

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 einfließen³. 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 Buch⁷ 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 beleuchten⁸.

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 bemerkte⁹, 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 desselben 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 Tradition¹⁰. Schon unter Berücksichtigung derartiger Faktoren wird es schwierig, ein für die gesamte nord- und zentralindische Tradition gültiges Rāgamālā-System errichten zu wollen, wie es derzeit 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 Bundikalām sogar 240 Bildern, wo neben Rāgas, Rāgiṇīs, Putras und Putrīs selbst einzelne Töne illustriert wurden¹³. 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 Bundikalām, 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 Prasad¹⁴, 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 Bundikalām, 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. 4f.

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, Jaisalmer, 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 Bundikalām 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 Bundikalām 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 Bundiherrscherportraits¹⁷ ab, deren Vorlagen z. T. nachzuweisen sind¹⁸, so wurde die erste Miniatur eines im Bundikalām gemalten Herrschers im „Catalogue of Paintings in the Central Museum Lahore“ von 1922¹⁹ 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 Vergleichsbildes²¹ 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 Bild²³ 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 Bundikalām gemalt wurde²⁵. 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 Stil²⁶, 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 sein³⁰, ist aber auf jeden Fall falsch identifiziert, da der vierzeilige Text im Schriftfeld eindeutig den Monat „Māgha“ in der Beschreibung von Keśava Dāsa beschreibt³¹. 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 „1s. 6d.“ vor³², 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-gramthāvalī p. 159f, Vers 34.

³² Catalogue 47.

³³ Gangoly 49, p. 205.

Nur Monate später beschrieb Gopikrishna Kanoria die Merkmale des Bundikalām und meinte aufgrund der häufig in Kota gemalten Jagdszenen einen für Kota spezifischen Malstil nachweisen zu können³⁴.

Im 1950 erschienenen und von Leigh Ashton herausgegebenen Katalog der Ausstellung in der Royal Academy of Arts von 1947 – 8³⁵ 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 Bundikalām 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 Būndi so fest integriert, daß mit Einzeluntersuchungen begonnen werden konnte, die innerhalb des Bundikalām 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 Būndi 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 Būndi in the 18th and 19th centuries if not earlier“⁴⁰, entsprechende Arbeiten läßt er aber unerwähnt. Khandalavala listet in seinem Artikel die Stilmerkmale des Bundikalām auf, die z. T. bereits von Gopikrishna Kanoria im besagten Artikel Erwähnung fanden. Die Stilmerkmale der Bundikalāmminiaturen des 17. Jahrhunderts publizierte Khandalavala nur einige Jahre später⁴¹.

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

Da ist z. B. die Betitelung „Būndi Artist“⁴². Hier wird dem Herkunftsproblem einfachst aus dem Weg gegangen, da ein „Būndi Artist“ überall gemalt haben kann. Die Eingrenzung auf „Būndi 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 Schule⁴⁴“, „École de Bundi⁴⁵“, bzw. „Bundi school⁴⁶“: 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 Kotah⁴⁷“ zu werten. Betitelungen wie „Rajasthani (Bundi or Kotah)⁴⁸“, „Bundi/Kotah⁴⁹“, „Bundi or Kotah⁵⁰“ zeugen wie „école de Bundi-Kotah⁵¹“ und „Bundi style at Kotah⁵²“ von ähnlicher Zuordnungsunsicherheit bei Miniaturen aus dem Bundikalam.

Etikettierungen wie „Bundi style at Karauli (?)⁵³“, „Bundi style at Uniara⁵⁴“ 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 Koṭā⁵⁷“ 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 Datierungen⁵⁸ 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).

di⁵⁹“, „Bundi-Schule⁶⁰“, „Bundi or Kotah⁶¹“, bzw. „Bundi/Kotah⁶²“ und schließlich „Kota⁶³“. Karl Khandalavala äußert sich zu diesem Problem folgendermaßen:

“The ascription (gemeint ist die Zuschreibung einer Miniatur im Bundikalām, 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 states⁶⁴. 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 distinguished⁶⁵”.

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 other⁶⁶”.

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 veröffentlicht⁶⁷. 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 bekannt⁶⁸, 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 sein⁶⁹. Oftmals sind Antilopen mit im Bild festgehalten. Die Miniatur im Cleveland Museum, die von Sherman Lee und Linda Leach ausführlich beschrieben wurde⁷⁰, 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“ trägt⁷¹, 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 Bundikalām 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 sind⁷². Die Frage nach der Provenienz der im Bundikalām 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 hat⁷³. 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 conducive 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 thikānas”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 Chit-rashala 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 Bundikalām 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 „Bundikalām“ 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 UNTERSCHIEDENDES 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 Bundikalām 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 sind⁷⁵. 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 Bundikalām 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 Bundikalām, 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 Bundikalām

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 Bundikalām Rāgamālās aus vier verschiedenen Orten noch nicht zweifelsfrei bestimmt werden. Deutlich aber wird der individuelle Charakter einzelner Bilder und Sequenzen, der den im Bundikalām 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 Bundikalām 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 Bundikalām vorgelegt haben⁷⁶ erschien aber in diesem Falle nicht ratsam.

Da das ikonographische Inventar aus den entsprechenden Vergleichs*miniaturen* gewonnen wird, kann es von den *Wandmalereien* 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.