

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 Wandflächen¹ 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 bekrönt². 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 herab³. 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 Konsolen⁴.

2. WANDAUFTEILUNG IM BADAL MAHAL

Die Türflügel des Badal Mahal sind rechteckig und auf der Außenseite mit aufgenagelten Vierkanteleisten versehen, die die nicht von den Türsturzkonsolen verdeckte untere Türfläche in gleichgroße Quadrate aufteilen⁵. 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 Türleibung von etwa 7 cm. So nimmt der von beiden Türflügeln eingeschlossene Erker eine Grundfläche von $1,03 \times 1,20$ 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 werden⁶.

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 veranschaulichen⁷.

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 bestimmbareren 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 steht⁸. 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 P₅ 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 P₁₂ und P₁₄ 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 aussieht⁹. 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 Konsole¹⁰. 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 wurde¹¹.

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 Gwalior die „Garderobe“ zu erkennen¹².

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 können¹³. 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 Fatpur 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 Jharokhafenster¹⁵ 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.

(E₁ – E₁₀;) 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 vorbeidelfilieren 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 Palastteles 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 Zentralefanten 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.

(P₁ – E₂:) 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 aufgezümmtes Pferd bewachen. Einer der Knappen verjagt mit einem erhobenen Knüttel einen bereits davonrennenden Mann, der sich wohl dem königlichen Pferd zu sehr genähert hatte¹⁶. 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 Speießen 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.

Spießern 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 ausgeglichen 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 geschwellenen 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 Bundikalām 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 Palanquintragegestänge. 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.

(P₄ – P₅;) 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 Fließchen 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.

(P₅ – P₆:) Die von den Treibern aufgeschreckten Tiere fliehen von rechts nach links in eine Ebene, die schneisenartig wie eine Gasse von Häusern hier von zusammengezogenem, trockenem 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 aufgeschreckt, 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 rechteckiges 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 Jagdgehages stehen zwei Gefolgsleute fast völlig vom Laub verdeckt unter einem Baum. Ein Jagdhund hat dort (P₆ – P₇:) 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.

(P₇ – P₈:) 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 ininigem Abstand hinter ihm sich aufbäumenden Pferdes umsieht.

(E₄ – P₈:) 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 abzuschließen. 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 genaher 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 gesehene 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 Spieß, 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.

(P₁₀ – E₇;) 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 Polospießfeld 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 Elefantebaby 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.

(P₁₄ – P₁₃.) 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 ist¹⁷, sitzt nach rechts gewandt auf der rechten Stirnseite der Zuschauertribüne mit einem Schalwedelträger im Rücken, zwei Lanzen- und einem Schwertträger hintereinander aufgereiht hinter seinem Rücken. 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.

(P₁₃ – P₁₂, 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 Nacken 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 Spießeln 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.

(P₁₂ – P₁₁ :) 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 vorbehaltenen 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 Spießeln 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.

(P₁₆ – P₁₅.) 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 umschaute. 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.

(E₉ – E₈:) 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 Spießern von sechs herannahenden Elefantentreibern zu schützen. Drei andere Treiber sind vom aufgebrachteten 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 Spießern 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 Tür- laibung, 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 Āsāvārī 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 Paṃcama¹⁸ 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 Bundikalām 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 Añjali 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 entstanden 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 1¹⁹ und Y (1): Von zwei Dienerinnen flankierter Śiva sitzt in einem symmetrisch dargestellten Palast mit geschulterter Viṇā 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 Miniaturen²⁰.

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 Liṅgābhīṣeka 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 handeln²¹.

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. 11f.

Die linke Nischenbogenmalerei zeigt ein zu ebener Erde tanzendes Vogel-paar, 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 Yogapaṭa 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 P₃ 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

entsproßenden 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 Texten²², 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 lehrende 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 Aussehen²³. 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. *Khambhāvati 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 P₅ hat aber an dieser Stelle die entsprechende Wandfläche unrestaurierbar zerstört²⁴. 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 nächtllicher 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 beschreibt²⁵. 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. 29f. 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 Viṇā 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 P₆ verursachte eine nicht geringfügige Beinträchtigung 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 Viṇā. 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 Wasserbeckens 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 P₇ 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 hineinschaut 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 Gewichte²⁶, 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 Ohringes in einem von einer Dienerin vor ihr gehaltenen Spiegel, während an einem Springbrunnen am unteren Bildrand eine Dame auf einer Viṇā spielt.

Besonderheiten:

Die Viṇāspielerin 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 E₄ bzw. P₈ zerstört. Der Kuppelaufsatz des zentralen Palasteiles 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 Yakschwefwedel. 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 Wasserbeken 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 Cauki mit untergeschlagenen Beinen sitzende Person²⁷ 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 Viṇā 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 E₅ 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), G₁ 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 erweitert²⁸. 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 Schuhe²⁹ 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 Sanduhrtrommel³⁰ 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 G₁ I. 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. *Vairāṭi 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 in 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. *Dhanāsrī 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 Hautfarbe³¹. 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. *Karnātā Rāgiṇī*

Abb. 27 Detail: Abb. 52 B: 53

Kurzbeschreibung aus G₁ 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 bedingt³². 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 E₆.

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 Dürvā-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 entspießen.

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 verzichtet³⁴.

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 Vairāṭi-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 Pañcama

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 Dienerin³⁵ 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 Miniaturen³⁶ 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. *Kāmōdā 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 Gewässerrand³⁷.

Besonderheiten:

Abgesehen von der durch das Einsetzen von P₁₃ 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 Lotusblüten 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 Kāmōdā 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 P₁₂ 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 Text³⁸.

Unterscheidendes Inventar:

Entfällt.

29. *Vibhāsa Rāgiṇī*

Abb. 39 B: 51,5 T: 41,5

Kurzbeschreibung aus B 29, E 29, G₁ 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 abzuschließen.

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 Dachterrasse³⁹ wich in der Wandmalerei einem Giebeldach in diagonaler Kavalierspersion. Die brennende Öllampe wurde in der Wandmalerei an der rechten Tür-laibung 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 Wandmalerei⁴⁰.

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 G₁ (2) sollte wohl ein Bogendach dargestellt werden.

⁴⁰ In G₁ (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 aufgeschreckte 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 emporgereichtetem 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. Fahnen⁴² von Prozessionen in der Miniatur⁴³ und Wandmalerei⁴⁴ 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 transportiert⁴⁵. 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 Devatājī 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 scheint⁴⁶. In der Miniaturmalerei des Bundikalam ist auch die Darstellung eines bei Sonnenauf- bzw. Sonnenuntergang fliegenden Garuḍa mit Viṣṇu und Lakṣmī vertreten⁴⁷, eine achtarmige, weibliche Gestalt auf dem fliegenden Garuḍa gehört auch nicht zur Seltenheit im Bundikalam⁴⁸.

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 P₁₁ 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 Dame⁴⁹, 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 Gestalt⁵⁰ 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 übershirmten 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 E₉ und E₁₀ 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 Textstrophen⁵¹.

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 *Viṇā*, 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 Umriss 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 Hauptmalerei⁵². 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, G₁ 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 um⁵³.

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 auftaucht⁵⁵. F 4, das ikonographisch Gūṃḍa Rāgiṇī darstellt, wurde sicher nicht zufällig mit dem Titel und Text der Mālavaśrī versehen⁵⁶.

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 Gewitter⁵⁷.

Besonderheiten:

Der in den meisten Vergleichsminiaturen vorkommende Buchständer⁵⁸ 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 Wasserpavillon⁵⁹. 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 Gewässers⁶².

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, Wasservogel 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 scheint⁶³.

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. Āsāvārī 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.