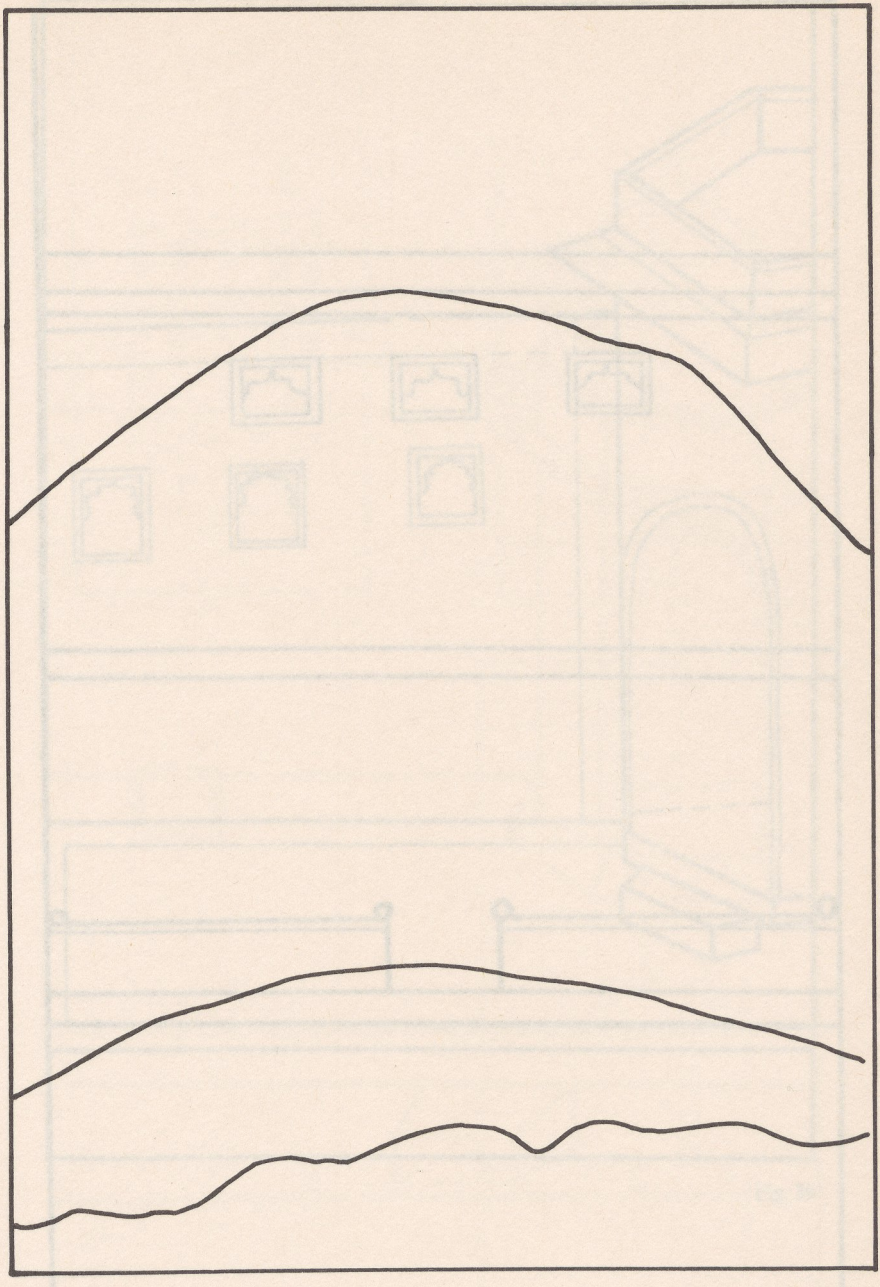


Fig. 37

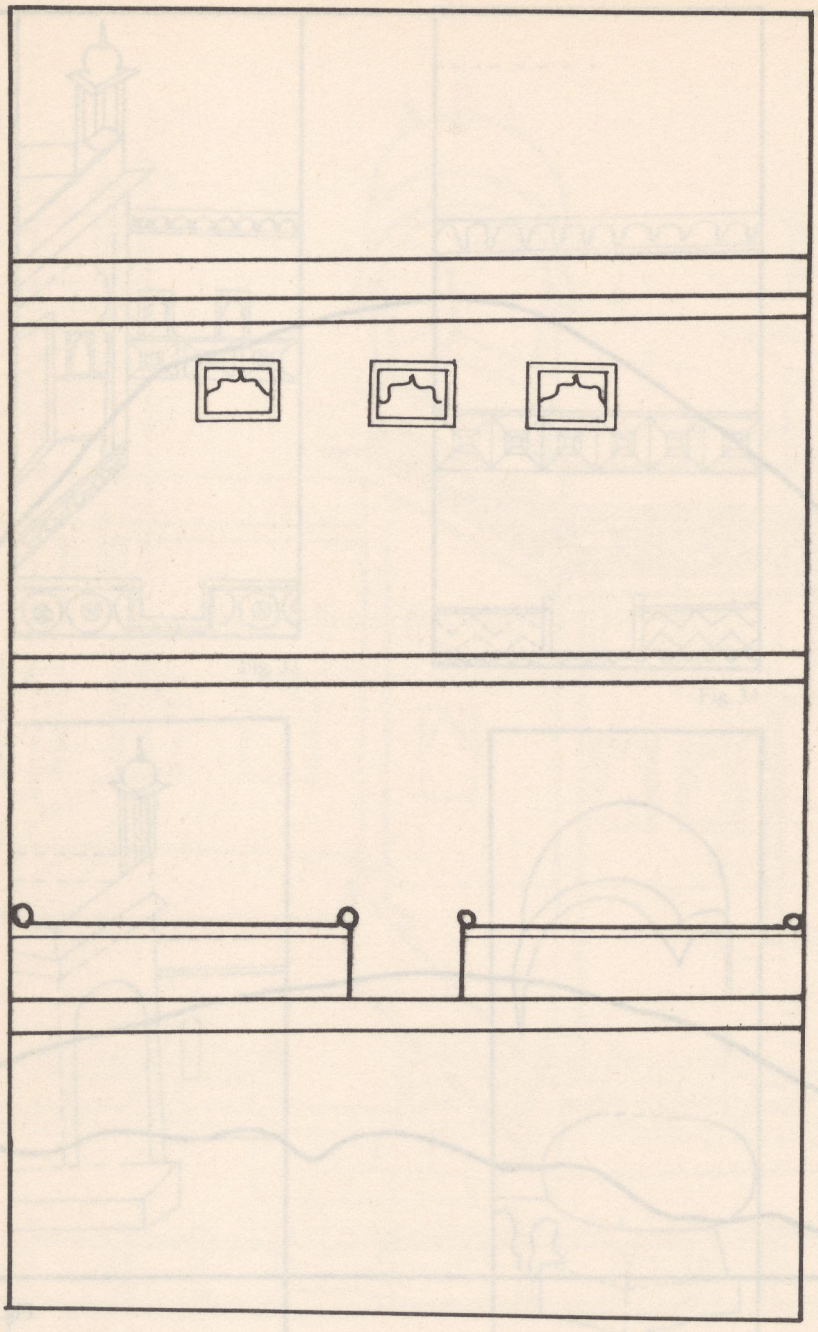


Fig. 38

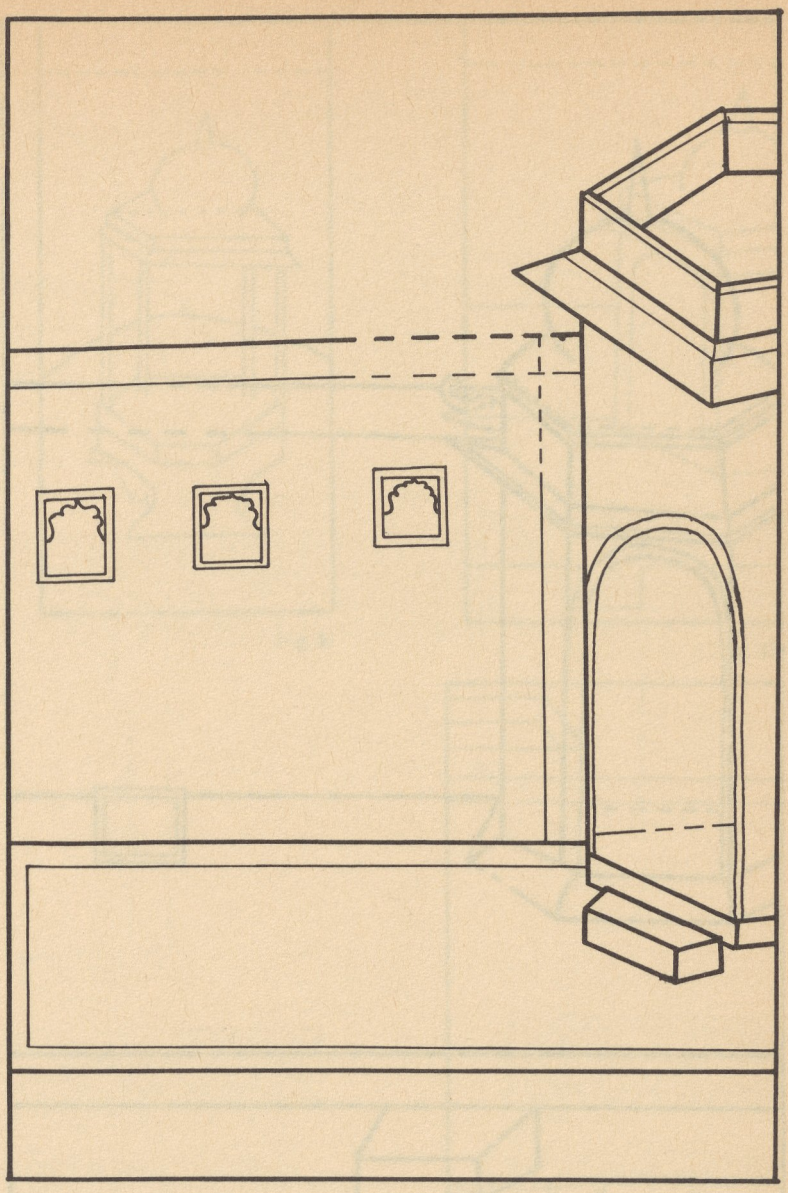


Fig. 39

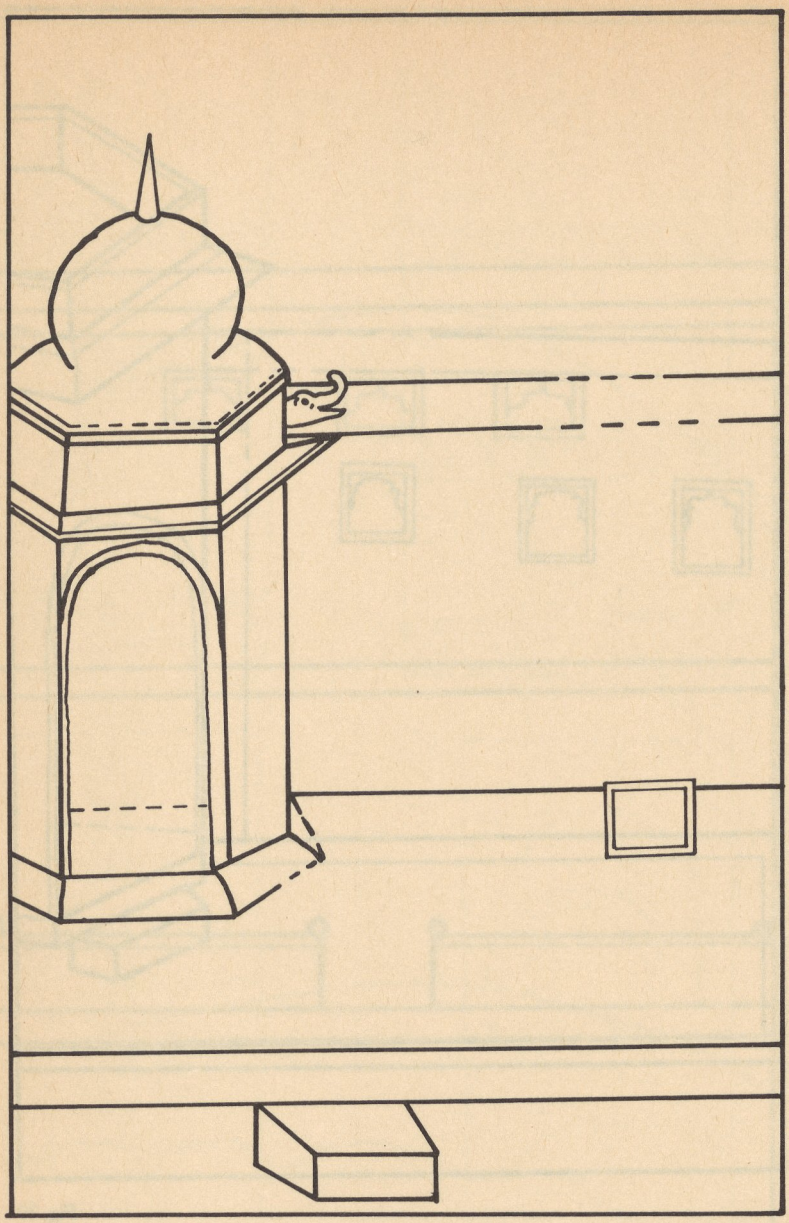


Fig. 40

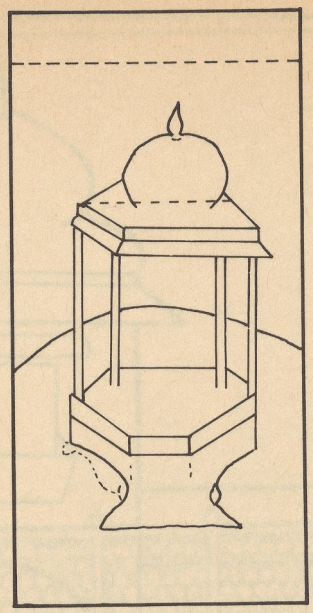


Fig. 41

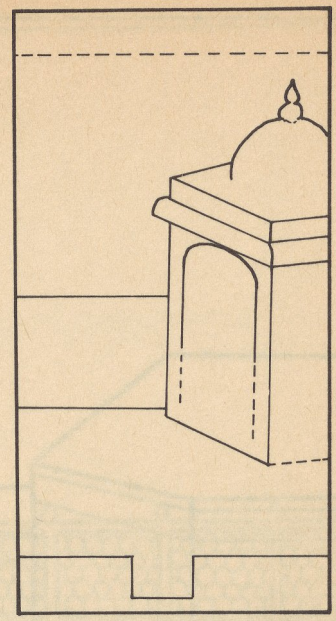


Fig. 42

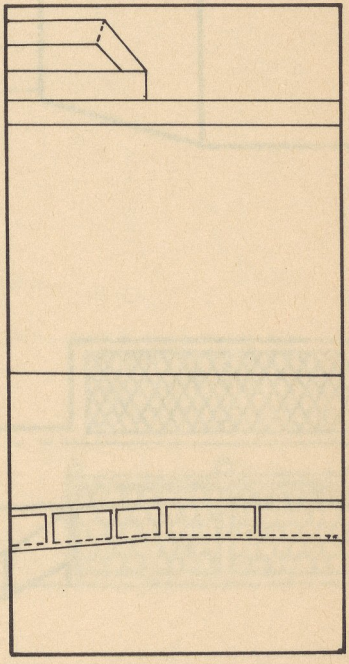


Fig. 43

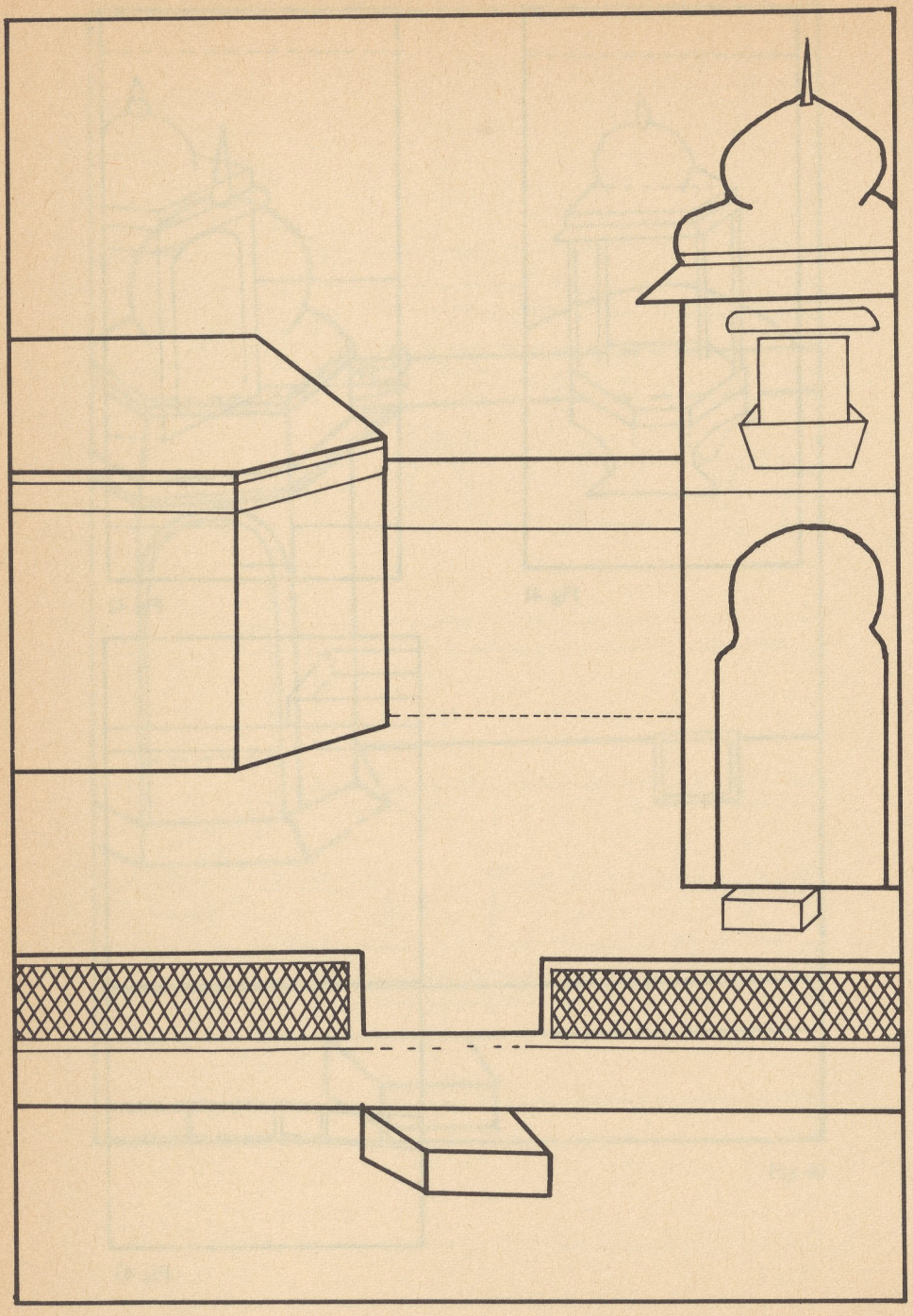


Fig. 44

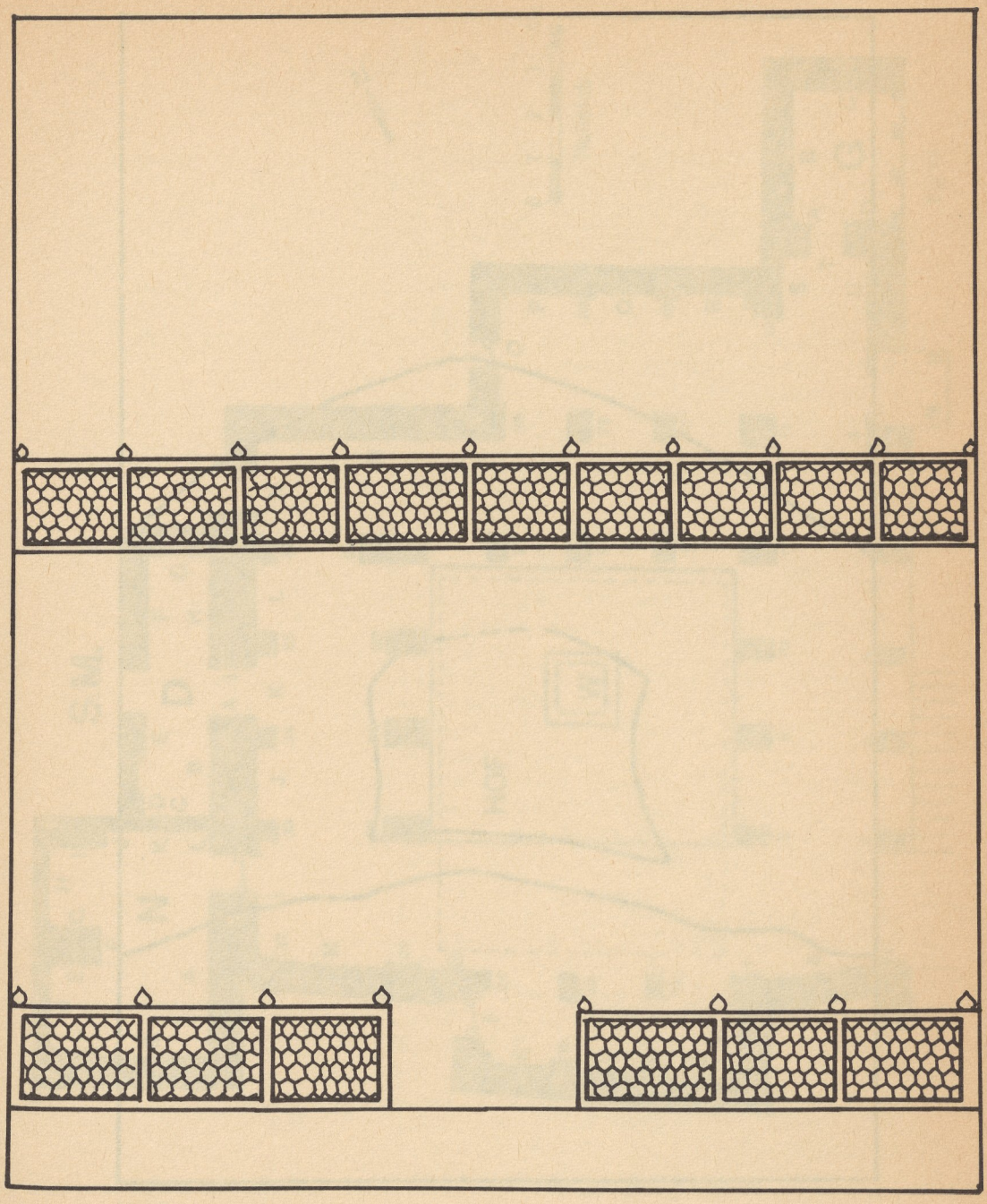


Fig. 45

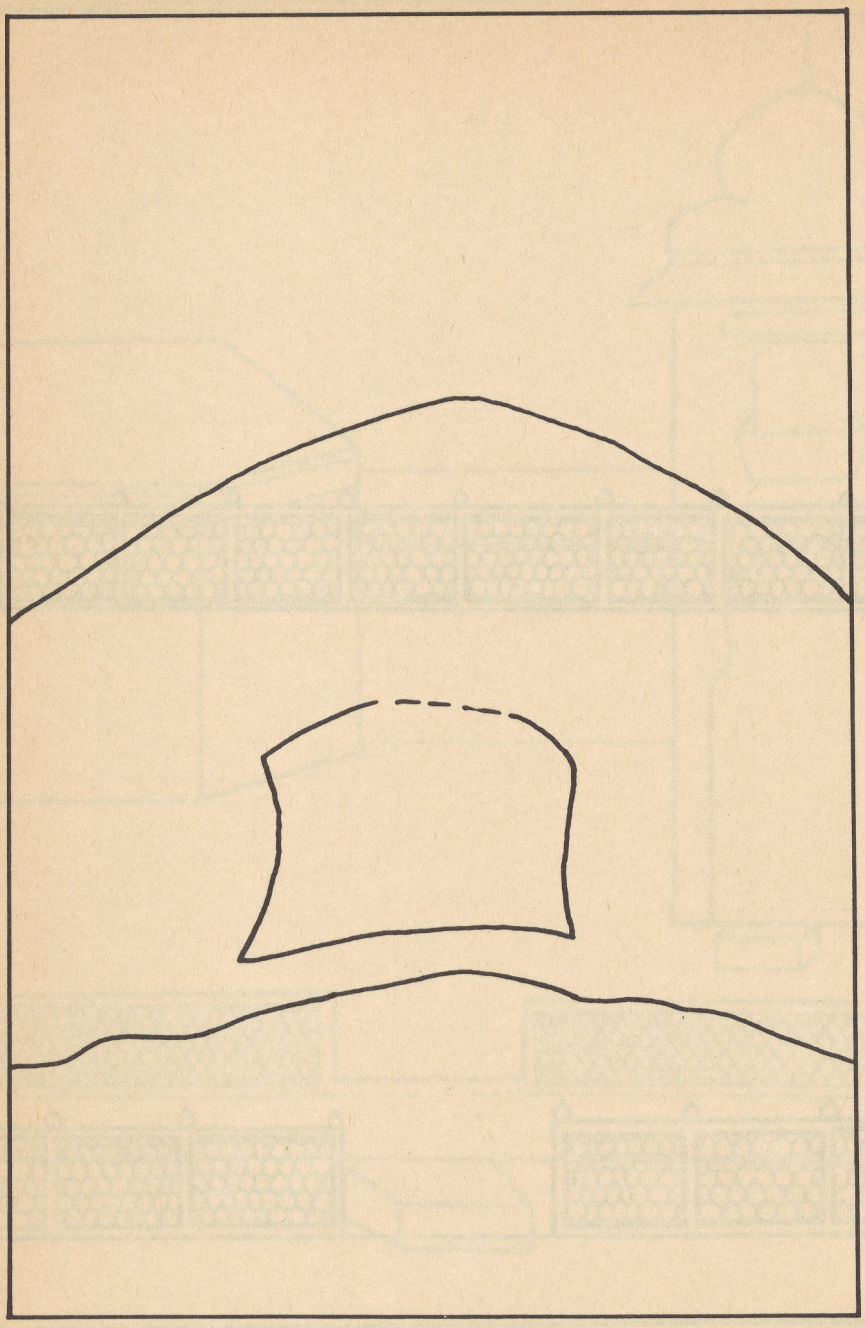


Fig. 46

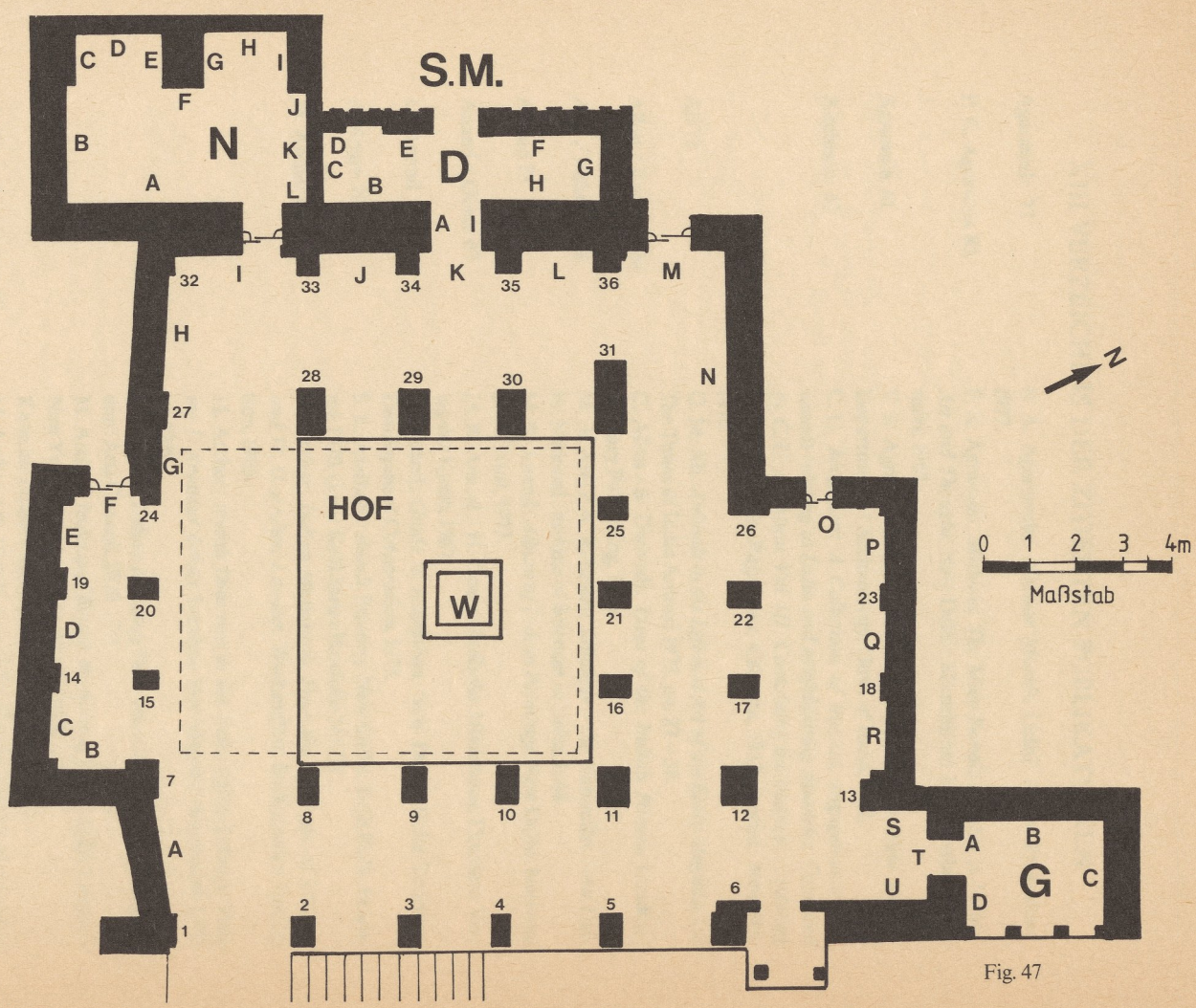
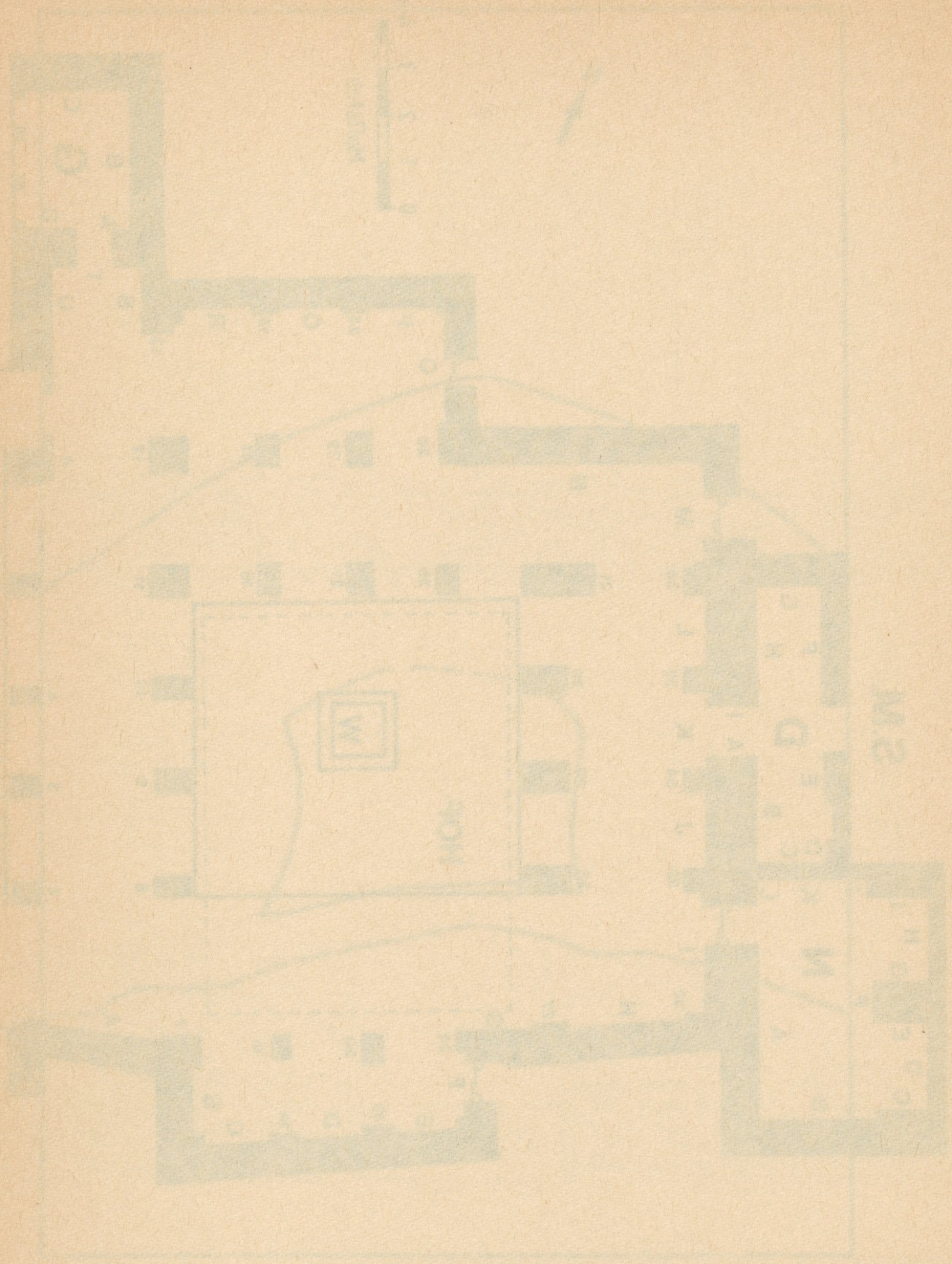


Fig. 47



XIII VERZEICHNIS DER ZITIERTEN PUBLIKATIONEN[1]

Agarawala 77	R. A. Agarawala: *Marwar Murals.* Delhi: Agam Prakashan 1977.
P. K. Agrawala 83	P. K. Agrawala: *Mithuna. The Male-Female Symbol in Indian Art and Thought.* New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 1983.
Agrawala 61	V. S. Agrawala. *Indian Miniatures. An Album.* New Delhi: Department of Archaeology, Govt. of India, 1961.
Aitchison 32	C. U. Aitchison: *A Collection of treaties, engagements and sanads relating to India and neighbouring countries. Compiled by C. U. Aitchison. Vol. III: Containing the treaties . . . relating to the States in Rajputana.* Calcutta, 1932, reprint: Nendeln, 1973.
Ali 73	G. M. Ali: *Animals in the Life and Art of the Early Mughals.* In: The Times of India Annual 1973, pp. 27 – 38.
Allen / Dwivedi 84	C. Allen / S. Dwivedi: *Lives of the Indian Princes.* London: Century Publishing, 1984.
Alvi / Rahman 68	M. A. Alvi / A. Rahman: *Jahangir – the Naturalist.* New Delhi: National Institute of Sciences in India, 1968.
Anand 73	M. R. Anand: *Album of Indian Paintings.* New Delhi: National Book Trust, 1973.
Anand / Goetz 67	M. R. Anand / H. Goetz: *Indische Miniaturen.* Dresden: Verlag der Kunst, 1967.
U. Anand 75	U. Anand: *Guide to Rajasthan.* New Delhi: India Tourism Development Corporation, 1975.
Andhare 70	S. K. Andhare: *Bundi Painting.* New Delhi: Lalit Kalā Akademi, 1970. (Lalit Kalā Series Portfolio No. 7)
M. Archer 63	M. Archer: *Indian Miniatures. From the collection of Mildred and W. G. Archer, London.* Washington: Smithsonian Institution, 1963.
69	M. Archer: *British Drawings in the India Office Library. Volume I: Amateur Artists.* London: Her Majesty's Stationery Office, 1969.
70	M. Archer: *Indian paintings from court, town and village.* London: Arts Council, 1970 – 72.
79	M. Archer: *India and British Portraiture 1770 – 1825.* London/ New York: Sotheby Parke Bernet, 1979, Karachi/Delhi: Oxford University Press, 1979.
Archer / Lightbown 82	M. Archer / R. Lightbown: *India observed. India as viewed by British Artists 1760 – 1860.* London: Victoria and Albert Museum, 1982.

[1] D. h. Veröffentlichungen, aus denen Texte und/oder Abbildungen zitiert worden sind. Publikationen, die nach dem 31. 12. 1985 erschienen sind oder uns erst nach diesem Datum erreicht haben, konnten nicht mehr berücksichtigt werden.

Archer 57 — W. G. Archer: *Indische Miniaturen.* Laupen/Bern: Iris Verlag, 1957.

59 — W. G. Archer: *Indian Painting in Bundi and Kotah.* London: Her Majesty's Stationery Office, 1959. (Museum Monograph No. 13)

W. G. Archer: *Indian Miniatures.* London: Studio Books, 1960.

62 — W. G. Archer: *Indian Paintings from Rajasthan.* Calcutta, 1962.

68 — W. G. Archer: *Rajput Miniatures. From the Collection of Edwin Binney,* 3rd. Portland, Oregon: Portland Art Museum, 1968.

73 — W. G. Archer: *Indian Paintings from the Punjab Hills. A Survey and History of Pahari Miniature Painting.* (2 Vols.). London/New York: Sotheby Parke Bernet, 1973, Delhi: Oxford University Press, 1973.

Arnold / Wilkinson 36 — T. W. Arnold / J. V. S. Wilkinson: *The Library of A. Chester Beatty. A Catalogue of the Indian Miniatures. Revised and edited by J. V. S. Wilkinson.* III Volumes. London: Emery Walker, 1936. (Oriental Manuscripts 1 – 18)

Art of Asia 81 — *Art of Asia Acquired by North American Museums, 1980.* In: Archives of Asian Art, XXXIV, 1981. pp. 95 – 111.

Asiatic Art 85 — *Asiatic Art in the Rijksmuseum, Amsterdam. Ed. by Pauline Lunsingh Scheurleer.* Amsterdam: Meulenhoff / Landshoff / Vrienden der Aziatische Kunst, 1985.

Athar Ali 85 — M. Athar Ali: *The Apparatus of Empire. Awards of Ranks, Offices and Titles to the Mughal Nobility (1574 – 1658).* Delhi: Oxford University Press, 1985.

Bahura 71 — G. N. Bahura: *Catalogue of Manuscripts in the Maharaja of Jaipur Museum.* Jaipur: The Secretary, Maharaja of Jaipur Museum, 1971. (Maharaja Sawai Man Singh II Memorial Series No. 1)

76 — G. N. Bahura: *Literary Heritage of the Rulers of Amber and Jaipur. With an Index to the Register of Manuscripts in the Potikhana of Jaipur (I. Khasmohor Collection).* Jaipur: Maharaja Sawai Man Singh II Museum, 1976. (Maharaja Sawai Man Singh II Memorial Series No. 2)

Balbir 85 — N. Balbir: *The Monkey and the Weaver-Bird: Jaina Versions of a Pan-Indian Tale.* In: Journal of the American Oriental Society, Vol. 105, no. 1, 1985, pp. 119 – 134.

Banerji 57 — A. Banerji: *Illustrations to the Rasikapriyā from Bundi-Kotah.* In Lalit Kalā Nos. 3 – 4, April 1956 – March 1957, pp. 67 – 73.

Barrett 58 — D. Barrett: *Painting of the Deccan XIV – XVII Century.* London: Faber and Faber Limited, 1958. (The Faber Gallery of Oriental Art)

Barrett / Gray 63 — D. Barrett / B. Gray: *Indische Malerei.* Genève: Editions d'Art Albert Skira, 1963. (Die Kunstschätze Asiens)

Bautze 83 — J. Bautze: *Rajasthani Painting: Relation of Murals and Miniatures.* In: Bulletin D'Etudes Indiennes, No. 1, 1983, pp. 40 – 41.

85 a — J. Bautze: *Zuordnungsfragen bei Kota-Malereien.* In: Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Supple-

ment VI, XXII. Deutscher Orientalistentag vom 21. bis 25. März 1983 in Tübingen. Ausgewählte Vorträge, herausgegeben von Wolfgang Röllig. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, 1985, pp. 438 – 444.

85 b J. Bautze: *Drei Miniaturmalereien aus Kota im Linden-Museum:* In: TRIBUS, Jahrbuch des Linden-Museums, Nr. 34, Dezember 1985. Stuttgart: Linden-Museum Stuttgart – Staatliches Museum für Völkerkunde, 1985, pp. 89 – 120.

85 c J. Bautze: *Portraits of Bhao Singh Hara.* In: Berliner Indologische Studien, Reinbek: Inge Wezler, 1985, pp. 107 – 122.

Beach 66 M. C. Beach: *Rajput and related Paintings.* In: The Arts of India and Nepal: The Alice and Nasli Heeramaneck Collection, Boston, 1966, pp. 120 – 134.

72 M. C. Beach: *Painting of the later eighteenth Century at Bundi and Kota.* In: Aspects of Indian Art, ed. by Pratapaditya Pal, Leiden: E. J. Brill, 1972, pp. 124 – 129.

74 M. C. Beach: *Rajput Painting at Bundi and Kota.* Ascona: Artibus Asiae Publishers, 1974. (Artibus Asiae Supplementum XXXII)

78 M. C. Beach: *The Grand Mogul. Imperial Painting in India 1600 – 1660.* Williamstown, Massachusetts: Sterling and Francine Clark Art Institute, 1978.

Beaune 85 C. Beaune: *The Mural Paintings of Bundi and Kota.* In: Orientations, Volume 16, No. 6, June 1985, pp. 30 – 44.

Bedekar 79 V. H. Bedekar: *Stylistic Approach to Indian Miniatures.* Baroda: Museology Department, Faculty of Fine Arts, 1979.

Beny 84 R. Beny: *Rajasthan, Land of Kings. Design and photography by Roloff Beny with text by Sylvia A. Matheson.* London: Frederick Muller Limited, 1984.

Bernier 16 F. Bernier: *Travels in the Mogul Empire A. D. 1656 – 1668. Translated . . . and annotated by A. Constable, 2nd ed. revised by V. A. Smith.* London (etc.): Humphrey Milford/Oxford University Press, 1916.

Bhargava 79 V. S. Bhargava: *Rise of the Kachhawas in Dhundhār (Jaipur). From the earliest times to the death of Sawai Jai Singh (1743 A. D.).* Ajmer/New Delhi: Shabd Sanchar, 1979.

Bhatnagar 74 V. S. Bhatnagar: *Life and Times of Sawai Jai Singh 1688 – 1743.* Delhi: Impex India, 1974.

Bhattacharyya 70 *Indian Museum Calcutta.* Preface by A. K. Bhattacharyya (in japanischer Sprache). Tokyo: Kodansha, 1970. (Museums of the World).

Bhavnani 70 E. Bhavnani: *The Dance in India. The Origin and History, Foundations, the Art and Science of the Dance in India – Classical, Folk and Tribal.* Bombay: D. B. Taraporevala Sons & Co. Private Ltd., [2]1970.

Binney 62 E. Binney: *Persian and Indian Miniatures from the Collection of Edwin Binney, 3rd.* Portland: Portland Art Museum, 1962.

73 E. Binney: *Indian Miniature Painting From the Collection of Edwin Binney, 3rd. I The Mughal and Deccani Schools with*

some related Sultanate Material. Portland: Portland Art Museum, 1973.

Binyon / Arnold 21 — L. Binyon / T. W. Arnold: *The Court Painters of the Grand Moguls.* London/Edinburgh/Glasgow/New York/Toronto/Melbourne/Cape Town/Bombay: Humphrey Milford/Oxford University Press, 1921.

Bittermann 81 — R. Bittermann: *royal hunters and divine lovers – indian miniatures from the israel museum collection.* Jerusalem: The Israel Museum, 1981.

Bongard 11 — O. Bongard: *Die Reise des Deutschen Kronprinzen durch Ceylon und Indien.* Berlin: Verlag C. U. Schwetschke, 1911.

Brand / Lowry 85 — M. Brand / G. D. Lowry: *Akbar's India: Art from the Mughal City of Victory.* New York: The Asia Society Galleries, 1985.

Brijbhushan 79 — J. Brijbhushan: *The World of Indian Miniatures.* Tokyo/New York/San Francisco: Kodansha International Ltd., 1979.

J. Brown 67 — J. D. Brown: *L'Inde, par J. D. Brown et les Rédacteurs de LIFE.* N. p.: TIME Inc., 1967, (Collections LIFE)

Brown 24 — P. Brown: *Indian Painting under the Mughals A. D. 1550 to A. D. 1750.* Oxford: Clarendon Press, 1924. (Reprint New York: Hacker Art Books, 1975).

30 — P. Brown: *The Art Section of the Indian Museum, Calcutta.* In: Indian Art and Letters, New Series, Vol. IV, no. 1, 1930, pp. 1 – 17.

32 — P. Brown: *Indian Painting.* Calcutta: Association Press, Y. M. C. A., London/New York/Toronto/Melbourne/Calcutta/ and Madras: Oxford University Press ^{4}1932 (first published 1917). (The Heritage of India Series)

W. N. Brown 62 — W. N. Brown: *The Vasanta Vilāsa. A Poem of the Spring Festival in old Gujarātī accompanied by Sanskrit and Prakrit Stanzas and illustrated with Miniature Paintings. Critically edited and translated, with an Introduction and a Description of the Paintings.* New Haven: American Oriental Society, 1962. (American Oriental Series Volume 46)

Brunel 81 — F. Brunel: *Splendour of Indian Miniatures.* (frz. Titel: Miniatures de l'Inde) Boulogne: Editions Delroisse, n. d. (1981).

Budh Singh 61 — Budhasiṃha: *Nehataraṃga.* [ed.] *śrīrāmaprasāda dādhīca.* Jodhapura: rājasthāna prācyavidyā pratiṣṭhāna, 1961. (Rājasthāna purātana granthamālā, granthāṅka 63)

Bussagli 69 — M. Bussagli: *Indian Miniatures.* London/New York/Sidney/Toronto: Paul Hamlyn, 1969. (Translated by Raymond Rudorff from the Italian original „La Miniatura Indiana, 1966")

Catalogue 47 — *Catalogue of the Exhibition of Art chiefly from the Dominions of India and Pakistan 1947 – 48.* London: Royal Academy of Arts, 1947.

Census of India 1961. *Rajasthan. District Census Handbook, Bundi District.* (Compiled by:) C. S. Gupta. Jaipur: Director of Printing and Stationery, Government of Rajasthan, 1967.

Census of India 1961. *Rajasthan. District Census Handbook. Kota District.* (Compiled by:) C. S. Gupta. Jaipur: Govt. of India, 1966.

	Census of India 1961. *Rajasthan. District Census Handbook, Tonk District.* (Compiled by:) C. S. Gupta. Jaipur: Director of Printing and Stationery, Government of Rajasthan, 1966.
Chaitanya 79	K. Chaitanya: *A History of Indian Painting. Manuscript, Moghul and Deccani Traditions.* New Delhi: Abhinav Publications, 1979.
82	K. Chaitanya: *A History of Indian Painting. Rajasthan Traditions.* New Delhi: Abhinav Publications, 1982.
Chakravarti 61	P. L. Chakravarti: *Catalogue and Guide to Government Museum, Alwar. Part I Sculptures – Inscriptions, Arts – Crafts and Paintings – Manuscript Sections.* Jaipur: Department of Archaeology & Museums, Government of Rajasthan, 1961.
Chandra 38	M. Chandra: *A Handbook to The Indian Art Collection in The Prince of Wales Museum of Western India, Bombay.* Bombay: Order of the Trustees, 1938.
49	M. Chandra: *The Technique of Mughal Painting.* Lucknow: The U. P. Historical Society, 1949.
53	M. Chandra: *The Paintings of Bundi.* In: Western Railway Annual, Bombay, 1953.
53 a	M. Chandra: *An Illustrated Set of the Amaru Śataka.* In: Bulletin of the Prince of Wales Museum of Western India 1951 – 1952, no. 2, Bombay, 1953, pp. 1 – 63.
58	M. Chandra: *Bundi.* In: Marg, Vol. XI, no. 2, March 1958, pp. 50 – 52.
74	M. Chandra: *Indian Art.* Bombay: Prince of Wales Museum of Western India, 1974.
Chandra / Khandalavala 65	M. Chandra / K. Khandalavala: *Miniatures and Sculptures from the Collection of the Late Sir Cowasji Jehangir, Bart.* Bombay: The Board of Trustees of The Prince of Wales Museum Bombay, 1965.
P. Chandra 59	P. Chandra: *Bundi Painting.* New Delhi: Lalit Kalā Akademi, 1959. (Lalit Kalā Series of Indian Art. Publication no. 6)
61	P. Chandra: *Four Bundi Paintings – A portfolio.* In: The Times of India Annual 1961.
S. Chandra 79	S. Chandra: *Parties and Politics at the Mughal Court 1707 – 1740.* New Delhi: People's Publishing House, ^{3}1979 (first published in 1959).
Chhavi	*Chhavi Golden Jubilee Volume. Bharat Kala Bhavan 1920 – 1970. (Ed.) Anand Krishna.* Banaras: Rai Krishnadasa, Bharat Kala Bhavan, 1971.
Chhavi – 2	*Chhavi – 2: Rai Krishnadasa Felicitation Volume. (Ed.) Anand Krishna.* Banaras: Bharat Kala Bhavan, 1981.
Chiefs and leading . . . 03	*Chiefs and leading families in Rajputana.* Calcutta: Office of the Superintendent of Government Printing, India, ^{2}1903.
Christie's	*Messrs. Christie, Manson & Woods. London.* Sale Catalogues of Oriental Manuscripts and Miniatures. (zitiert nach Jahren und Verkaufsdaten)
Christie's N. Y.	*Messrs. Christie, Manson & Woods International Inc. New York.* Sale Catalogues of Oriental Manuscripts and Miniatures. (zitiert nach Jahren und Verkaufsdaten)

Cimino 85 — R. M. Cimino: *Vita di Corte nel Rajasthan. Miniature Indiane dal XVII al XIX Secolo (Torino, 22 marzo – 22 maggio 1985 Palazzo Reale – Torino).* (Collaboration: A. Topsfield) Firenze: Mario Luca Giusti, 1985. (CESMEO, Centro Piemontese di Studi sul Medio ed Estremo Oriente)

Coomaraswamy 16 — A. Coomaraswamy: *Rajput Painting. Being an account of the Hindu paintings of Rajasthan and the Panjab Himalayas from the sixteenth to the nineteenth century. Described in their relation to contemporary thought. With text and translations. Foreword by Karl J. Khandalavala.* Delhi/Varanasi/Patna: Motilal Banarsidas, 1976. (first published London, 1916)

Cran 80 — R. Cran: *Miniatures indiennes. 29 Juin au 31 décembre 1980.* Neuchâtel: Musée d'ethnographie, 1980.

Czuma 75 — S. Czuma: *Indian Art from the George P. Bickford Collection. Introduction by W. G. Archer. Catalogue by Stanislaw Czuma.* Cleveland, Ohio: The Cleveland Museum of Art, 1975.

Dallapiccola 75 — A. L. Dahmen-Dallapiccola: *Rāgamālā-Miniaturen von 1475 bis 1700.* Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1975. (Schriftenreihe des Südasien-Instituts der Universität Heidelberg)

76 — A. L. Dahmen-Dallapiccola: *Indische Miniaturen. Malerei der Rajput-Staaten.* Baden-Baden: Holle Verlag, 1976. (Holle Kunstbibliothek)

77 — A. L. Dallapiccola: *Ragamala. Exposition Mars 1977.* Paris: Galerie Marco Polo, 1977.

78 — A. L. Dallapiccola: *Princesses et Courtisanes à travers les miniatures indiennes.* Paris: Galerie Marco Polo, 1978.

81 — A. L. Dallapiccola: *Kunsthandel Klefisch GmbH. Katalog der Verkaufsausstellung vom 1. bis 23. April 1981 in Köln.*

Das 74 — A. K. Das: *Ustād Manṣūr.* In: Lalit Kalā no. 17, 1974, pp. 32 – 39.

75 — A. K. Das: *The Turkey in the Mughal and Amber-Jaipur Painting.* In: Journal of Indian Museums, Vol. XXX – XXXI, Moti Chandra Commemoration Issue, 1974 – 1975, pp. 63 – 67.

77 — A. K. Das: *Some More Manṣūr Drawings.* In: Lalit Kalā No. 18, 1977, pp. 26 – 31.

78 — A. K. Das: *Mughal Painting during Jahangir's Time.* Calcutta: The Asiatic Society, 1978.

81 — A. K. Das: *Ramjidas Chatera. An eighteenth Century Portrait Painter from Jaipur.* In: Cultural Contours of India, Dr Satya Prakash Felicitation Volume, ed. by V. S. Srivastava, New Delhi: Abhinav Publications, 1981, pp. 317 – 323.

82 — A. K. Das: *Dawn of Mughal Painting.* Bombay: Vakils, Feffer & Simons Limited, 1982.

David / Soustiel 83 — M.-C. David / J. Soustiel: *Miniatures Orientales de l'Inde 3.* Paris: Boulevard Haussman, 1983.

Davidson 68 — J. L. Davidson: *Art of the Indian Subcontinent from Los Angeles Collections.* Los Angeles: UCLA Art Council / UCLA Art Galleries, 1968.

Deneck 67 — M.-M. Deneck: *Indische Kunst.* Wiesbaden: R. Löwitt, 1967.

Desai 85 — V. N. Desai: *Life at Court: Art for India's Rulers, 16th – 19th*

Centuries. With essays by B. N. Goswamy and Ainslie T. Embree. Boston, Massachusetts: Museum of Fine Arts, 1985.

Descriptive List . . . *A Descriptive List of the Arzdashtas addressed to the Rulers of Jaipur (Rajasthani).* Bikaner: Rajasthan State Archives, Government of Rajasthan, 1978.

A Descriptive List of the Khatoot Ahalkaran (Rajasthani) (1633 to 1769 A. D.). Bikaner: Rajasthan State Archives, Government of Rajasthan, 1975.

A Descriptive List of the Vakil Reports addressed to the Rulers of Jaipur (Rajasthani). Bikaner: Rajasthan State Archives, Government of Rajasthan, 1974.

Devkar 57 V. L. Devkar: *Some Recently Acquired Miniatures in the Baroda Museum.* In: Bulletin Museum and Picture Gallery Baroda, Vol. XII, 1955 – 56, published 1957, pp. 19 – 24.

Dhoundiyal 64 B. N. Dhoundiyal: *Rajasthan District Gazetteers: Bundi.* Jaipur: Government of Rajasthan, 1964.

Drouot *Hotel Drouot Paris.* Illustrierte Verkaufskataloge verschiedener Anbieter. Zitiert nach Jahren und Verkaufsdaten.

Dwivedi 80 V. P. Dwivedi: *Bārahmāsā. The Song of Seasons in Literature & Art.* Delhi: Agam Kala Prakashan, 1980.

Ebeling 71 K. Ebeling: *Confusing iconographies in Rajput Ragamalas.* In: Bulletin Museum and Picture Gallery Baroda, Vol. 23, Baroda, 1971, pp. 35 – 70.

73 K. Ebeling: *Ragamala Painting.* Basel/Paris/New Delhi: Ravi Kumar, 1973.

Edwardes 69 M. Edwardes: *Indian Temples and Palaces.* London/New York/Sydney/Toronto: Paul Hamlyn, 1969. (Great Buildings of the World)

Ehnbom 85 D. J. Ehnbom: *Indian Miniatures – The Ehrenfeld Collection. With Essays by Robert Skelton and Pramod Chandra.* New York: Hudson Hills Press, 1985.

Ettinghausen/Swietochowski R. Ettinghausen / M. L. Swietochowski: *Islamic Painting.* (New York:) The Metropolitan Museum of Art. n. d.

Falk 77 T. Falk: *Review of:* Beach, Milo Cleveland: Rajput Painting at Bundi and Kota. In: Oriental Art, N. S. Vol. XXIII, no. 3, Autumn 1977. p. 338.

78 T. Falk: *Mughal and Rajput Painting.* In: Indian Painting. London, (1978), pp. 11 – 108.

Falk / Archer 81 T. Falk / M. Archer: *Indian Miniatures in the India Office Library.* London: Sotheby Parke Bernet, 1981. Delhi/Karachi: Oxford University Press, 1981.

Fergusson 10 J. Fergusson: *History of Indian and Eastern Architecture. Revised and edited, with Additions. Indian Architecture by J. Burgess and Eastern Architecture by R. P. Spiers.* 2 Vols. London: John Murray, 1910. (First published 1876 in the „History of Architecture", Vol. III)

Filliozat J. Filliozat: *Indien. Völker und Traditionen.* Osnabrück: Verlag A. Fromm, o. J.

E. Fischer 82 E. Fischer et alii: *Museum Rietberg Zürich.* Braunschweig: Georg Westermann, 1982. (museum)

Fischer 79 — K. Fischer: *Erotik und Askese in Kult und Kunst der Inder.* Köln: DuMont Buchverlag, 1979.

Fondation Custodia 74 — *Acquisitions Récentes de toutes Epoques. Fondation Custodia. Collection Frits Lugt.* Paris: Institut Néerlandais, 1974.

5000 Jahre . . . — *5000 Jahre Kunst aus Indien. 14. Mai bis 30. September 1959 in Villa Hügel – Essen.* Essen: Villa Hügel, 1959.

Gaekwad 80 — F. Gaekwad: *The Palaces of India (by) Maharaja of Baroda. With Photographs by Virginia Fass.* London: William Collins Sons and Co. Ltd., 1980.

Gahalota 60 — J. Gahalota: *Rājapūtāne kā itihāsa (paṃca bhāgoṃ meṃ) dvitīya bhāga: būṃdī, koṭā tathā sirohī rājyoṃ kā itihāsa.* Jodhapura: Hindī sāhitya mandira, 1960.

Gangoly 35 — O. C. Gangoly: *Rāgas and Rāgiṇīs. A Pictorial and Iconographic Study of Indian Musical Modes based on Original Sources. Vol. II: Photographs and Colour Plates representing Typical Examples derived from Private and Public Collections in India, Europe and America.* Calcutta: Clive Press, 1934, 1935.

47 — O. C. Gangoly: *Rāgas and Rāgiṇīs. A Pictorial and Iconographic Study of Indian Musical Modes based on Original Sources.* Vol. I: Text: History of Ragas, Iconography, Ragamala Text and Criticism. Bombay: Nalanda Publications, 1948.

49 — O. C. Gangoly: *Exhibition of Bundi Kalam (Rajput) Paintings.* In: The Modern Review, Vol. 85, 1949, pp. 205 – 208.

61 — O. C. Gangoly: *Critical Catalogue of Minature Paintings in the Baroda Museum.* Baroda: B. L. Mankad for the Museum and Picture Gallery, Baroda, 1961.

Gans-Ruedin 84 — E. Gans-Ruedin: *Indian Carpets.* London: Thames and Hudson, 1984.

Gautam 80 — M. R. Gautam: *The Musical Heritage of India.* New Delhi: Abhinav Publications, 1980.

Glasenapp 25 — H. von Glasenapp: *Indien.* München: Georg Müller Verlag, 1925. (Der Indische Kulturkreis in Einzeldarstellungen)

Glynn 73 — C. Glynn: *Indian Paintings from Staff Collections.* Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1973. (Introduction by Pratapaditya Pal)

Godard 37 — Y. A. Godard: *Un Album de Portraits des Princes Timurides de l'Inde.* In: Aṯar-é Īrān, Tome II, Fascicule II, 1937, pp. 179 – 277.

Godden 80 — R. Godden: *Gulbadan. Portrait of a Rose Princess at the Mughal Court. Picture Research by Helen Topsfield.* London: Macmillan London Ltd., 1980.

Goetz 25 — H. Goetz: *Die indischen Miniaturen der Sammlung William Rothenstein, London.* In: Jahrbuch der Asiatischen Kunst, Zweiter Band, 1925, erster Halbband, pp. 41 – 142.

30 a — H. Goetz: *Bilderatlas zur Kulturgeschichte Indiens in der Grossmoghul-Zeit. (. . .)* Berlin: Dietrich Reimer / Ernst Vohsen, 1930.

30 b — H. Goetz: *Indian Miniatures in German Museums and Private Collections.* In: Eastern Art, Volume II, 1930, pp. 143 – 166.

49 — H. Goetz: *The Mārwār School of Rājput Painting.* In: Bulletin

of the Baroda Museum and Picture Gallery, Vol. V, nos. 1 – 2 (1947 – 48), Baroda, 1949, pp. 43 – 54.

50 H. Goetz: *The Art and Architecture of Bikaner State.* Oxford: Bruno Cassirer, 1950.

54 H. Goetz: *The Early Rajput Murals of Bairāt (ca. A. D. 1587).* In: Ars Orientalis, I (1954), pp. 113 – 118.

78 H. Goetz: *Rajput Art and Architecture. Edited by Jyotindra Jain and Jutta Jain-Neubauer.* Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1978.

Goswamy 68 B. N. Goswamy: *Pahari Painting: The Family as the Basis of Style.* In: Märg 21, No. 4 (1968), pp. 17 – 62.

Gray 48 B. Gray: *Rajput Painting.* London: Faber and Faber Limited, 1948. (The Faber Gallery of Oriental Art).

50 B. Gray: *Painting.* In: The Art of India and Pakistan, a commemorative catalogue of the exhibition held at The Royal Academy of Arts London, 1947 – 8. Edited by (Sir) Leigh Ashton. London: Faber and Faber Ltd., 1950, pp. 85 – 197.

Grindlay 1830 R. M. Grindlay: *Scenery, Costumes and Architecture, chiefly on the Western Side of India.* London: Smith, Elder & Co., 1830.

Grube 72 E. J. Grube: *Islamic Paintings from the 11th to the 18th century in the collection of Hans P. Kraus.* New York: Hans P. Kraus, (1972).

Grünendahl 80 R. Grünendahl: *Das Gajendramokṣaṇa-Kapitel in den Viṣṇudharma-Handschriften textkritisch hergestellt und untersucht.* Berlin: Fachbereich 14 (Altertumswissenschaften) der Freien Universität Berlin, 1980 (Magisterarbeit).

Gupta 71 K. S. Gupta: *Mewar and the Maratha Relations (1735 – 1818 A. D.).* New Delhi: S. Chand & Co. (Pvt.) Ltd., 1971.

S. N. Gupta 22 S. N. Gupta: *Catalogue of Paintings in the Central Museum Lahore.* Calcutta: Baptist Mission Press (print), 1922.

Härtel 66 H. Härtel et al.: *Indische Kunst* (Ausstellungskatalog). Stuttgart: Württembergischer Kunstverein Stuttgart und Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, 1966.

71 H. Härtel et al.: *Museum für Indische Kunst Berlin. Katalog 1971. Ausgestellte Werke.* Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, 1971.

76 H. Härtel et al.: *Museum für Indische Kunst Berlin, Katalog 1976. Ausgestellte Werke.* Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, o. J.

78 H. Härtel et al.: *Museum für Indische Kunst, Berlin.* Braunschweig: Westermann, 1978. (museum)

80 H. Härtel et al.: *Die Meisterwerke aus dem Museum für Indische Kunst, Berlin, Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz.* Stuttgart/Zürich: Belser Verlag, 1980. (Belser Kunstbibliothek)

Härtel / Lobo 84 H. Härtel / W. Lobo: *Schätze indischer Kunst.* Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz, Museum für Indische Kunst, Berlin, 1984.

Härtel / Moeller 73 H. Härtel / V. Moeller: *Indologen-Tagung 1971. Verhandlungen der Indologischen Arbeitstagung im Museum für Indische Kunst Berlin, 7. – 9. Oktober 1971. Herausgegeben von Herbert*

Härtel und Volker Moeller. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH, 1973.

Hajek 61 — L. Hajek: *Indische Miniaturen vom Hof der Mogulkaiser.* Prag: Artia, 1961 (Im Bertelsmann Lesering).

Hamilton 1828 — W. Hamilton: *East-India Gazetteer; containing particular Descriptions of the Empires, Kingdoms, Principalities, Provinces, Cities, Towns, Districts, Fortresses, Harbours, Rivers, Lakes, etc. of Hindostan, and the adjacent Countries, India beyond the Ganges, and the Eastern Archipelago; together with Sketches . . . 2 Vols.* (reprint:) Delhi: B. R. Publishing Corp., 1984 (first published ^{2}1828).

Ḥamza-Nāma 74 — *Ḥamza-Nāma: Vollständige Wiedergabe der bekannten Blätter der Handschrift aus den Beständen aller erreichbaren Sammlungen. Erster Band: Die Blätter aus dem Museum für angewandte Kunst in Wien. Zusammenstellung der Bildtitel: Gerhard Egger.* Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1974. (Codices Selecti. Facsimile Vol. LII/1)

Handbook 68 — *A Handbook for Travellers in India, Pakistan, Burma and Ceylon. Twenty-first Edition. Edited by L. F. Rushbrook Williams.* London: John Murray, 1968.

75 — *A Handbook for Travellers in India, Pakistan, Nepal, Bangladesh and Sri Lanka (Ceylon). Twenty-second Edition. Edited by L. F. Rushbrook Williams.* London: John Murray, 1975.

Havell 08 — E. B. Havell: *Indian Sculpture and Painting illustrated by typical Masterpieces. With an Explanation of their Motives and Ideals.* London: John Murray, 1908.

Heeramaneck 84 — A. N. Heeramaneck: *Masterpieces of Indian Painting from the former Collections of Nasli M. Heeramaneck.* n. p.: Alice N. Heeramaneck, 1984.

Hendley 1897 — T. H. Hendley: *The Rulers of India and the Chiefs of Rajputana, 1550 to 1897.* London: W. Griggs, 1897.

Hesse-Wartegg 1890 — E. von Hesse-Wartegg: *Indien und seine Fürstenhöfe.* Stuttgart, Berlin, Leipzig: Union Deutsche Verlagsgesellschaft, (1890).

Hickmann 75 — R. Hickmann: *Geschichte der indischen Miniaturenmalerei.* In: Hickmann, Regina et al.: Miniaturen, Volks- und Gegenwartskunst Indiens, Leipzig, 1975, pp. 7 – 120. (Der indische Kunstkreis in Gesamtschau und Einzeldarstellungen)

79 — R. Hickmann: *Indische Albumblätter. Miniaturen und Kalligraphien aus der Zeit der Moghul-Kaiser.* Leipzig und Weimar: Gustav Kiepenheuer Verlag, 1979.

Historical Record 14 — *The Historical Record of the Imperial Visit to India 1911. Compiled from the Official Records under the Orders of the Viceroy and Governor-General of India.* London: John Murray for the Government of India, 1914.

Hoffmeister 1847 — W. Hoffmeister: *Briefe aus Indien. Von Dr. W. Hoffmeister, Arzt im Gefolge des Prinzen Waldemar von Preußen. Nach dessen nachgelassenen Briefen und Tagebüchern hsg. von A. Hoffmeister.* Braunschweig: George Westermann, 1847.

Hürlimann 28 — M. Hürlimann: *India. The Landscape, the Monuments and the People.* Berlin: Ernst Wasmuth A. G., 1928. (Orbis Terrarum)

Hunter 1801 W. Hunter: *Narrative of a Journey from Agra to Oujein.* In: Asiatick Researches, Vol. 6, London, 1801, pp. 7 – 76.

1808 W. Hunter: *Tagebuch einer Reise von Agra nach Oujein.* In: Neueste Reisen durch verschiedene Theile von Ostindien. Unternommen von den Kapitäns Blunt, Hardwicke und Hunter. Nebst einer Beschreibung der Höhle bey Ellora und Nachrichten über den Lauf des Ganges durch Bengalen und über die Einwohner der Poggy-Inseln. Aus dem Englischen übersetzt. Wien: Anton Doll, 1808, pp. 256 – 335. (Magazin der neuesten und interessantesten Reisebeschreibungen. Sechster Band)

Hussein-Khan 1832 M. G. Hussein-Khan: *The Siyar-ul-Mutakherin, a History of the Mahomedan Power in India during the last Century. Revised from the Translation of Haji Mustafa, and collated with the Persian Original by John Briggs.* Volume I. London: Oriental Translation Fund of Great Britain and Ireland, 1832.

Hutchins 80 F. G. Hutchins: *Young Krishna. Translated from the Sanskrit Harivamsa. Illustrated with paintings from historic manuscripts.* West Franklin: The Amarta Press, 1980.

Imperial Gazetteer 08 *The Imperial Gazetteer of India. Vol. IX: Bomjur to Central India.* Oxford: At the Clarendon Press, 1908.

08 *The Imperial Gazetteer of India. Provincial Series. Rājputāna.* Calcutta: Superintendent of Government Printing, 1908.

Impey 1865 E. C. Impey: *Delhi, Agra and Rajpootana, Illustrated by Eighty Photographs.* London: Cundall, Downs, and Co., 1865.

Indian Miniature Paintings 70 *Indian Miniature Paintings. Doris Wiener Gallery. Annual Exhibition: April 4 – May 30, 1970.* New York: Doris Wiener Gallery, 1970.

Irvine 1896 W. Irvine: *The Army of the Indian Moghuls: Its Organization and Administration.* In: Journal of the Royal Asiatic Society, July 1896, pp. 509 – 570.

71 W. Irvine: *Later Mughals.* Vol. I: *1707 – 1720.* Vol. II: *1719 – 1739. Edited and augmented ... by Jadunath Sarkar* (Reprint): New Delhi: Oriental Books Reprint Corporation 1971 (in one Volume).

Iyer 70 K. B. Iyer: *The Naga in Art and Lore.* In: The Times of India Annual 1970, pp. 71 – 80.

Jacob 1890 III S. S. Jacob: *Jeypore Portfolio of Architectural Details. Part III. Carved Doors. Prepared under the Supervision of Colonel S. S. Jacob.* London: Bernard Quaritch, 1890.

1890 IV S. S. Jacob: *Jeypore Portfolio of Architectural Details. Part IV. Brackets. Prepared under the Supervision of Colonel S. S. Jacob.* London: Bernard Quaritch, 1890.

Jain / Jain 35 K. A. Jain / J. Jain: *Kesharlal Ajmere Jain & Jawaharlal Jain,* (Editors): *The Jaipur Album or all about Jaipur.* Jaipur: The Rajasthan Directories Publishing House, 1935. (The Indian Album Series Vol. No. 1)

Kahlenberg 72 M. H. Kahlenberg: *A Study of the Development and Use of the Mughal Patkā (Sash) with Reference to the Los Angeles County Museum of Art Collection.* In: Aspects of Indian Art, Papers presented in a Symposium at the Los Angeles County Museum

of Art, October 1970, ed. by Pratapaditya Pal, Leiden: E. J. Brill, 1972, pp. 153 – 166.

Kala 61 — S. C. Kala: *Indian Miniatures in the Allahabad Museum.* Allahabad: Allahabad Nagar Mahapalika, 1961.

Kang 77 — K. Kang: *Album of Wall Paintings.* In: Mārg, Vol. XXX, no. 4, September 1977, pp. 69 – 76.

Kanoria 49 — G. K. Kānoḍiyā: *Rājasthānī upaśailiyoṃ para vihaṃgama dṛṣṭi* in: Kalā nidhi, no. 5, Jahrgang 2, no. 1 (Juli/August 1949), pp. 27 – 35.

Kaufmann 68 — W. Kaufmann: *The Ragas of North India.* Bloomington/London: Indiana University Press, 1968. (Asian Studies Research Institute, Oriental Series, No. 1)

76 — W. Kaufmann: *The Rāgas of South India. A Catalogue of Scalar Material.* Bloomington/London: Indiana University Press, 1976.

Kaula 68 — R. Kaula: *rājasthāna ke rājagharānoṃ kī hindī-seva* (rājasthāna viśvavidyālāya dvārā svīkṛta śodhaprabaṃdha). jayapura: anupama prakāśana, 1968.

Kaye / Malleson 1891 — J. Kaye / C. Malleson: *Kaye's and Malleson's History of the Indian Mutiny of 1857/8. Edited by C. Malleson.* VI Volumes. Cabinet Edition. London: W. H. Allen & Co., 1889 and ^{2}1891.

Keśava - graṃthāvalī 54 — *Keśava-graṃthāvalī, khaṃḍa 1 (rasikapriyā aura kavipriyā) Saṃpādaka: viśvanāthaprasāda miśra.* Ilāhābāda: hiṃdustānī ekedemī, 1954.

Kewal Ram 85 — *Tazkiratul-Umara of Kewal Ram. Biographical account of the Mughal nobility 1556 – 1707 AD. English translation from Persian by S. M. Azizuddin Husain.* New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers, 1985.

Khandalavala 53 — K. J. Khandalavala: *A Group of Bundi Miniatures in the Prince of Wales Museum.* In: Bulletin of the Prince of Wales Museum of Western India, No. 3, 1952 – 53, pp. 25 – 35.

57 — K. Khandalavala: *Five Bundi Paintings of the late 17th Century A. D.* In: The Bulletin of the Prince of Wales Museum of Western India, No. 5, 1955 – 57, pp. 50 – 56.

58 — K. Khandalavala: *The Origin and Development of Rajasthani Painting.* In: Mārg; Volume XI, Number 2, March 1958, pp. 4 – 17.

63 — K. Khandalavala: *Reflections on Deccani Painting.* In: Mārg Vol. XVI, no. 2, March 1963, p. 23 ff.

74 a — K. J. Khandalavala: *Review of:* Spink, Walter M.: Krishnamandala, Michigan, 1971. In: Lalit Kalā no. 16, 1974, p. 53 f.

74 b — K. Khandalavala: *Review of:* Pal, Pratapaditya: Indo Asian Art from the John Gilmore Ford Collection. Baltimore, 1971. In: Lalit Kalā no. 17, 1974, p. 47 f.

74 c — K. Khandalavala: *Wall Paintings from Amber.* New Delhi: Lalit Kalā Akademi, 1974. (Lalit Kalā Series Portfolio No. 13)

79 a — K. J. Khandalavala: *Review of:* Dahmen Dallapiccola „Ragamala Miniaturen von 1475 bis 1700". In: Lalit Kalā no. 19, 1979, p. 62.

79 b — K. J. Khandalavala: *Review of:* Ebeling, Klaus: „Ragamala Painting", 1973. In: Lalit Kalā no. 19, 1979, pp. 63 – 65.

Khandalavala / Chandra 65 — K. Khandalavala / M. Chandra: *Miniatures and Sculptures from the Collection of the Late Sir Cowasji Jehangir, Bart.* Bombay: Board of Trustees of the Prince of Wales Museum, 1965.

Khandalavala / Doshi 75 — K. Khandalavala / S. Doshi: *Miniature Paintings.* In: Jaina Art and Architecture, ed. by A. Ghosh, III Vols. New Delhi: Bharatiya Jnanpith, 1975, Vol. III, p. 393 ff.

Khandalavala et al. 60 — K. J. Khandalavala et al.: *Miniature Painting: Catalogue of the Exhibition of the Sri Motichand Khajanchi Collection held by the Lalit Kala Akademi 1960.* New Delhi: Lalit Kala Akademi, 1960.

Kheiri 21 — S. Kheiri: *Indische Miniaturen der islamischen Zeit. Mit einer Einleitung von Prof. Sattar Kheiri M. A.* Berlin: Ernst Wasmuth A. G., (1921). (Orbis Pictus/Weltkunst-Bücherei. Band 6)

Kipling 04 — R. Kipling: *From Sea to Sea and other Sketches.* Vol. I. London: Macmillan and Co. Limited, ^{4}1904.

Klefisch — *Klefisch* Köln. Verkaufskataloge. Zitiert nach Jahren und Verkaufsdaten.

Koch 83 — E. Koch: *Jahangir and the Angels: Recently Discovered Wall Paintings under European Influence in the Fort of Lahore.* In: India and the West, Proceedings of a Seminar Dedicated to the Memory of Hermann Goetz, ed. by Joachim Deppert, New Delhi: Manohar Publications, 1983, pp. 173 – 195.

Kramrisch 65 — S. Kramrisch: *The Art of India. Traditions of Indian Sculpture, Painting and Architecture.* New York: Phaidon Publishers Inc, ^{3}1965.

81 — S. Kramrisch: *Manifestations of Siva.* Philadelphia: Philadelphia Museum of Art, 1981.

Krishna 49 — A. Krishna: *kalā bhavana kā eka viśiṣṭa citra-saṃgraha.* In: Kalā-Nidhi, No. 3, 1949, pp. 63 – 73.

56 — A. Krishna: *A living hereditary Artist of the Mughal School.* In: Lalit Kalā nos. 1 – 2, April 1955 – March 1956, pp. 77 – 78.

63 — A. Krishna: *Malwa Painting.* Banaras: Bharat Kala Bhavan, Banaras Hindu University, (1963).

R. Krishna 26 — R. Krishna: *Some Fresco Paintings in the Lahore Fort.* In: Rūpam, Nos. 27 – 28, July – October, 1926, pp. 86 – 88.

Krishna 82 — *Krishna the divine Lover. Myth and Legend through Indian Art. Ed. by E. Isacco with edit. supervision by A. L. Dallapiccola* and contributions by A. L. Dallapiccola, B. N. Goswamy, K. Goswamy, K. J. Khandalavala, W. Spink, K. Vatsyayan. London: Serindia Publications/Boston: David R. Godine, 1982.

Krishnadasa 55 — R. Krishnadasa: *Mughal Miniatures.* New Delhi: Lalit Kalā Akademi, 1955. (Lalit Kalā Series of Indian Art)

Krishnan 64 — M. Krishnan: *India's National Bird.* In: The Times of India Annual 1964, pp. 39 – 46.

Kühnel 22 — E. Kühnel: *Miniaturmalerei im islamischen Orient.* Berlin: Bruno Cassirer Verlag, 1922. (Die Kunst des Ostens. Band VII)

37 a E. Kühnel: *Indische Miniaturen.* Berlin: Staatliche Museen in Berlin, 1937. (Bilderhefte der Islamischen Abteilung. Heft 1)

37 b E. Kühnel: *Indische Miniaturen aus dem Besitz der Staatlichen Museen zu Berlin.* Berlin: Gebr. Mann, (1937).

46 E. Kühnel: *Indische Miniaturen.* Berlin: Verlag Gebr. Mann, 1946.

55 E. Kühnel: *Moghul-Malerei. Zwanzig Indische Miniaturen.* Berlin: Brüder Hartmann, Berlin, 1955.

59 E. Kühnel: *Persische Miniaturmalerei.* Berlin: Safari Verlag, 1959. (Meisterwerke Außereuropäischer Malerei)

Kühnel / Ettinghausen 33 E. Kühnel / R. Ettinghausen: *Indische Miniaturen.* Berlin; Staatliche Museen in Berlin, 1933. (Bilderhefte der Islamischen Kunstabteilung. Heft 1)

Lahore 76 *Catalogue of Paintings in the Lahore Museum. Vol. I: Mughal & Rajasthani Schools.* Lahore: Director, Lahore Museum, 1976. (Lahore Museum Publication Series – 12)

Lal 85 K. Lal: *Kostbarkeiten indischer Handwerkskunst des 16. bis 19. Jahrhunderts.* Dresden: Staatliche Kunstsammlungen, 1985.

Lamm 47 C. J. Lamm: *Indiska Miniatyrer i Nationalmuseum. II. Rājputskolor.* In: Nationalmusei Årsbok 1946, Uppsala, 1947, pp. 7 – 43.

Latif 82 M. Latif: *Bijoux Moghuls / Mogol Juwelen / Mughal Jewels.* Bruxelles: Societé Générale de Banque, 1982.

Lawrence 63 G. Lawrence: *Art des Indes: Miniatures Mogholes.* Paris: Fernand Hazan, 1963. (Petite Encyclopédie de l'art. 49)

Leach 78 L. Y. Leach: *Catalogue of Indian Miniatures in the Cleveland Museum of Art. Thesis.* Michigan: Ann Arbor University Microfilms International 1981. Thesis submitted in 1978.

82 L. Leach: *Introduction to Indian Painting.* In: In the Image of Man. The Indian perception of the Universe through 2000 years of painting and sculpture. London: Arts Council of Britain, 1982, pp. 25 – 32 et var. loc.

Lee 57 S. E. Lee: *The Decorative and the Super-Real: Two Rajasthani Miniatures.* In: The Bulletin of the Cleveland Museum of Art. Cleveland, Ohio, Number 8, October, 1957, pp. 180 – 183.

64 S. E. Lee: *A History of Far Eastern Art.* London: Thames and Hudson, 1964.

Lempertz Kunsthaus *Lempertz* (Köln). Ostasiatische Kunst. Illustrierte Versteigerungskataloge. Zitiert nach Jahren und Auktionsdaten.

Lerner 84 M. Lerner: *The Flame and the Lotus. Indian and Southeast Asian Art from the Kronos Collections.* New York: The Metropolitan Museum of Art / Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1984.

Lévêque / Ménant 67 J.-J. Lévêque / N. Ménant: *La Peinture Islamique et Indienne.* Lausanne: Editions Rencontre, 1967. (Histoire intégrale de l'Art) Deutsche Ausgabe 1968 in der Reihe „Weltgeschichte der Malerei" No. 26.

Lillys 65 W. Lillys et al.: *Oriental Miniatures: Persian, Indian, Turkish.* Rutland/Vermont/Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1965.

Lisle 13 — H. de B. de Lisle: *Polo in India ... including the Hurlingham Rules.* Bombay: Thacker & Company, ²1913.

Losty 82 — J. P. Losty: *The Art of the Book in India.* London: The British Library, 1982.

Maāthir-ul-Umarā 52 — *The Maāthir-ul-Umarā being Biographies of Muḥammadan and Hindu Officers ... from 1500 to about 1780 A. D. by Nawwāb Ṣamṣām-ud-Daula Shāh Nawāz Khān and his Son 'Abdul-Ḥayy. Translated by H. Beveridge and revd., annotated and compltd. by Baini Prashad.* Vol. II (von 3) Calcutta: Asiatic Society, 1952. (Bibliotheca Indica. Work. No. 202)

Maggs — *Maggs Brothers Ltd.,* London. Catalogues and Bulletins of Oriental Art. Zitiert nach Bulletin, Volume und ggf. Erscheinungsjahr.

Malcolm 1824 — J. Malcolm: *A Memoir of Central India including Malwa, and adjoining Provinces. With the History, and copious Illustrations, of the past and present Conditions of that Country.* 2 Vols. London: Kingsbury, Parbury, & Allen, ²1824.

Malik 77 — Z. U. Malik: *The Reign of Muhammad Shah 1719 – 1748.* Bombay (etc.): Asia Publishing House, 1977.

Malleson 84 — G. B. Malleson: *An Historical Sketch of the Native States of India in Subsidiary Alliance with the British Government. With a Notice of the Mediatized and Minor States.* London: Longmans, Green, and Co., 1875 (reprint: Gurgaon: The Academic Press, 1984).

Manoharasiṃha 83 — *Śāhajahāṃ ke hindū manasabadāra (phārasī ādhāragraṃthoṃ kī sūciyoṃ se saṃkalita). sampādaka: manoharasiṃha rāṇāvata.* Jodhapura: rājasthānī granthāgāra, 1983.

Marco Polo — *Galerie Marco Polo,* Paris. Bildlisten indischer Miniaturmalereien, zitiert nach Ausstellungsdaten.

Marshall 67 — D. N. Marshall: *Mughals in India. A Bibliographical Survey. Vol. I – Manuscripts.* Bombay/Calcutta/New Delhi/Madras/Lucknow/Bangalore/London/New York: Asia Publishing House, 1967.

McGregor 64 — J. R. McGregor: *Indian Miniature Paintings from West Coast Private Collections. May 29 – July 19, 1964.* San Francisco: M. H. De Young Memorial Museum, 1964.

McInerny 82 — T. McInerny: *Indian Painting 1525 – 1825 (1 April – 20 April 1982).* London: David Carritt Limited, 1982. (Artemis Group)

McNear 67 — E. & A. McNear: *Indian and Persian Miniatures from the Collection of Everett and Ann McNear.* Chicago: The Art Institute of Chicago, 1967.

McNear 74 — A. McNear: *Persian and Indian Miniatures from the Collection of Everett and Ann McNear.* Chicago: The Art Institute of Chicago, 1974.

Mehta 35 — N. C. Mehta: *A Note on Rāgamālā.* In: Journal of the Indian Society of Oriental Art, Vol. 3, no. 2, Dec. 1935, pp. 145 – 147.

Mehta / Chandra 62 — N. C. Mehta / M. Chandra: *The Golden Flute. Indian Painting and Poetry.* New Delhi: Lalit Kalā Akademi, 1962. (Lalit Kalā Series of Indian Art)

Menon 65 — N. Menon: *Music and the visual arts of India.* In: The Times of India Annual 1965, pp. 61 – 70.

Miśraṇa — S. M. Miśraṇa: *Vaṃśa bhāskara.* (Ed. by:) Rāmakarṇa āsopā. 8 Vols. n.p.n.d.

Modave 71 — Comte de Modave (= L. F. de Féderbe): *Voyage en Inde du Comte de Modave (Nouveaux Mémoires sur l'État actuel du Bengale et de l'Indoustan). Texte établi et annoté par J. Deloche.* Paris: École Française d'Extrême Orient, 1971. (Publications de l'École Française d'Extrême Orient, Volume LXXIX)

Mode 70 — H. Mode: *Die Frau in der indischen Kunst.* Wien/München: Verlag Anton Schroll & Co., 1970. (Das Bild der Frau)

73 — *Kalkutta. Die schönsten Kunstwerke aus neun Museen. Herausgegeben von H. Mode.* Leipzig: Edition Leipzig, 1973. (Weltstädte der Kunst)

75 — H. Mode: *Volkskunst, Kunsthandwerk und Kleinkunst Indiens.* In: Hickmann, R. et al.: Miniaturen, Volks- und Gegenwartskunst Indien. Leipzig: VEB E. A. Seemann Verlag, 1975, pp. 121 – 232. (Der indische Kunstkreis in Gesamtschau und Einzeldarstellungen)

Montgomery 60 — G. Montgomery / S. E. Lee: *Rajput Painting.* New York: Asia House, (1960).

Moreland 36 — W. H. Moreland: *Rank* (manṣab) *in the Mogul State Service.* In: Journal of the Royal Asiatic Society, October, 1936, pp. 641 – 665.

Morris 81 — R. Morris: *Some New Thoughts on the Painting of Bundi and Kota. A Review of M. C. Beach's "Rajput Painting at Bundi and Kota", Artibus Asiae Supplementum, XXXII, Ascona, 1974.* In: Oriental Art, N. S., Vol. XXVII, no. 2, Summer 1981, pp. 198 – 203.

Münsterberg 70 — H. Münsterberg: *Der Indische Raum.* Baden-Baden: Holle Verlag, 1970. (Kunst im Bild)

Nath / Puri 82 — N. Nath / S. Puri: *A Portfolio of Miniatures on Sports and Games on the Occasion of IX Asiad, Delhi, 1982.* New Delhi: National Museum, 1982.

Nawab 56 — S. M. Nawab: *Masterpieces of the Kalpasutra Paintings.* Ahmedabad: Sarabhai Manilal Nawab, 1956. (Jain Art Publication Series No. 7)

Neven 76 — A. Neven: *Peintures des Indes. Mythologies et légendes.* Bruxelles: Crédit Communal de Belgique, 1976.

Nīraja 73 — J. Nīraja: *alavar ke bhitti-citra.* In: The Researcher Bulletin of Rajasthan's Archaeology & Museums, Vols. XII – XIII, 1972 – 73, pp. 39 – 42.

Nou / Pouchepadass 80 — J.-L. Nou / J. Pouchepadass: *Die Paläste der indischen Maharadschas.* Zürich und Freiburg im Breisgau: Atlantis Verlag, 1980. (Orbis Terrarum)

Orlich 1845 — L. von Orlich: *Reise in Ostindien in Briefen an Alexander von Humboldt und Carl Ritter.* 2 Bände. Leipzig: Verlag von Gustav Mayer, ^{2}1845.

Pal 67 — P. Pal: *Rāgamālā Paintings in the Museum of Fine Arts, Boston.* Boston: Museum of Fine Arts, 1967.

71 a — P. Pal: *Indian Art from the Paul Walter Collection. February 6 – March 12, 1971.* In: Allen Memorial Art Museum Bulletin, Volume XXVIII, Number 2, Winter 1971, pp. 66 – 104.

71 b — P. Pal: *Indo-Asian Art from the John Gilmore Ford Collection.* Baltimore: The Walters Art Gallery, 1971.

76 — P. Pal: *The Flute and the Brush. Indian Paintings from the William Theo Brown and Paul Wonner Collection.* Newport Harbour Art Museum, 1976.

78 — P. Pal: *The Classical Tradition in Rajput Painting from the Paul F. Walter Collection.* New York: The Pierpont Morgan Library, 1978.

83 — P. Pal: *Court Paintings of India 16th – 19th Centuries.* New York: Navin Kumar, 1983.

Pal / Glynn 76 — P. Pal / C. Glynn: *The Sensuous Line. Indian Drawings from the Paul F. Walter Collection.* Los Angeles: Los Angeles County Museum of Art, 1976.

Pant 78 — G. N. Pant: *Indian Archery.* Delhi: Agam Kala Prakashan, 1978.

Parihar 68 — G. R. Parihar: *Marwar and the Marathas (1724 – 1843 A. D.).* Jodhpur: Hindi Sahitya Mandir, (1968).

Parke Bernet Galleries — *Parke Bernet Galleries. New York.* Sale Catalogues. Zitiert nach Jahren und Verkaufsdaten.

Parks 75 — F. Parks: *Wanderings of a Pilgrim in Search of the Picturesque.* 2 Vols. Karachi (etc.): Oxford University Press, 1975 (originally published: London: Pelham Richardson, 1850).

Parmar 76 — B. M. S. Parmar: *Murals of Hadoti.* In: Cultural Heritage of Haḍoti, ed. by Gahlot, Gahlot & Gahlot, Jodhpur, 1976, pp. 35 – 38.

Patnaik / Welch 85 — N. Patnaik / S. C. Welch: *A Second Paradise. Indian Courtly Life 1580 – 1947. With Illustrations by Bannu.* London: Sidgwick & Jackson Limited, 1985.

Photographische ... — *Photographische Aufnahmen von der Indien-Reise Seiner Kaiserlichen und Königlichen Hoheit des Kronprinzen des Deutschen Reichs und von Preußen.* Berlin: Georg Stilke, o. J.

Pillai 22 — L. D. W. Pillai: *An Indian Ephemeris A. D. 700 to A. D. 1799 showing the daily solar and lunar reckoning according to the principal systems current in India with their English equivalents also the ending moments of tithis ...* Vol. VI A. D. 1600 to A. D. 1799. Madras: Printed by the Superintendent Government Press, 1922.

Pinder-Wilson 76 — R. H. Pinder-Wilson: *Paintings from the Muslim Courts of India. An exhibition held in the Prints and Drawings Gallery, British Museum 13 April to 11 July 1976.* London: World of Islam Festival Publishing Company Ltd., 1976.

Polsky / McInerny 82 — C. H. Polsky / T. McInerny: *Indian Paintings from the Polsky Collections.* Princeton, New Jersey: The Art Museum, Princeton University, 1982.

Powers 80 — H. Powers: *Illustrated Inventories of Indian Rāgamāla Painting.* In: JAOS, Vol. 100, no. 4, Oct – Dec 1980, pp. 473 – 493.

Prajna 73 — Prajnānānda (Swami): *Historical Development of Indian Mu-*

sic. A Critical Study. Calcutta: Firma K. L. Mukhopadhyay, ^{2}1973.

Prakash 56 S. Prakash: *A Note on some Typical Jaipur Frescoes.* In Lalit Kalā, Nos. 1 – 2, April 1955 – March 1956, pp. 136 – 138.

57 S. Prakash (Introduction): *Rajasthani Paintings Exhibition.* Jaipur: Rajasthan Lalit Kala Akademi, 1957.

81 S. Prakash: *Visualising Melodies: The Ragamala Tradition.* In: Indian and Foreign Review, Vol. 18, no. 13, 15 – 30 April 1981, pp. 21 – 23.

82 S. Prakash: *A Bundi Ragamal set in Alwar Museum.* In: Roopa-Lekha Vol. LIII, No. 1 & 2, March 1982, New Delhi, pp. 18 – 30.

Rajasthan 59 *Rajasthan.* New Delhi: Department of Tourism, 1959.

62 *Rajasthan.* New Delhi: Department of Tourism, 1962.

Rajputana Gazetteer 1879 *The Rajputana District Gazetteer, Vol. I.* Calcutta: Office of the Superintendent of Government Printing, 1879.

Ram 70 M. Ram: *Rajasthan District Gazetteers: Tonk.* Jaipur: Directorate, District Gazetteers Rajasthan, 1970.

Randhawa 58 M. S. Randhawa: *Kangra Ragamala Painting.* In: Roopa Lekha, Vol. XXIX, Nos. 1 & 2, December 1958, pp. 4 – 30.

66 M. S. Randhawa: *Painting in Bundi.* In: Roopa Lekha, Vol. XXXV, Nos. 1 & 2, (1966), pp. 6 – 14.

71 M. S. Randhawa: *Kangra Rāgamālā Paintings.* New Delhi: National Museum, 1971.

81 M. S. Randhawa: *Indian Miniature Painting.* New Delhi/Allahabad/Madras: Roli Books International, 1981.

Randhawa / Galbraith 68 M. S. Randhawa / J. K. Galbraith: *Indian Painting. The Scene, Themes and Legends.* Calcutta/Bombay/New Delhi: Oxford & IBH Publishing Co, 1968.

Rasika Rasika: *Ragamala Paintings from Rajasthan.* In: Marg, Vol. 11, no. 2, 1958, pp. 25 – 29.

Ratnawat 81 S. S. Ratnawat (Ed.): *Kachhawan ri vanshavali (A genealogical account of the Kachhawa Nobility).* Jaipur: Centre for Rajasthan Studies, University of Rajasthan, 1981.

Rawson 61 P. S. Rawson: *Indian Painting.* Paris: Pierre Tisné / New York: Universe Books Inc., 1961.

Ray 75 N. Ray: *Mughal Court Painting – a study in social and formal analysis.* Calcutta: Indian Museum, 1975.

Reclus 1883 É. Reclus: *L'Inde et l'Indo-Chine.* Paris: Librairie Hachette et C^{ie}, 1883. (Nouvelle Géographie Universelle, VIII)

Reiff 59 R. Reiff: *Indian Miniatures – The Rajput Painters.* Rutland/Vermont/Tokyo: Charles E. Tuttle Company, 1959.

Reu 43 B. N. Reu: *Glories of Marwar & The Glorious Rathors.* Jodhpur: Archaeological Department, 1943.

Reuther 25 O. Reuther: *Indische Paläste und Wohnhäuser. Mit Beiträgen von Conrad Preusser und Friedrich Wetzel.* Berlin: Leonhard Preiss Verlag, 1925.

Ritter 1836 C. Ritter: *Die Erdkunde von Asien. Band IV. Zweite Abteilung. Die Indische Welt.* Berlin: G. Reimer, ^{2}1836. (Die Erdkunde im Verhältnis zur Natur und zur Geschichte des Menschen, oder

allgemeine vergleichende Geographie als sichere Grundlage des Studiums und Unterrichts in physicalischen und historischen Wissenschaften. Sechster Teil. Zweites Buch. Ost-Asien. Band IV. Zweite Abtheilung.)

Rohatgi 83 — P. Rohatgi: *Portraits in the India Office Library and Records.* London: The British Library, 1983.

Roy 78 — A. K. Roy: *History of the Jaipur City.* New Delhi: Manohar, 1978.

Ruprecht 22 — Ruprecht: *Reise-Erinnerungen aus Indien von Ruprecht, Kronprinz von Bayern.* München: Josef Kösel & Friedrich Pustet K. G., 1922.

Russel / Hīra Lāl 69 — R. V. Russel / R. B. Hīra Lāl: *The Tribes and Castes of the Central Provinces of India.* IV Volumes. Oosterhout N. B.: Anthropological Publications, 1969 (Reprint of the 1916 edition).

Sanderson 13 — G. Sanderson: *Types of Modern Indian Buildings at Delhi, Agra, Allahabad, Lucknow, Ajmer, Bhopal, Bikanir, Gwalior, Jaipur, Jodhpur and Udaipur, with notes on the craftsmen employed on their design and execution.* Allahabad: Printed by F. Luker, Supdt, Government Press, United Provinces, 1913.

Sāqi Must'ad Khan — Sāqi Must'ad Khan: *Maāsir-i-'Ālamgiri. A History of the Emperor Aurangzib-'Ālamgir (Reign 1658 – 1707 A. D.). Translated into English and annotated by Jadu-Nath Sarkar.* Calcutta: Royal Asiatic Society of Bengal, 1947. (Bibliotheca Indica. Work Number 269, Issue Number 1556)

Saran 83 — S. Saran: *Glimpses of the Hara capital ... of jharokas, chattris and havelis.* In: the India magazine of her people and culture, Vol. 3, Number 3, July 1983, pp. 8 – 16.

Sarda 11 — H. B. Sarda: *Ajmer: Historical and Descriptive.* Ajmer: Scottish Mission Industries Company, 1911.

Sarkar 32 — J. Sarkar: *Fall of the Mughal Empire. Vol. I, 1739 – 1754.* Calcutta: M. C. Sarkar & Sons, 1932.

84 — J. Sarkar: *A History of Jaipur c. 1503 – 1938. Revd. and ed. by Raghubir Sinh.* Jaipur: Maharaja Sawai Man Singh II Museum, 1984.

Śarmā 39 — M. Śarmā: *Koṭā rājya kā itihāsa.* 2 Vols. Koṭā: (dī koṭā priṃtiṃga presa, koṭā), (1939).

Śarmā 72 — R. Śarmā: *Koṭā śailī.* In: Rājasthāna kī laghucitra śailiyāṃ (prathama khaṇḍa). Sampādaka: premacandra gosvāmī, jayapura: lalita kalā akadāmī, 1972, pp. 63 – 66.

Seth 76 — M. Seth: *Wall Paintings of the Western Himālayas.* New Delhi: Publications Division, 1976.

Sharma 78 — B. N. Sharma: *Festivals of India.* New Delhi: Abhinav Publications, 1978.

Sharma 79 — L. C. Sharma: *A Brief History of Indian Painting.* Meerut: Goel Publishing House, 1979.

Sharma 73 — O. P. Sharma: *Indian Miniature Painting.* Tokyo: Asahi Shimbun, 1973.

74 — O. P. Sharma: *Indian Miniature Painting. Exhibition compiled from the Collection of the National Museum, New Delhi.* Brussels: Bibliotheque Royale Albert I^{er}, 1974.

83 O. P. Sharma: *Mughal Influence on the Rajasthani and Pahari Schools of Painting.* In: An Age of Splendour – Islamic Art in India, ed. by S. Doshi, Bombay: J. J. Bhabha for MARG Publications, 1983, pp. 140 – 145.

Shastri 61 M. M. Shastri: *Catalogue to Government Museum Kota.* Jaipur: Department of Archaeology & Museums, Government of Rajasthan, 1961.

Shekhawat 82 B. Shekhawat: *The royal treasure of Jodhpur.* In: the India magazine of her people and culture, volume two, number eleven, October 1982, pp. 30 – 37.

Shirali 77 V. Shirali: *Sargam. An Introduction to Indian Music.* New Delhi: Ahinav Publications, 1977.

Shukla 80 Y. Shukla: *Wall Paintings of Rajasthan. Jaipur, Galta, Kota, Nagaur.* Ahmedabad: L. D. Institute of Indology, 1980. (L. D. Series 74)

B. Singh 85 B. Singh: *The Kingdom that was Kotah. Paintings from Kotah.* New Delhi: Lalit Kalā Akademi, 1985. (Lalit Kalā Series of Indian Art)

H. Singh 65 H. Singh: *Geneological Table of Kachawahas.* Jaipur: Dundlod House, 1965.

K. Singh 59 K. Singh: *The Tiger of Rajasthan.* London: Robert Hale Limited, 1959.

N. Singh 39 N. Singh: *Thirty decisive battles of Jaipur.* Jaipur: (J.E.P. Works [printers]), 1939.

Singh 60 K. S. Singh: *An early Rāgamālā MS from Pali (Marwar School) dated 1623 A. D.* In: Lalit Kalā no. 7, April 1960, pp. 76 – 81.

Singh 77 S. Singh: *Exhibition of Dhundhar Painting. From Raja Man Singh to Sawai Man Singh.* Jaipur: Jaipur Adhai Sati Samaroha Samiti / Rajasthan Lalit Kala Akademi, (1977).

Sinha 80 I. Sinha: *The Love Teachings of Kama Sutra. With extracts from Koka Shastra, Ananga Ranga and other famous Indian works on love. Translated from Sanskrit originals by Indra Sinha.* London/New York/Sidney/Toronto: Spring Books, 1980.

Sivaramamurti 70 C. Sivaramamurti: *Indian Painting.* New Delhi: National Book Trust, India, 1970. (India – The Land and People)

77 C. Sivaramamurti: *The Art of India.* New York: Harry N. Abrams, Inc., Publishers, 1977.

Skelton 61 R. Skelton: *Indian Miniatures from the XVth to XIXth centuries. Catalogue of the Exhibition by Robert Skelton. Foreword by W. G. Archer.* Venezia: Neri Pozza Editore, 1961. (Cataloghi di Mostre. 13)

81 R. Skelton: *Shaykh Phūl and the Origins of Bundi Painting.* In: Chhavi–2 Rai Krishnadasa Felicitation Volume, 1981, pp. 123 – 129.

Smith 1896 E. W. Smith: *The Moghul Architecture of Fathpur-Sikri: Described and Illustrated. Part II.* Allahabad: Supdt., Govt. Press, N.-W. P. and Oudh, 1896. (Archaeological Survey of India. New Imperial Series. Volume XVIII, Part II. N.-W. Provinces and Oudh: Volume III. Fathpur Sikri)

Sotheby — Messrs. *Sotheby* and Co. London. Sale Catalogues of Oriental Manuscripts and Miniatures. Zitiert nach Jahren und Verkaufsdaten.

Sotheby N. Y. — Messrs. *Sotheby Parke Bernet. New York.* Sale Catalogues of Oriental Manuscripts and Miniatures. Zitiert nach Jahren und Verkaufsdaten.

Soustiel 73 — J. Soustiel: *Miniatures Orientales de l'Inde. Les Écoles et leur styles. Présentation d'un ensemble de peintures musulmanes et rajpoutes appartenant à Joseph Soustiel. Catalogue conçu et réalisé par Jean Soustiel avec la collaboration de Marie-Christine David.* Paris: Librairie Legueltel, 1973.

Soustiel / David 74 — J. Soustiel / M. C. David: *Miniatures Orientales de l'Inde. Écoles mogholes, du Deccan, et autres écoles indiennes.* Paris: Librairie Legueltel, 1974. (Miniatures Orientales de l'Inde. 2)

Spink 71 — W. M. Spink: *Krishnamandala. A Devotional Theme in Indian Art.* Michigan: The University of Michigan, Ann Arbor, 1971. (Special Publications Number 2)

72 — W. Spink: *The Quest for Krishna. Paintings and Poetry of the Krishna Legend.* Michigan: Ann Arbor, 1972.

Spink 77 — Spink & Son Ltd.: *Painting for the Royal Courts of India.* London, 1977. (Foreword by Douglas Barrett)

Stchoukine 29 — I. Stchoukine: *Les miniatures indiennes de l'époque des grands moghols au Musée du Louvre.* Paris: Librairie Leroux, 1929. (Etudes d'art et d'archéologie publiées sous la direction d'Henri Focillon)

Sumahendra 82 — Sumahendra: *būṃdī kī citraśālā.* In: ākṛti, rājasthāna lalita kalā akādami 80, jayapura 1982, pp. 41 – 44.

Śyāmaladāsa 1886 — Syāmaladāsa: *Vīravinoda.* 2 Vols. (gebunden in 4 Bänden). Udayapura: rājayantrālaya, V. S. 1943, caitra śukla 15 (1886 A. D.).

Tagore 1880 — S. M. Tagore: *The Eight Principal Rasas of the Hindus, with Murti and Vrindaka, or Tableaux and Dramatic Pieces, illustrating their Character.* Calcutta: Author, 1880.

Tandan 82 — R. K. Tandan: *Indian Miniature Painting – 16th through 19th Centuries.* Bangalore: Natesan Publishers, 1982.

Tillotson — J.Tillotson: *Picturesque Scenery in India, With Twenty-nine Illustrations, Drawn by Captain Waugh. Engraved on Steel by E. Finden.* London: T. J. Allmann, n. d.

Tod 1832 — siehe Tod 20 und 57

Tod 20 — J. Tod: *Annals and Antiquities of Rajasthan or the Central and Western Rajput States. Edited with an Introduction and Notes by William Crooke.* III Volumes. London (etc.): Humphrey Milford / Oxford University Press, 1920.

57 — J. Tod: *Annals and Antiquities of Rajast'han or, the Central and Western Rajpoot States of India.* II Volumes. London: Kegan Paul Ltd, 1957 (Volume I first published 1829, Volume II first published 1832).

Tooth and Sons 74 — *Indian Paintings from the 17th to 19th centuries including examples from Rajasthan, the Punjab Hills, Deccan and other areas.*

20th November – 14th December 1974. London: Arthur Tooth and Sons Ltd, 1974. (With an essay by Norbert Lynton)

75 *Indian Paintings from the 17th to 19th centuries including examples from Rajasthan, the Punjab Hills, Deccan and other areas. 12th November – 12th December 1975.* London: Arthur Tooth and Sons Ltd, 1975.

77 *Indian Paintings from the 17th to 19th centuries including examples from Rajasthan, the Punjab Hills the Deccan and other areas. 24 May to 25 June 1977.* London: Waddington and Tooth Galleries II, 1977.

Topsfield 80 A. Topsfield: *Paintings from Rajasthan in the National Gallery of Victoria.* Melbourne: National Gallery of Victoria, 1980.

84 A. Topsfield: *An Introduction to Indian Court Painting.* London: Her Majesty's Stationery Office, 1984.

Trevor 1894 G. H. Trevor: *Rhymes of Rajputana.* London and New York: Macmillan and Co., 1894.

Tūzuk-i-Jahāngīrī 78 *The Tūzuk-i-Jahāngīrī or Memoirs of Jahāngīr. Translated by Alexander Rogers, edited by Henry Beveridge.* (Reprint in one Volume:) New Delhi: Munshiram Manoharlal, ^{3}1978 (Originally published in two Volumes 1909 – 1914).

Two Thousand Years 82 *Two Thousand Years of Indian Art.* London: Spink & Son Ltd., 1982.

Vakil Reports I 67 *A Descriptive List of Vakil Reports addressed to the Rulers of Jaipur. Vol. I (Persian).* Bikaner: Rajasthan State Archives, Govt. of Rajasthan, 1967.

Vakils *Vakil & Sons Private Ltd.* Bombay, zitiert nach Bestellnummern. (Printers)

Vatsyayan 81 K. Vatsyayan: *The Bundi Gīta-Govinda.* Varanasi: Bharat Kala Bhavan, 1981.

82 K. Vatsyayan: *Dance in Indian Painting.* New Delhi: Abhinav Publications, 1982.

Waddington 78 *Indian Paintings. 5th – 22nd December 1978.* London: Waddington Galleries Limited, 1978.

Waddington / Tooth 77 Siehe Tooth and Sons 77.

Waldschmidt 62 E. Waldschmidt: *Londoner Entsprechungen zu einer Berliner Serie musikinspirierter indischer Miniaturen.* In: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen I. Philologisch-Historische Klasse, Jahrgang 1962, Nr. 7, pp. 173 – 201.

63 E. Waldschmidt: *A Contribution to Ragamala Iconography.* In: Bhāratīya Vidyā, Volumes XX – XXI (1960 – 1961) (= Munshi Indological Felicitation Volume), pp. 278 – 302. Issued January 1963.

66 E. und R. L. Waldschmidt: *Musikinspirierte Miniaturen aus der Sammlung des Museums für Indische Kunst Berlin. Teil 1: Rāgamālā-Bilder aus dem westlichen Himālaya-Gebiet.* Wiesbaden: Otto Harrassowitz, 1966. (Veröffentlichungen des Museums für Indische Kunst Berlin, Band 2)

71 E. und R. L. Waldschmidt: *Indische Malerei.* In: Härtel, Herbert und Auboyer, Jeannine: Indien und Südostasien. Berlin, 1971, pp. 179 – 197. (Propyläen Kunstgeschichte, Band 16).

72 E. Waldschmidt: *Ein zweiter Beitrag zur Rāgamālā-Ikonographie (A second contribution to Rāgamālā Iconography).* In: Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. I. Philologisch-Historische Klasse. Jahrgang 1972, Nr. 2, pp. 83 – 148.

75 E. und R. L. Waldschmidt: *Miniatures of Musical Inspiration in the Collection of the Berlin Museum of Indian Art. Part II: Rāgamālā-Pictures from Northern India and the Deccan.* Berlin: Museum für Indische Kunst Berlin, 1975. (Veröffentlichungen des Museums für Indische Kunst Berlin, Vol. 3)

Weber 82 R. Weber: *Portraits und historische Darstellungen in der Miniaturensammlung des Museums für Indische Kunst Berlin.* Berlin: Museum für Indische Kunst Berlin, 1982. (Veröffentlichungen des Museums für Indische Kunst, Band 6)

Welch 63 S. C. Welch jr.: *Review of:* Bundi Painting, by Pramod Chandra. In: Ars Orientalis Vol. 5, 1963, pp. 293 – 295.

73 S. C. Welch: *A Flower from every Meadow. Indian Paintings from American Collections. With Contributions by Mark Zebrowski.* New York: The Asia Society, Inc., 1973.

76 a S. C. Welch: *Indian Drawings and Painted Sketches. 16th through 19th Centuries.* New York: The Asia Society, 1976.

76 b S. C. Welch: *Persische Buchmalerei aus fünf Königlichen Handschriften des sechzehnten Jahrhunderts.* München: Prestel-Verlag, 1976. (Die großen Handschriften der Welt)

76 c S. C. Welch: *Das Buch der Könige. Das Schahname des Schah Tahmasp. Miniaturen im Besitz des Metropolitan Museums in New York.* München: Prestel-Verlag, 1976.

85 S. C. Welch: *India, Art and Culture 1300 – 1900.* New York: The Metropolitan Museum of Art / Holt, Rinehart and Winston, 1985.

Welch / Beach 65 S. C. Welch / M. C. Beach: *Gods, Thrones, and Peacocks. Northern Indian Painting from two Traditions: Fifteenth to Nineteenth Centuries.* New York: Asia Society, 1965.

Wilson 68 H. H. Wilson: *A Glossary of Judicial and Revenue Terms, and of Useful Words occuring in Official Documents relating to the Administration of the Government of British India . . .* (Reprint:) New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1968 (First published: London: W.M.H. Allen & Co., 1855).

Worswick / Embree 76 C. Worswick / A. Embree: *The Last Empire. Photography in British India, 1855 – 1911.* London: Gordon Fraser, 1976.

Yule / Burnell 84 H. Yule / A. C. Burnell: *Hobson-Jobson. A Glossary of colloquial Anglo-Indian Words and Phrases, and of kindred Terms, etymological, historical, geographical and discursive. New Edition edited by W. Crooke.* (Reprint:) New Delhi: Munshiram Manoharlal, 1984 (originally published: London: John Murray, 1903).

Zebrowski 82 M. Zebrowski: *Three Indian Exhibitions.* In: Oriental Art, N. S. Vol. XXVIII, No. 3, Autumn 1982, pp. 295 – 303.

83 M. Zebrowski: *Deccani Painting.* London: Sotheby Publications, 1983.

INDEX DER BESCHRIEBENEN RĀGAMĀLĀ-WANDMALEREIEN

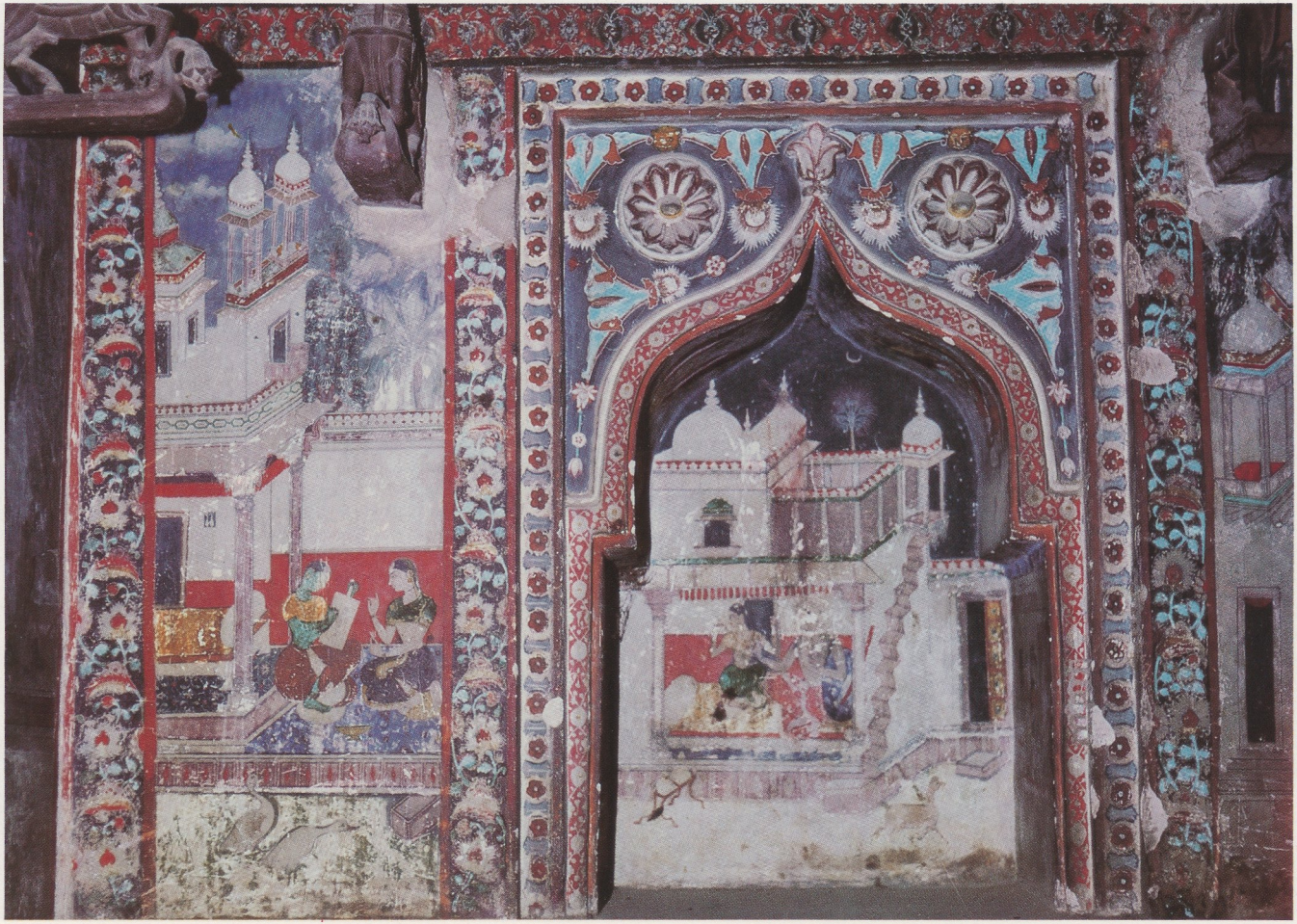
		Serie I	Serie II	Serie III
Āsāvarī	Rāgiṇī	160	177	294–296
Baṅgāla	Rāgiṇī	155–156	176	281–283
Bhairava	Rāga	132–133	167	214–217
Bhairavī	Rāgiṇī	133–134	167–168	217–221
Deśākha	Rāgiṇī	143–144	172	246–247
Deśa Vairāṭī	Rāgiṇī	147–148	174	270–272
Dhanāśrī	Rāgiṇī	149	173	260–263
Dīpaka	Rāga	146–147	172–173	256–260
Gandhāra	Rāgiṇī	145–146	172	253–255
Gauḍa Malhāra	Rāgiṇī	158–159	177	283–285
Gauḍī	Rāgiṇī	138	170	227–228
Guṇakarī	Rāgiṇī	138–139	171	247–248
Gūṃḍa	Rāgiṇī	157–158	177	288–289
Gurjarī	Rāgiṇī	151–152	175	279–281
Hindola	Rāga	142	171	248–250
Kakubhā	Rāgiṇī	152–153	175	285–286
Kāmoda	Rāgiṇī	152	175	272–273
Karṇāṭa	Rāgiṇī	149	174	269–270
Kedāra	Rāgiṇī	159–160	177	286–288
Khambhāvatī	Rāgiṇī	140	170	237–240
Lalita	Rāgiṇī	135	169	225–226
Madhumādhavī	Rāgiṇī	143	172	244–246
Mālava	Rāgiṇī	141–142	170	228–231
Mālavakauśika	Rāga	137–138	169	231–234
Mālavaśrī	Rāgiṇī	137	168–169	223–224
Megha	Rāga	156–157	176	275–279
Naṭa	Rāgiṇī	135–137	168	221–223
Paṃcama	Rāga, -giṇī	150–151	174–175	289–291
Paṭamaṃjarī	Rāgiṇī	134–135	169	226–227
Rāmakarī	Rāgiṇī	139–140	170–171	234–237
Śrī	Rāga	156	176	291–294
Toḍī	Rāgiṇī	146	171	240–244
Vairāṭī	Rāgiṇī	148	174	267–268
Vasanta	Rāgiṇī	149–150	173	263–267
Vibhāsa	Rāgiṇī	153–155	175–176	273–275
Vilāvalī	Rāgiṇī	144–145	171	250–253



Tafel I: Bundi, Badal Mahal: Rāga Dīpaka



Tafel II: Bundi, Badal Mahal, Westwand, Südecke



Tafel III: Bundi, Badal Mahal, Südwand, Ostecke



Tafel IV: Bundi, Badal Mahal, Nordwand, Westecke



Tafel V: Bundi, Badal Mahal, Detail der Zentralnische



Tafel VI: Indargarh, Supari Mahal: Madhumādhavi Rāgiṇī



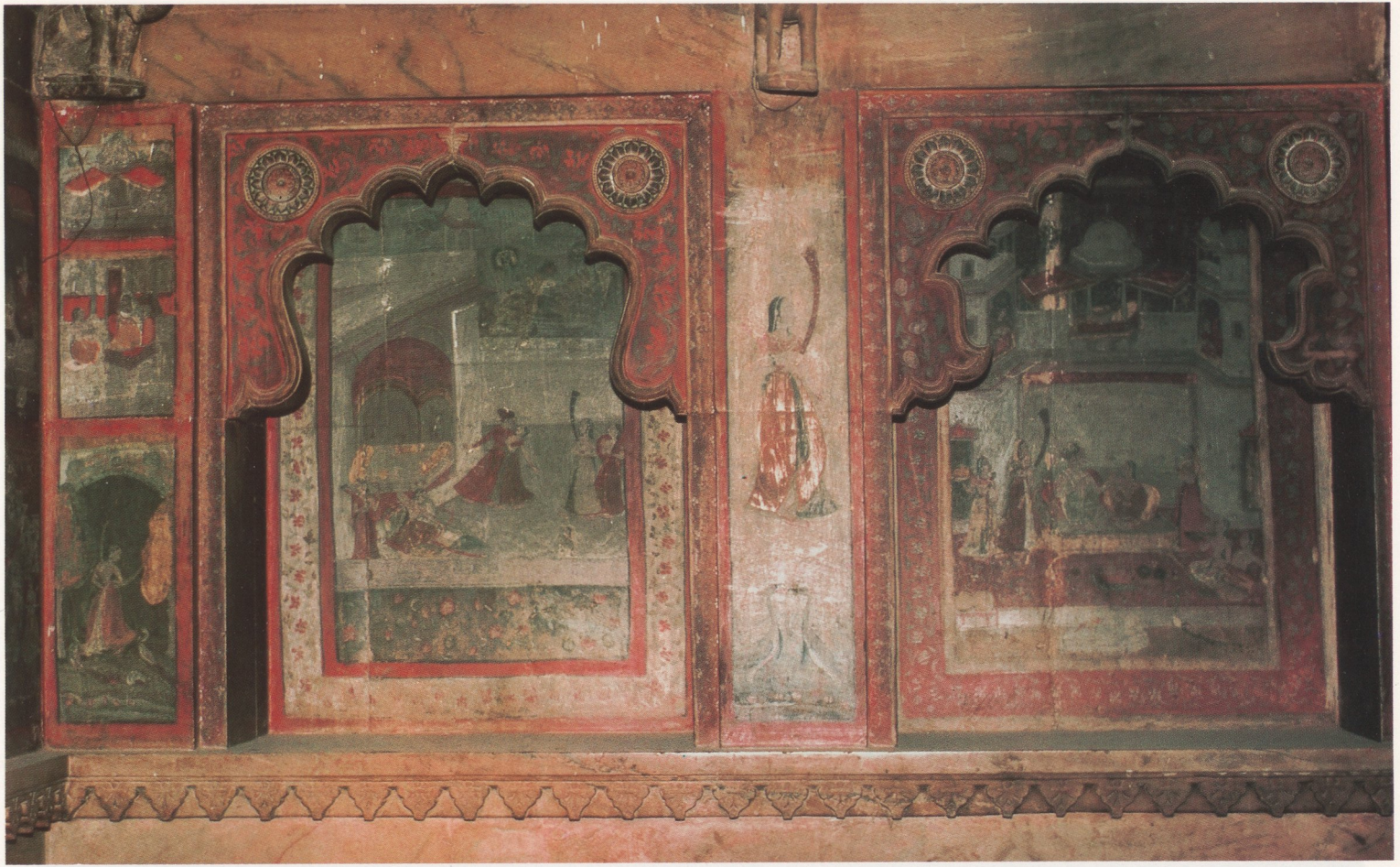
Tafel VII: Indargarh, Supari Mahal: Āsāvarī Rāgiṇī



Tafel VIII: Indargarh, Supari Mahal: Westwand, Detail



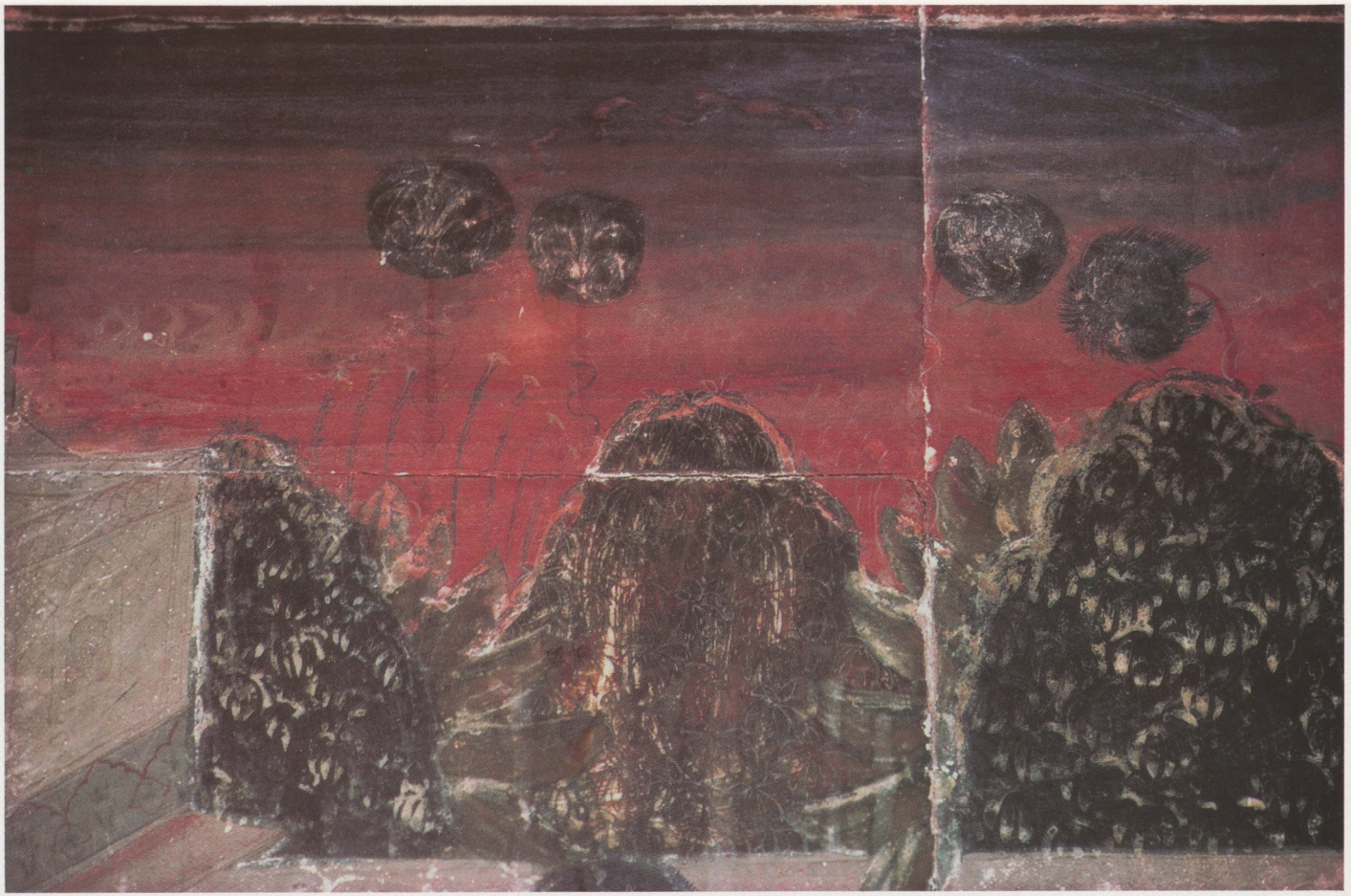
Tafel IX: Bundi, Chattar Mahal: Rāga Hindola



Tafel X: Bundi, Chattar Mahal, Nordwand, Westecke



Tafel XI: Bundi, Chattar Mahal, Südwand, Ostecke



Tafel XII: Bundi, Chattar Mahal, Rāmakarī Rāgiṇī, Detail



Tafel XIII: Bundi, Chattar Mahal, Rāmakarī Rāgiṇī, Detail



Tafel XIV: Bundi, Chattar Mahal, Rāga Bhairava, Detail



Tafel XV: Bundi, Chattar Mahal, Naṭa Rāgiṇī, Detail



Tafel XVI: Bundi, Chattar Mahal, Ostwand, Detail aus D_7



Abb. 1: Bundi, Badal Mahal, Gesamtansicht

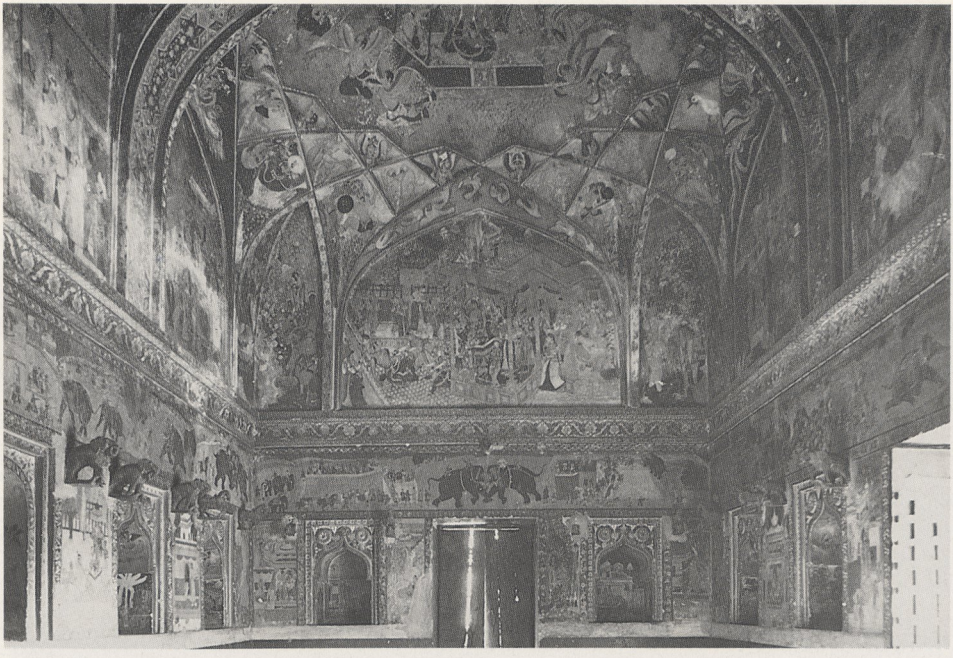


Abb. 2: Bundi, Badal Mahal, Innenraum, östliche Hälfte

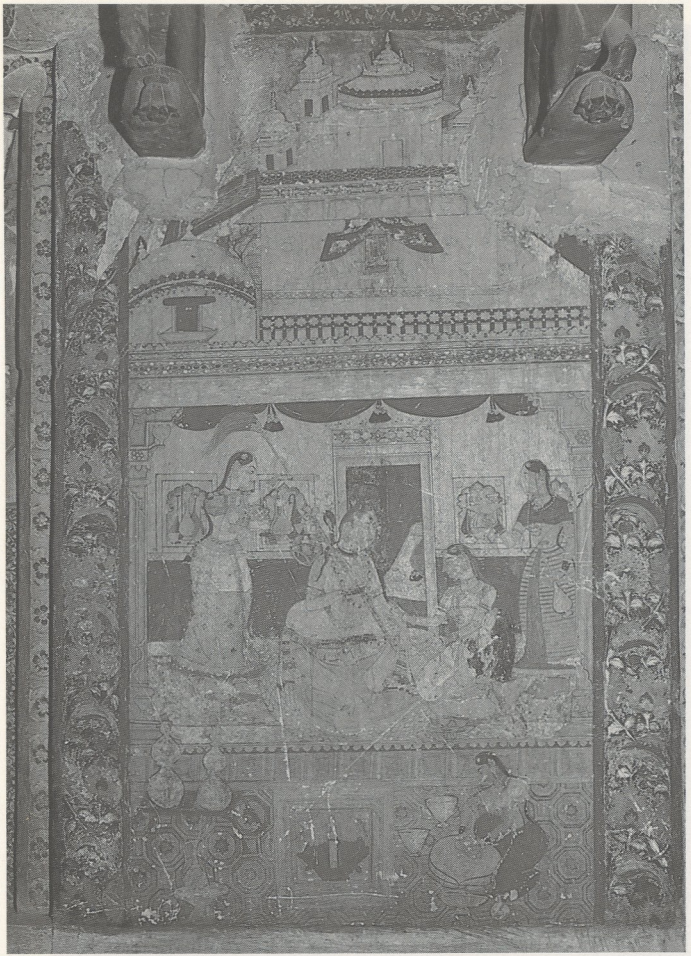


Abb. 3: Badal Mahal: Rāga Bhairava, Nordwand



Abb. 4: Badal Mahal: Zentralnische, Nordwand

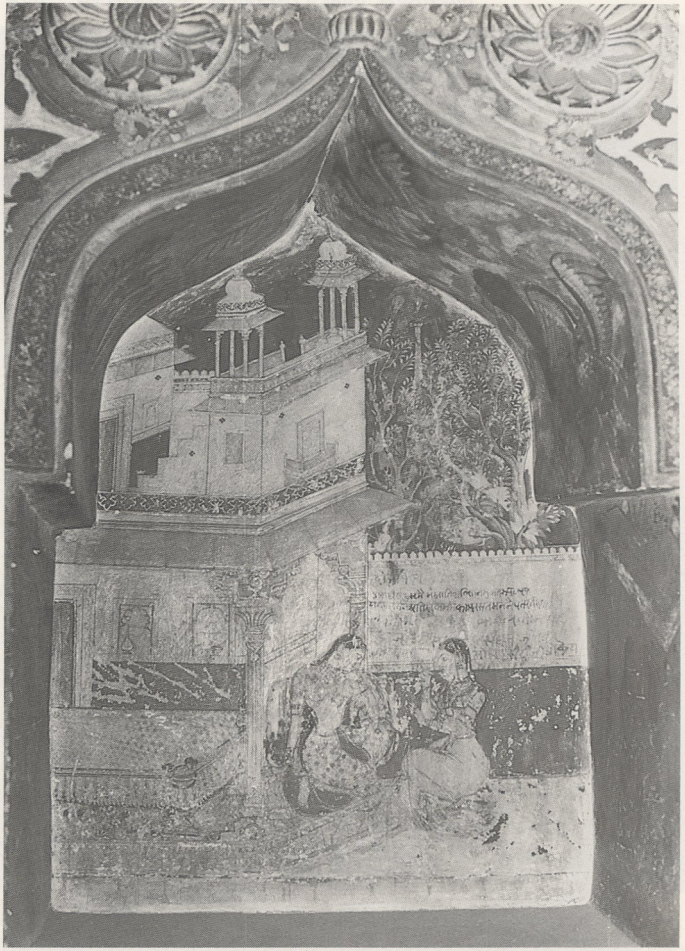


Abb. 5: Badal Mahal: Paṭamaṃjarī Rāgiṇī, Nordwand



Abb. 6: Badal Mahal: Bhairavī Rāgiṇī, Nordwand, Ostseite

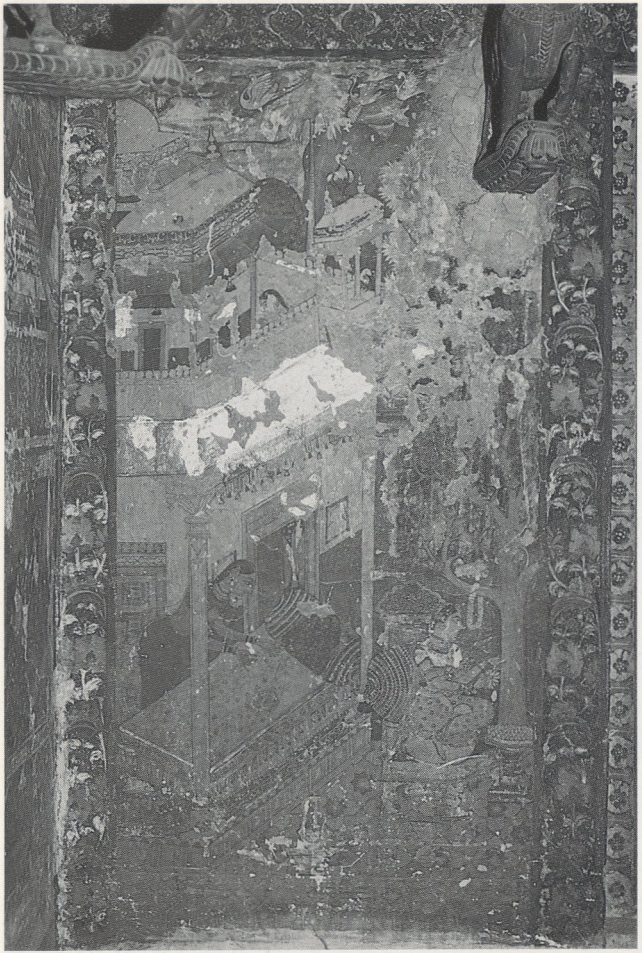


Abb. 7: Badal Mahal: Mālavaśrī Rāgiṇī, Westwand

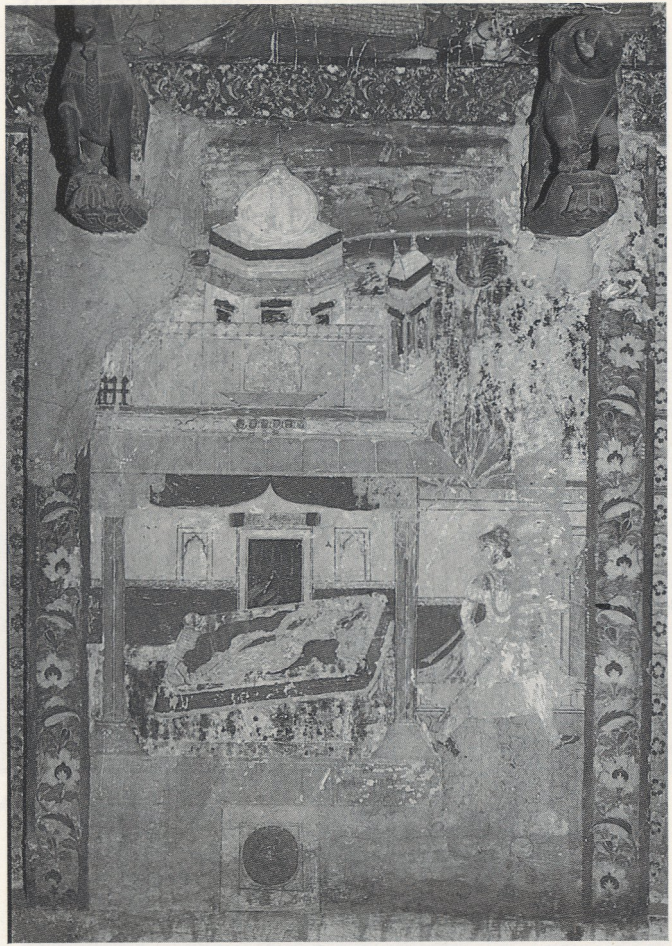


Abb. 8: Badal Mahal: Lalita Rāgiṇī, Westwand



Abb. 9:
Badal Mahal: Naṭa Rāgiṇī, westliche Laibung



Abb. 10:
Badal Mahal: Naṭa Rāgiṇī, Nordwand

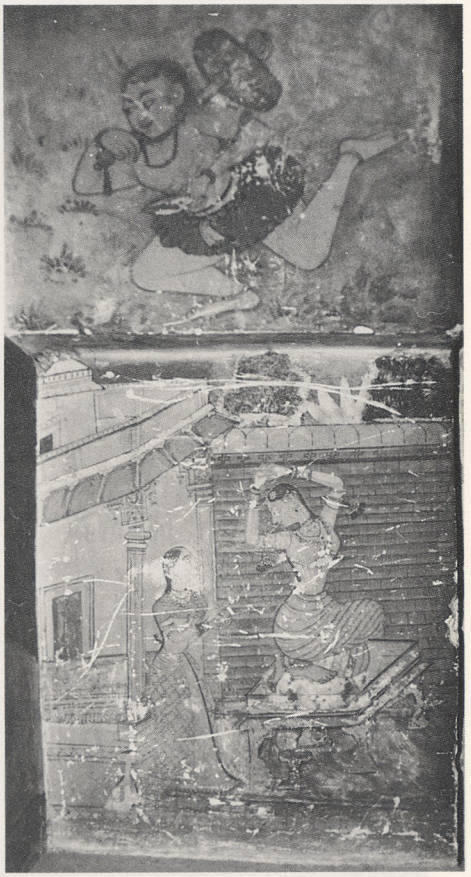


Abb. 11:
Badal Mahal: Naṭa Rāgiṇī, östliche Laibung



Abb. 101: Supari Mahal: Truthahn, Detail aus Abb. 102



Abb. 102: Supari Mahal: Vier Vögel, Ostwand, Südecke

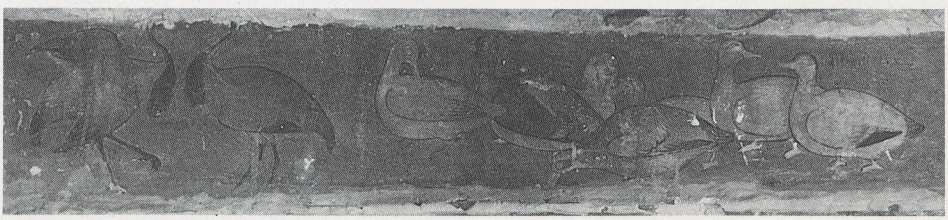


Abb. 103: Supari Mahal: Neun Vögel, Südwand, Ostecke



Abb. 104: Supari Mahal: Hirschziegenantilopen, Nordwand, Ostecke

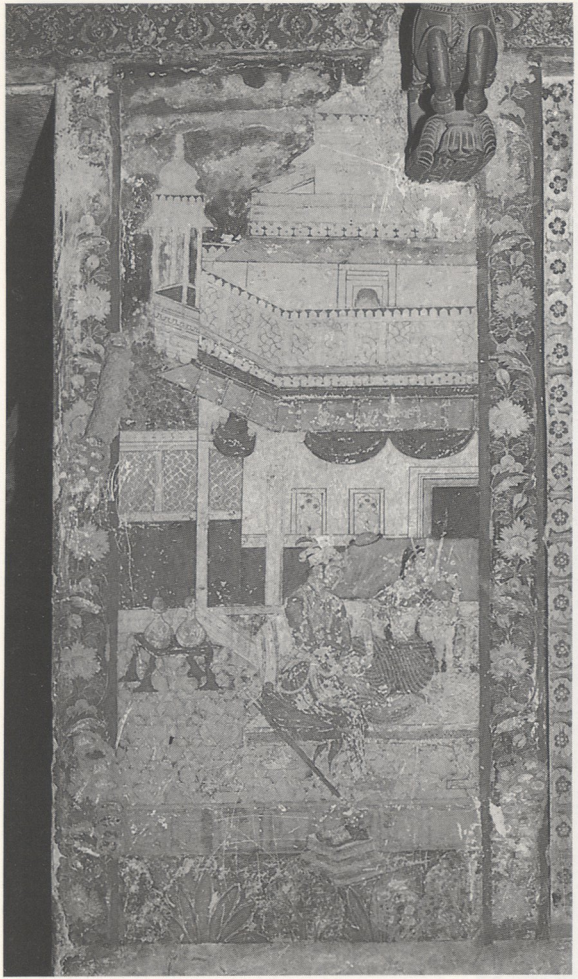


Abb. 12: Badal Mahal: Rāmakarī Rāgiṇī, Westwand

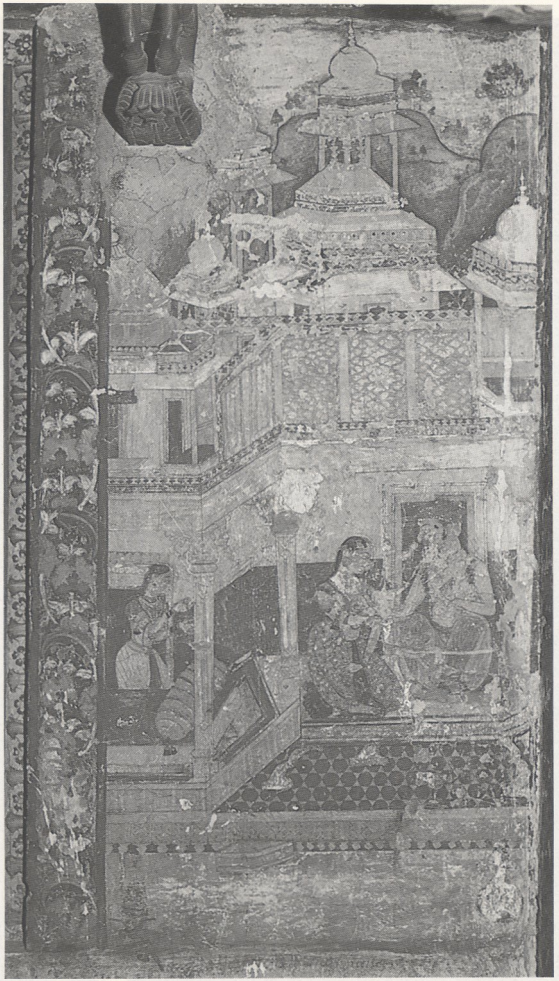


Abb. 13: Badal Mahal: Rāga Mālavakauśika, Westwand



Abb. 14: Badal Mahal: Guṇakarī Rāgiṇī, Westwand, südliche Laibung



Abb. 15: Badal Mahal: Gauḍī Rāgiṇī, Westwand

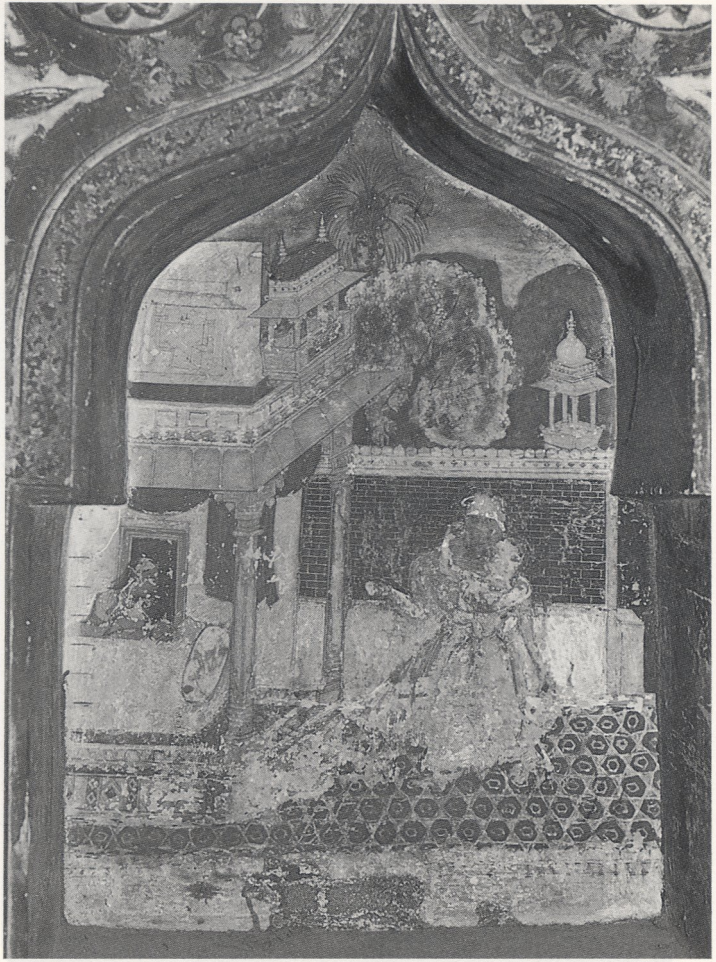


Abb. 16: Badal Mahal: Mālava Rāgiṇī, Westwand



Abb. 17: Badal Mahal: Khambhāvatī Rāgiṇī, Westwand

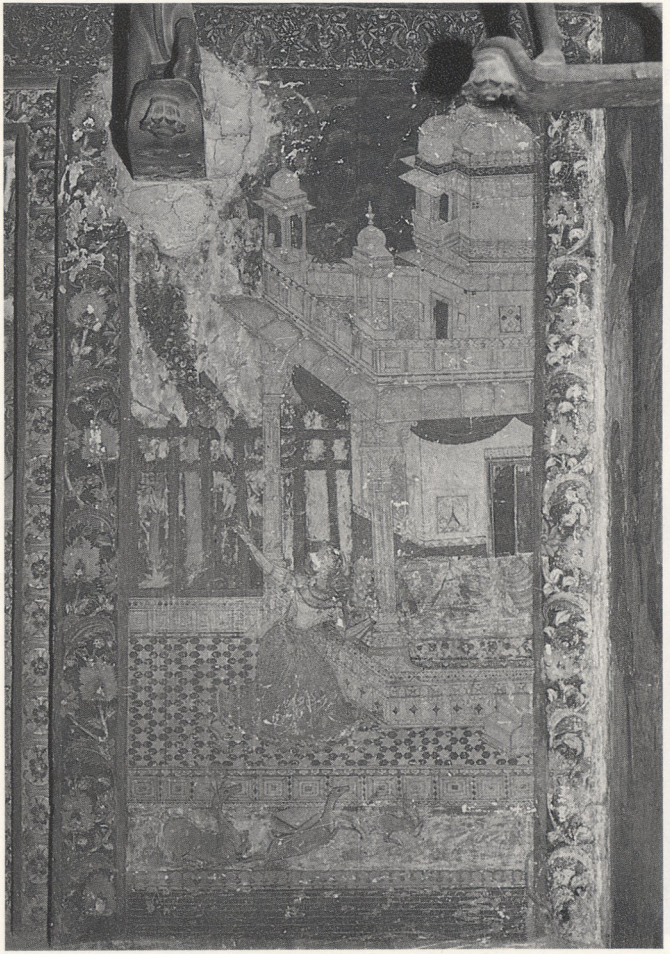


Abb. 18: Badal Mahal: Madhumādhavī Rāgiṇī, Südwand



Abb. 19: Badal Mahal: Rāga Hindola, Westwand



Abb. 20: Badal Mahal: Deśākha Rāgiṇī, östliche Laibung



Abb. 21: Badal Mahal: Deśākha Rāgiṇī, Südwand



Abb. 22: Badal Mahal: Deśākha Rāgiṇī, westliche Laibung

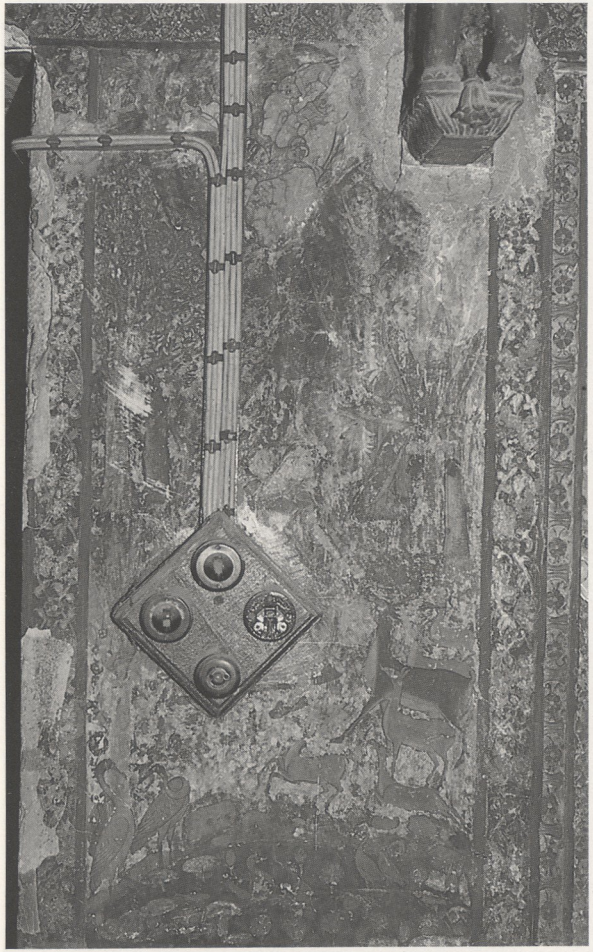


Abb. 23: Badal Mahal: Toḍī Rāgiṇī, Südwand

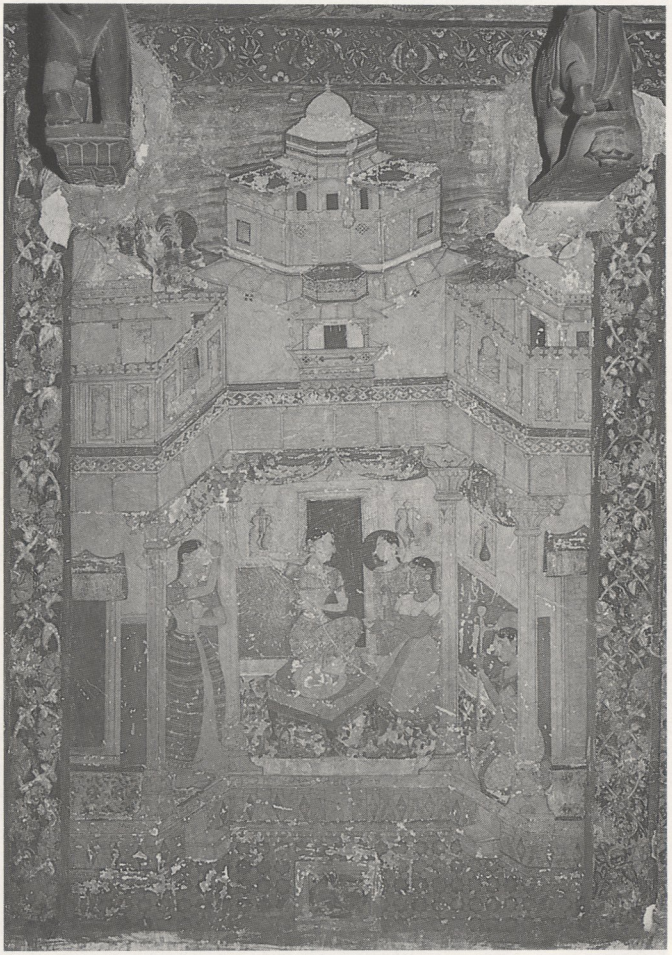


Abb. 24: Badal Mahal: Vilāvalī Rāgiṇī, Südwand



Abb. 25: Badal Mahal: Gandhāra Rāgiṇī, Südwand

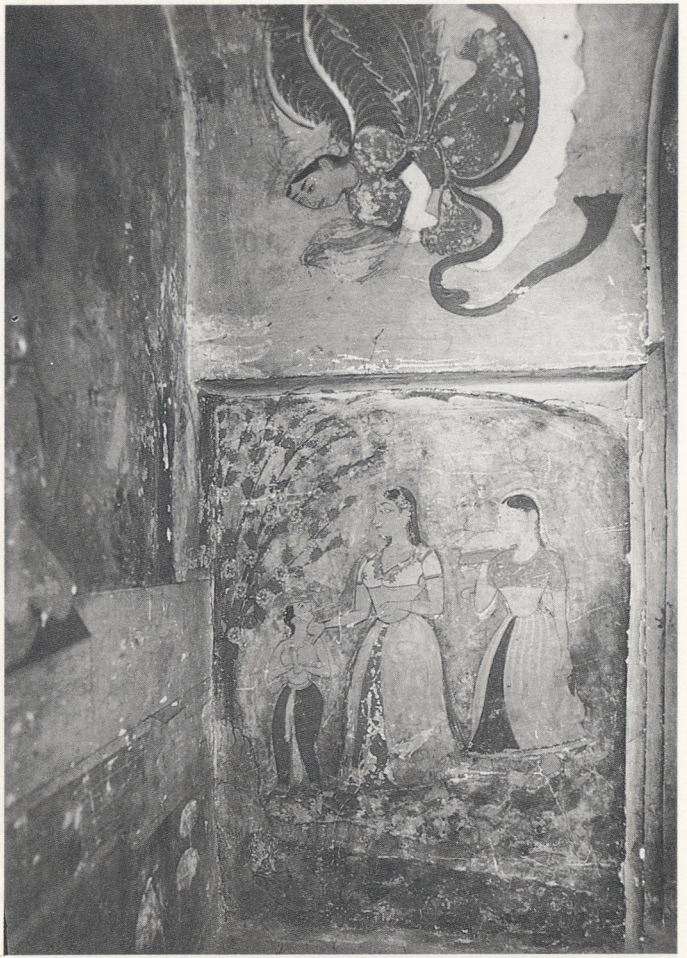


Abb. 26: Badal Mahal: Gandhāra Rāgiṇī, westliche Laibung



Abb. 27: Badal Mahal: Karnāṭa Rāgiṇī, Südwand

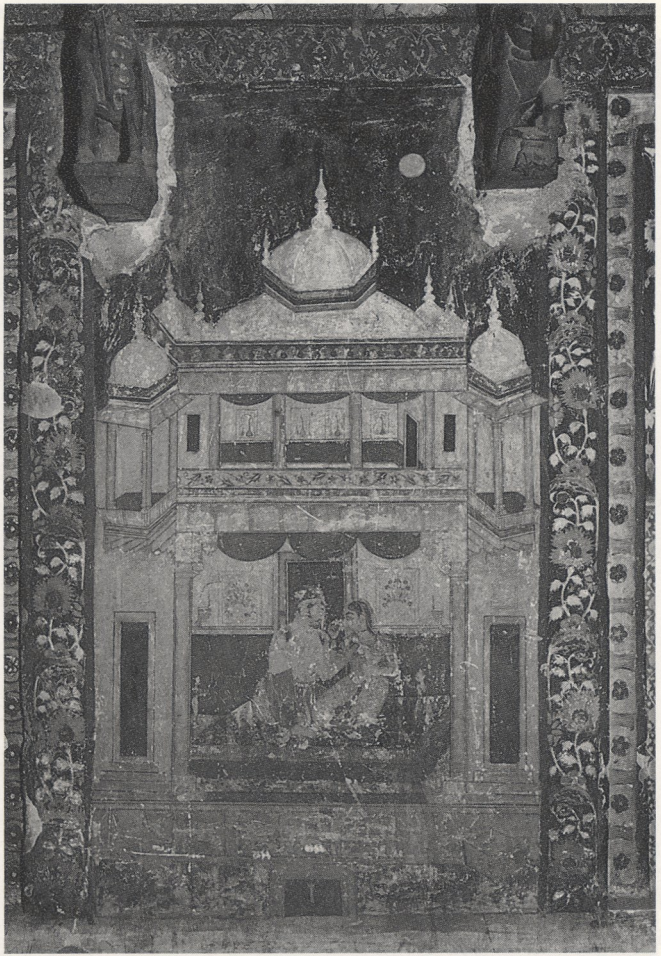


Abb. 28: Badal Mahal: Rāga Dīpaka, Südwand



Abb. 29: Badal Mahal: Vasanta Rāgiṇī, Südwand, östliche Laibung

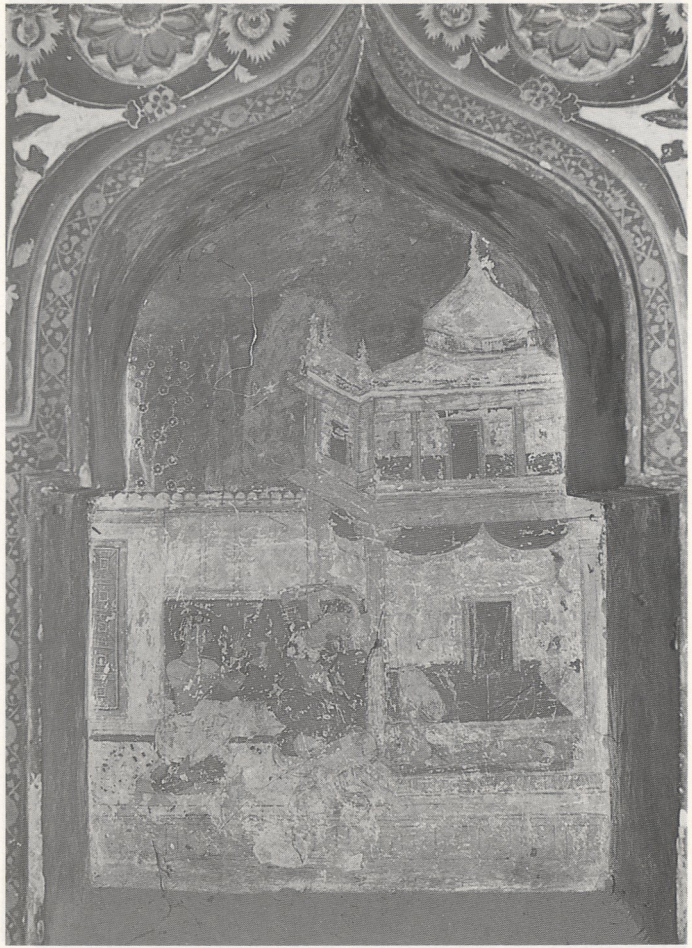


Abb. 30: Badal Mahal: Vairāṭī Rāgiṇī, Südwand



Abb. 31: Badal Mahal: Deśa Vairāṭī Rāgiṇī, östliche Laibung



Abb. 32: Badal Mahal: Deśa Vairāṭī Rāgiṇī, Südwand



Abb. 33: Badal Mahal: Deśa Vairāṭī Rāgiṇī, westliche Laibung

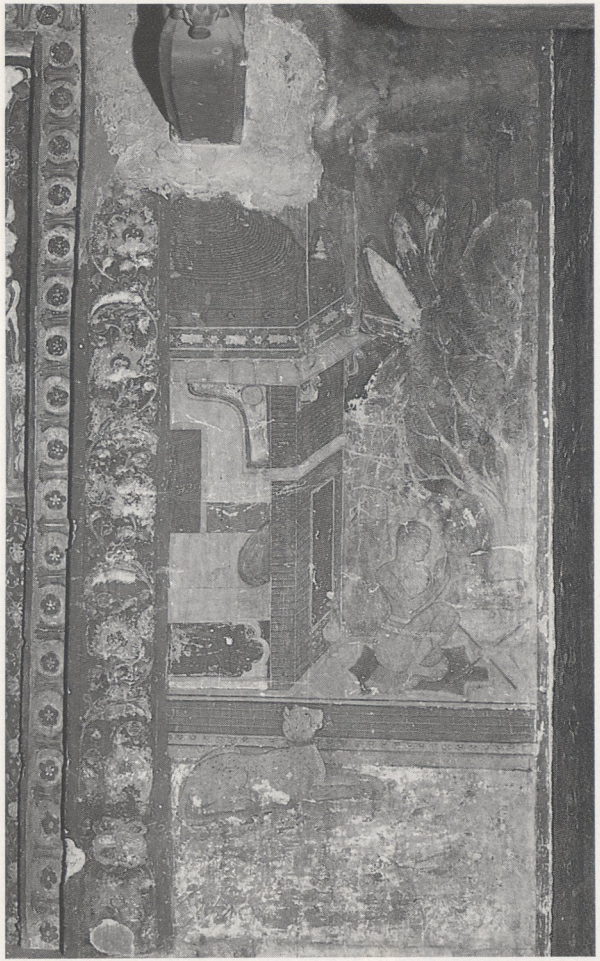


Abb. 34: Badal Mahal: Baṅgāla Rāgiṇī, Ostwand

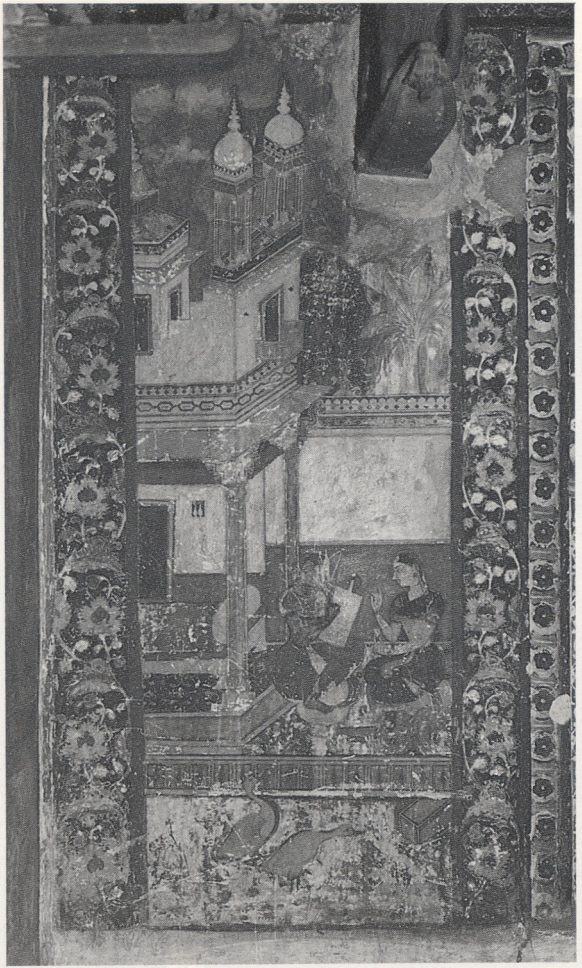


Abb. 35: Badal Mahal: Dhanāśrī Rāgiṇī, Südwand



Abb. 36: Badal Mahal: Kāmoda Rāgiṇī, Ostwand



Abb. 37: Badal Mahal: Kakubhā Rāgiṇī, Ostwand



Abb. 38: Badal Mahal: Vibhāsa Rāgiṇī, Malerei im Kielbogen

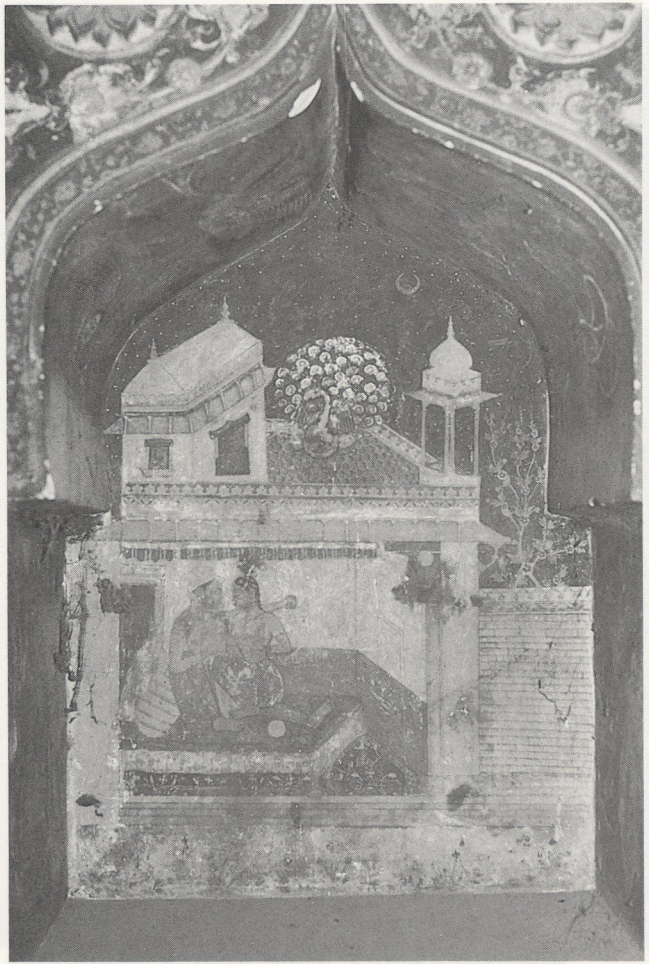


Abb. 39: Badal Mahal: Vibhāsa Rāgiṇī, Ostwand



Abb. 40: Badal Mahal: Vibhāsa Rāgiṇī, südliche Nischenlaibung

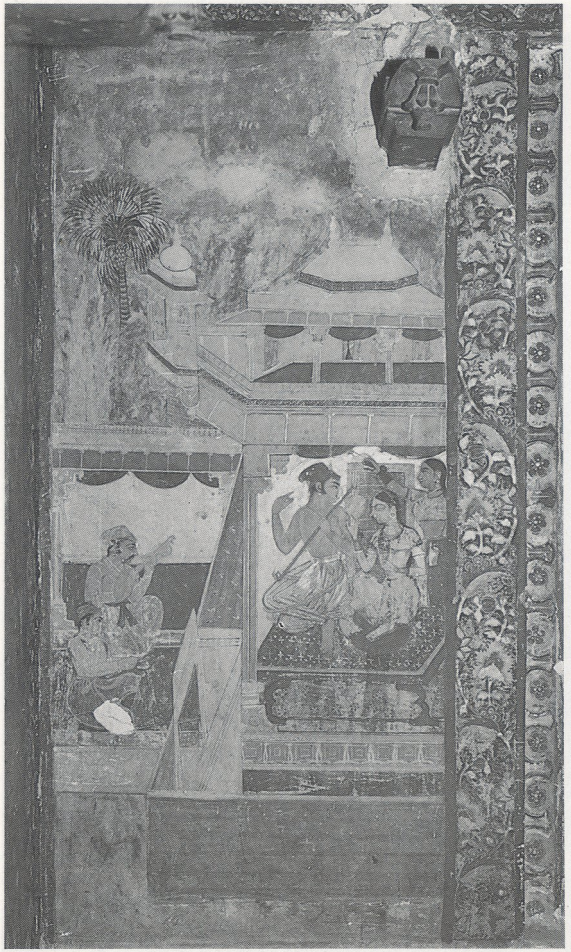


Abb. 41: Badal Mahal: Rāga Paṃcama, Ostwand



Abb. 42: Badal Mahal: Gurjarī Rāgiṇī, Ostwand



Abb. 43: Badal Mahal: Gūṃḍa Rāgiṇī, Nordwand



Abb. 44: Badal Mahal: Āsāvarī Rāgiṇī, Nordwand

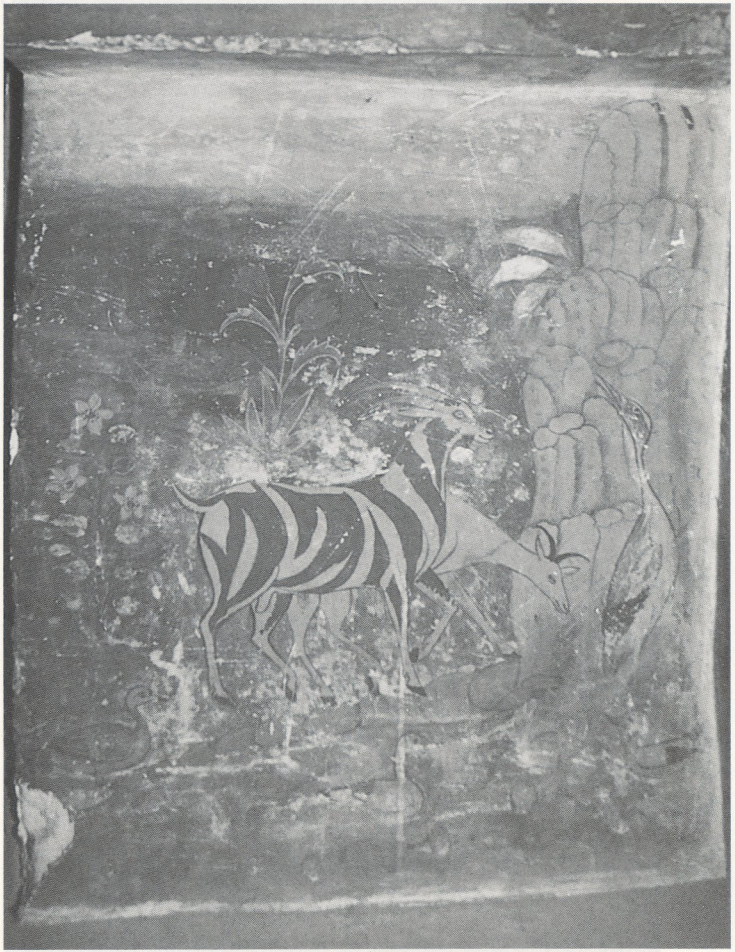


Abb. 45: Badal Mahal: Gauḍa Malhāra Rāgiṇī, westliche Laibung

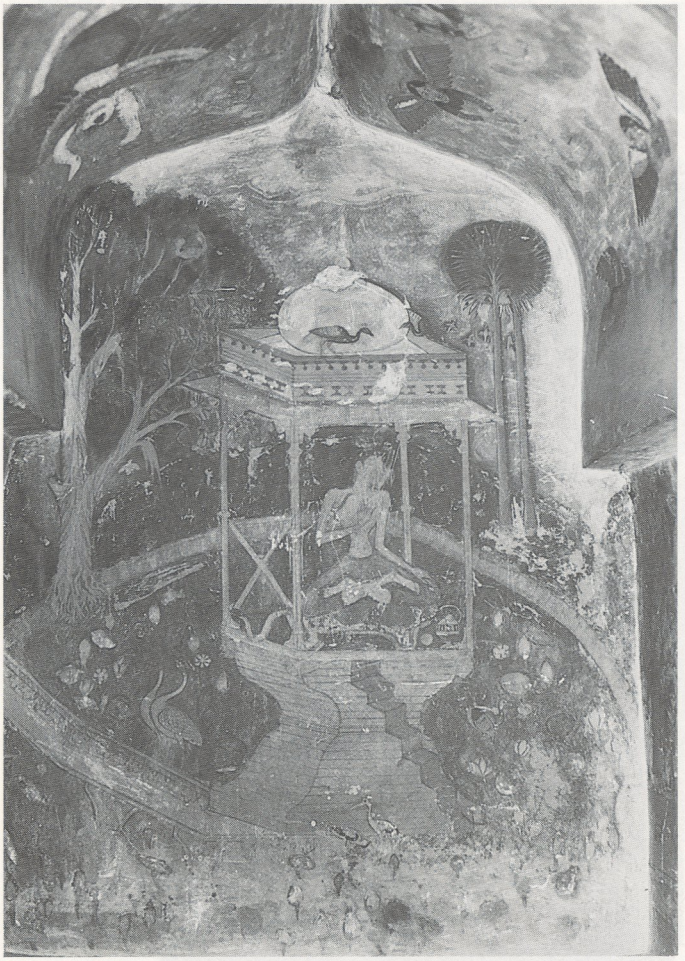


Abb. 46: Badal Mahal: Gauḍa Malhāra Rāgiṇī, Nordwand



Abb. 47: Badal Mahal: Kedāra Rāgiṇī, Nordwand, östliche Laibung

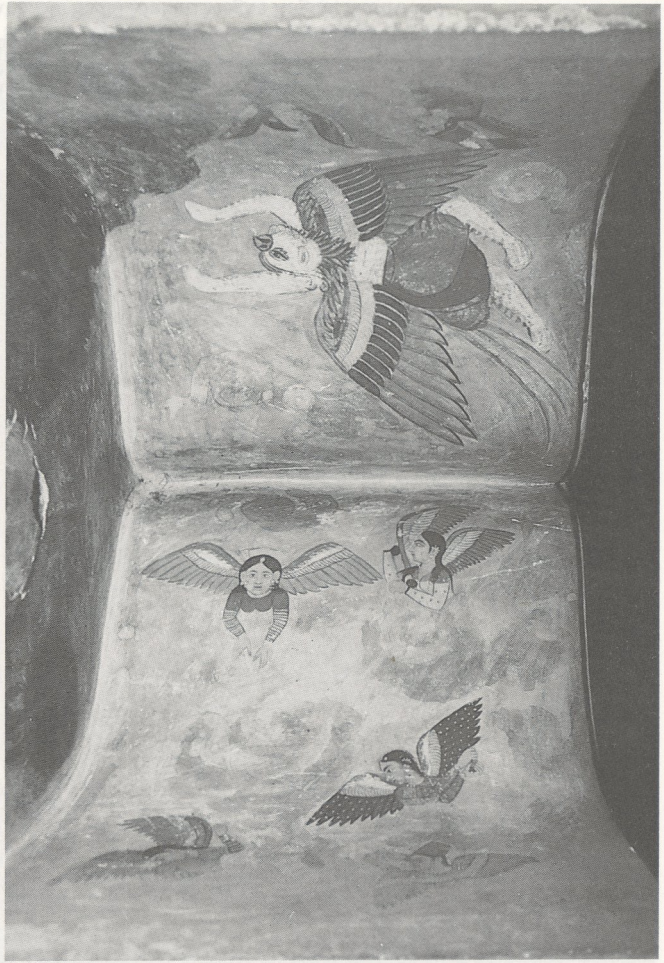


Abb. 48: Badal Mahal: Gauḍa Malhāra Rāgiṇī, Malerei im Kielbogen



Abb. 49: Badal Mahal: Rāga Śrī, Nordwand



Abb. 50: Badal Mahal: Megha Rāgiṇī, Nordwand



Abb. 51: Badal Mahal: Detail von Abb. 13



Abb. 52: Badal Mahal: Detail von Abb. 27



Abb. 53: Badal Mahal: Detail von Abb. 49

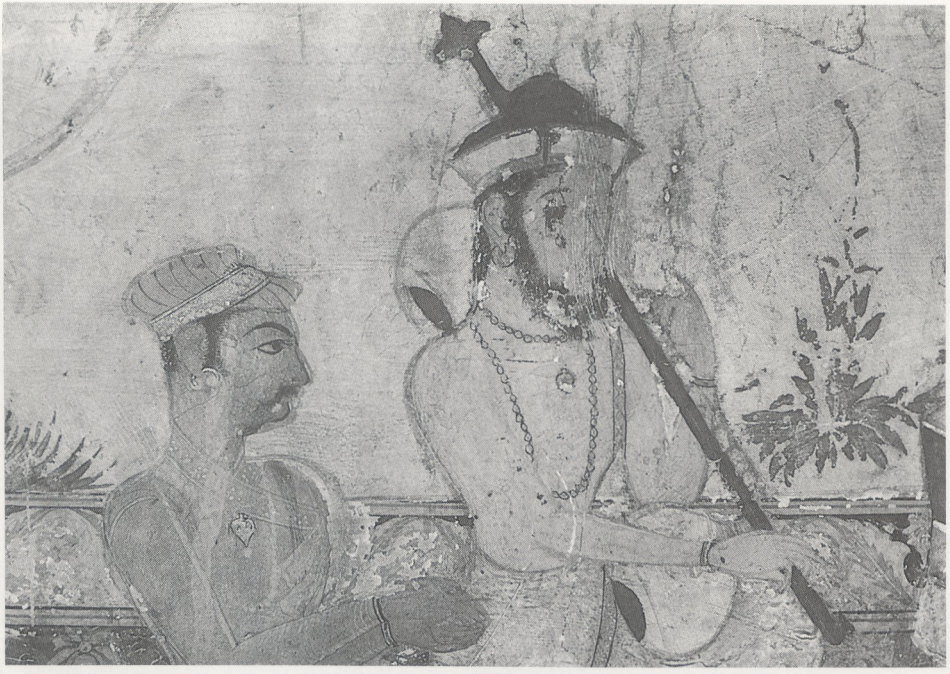


Abb. 54: Badal Mahal: Detail von Abb. 49



Abb. 55: Badal Mahal: Detail von Abb. 41

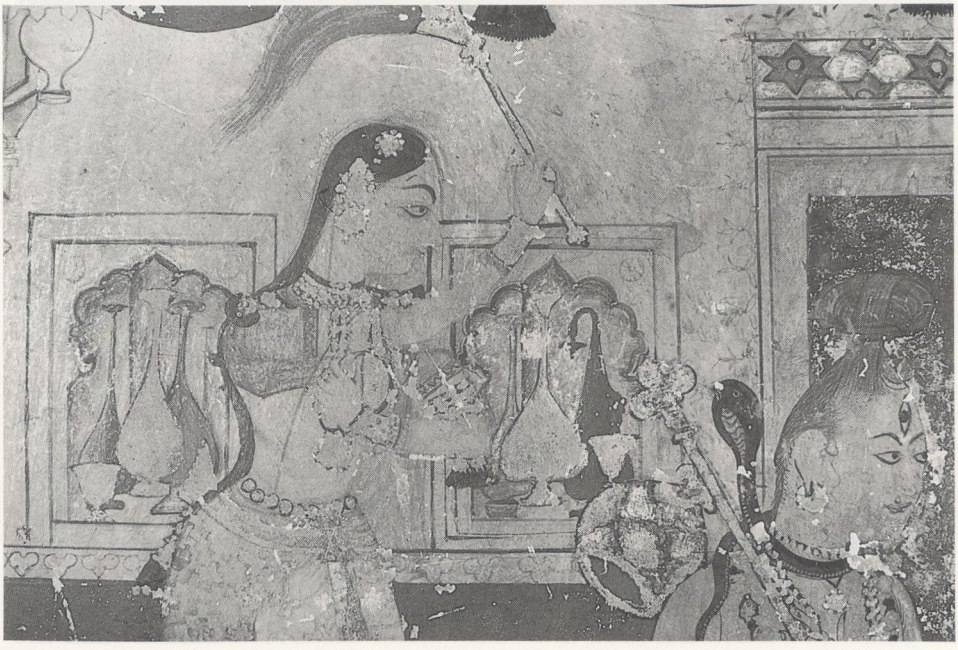


Abb. 56: Badal Mahal: Detail von Abb. 3



Abb. 57: Badal Mahal: Detail von Abb. 28



Abb. 58: Badal Mahal: Detail von Abb. 35



Abb. 59: Palastkomplex von Indargarh

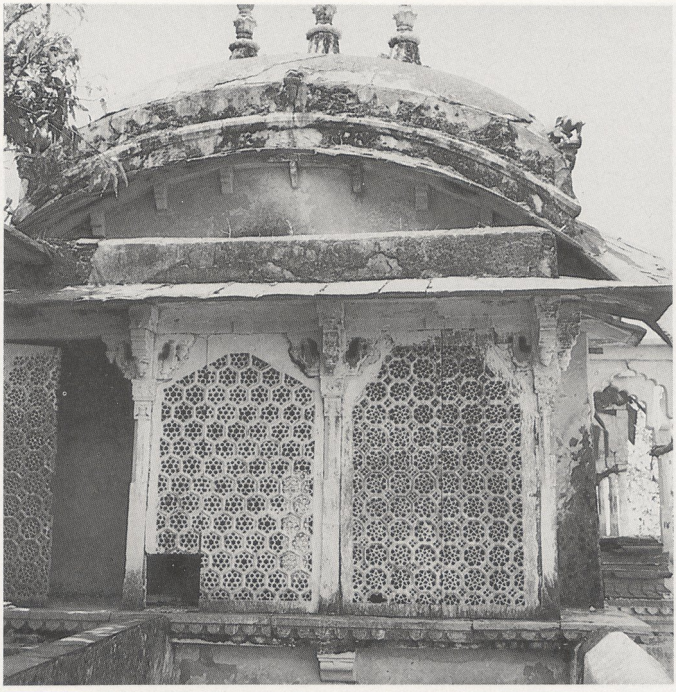


Abb. 60: Indargarh, Supari Mahal, Außenansicht



Abb. 61: Indargarh, Supari Mahal, Innenansicht, Nordostecke



Abb. 62: Indargarh, Supari Mahal, Blick in die Nische, Ostwand



Abb. 63: Supari Mahal, Nischenmalerei, Nordwand, Westecke



Abb. 64: Supari Mahal, Nischenmalerei, Nordwand, Ostecke

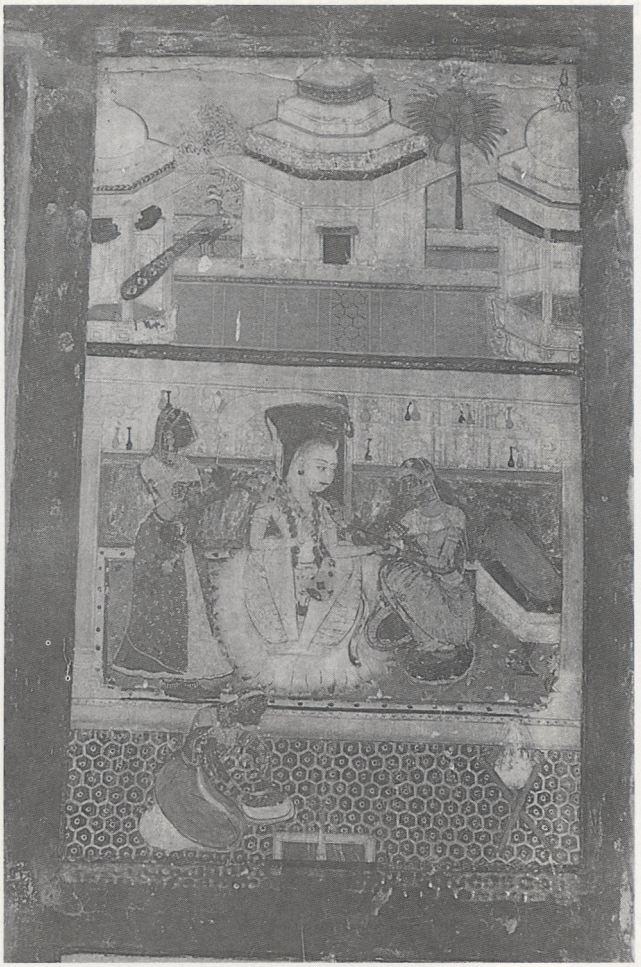


Abb. 65: Supari Mahal, Rāga Bhairava, Ostwand



Abb. 66: Supari Mahal, Kedāra Rāgiṇī, Ostwand

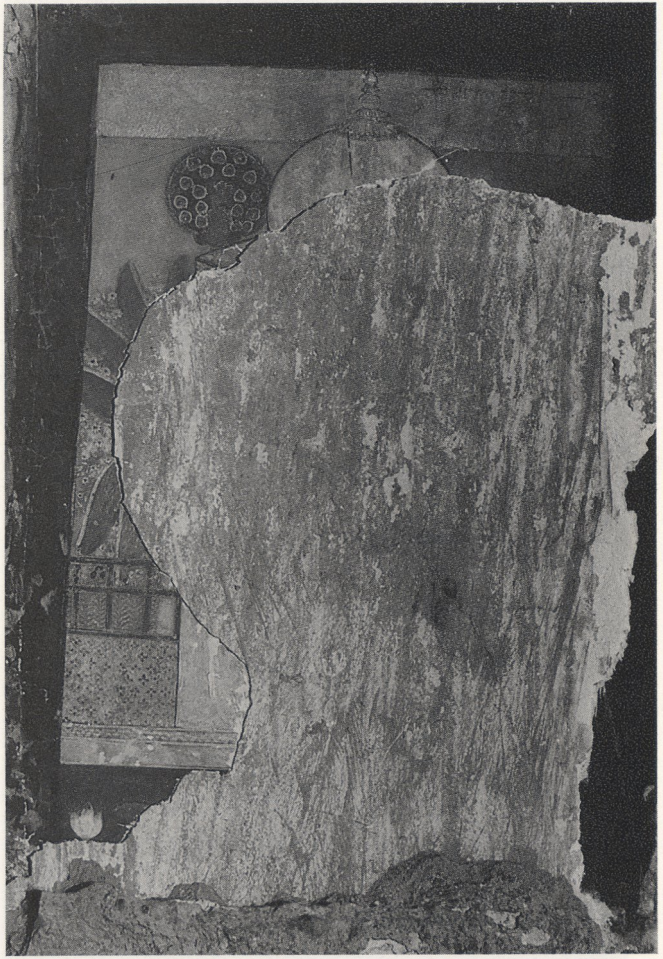


Abb. 67: Supari Mahal, Bhairavī Rāgiṇī, Ostwand



Abb. 68: Supari Mahal: Āsāvarī Rāgiṇī, Ostwand

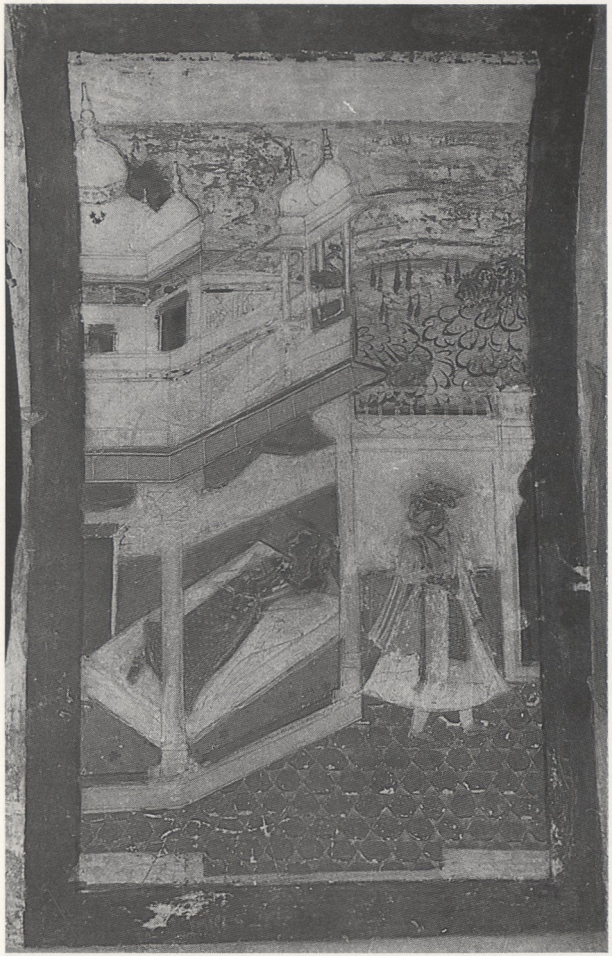


Abb. 69: Supari Mahal: Lalita Rāgiṇī, Ostwand, nördliche Laibung



Abb. 70: Supari Mahal: Naṭa Rāgiṇī, Ostwand, südliche Laibung

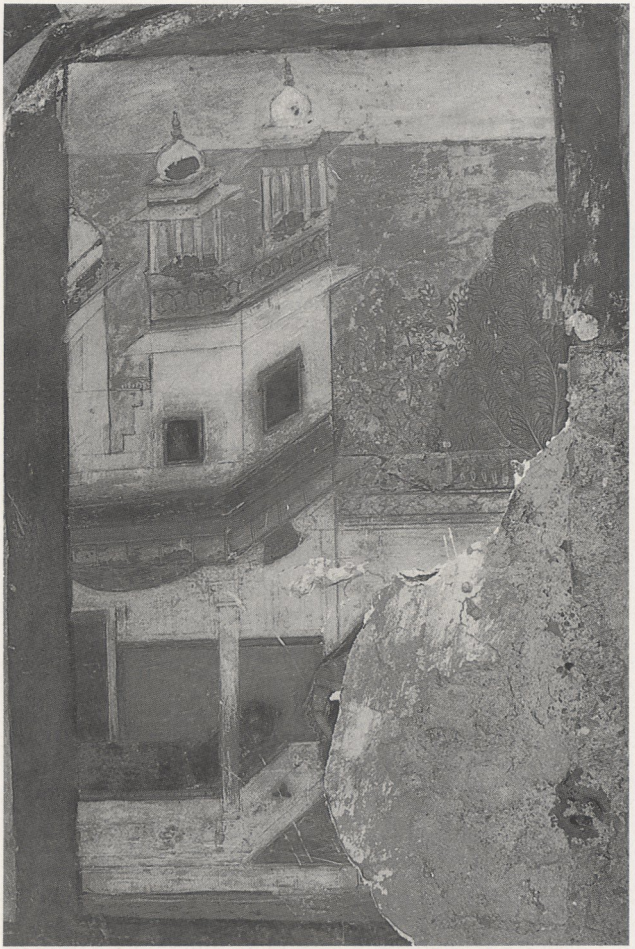


Abb. 71: Supari Mahal: Paṭamaṃjarī Rāgiṇī, Ostwand, Nische



Abb. 72: Supari Mahal: Mālavaśrī Rāgiṇī, Ostwand, Nische

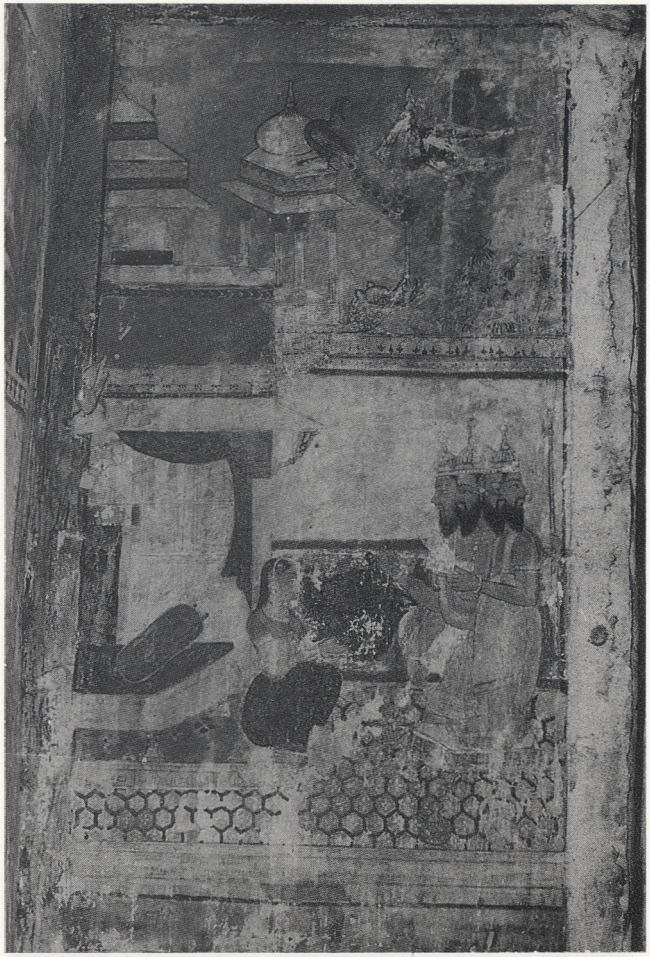


Abb. 73: Supari Mahal: Khambhāvatī Rāgiṇī, Ostwand



Abb. 74: Supari Mahal: Rāga Mālavakauśika, Ostwand



Abb. 75: Supari Mahal: Mālava Rāgiṇī, Ostwand



Abb. 76: Supari Mahal: Gauḍī Rāgiṇī, Ostwand



Abb. 77: Supari Mahal: Rāga Hindola, Nordwand



Abb. 78: Supari Mahal: Guṇakarī Rāgiṇī, Nordwand

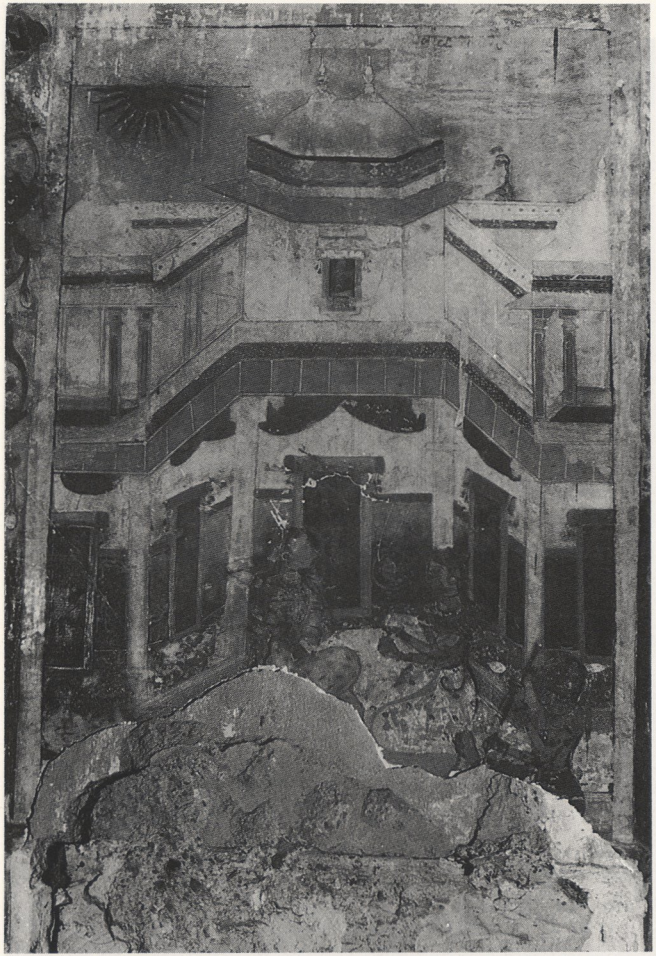


Abb. 79: Supari Mahal: Vilāvalī Rāgiṇī, Nordwand

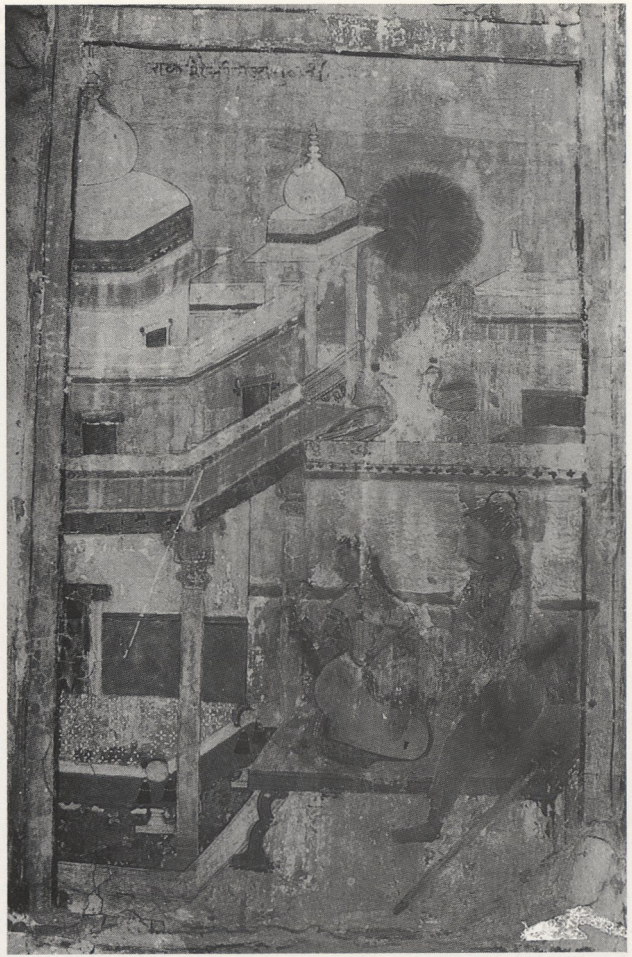


Abb. 80: Supari Mahal: Rāmakarī Rāgiṇī, Nordwand



Abb. 81: Supari Mahal: Gandhāra Rāgiṇī, Nordwand



Abb. 82: Supari Mahal: Deśākha Rāgiṇī, Nordwand

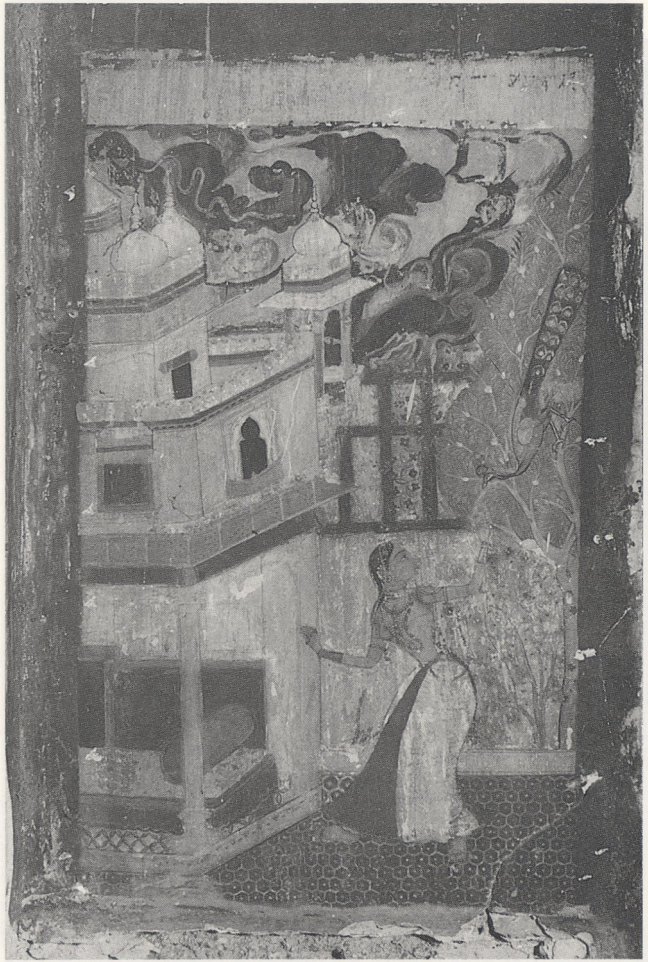


Abb. 83: Supari Mahal: Madhumādhavī Rāgiṇī, Nordwand



Abb. 84: Supari Mahal: Toḍī Rāgiṇī, Nordwand



Abb. 85: Supari Mahal: Vasanta Rāgiṇī, Westwand



Abb. 86: Supari Mahal: Rāga Dīpaka, Westwand



Abb. 87: Supari Mahal: Karṇāṭa Rāgiṇī, Westwand



Abb. 88: Supari Mahal: Dhanāśrī Rāgiṇī, Westwand

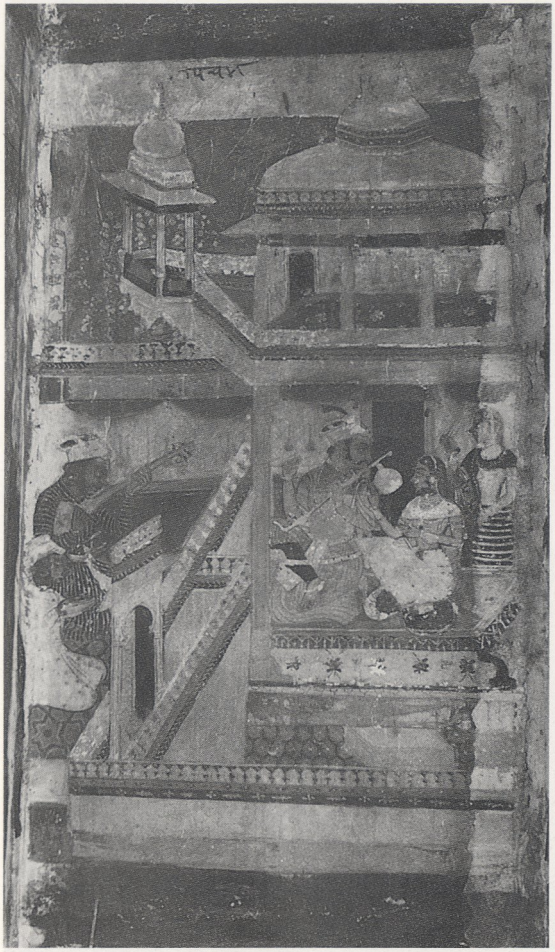


Abb. 89: Supari Mahal: Rāga Paṃcama, Westwand



Abb. 90: Supari Mahal: Deśa Vairāṭī Rāgiṇī, Westwand



Abb. 91: Supari Mahal: Gurjarī Rāgiṇī, Westwand

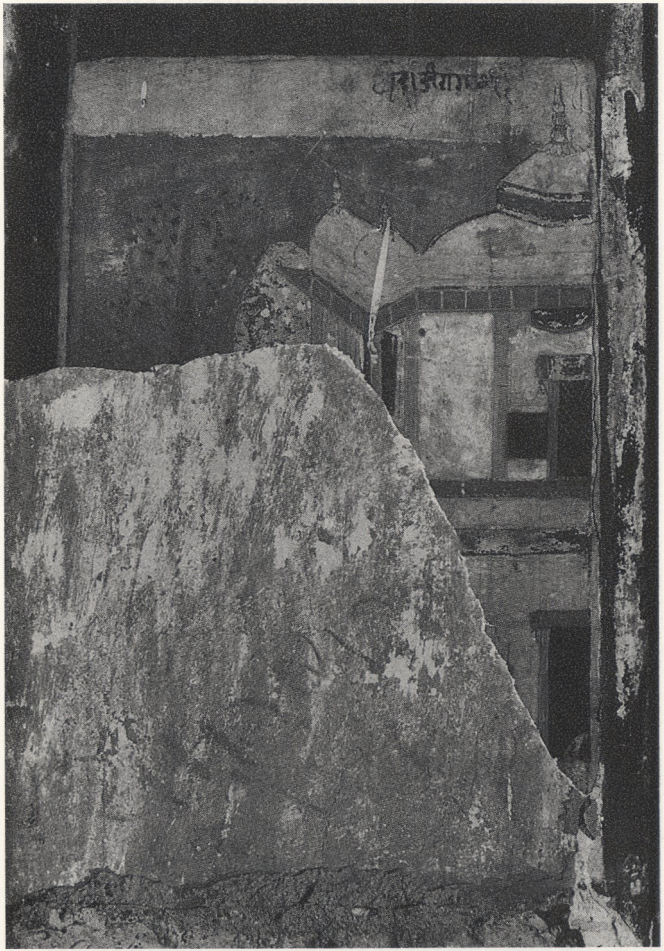


Abb. 92: Supari Mahal: Vairāṭī Rāgiṇī, Westwand

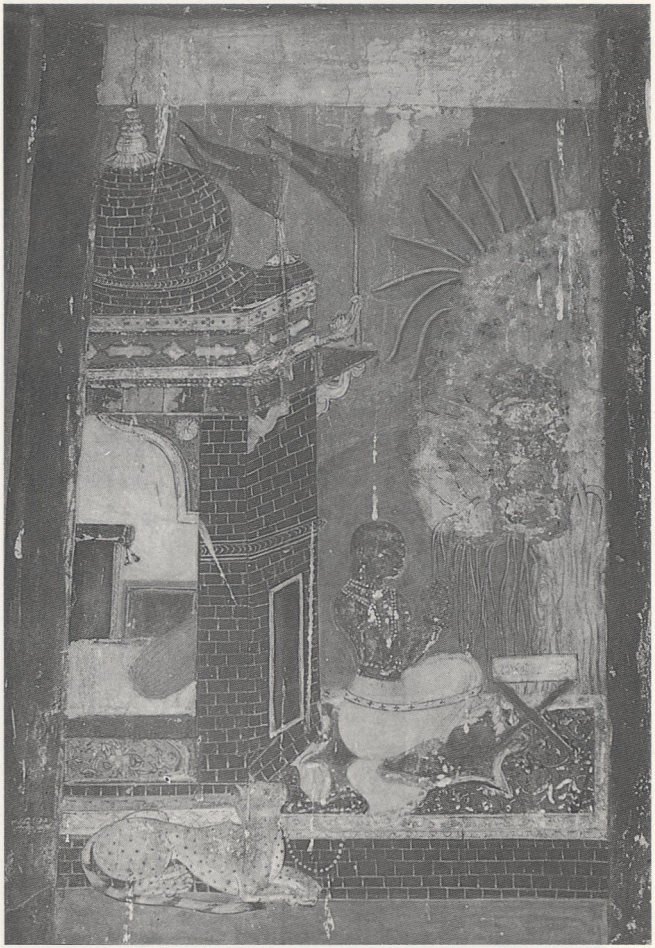


Abb. 93: Supari Mahal: Baṅgāla Rāgiṇī, Südwand



Abb. 94: Supari Mahal: Kakubhā Rāgiṇī, Südwand



Abb. 95: Supari Mahal: Vibhāsa Rāgiṇī, Südwand



Abb. 96: Supari Mahal: Kāmoda Rāgiṇī, Südwand



Abb. 97: Supari Mahal: Gauḍa Malhāra Rāgiṇī, Südwand



Abb. 98: Supari Mahal: Rāga Śrī, Südwand

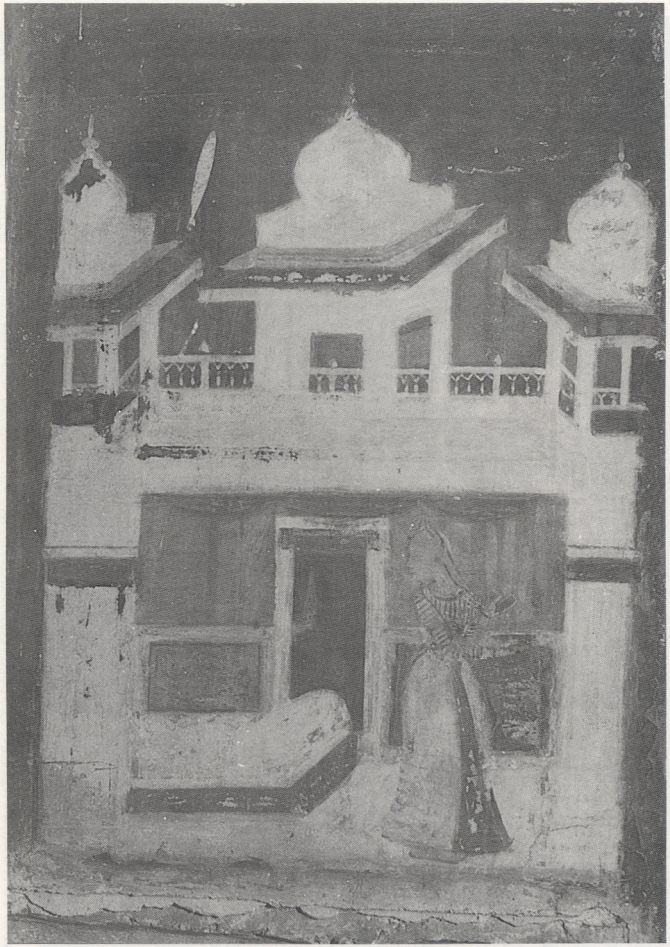


Abb. 99: Supari Mahal: Gūṃḍa Rāgiṇī, Südwand



Abb. 100: Supari Mahal: Megha Rāgiṇī, Südwand



Abb. 105: Supari Mahal: Gaj Singh auf Tigerjagd (Detail), Ostwand



Abb. 106: Supari Mahal: Gaj Singh im Lustgarten (Detail), Westwand



Abb. 107: Miniaturmalerei: Gaj Singh von Indargarh



Abb. 108: Indargarh, Supari Mahal, Gaj Singh im Garten (Detail)

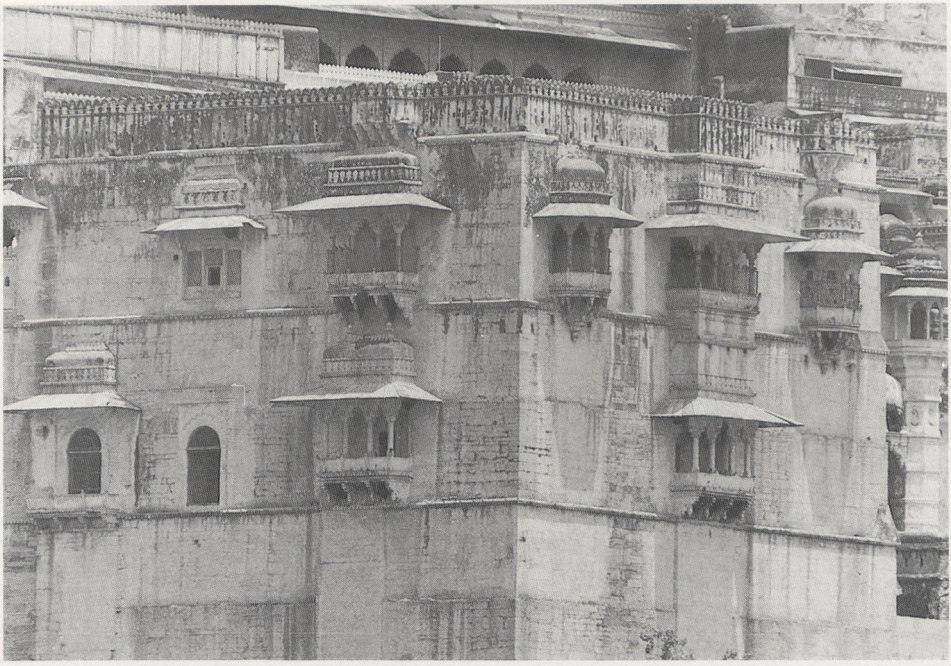


Abb. 109: Bundi, Chattar Mahal, Ansicht von außen



Abb. 110: Bundi, Chattar Mahal, Innenansicht, nördlicher Teil

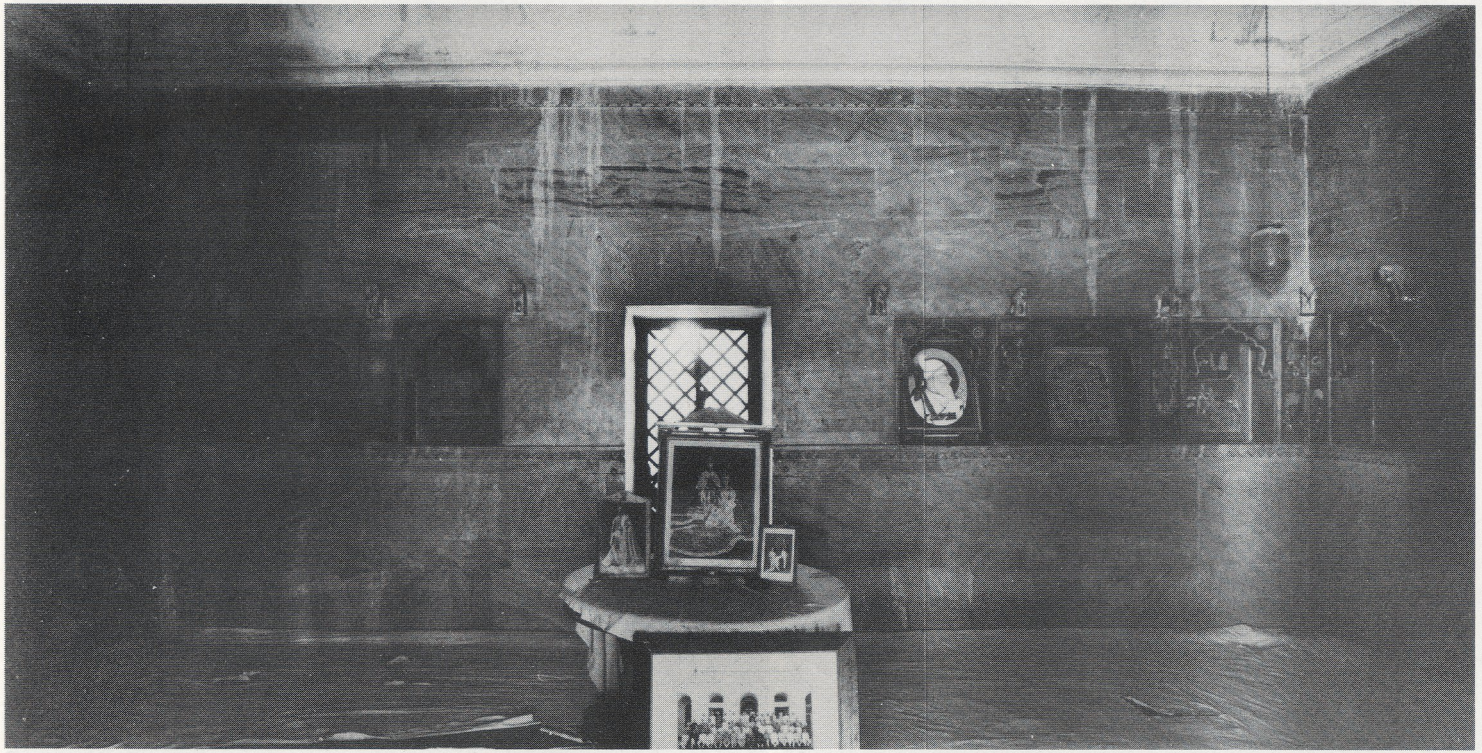


Abb. 111: Bundi, Chattar Mahal, Ostwand



Abb. 112: Bundi, Chattar Mahal, Rāga Bhairava, Westwand



Abb. 113: Chattar Mahal: Bhairavī Rāgiṇī, Westwand



Abb. 114: Chattar Mahal: Naṭa Rāgiṇī, Westwand



Abb. 115: Chattar Mahal: Mālavaśrī Rāgiṇī, Westwand, Nordecke



Abb. 116: Chattar Mahal: Paṭamaṃjarī Rāgiṇī, Nordwand, Westecke



Abb. 117: Chattar Mahal: Lalita Rāgiṇī,
Westwand, Nordecke



Abb. 118: Chattar Mahal: Gauḍī Rāgiṇī,
Nordwand, Westecke



Abb. 119: Chattar Mahal: Mālava Rāgiṇī, Nordwand

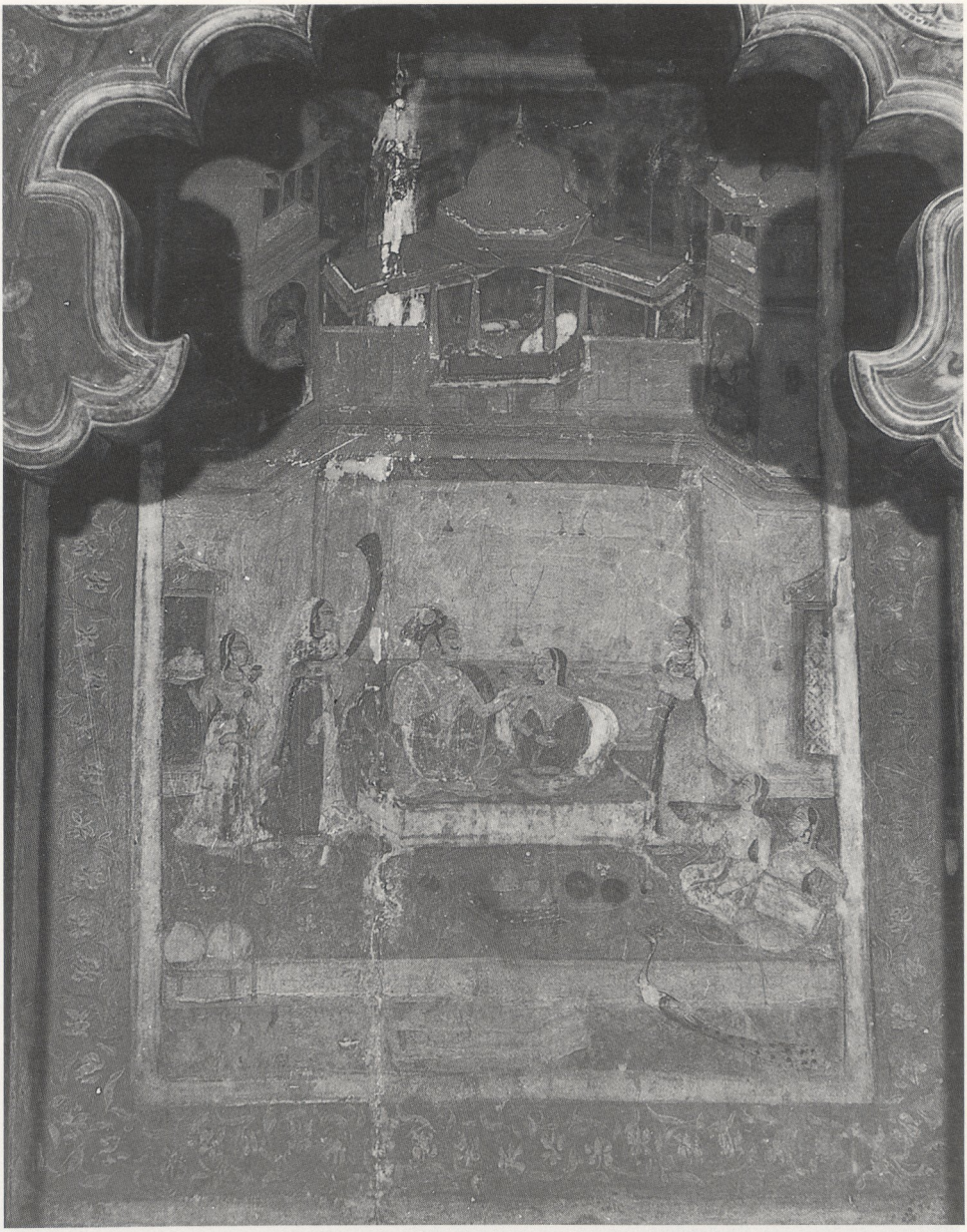


Abb. 120: Chattar Mahal: Rāga Mālavakauśika, Nordwand



Abb. 121: Chattar Mahal: Rāmakarī Rāgiṇī, Nordwand



Abb. 122: Chattar Mahal: Khambhāvatī Rāgiṇī, Nordwand



Abb. 123: Chattar Mahal: Toḍī Rāgiṇī,
Nordwand, Südecke



Abb. 124: Chattar Mahal: Deśākha Rāgiṇī,
Ostwand, Nordecke



Abb. 125: Chattar Mahal: Madhumādhavī Rāgiṇī, Nordwand, Ostecke



Abb. 126: Chattar Mahal: Guṇakarī Rāgiṇī, Ostwand, Nordecke

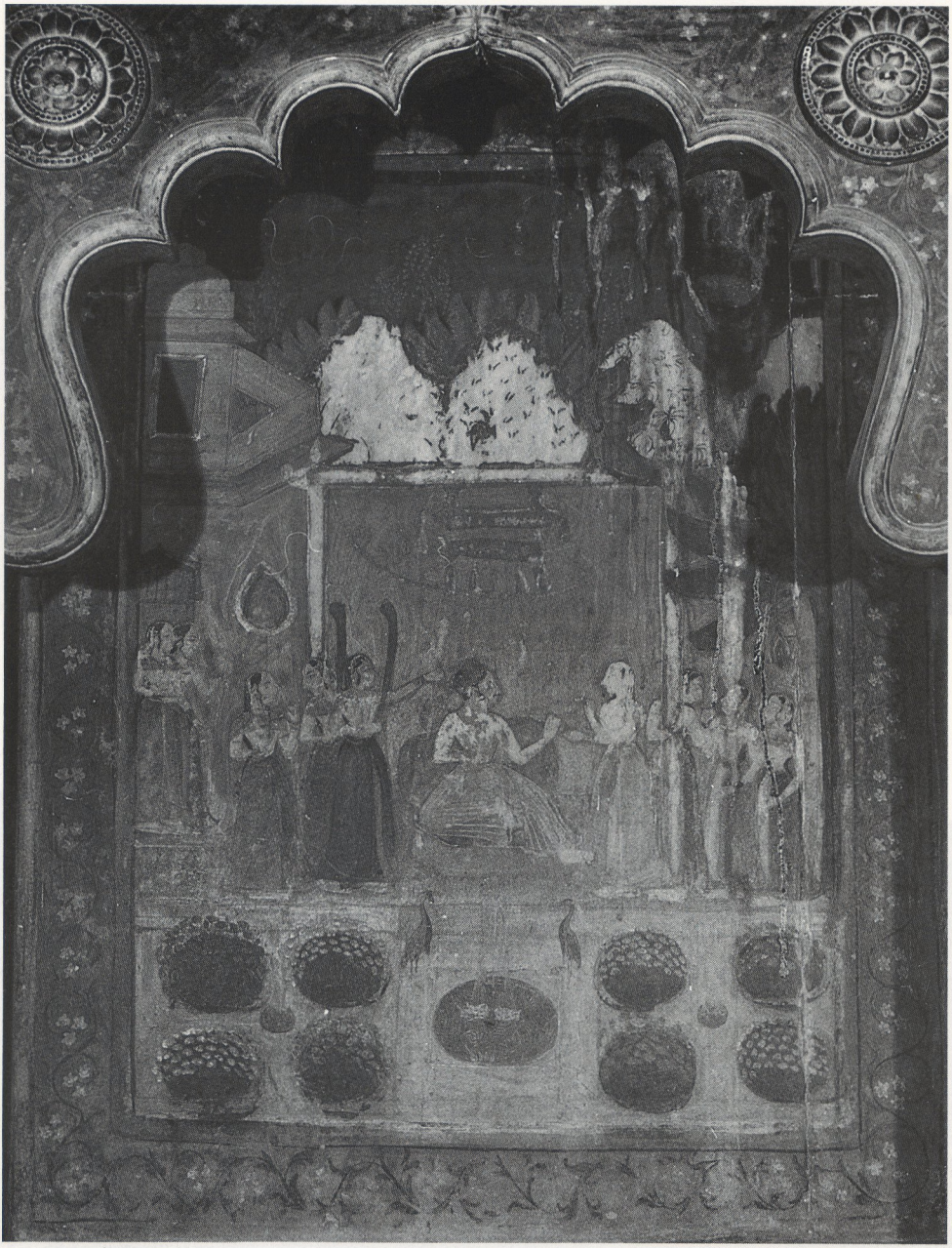


Abb. 127: Chattar Mahal: Rāga Hindola, Ostwand

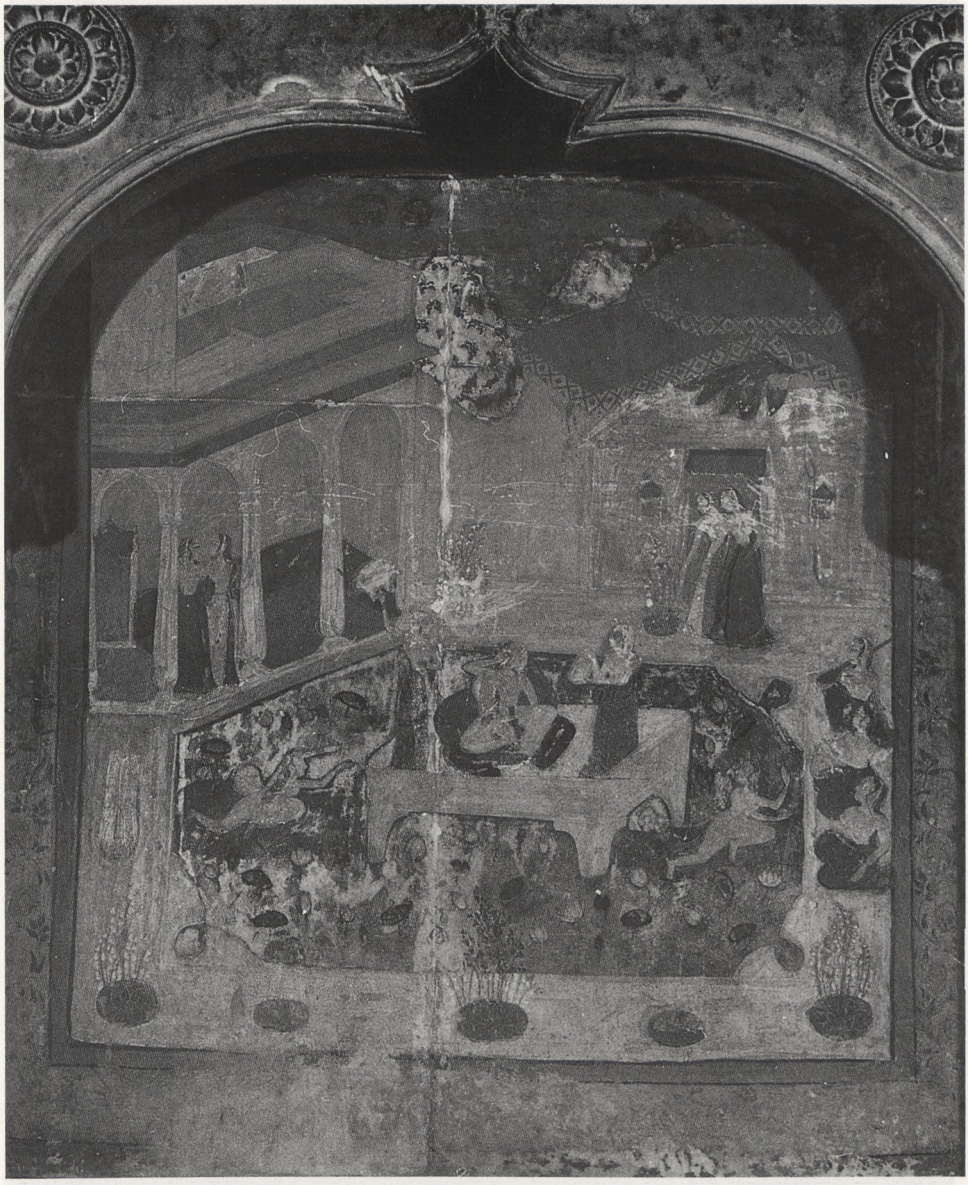


Abb. 128: Chattar Mahal: Vilāvalī Rāgiṇī, Ostwand

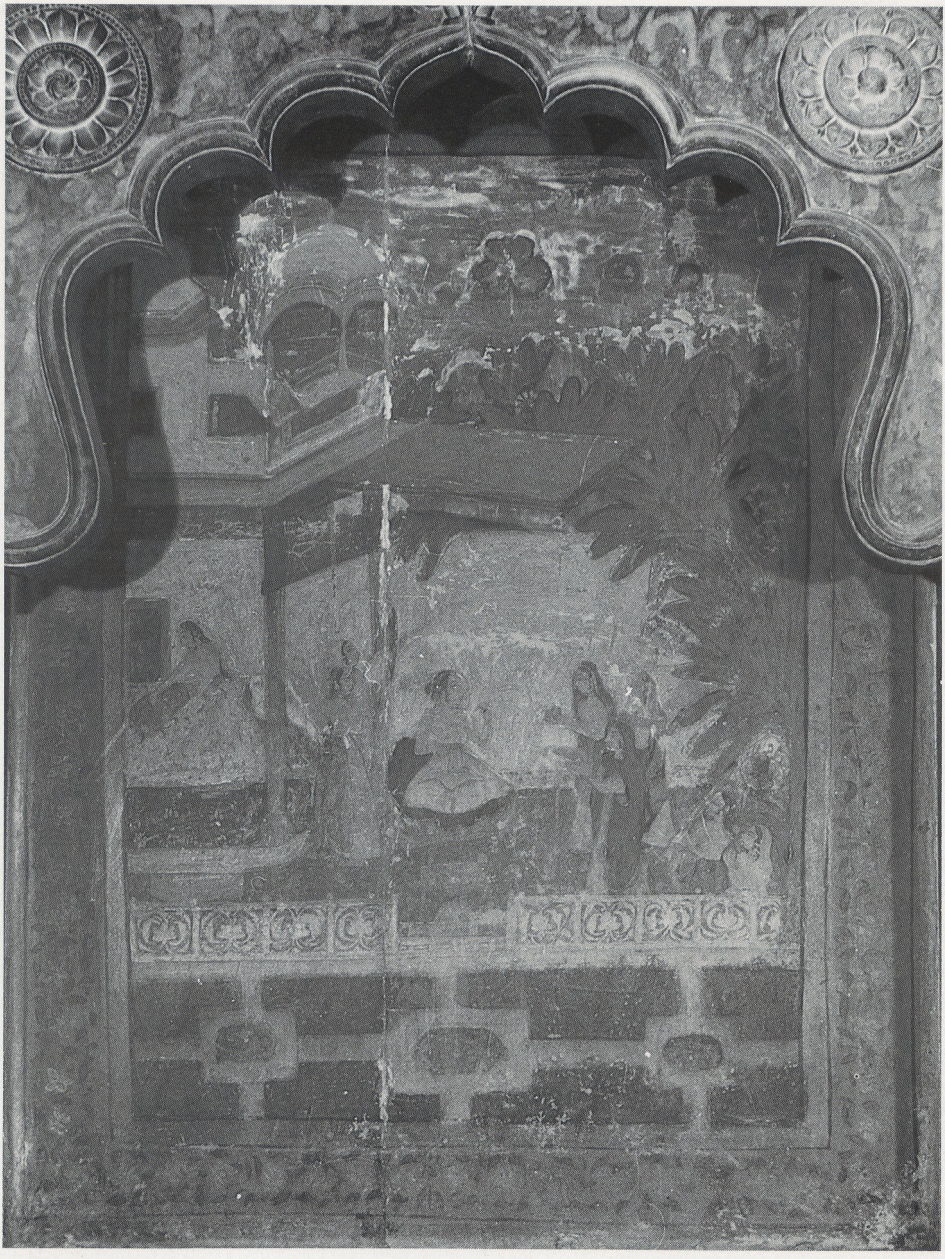


Abb. 129: Chattar Mahal: Gandhāra Rāgiṇī, Ostwand

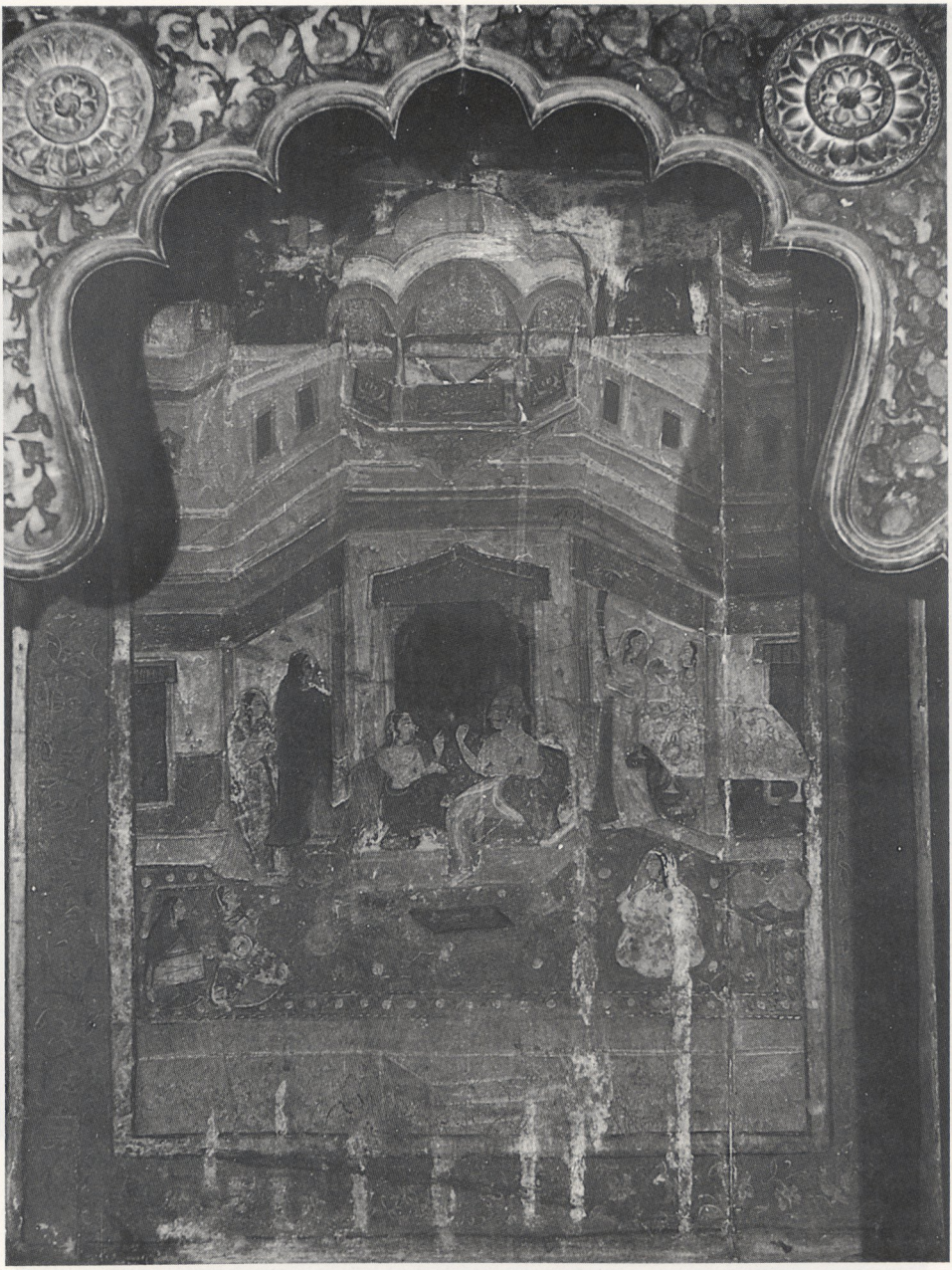


Abb. 130: Chattar Mahal: Rāga Dīpaka, Ostwand

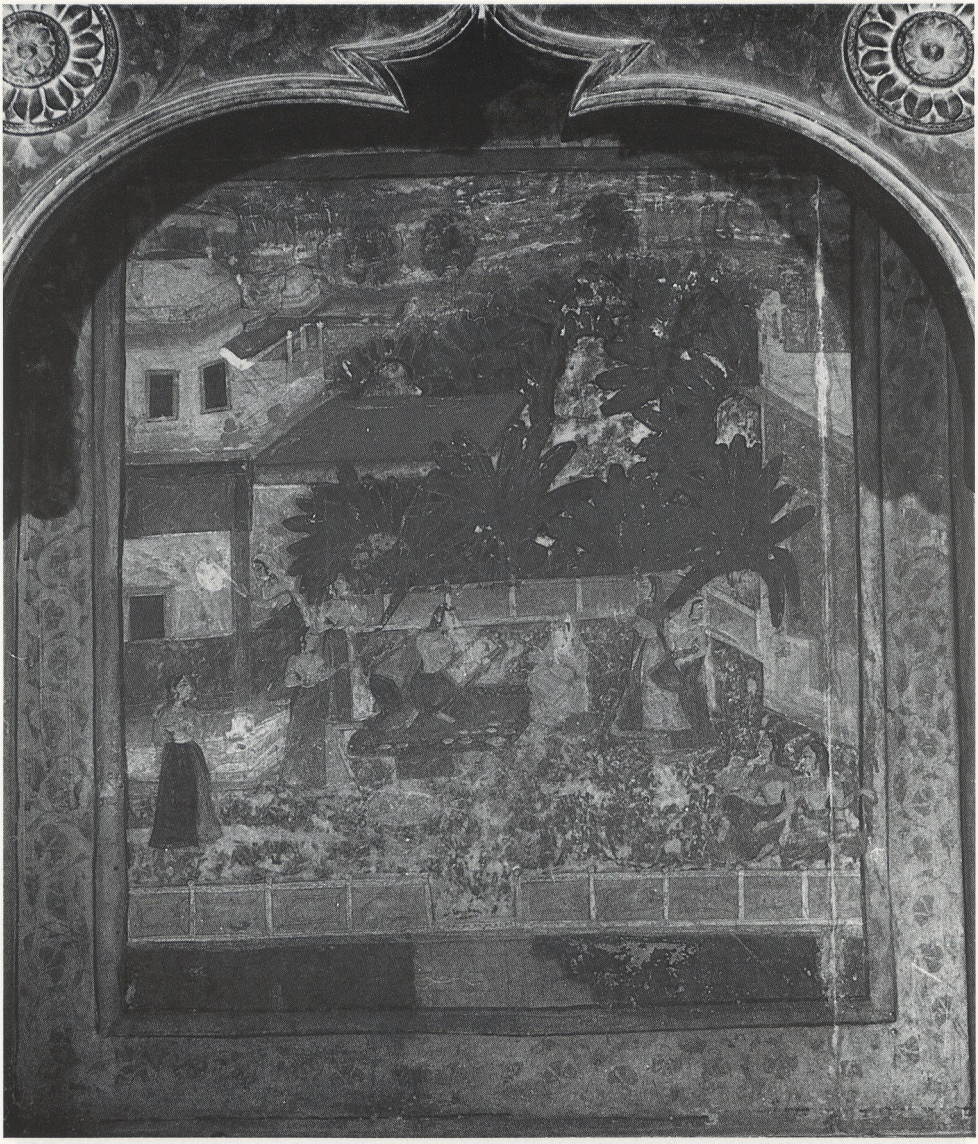


Abb. 131: Chattar Mahal: Dhanāśrī Rāgiṇī, Ostwand



Abb. 132: Chattar Mahal: Vasanta Rāgiṇī, Ostwand



Abb. 133: Chattar Mahal: Vairāṭī Rāgiṇī, Ostwand, Südecke



Abb. 134: Chattar Mahal: Deśa Vairāṭī Rāgiṇī, Südwand, Ostecke



Abb. 135: Chattar Mahal: Karṇāṭa Rāgiṇī, Ostwand, Südecke



Abb. 136: Chattar Mahal: Kāmoda Rāgiṇī, Südwand, Ostecke



Abb. 137: Chattar Mahal: Vibhāsa Rāgiṇī, Südwand



Abb. 138: Chattar Mahal: Rāga Megha, Südwand



Abb. 139: Chattar Mahal: Gurjarī Rāgiṇī, Südwand

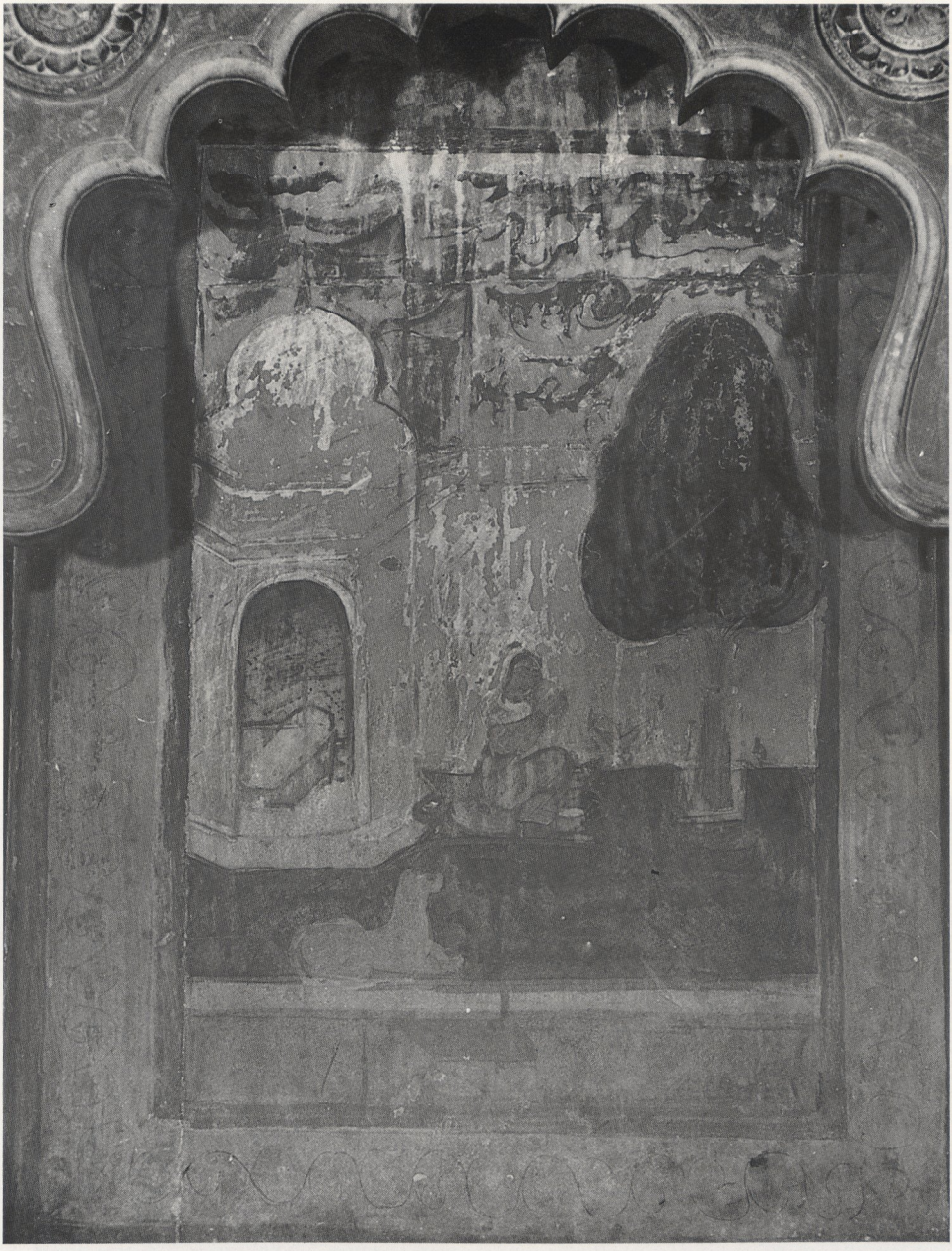


Abb. 140: Chattar Mahal: Baṅgāla Rāgiṇī, Südwand



Abb. 141: Chattar Mahal: Gauḍa Malhāra Rāgiṇī, Südwand, Westecke



Abb. 142: Chattar Mahal: Kedāra Rāgiṇī, Westwand, Südecke



Abb. 143: Chattar Mahal: Kakubhā Rāgiṇī,
Südwand, Westecke



Abb. 144: Chattar Mahal: Gūṃḍa Rāgiṇī,
Westwand, Südecke



Abb. 145: Chattar Mahal: Paṃcama Rāgiṇī, Westwand



Abb. 146: Chattar Mahal: Rāga Śrī, Westwand



Abb. 147: Chattar Mahal: Āsāvarī Rāgiṇī, Westwand



Abb. 148: Chattar Mahal: Detail von Abb. 122



Abb. 149: Chattar Mahal:
Dame D_6, Ostwand



Abb. 150: Chattar Mahal:
Dame D_4, Nordwand

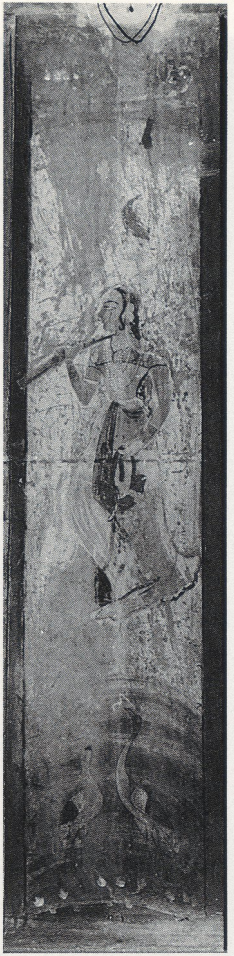


Abb. 151: Chattar Mahal:
Dame D_5, Nordwand



Abb. 152: Chattar Mahal:
Dame D_3, Westwand



Abb. 153: Chattar Mahal:
Dame D_2, Westwand



Abb. 154: Chattar Mahal:
Dame D_8, Ostwand



Abb. 155: Chattar Mahal:
Dame D_1, Westwand



Abb. 156: Chattar Mahal:
Dame D_7, Ostwand

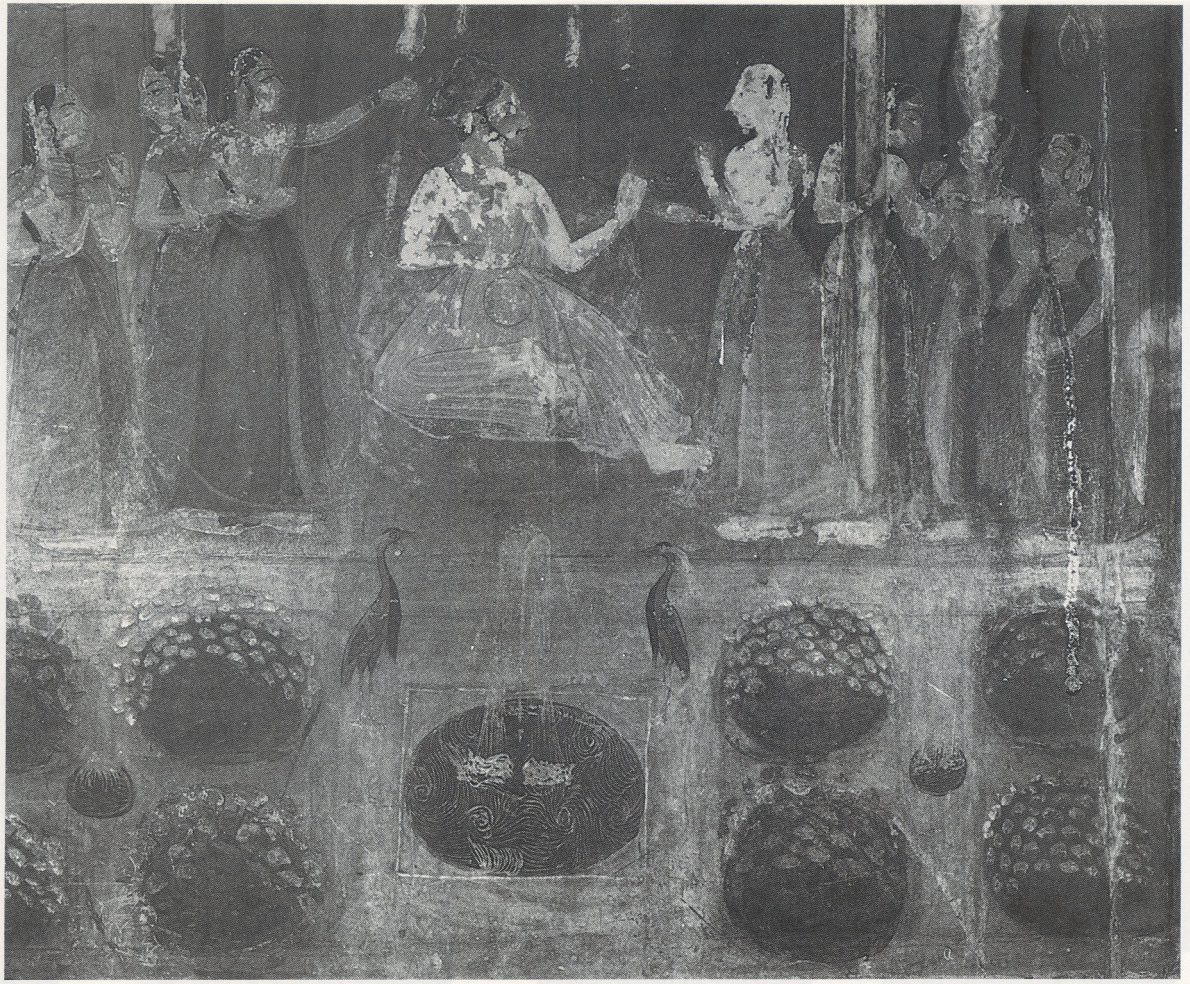


Abb. 157: Chattar Mahal: Detail von Abb. 127



Abb. 158: Chattar Mahal: Detail von Abb. 132

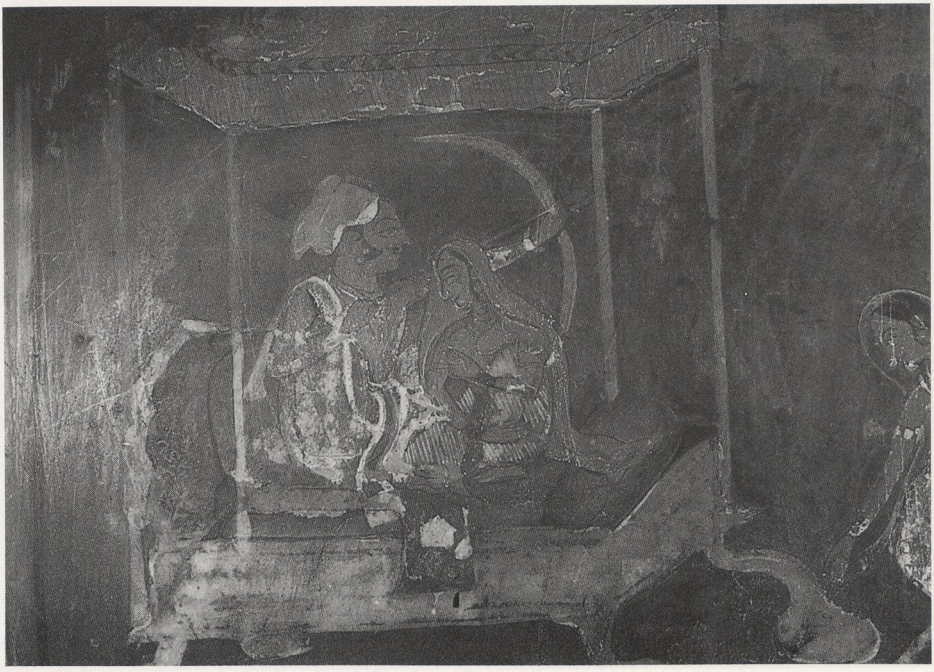


Abb. 159: Chattar Mahal: Detail von Abb. 137



Abb. 160: Chattar Mahal: Detail von Abb. 138



Abb. 161: Uniara, Rangshala: Rao Budh Singh von Bundi



Abb. 162: Bundi, Chitrashala: Rao Budh Singh im Gespräch



Abb. 163: Bundi, Chitrashala: Rao Budh Singh im Gespräch



Abb. 164: Miniaturmalerei: Rao Budh Singh



Abb. 165: Miniaturmalerei: Rao Raja Budh Singh und Söhne



Abb. 166: Nagar, Palast: Rao Raja Budh Singh im Gespräch



Abb. 167: Miniaturmalerei: Rao Raja Budh Singh zu Pferd

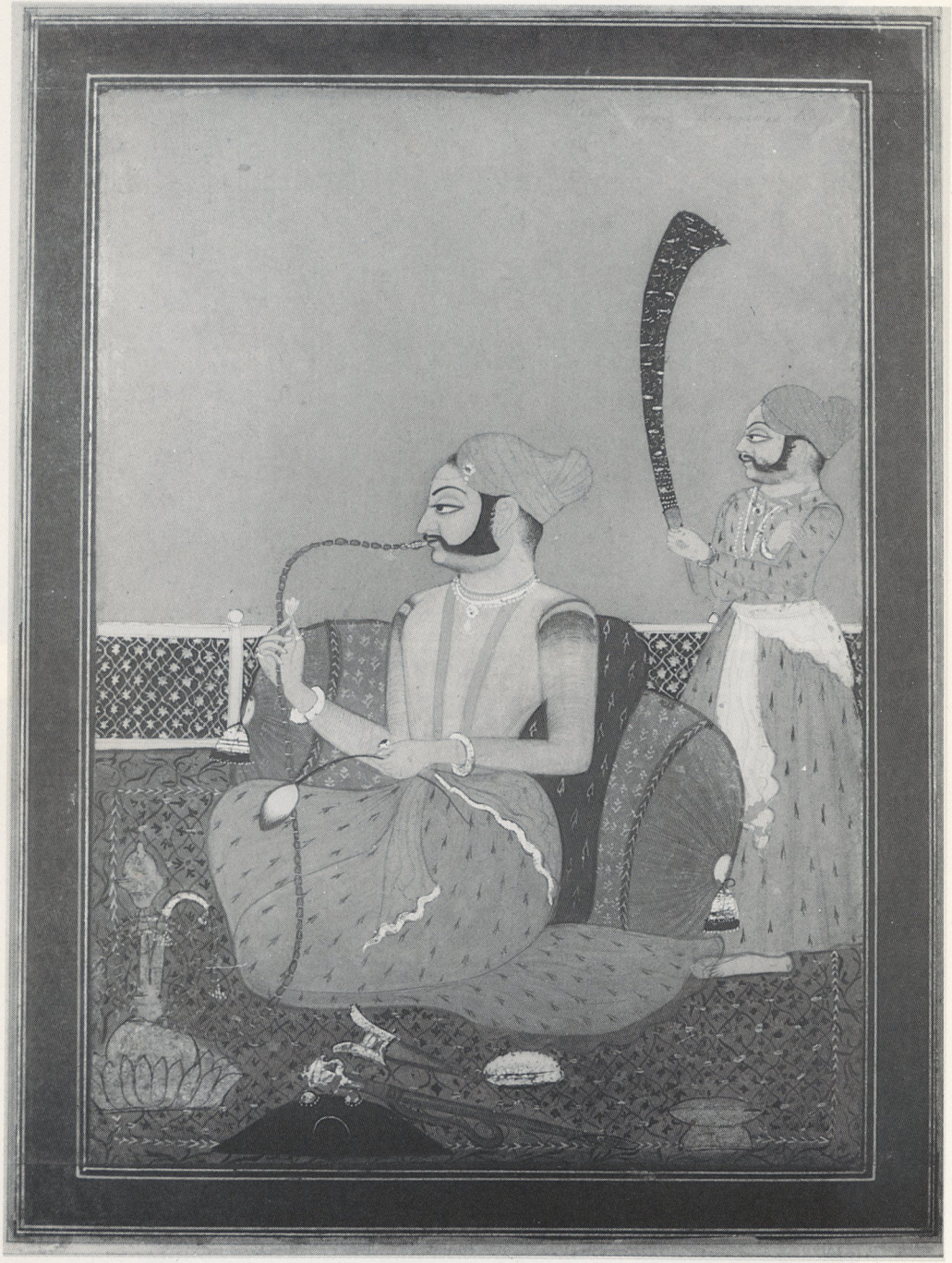
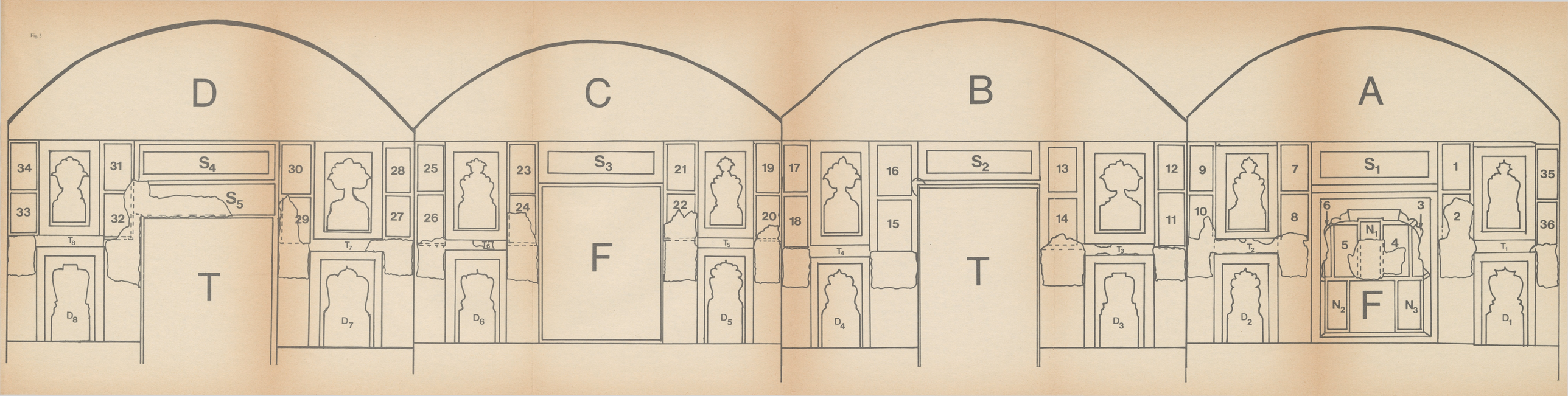


Abb. 168: Miniaturmalerei: Rao Raja Budh Singh

Fig. 3


D
C
B
A
34
33
31
32
S4
S5
30
29
28
27
25
26
23
24
S3
21
22
19
20
17
18
16
15
S2
13
14
12
11
9
10
7
8
S1
1
2
35
36
6
3
5
N1
4
N2
F
N3
T
F
T
T8
T7
T6
T5
T4
T3
T2
T1
D8
D7
D6
D5
D4
D3
D2
D1