

X SERIE III: DIE CHATTAR MAHAL RĀGAMĀLĀ

1. LAGE INNERHALB DES PALASTES

Die Wandmalereien befinden sich im obersten Stockwerk des Chattar Mahal, der in der Regierungszeit von Rao Chattar Sal oder, wie in einer Inschrift, Śatruśālya (1631 – 58), gebaut wurde¹. Eine auf zwei Seitenplatten gemeißelte, 59zeilige Inschrift im dem obersten Stockwerk des Chattar Mahal vorgelagerten Hof², nennt Chattar Sal einen „großen Weisen“, einen „Verehrer (Bhakta) Viṣṇus“, einen „Held in der Schlacht“, einen „Freigiebigen“, einen „sympathischen Mann“ etc. In der 46. und 47. Zeile wird samvat 1701, „caitra māsa“, d. h. etwa 1644, als Datum des „chatramahala“ angegeben. Dieser Palastteil bildet die Südostecke des Palastkomplexes von Bundi (Abb. 109) und wird auch „Palace of Towers“³, wohl wegen seiner Balkone und Pavillons, genannt. Im obersten Stockwerk gibt es auf der Ostseite drei durch Türen voneinander getrennte Räume. Der größere mittlere, im Süden und Norden von je einem kleineren Raum flankierte Raum hat an seinen Wänden die Rāgamālā-Illustrationen der Serie III. Die kleinen Räume haben keinen separaten Zugang und können nur über den großen Raum betreten werden. Die beiden Seitenräume nehmen in ihrer Fläche zusammengenommen etwa zwei Drittel der Fläche des großen Raumes ein. Die Flügeltüren zum großen Raum ähneln sehr den Flügeltüren des Baḍā Mahal im Palast von Kota⁴.

Abb. 109 illustriert die beiden obersten Stockwerke des Chattar Mahal von Südosten gesehen. Die rechte Seite ist die Ostseite mit dem Mittelrisalit, der den Erker des mittleren Raumes mit einschließt. Die mit einer Halbkuppel und einem Chajjā versehene Balkone zu beiden Seiten des Erkers gehören zum nördlichen bzw. südlich angrenzenden Nebenraum.

Abb. 110 zeigt die nördliche Hälfte des zentralen Raumes mit Blick auf die Tür zum nördlichen Nebenraum, der keinerlei Wandmalereien enthält.

Randhawas Vermutung, daß es sich bei dem größeren Raum um ein Schlaf-

¹ Tod 57, Vol. II, p. 537: „The Chutter-mahal, or that built by Raja Chuttersāl . . .“. Siehe auch Miśraṇa, Vol. 5, p. 2640, Strophen 27 – 28, in denen der Chattar Mahal beschrieben wird.

² Die Inschrift beginnt mit „śrī raṅganātho jayati“ und ist in der 57. und 58. Zeile „samvata 1903“ datiert.

³ U. Anand 75, p. 137.

⁴ Vergl. Gaekwad 80, Abb. p. 74 und Kiplings Beschreibung in Kipling 04, p. 179, zitiert weiter oben S. 24.

zimmer handelte⁵, wird bestärkt durch den Hinweis auf die „silver *charpais* (beds)“⁶, die sich in dem Raum befunden haben⁷ und die enorme Wandstärke im obersten Stockwerk, der mehr Isolations- als Verteidigungsaufgaben zukamen. Öffnet man die Tür zum nördlichen Nebenraum, wird ein starker Wind gerade zur Sommerzeit spürbar, der auch den zentralen Raum durchlüftet.

Der nur in Zone B mit Wandmalereien versehene Raum mit der Rāgamālā wird daher der Einfachheit halber in der Folge „Schlafzimmer“ genannt.

2. BESONDERHEITEN DES DIE RĀGAMĀLĀ ENTHALTENDEN SCHLAFZIMMERS

Wie die Abbildungen 110 und 111 veranschaulichen, befindet sich der Tisch mit den „usual photographs of minor English royalty“ immer noch im Schlafzimmer⁸. Ob wir allerdings King George V, den wir mit seiner Gattin auf dem mittleren, großen, gerahmten Foto zur „minor royalty“ zählen sollen, mag dem Leser überlassen bleiben. Das Bild wurde wahrscheinlich anlässlich des königlichen Besuchs zur Weihnachtszeit im Jahre 1911 dem Herrscher Bundis als Andenken überreicht⁹. Vergleichbare Bilder sollten als Frontispiz dem jeweiligen Buch einen offiziellen Charakter verleihen¹⁰. Die „portraits in the native fashion, of the illustrious dead of Boondi“¹¹ sind ebenfalls noch vorhanden. Ein gerahmtes Wandgemälde auf Leinwand mit Rao Raja Ram Singh von Bundi (1821 – 1889) ist in Abb. 110 hinter dem Tisch in der Ecke auf dem Boden stehend und in Abb. 111 sehr schwach ganz links zu erkennen. Dieses Gemälde wurde nach einem Foto angefertigt¹².

Ein Portrait Maharao Raja Umed Singhs steht nischenfüllend in der von links nach rechts ersten Nische in der rechten Hälfte (bzw. südlichen Hälfte) der Abbildung 111. Das Bild erinnert stark an die Version von Hendley¹³. In der Nische rechts daneben steht eine gerahmte und verglaste Tafel mit 23 ovalen Fotografien der Jahrhundertwende nach älteren Vorlagen der Minia-

⁵ Randhawa 66, p. 6.

⁶ Beach 74, p. 21. Kipling 04, p. 179, auch zitiert weiter oben S. 24.

⁷ Die Betten stehen jetzt in einem unteren, noch bewohnten Teil des Palastes.

⁸ Beach 74, p. 21.

⁹ Siehe Historical Record, p. 239ff.

¹⁰ Siehe z. B. Sarda 11, Frontispiz, Historical Record, Frontispiz und vergl. auch die „Indian Number“ der „Illustrated London News“ vom 16. November, 1935, No. 5039, Volume 187, die Tafel auf p. 867.

¹¹ Kipling 04, p. 179.

¹² Siehe Allen/Dwivedi 84, p. 52, Illustration unten links, oder Bautze 85 b, Abbildung 2, S. 95. Weitere Fotos dieses Herrschers befinden sich in der India Office Library and Records, vergl. Rohatgi 83, p. 272.

¹³ Siehe Hendley 1897, Tafel 10, Nr. 9.

turmaleri¹⁴. In der Nordost- und Südostecke hängt noch je eine gläserne Lampe von der Decke.

Besser als jede Beschreibung vermögen die Abbildungen 110 und 111 den spärlichen Lichteinfall zu illustrieren, von dem im einleitenden Kapitel bereits die Rede war¹⁵.

3. MASSE UND WANDAUFTEILUNG DES SCHLAFZIMMERS

Die Türflügel des Eingangs zum Schlafzimmer sind rechteckig und in kleine Quadrate geometrisch unterteilt, die mit Spiegelglas ausgefüllt sind und von Elfenbein oder vergleichbarem Material gerahmt werden. Der Eingang ist 2,17 m breit und liegt der etwa 1 m breiten Fensteröffnung genau gegenüber. Die Öffnungen des Schlafzimmers, d. h. die Eingangstür mit ihren beiden Türflügeln im Westen, das Fenster der Ostseite und die beiden Türöffnungen der Nord- und Südseite, sind jeweils zentriert. Die Konsolen in den beiden oberen Ecken des Eingangs entsprechen weitgehend den Konsolen der Wandmalerei des Rāga Dīpaka in Abbildung 39 und spiegeln den Einfluß der Moghul-Architektur unter Akbar und Shah Jahan. Über dem Türsturz des Einganges sitzt in einer Nische eine Figur des Gaṇeśa aus weißem Marmor. In der Mitte des Türsturzes befindet sich eine in ein Quadrat eingearbeitete Lotosrosette. Eine derartige Lotosrosette ist auch in den Türstürzen der Nord- und Südseite des Schlafzimmers zu beobachten. Die Eingänge zum nördlichen und südlichen Nebenraum sind jeweils 1 m breit. Die Türflügel dieser Eingänge sind wie die Türflügel des Westeinganges aus Holz gearbeitet, enthalten in ihren geometrisch angeordneten Feldern aber anstelle der Spiegelglasquadrate kleine quadratische Malereien auf Papier, welches so vergilbt ist, daß nur noch Umrisse einiger Vogelzeichnungen erkennbar sind.

Die Wände des Schlafzimmers bestehen aus grünlich-gelblichem Serpentin, der im Staate Bundi gebrochen wurde¹⁶. Da der Stein in Quader zersägt wurde und die Wände im Schlafzimmer weder gekalkt noch mit einer Putzschicht versehen wurden, vermitteln die Quadermauern des Schlafzimmers mit ihrer Politur einen ähnlichen Eindruck wie ein Palastteil aus weißem Marmor in einem Moghulpalast. Nur die Decke wurde mit ihrer Kehle weiß getüncht.

¹⁴ Vergl. wieder Hendley 1897, Tafel 10. Einige der nicht bei Hendley berücksichtigten Portraitminiaturen fanden wir im Victoria & Albert Museum, London, der Chester Beatty Gallery of Oriental Art, Dublin, der David Sameling, Kopenhagen, und dem Government Central Museum, Jaipur.

¹⁵ C. Beaune, die zeitlich als letzte Wandmalereien aus dem Chattar Mahal publizierte (vergl. Beaune 85), hat die Wandmalereien im „Schlafzimmer“ ebenfalls nicht gesehen, bzw. bemerkt, wie sie in einem Brief vom 31. 3. 1986 noch einmal zu erkennen gab. Schuld waren wohl auch hier die schlechten Lichtverhältnisse.

¹⁶ Vergl. Gaekwad 80, p. 63.

Der Raum mißt von Norden nach Süden 8,60 m und von Osten nach Westen 5,50 m. In der Ost- und Westwand wurde Raum für jeweils 6 rechteckige Nischen gelassen, die Nord- und Südwand wurde mit jeweils 4 rechteckigen Nischen aufgelockert. Die untere Nischenkante – alle 20 Nischen sind auf gleicher Höhe – ist 1,35 m über dem Fußboden des Schlafzimmers. Direkt unterhalb der unteren Nischenkante durchzieht ein dem Zinnenfries vergleichbarer Fries den Raum, der naturgemäß von den Türen und dem Fenster unterbrochen wird. Die Zinnen weisen allerdings nach unten und sind dreieckig-blattförmig. Die Nischen sind ca. 20 cm tief und 88 cm hoch. Die Nischenbreite schwankt zwischen 60 und 70 cm.

Die Nischen wurden im oberen Teil mit einer Blende versehen, die aus zwei gleichgroßen, zueinander achsensymmetrischen Stücken besteht. Dabei sind drei Arten von Nischenblenden unterscheidbar:

Art I: Vielpaßbogen mit tropfenförmigen Anwölbern, siehe Figur 4,

Art II: Tudorbogen mit einem Kiel in Halbkaroform, siehe Figur 5,

Art III: Vielpaßbogen mit nach unten hängenden Halblilien als Anwölber, siehe Figur 6.

Die Bogenzwickel sind mit Lotosrosetten wie in den Figuren 4 – 6 ausgefüllt. Wegen einer besseren Vergleichsmöglichkeit wurden die drei in den Figuren 4 – 6 dargestellten Variationen der Nischenblenden auf eine gemeinsame Breite gebracht. Den Scheitel jeder Nischenblende krönt eine aus drei Blütenblättern bestehende, kreuzförmige Irisblüte. Alle Nischenblenden sind mit Blattwerk und Blüten unterschiedlichster Art ausgemalt. Figur 7, ein Grundriß des Schlafzimmers, der so angelegt ist, daß die Nischen berücksichtigt werden konnten, gibt einen Überblick über die Verteilung der Nischenblenden, wobei die römischen Ziffern auf die Blendenarten zu beziehen sind. Die Nischen der Blendenart II sind etwa 70 cm breit. Die anderen Nischen messen in ihrer Breite etwa 60 cm.

Unmittelbar oberhalb der oberen, durch keinen Fries betonten, Nischenkante wurden vergleichbar dem Badal Mahal steinerne Elefanten bzw. Pferde in die Wände eingelassen, deren ungefähre Größe den Abbildungen 110 und 111 entnommen werden kann. Die Tiere stehen auf einem flachen Sockel und ragen, vollplastisch dargestellt, mit dem Kopf voran in den Raum. Die Lage der Elefanten und Pferde ist den Abbildungen 110 und 111 und Figur 7 ersichtlich, wobei „P“ wieder für die Position eines Pferdes und „E“ entsprechend wieder für die Position eines Elefanten¹⁷ steht. Diese Tierdarstellungen dienen wie gesagt nicht nur der räumlichen Auflockerung der Wandfläche, sie erfüllten auch einen sehr praktischen Zweck, der weiter oben bereits beschrieben wurde.

¹⁷ Für einen Elefanten vergleichbarer Aufmachung siehe den Auktionskatalog der Auktion 102, 2. 12. 1960, Dr. Ernst Hauswedell, Hamburg, Katalognr. 44.

In den Abbildungen 110 und 111 sind über und neben dem Fenster noch die Ringe zu sehen, an denen einst ein Vorhang befestigt war.

Ein schmaler Zickzackfries mit voneinander getrennten, nach unten gerichteten Zacken umgibt das gesamte Schlafzimmer ein Stückchen unterhalb der Deckenkehle.

4. VERTEILUNG UND THEMATIK DER WANDMALEREIEN

Die Wandmalereien bedecken die Wände und Nischenrückwände des Schlafzimmers zwischen der oberen und unteren Nischenkante. Nur der Raum zwischen den beiden links und rechts vom Fenster liegenden Nischen und der jeweils abgestufte Türrahmen der Türen zum nördlich und südlich angrenzenden Nebenraum blieb unausgemalt.

Die Wandmalereien der Rāgamālā-Thematik wurden gleichmäßig auf die vier Wände verteilt, indem jede Nische mit einer Rāgamālā-Illustration ausgemalt wurde, so daß in den 20 Nischen 20 Malereien untergebracht wurden. In jede der vier Ecken des Schlafzimmers setzte der Künstler vier Wandmalereien, und zwar pro Ecke je zwei Malereien über- bzw. untereinander. Die jeweils übereinander liegenden, eckenfüllenden Malereien einer Wand schließen ebenfalls mit der oberen und unteren Nischenkante ab. Vier dieser Malereien können in Abbildung 111 in der rechten Ecke des Schlafzimmers (Südostecke), rechts hinter einer herabhängenden Kerzenhalterlaterne entdeckt werden. Da die Eckmalereien wegen ihrer Lage am wenigsten dem Tageslicht ausgesetzt sind, sind sie auf den Abbildungen 110 und 111 mit Ausnahme des oben angegebenen Beispiels nicht zu sehen. Die Anzahl der Nischenmalereien, addiert mit der Anzahl der Eckmalereien, ergibt genau 36, was der Mindestanzahl einer vollständigen Rāgamālā entspricht.

Die Position der einzelnen Rāga- und Rāgiṇī-Illustrationen ist aus Figur 8 ersichtlich. Die Anordnung und Beschriftung geschah dabei so, daß z. B. eine vom Mittelpunkt des Raumes bzw. Grundrisses aus gesehene Illustration bzw. deren stellvertretene Zahl angibt, ob in einer Ecke eine Malerei sich ober- oder unterhalb der zu denkenden, mittleren Nischenhöhe befindet.

Die verbleibenden schmalen Wandflächen zwischen den Nischen füllte der Maler mit Darstellungen von Damen, zu deren Füßen sich meist paarweise auftretende Vögel aufhalten. Die Damen stehen in einer sich bei allen derartigen Darstellungen des Schlafzimmers wiederholenden Landschaft, die in der Beschreibung des Naṭa Rāgiṇī illustrierenden Bildes noch erläutert werden soll. Da jene, stets im Profil dargestellte, Damen in keinem erkennbaren Zusammenhang zur Rāgamālā-Thematik stehen, wurden von ihnen nur acht Darstellungen in den Abbildungsteil mit aufgenommen (Abbildungen 149 – 156). Die genaue Position der Damen vermittelt Figur 9, wobei ein „D“ für „Damendarstellung“ steht. Die Damendarstellungen, die hier die Funk-

tion von „Lückenbüßern“ erfüllen, werden nach der Beschreibung und Ikonographie der Rāgamālā-Darstellungen in kürzerer Form gesondert behandelt.

5. FARBEN UND ALLGEMEINER ERHALTUNGSZUSTAND

Die Wandmalereien wurden auf einem dünnen, trockenen Verputz mit Temperafarben gemalt. Eine chemische Analyse der einzelnen Farben konnte noch nicht vorgenommen werden. Die Grundierung ist so dünnflächig, daß in einigen Nischenbildern die Fugen der Quadermauer klar zu sehen sind. Einige Kompositionen wurden durch diese nur schwach überdeckten Fugen sogar maßgeblich beeinflußt. Die Bilder wurden irgendwann nach ihrer Fertigstellung mit einer wachsartigen Schicht (Firniss?) überzogen, die wegen des entstehenden Reflexes das Fotografieren sehr erschwert.

Der Erhaltungszustand der Malereien ist z. T. sehr schlecht. Am meisten gelitten haben die Malereien außerhalb der Nischen, also die Eckmalereien der Rāgamālā und die Damendarstellungen. Eine Reinigung und Konservierung könnte einen Großteil der Malereien noch retten, die fast ausnahmslos unter den Symptomen leiden, die R. A. Agarawala bei den Wandmalereien Marvars entdeckte: "The wall-paintings of Marwar will soon be forgotten if they are not properly looked after"¹⁸. Analog der Situation in Marwar kann für Bundi dasselbe behauptet werden. Wir zitieren B. M. S. Parmar: "In the concluding lines I want to avail the opportunity to emphasize the need of the preservation of this artistic heritage of Rajasthan. After independence with the change of political set up such forts and palaces, have been deprived of their care, and maintenance. State or Central Departments of Archaeology should come forward to their rescue. The investment in their preservation will not go a waste and would help the country in attracting the tourist from foreign countries and of this country as well. The other factor causing much damage to the wall paintings in Rajasthan is modernisation. It should also be checked compulsorily, otherwise days are not far off when there will be (im Originaltext 'he') no more wall paintings in the Havelies, houses and temples owned by private individuals. The author noticed at Bundi & other places that painting bearing lime plaster is either being removed or being washed with the lime or distemper. In fact is that people have forgotten their importance and the charm derived by their forefathers while looking them in their leisure hours"¹⁹.

¹⁸ Agarawala 77, p. 74, letzter Absatz. Das Kapitel mit der Aufzählung der Ursachen des z. T. schlechten Erhaltungszustandes der Wandmalereien Marvars beginnt ebd. p. 72.

¹⁹ Parmar 76, p. 38.

6. BESCHREIBUNG UND IKONOGRAPHIE DER RĀGAMĀLĀ-WANDMALEREIEN

a. Handhabung

Die Beschreibung und gleichzeitige ikonographische Bestimmung der Rāgamālā-Wandmalereien beginnt mit der vom Inneren des Schlafzimmers aus gesehenen, vom Betrachter aus rechten Nische neben der Tür auf der Westseite und setzt sich von dort aus von links nach rechts, bzw. oben nach unten, fort. Im Sinne dieser Reihenfolge wurden die Bilder von 1 – 36 durchnummeriert.

Die Ikonographien werden durch die z. T. eindeutig beschrifteten, im Bundikalām gemalten Miniaturmalereien gedeckt, wobei wiederholt darauf hingewiesen wird, daß die z. Z. in der einschlägigen Literatur üblichen Unterteilungen in mehrere stilistische Besonderheiten innerhalb des Bundikalām, die u. U. sogar mit Namen von Malschulen belegt werden, aus weiter oben ausgeführten Gründen für die ikonographischen Bestimmungen der Wandmalereien nicht von Belang sind²⁰.

Da die Miniaturmalereien zeitweise häufig ihre Besitzer wechselten und der jeweilige Eigentümer die Malereien aus Gründen des persönlichen Geschmacks oder Gebrauchs u. U. neu rahmen ließ, indem die alten Randleisten²¹ weggeschnitten und durch neue ersetzt wurden, sind die Bordüren in vielen Fällen jünger als das von ihnen umrahmte Bild. Daher werden in den Veröffentlichungen zur indischen Miniaturmalerei die vor allem zum Schutz der eigentlichen Bilder vorhandenen, mehr oder weniger verzierten Randleisten in den Reproduktionen meistens weggelassen. Verständlicherweise konnten die Randleisten der Wandmalereien nicht abgetrennt werden; sie sind gleichzeitig mit ihnen entstanden. Die meist mit polychromen Blumenmotiven dekorierten Randleisten der Nischenbilder werden zwar nicht gesondert beschrieben, sind aber stets in den Abbildungen vertreten.

Die Umrandung der 16 Eckmalereien ist von einheitlichem Rot.

Zu 35 Rāgamālā-Illustrationen des Schlafzimmers wurden aus folgenden Gründen schematisierte Skizzen angefertigt:

1. Die hier vorliegenden Abbildungen für sich genommen lassen wegen ihrer bescheidenen Größe, Qualität und des z. T. schlechten Erhaltungszustandes

²⁰ "Perhaps no aspect of Indian art has attracted so much attention of late as miniature painting and there has been a spate of publications and articles on the subject, amateurish and otherwise. Not unnaturally speculative theories have been advanced, non-existent schools created and many pronouncements made which have little or no foundation. But it is an ill wind that blows no good and this new found enthusiasm has certainly achieved one thing, namely, to throw into relief the paucity cogent evidence available on almost every problem that confronts us", Chandra/Khandalawala 65, p. 15, unterster Absatz.

²¹ Damit ist die rajputische Entsprechung zu den „Hāshiyās“ der Moghulmalerei gemeint. Vergl. hierzu Chandra 49, p. 66.

der Wandmalereien einen raschen Überblick über die architektonische bzw. landschaftliche Bildaufteilung und die Binnengliederung der dargestellten Gebäude und ihrer Fassaden nicht zu. Die Skizzen sollen daher zusammen mit den Abbildungen und Beschreibungen eine Art Orientierungs- oder „Lesehilfe“ ermöglichen.

2. Alle derartigen Skizzen wurden linear im selben Maßstab verkleinert, so daß sich aufgrund des einheitlichen Maßstabes der Skizzen das zueinander bestehende Größenverhältnis der Rāgamālā-Illustrationen vorgestellt werden kann.

Die *Abbildungen* wurden nämlich nach bestmöglicher Ausnutzung der zur Verfügung stehenden Größe der Abbildungsfläche gedruckt und stehen somit – im Gegensatz zu den *Skizzen* – im willkürlichen Verhältnis zur Originalgröße der Malereien.

In den Skizzen werden nur statische Architekturelemente bzw. Landschaftszonen (Wasser, Berg, Himmel) berücksichtigt. Bewegliche, z. T. mit der Architektur verbundene Teile, wie z. B. Sonnensegel, Vorhänge oder Möbel, blieben unberücksichtigt. Personen, Tiere, Pflanzen aller Art und dergl. mehr fanden in den Skizzen ebenfalls keinen Platz. Eine gestrichelte Linie ergänzt eine Linienführung, deren Richtung zwar erkennbar, deren genauer Verlauf aber durch Personen oder Mobiliar verdeckt wird. Zerstörte, in ihrer Richtung angedeutete oder logisch rekonstruierbare Linien wurden ebenfalls gestrichelt und helfen somit, ein Gebäudeteil oder dergl. zu ergänzen.

Bei den 16 Eckbildern deutet die obere, in gleicher Form unterbrochene Linie ein nicht ausgefülltes Schriftfeld an. Von einer Ausnahme abgesehen, sind die Bilder unbeschriftet. Eingeritzte Buchstaben gelten nicht als alte Beschriftungen, da die Ritzung den Bestand des Bildes zerstört, was nicht im Sinne des Künstlers oder Mäzen gewesen sein kann. Es handelt sich dabei um einige späte, in lesbarer Devanāgarī ausgeführte, Kritzeleien neueren Datums.

Unter dem „ikonographischen Inventar“ wird ein Minimum an Personen und dergl. verstanden, das für die Ikonographie einer Rāgamālā-Illustration im Bundikalām bestimmend ist (siehe oben S. 36 ff.).

Die Beschreibungen sind so angelegt, daß bereits der erste Satz die Ausschlag gebenden ikonographischen Merkmale der Malerei enthält. Die sich jeder Beschreibung anschließende Diskussion soll die z. T. eigenwilligen Kompositionen der Wandmalereien mit ihren Besonderheiten und Abweichungen erhellen, da, wie die Bildbeispiele des Serienkataloges zeigen, die Miniaturmaler im Bundikalām sich im allg. an die ab 1591 existierenden Kompositionen und Ikonographien – soweit in Serie A erhalten – hielten und

angeblich ein großer Teil der Miniaturmalereien über Jahrhunderte hinweg von jeweils älteren Vorlagen abgepaust wurde²².

Die Größenangaben beziehen sich auf das lichte Bildmaß, wobei die Höhen- der Breitenangabe vorangeht.

In den folgenden Beschreibungen wird unter „Cunaṭ“ das in Falten gelegte und unterhalb des Bauchnabels in den Rock gesteckte Ende einer Sarī verstanden. Mit „Pallū“ ist das nicht in Falten gelegte, aus dem Rock herausragende Ende einer Sarī gemeint, mit dem die Frauen ihren Oberkörper bzw. ihren Kopf bedecken. Für die restlichen gebräuchlichen Termini sei auf die Glossare der Miniaturenkataloge von Robert Skelton (Skelton 61, pp. 109 – 116) und Toby Falk und Mildred Archer (Falk/Archer 81, pp. 303 – 304) verwiesen.

b. Beschreibung und Identifikation der Rāgamālā-Illustrationen

1. Bhairava Rāga

Nischenblende: Art I

Abbildung 112

Detail: Farbtafel XIV

Skizze: Figur 12

Maße: 70 × 47,8 cm

Auf einer Elefantenhaut sitzt Śiva mit angezogenen, überkreuzten Beinen in Unterhaltung mit einer vor ihm hockenden Dame auf einer Palastterrasse. Er lehnt gegen ein großes Kissen und schaut nach links. Seine linke Hand schultert die Rudravīṇā mit zwei Klangkörpern, seine erhobene rechte deutet auf eine Geste des Erzählens. Er ist mit einem Tigerfell und einer Girlande aus kleinen Menschenköpfen bekleidet. Sein Haar ist zu einem von einer Schlange abgebundenen, hohen Knoten aufgestockt, aus dem ein winziger weiblicher Kopf lugt, dessen Mund einen feinen Wasserstrahl ausspeit. Vor seiner Stirn mit dem dritten Auge in der Mitte schwebt eine schmale Mondsichel. Über dem Eingang zur Terrasse hinter ihm hängt ein Elefant, dessen Kopf und Rücken von einem aufgerollten Vorhang verdeckt werden. Zwischen Śiva und der Terrassenabstufung liegt ein Tablett mit Getränken in diversen Flaschen und Trinkgefäßen. Die Dienerin hinter Śiva wedelt einen Cāmara mit ihrer rechten, ihre linke Hand hält den Zipfel ihres Pallū. Im Rücken dieser Dienerin stehen zwei sich unterhaltende Damen. Hinter Śivas Gesprächspartnerin warten zwei Dienerinnen, von denen eine ein Tablett zu tragen scheint. In der Mitte des Gartens, von dem eine Stufe zur Terrasse führt, plätschert ein Springbrunnen, der auf der linken und rechten Seite von je zwei sitzenden

²² Zur „beharrlichen Wiederholung“ der Ikonographien und mit ihnen verbundenen Kompositionen äußerte sich eingehend u. a. Klaus Ebeling in Ebeling 73, p. 84f. Zur Technik der Bild- bzw. Bilddetailvervielfältigung mit Hilfe von Pausen siehe Brown 24, p. 183 ff und Chandra 49, p. 39 f.

Musikantinnen flankiert wird. Die eine Tanpura zupfende Sängerin rechts am Wasserbecken wird von einem Paar Mañjiras ihres Gegenübers begleitet. Die beiden äußeren Damen schlagen eine Mṛdangam-Trommel.

Auf der Brüstung des durch 5 Konsolen gestützten Balkons im oberen Stock des Palastes befindet sich die Darstellung eines Elefantenkampfes, der von zwei Männern mit Feuerwerkskörpern angestachelt wird. Auf dem Palastdach haben zwei Pfauen den Kopf unter den Flügel gesteckt und schlafen vor einer aus Laubbäumen, Bananenstauden und schlankstämmigen Palmen bestehenden Kulisse unter dem Nachthimmel.

Erhaltungszustand und Farben:

Der Erhaltungszustand dieses Bildes ist vergleichsweise gut.

Neben dem Weißgrau des Gebäudes und der Terrassenstufe fällt das Karminrot der hochgezogenen bzw. aufgerollten Vorhänge auf, deren Bordüren blaßgrün wie der enganliegende Rock der vor Śiva sitzenden Dame und der ganz rechts stehenden Dienerin sind. Blaugrau ist der Boden neben dem Wasserbecken, der hängende Elefant und die Elefantenhaut. Die Cunaṭs sind meistens rot, ebenso die Röcke einiger Damen, deren knappe Blusen oft bräunlich sind. Die Farbe der hauchdünnen Sarīs kann nur durch die Farbe der Cunaṭ ermittelt werden. Śivas Haar ist braun, sein Beinkleid blaßgelb mit schwarzen Streifen, die das Tigerfell andeuten. Die Vegetation unter dem schwachroten Himmel wurde in kräftigen Grüntönen gemalt. Die in der Abbildung 112 nicht mehr erkennbaren, heruntergelassenen Matten der drei Eingänge sind weiß und rot. Diese Matten erfüllten wohl die Funktion eines Sichtschutzes und/oder eines Fliegengitters, wenn nicht auch die eines Kühlsystems²³. Ähnliche Matten sind von den Miniaturen her bekannt, vergl. z. B. die Abbildung auf Seite 146 in Barrett/Gray 63. Die Nischen der Terrassenrückwand sind den Abbildungen ebenfalls kaum zu entnehmen, siehe hierzu aber Figur 9 und das eben angegebene Beispiel in Barrett/Gray 63. Die unregelmäßig rautierten Felder der oberen Palastfassade werden von den Abbildungen nicht mehr erfaßt, vergl. hierzu wieder Figur 9 und die Abbildung in Barrett/Gray, ferner Beach 74, figs. 17 (= Barrett/Gray 63, Abb. S. 146), 18, 19, 26, 30, um nur einige Beispiele zu nennen. Am Original sind noch einige Flaschen in den Nischen, wie in Abbildung S. 147 in Barrett/Gray 63 (= P. Chandra 69, Plate 1) zu erkennen²⁴. Die Augen der Personen sind größtenteils zerkratzt.

²³ Yule/Burnell 84, p. 903 unter „Tatty“. Siehe auch die deutschsprachige Beschreibung in Hoffmeister 1847, S. 185.

²⁴ Vergl. Bernier 17, p. 248: „... in which are seen porcelain vases and flower-pots“.

Besonderheiten und Diskussion:

Der Maler hatte sich zunächst bei der Gestaltung des oktogonalen Turmpavillons geirrt, was in Figur 12 mit einer unterbrochenen Linie gekennzeichnet wurde. Abbildung 112 läßt die Umrisse noch schwach erkennen.

Das ikonographische Inventar (Śiva mit Viṇā in einem bildfüllenden Palast, Gesprächspartnerin, stehende Wedelträgerin, Springbrunnen unter der Terrasse, über dem sitzenden Śiva schlaff hängender Elefant bzw. Elefantenhaut) veranschaulichen die Beispiele des Serienkataloges, wie A (1), E 1, H 1, P 1, R (11) und Y (1). Das letzte Beispiel illustriert zwar Rāga Bhairava, wurde aber mit einem Vers für Kedāra Rāgiṇī versehen. Das mit Bhairava Rāga beschriftete Bild F 1 illustriert dagegen den Rāga Mālavakaūsika. Die meisten Miniaturenbeispiele kommen mit insgesamt drei Personen aus. Im großen und ganzen befolgte der Maler das zur Identifikation des Bhairava Rāga notwendige ikonographische Inventar, führte aber im Vergleich zu den Miniaturen, mit Ausnahme des wohl jüngsten Beispiels (P 1), folgende Neuerungen ein:

1. Śiva wendet sich in den Miniaturen nach rechts, in der Wandmalerei aber nach links. Entspr. wurden die Damen umgestellt.
2. In den Miniaturbeispielen A 1, E 1 und Y (1) deutet die strahlende Sonne den Tag an, der Pfau auf jedem Dach schläft nicht. In der Wandmalerei hingegen deuten der dunkle Himmel und die beiden schlafenden Pfauen eine Nachtstimmung an. In H 1 funkeln die Sterne, obwohl der Pfau nicht schläft und den Darstellungen in A 1, E 1 und Y (1) folgt. Kein Pfau erscheint in R (11).
3. Die Anzahl der in den Miniaturen anwesenden Damen wurde in der Wandmalerei um 9 Personen erhöht.
4. Die Miniaturmaler setzten Śiva auf einen Sitz aus unzähligen Lotusblütenblättern. Der Schöpfer der Wandmalerei ließ Śiva auf einer Elefantenhaut Platz nehmen.
5. Das auf einem Ständer ruhende Wassergefäß rechts neben dem Springbrunnen der Miniaturmalereien fehlt in der Wandmalerei. Dafür bekam der Śiva der Wandmalerei ein Tablett mit reichhaltiger Getränkeauswahl, wie sie nur in R (11) zu sehen ist.
6. Die beiden den Mittelbau flankierenden Chattris fehlen in der Wandmalerei.

Der einen Wasserstrahl speiende Kopf in Śivas Haar ist typisch für alle Śivadarstellungen in den Wandmalereien Bundis und Kotas und ist nicht an die Illustration des Bhairava Rāga gebunden (siehe z. B. auch Plate 4 in Archer 59). Der Kopf mit dem Wasserstrahl aus seinem Mund versinnbildlicht die Gaṅgā, die durch Śivas Haare auf die Erde fließt. Nicht im Bundikalām gemalte Darstellungen des Rāga Bhairava enthalten im allg. keinen Śiva, sondern einen Edelmann. Ausnahmen sind z. B. nur Col. Plates 1 und 2 in Ebeling 73. Es liegt die Vermutung nahe, daß den Malern im Bundikalām

vom Ende des 16. Jahrhunderts an ein Dhyānam vorgelegen hat, das Śiva so beschreibt, wie wir ihn in der Wandmalerei und den Miniaturenbeispielen des Serienkataloges sehen. Der betreffende Vers ist in Transliteration und Übersetzung veröffentlicht in Waldschmidt 72, S. (9) Anmerkung 1 und Shirali 77, p. 47f.

Die Darstellung des Elefantenkampfes, die in Farbtafel XIV unten erkennbar ist, hat ihre nächstliegende Entsprechung in u. a. folgenden Beispielen aus der Miniaturmalerei: Pal 78, no. 35, Beach 74, figs. 75 (= Welch 76, no. 44) und 126. Die unter Akbar eingeführten Elefantenkämpfe erfreuten sich bei den Herrschern in Bundi und Kota größter Beliebtheit, wovon eine überaus große Anzahl von Wandmalereien und zahlreiche Beispiele aus der Miniaturmalerei zeugt²⁵. Derartige Darstellungen wurden auch reliefiert und sind heute noch an vergleichbarer Stelle im Palast von Bundi zu sehen. Elefantenkämpfe waren in Rajasthan bis zum 20. Jahrhundert noch üblich, wobei die beiden Kampfelefanten aber mitunter durch eine Mauer voneinander getrennt waren²⁶.

Die Darstellung der beiden schlafenden Pfauen kann einzigartig genannt werden, da derartige Darstellungen in rajputischen Wand- oder Miniaturmalereien kaum anzutreffen sind²⁷. Die üppige Vegetation im Hintergrund und der ohne die sonst üblichen Sterne auskommende Himmel macht dieses Bild im Vergleich zu den Miniaturen desselben Themas einmalig.

2. *Bhairavī Rāgiṇī*

Nischenblende: Art II

Abbildung 113

Skizze: Figur 13

Maße: 66,8 × 55,6 cm

Am gemauerten Ufer eines Gewässers kniet eine händeklatschende Frau unweit eines ein Śivaliṅgam bergenden Tempels. Unmittelbar vor dem Śivatempel steht eine mit wadenlangem Tuch bekleidete Śivaverehrerin und vollzieht mit einem bauchigen Wassergefäß, das sie zwischen ihren beiden Händen hält, ein Liṅgābhiṣeka. Wie von einem Strahlennimbus ist das Liṅgam mit Lotusblüten eingerahmt. Über dem Liṅgam hängen in einer netzartigen Aufhängung zwei runde Krüge mit Abhiṣekawasser. Den in quadratischem Grundriß erbauten Śivatempel bekrönt eine eingeschnürte Kuppel, die von großen Bananenblättern fast verdeckt wird. Vom kurzen Mast auf der Kup-

²⁵ Vergl. Abb. 2.

²⁶ Siehe z. B. Abbildung 176 in Glasenapp 25 oder Nou/Pouchepadass 80, Abb. gegenüber S. 6.

²⁷ Eine der wenigen Miniaturen, die einen schlafenden Pfau einschließt, ist abgebildet in Beach 74, fig. 60 (= Falk 78, no. 69). Eine weitere Miniatur mit schlafenden Pfauen illustriert einen Bhairava Rāga, dessen Ikonographie dem Bundikalām nahe steht. Diese Miniatur befindet sich im Museum Rietberg Zürich (publiziert: Cimino 85, no. 63).

pelspitze flattert eine längliche Fahne. Śivas Stier sitzt auf der Tempelplinthe und schaut in Richtung Liṅgam. Die Haare der stehenden und sitzenden Adorantinnen fließen offen über die Schultern. Ein Tablett mit zur Pūjā notwendigen Utensilien steht vor der knienden Dame am Gewässerrand. Hinter ihr stehen zwei Damen bereit, von denen eine mit ihrer erhobenen linken Hand ein zugedecktes Tablett balanciert. Zwischen zwei Chattris auf dem Tempelvorplatz stehen zwei sich umarmende Frauen in angeregter Unterhaltung. Ein Ghat, dessen Stufen nur noch mit Mühe zu erkennen sind, führt von den Chattris zum Wasser. Flankiert werden die Stufen von je einer sitzenden Frau: die vom Betrachter aus linke, mit einfachem Tuch bekleidete Dame wringt ihre vom Bade nassen Haare aus. Die ebenso gekleidete Dame rechts gegenüber hält mit ihrer rechten einen aufgeklappten Handspiegel und richtet mit ihrer linken Hand einen Ohrring. Schon halb im Wasser stehend, spritzt eine Badende unterhalb der Stufen mit ihrer rechten Hand Wasser auf eine im See schwimmende Frau. In der kleinen künstlichen Bucht unterhalb des Tempels rudern zwei Damen ein Boot, das in der Mitte einen Pavillon mit quadratischem Grundriß hat. Einige Wasservögel tummeln sich zwischen Lotossen in allen Stadien der Blüte. Den Hintergrund füllt ein dichter Bananenhain mit niedrigen, großblättrigen Gewächsen, hinter dem sich Laubbäume mit Bananenstauden abwechseln. Einige Palmen ragen mit ihren hohen Kronen in den vom Morgenrot erfüllten Himmel.

Erhaltungszustand und Farben:

Das Grün der Laubbäume und das Weiß des Tempels ist größtenteils abgeplatzt. Ansonsten ist der Zustand des Bildes vergleichsweise gut. Neben den weißgrauen Tönen der Architektur (Tempel, Vorplatz, Ghat, Chattris) fällt die blauschwarze Wassergestaltung auf. Das Schiff ist rot, die meisten, stets wie Schärpen aussehenden Cunaṭs sowie die Röcke sind ebenfalls in Rottönen ausgeführt. Die Spitzen der Lotosblütenblätter sind selbstverständlich von leuchtendem Rot. Die wie ein Rock umwickelten Tücher der beiden die Stufen flankierenden Damen sind wie der Rock der linken Dame zwischen den Chattris senfgelb. Dunkelgrün ist der Rock derjenigen Dame, die hinter der Haarauswingerin steht. Die rechte der beiden zwischen den Chattris stehenden Damen trägt unter einem langen, transparenten Jāmā eine rotweiß längsgestreifte Hose. Die Bananenstauden und großblättrigen Niedriggewächse sind in kräftigen Grüntönen gemalt. Die Augenpartien der Personen sind auch in dieser Malerei beschädigt.

Besonderheiten und Diskussion:

Die Blätter der Bananenstauden ragen über die Bildfläche hinaus.

Das ikonographische Inventar (Tempel mit Śivaliṅgam am Rande eines Gewässers, eine vor dem mit Blüten geschmückten Liṅgam sitzende Dame) ist aus den Miniaturen A (2), F 2, K 2, M 2, R (17), W (2) und Z (11) ersichtlich.

Das ikonographische Inventar wurde auch in der Version des Schlafzimmers berücksichtigt, die aber zusätzlich im Vergleich zu den Miniaturen eine Anzahl an Neuerungen bzw. Abweichungen aufweist:

1. Das Śivaheiligtum füllt mit der Verehrerin in den Miniaturen das Bildzentrum bzw. den größten Teil der Bildfläche. In der Wandmalerei hingegen nimmt der Tempel mit der sitzenden Adorantin nur noch einen dezentralisierten Bruchteil des Bildes ein.
2. In der Wandmalerei kniet die Dame nicht unmittelbar vor dem Līngam wie in den Miniaturen. Dafür klatscht sie zur Verehrung Śivas mit den Händen, wobei die Damen der Miniaturen Mañjiras erklingen lassen²⁸. F 2 ist am unteren Rand mit einem Dhyānam beschriftet, das weitgehend mit der von Waldschmidt edierten Lesart übereinstimmt²⁹. Demnach soll Śiva mit Lotusblüten, Gesang und Taktschlagen der *Hände* verehrt werden. Indem der Maler der Wandmalerei der verehrenden Dame keine Mañjiras in die Hände legte, befolgte er in dieser Hinsicht das Dhyānam genauer als seine Kollegen, die Miniaturmaler.
3. Gegenüber den Miniaturen erweiterte der Schöpfer der Wandmalerei die Anzahl der im Bild anwesenden Damen um 11 bzw. 10³⁰.
4. Der radschlagende Pfau auf dem Tempeldach der meisten Miniaturen fehlt in der Wandmalerei und in M 2.
5. Den Stier der Wandmalerei gibt es nur in M 2 und R (17).
6. Das Vergnügungsboot, die Chattris, der große Tempelvorplatz mit dem Ghat und die wieder überaus üppige Vegetation, die ja bildlich über den Bildrand wuchert, sind einmalige Neuerungen, die die Wandmalerei zu einem Kunstwerk machen, dessen Künstler die von den Miniaturisten eingetretenen Pfade verließ, aber dennoch die wesentlichen Merkmale eines Bhairavī Rāgiṇī illustrierenden Bildes befolgte.

Befände sich diese Wandmalerei außerhalb einer Rāgamālā, könnte sie in Analogie zu den Miniaturen nur vage als Bhairavī Rāgiṇī identifiziert werden. Genreszenen, gemeint sind Bilder ohne literarischen oder historischen Hintergrund, existieren in der Moghulmalerei der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts bereits in großer Zahl. Sotheby, 22. 4. 1980, lot 70 z. B. („Bhairavi Rāgiṇī . . . Bundī c. 1760“), illustriert im Vergleich zu den Miniaturen und der Wandmalerei, die auch nicht auf die sitzende Adorantin verzichten kann, nur noch das *Motiv* der Bhairavī Rāgiṇī, das sich über Zwischenstadien aus einer Bhairavī Rāgiṇī-Illustration zu einem selbständigen Motiv und Thema entwickelte. Die Wandmalerei der Bhairavī Rāgiṇī im Chattr Mahal markiert ein derartiges Zwischenstadium.

²⁸ In M 2 wird ausnahmsweise eine Pūjāglocke geläutet.

²⁹ Waldschmidt 72, S. (11) f, bzw. S. 93 f.

³⁰ Nur in M 2 sind zwei Damen zu sehen.

Aufgrund dieser und anderer Wandmalereien im Palast von Bundi kann behauptet werden, daß die Entwicklung der rajputischen *Genremalerei* mit Malereien begann, die literarische Vorlagen – in Bundi z. T. über Jahrhunderte in der gleichen Art und Weise – illustrierten, die sich im Laufe der Zeit von ihren teilweise althergebrachten Kompositionen entfernten, bis sie mit den ursprünglichen Bildern der literarischen Vorlagen nur noch den Inhalt, bzw. einen Teil davon, gemeinsam haben. Der Künstler entfernte sich von den gängigen Vorlagen dadurch, indem er neue Motive in seine Bilder einführte. Die Bilder wurden somit u. U. zu Konglomeraten aus Motiven anderer Miniaturen oder Wandmalereien. Die mit einem Spiegel das Anlegen ihres Ohrringes überprüfende Dame am Ufer in der Wandmalerei entnahm der Maler wahrscheinlich einem Vilāvali Rāgiṇī illustrierenden Bild. Der Maler entlehnte nicht nur die Motive, er entlehnte die Motive mitsamt den Figuren, deren Pausen oder Vorlagen er je nach Komposition auf die ursprüngliche Vorder- oder Rückseite legte. Zur Klarstellung ein Beispiel:

Plate 13 in Randhawa/Galbraith 68 illustriert auch eine Szene am Ghat. Die ganz links stehende Dame, die über ihren unbedeckten Körper eine Art Badetuch hochhält, entdecken wir unschwer in einigen anderen Miniaturen, wie z. B. 1) in Archer 59, fig. 19, 2) P. Chandra 59, Plate 10, 3) Barrett/Gray 63, Abbildung S. 148 und 4) in P. Chandra 71, no. 124, p. 77. Die von links gesehen nächste Dame, die im Begriff zu sein scheint, ihre Fußkettchen zu richten, finden wir 1) in McNear 74, no. 83, 2) Sharma 74, no. 41, Plate 40, 3) Rawson 77, Plate 2 und 4) in Sotheby 13./14. 10. 80, lot 268. Der in ihren Rock schlüpfenden Dame begegnen wir z. B. 1) in Archer 59, fig. 16, 2) Pal 71, no. 38 und 3) in Dwivedi 80, Plate 67.

Endpunkte dieser Entwicklung markieren vergleichbare Darstellungen, die auch außerhalb Rajasthans entstanden³¹. Eine europäisch unbeeinflusste Entwicklung derartiger „Genreszenen“ wird diesen Bildern bisher kaum zugeordnet³².

Der Maler der Andachtsszene am Ghat (siehe Anmerkung 32) entlehnte seine Motive ebenfalls noch anderen Bildern, wie von Anand/Goetz bemerkt wurde³³.

Der Begriff „Genremalerei“ sollte daher vielleicht nur bedingt von der europäischen auf die rajputische Malerei des 18. Jahrhunderts übertragen werden, da der indische Maler in der Mehrzahl der Fälle seine Bilder nicht

³¹ Goetz 30 a, Tafel 42, Abb. 117 (= Anand/Goetz 67, Tafel 26, F., G.; Mode 70, Abbildung 26, F., R.b.)

³² Anand/Goetz 67, Tafel 26: „Eine typische Dorfszene, nicht aber eine typische Miniatur!“ „Solche Szenen gehören nicht zum gebräuchlichen Themenkreis indischer Malerei, . . .“

³³ Anand/Goetz 67, Tafel 26: „Bei der Ausführung konnte der Künstler jedoch auf vereinzelt ältere Bilder zurückgreifen, welche er zu einer umfangreichen Komposition zusammenfaßte . . .“

nach dem Leben malte, sondern, häufiger als europäische Maler, aus anderen Bildern seine Motive entlehnte.

3. *Nāṭa Rāgiṇī*

Nischenblende: Art I

Abbildung 114

Skizze: Figur 14

Detail: Farbtafel XV

Maße: 70,8 × 46,6 cm

Säbelschwingend greift eine berittene Dame in Männerkleidung von rechts kommend einen mit Schild und Schwert bewaffneten Fußsoldaten an, der auf das vorspringende Pferd zurennt, um sich der Attacke zu stellen. Der Fußsoldat trägt eine kurze Hose mit der Schwertscheide am Gürtel und einen Turban. Die Dame im Sattel ist mit engen langen Hosen, einem Jāmā aus feinstem Musselin, einem Turban, Pfeilköcher, Bogen und einer Säbelscheide versehen. Unter ihrer Kopfbedeckung quellen lange Haare mit Korkenzieherlocken vor den Ohren hervor. Den Oberkörper des Pferdes bedeckt eine Schabracke. Bäume flankieren die Kampfszene, wobei aus der Krone des rechten Baumes ein Vogel schaut. Der eigentliche Kampfplatz ist ansonsten, vom unteren Bildviertel abgesehen, vegetationslos und zieht sich wie ein aufsteigender Hügel in die Nähe des oberen Bildrandes.

Im unteren Teil der Malerei liegt ein geschlagener Krieger am Rande eines mit Lotossen bewachsenen Gewässers, dem Blut aus Mund und Schulter rinnt. Sein Schwert ist zerbrochen, sein Kopf stützt auf dem runden schwarzen Schild, der Stoff seines teilweise aufgerollten Turbans sowie sein transparenter Jāmā über der längsgestreiften Hose flattern im Wind. Nicht weit von seinen Füßen scheint ein flügel Schlagendes Vogelpaar den verwundeten Krieger zu betrachten.

Der Hügel verdeckt den größten Teil der Sonne, die mit ihren Strahlen die unteren Spitzen der Wolken einfärbt. Langstämmige Palmen mit runden Kronen wachsen neben einem Laubbaum in den düsteren Himmel.

Erhaltungszustand und Farben:

Abgesehen von dem abgeplatzen Grün einiger Laubbäume ist die Malerei relativ gut erhalten. Der freie Kampfplatz beherrscht mit seinem gleichmäßig warmen Rot die Szene. Die Beinkleider der Personen, der Kopfputz, Bauch und Beine des Pferdes sowie der Turban der Dame und die Schwertscheiden sind in einem etwas helleren Rot ausgeführt. Die Decke des Pferdes strahlt in leuchtendem Weiß, ebenso einige Blütenkelche und der Jāmā des verletzten Kriegers. Die Schilde und der vordere Erdboden („Vegetationszone“) sind fast schwarz, so daß sich die Blumen im Vordergrund mit ihrem Grün der Blätter, Rot und Violett der Blüten gut vom Untergrund abheben. Die Hautfarbe der Kämpfer ist grau. Graubraun blieb den Stämmen der Laubbäume

vorbehalten und Olivgrün dem Sattel. Der Himmel ist in abwechselnden Schichten dunkelblau und rot, die Sonne schmutziggelb.

Die Augen der Personen sind auch in diesem Bild ausgekratzt.

Besonderheiten und Diskussion:

Den säbelschwingenden Reiter, den leichtbewaffneten Fußsoldaten, den erschlagen am Boden liegenden Krieger und die untergehende Sonne zeigen alle 10 Naṭa Rāgiṇī-Illustrationen des Serienkataloges [C (4), E 2, H 3, K 3, O (9), R (18), Y (16), Z (39), Z (40) und Z (41)]. Obwohl die Wandmalerei den Miniaturen weitestgehend entspricht, sind folgende Unterschiede festzustellen:

1. In den Miniaturen kommt der Reiter, der männlich *oder* weiblich sein kann, von links, der Fußsoldat kommt von rechts³⁴. In der Wandmalerei ist es genau umgekehrt: Die Reiterin kommt von rechts, der Soldat von links. Der Maler hatte beide Kontrahenten „seitenverkehrt“ gemalt, wodurch Reiterin und anstürmender Soldat zu Linkshändern wurden.
2. Von Z (40) abgesehen, wurde der Schild des streitbaren Fußsoldaten in Draufsicht gemalt. Nur die Wandmalerei und Z (40) zeigen ihn von der Seite.
3. Der Pfau auf dem Hügel der Miniaturen fehlt in der Wandmalerei.
4. Vom Schild des Niedergeschlagenen fehlt, wenn der Schild als Kreis gedacht wird, ein Sektor in den Miniaturmalereien, was bei der Wandmalerei nicht der Fall ist.
5. In den Miniaturen fehlt der Gewässerrand der Wandmalerei³⁵.

Die Landschaft der Wandmalerei läßt sich in vier Zonen aufteilen, die anhand der Skizze am besten erkennbar sind. Es handelt sich dabei, von unten nach oben gesehen, 1. um die Wasserzone, die im Zweifelsfall immer an den Lotossen erkennbar ist, 2. um die Vegetationszone, in der Blumen und andere Pflanzen gedeihen, die sich von der dunklen Farbe jener Zone stets gut abheben können, 3. um eine Zone unbewachsener Landschaft, die Hügelzone genannt werden kann, und schließlich 4. um die Himmelszone. Die schon erwähnten Damendarstellungen wurden alle in eine derartige Landschaft gemalt. Die Landschaftsgliederung der Rāgiṇīs Nummer 7, 12, 26 und 36 folgt demselben Prinzip.

Auffällig ist der erschlagene Kämpfer, dessen luxuriöse Kleidung für einen

³⁴ Ebelings generalisierende Behauptung: “It is hard for the uninitiated viewer of Ragamala paintings to reconcile the concept of a female ragini with the male image of a battling warrior. Painters of the school of Bundi were troubled by that conflict too, and painted *always* (Hervorhebung von mir, J. B.) a woman in the warrior’s armor” (Ebeling 73, p. 36), trifft nicht zu, da der Reiter in C (4), E 2, H 2, K 1 und Y (16) wohl nicht weiblich ist. O (9) ist ein Ragaputra, den der Künstler leicht in eine Rāgaputrī hätte verwandeln können. Stattdessen malte er einen Reiter, der nicht minder weiblich wirkt als etwa sein Pendant in Z (39).

³⁵ Einzige Ausnahme hierzu ist R (18).

Schwertkampf eher hinderlich sein dürfte, da diese Form von Kleidung einen Soldaten in seiner notwendigen Bewegungsfreiheit behindert. Am ungewöhnlichsten jedoch sind die Blumen, zwischen denen er liegt. Die blühenden Blumen und der so unzweckmäßig gekleidete, zwischen ihnen ruhende Schwertkämpfer passen nicht so recht in die Landschaft einer Kampfdarstellung, in der Blut fließt. Anstelle der schneeweißen Vögel sind eigentlich schwarze Krähen zu erwarten, wie in Z (41). Die Blumen sind nicht schematisiert, geometrisiert oder nur bildfüllend-dekorativ, wie z. B. in Barrett/Gray 63, Abb. S. 146 (= Beach 74, fig. 17 = Chhavi -2, Pl. 17). Sie sind individuell und erinnern stark an vergleichbare Blumendarstellungen kaiserlicher Moghulalben. Es ist anzunehmen, daß dem Künstler einzelne Blumenstudien³⁶ bzw. Folios mit derartigen Blumen³⁷ vorgelegen haben, die er in beschriebener Weise zu einem Teil des Bildes, in diesem Falle einem „Blumenbeet“, komponierte. Die Maler der Vergleichsminiaturen sorgten für eine Wahrung des Größenverhältnisses Blume – Mensch, worauf der Maler der Wandmalerei beim Kopieren bzw. Komponieren seiner Narzissen und Mohnblumen weniger achtete.

4. *Mālavaśrī Rāgiṇī*

Abbildung 115

Skizze: Figur 15

Maße: 40,6 × 15,4 cm

Eine Dame pflückt Blütenblätter von einer Lotosblüte auf einer Terrasse inmitten eines Gartens. Sie sitzt auf einem lehnlosen Thron und hat das linke Bein angezogen. Hinter ihrem Rücken ruht eine dicke Kissenrolle. Den Lotos hält sie am Stengel mit ihrer linken, wobei sie mit ihrer rechten Hand die Blütenblätter abpflückt. Über ihr ist ein rechteckiger Baldachin angebracht, der von vier dünnen Stangen an den jeweiligen Ecken gehalten wird. Vor ihr steht ein Gefäß in Form eines sich nach unten verjüngenden Pyramidenstumpfes, das bis zum Rand mit Wasser gefüllt ist, aus dem Lotosse emporwachsen. Eine Stufe führt zum Garten im Vordergrund, der mit roten und weißen Mohnblumen bepflanzt ist. Der grüne Garten setzt sich nach hinten bis zur gekrümmten Horizontlinie im oberen Bildteil fort, so daß nur ein schmaler Himmelsstreifen übrig bleibt. Darüber erstreckt sich ein unbeschriftetes Schriftfeld.

Erhaltungszustand:

Viele Bildpartien, wie z. B. das kleine Wasserbecken mit den Lotossen, das

³⁶ Siehe z. B. Abbildung XI in Waldschmidt 66 (= Härtel 66, Kat. Nr. 231) oder Falk/Archer 81, Plate 68. f 66.

³⁷ Vergl. z. B. Hajek 61, Farbtafel 21. Die Blumendarstellungen einiger Hashiyas von Moghulalben könnten ebenfalls gut als Vorlage gedient haben.

Gestänge des Baldachins und die Bekleidung der Dame sind weggewaschen und nur noch am Original erkennbar. Die sonnenradförmige Wasserschraffur in der rautenförmigen Wasserfläche ist auch noch in der Abbildung zu sehen (zur Wasserschraffur vergl. ansonsten Abbildung 157). Einige Kalkspritzer verraten die Tünchung der Decke im Schlafzimmer.

Besonderheiten und Diskussion:

Im Vergleich zu den Miniaturen C 3, Q (4), R (16), Z (37) und Z (38) hat der Maler der Wandmalerei das ikonographische Inventar auf die sitzende, blütenblattplückende Dame reduziert. Zu den fünf Vergleichsminiaturen bestehen noch folgende Unterschiede:

1. Die Dame der Wandmalerei nimmt einen größeren Teil der Bildfläche für sich in Anspruch als die Dame in den Miniaturen³⁸.
2. Die Dame der Miniaturen wendet sich nach rechts, die Dame im Chattar Mahal dagegen wendet sich nach links.
3. In der Wandmalerei sitzt die Dame auf einer Terrasse, deren umgebender Garten nicht durch Mauern oder dergl. abgegrenzt wurde. In den Miniaturen sitzen die Damen vor einem geöffneten Wohnraum; der Garten ist hinten durch eine Mauer begrenzt.
4. Die relativ aufwendige Architektur in den Miniaturen wurde in der Wandmalerei auf eine Terrasse mit einer Stufe reduziert.
5. Soweit vom Erhaltungszustand der Wandmalerei her gesagt werden kann, fehlen in ihr die Vögel und der bzw. die Bäume völlig.

Die Dame in E 3, R (16) und Z (38) hat vor sich noch ein Sammelgefäß für die Lotusblütenblätter, das der Maler der Wandmalerei und der Miniaturen Q (4) und Z (37) in einen Miniaturteich umwandelte, als ob die Blütenblätter im Wasser sofort zu neuen Lotossen keimen könnten. Leider sind zu wenig Rāgiṇī-Illustrationen dieser Art publiziert, um genauer sagen zu können, wann sich die Verwandlung vom Sammelbehälter in einen Miniaturteich vollzogen hat. Ein transportabler, handlicher Lotosteich, ist eine ikonographische Entwicklung, die wohl auf im Bundikalām gemalte Bilder beschränkt blieb.

³⁸ Nur in R (16) ist die Dame von zwei Dienerinnen umgeben.

5. *Lalita Rāgiṇī*

Abbildung 117

Skizze: Figur 17

Maße: 37,8 × 16,2 cm

Ein vornehm gekleideter Herr entfernt sich in der Morgendämmerung von seiner auf einem Bett schlafenden Geliebten und schaut sich nach ihr um. Die Geliebte hat ihre linke Hand unter ihren Kopf gelegt. Ihr Bett steht in einem nach zwei Seiten hin offenen Raum, dessen Vorhänge bis unter das vorspringende Vordach aufgerollt sind. Über dem Vordach umfaßt eine Brüstung eine Dachterrasse, auf der ein Aufbau mit einem Walmdach steht, dessen Gänge geschwungen sind. Das Walmdach wird von einer kleinen Kuppel auf quadratischem Tambour bekrönt. Vom Schlafgemach der Dame führt eine Tür in das Innere des Gebäudes. Eine Stufe leitet vom Sockel des Gemachs zu einer Terrasse über, auf der sich der Liebhaber bewegt, der mit großen Schritten in Schuhpantoffeln förmlich aus dem Bild herausschreitet. Der Stoff seines knöchellangen, transparenten Jāmā umwallt dabei seine langgezogenen Beine. Mit der rechten Hand hält der Mann ein rotumsäumtes Tuch. Die linke Hand seines angewinkelten Armes umhüllt eine Blüte (?). Von seiner hohen Kopfbedeckung fällt eine Haarsträhne auf die Wange, bis auf einen Schnurrbart ist sein Gesicht glattrasiert. Hinter dem davoneilenden Liebhaber begrenzt eine Mauer, die so hoch ist wie die beiden Pfeiler des Schlafgemaches, die Szene des Stelldicheins. Jenseits der Mauer stehen Laubbäume, aus deren Kronen ein Vogelschwarm in den am Horizont rotgefärbten Morgenhimmel fliegt. Die Krone einer entfernten Fächerpalme scheint in der Luft zu schweben.

Erhaltungszustand:

Einige Partien des Bildes sind völlig abgeblättert, wie z. B. das Gesicht und die Kleidung der Dame, die Binnenzeichnung und Farbe der Laubbäume, des Himmels und des Turbans. Die Vögel sind nur noch in Spuren auszumachen. Ebenso ist die Architektur stellenweise nur noch umrißhaft zu erkennen. Einige Kratzer und Schrammen durchziehen das Bild.

Besonderheiten und Diskussion:

Die Wandmalerei stimmt mit den Vergleichsminiaturen D 6, F 5, K 6, O (7), P 3, R (25), U 6 und Z (30) – (31)³⁹ im wesentlichen überein. Es gibt nur drei kleinere Unterschiede:

1. Der Chattri mit rechteckigem Grundriß⁴⁰ der Miniaturen fehlt in der Wandmalerei und somit auch der sich darin aufhaltende Pfau.

³⁹ P 3 ist „seitenverkehrt“.

⁴⁰ Vergl. hierzu die Chattris in Reuther 25, Tafel 37 unten rechts, und Tafel 46, oben und unten.

2. Der Dachaufbau des oberen Stockwerkes ist in den Miniaturen so wie in der Wandmalerei, erhielt in ihnen aber noch ein vorgelagertes Tonnendach mit zwei Spitztürmchen⁴¹.
3. Die linke Hand des Liebhabers der Wandmalerei ist im Vergleich zu den Miniaturen am weitesten erhoben.

Der linke Fuß des Liebhabers tritt in den rechten Bildrand, als ob er nicht nur die Schlafende, sondern auch das Bild verlassen möchte. Seine langen Beine wirken etwas ungeschickt.

6. *Paṭamaṃjarī Rāgiṇī*

Abbildung 116; Farbtafel X

Skizze: Figur 16

Maße: 39,2 × 15,8 cm

In Konversation mit einer vor ihr knienden Frau sitzt eine Dame auf einer Cauki⁴² vor einem Haus und verdeckt mit ihrer Oḍḥṇī einen Teil ihres Kopfes. Sie hat ihre Knie, auf denen ihr rechter Unterarm ruht, angezogen und lehnt gegen ein dickes Kissen, das von der hohen Lehne des Sitzmöbels am Herunterrollen gehindert wird. Sie scheint ihr Gesicht hinter einer Oḍḥṇī verbergen zu wollen. Auf einer Ecke des Sitzhockers liegt ein rotes Taschentuch. Die Dame vor ihr hält gestikulierend ihre Hände in Gesichtshöhe. Blumenranken in Mäanderform durchziehen den Boden der Terrasse, deren hoher Sockel stufenlos ist. Ein Sonnensegel mit gelbem Saum überspannt einen Teil der Terrasse und schließt an das von Pfeilern gestützte Vordach der Veranda an, von der eine zentrale, nischenflankierte Tür in das Innere des Gebäudes führt. Darüber tragen 8 Pfeiler, von denen nur 4 sichtbar sind, eine Glockenkuppel auf oktagonalem Tambour über einem Balkon mit flacher Brüstung. Auf dem linken der beiden Sonnensegel des überdachten Balkons steht ein kleiner, radschlagender Pfau vor dem blauen Himmel. Ein über der Kuppel eingeschnittenes Schriftfeld am oberen Bildrand blieb auch hier unbeschriftet.

Erhaltungszustand:

Die weiße Farbe des Gebäudes ist fast völlig abgeplatzt oder weggewaschen, die Himmelszone und der Pfau ebenso. Die Nischen in der Verandarückwand sind nur noch an einigen Farbpigmentresten der Flaschen, die in den Wandvertiefungen zu stehen pflegen, zu identifizieren. Ihre Größe kann jedoch nicht mehr bestimmt werden. Langgezogene schräg-vertikale Kalkspritzer zeugen von der Deckentünchung.

⁴¹ Wie in D 6, F 5, K 6, Z (30) und Z (31). In O (7), P 3, R (25) und Z (32) sehen wir anstelle des Tonnendaches nur zwei Kuppelchen.

⁴² Vergl. z. B. die Cauki in Waldschmidt 66, Fig. 30, die auch dem thronartigen Sitzmöbel in der Wandmalerei Nr. 5 dieser Sequenz entspricht.

Besonderheiten und Diskussion:

Eine Gegenüberstellung der Wandmalerei mit den Miniaturen A 3, B 5, E 4, I 5, Q (5), R (5), T₁ (1), U 5, X (3) und Z (43) läßt nur einige Gemeinsamkeiten erkennen. Das ikonographische Inventar der Miniaturen übernahm der Schöpfer der Wandmalerei nur insofern, als er zwei miteinander redende Frauen in Szene setzte. Das charakteristische sorgenvolle Aufstützen des Kopfes der vom Geliebten verlassenen Frau vor ihrem leeren Schlafzimmer interessierte den Maler wenig.

Die Hauptunterschiede sind:

1. Das Gebäude der Miniaturen nimmt die linke Bildhälfte ein und ist architektonisch einfallsreicher gegliedert als das achsensymmetrische, die gesamte Bildfläche einnehmende Gebäude der Wandmalerei.
2. In den Miniaturen sitzt die zu tröstende Frau, die sich in Q (5) und T₁ (1) auch gegen ein Kissen lehnt, links, und die tröstende Freundin sitzt vom Betrachter aus rechts. In der Wandmalerei ist es genau umgekehrt.
3. In der Wandmalerei sitzt die zentrale Person auf einer Art Thron mit Lehne, was sie in den Miniaturen nicht tut.
4. Wie schon oben angedeutet, fehlt in der Wandmalerei das den Miniaturen gemeinsame Bett.
5. Die Bäume der Miniaturen fehlen in der Wandmalerei, wenn vom jetzigen Erhaltungszustand ausgegangen wird.

Insgesamt gesehen wurde die Darstellung der Paṭamaṃjārī Rāgiṇī im Chat-tar Mahal vereinfacht, wobei der Künstler aber eigene Wege in der Gestaltung des Gebäudes betrat.

7. Gaudī Rāgiṇī

Abbildung 118; Farbtafel X

Skizze: Figur 18

Maße: 38,8 × 16,3 cm

Von Pfauen umgeben, läuft eine Frau mit zwei nach oben gehaltenen Blütenzweigen zwischen zwei Bäumen am Rande eines mit Lotossen bewachsenen Gewässers. Sie hat eine schmale Taille, breite Hüften, offene Haare, und dreht ihren Kopf nach hinten. Ihre Sarī mit am unteren Ende ausfächernder Cunaṭ deutet auf einen schnellen Gang. Ein vor und ein hinter ihr befindlicher Pfauenhahn schauen sie an, wobei der vor ihr stolzierende Pfau Kopf und Hals zu ihr umdrehen muß. Eine Pfauenhenne am Gewässerrand ist im Begriff, mit ihrem Schnabel auf eine schwarze Schlange zu hacken. Der Hügel zwischen den beiden Bäumen dehnt sich bis in die Nähe des oberen Bildrandes aus. Über der Hügelkuppe steht eine strahlende Sonne am blauen Himmel. Ein leeres Schriftfeld begrenzt schließlich die Himmelszone.

Erhaltungszustand:

Nicht mehr erhalten ist das Grün des rechten Baumes; das Weiß der Bekleidung und der Pfauen blätterte stark ab. Die im linken Baum noch erkennbare Blattzeichnung könnte auf einen Mangobaum schließen lassen. Auch diese Malerei blieb von vertikalen Kalkspritzern nicht verschont. Die Malerei macht einen verwaschenen Gesamteindruck.

Besonderheiten und Diskussion:

Im wesentlichen unterscheidet sich die Wandmalerei kaum von den Miniaturen D 28, E 8, H 8, M 8, R (26), V (1), X (2), Y (10) und Z (20) – (24). In der Mehrzahl der Vergleichsminiaturen scheint die Frau sich nach einem Pfau umzusehen⁴³, der hinter ihr aus einer Baumkrone schaut⁴⁴. Nur zwei Unterschiede zu den Miniaturen⁴⁵ sind bei der Wandmalerei festzustellen:

1. In der vorliegenden Darstellung fehlen die kleineren Vögel und Affen der meisten Miniaturen.
2. Die Vegetation in den Miniaturen ist üppiger als in der Wandmalerei.

Die Landschaftsgliederung entspricht der Illustration der Naṭa Rāgiṇī im selben Raum.

8. *Mālava Rāgiṇī*

Nischenblende: Art I

Abbildung 119; Farbtafel X

Skizze: Figur 19

Maße: 66 × 42 cm

Ein Herr schaut einer von ihm umarmten, eine weiße Girlande in der linken Hand haltenden Frau tief in die Augen und bewegt sich mit ihr auf ein Bett in einem Haus zu, auf das seine rechte Hand weist. Sein langer Jāmā wird an der Taille von einem Hüfttuch umschlungen, ein langer, feingewebter Schal, liegt um seinen Hals, sein Turban ähnelt einer Zipfelmütze. Die mit Sarī und dünner Bluse bekleidete Dame neigt ihren Kopf nach hinten. Das Bett im einstöckigen Haus wird von einem Baldachin in Form eines Bangaldar überspannt. In den drei Nischen der Zimmerrückwand stehen langhalsige Flaschen. Über dem vorspringenden Vordach des Gebäudes begrenzt eine Brüstung eine Dachterrasse, an deren Ecke ein Chattri steht. Hinter dem zentralen Paar stehen zwei Dienerinnen. Die eine hat ihre Arme verschränkt und hält mit ihrer linken Hand einen Morchal empor. Die hinter ihr wartende Dienerin trägt mit ihrer rechten Hand einen Schild, in der Ellenbeuge ihres linken

⁴³ In V (1) sind anstelle der Pfauen Haushähne (?) dargestellt. In Y (10) blickt die Frau nach vorn.

⁴⁴ Wie in D 28, E 8, H 8, M 8, R (26), X (2), Z (20), Z (21) und Z (23).

⁴⁵ In V (1) und Z (22) läuft die Dame von links nach rechts. Die Schlange mit der Pfauenhennchen fehlt offensichtlich in V (1), Y (10) und Z (23).

Armes ruht ein in eine bestickte Decke eingewickeltes Schwert, das über den Bildrand ragt. Zu Füßen der Wedelträgerin sitzt eine Dame hinter einer Balustrade am Rande eines Gewässers. Im Gegensatz zum Dienerinnenpaar ist ihr Haar von einer Pallū bedeckt, so daß nur noch ihr Gesicht herauschaut. Links in der Ecke zwischen Balustrade und Schlafgemach sitzt mit untergeschlagenen Beinen eine Dame auf einer Decke und lehnt mit dem Rücken gegen ein großes Kissen. Mit dem linken ausgestreckten Arm hält sie einen Bogen, wobei ihre Rechte einen Pfeil auf der Sehne bis zur Achselhöhle der rechten Schulter zieht. Sie zielt auf einen Makara, der wie ein Drachen zwischen Lotossen ihr entgegen blickt. Vor der Schützin liegt ein Schwert in einer Scheide und ein Buckelschild. Hinter ihr steht eine Dienerin, die in ihrer erhobenen Rechten einen weiteren Bogen und mit ihrer linken Hand einen gefüllten, an die Schulter gelehnten Pfeilköcher hält. In Erwartung des Schusses wendet sie ihr Gesicht von der Szene ab.

Die sternenförmig geflieste Terrasse⁴⁶, auf der sich die Personen aufhalten, wird im Vordergrund von einer in der Mitte unterbrochenen Balustrade begrenzt. Das von Lotossen bewachsene Gewässer wird von zahlreichen kleinen Fischen und dem Krokodilmonster bevölkert. Eine hohe Nischenwand, hinter der Mangobäume, Bananenstauden mit über die Wand ragenden Blättern und hohe Palmen wachsen, schließt die Terrasse nach hinten ab. Der Himmel ist dunkel, aber sternelos.

Erhaltungszustand und Farben:

Das Grün der Bäume fehlt größtenteils, von der rechts im Bild hockenden Dame ist nur noch der Kopf erhalten. Einige Schrammen durchziehen das Bild in vertikaler Richtung. Die Augen der meisten Personen sind zwar wieder beschädigt, aber dennoch ist die Malerei in einem relativ guten Zustand.

Die rote Farbe ist auch in diesem Bild am hervorstechendsten, da in ihr der Baldachin des Bettes, der lange Schoßrock, die Decke des eingewickelten Schwertes und der von der Dienerin getragene Schild, Schwert, Köcher und Bogen der Damen links im Bild, der Fußboden des Schlafgemachs, die Spitzen der Lotosse und einige Blätter der Mangobäume ausgeführt wurden. Von goldgelber Farbe sind die Kissen auf dem Bett und das Gestänge des Baldachins. Die unter den Saris getragenen Röcke der Damen sind braun oder grau. Das Vordach vom Chattri und unterhalb der Brüstung der Dachterrasse ist dunkelviolett, die Balustrade am Wasser mit hellvioletter Zeichnung. Der Boden der Terrasse und die Wände sind grau, das Wasserungeheuer, die Blätter der Lotosse und Bäume sind grün. Mitternachtsblau blieb dem Himmel vorbehalten, schwarz dem Buckelschild und dem Pfauenschweifwedel.

⁴⁶ Die sternenförmigen Fliesen sind besser in Abbildung 125 zu sehen.

Die Wandmalerei läßt leider nicht mehr erkennen, ob auch der Mann eine weiße Girlande getragen hat.

Besonderheiten und Diskussion:

Das von den Vergleichsminiaturen D 35, E 10, F 10, K 10, O (8), R (2), Z (35) und (36) schließbare ikonographische Inventar, d. h. das sich umarmend girlandenhaltende, auf das Bett zugehende Paar und die das Bett vorbereitende Dienerin, übernahm der Maler nur teilweise. In folgenden Punkten weicht die Wandmalerei von den Darstellungen aus der Miniaturmalerei ab:

1. In der Wandmalerei fehlt die Dienerin am Bett⁴⁷.
2. Die Dachterrasse der Wandmalerei hat keinen Aufbau, eine niedrigere Brüstung als die Miniaturen und einen Chattri mit einer Kuppel anstelle eines Tonnengewölbes.
3. Zum Sockel des Schlafgemaches führt anscheinend keine Stufe, und die in den Miniaturen hochgezogenen Vorhänge fehlen ebenfalls.
4. Die Betten der Miniaturen haben keinen Baldachin⁴⁸.
5. In den Miniaturen fehlen dagegen die Nischen der Wandmalerei.
6. Das Gewässer mit den Lotossen, Fischen und dem Makara fehlt in den Miniaturen.
7. Der Sternenhimmel der meisten Miniaturen fehlt im Chattr Mahal⁴⁹.
8. Der Chattri jenseits der Mauer fehlt in der Wandmalerei und in nur zwei Miniaturen.
9. Die Wedelträgerin, die beiden Waffenträgerinnen, die hinter der Balustrade sitzende Dame und die Bogenschützin sind in keiner Miniatur vertreten.

Vor allem mit der auf den Makara zielenden Bogenschützin dürfte auch diese Malerei im Chattr Mahal einzigartig unter im Bundikalām gemalten Mālava Rāgiṇī-Illustrationen sein, zumal der Künstler dieses Motiv wahrscheinlich nicht anderen Miniaturen entlehnen konnte, da derartige Darstellungen bisher nicht publiziert sind, und somit als echte Neuerung zu betrachten ist.

Im Bild sind zwei parallele Spannungen festgehalten. Die Bogenschützin sorgt im wahrsten Sinne des Wortes für Spannung, indem sie den aufgelegten Pfeil des bis zum äußersten gespannten Bogens jeden Augenblick loslassen kann. Ebenso wird jeden Augenblick der Mann seine umarmte Geliebte küssen, die sich ihm bereits zum Kuß neigt. Auch in den Vergleichsminiaturen sind sich die beiden so intensiv nahe, daß nur ein Kuß, der in indischen Malereien und selbst heutzutage im indischen Kino normalerweise kaum gezeigt wird, die logische Konsequenz der beiden sich nähernden Gesichter

⁴⁷ Ausnahme hierzu ist Z (36), wo die Dienerin ebenfalls nicht vorhanden ist.

⁴⁸ Eine Ausnahme ist wieder nur Z (36).

⁴⁹ In O (8) sind keine Sterne zu sehen, in Z (36) dürften evtl. vorhandene Himmelskörperdarstellungen durch die abregnenden Wolken verdeckt sein.

sein kann, so wie die Bogenschützin ihren Pfeil abschießen und nicht in den Köcher zurückstecken wird. Die auf den ersten Blick überflüssige Bogenschützin hilft somit die zwischen dem Paar herrschende Spannung zu unterstreichen: Der Betrachter ist auf den vereinigenden Kuß, und vielleicht auch auf das, was ihm folgen mag, so gespannt wie ihr Bogen.

9. *Mālavakaūsika Rāga*

Nischenblende: Art III

Abbildung 120; Farbtafel X

Skizze: Figur 20

Maße: 66,0 × 43,4 cm

Auf der Terrasse eines Palasthofes sitzt ein Edelmann mit einer Dame auf einem großflächigen Sitzmöbel und bekommt von einer stehenden Dienerin Luft zugewedelt. Er hat seine angezogenen Knie mit einem Yogapaṭṭa umschlungen und lehnt gegen ein großes Kissen. Er trägt einen transparenten Jāmā, dessen Saum sich um ihn herum auf dem breiten Sitz verteilt, eine kurzärmelige Weste und eine Hose. Sein Turban ist flach und weit auf den Hinterkopf geschoben, Augenbrauen und Schnurrbart sind wohl geschwungen. Eine feingewebte Dupatṭā fließt von seiner rechten Schulter auf das Kissen vor der Lehne. Seine Koteletten sind bis auf winzige Löckchen glatt gestrichen, ein Ohrring mit zwei Perlen ziert die Ohren. Der so fürstlich gekleidete Herr schaut die links von ihm sitzende Dame an, wobei er mit der linken Hand im Begriff ist, auf die nur von einer knappen, transparenten Bluse verhüllte Brust der Dame zu fassen, die diesen Annäherungsversuch mit ihrer linken Hand sanft zurückschiebt, indem sie ihm ein kegelförmiges, im Blatt eingerolltes Stück Betel reichen möchte. Die rechte Hand des Edelmannes hält eine Blüte (?) vor seiner Brust, die Rechte der Dame hält ein weiteres Stück Betel bereit. Zwischen ihren ebenfalls angezogenen Beinen fächert sich das Ende ihrer Cunaṭ auf. Ihr Pallū mit weißer Borte umgibt ihren Kopf und fällt hinter dem großen Kissen in ihrem Rücken herab. Hinter dem Edelmann steht die mit einem Morchal wedelnde Dame von schlankem Wuchs, die mit ihrer nach unten hängenden Linken ein Fläschchen am schlanken Hals hält. Hinter ihr wartet eine Dienerin mit einem zugedeckten Tablett auf ihrer rechten Handfläche, die linke Hand stützt sich auf ihre Hüfte. Sie steht vor einer Tür mit über dem Türsturz befestigtem Vorhang. Links von der Partnerin des Edelmannes verharrt eine Dienerin mit vor der Brust zusammengelegten Händen. Zu ihren Füßen kniet ein weibliches Musikantenpaar. Die Sängerin zupft die Tanpura mit schlankem Hals, währenddessen ihre Begleiterin eine auf ihren Oberschenkeln liegende Dholak-Trommel schlägt. Vor dem Sitzmöbel des Paares steht u. a. ein kurzbeiniges Beistelltischchen mit einer Pāndose, einem Becher und einigen schlanken Karaffen. Ein Paar Lotosblätter liegt daneben. Darunter deutet eine Stufe den Terrassensockel an. Links der Stufe

beherbergt ein Ständer zwei kugelrunde Wasserkrüge, rechts der Stufe stolzisiert ein zierlich-schlanker Pfau.

Unterhalb des Vordaches der zurückgesetzten Nischenwand ist ein hochgerollter Vorhang mit einem Zickzackmuster angebracht. Oberhalb des Vordaches erhebt sich links und rechts ein Stockwerk mit einem kleinen Aufbau und freistehendem Chattri. In den den Hof flankierenden Geschossen sind Bogenfenster, aus denen Damen in den Hof schauen können. Da sich die beiden Damen in den Fenstern über den Hof hinweg anblicken, scheinen sie ein Gespräch zu führen. Zwischen ihnen befindet sich auf der Rückwand des Hofes ein offener Pavillon mit oktagonalem Grundriß, in dem ein Sitz mit zwei Kissen steht. Zwei gegenständige Sonnensegel sind am vorkragenden Pavillon aufgespannt. In den dunklen Himmel ragen links und rechts des zentralen Pavillons zwei Fächerpalmen.

Erhaltungszustand und Farben:

Durch die linke Mauerfuge ist Wasser gedrungen, das an dieser Stelle das Bild in Mitleidenschaft gezogen hat. Außerdem ist vom oberen Bildrand in verschiedenen Schichten Lack oder Firnis getropft. Stellenweise ist das Bild zerkratzt. Der Zustand des Bildes läßt aber noch die meisten Einzelheiten erkennen. Ein zum Grau neigendes Weiß fand wieder bei den architektonischen Elementen des Bildes Verwendung und soll wohl weißen Marmor andeuten. Die Vordächer sind leicht rotschattiert, Sonnensegel, Vorhänge, Decken und die Zickzackmuster sind rot. Rötlich mit verschiedenen Blumenrankenmustern ist der Fußboden der Terrasse, rosa die Bluse der tabletttragenden Dienerin und der Rock der rechts vom Bett stehenden Frau. Bräunlich ist der Rock der Dame auf dem Bett sowie die Kleidung der Wedelträgerin. Die Hose des Edelmannes ist wie die Cunaṣṣ einiger Damen in einem blassen Dunkelgrün. Ockergelb ist die Bluse der Dienerin rechts vom Bett und z. B. der Deckel des herbeigetragenen Tablett, der Rahmen und die Füße des Sitzmöbels, die beiden Krüge, der Boden vor dem Terrassensockel und der in der Abbildung nicht mehr erkennbare, durchlässige Vorhang der äußersten rechten Türöffnung. Die Lehne hinter dem Edelmann ist blaßgrün, das Kissen davor rot. Der Rahmen des Beistelltischchens, der Wedel und der Himmel, sind anthrazitfarben. Dunkelrot und -grün sind die diversen Flaschen in den Wandnischen.

Besonderheiten und Diskussion:

Die Miniaturen E 7, F 1⁵⁰, M 7, Q (1) und R (27) zeigen zwar alle das Paar

⁵⁰ Diese Miniatur ist zwar mit „Bhairava“ beschriftet, folgt aber ikonographisch der Darstellung eines Mālavakauśika Rāga.

auf dem bettähnlichen Sitz⁵¹, folgen in der Darstellung aber zwei Traditionen⁵², einer älteren, vertreten durch E 7, F 1, M 7 und R (27) und einer jüngeren, vertreten durch Q (1).

In der älteren Tradition sitzt der Herr rechts, die Dame vom Betrachter aus links, die Architektur ist nicht annähernd achsensymmetrisch und im linken Teil des Gebäudes bereitet eine Dienerin, ähnlich den Mālava Rāgiṇī illustrierenden Miniaturen, das Schlafgemach vor, indem sie die Vorhänge beiseite schiebt.

In der jüngeren Tradition sitzt der Herr rechts, die Dame links, die Dienerin am Bett fehlt mitsamt dem Schlafgemach, die Architektur ist zur vertikalen Mittelachse des Bildes annähernd achsensymmetrisch, zwei Wedelträgerinnen sorgen für ein fliegenfreies Beisammensein des Paares und frische Luft, und mehrere Musikantinnen unterhalten mit einer Tänzerin das Paar.

Die Wandmalerei unterscheidet sich von beiden Traditionen

1. durch eine Pfauenwedelträgerin, die in den Miniaturen fehlt,
2. durch zwei aus den Fenstern schauende Damen im oberen Stockwerk, die die Miniaturen auch nicht kennen,
3. durch den Pfau, der in den meisten Miniaturen auf dem Dach⁵³, in der Wandmalerei sich aber am Terrassensockel eingefunden hat,
4. durch das vor dem Sitzmöbel stehende Beistelltischchen mit Pān und Getränken,
5. durch das Wasserkrugpaar im Ständer am Terrassensockel, das wie das Beistelltischchen in den Miniaturen fehlt, und
6. durch die fehlende Tänzerin, dafür aber vorhandene Tablett-Trägerin.

Gemeinsam mit der älteren Tradition hat die Wandmalerei die Terrasse, die aber in der Wandmalerei die Stufe zentral eingesetzt hat.

Mit der jüngeren Tradition teilt die Wandmalerei die Position von Herr und

⁵¹ Den Unterschied zwischen dem großflächigen Sitz und einem Bett veranschaulichen die Miniaturen E 7 und F 1 am besten. Ein Bett hat nie eine Lehne, wie etwa auch das große Sitzmöbel der folgenden Wandmalerei einer Rāmakarī Rāgiṇī.

⁵² Die von Randhawa und Galbraith (Randhawa Galbraith 68, p. 86), Randhawa (Randhawa 81, p. 74) und Leach (Leach 78, p. 402) als „Raga Malkau(n)s“ (= Mālavakaśika), von Christie's (Christie's 6. 7. 78, p. 34) als „Dipak Raga“ identifizierte Darstellung eines sich auf einer Terrasse bei Vollmond umarmenden Paares ist, soweit mir bekannt, in allen sechs publizierten Versionen (Archer 59, Plate 27; Randhawa/Galbraith 68, col. Plate p. 87; Leach 78, Illustr. p. 401; Christie's 6. 7. 78, lot 140, Plate 22; Randhawa 81, Plate 43 und Sotheby 28. 4. 81, lot 118) unbeschriftet und hat keinen Bezug zu irgend einer Rāgamālā. Im Bundikalām des letzten Viertels des 18. Jhs. entstanden derartige Liebesszenen in vielen Variationen und großer Zahl, die gelegentlich die Darstellung der geschlechtlichen Vereinigung mit einschlossen. Eine dritte Tradition in der Darstellung dieses Rāga gibt es daher nicht. Wegbereitend für diese Art der Liebespaardarstellung waren wahrscheinlich Moghulmalereien wie etwa Sotheby, 7. 12. 70, lot 108.

⁵³ Nur in R (27) gibt es gar keinen Pfau.

Dame auf dem „Sofa“, Trommlerin und Sängerin, die in der Wandmalerei aber nicht stehen, sondern knien, und die annähernd achsensymmetrische Architektur. Das „Orchester“ dieser Miniatur besteht im Unterschied zur Wandmalerei nicht aus zwei, sondern aus vier Musikantinnen (in R (27) musizieren zwei Damen).

Die jüngere Tradition befolgt mit den beiden Yakschweifwedelträgerinnen eine alte Texttradition, die einen Cāmara ausdrücklich zum Erzeugen von Luftzug erwähnt⁵⁴. Schon wegen des Wedels aus Pfauenschwanzfedern⁵⁵ ist die Wandmalerei ein Bindeglied zwischen der älteren Tradition, die gar keinen Wedel kennt, und der jüngeren Tradition.

Über das kleine Beistelltischchen, das eigentlich wie ein gewöhnlicher, niedriger Hocker aussieht, soll bei der Diskussion des Dīpaka Rāga noch einmal ausführlich gesprochen werden, da normalerweise derartige Hocker im Bundikalām als Podest für stehende Personen gemalt worden sind.

Vom derzeitigen Standpunkt der veröffentlichten Miniaturen aus betrachtet, ist auch die den Rāga Mālavakauśika illustrierende Wandmalerei im Chhattar Mahal aufgrund vieler Unterschiede im Vergleich zu den Miniaturmalereien ein Unikat.

10. Rāmakarī Rāgiṇī

Nischenblende: Art III

Abbildung 121

Skizze: Figur 21

Details: Farbtafeln XII und XIII

Maße: 67,4 × 44 cm

Ein vornehm gekleideter Herr sitzt mit einer seine Annäherungsversuche mit Gesichtabwenden beantwortenden Dame auf einem bettähnlichen Möbel mit hoher Lehne. Der Turban des Mannes hat einen kleinen, nach unten weisenden Zipfel und aufgesteckten Perlenschmuck. Sein Schnurrbart ist wie sein Backenbart glattgekämmt. Eine enge, zweireihige Perlenkette umgibt seinen kräftigen Hals. Unter seinem langen, durchsichtigen und längsgestreiften Jāmā, der an den Hüften von einer seidenen Schärpe zusammengehalten wird, verbirgt sich eine kurzärmelige Weste mit einem Schachbrettmuster und ein enges Beinkleid. Das linke Bein hat er angezogen und auf die Sitzfläche gestellt, während sein rechtes gestrecktes Bein auf dem Terrassenboden ruht. Parallel zu diesem Bein lehnt ein Schwert gegen eine große Kissenrolle in seinem Rücken. Seine linke Hand berührt den rechten Oberarm, währenddessen die Dame seine rechte Hand von ihrem rechten Knie zurückschiebt. Ihr linkes Bein hat sie ebenfalls aufgestellt und zu sich herangezogen. Ihren

⁵⁴ Siehe Waldschmidt 63, p. 285, und Waldschmidt 72, S. 30f der Artikelzählung.

⁵⁵ Waldschmidt übersetzte „cāmara“ mit „Wedel aus Pfauenschwanzfedern“. Mit cāmara dürfte aber ein Yakschweifwedel gemeint sein. Vergl. Waldschmidt 72, S. 31.

gesenkten Kopf hat sie vom Mann abgewendet. Mit der linken Hand ist sie im Begriff, ihr Gesicht mit ihrem Pallū zu verschleiern, der ihr Haar bedeckt. Unter ihrem Perlenhaarschmuck fallen lockige Haarsträhnen auf ihr Gesicht und ihre rechte Schulter. Ihre kurzärmelige, transparente Bluse verhüllt nur knapp ihren Busen. Auf der Sitzfläche verteilt sich ihre Cunaṭ. Lange Perlenketten, Ober- und Unterarmreifen und goldene Fußkettchen schmücken ihre grazile Gestalt. Neben ihr steht mit in Kinnhöhe gefalteten Händen eine Dienerin, die sie bittet, den Werbungen des Herrn, der kein anderer ist als Budh Singh von Bundi, nachzugeben. Hinter dem Herrscher hält eine stehende Dienerin einen Pfauenschweifwedel und faßt mit ihrer linken Hand auf die Sitzlehne. Unmittelbar hinter ihr hält eine Dienerin einen runden, an einer langen Stange befestigten, Ehrenschild über den König.

Die Terrasse, auf der sich die beschriebenen Personen aufhalten, fällt ohne Balustrade jäh zu einem Gewässer ab, in dem ein Krokodil mit aufgerissenem Rachen alle Fische und Wasservögel vertrieben hat. Die in alle Richtungen umkippenden Lotosse deuten mit ihren vom Wasser bedeckten Stengeln die durch das Krokodil hervorgerufene, unruhige Wasseroberfläche an. Auf dieses Krokodil mit dem Kamm eines Drachen zielt eine vor einem zweistöckigen Haus in der linken Bildhälfte sitzende Dame mit einer langläufigen Flinte. Um dem zu erwartenden Rückstoß entgegenzuwirken, hat sie ihr rechtes Bein aufgestellt, so daß ihr Körper zunächst auf dem linken, liegend herangezogenen Bein lastet. Die stehende Dame hinter ihr hält ein weiteres Gewehr mit langem Lauf und schmalem Kolben bereit. Sie blickt gespannt auf das Geschehen der Terrasse. Ein Rundbogen, der ähnlich der II. Nischenart gestaltet ist, führt zu einer schmalen Tür im Inneren des Gebäudes. Der hochgezogene Türvorhang wurde an drei Haken über dem Türsturz befestigt. Über dem vorspringenden Vordach umgibt ein aus farbig glasierten Blumen gestalteter Fries das obere Gebäudestockwerk. Ein ähnlicher Fries ist unterhalb der eingeschnürten, von einer Manschette umgebenen Kuppel des Daches zu sehen. Auf der zum Wasser weisenden Hausfront des oberen Stockwerkes befindet sich ein Fenster mit vorkragendem Anbau. Die Gebäudefassade des unteren Stockwerkes wird auf der Terrassenseite mit einem Fenster aus durchbrochenem Stein aufgelockert. Eine Art Waschbrettmuster weist die hohe Mauer auf, die die Terrasse im Hintergrund begrenzt. Hinter der Mauer wachsen Bananenstauden zwischen Laubbäumen und Palmenkronen auf schlanken, von Kletterpflanzen umrankten Stämmen in den dramatisch gefärbten Himmel, an dem schmale Wolkenbänder zu sehen sind.

Erhaltungszustand und Farben:

An einigen Stellen, besonders an den Wandfugen und bei den Gesichtern einiger Personen, ist die Farbe gänzlich abgeblättert. Lackschichten durchziehen das gesamte Bild und sorgen wie bei anderen Wandmalereien des Schlaf-

zimmers für einen Verschmiereffekt. Einige Partien, wie z. B. der Wald im oberen Bildrand, sind jedoch noch sehr gut erhalten, wo der Maler die verschiedensten Rot- und Blautöne einzusetzen mußte. In einem etwas schmutzigen Weiß sind die Architekturteile wie Gebäude, Mauer und Ufer zum Gewässer ausgeführt. Rot war neben dem Terrassenboden und dem Türvorhang auch wieder der Kleidung vorbehalten: der Turban, Blusen und Röcke einiger Damen sind in Rottönen gemalt. Desgleichen natürlich auch die Lotosblüten. Bräunlich ist die Hose des Mannes und die Cunaṭ der Schirmträgerin. Die Vegetation und das Krokodil sind in verschiedenen Grünabstufungen wiedergegeben. Schirmkrempe und Wedel sind schwarz. Bis auf die der beiden Insignienträgerinnen sind die Augen der Personen wieder zerstört.

Besonderheiten und Diskussion:

Mit den Vergleichsminiaturen F 11, K 11, L 11, Q (6), R (36), Y (17) und Z (44) hat die Wandmalerei die Haltung des Paares auf dem großflächigen Stuhl, die von einer Mauer im Hintergrund begrenzte Terrasse und das Gebäude auf der linken Bildseite gemeinsam. Im einzelnen bestehen aber folgende Unterschiede:

1. Das Paar der Wandmalerei sitzt wie in R (36) spiegelverkehrt.
2. Das Gebäude der Wandmalerei ist ohne Chattri und wirkt geschlossener als das Gebäude der Miniaturen. Ferner hat es eine den Miniaturen unbekannt Kuppel.
3. Das untere Drittel der Wandmalerei, d. h. das Gewässer mit allem, was dazu gehört, fehlt in den Miniaturen.
4. Die schießende Dame mit ihrer Begleiterin, die bittende Dienerin und die beiden Insignienträgerinnen fehlen in den Miniaturen ebenso⁵⁶.
5. Das Topfpaar vor der Terrasse fehlt nur in Q (6) und der Wandmalerei. Die Identifikation des abgewiesenen Herren mit Budh Singh soll eine ausführliche Erläuterung im Kapitel über die Datierung der Chattr Mahal-Rāgamālā erfahren.

Relativ ungewöhnlich für eine rajputische Malerei ist die Himmelsfärbung mit ihren nuancierten Farbabstufungen und zarten Wolkenstreifen, die eine Illusion von „Ferne“ hervorrufen, vergl. Farbtafel XII.

Ähnlich wie in der Wandmalerei der Mālava Rāgiṇī ist auch hier die im linken Bildteil befindliche Schützin für diese und alle weiteren mir bekannten Rāmakārī Rāgiṇī-Darstellungen ungewöhnlich. Im Unterschied zur Bogenschützin legt sie mit einer Flinte auf das ihr entgegenblickende Krokodilwesen an. Ihr Schuß kann jederzeit erfolgen, da das Abdrücken des Abzugshahnes für den Betrachter weniger an Bewegung hergibt, als etwa das Spannen eines

⁵⁶ Nur in R (36) gibt es noch eine Pfauenschweifwedelträgerin und zwei Musikantinnen.

Bogens, d. h. der Gewehrscuß ist für den Betrachter überraschender als ein lautloser Pfeilschuß, da er bei letzterem sehen kann, inwieweit die Waffe schußbereit ist.

Auch die in diesem Bild anwesende Schützin erfüllt ihren Zweck, zumal die sich von ihrem Liebhaber abwendende Dame von den Schußvorbereitungen nichts ahnen kann, da sie in eine andere Richtung schaut. Vielleicht sind ihre Augen ohnehin nicht geöffnet, was aber wegen des Zustandes der Malerei nicht mehr erkannt werden kann. Nun kann man sich leicht vorstellen, was geschieht, wenn der Schuß mit Getöse losgeht: die nichtsahnende, abweisende Erwählte wird vor Schreck sich in die Arme des Liebhabers flüchten.

Das Motiv der Frau, die sich den Werbungen ihres Geliebten oder Mannes widersetzt, um ihm dann aus Furcht, die durch einen Dritten verursacht wird, in die Arme zu fallen, ist der indischen Malerei vertraut. Eine Miniatur in der School of Oriental Studies in London⁵⁷ illustriert z. B., wie eine Ehefrau erst ihren Gatten umarmt, als sie eines Nachts von einem Dieb in Schrecken versetzt wird. Die Darstellung im Chattar Mahal ist jedoch wieder einzigartig, weil der Künstler wegen des überlieferten ikonographischen Inventars den Augenblick festhielt, *bevor* die Frau dem zunächst abgelehnten Mann in die Arme fällt. Die Linien Gewehrlauf – Schußlinie, Schwert und das rechte Bein des Mannes verlaufen zueinander parallel, das Krokodil befindet sich genau in einiger Entfernung unterhalb der furchtsamen Frau, wodurch rein bildlich eine gewisse Beziehung zwischen ihr und dem furchterregenden Krokodil hergestellt wird. Der Schuß wird sowohl dem furchteinflößenden Wasserungetüm als auch der – vielleicht gespielten – Furcht der Dame vor ihrem Liebhaber ein rasches Ende bereiten. Budh Singh hat sich in einem Meisterwerk rajputischer Wandmalerei verewigen lassen!

11. *Khambhāvati Rāgiṇī*

Nischenblende: Art I

Abbildung 122

Detail: Abbildung 148

Skizze: Figur 22

Maße: 68,8 × 45 cm

Vor einer hohen Mauer sitzt der viergesichtige, bärtige Gott Brahmā am Opferfeuer auf einem niedrigen Hocker in Gegenwart einiger Frauen und Brahmanen. Die Köpfe des Gottes sind so dargestellt, daß hintereinander zwei im rechten und zwei im linken Profil symmetrisch zusammengesetzt sind. Die Köpfe haben zwei ihnen gemeinsame Ohren, wobei das sichtbare Ohr eigentlich das Ohr des mittleren, linken Kopfes vom Betrachter aus gesehen

⁵⁷ Folio 172 aus dem 1570 datierten „Anvār-i Suhaili“, abgebildet u. a. in: Goetz 30 a, Tafel 26, Nr. 72; Gray 50, Plate 119, no. 636, G.; Archer 60, Plate 19, G. und Lawrence 63, Planche 6, F., R.b.

ist. Die Position dieses Ohres deutet dabei auf die beiden vorderen, sich dem Opferfeuer zuwendenden Gesichter. Vierarmig hält Brahmā in seiner erhobenen linken Hand eine Akṣamālā, die untere Linke hält vor der Brust ein Manuskript. Seine erhobene hintere rechte Hand hält einen rechteckigen, länglichen Gegenstand, seine vordere Rechte hat etwas ins lodernde Feuer geworfen. Seine Kopfbedeckung setzt sich aus drei Helmen zusammen, die an Pickelhauben erinnern. Die mittlere Helmpartie bedeckt die gegenständigen mittleren Köpfe. Auf den drei Spitzen des Helmes stecken Lotosblüten, deren mittlere voll erblüht ist. Gekleidet ist er mit einer Dhotī und einem über Brust und Schulter geworfenen Tuch. Eng um den Hals schmiegt sich eine dunkle Perlenkette. Unmittelbar hinter ihm sitzt eine ihm beim Opfer assistierende Dame. Ihm gegenüber sitzt auf der anderen Seite des Feuers eine Dame, die ihre blütenhaltenden Hände in Kinnhöhe zusammengelegt hat. Ihre Füße ruhen wie ihr Gesäß auf dem zusammengerafften Stoff ihrer Sarī, lange Quasten fallen von ihrer Taille. Hinter ihr sitzt eine Gruppe von vier Damen dicht beieinander. Die beiden vorderen widmen sich der Betrachtung des Opfergeschehens, die beiden hinteren Damen sind in ein Gespräch vertieft und schauen sich an. Links hinter der Vierergruppe steht eine Dame mit quergestreiftem Rock neben dem Eingang eines Gebäudes, in dem ein Bett mit einer Kissenrolle steht. Eine kaum sichtbare, heruntergelassene Matte verwehrt den Fliegen den Zutritt zu diesem Schlafgemach. Der weit hochgerollte Vorhang des Eingangs gibt den Blick auf den Karniesbogen mit betontem Kiel frei. Eine Tür mit hochgezogenem Vorhang im Rauminneren und ein kleines, hochgelegenes rechteckiges Fenster sind weitere Öffnungen dieses Gebäudeteils, auf das noch ein geschlossener, flachgedeckter Pavillon mit Ausgang zur Dachterrasse und ein Eckchattri gesetzt ist. Ein Wasserspeier in Form eines Makara⁵⁸ hält eine Stange, von der ein zweizipfeliger Wimpel weht.

Zur Gruppe der Damen um Brahmā gesellen sich noch drei mit je einer Dhoti bekleidete Brahmanen, die alle ihr Haar zu einem Knoten zusammengebunden haben. Gestikulierend sitzen sie in einigem Abstand von der quadratischen Feuerstelle, so daß nur Brahmā und die blumenhaltende Dame direkt an der Opferzeremonie teilnehmen. Zwei liegende Kühe und ein kleines Kälbchen verteilen sich auf die untere Bildfläche. Jenseits der Mauer wachsen ein Mangobaum, Bananenstauden und ein weiterer Laubbaum in den klaren, wolkenlosen Himmel.

⁵⁸ Diese Art von Makarakopf erfreute sich anscheinend großer geographischer Verbreitung. Ein entsprechender Kopf der Miniaturen A (7) und W 6. wird ohne Fahnenstange als „China, Late Ming Period“ im Rijksmuseum, Amsterdam, ausgestellt. Vergl. Asiatic Art 85, no. 35, p. 59.

Erhaltungszustand und Farben:

Das Bild hat viele Wisch- und Kratzspuren. Die blaue Farbe des Himmels platzte größtenteils ab. Das Gebäude und die Wand zum Garten sind weißgrau, die Fläche vor der Mauer und dem Gebäude ist zartrosa mit Spuren von ocker und grün. Dunkelrot ist der Wimpel, die oberen Blätter des Mangobau- mes, die Vorhänge, der Fußboden des Schlafgemaches, der Rahmen des Fensters, die Sari der Frau vor dem Feuer, die Dhoti des mittleren Brahmanen sowie die Hörner der Rinder. Die kurzärmeligen Blusen der meisten Frauen sind wie Brahmās Umhang und die Borte seiner Dhoti, die Streifen im Rock der stehenden Dame und die Flammen des Feuers rotviolett. Blau malte der Schöpfer des Bildes neben dem Himmel auch die Bordüre des großen Vorhanges, die Innenwand des Schlafgemaches, das Fenster, den Rock einer sitzenden und die Cunaṭ der stehenden Dame. Die Kühe und Brahmanen- dhotis sind weiß. Gelb ist der Betrahmen und Brahmās Dhoti. Blaßgrün fand bei den Bäumen Verwendung. Die Borte des im Schlafgemach hochgezogenen Türvorhanges und der Rahmen des Dachterrassenaustritts sind golden. Die vorspringenden Vordächer sind blaßviolett.

Besonderheiten und Diskussion:

Das von den Miniaturen A (7), F 9, H 9, J 9, R (14), T₁ 4., W 6. und Y (14) vorgegebene ikonographische Inventar beschränkt sich auf einen mit einer Frau am Feuer sitzenden Brahmā vor einer hohen Mauer und ein Gebäude im linken Bildteil, das sich durch ein Eckchattri mit einem Pfau⁵⁹, einen wimpelhaltenden Makarakopf⁶⁰ und ein Bett im Innenraum auszeichnet. Fast alle diese Merkmale berücksichtigte auch der Maler im Chattar Mahal. Die Hauptunterschiede werden im folgenden aufgezählt:

1. Der Pfau auf dem Chattri der Miniaturen fehlt in der Wandmalerei.
2. Das den Miniaturenbrahmās eigene Attribut in Form eines langstieligen Opferlöffels, der die Form eines langschaftigen Dreizacks annehmen kann, gab der Künstler dem Brahmā der Wandmalerei nicht in die Hand.
3. Das Opferfeuer der Miniaturen lodert in einem transportablen Gefäß in der Form einer Sanduhr⁶¹. Das Feuer der Wandmalerei aber brennt in einer festen, von Steinen quadratisch umrahmten Feuerstelle.
4. Die Fassade des Gebäudes der Wandmalerei ist geschlossener und deutet durch die Berücksichtigung der zur Mauer übergehenden Wand mehr als die Miniaturen einen Innenraum an, wodurch aber in der Wandmalerei die Innenraumnische der Miniaturen wegfiel.

⁵⁹ In T₁ 4. ist das Flachdach ohne Aufbau und Pfau dargestellt. In J 9 fehlt der Eckchattri und der Pfau.

⁶⁰ Dieser fehlt in J 9, der zweizipfelige Wimpel ist jedoch vorhanden.

⁶¹ In J. 9 lodert das Feuer unterhalb der Terrasse auf der Erde.

5. Die Wandmalerei weist gegenüber den Miniaturen zusätzliche Personen und Tiere auf.
6. Sofern vom Erhaltungszustand der Wandmalerei ausgegangen werden kann, fehlen in ihr die Ritualutensilien (Kamaṇḍalu, Gefäße in Becherform etc.) der Miniaturen.

Der Maluntergrund des Bildes war und ist so dünnflächig, daß der Künstler die rechte Seite des Gebäudes mit der vertikalen Mauerfuge abschließen ließ. Die horizontale Fuge beeinflusste die Bildaufteilung dahingehend, daß der Maler die Höhe der Mauer durch sie bestimmte.

Die Kühe und Brahmanen hinterlassen den Eindruck einer genreartigen Darstellung. Auch diese Wandmalerei vermochte der Künstler, vor allem mit den hinzugezogenen Personen und Tieren, von anderen Darstellungen desselben Themas herauszuheben.

12. *Toḍī Rāgiṇī*

Abbildung 123

Skizze: Figur 23

Maße: 37 × 15,2 cm

Am Gewässerufer in der Nähe eines Waldes schreitet eine Dame, die in ihrer rechten erhobenen Hand eine Viṇā hält, während sie ihre linke einem verfolgenden Gazellenpaar entgegenstreckt, nach dem sie sich umschauf. Der Pallū ihrer hauchdünnen Sarī fällt über ihren Kopf bis zur Ellenbeuge des rechten Armes und steht darunter etwas vom Körper ab. Ihr quergestreifter Rock wölbt sich leicht über dem Erdboden auf. Die Hand des rechten angewinkelten Armes umfaßt die Stabzither zwischen den beiden zum Körper weisenden Klangkörpern am dünnen Stab, der am unteren Ende in einen Pfauenhals ausläuft. Der gehörnte Bock des nachlaufenden Gazellenpärchens ist nahe an ihrer linken Hand. Hinter dem Gazellenpaar ränkelt am rechten Bildrand eine Weide mit feingliedrigen Ästen empor. Die Dame wird von einem Hügel förmlich eingerahmt, hinter dem Bananenstauden und Laubbäume zum Vorschein kommen. Unmittelbar unter dem schmalen, freien Schriftfeld strahlt die Sonne am Himmel. Im Gewässer unter der von rechts nach links laufenden Dame schaukeln Lotoßblätter und Blüten auf der Wasseroberfläche.

Erhaltungszustand:

Gesicht und Oberkörper der Dame sind größtenteils zerstört. Die Binnenzeichnung ist mit dem Grün einiger Laubbäume abgeplatzt. Mehrere Schrammen durchziehen das Bild. Parallel zum seitlichen Bildrand verlaufen einige Kalkspritzer.

Besonderheiten und Diskussion:

„Unter allen Rāgamālā-Bildern – den musikinspierten Miniaturen – ist die Darstellung der *Toḍī-Rāgiṇī* wohl eine der poetischsten und wohl mit am

leichtesten auch für den Laien zu identifizieren. Ihr zentrales Thema ist die eine Viṇā haltende oder spielende junge Frau, umgeben von Antilopen. Die Szene spielt stets im Freien, unter Bäumen, zumeist vor einer Bergkulisse, am Ufer eines Flußlaufs oder eines Sees⁶². Die Miniaturen D 10, K 15, M 21, N 15, O (11), R (9), V (3), Y (18), Z (45), Z (46) und Z (47) sind demnach Illustrationen der Toḍī Rāgiṇī. Bei näherer Betrachtung läßt sich aus diesen Miniaturen eine homogene Gruppe herausnehmen, die aus den Bildern D 10, K 15, N 15, O (11), R (9), Z (45) und Z (47) besteht. Die fünf erstgenannten Miniaturen sind im Schriftfeld entsprechend identifiziert⁶³. Lediglich in Z (45) und Z (47) läuft die Dame von links nach rechts, statt von rechts nach links. Zwischen diesen sieben Miniaturen und der Wandmalerei im Chattar Mahal gibt es einige Unterschiede:

1. In der Wandmalerei wird die Dame von einem Bock und nur einem Gazellenweibchen verfolgt, in den Miniaturen, mit Ausnahme von Z (47), dagegen von einem Bock in Begleitung einer Herde von Gazellenkühen.
2. Die Felsformation der ersten sechs Miniaturen fehlt in der Wandmalerei.
3. Auf die Fächerpalmen, das große Vogelpaar am Wasser, die Enten, das hervorlugende Gazellenpaar an der Felsformation und auf alle weiteren Tiere legte der Maler der Wandmalerei, im Gegensatz zu den Malern der Mehrzahl dieser Miniaturen, keinen Wert.
4. Es hat den Anschein, als hielte die Dame der Miniaturen den Gazellen ein Grasbüschel entgegen. Die Dame der Wandmalerei hält keine Grashalme, sofern dies vom Erhaltungszustand der Malerei her gesagt werden kann.

Alle anderen erwähnten Miniaturen⁶⁴ und folgend aufgeführten Wandmalereien sind nur *Motive* der Toḍī Rāgiṇī, zumal von Y (18) abgesehen, kein Bild entsprechend beschriftet ist. Rein stilistisch ist Y (18) vom Bundikalām wegen der Haltung der Viṇā und den regelmäßig sich abwechselnden Laub- und Bananenbäumen beeinflusst, aber wohl nicht unmittelbar in ihm entstanden, was u. a. mit folgenden Merkmalen belegt werden könnte:

1. Die Dame läuft nicht, sie steht.
2. Es fehlt der aufgewölbte Hügel bzw. Berg.
3. Die Dame wird von zwei Gazellenböcken flankiert, wobei sie mit ihrer rechten Hand einen zu streicheln scheint.
4. Die Viṇā wird so gehalten, daß die Saiten dem Körper zu-, die Klangkörper vom Körper abgewendet werden. In der Wandmalerei und den erwähnten Miniaturen, den eigentlichen Toḍī Rāgiṇī-Illustrationen, ist es genau umgekehrt.

⁶² Rolf Weber in Härtel 80, S. 88.

⁶³ M 21 ist zwar entsprechend beschriftet, fällt aber, wie andere Malereien dieser Serie, in bezug auf das Musikinstrument, die Kleidung der Dame und die Gesamtkomposition aus dem Rahmen.

⁶⁴ Mit Ausnahme von M 21 und V (3), da beide keine Einzelblätter sind.

Die verbleibenden Malereien können nicht nur wegen der fehlenden Beschriftung und dem nicht vorhandenen Zusammenhang zu einer Rāgamālā vom Kreis der Toḍī Rāgiṇī-Illustrationen ausgeschlossen werden. Über das ikonographische Inventar im weiteren Sinne (Gazellen, Dame mit Saiteninstrument im Freien) verfügen zwar auch sie, vom ikonographischen Inventar im engeren Sinne (Art des Saiteninstruments, Haltung des Saiteninstruments etc.) weichen sie im einzelnen jedoch ab und werden daher nur als *Motive* der Toḍī Rāgiṇī bezeichnet.

Im einzelnen sind die Unterschiede zur Wandmalerei im Chhattar Mahal und zur homogenen Gruppe der Miniaturen folgende:

zunächst die Unterschiede zu einigen „Todi Ragini“-Miniaturen:

Pal 78, no. 41: Die Dame läuft nicht, sie lehnt gegen eine Art Weide, die Klangkörper ihrer hochgehaltenen Viṇā weisen von ihrem Körper weg, der Berg bzw. Hügel im Hintergrund fehlt.

Z (46): Die Dame wird von zwei Gazellenböcken flankiert, ihr Saiteninstrument ist eine Tanpura⁶⁵.

Und nun die Unterschiede zu entspr. Wandmalereien in der Chitrashala⁶⁶:

- 1) Malerei im Nebenraum „N“, Wandfläche A, Zone B (unpubliziert), Maße: 39 × 26,5 cm, etwa 1780 – 90 datierbar. Die Dame wird vom Gazellenpaar nicht verfolgt, sondern flankiert, die Klangkörper der Viṇā weisen von ihrem Körper weg, der einheitlich grüne Hintergrund läßt die übliche Landschaftsaufteilung vermissen.
- 2) Malerei am Pfeiler 31, Nordostseite, Zone C (unpubliziert), 46 × 19,5 cm, 1810 – 20 datierbar. Die Dame steht mit überkreuzten Beinen, die Klangkörper ihrer Viṇā weisen vom Körper weg, es fehlt das Gewässer.
- 3) Malerei in Zone B, linke Seite, Wandfläche P⁶⁷, 66,5 × 49,5 cm. Etwa 1810 – 1820 datierbar; spätere Übermalungen. Die Dame läuft nicht am Gewässer, sondern steht auf einer von Balustraden begrenzten Terrasse. Anstelle einer Viṇā hält sie eine Laute mit einem Klangkörper. Ferner lockt sie das Gazellenpaar mit einer Blumengirlande.
- 4) Malerei in der Zwischenzone Z, linke Seite, Wandfläche Q⁶⁸, 27 × 33 cm. Um 1820 datierbar; spätere Übermalungen. Die Dame sitzt halb auf einem Felsen und spielt auf der Viṇā, anstatt sie nur zu halten. Im Gegensatz zu allen anderen Damen dieses Motivs trägt sie einen Turban. Nicht weit von ihr lehnt an einem Baum eine Zuhörerin.
- 5) Malerei in der Zwischenzone Z, rechte Seite, d. h. vom Betrachter aus

⁶⁵ Wie auch die Dame in M 21, wo aber, wie gesagt, der Zusammenhang zur Rāgamālā gegeben ist.

⁶⁶ Vergl. Appendix IV bzw. Figur 47.

⁶⁷ Beaune 85, fig. 16 (Ausschnitt).

⁶⁸ Eine vergleichbare Wandmalerei befindet sich im Jhālā kī Havelī, Kota. Für einen Ausschnitt dieser Malerei siehe Beaune 85, fig. 23.

rechts von der Nische, Wandfläche Q (unpubliziert), 26 × 35,5 cm. Um 1820 datierbar; spätere Übermalungen. Auch diese Dame spielt auf der Viṇā und sitzt auf einem Felsen. Vor ihr steht rechts im Bild eine Dame mit einer Laute. Das Gewässer des unteren Bildrandes fehlt.

- 6) Malerei auf Pfeiler 30, Südwestseite, Zone B (unpubliziert)⁶⁹. Um 1850; ein ursprünglich vorhandenes Motiv der Vilāvalī Rāgiṇī (Dame schaut in einen Spiegel, der ihr von einer Dienerin hingehalten wird) wurde übermalt. Die Dame sitzt ebenfalls und spielt auf der Viṇā. Baumvegetation und Gewässer fehlen. Der Gazellenbock bekam eine Girlande um den Hals gelegt.

Zur Ikonographie einer Rāga- bzw. Rāgiṇī-Illustration innerhalb eines bestimmten Kalam gehören nicht nur allgemeine Wesensmerkmale, die hier unter dem Begriff des ikonographischen Inventars im weiteren Sinne zusammengefaßt werden könnten, sondern ein festes Inventar von Merkmalen, das über das ikonographische Inventar im weiteren Sinne hinausgeht, und unter dem Begriff des ikonographischen Inventars im engeren Sinne zusammengefaßt werden kann. Das ikonographische Inventar im engeren Sinne bestimmt letztlich die Ikonographie innerhalb eines bestimmten Kalam. Es kann daher auch kalamspezifische Ikonographie genannt werden. Das ikonographische Inventar im weiteren Sinne haben oft verschiedene Malereien ein- und desselben Rāgamālā-Themas in verschiedenen Malschulen gemeinsam, wie z. B. die Toḍī Rāgiṇī: "In private and public collections in India, Europe and America one can find hundreds of Indian miniature paintings showing a lovely young woman who holds a vina, a lute, and stands among gazelles in a landscape. All are inscribed with the title 'TODI Ragini'"⁷⁰. Ebeling zählt gewissermaßen, ähnlich Weber, das ikonographische Inventar im weitesten Sinne einer Toḍī Rāgiṇī auf. Aber schon diese Aufzählung trifft nicht mehr ganz für die im Bundikalam gemalten Toḍī Rāgiṇīs zu, da die Dame in ihnen nicht „among gazelles“ steht, sondern von ihnen verfolgt wird. Werden die Toḍī Rāgiṇī-Motive mit in die Betrachtung eingeschlossen, stimmt auch Ebelings Aufzählung wieder. Daß allerdings nicht alle von Ebeling so beschriebenen Bilder beschriftet sein müssen, haben schon die Bundikalam-Beispiele gezeigt, und daß für alle derartigen Malereien die Beschriftung „Toḍī Rāgiṇī“ nicht zwingend sein muß, wurde weiter oben, S. 48 ff., bereits erläutert.

Viele Rāgamālā-Illustrationen zogen also entsprechende Motive nach sich, von denen das Toḍī Rāgiṇī-Motiv das einzige ist, das in dieser Arbeit für den Bundikalam eingehender betrachtet worden ist.

Die Trennung von ikonographischem Inventar im weiteren und engeren Sinne ermöglicht zum einen die Unterscheidung zwischen „echten“ Rāgamā-

⁶⁹ Zu erkennen aber in Beane 85, fig. 3, wo jedoch seitenverkehrt.

⁷⁰ Ebeling 73, p. 13.

lā-Illustrationen und relevanten Motiven, zum anderen kann damit festgestellt werden, inwieweit etwa die kalamspezifische Ikonographie über das stilistische Verbreitungsgebiet der Malschule heraustrat und die Ikonographie in anderen Kalams beeinflusste, wenn nicht sogar bestimmte. Hierzu ein Beispiel: Mehrere Miniaturen belegen eine etwa 1680 in Mevar bzw. Udaipur entstandene Rāgamālā⁷¹. Ein Vergleich mit Bundikalām Rāgamālā-Illustrationen zeigt, daß einige der Mevar-Illustrationen, wie z. B. die Rāgiṇī-Illustrationen Kāmōda und Āsāvārī, in einer bundikalamspezifischen Ikonographie gemalt worden sind⁷². Stilistisch hatte der Bundikalām auf diese publizierten Bilder der Mevar-Rāgamālā zwar wenig Einfluß, ikonographisch diktierte er aber das ikonographische Inventar im engeren Sinne. Ebelings Behauptung, daß die bundikalamspezifischen Ikonographien auf den Bundikalām beschränkt blieben⁷³, wird mit dieser Mevar-Serie widerlegt.

13. *Madhumādhavi Rāgiṇī*

Abbildung 125

Skizze: Figur 25

Maße: 39,8 × 15 cm

Von rechts nach links eilt eine Frau mit großen Schritten in ein Haus, während ein Pfau aus einer Baumkrone nach einer Perlenkette in ihrer linken, hoch erhobenen Hand zu schnappen scheint. Ihr von einer fein gewebten Sarī umgebener Rock deutet mit der sich breit auffächernden Cunaṭ ihre rasche Bewegung auf dem sternenförmig gefliesten Hof an. Der nach der Kette sich reckende Pfau ragt mit seinem langgestreckten Hals über die Hofmauer. Die Dame schaut sich im Lauf nach ihm um, wobei sie die rechte Hand zum Beiseiteschieben des inneren Türvorhanges schon erhoben hat. Ein Vielpaßbogen markiert den Vorraum zum eigentlichen Hauseingang, dessen äußerer Türvorhang hochgezogen ist. Ein Eckchattri mit heruntergelassenen Vorhängen bekrönt das flache Dach des Gebäudes. Die Sternchenblüten eines blätterlosen Strauches an der Mauer unterstreichen die Bewegung des ausgestreckten linken Armes der Dame und des heruntergereckten Halses des Pfauen. In der Krone des Baumes jenseits der Hofmauer sitzen neben dem nach der Kette haschenden Pfauen noch zwei weitere Vögel dieser Art. Der Himmel unter dem blanken Schriftfeld ist so düster wie das mit Lotossen

⁷¹ Deśa-Vairātī Rāgiṇī: Maggs Bros. Ltd. Bulletin No. 18, no. 190; Vilāvalī Rāgiṇī: Ebeling 73, C 17, p. 59; Kāmōda Rāgiṇī: Sotheby 10. 12. 74, lot 217 (= Tooth 75, no. 37). Weitere Miniaturen dieser Rāgamālā wurden bereits weiter oben, S. 164 aufgeführt.

⁷² Vergl. diese Rāgiṇīs mit den gleichnamigen Rāgiṇī-Illustrationen vorl. Arbeit.

⁷³ "Very little of such close similarity, if any, relates the Bundi Arch-Ragamala to the early Mewari and Marwari Ragamalas . . . and still less connects it with 18th century schools and Ragamalas, although in Bundi and Kotah it was copied profusely almost to the end of that century" (Ebeling 73, p. 86, rechte Kolumne).

bewachsene Gewässer am unteren Bildrand, zu dem von der Terrasse eine Stufe führt.

Erhaltungszustand:

Gesicht und Oberkörper der Dame sind beschädigt. Die Binnenzeichnung des Baumes und der Lotosse ist größtenteils abgeblättert. Vereinzelt treten Kalkspritzer auf.

Besonderheiten und Diskussion:

Im großen und ganzen befolgte der Maler der Wandmalerei die von den Miniaturen A (11), B 18, D 14, E 18, F 18, I 11, K 18, M 24, R (4), Z (31) und Z (34) z. T. vorgegebenen Kompositionen, wich aber in folgenden Punkten von ihnen ab:

1. In allen Miniaturen durchzieht mindestens ein schlängelnder Blitz den Himmel, so daß der Eindruck entsteht, die Dame fliehe vor einem herannahenden Gewitter. In A (11), D 14, F 18, I 11, K 18, Z (33) und (34) sind Regentropfen dargestellt. In der Wandmalerei fehlen sowohl die Blitze als auch die Regentropfen.
2. Mit Ausnahme von M 24 ist in den Miniaturen keine Hofmauer wie in der Wandmalerei zu sehen. Im Vergleich zur Wandmalerei steht der Baum von M 24 *innerhalb* des Hofes. Anstelle der Mauer befindet sich in den restlichen Miniaturen eine zaunartige, rote Abgrenzung, die aus der persischen Malerei⁷⁴ in die Moghulmalerei⁷⁵ übernommen wurde, in der sie sich einige Zeit hielt⁷⁶, und von der frühen Moghulmalerei 1591 schließlich vom Bundikalām aufgenommen wurde, wo durch das angenommene Kopieren älterer Vorlagen das Zaunmotiv bis in die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts zu sehen ist. Der Maler der Wandmalerei wich auch hier wieder von einer althergebrachten Tradition ab.
3. Von M 24 abgesehen, wurde in den Miniaturen die Terrasse wie eine große Stufe gestaltet, die auf drei Seiten von einem Garten umgeben ist. In M 24 und der Wandmalerei blieb für einen Garten kein Platz.
4. Das Gewässer am unteren Bildrand der Wandmalerei fehlt in allen Miniaturen.
5. Das Gebäude der Miniaturen ist architektonisch aufwendiger gegliedert als das Haus in der Wandmalerei⁷⁷.

⁷⁴ Siehe den roten Zaun z. B. in Welch 76 b, Farbtafeln 18, 22 (= Kühnel 59, Farbtafel 27), 23 (Detail von Tafel 22), 24 und 26; Welch 76 c, Farbtafel S. 180; Ettinghausen/Swietochowski n.d., col. Plates p. 22 & 23, links.

⁷⁵ Ḥamza-Nāma 74, Folios V. 1, V. 2, V. 4 und V. 12, um nur einige zu nennen.

⁷⁶ Siehe u. a. Plate 8 in Krishnadasa 55 (= Marg Vol. XI, no. 4, Umschlagseite) oder Plate 29 in Archer 60.

⁷⁷ Nur in M 24 weicht die Architektur des Gebäudes von den restlichen Miniaturen ab.

6. Das im unteren Teil des Gebäudes befindliche Bett mit der Kissenrolle ist in allen Miniaturen zu sehen, fehlt aber in der Wandmalerei völlig.
7. In einer altertümlichen Gruppe der Vergleichsminiaturen (A (11), D 14, E 18 und F 18) hält die Dame, von B 18 abgesehen⁷⁸, eine Perlenkette in jeder Hand. In den Miniaturen der „jüngeren“ Gruppe (von I 11 bis Z (34)) hingegen hält die Dame weder in der rechten noch in der linken Hand eine Perlenkette. Der Maler der Wandmalerei stand also noch in der älteren Tradition, da die von ihm verewigte Dame dem Pfau eine deutlich erkennbare Perlenkette entgegenschwingt.

14. *Deśākha Rāgiṇī*

Abbildung 124

Skizze: Figur 24

Maße: 37,6 × 15,2 cm

In einer Landschaft üben sich zwei Männer mit massigen Körpern im Ringkampf, eine dritte, breitbeinig stehende Person stemmt ein Gewicht in die Höhe. Der rechte Ringer hat den Kopf des Gegners unter seinen linken Arm geklemmt. Der so an der Beweglichkeit des Oberkörpers gehinderte Ringer stemmt sich gegen die Umklammerung und zerrt mit seiner rechten Hand am kurzen Beinkleid des Gegners. Bis auf eine Haarsträhne in der Mitte des Hinterkopfes haben beide Kontrahenten glattgeschorene Häupter. Eine Person am rechten Bildrand, die wie die beiden Ringkämpfer nur mit einem kurzen Beinkleid bekleidet ist, hält mit dem rechten ausgestreckten Arm ein ovales Gewicht empor, in dessen Mitte ein Griff eingelassen ist. Bei dieser Person handelt es sich wahrscheinlich um eine Frau mit kurzen Haaren und schmalen Ringen an den Handgelenken. Die Kleider der drei Sportler liegen zu Füßen eines mehrstämmigen Baumes mit mächtiger Krone, der im Hintergrund an einem Gewässerrand steht. Ein längliches Gewicht mit einem herausragenden Griff auf der Schmalseite ruht unweit des mit Lotossen bewachsenen Gewässers am linken Bildrand. Ein Kranichpaar am oberen Rand des Gewässers sieht sich nach dem großen Baum mit seinen kleinen roten Blüten um. Über dem Horizont ist der Himmel rot und verfinstert sich in Richtung des unbeschriebenen Schriftfeldes immer mehr.

Erhaltungszustand:

Die Farbe ist an der das Bild von oben nach unten durchziehenden Mauerfuge abgeblättert. Die Personen sind vor allem in der Gesichtspartie sehr in Mitleidenschaft gezogen. Das Grün des Baumes ist vielerorts abgeblättert oder abgewischt. Bei dem schmalen Streifen am unteren Bildrand könnte es sich um eine angedeutete Wasserfläche gehandelt haben. Entsprechende

⁷⁸ B 18 ist eine unfertige Vorzeichnung.

Wasserschraffuren oder gar die sonst üblichen Lotosblüten fehlen jedoch. Einige vertikale Kalkspritzer sind auch auf diesem Bild zu sehen.

Besonderheiten und Diskussion:

In bezug auf die Sportarten bilden die Miniaturen E 14, F 16, J 4, K 16, R (12), T (2), U 16 und Z (12) eine zusammengehörige Gruppe, da in allen Darstellungen eine Person mit dem Kopf nach unten einen Pfahl⁷⁹ bzw. eine Banyanbaumwurzel emporklettert. Von dieser Miniaturengruppe unterscheidet sich die Wandmalerei

1. durch das Fehlen des Pfahles und der daran kletternden Person und
2. durch das Fehlen derjenigen Person, die das keulenförmige Gewicht schwingt⁸⁰, das in der Wandmalerei am Gewässerrand liegt.
3. Das Gewässer der Wandmalerei fehlt in E 14, F 16, J 4, R (12), T (2) und Z (12), ist in K 16 und U 16 aber dargestellt.
4. Der große Baum der Wandmalerei und der Vergleichsminiaturen fehlt in T (2).
5. Ein Vogelpaar, in der Wandmalerei und U 16 zu entdecken, fehlt in den anderen beiden Vergleichsminiaturen.

Mit der Darstellung des Ringkampfes weicht die Wandmalerei von den Vergleichsminiaturen ab, wobei das liegende, keulenartige Gewicht noch an den Keulenschwinger der Miniaturen erinnert. Die Personenzahl der Miniaturen wurde beibehalten.

Wieder hat der Künstler der Wandmalerei die eingetretenen Pfade der Miniaturmaler zu verlassen vermocht und mit den Ringkämpfern ein im Bundikalām bisher einmaliges Werk geschaffen⁸¹.

15. *Guṇakarī Rāgiṇī*

Abbildung 126

Skizze: Figur 26

Maße: 39,4 × 15 cm

Von dieser Wandmalerei ist nur das obere Viertel erhalten, in dem in der linken Hälfte ein Dachgartenausgang unter einer pilzartigen Abdeckung erkennbar ist. Hinter einer Linie, die als Mauer zu deuten ist, ragt die Krone eines Laubbaumes hervor, die von Wolkenstreifen umgeben ist, deren obere Spitzen rötlich gefärbt sind. Ein unbeschriebenes Schriftfeld schließt das Bild am oberen Rand ab.

Erhaltungszustand:

⁷⁹ In K 16 erklettert eine Dame mit dem Kopf nach oben den Pfahl.

⁸⁰ In K 16 hantieren die flankierenden Damen nicht mit Gewichten, sie spielen mit Zymbeln, als ob diese ein Gewicht darstellten.

⁸¹ P 15, „Desakh“, folgt einer völlig ungewöhnlichen und untraditionellen Ikonographie und wurde daher vom Vergleich ausgeschlossen.

Der größte Teil des Bildes ist bis auf das obere Viertel völlig abgerieben, so daß der Serpentin zum Vorschein kommt. Im unteren Bildteil sind keine Einzelheiten mehr zu erkennen oder mit Vergleichsminiaturen in Einklang zu bringen. Diese Malerei weist den schlechtesten Erhaltungszustand aller Rāgamālā-Illustrationen im Schlafzimmer des Chattar Mahal auf.

Besonderheiten und Diskussion:

Da dies das wegen des schlechten Erhaltungszustandes einzige von der Ikonographie her nicht identifizierbare Bild der Sequenz ist, kann es sich hierbei nur um die Darstellung der Guṇakarī Rāgiṇī gehandelt haben. Aus den Vergleichsminiaturen D 8, E 12, F 12, O (5)⁸² und R (31) ist der Baum in der oberen rechten Bildhälfte jenseits der Mauer ersichtlich, der meist von einem Bananenbaum halb verdeckt wird. Der Dachgartenausgang der Miniaturen ist in der Wandmalerei am vergleichbaren Ort ebenfalls zu sehen. An der richtigen Identifikation des Wandmalereifragmentes kann daher kaum gezweifelt werden.

16. *Hindola Rāga*

Nischenblende: Art I

Abbildung 127; Farbtafel IX

Skizze: Figur 27

Detail: Abbildung 157

Maße: 68 × 50 cm

Auf einer Schaukel im Palastgarten sitzt ein vornehm gekleideter Herr, umgeben von mehreren Damen. Mit der rechten Hand schultert er eine Viṇā des nordindischen Typs und schaut auf eine links neben ihm stehende Dame, von der er eine Girlande entgegennimmt. Ein Ohrring mit zwei großen Perlen hebt sich vom einfachen, schmucklosen Turban ab. Sein rechtes Bein ruht angezogen auf dem Schaukelsitz, während sein linkes Bein fast gestreckt ist. Eine große Kissenrolle in seinem Rücken dient ihm als Rückenlehne. Über seinen enganliegenden Hosen trägt er einen knöchellangen, transparenten Jāmā, der längsgestreift und an der Taille von einer Schärpe umwickelt ist. Die Schließbänder des Jāmā hängen unter der linken Achsel herab. Der Schaukelsitz wird von vier Seilen gehalten. Hinter dem Kopf des Edelmannes umfaßt eine Dienerin mit ihrer ausgestreckten linken Hand ein Aufhängungsseil. Ihre Rechte hält in Bauchnabelhöhe einen Wedel aus Pfauenschweifedern empor. In gleicher Weise hält eine Dame unmittelbar hinter ihr einen Wedel derselben Art, die sich dabei nach einer weiteren stehenden Dame umdreht, die einen großen, tropfenförmigen Fächer an einem langen Stab hochhält. Unweit hinter dieser Wedelträgerin steht ein sich umarmendes Frauenpaar auf der Eingangsstufe des Gebäudes am linken Bildrand und sieht dem Gesche-

⁸² O (5) ist zwar mit „jataśrī“ beschriftet, folgt aber in der Darstellung den beiden anderen Miniaturen weitgehend.

hen zu. Der hochgeklappte Türvorhang hängt an drei Haken über dem Türsturz. Das Dach des Gebäudes umgibt oberhalb des vorkragenden Vordaches eine schmale Brüstung neben einem überkuppelten Pavillon mit einem kleinen Balkon unter einem rechteckigen Fenster an einer kleinen Seitennische. Der vom Betrachter aus rechte Pfosten des mit Blumenketten behängten Schaukelgestells schließt mit der rechten Außenwand des Gebäudes ab und leitet zur Hofmauer über, deren Höhe vom Tragebalken der Schaukel bestimmt wird. Den rechten Pfosten der Schaukel umarmt eine Frau hinter der Dame, die dem Edelmann eine Girlande reicht. Sie schaut sich nach zwei weiteren Dienerinnen um, die unter einer hohen Bananenstaude im Garten stehen, von der über dem Kopf der äußerst rechten Dame eine große Blüte an einem Dutzend Bananen hängt. Unterhalb der niedrigen Terrasse, auf der die Schaukel montiert wurde, erstreckt sich eine symmetrisch angelegte Gartenanlage mit einem quadratisch umrahmten Springbrunnen im runden Becken im Zentrum, der von zwei Kranichen flankiert wird. Zu beiden Seiten des zentralen Springbrunnens rahmen jeweils vier Rundbeete einen kleinen Springbrunnen ein, wie die vier Augen das fünfte bei einem Würfel mit der Zahl „fünf“. Aus den völlig von weißem Marmor umgebenen Rundbeeten wachsen abwechselnd nur rote oder weiße Mohnblumen. Hinter der Palastmauer wechseln sich die Kronen der Laubbäume mit den fächerartigen Blattanordnungen der Bananenstauden ab. Blühende Zweige ragen aus jenem Wald in den dunkelblauen Himmel, der von schlängelnden Blitzen durchzogen wird.

Erhaltungszustand und Farben:

Eine lackähnliche, ätzende Flüssigkeit lief von der rechten oberen Ecke der Malerei über Teile des Bildes. Das Grün von vier Laubbäumen jenseits der Mauer ist samt der Binnenzeichnung abgeplatzt. Die Gesichter der meisten Personen sind abgerieben. In und an der Mauerfuge am rechten Bildrand fehlt der Farbauftrag.

Für die Terrasse und Hofmauer benutzte der Künstler ein zart bläuliches Weißgrau, für den Garten ein Weißgrau mit zarter Rotbeimengung und für das Haus desgleichen mit einer Neigung zum Grün. In einem einheitlich kräftigen Rot sind der Türvorhang, „Tropfenfächer“, Bananenblüte, Kissenrolle und Röcke und Cunaṭṣ einiger Damen ausgemalt. Grün ist der Rock der Dienerin hinter dem Edelmann, in einem etwas gelblichen Grün die Blätter der Bananenstauden und der geometrischen Gartenbepflanzung. Die Sitzfläche der Schaukel ist braun. Reste von Goldauftrag befinden sich im Rahmen des oberen Fensters, am Saum des tropfenförmigen Wedels und am Gestänge der Schaukel. In kräftigem Dunkelrot sind die Blüten der Zweige über den Bäumen jenseits der Mauer. Violett ist der Rock der die Girlande überreichenden Dame und die Girlande selbst. Der Jāmā des Edelmannes hat weiße Streifen, ansonsten ist der Mann ocker gekleidet.

Besonderheiten und Diskussion:

Der Vergleich mit den Miniaturen B 13, E 13, H 13, R (33), U 13 und Y (3) veranschaulicht wieder, inwieweit sich der Künstler an die Versionen der Miniaturmalerei hielt und inwieweit er von ihnen abwich. Die Unterschiede zur relativ homogenen Vergleichsgruppe der Bundikalām Miniaturen sind im einzelnen folgende:

1. Der von links nach rechts fliegende Vogelschwarm der Miniaturen ist nur in R (33) und der Wandmalerei nicht vorhanden.
2. Die Hofmauer mit dem dahinterliegenden Wald fehlt, von R (33) abgesehen, in allen Vergleichsminiaturen, in denen der Hintergrund durch eine einfache Horizontlinie gebildet wird.
3. In den Miniaturen begleitet mindestens eine Dame das Viṇāspiel des Edelmannes durch Händeklatschen oder Zimbelschlagen. Bei den Damen der Wandmalerei wurde eine musikalische Begleitung nicht dargestellt.
4. Der Herr in der Wandmalerei bekommt eine Girlande überreicht. In den Miniaturen ist seine linke Hand wohl nur in einer Redegeste dargestellt, bzw., wie in U 13, mit dem Spielen der Viṇā beschäftigt.
5. Die große Kissenrolle fehlt in allen Miniaturen.
6. Die Dame mit dem Cāmara hinter dem Edelmann der Miniaturen wurde in der Wandmalerei gegen eine Dieneringruppe mit Pfauenschweifwedel und einem Fächer in Tropfenform ausgetauscht.
7. Das Gebäude der Wandmalerei tritt mit dem Dachaufbau und Eingang mehr in den Vordergrund als die nur angedeuteten Häuser der Miniaturen.
8. Der Garten mit den Springbrunnen und Mohnblumenarrangements fehlt in allen Vergleichsminiaturen.
9. Die Regentropfen der Miniaturen B 13 und E 13 fehlen in den restlichen Vergleichsminiaturen und der Wandmalerei.
10. Ist der Herr in den Miniaturen in Gesellschaft von jeweils fünf bzw. sechs [R (33)] Frauen, so kann sich der Edelmann in der Wandmalerei der Gesellschaft von neun Frauen erfreuen.

Die Wandmalerei übertrifft vor allem mit der geometrischen Gartenanlage, mit der reichen Vegetation jenseits der Mauer und der erweiterten Anzahl von Dienerinnen die bisher veröffentlichten Versionen dieser Rāga-Illustration aus dem Bereich der Miniaturmalerei.

17. *Vilāvalī Rāgiṇī*

Nischenblende: Art II

Abbildung 128

Skizze: Figur 28

Maße: 65,2 × 58 cm

Eine sitzende Dame rückt sich ihren Ohrring am rechten Ohr zurecht und betrachtet sich dabei in einem Spiegel, der ihr von einer stehenden Dienerin

hingehalten wird. Eine weitere Dienerin steht hinter der sich schmückenden Dame und schwenkt einen beilklingenförmigen, stiellosen Fächer⁸³ über ihrem Kopf. Diese drei Frauen halten sich auf einer rechteckigen Plattform auf, die auf vier Pfeilern wie ein überdimensionaler Hocker inmitten eines künstlichen Lotosteiches steht, der sich, von Gebäuden umgeben, in einem Palastgarten befindet. Die das Anlegen ihres Ohrringes im Spiegel überprüfende Dame lehnt gegen ein großes, rundes Kissenpolster. Ihre rechte Hand richtet den Ohrring so, daß ihr Oberarm in horizontale Lage gerät, ihre linke hält den Zopf. Eine kurze Perlenkette liegt eng um ihren Hals, eine längere reicht bis zum Bauchnabel. Der Stoff ihrer Cunaṭ verteilt sich zwischen ihren liegend angezogenen Beinen, vor denen zusammengelegte Tücher liegen. Die vor ihr stehende Dienerin hält mit beiden Händen einen rechteckigen Spiegel in Hochformat. Ihre transparente, mit feinen Mustern durchwirkte Sarī umgibt ihren Rock. Die für stetige Luftbewegung sorgende Dame in der linken Ecke der künstlichen Insel trägt unter der üblichen Sarī einen quergestreiften Rock. Die kleine Insel, die inmitten vieler Lotosse in allen Stadien der Blüte steht, wird von einer undurchbrochenen Balustrade umgeben. Im Wasser der linken Teichhälfte schwimmt eine Dame, die einen mit Hilfe einer Schnur um die Taille gebundenen, wasserdicht gemachten Tonkrug als Schwimmhilfe benutzt. Im rechten Teil des künstlichen Sees schwimmt eine weitere Dame. Sie sieht sich nach der Insel um. Vor ihr spielen am Wasserrand drei Musikantinnen auf verschiedenen Instrumenten. Die mittlere spielt eine Rudravīṇā. Sie wird zur Rechten von einer Tanpuraspielerin und zur Linken von einer Trommlerin flankiert. Unweit der drei sitzenden Musikantinnen haben an der oberen rechten Ecke des Teiches zwei Damen diesen Palastbereich betreten, die die schmuckanlegende Dame auf der Insel grüßen. Beide stehen leicht nach vorne geneigt und haben soeben in einer halbkreisförmigen Bewegung ihre rechte Hand von der Stirn nach unten geführt⁸⁴. Der Eingang hinter ihnen scheint aus Holz konstruiert zu sein. Die eigentliche Tür wird von zwei kleinen Fenstern flankiert, deren Vorhänge hochgesteckt sind. Über der Türfassade wachsen einige Bananenblätter in den Hof hinein. Darüber ist ein dreiteiliges Sonnendach mit Rautenmustern auf dem herabhängenden Saum gespannt. Das obere mittlere Sonnendach hat sechs Ecken, die beiden Sonnendächer darunter sind rechteckig.

Eine Nischenwand, über die ein Teil einer Baumkrone ragt, verbindet den Hofeingang mit einem Gebäudeteil auf der linken Bildseite. Die zum künstlichen Teich weisende Gebäudefront ist offen und bildet gleichzeitig eine Kante des polygonalen Teiches. Die Nischenwände im Gebäudeinneren werden nur durch eine Tür am linken Bildrand durchbrochen. Die Vorhänge sind

⁸³ Vergl. Waldschmidt 75, fig. 53, die Dame links im Bild mit gleichem Gerät.

⁸⁴ Zu diesem Gruß siehe Bernier 16, p. 258.

bis unter das vorkragende Vordach aufgerollt, so daß die gestelzten Rundbögen der sich zum Kämpfer verjüngenden Pfeiler von den Vorhängen nicht verdeckt werden. Das Dach des Gebäudes ist flach und wird von einer niedrigen Brüstung umgeben. Ein kleiner Dachaufbau markiert wohl den rückwärtigen Dachaustritt mit einer Rautenschraffur auf der zum Betrachter weisenden Seite. An der linken Ecke des Sees stehen zwischen zwei Pfeilern zwei sich anschauende Damen, in Unterhaltung vertieft. Um den See herum gruppieren sich runde, in Marmor eingelassene Springbrunnen und mit blühenden Sträuchern bewachsene Rundbeete. So wechseln am unteren Bildrand drei Sträucher sich mit zwei Springbrunnenfontainen im gleichmäßigen Abstand voneinander ab. Am linken Bild- bzw. Teichrand schießt nur eine Fontaine in die Höhe, da danach das Palastgebäude an den Teich stößt. Auf der Seite der Musikantinnen ist nur ein blühender Strauch, zwischen dem eingetretenen Frauenpaar und dem Gebäude wachsen zwei Sträucher aus den Rundbeeten. Eine üppige Vegetation gedeiht jenseits dieses Palastbereiches im Hintergrund, mit den Kronen hochstämmiger Palmen und Laubbäume, die in den von Morgenrot erfüllten Himmel ragen.

Erhaltungszustand und Farben:

Von der vertikalen Mauerfuge platzte die Farbe ab. Große Flächen des Lotosteiches sind wie das Grün einiger Baumkronen ebenfalls abgeblättert. Die Gesichter und Oberkörper der Personen sind stellenweise stark abgerieben.

Die Wasserflächen sind erwartungsgemäß blau ausgemalt, desgl. der Himmel unterhalb des oberen Bildrandes. Die Vorhänge, einige Röcke, die Sonnendächer, die Streifen im Rock der Wedelbewegerin sind rot. Rot ist auch die Tanpura, das große Kissen und der Fußboden im Gebäude. Rosa sind die Spitzen der Lotosse und einige Stengel der Sträucher. Gelb bzw. gold ist die Bluse der Tanpuraspielerin, der Wedel und die hölzerne Eingangsfassade. Grün sind wie gewöhnlich die Blätter der Pflanzen und Bäume, ein Streifen im Gebäudeinneren über dem Fußboden, der Rock der rechten eingetretenen Dame und der Tanpuraspielerin, die Cunaṭ der Spiegelhalterin, die Trommel sowie die Tücher vor der Dame im Mittelpunkt des Geschehens. In Weißtönen mit unterschiedlichem Grauegehalt sind die Architekturteile, die Blüten der Sträucher, Blusen und Röcke einiger Damen und die Wasserschraffur.

Besonderheiten und Diskussion:

Die Vergleichsminiaturen A (6), B 14, D 9, E 22, G 14, H 14, O (12), P (10) und Y (25) bilden im Hinblick auf das ikonographische Inventar eine homogene Gruppe: die strahlende Sonne, der Pfau auf dem Dach, der von Gebäuden umgebene Hof mit allen Einzelheiten, die Dame auf dem flachen Hocker, die vor ihr sitzende Frau mit dem Rundspiegel, der Springbrunnen vor der Terrassenabstufung, die Wasserkrüge im Ständer, der zentrale Springbrunnen

und die Viṇāspielerin⁸⁵ sind in diesen Miniaturen am selben Ort und in ähnlicher Ausführung zu finden. Y (24) kann mit der abweichenden architektonischen Raumunterteilung und der stehend dargestellten Spiegelhalterin nur bedingt dieser Gruppe zugeordnet werden.

Der Vergleich der Wandmalerei mit der Gruppe der Miniaturen offenbart die ungebundene Phantasie des Künstlers bei der Ausführung dieser Wandmalerei. Die Wandmalerei unterscheidet sich von der Vergleichsgruppe dermaßen, daß die Liste der Gemeinsamkeiten weitaus kürzer sein dürfte, als die der Unterschiede. Zwar tauchen die Personen mit ihren Tätigkeiten auch in der Wandmalerei auf, werden aber meist unterschiedlich dargestellt oder sind an anderen Orten zu finden. Die sich schmückende Dame der Wandmalerei legt ihren Ohrring mit genau der gleichen Haltung ihres rechten Armes an und hält den Haarzopf genauso wie die entsprechenden Damen der Vergleichsgruppe. Aber schon in der Sitzhaltung und der Art des Sitzmöbels unterscheidet sie sich von den Miniaturendarstellungen, in denen die Dame mit halb aufgestelltem rechten Bein auf einem flachen Hocker sitzt. Aus der Viṇāspielerin der Miniaturen machte der Maler im Chattar Mahal ein kleines Orchester, in dessen Mitte die Viṇāspielerin Platz genommen hat. Ferner machte er aus einem Springbrunnen drei. Die restlichen, in der Bildbeschreibung erwähnten Elemente, sind im Bundikalam bisher ohne Vorlage. Der Maler hat hier, unter Verwendung des Kernes des ikonographischen Inventars (d. i. die Haltung des Oberkörpers und der Arme der den Ohrring anlegenden Dame), spontan ein neues, beispielloser Werk geschaffen, das, von der Dame im Zentrum der Malerei abgesehen, frei von überliefertem ikonographischen Zwang ist. Derartige Neuerungen sind nicht nur im Bundikalam eine Seltenheit.

18. *Gandhāra Rāgiṇī*

Nischenblende: Art I

Abbildung 129

Skizze: Figur 29

Maße: 68,6 × 47 cm

Auf einem flachen sechseckigen Thron sitzt eine nach rechts schauende Dame mit untergeschlagenen Beinen im Lotossitz und hält in Kinnhöhe den Saum ihres Umhanges mit der linken Hand, während ihre rechte über ihrem Schoß einen Gebetskranz in einem Säckchen hält. Ihre Haare sind zu einem Knoten zusammengebunden, ihr Oberkörper wird nur von einem Umhang bedeckt. Ihre Fußsohlen verdeckt der einfache Rock. Sie blickt auf drei in einigem Abstand neben ihr stehende Dienerinnen, die alle ihren Kopf mit einer Oḍhṇī bedeckt haben. Die beiden vorderen halten, leicht vorgebeugt,

⁸⁵ Nur in R (10) wird die Viṇāspielerin noch von einer Tanpuraspielerin begleitet.

mit beiden Händen je einen nicht näher bestimmbaran Gegenstand vor der Brust, der wohl zur Ausübung der Andacht gehört. Die dritte Dienerin hält mit ihrer rechten Hand in Schulterhöhe ein Tuchbündel. Hinter diesen drei Damen hocken unter einer großen, blühenden Bananenstaude zwei Musikantinnen, deren Unterkörper von einer kunstvoll durchbrochenen Balustrade verdeckt werden. Die eine hat den Stab einer Rudraṽiṇā auf ihre rechte Schulter plziert. Ihre Begleiterin schlägt mit den Händen den Takt. Unmittelbar rechts von der Dame auf dem Thron stehen zwei weitere Dienerinnen, von denen eine mit dem Wedeln eines Cāmara beschäftigt ist. Beide stehen unmittelbar an einem Gebäude, dessen mehr oder weniger hochgerollte Vorhänge einen Blick in das Schlafgemach im unteren Teil des Hauses gewähren. Eine Frau bereitet im Schlafgemach ein Bett, hinter dem eine Tür in einen weiteren Raum des Gebäudes führt. Im oberen Teil des Gebäudes liegt eine Decke auf der Längsseite der Brüstung eines offenen Pavillons mit einem bengalisch gewölbten Dach, in dem auch zwei Kissenrollen liegen. Im selben Teil des Gebäudes erhebt sich am linken Bildrand ein geschlossener Pavillon mit einer runden, eingeschnürten Kuppel und einem rechteckigen Fenster. Zwischen beiden Pavillons umgibt eine Brüstung das flache Dach. Ein von dünnen Stäben gehaltenes, quadratisches Sonnendach schließt mit dem vorstehenden Vordach unterhalb des offenen Pavillons ab und überspannt die betende Dame im Zentrum des Bildes. Die die Terrasse nach hinten begrenzende Mauer mit einer schmalen Zierleiste am Terrassenboden ist beinahe so hoch wie der untere Teil des Gebäudes. Hinter der Mauer gedeiht ein üppiger Bananenhain mit einigen blühenden Pflanzen darin, der nur von drei oder vier Fächerpalmen überragt wird. Unter dem Sonnendach, aber auch am rechten Bildrand hängen große Blätter der Bananenstauden über der Mauer. Zu Füßen des Thrones steht eine kleine, quadratische Caukī, vor der die Balustrade, die die Terrasse vom Garten trennt, unterbrochen ist. Im bepflanzten Garten blühen keine Blumen. Aus einem hexagonalen Wasserbecken in der Gartenmitte schießt eine Fontaine in die Höhe. Zwei andere Fontainen aus runden Becken flankieren das Zentralbecken. Marmorne Stege verbinden die Springbrunnen und teilen den Garten in geometrische Felder. – Über dem Horizont ist der sonst blaue Himmel rötlich verfärbt.

Erhaltungszustand und Farben:

An der vertikalen Mauerfuge bröckelte die Farbe ab. Stellenweise platzte am Himmel der Farbauftrag in größeren Stücken ab. Mehrere Schrammen durchziehen die Terrassenmauer und die Vorhänge. Die Augenpartien von zwei Dienerinnen sind zerstört, das Gesicht der Dame auf dem Thron ist von schmalen Kratzern zerfurcht.

Die Balustrade am Garten erstrahlt z. T. noch im leuchtenden Weiß. Die Architekturteile sind wie stets weißgrau. Neben der Vegetation ist auch die

Sitzfläche des Thrones, die Umrandung der Vorhänge und die Oḍhñī zweier im rechten Bildteil stehenden Dienerinnen grün. Rot bis rotviolett malte der Künstler das Sonnendach, den Gebetskranzbeutel, die Cunaṭ einer Dienerin im rechten Bildteil und den Rock der vorderen, stehenden Dame an der Balustrade. Vorhänge, Vordächer und Türrahmen sind violett. Die Kissenrollen, die herabhängende Kante des Sonnendaches, der Stab der Viṇā und die Borte der Decke im offenen Pavillon sind ockergelb. Der Fußboden im Schlafgemach ist dunkelblau, der Boden der Terrasse vor allem rotbraun. Zur Art und Färbung des Cāmara vergl. Barrett/Gray 63, Abb. S. 146.

Besonderheiten und Diskussion:

In den Vergleichsminiaturen sehen wir entweder einen bärtigen Asketen, wie in D 12, H 17, N 17, Z (16) und Z (17), oder in derselben Haltung eine Dame, wie in G 17, K 17, Q (3) und R (22). In letzterem Bild umgeben die Dame zwei Dienerinnen wie in keiner anderen Vergleichsminiatur. Eine Art Hofmauer sehen wir nur in Q (3) und R (22). In Q (3) wird die Dame durch ein vor ihr stehendes Śivaliṅgam als Anhängerin Śivas ausgewiesen. Ferner weicht der Aufbau des Gebäudes in dieser Malerei von den übrigen Vergleichsminiaturen ab, wie auch der Gewässerrand wegen der den unteren Teil des Bildes füllenden Terrasse nicht zur Darstellung gelangte. Die Śivaverehrerin hält außerdem keine Haarsträhne mit ihrer linken Hand, sondern den Saum ihres Umhanges.

Die Wandmalerei unterscheidet sich von der Mehrzahl der Miniaturen vor allem wie folgt:

1. wurde in ihr der nur in Q (37) fehlende Makarakopf über dem vorkragenden Traufdach nicht dargestellt,
2. gibt es einen mit Springbrunnen angelegten Garten nur in der Wandmalerei, anstelle des Gewässers der meisten Miniaturen,
3. ist nur das Haar der Dame der Wandmalerei, die mit ihrer umfangreichen Dienerschaft kaum Asketin genannt zu werden verdient, zu einem Knoten gebunden,
4. ist nur in der Wandmalerei ein Sonnendach über die Asketin gespannt, und
5. ist nur die entsprechende Dame der Wandmalerei von insgesamt acht weiteren Damen umgeben, wohingegen der Asket bzw. die Asketin der Miniaturen alleine sitzt.

Der Schöpfer der Wandmalerei hat aus dem Asketen bzw. der Asketin eine fürstlich bediente Dame gemacht, bei der eine derartige Andachtsübung weniger eine religiöse Pflicht als ein offizieller Zeitvertreib gewesen zu sein scheint. Mit dem neuen bzw. ausgeschmückten ikonographischen Inventar kann auch diese Chattar-Mahal-Version einer Rāgiṇī einzigartig genannt werden.

19. *Dīpaka Rāga*

Nischenblende: Art I

Abbildung 130

Skizze: Figur 30

Maße: 69,4 × 46,2 cm

Ein Herr mit einer Flamme über der Stirn sitzt nachts auf einem breiten Sitzmöbel in einem Palasthof einer Dame gegenüber. Er lehnt gegen ein großes Polster, das von der Rückenlehne des Sitzmöbels am Herunterrollen gehindert wird. Bis auf einen Schnurrbart und Kotelettenlocken ist sein Gesicht glattrasiert. Über seiner Stirn lodert am Turbanansatz eine Flamme wie von einem Öllampendocht. Die Schließen seines feingewebten Jāmā bilden am linken Oberarm einen kleinen Fächer auf dem Kissenpolster. Die Finger seiner linken Hand berühren den Ellbogen des rechten, angewinkelten Armes, dessen Hand in Schulterhöhe eine Redegeste anzudeuten scheint. Das angezogene linke Bein ruht auf der Sitzfläche, das rechte hängt von ihr herab. Vom Betrachter aus blickt der Edelmann nach links in die Augen seines weiblichen Gegenübers. Die mit Rock, Sarī und Bluse bekleidete Dame hat ebenfalls ein Kissenpolster im Rücken. Ihr angewinkeltes linkes Bein ruht auf dem Sitz, während sie ihr rechtes Bein, auf dessen Knie ihre rechte Hand ruht, aufgestellt hat. Der Zeigefinger ihrer zur Kinnhöhe erhobenen linken Hand deutet auf die Flamme des Mannes. Hinter diesem zentral sitzenden Paar öffnet sich ein breiter Eingang in das Innere des zweistöckigen Gebäudes, von dem das Paar umgeben ist. Die altertümlichen Konsolen an den beiden Pilastern des Einganges werden von dem nach oben geschlagenen Vorhang leicht verdeckt. An jedem der beiden Pilaster lodert unterhalb der Konsole eine Flamme wie von einer nicht sichtbaren Öllampe. Hinter der Dame auf dem Sitz stehen zwei Dienerinnen, die sich wegen der Kälte der Nacht in einen langen Umhang gehüllt haben. Beide halten ihre linke Hand wie vor Erstaunen vor dem Mund. Zu Füßen der beiden Dienerinnen sitzen nahe der Terrassenabstufung zwei Musikantinnen am rechten Bildrand, von denen die Trommlerin Kopf und Oberkörper ebenfalls mit einem Umhang bedeckt hat. Die vor ihr mit untergeschlagenen Beinen sitzende Musikantin streicht mit einem Rundbogen eine Sarangi mit rundem Klangkörper⁸⁶ und schaut auf den Edelmann. Zwischen ihr und dem Sitzmöbel steht eine Öllampe mit einer langen Halterung auf rundem Sockel. An dieser Öllampe ist keine Flamme zu sehen. Vor dem Sitz steht ein flacher, quadratischer Fußschemel auf vier niedrigen Füßen. Ganz in einen Umhang gehüllt kniet eine weitere Dame in einiger Entfernung rechts am Sitzmöbel. Hinter ihr lagern zwei runde Tonkrüge in einem Gestell am rechten Bildrand. Unter der Terrassenabstufung führt eine Stufe zu einer weiteren, angedeuteten Terrasse am unteren Bildrand. Hinter dem Edelmann

⁸⁶ Vergl. Shirali 77, fig. 11.

steht eine Dienerin mit einem mit beiden Händen vor der Brust gehaltenen Morchal, die sich nach einer hinter ihr stehenden Dame umsieht. Die Dame hinter ihr, von einem fast schwebend dargestellten Bett größtenteils verdeckt, hält der Dame mit dem Wedel ein Tuchbündel (?) entgegen.

Das zweistöckige Palastgebäude ist annähernd achsensymmetrisch und in einer Mischung aus Vogel- und Kavalierspersion dargestellt. Die Vorhänge der von Pfeilern gestützten Gebäudeteile zu beiden Seiten des zentralen Einganges sind aufgerollt und gewähren somit einen Blick in das Innere der unteren Gemächer, von denen zwei Türen, jeweils am linken und rechten Bildrand, mit ebenso aufgerollten Vorhängen zu weiteren Innenräumen führen. In der rechten inneren Ecke des vorspringenden Vordaches befindet sich eine Beschriftung. Eine kunstvoll gegliederte Konsole stützt einen zentralen Balkon, über den ein mehrteilig geschwungenes bengalisches Dach gewölbt ist. Auf den drei Brüstungen des Balkons liegen verzierte Decken, im Balkon selbst liegen zwei Kissenrollen. Die Vorhänge sind vom Dach über den Balkon halb heruntergelassen. Zur Linken und Rechten des Balkons erhebt sich ein geschlossenes Stockwerk mit mehreren rechteckigen Fenstern. Das jeweils flache Dach zwischen dem Balkon und den halboffenen, überkuppelten Dachpavillons umgibt eine niedrige Brüstung. Die Silhouetten von Zypressen und Laubbäumen sind hinter dem Palastgebäude zu sehen.

Erhaltungszustand und Farben:

Die Farbe des Himmels ist völlig abgeplatzt, auch fehlt der Farbauftrag an der vertikalen Mauerfuge im rechten Bildteil. Über die untere Bildhälfte lief eine Flüssigkeit, die nach Verdunstung acht parallele Streifen hinterlassen hat. Die Augenpartie des Edelmannes ist zerstört. Zahlreiche kleine Kratzer durchziehen das Bild in allen Richtungen. Der Erhaltungszustand ist dennoch vergleichsweise gut.

Das Gebäude ist wie die Terrasse im üblichen Weißgrau gemalt. Die Vorhänge, die großen Kissenpolster und der Fußboden der großen Terrasse sind von einheitlichem Rot mit verschiedenen, z. T. mehrfarbigen Musterungen. Die Cunaṭ der Wedelträgerin ist wie die Cunaṭ zweier anderer Dienerinnen im selben, allerdings unbemusterten, Farbton ausgeführt. Die Borten der Decken auf den Balkonbrüstungen, die Öllampe, den Rahmen des Sitzmöbels, die beiden Tonkrüge, den Fußboden im rechten Innenraum, die Trommel und den Umhang der Wedelträgerin malte der Künstler in verschiedenen Gelbtönen. Die Terrassenumrandung ist ebenfalls gelb, aber zusätzlich noch gemustert. Grün blieb den Borten der Vorhänge, einigen Umhängen, dem gemusterten Fußboden im rechten Zimmer mit dem Bett und der Stellfläche des niedrigen Fußschemels vorbehalten. Die Hautfarbe der Personen ist wie bei den meisten Bildern grau bis rosa. Die gemusterte Liegefläche des Bettes, der Jāmā des Mannes und der Umhang der bei den Krügen knienden Frau waren wohl ursprünglich weiß.

Besonderheiten und Diskussion:

Zum Vergleich mit dieser Wandmalerei können die Miniaturen A (3), G₁ 1., H 19, K 19, N 19, R (3), U 19 und Z (1) herangezogen werden. P 19 und Y (2) folgen einer anderen, jüngeren Ikonographie, die sich im 18. Jahrhundert in verschiedenen Teilen Indiens einer gewissen Beliebtheit erfreute⁸⁷, die nicht in den Vergleich mit einbezogen werden kann. Der Aufbau des zweistöckigen Palastgebäudes ist in allen Vergleichsminiaturen mit Ausnahme von U 19 symmetrisch angelegt.

Die Darstellung im Chhattar Mahal unterscheidet sich von den Miniaturen vor allem in folgenden Punkten:

1. In der Wandmalerei sitzt der Herr rechts und die Dame links. In den Miniaturen sitzt, Z (1) ausgenommen, der Herr vom Betrachter aus links und die Dame rechts.
2. In den Miniaturen sitzt das Paar innerhalb eines Raumes, in der Wandmalerei dagegen unter freiem Himmel in einem Hof.
3. Von Z (1) abgesehen, greift in den Miniaturendarstellungen der Herr an die Brust der Dame, die daraufhin ihren Pallū vor das Gesicht ziehen möchte. In der Wandmalerei berührt der Mann die Dame überhaupt nicht.
4. In den Miniaturen sitzt das Paar, von U 19 abgesehen, auf einem Bett, in der Wandmalerei dagegen auf einem großflächigen Sitz mit Rückenlehne.
5. Das Paar der Miniaturen wird von mindestens je einer, wahrscheinlich metallenen Figur flankiert, die eine brennende Öllampe mit beiden Händen in Brusthöhe hält. Diese Figuren sind in der Wandmalerei nicht vorhanden⁸⁸.
6. Nur R (3) verfügt über zwei Musikantinnen, die aber im Gegensatz zur Wandmalerei in der rechten Ecke des Bildes sitzen. Alle anderen Vergleichsminiaturen kommen mit dem Herrn und der Dame auf dem Bett, bzw. der Decke, aus. Im Vergleich zu den Miniaturen hat der Maler der Wandmalerei mit sieben Damen eine große Anzahl an Dienerinnen in die Komposition neu eingebracht.
7. In den Miniaturen sind, von Z (1) abgesehen, die Lampenhalterungen unter den Konsolen gut erkennbar, wohingegen die Wandmalerei die Lampenhalterungen vermissen läßt.
8. Das Gestell mit den beiden bauchigen Tonkrügen fehlt in allen Vergleichsminiaturen.
9. Anstelle der Pāndosen, Kannen etc., die sich in den Vergleichsminiaturen

⁸⁷ Vergl. z. B. Darstellungen dieses Rāga in Randhawa 58, Abb. p. 18 links (= Randhawa 71, col. Plate XI), Ebeling 73, col. Plate 25 und fig. 309, ferner Falk/Archer 81, no. 349 xviii.

⁸⁸ In U 19, Z (1) bzw. Y (2) deutet vieles darauf hin, daß Feierlichkeiten des Divāli-Festes im Monat Kārtika dargestellt werden, vergl. z. B. Dwivedi 80, Plate 67; Pal 71 b, no. 38; Khandalavala et al. 60, no. 41 h (= B. N. Sharma 78, fig. 38); Archer 59, fig. 16; J. Brown 67, Illustr. p. 141.

nach alter indischer Tradition vor bzw. unter einem Bett befinden⁸⁹, steht vor dem Sitzmöbel der Wandmalerei ein Möbelstück, das eine nähere Betrachtung verdient, gibt es doch einen gewissen Hinweis auf die Herkunft bzw. Schule des Malers der Wandmalereien.

Das Möbelstück wird im allgemeinen Caukī genannt. Hermann Goetz bemerkte einmal zum indischen Mobiliar: „Mobiliar in unserem Sinne kennt Indien ebenso wenig wie die islāmischen Länder. Das heiße Klima wie die im Prinzip sehr geringen Lebenshaltungsansprüche haben es auf ein Minimum reduziert: Die erhöhte Fläche, je nach Größe und Gestalt, ja oft selbst dasselbe Möbel als Podium, Sitz, Bett, Schemel, Tisch dienend.“⁹⁰

Die im Bundikalām entstandenen Malereien kennen eine Caukī als Sitzmöbel, das aber, wenn es mit einer Lehne versehen oder so groß ist, daß eine breite Kissenrolle neben einer Person noch darauf Platz findet, hier nicht mehr Caukī genannt wird. Als Podest, auf dem eine Dame beim Bade⁹¹ oder ein Mann mit einer Frau steht⁹² bzw. zwei Frauen stehen⁹³, taucht die Caukī auch häufig auf. Als Fußschemel bzw. Stufe vor einem Bett, Thron oder ähnlichem Sitzmöbel finden wir die Caukī ebenfalls. Dabei fällt auf, daß in den Bundikalām-Rāgamālā-Miniaturen nur drei, nämlich Q (6), S (3) und V (6) das quadratische Möbelstück in dieser Funktion zeigen, in der Chattar Mahal-Rāgamālā dagegen 6 Illustrationen eine Caukī in der Funktion eines Fußschemels erkennen lassen⁹⁴.

Zahlreiche Beispiele aus der Moghulmalerei zeigen die Caukī vor allem in zwei Funktionen: der eines Fußschemels und der eines Beistelltischchens⁹⁵. Außerhalb des Chattar Mahal kommt die Caukī als Tablettischchen weniger oft vor⁹⁶. Dafür befindet sich in der Rāgamālā des Chattar Mahal die Darstellung einer Caukī in der Funktion eines Tablettischchens, wie sie von unzähli-

⁸⁹ Schon in der jinistischen Miniaturmalerei gehört eine Pāndose zum festen Inventar einer Darstellung, die vom textlichen Zusammenhang her (Geburt des Jina usw.) ein Bett mit einschließt. Die Bildbeispiele sind so überaus zahlreich, daß sich an dieser Stelle Abbildungsverweise erübrigen.

⁹⁰ Goetz 30 a, S. 30, teilweise auch zitiert in Waldschmidt 66, S. 69.

⁹¹ Siehe z. B. Archer 59, fig. 19; P. Chandra 59, Plate 10 (= Chandra 74, Plate XLVIII); Barret Gray 63, Tafel S. 148 (= Hickmann 75, Abb. 26) und P. Chandra 71, no. 124.

⁹² Siehe u. a. Khandalavala 57, Plate 18 (= Archer 59, fig. 12 = P. Chandra 59, Plate 2 = Andhare 70, Plate 1 = Beach 74, fig. 29); Barrett/Gray 63, Tafel S. 146 (= Beach 74, fig. 17 = Chhavi - 2, Plate 17).

⁹³ Vergl. etwa Randhawa 66, fig. 19.

⁹⁴ Vorliegende Abbildungen 120, 132, 137 und 145.

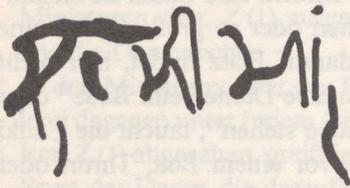
⁹⁵ Wegen der immensen Häufigkeit relevanter Abbildungen – quasi jede Abhandlung über Moghulmalerei enthält ein Beispiel für die eine oder andere Funktion – wird anstelle vieler anderer nur auf entsprechende Darstellungen aus *einer* Publikation verwiesen. Siehe also Binney 73, Cat. Nos. 29 c und 56 für die Fußschemelfunktion und Cat. Nos. 26 b, 29 d, 84 und 85 für die Tablettfunktion.

⁹⁶ Wie z. B. in einer Wandmalerei der Chitrashala, Beaune 85, fig. 16.

gen Moghulminiaturen her bekannt ist⁹⁷. Das signifikant häufige Auftreten der Caukī als Fußschemel in der Chhattar Mahal-Rāgamālā und die Verwendung der Caukī als Beistelltischchen nach Art der Moghulmalereien in derselben Sequenz kann nur darauf zurückzuführen sein, daß der Maler von Moghulminiaturen inspiriert, bzw. in einem Moghulatelier unterrichtet wurde.

Letztlich war wohl die Größe und Stabilität einer Caukī für ihren Verwendungszweck verantwortlich. Es ist kaum anzunehmen, daß eine Caukī gleichzeitig als Tablettischchen und Fußschemel Verwendung fand.

Die einzige alte erhaltene Beschriftung auf einer Rāgamālā-Illustration im Chhattar Mahal, siehe kleine Nachzeichnung, ist leider unleserlich. Die bisher von indischen Fachleuten angebotenen Lesungen widersprechen einander und werden daher an dieser Stelle nicht zitiert.



20. *Dhanāsrī Rāgiṇī*

Nischenblende: Art II

Abbildung 131

Skizze: Figur 31⁹⁸

Maße: 64 × 54,9 cm

Umgeben von mehreren Dienerinnen sitzt eine Dame auf einem kleinen, ausgebreiteten Teppich, auf einer Terrasse und malt das Portrait eines Mannes. Sie sitzt auf dem Unterschenkel des untergeschlagenen linken Beines und hat auf den Oberschenkel des aufgestellten rechten Beines das rotumrandete Bild gelegt, das sie mit dem linken Arm von hinten umgreift und somit festhält. Die rechte Hand weilt über der rechten Schulter des stehend dargestellten, mit Jāmā und flachem Turban gekleideten Mannes. Im Rücken der Malerin liegt eine voluminöse Kissenrolle. Auf dem unteren Rand des kleinen Sitzteppichs verteilen sich mehrere Farben enthaltende Muschelschalen und kleinere Gefäße. Der Malerin gegenüber hockt eine Dame mit vor der Brust zusammengelegten Händen, zwischen denen sich ein tassengroßes Gefäß befindet. Hinter ihr stehen zwei Dienerinnen. Die vordere trägt mit beiden Händen ein kleines Tablett mit langhalsigen Flaschen (?). Die Dame links hinter ihr hält eine Wedelmatte in ihrer nach unten weisenden linken Hand, während sie sich nach zwei zu ihren Füßen hinter ihr sitzenden Musikantinnen

⁹⁷ Siehe Abb. 120 vorliegender Arbeit.

⁹⁸ Vergl. die Architektur in Chhavi – 2, Plate 25 ("Youthful Bhaṅgimā of the lady and the pigeons, Bundi, ca. 1725").

nen umschaut. Die Dame am rechten Bildrand schlägt ihre auf den Knien ruhende Trommel so, daß ihre linke Hand den Bildrand überragt. Die vor ihr sitzende Sängerin hat ihre Tanpura auf die rechte Schulter gelegt und zupft die Saiten des Instruments mit der rechten, den Klangkörper der Tanpura umfassenden, Hand. Das Gebäude am rechten Bildrand wird an der niedrigen Brüstung des flachen Daches von einem Eckchattri bekrönt. Unterhalb des vorstehenden Vordaches ist der Vorhang weit aufgerollt, eine geflochtene Matte verwehrt jedoch den Blick in das Innere des Hauses, das einige Bananenblätter leicht verdecken. Hinter der die Terrasse abschließenden Balustrade erhebt sich ein mit Bananenstauden und Laubbäumen bewachsener Hügel. Die Blätter einiger Bananenstauden ragen entweder über diese Balustrade oder verdecken teilweise das über die Malerin gespannte Sonnensegel, das mit einer Seite am Vordach eines weiteren Gebäudes befestigt ist. Am Eckchattri dieses Gebäudes sind ebenfalls rechteckige Sonnensegel aufgespannt. Der Pavillon auf dem von einer niederen Brüstung umfriedeten Dach hat über seinen beiden Fenstern ein vorkragendes Vordach unterhalb des an einer Ecke mit einem Spitztürmchen versehenen Daches. Im unteren Teil des Gebäudes steht ein Bett vor einer offenen, vorhanglosen Tür im Rauminneren. In den Nischen der Wand stehen langhalsige Flaschen. Diesen Teil des Gebäudes stützt ein schlanker Pfeiler, um den herum, obwohl hinter dem Bett stehend, eine Dame mit einem beilklingenförmigen Stiefächer Luft wedelt. Zwischen dem Sockel des Gebäudes und dem Sitzteppich der Malerin stehen zwei weitere Dienerinnen. Die vom Betrachter aus gesehen vordere hält mit ihrer linken Hand einen Morchal über die Kissenrolle hinter der Malerin, während die andere Dame mit angewinkeltem linken Arm einen Cāmara schwenkt. Beide Dienerinnen halten die rechte Hand geschlossen vor ihrer Brust. Vor den Fußspitzen der Morchalhalterin liegt ein Tablett mit dickbauchigen, langhalsigen Flaschen. Dahinter grenzt an den unteren Rand des Sitzteppichs eine rechteckige Decke mit zwei kleinen Schalen. Am linken Bildrand steht etwas abseits eine das gesamte Geschehen auf der Terrasse beobachtende Dame. Von der Öffnung in der Mitte der vorderen Balustrade führen Stufen in den Garten am unteren Bildrand. Am oberen Bildrand überragen schlankstämmige Palmen mit vollen, runden Kronen den Hügel mit dem Wald aus Laubbäumen und Bananenstauden.

Erhaltungszustand und Farben:

In der Mauerfuge parallel zum rechten Bildrand fehlt der Farbauftrag. Das Grün der Laubbaumkronen ist völlig abgeplatzt. Stellenweise blätterte Farbe vom Himmel, von der Terrasse und vom Grün des Gartens ab. Die Gesichter der beiden sitzenden Damen im Zentrum des Bildes sind leider zerkratzt. Im oberen Bildteil spülte eingedrungenes Wasser stellenweise die Farbe ab. Der Yakschweifwedel ist nur noch in Umrissen erkennbar.

Die blauen Farbtöne sind am auffälligsten, da in ihnen neben dem Himmel auch die gemusterte Terrasse und die Matte vor dem Eingang des rechten Gebäudes gemalt wurden. Die Balustrade ist wie die beiden Gebäude weiß mit zarten Grau- und Rosatönungen. Die Sonnensegel sind rot. Die Wedelmatte ist neben der Kissenrolle, der Trommel, der aufgefächerten Cunaṭ der vor der Malerin sitzenden Dame, dem Umhang der stehenden Dame hinter ihr und der Cunaṭ der Sängerin ebenfalls rot. Der Sitzteppich, der rechte Vorhang, die Cunaṭ der isoliert am linken Bildrand stehenden Dame, sind wie der Rock aller vier Wedelträgerinnen rotviolett. Gelb bzw. Gold benutzte der Künstler für die Borte der Sonnendächer, den Wedel bzw. Fächer der Dame im Schlafgemach und einige Blusen. Die Bananenstauden, Palmenkronen, der Garten am unteren Bildrand und die Borte des linken Vorhanges sind dunkelgrün. Zartviolett sind die vorkragenden Vordächer und die Fensterrahmen. Das Bett ist ockergelb.

Besonderheiten und Diskussion:

Der Vergleich mit den entsprechenden Miniaturen B 20, D 15, F 20, L 20, O (4), R (30), S (2), U 20 und Z (15) zeigt wieder, wie der Maler der Chattar Mahal-Rāgamālā sich von den Darstellungen der Miniaturen entfernte, aber dennoch beim Thema blieb.

Im wesentlichen unterscheiden sich Wandmalerei und Vergleichsminiaturen in folgenden Punkten:

1. Die Terrasse wird in den Miniaturen hinten von einer hohen Mauer begrenzt und ist vorne ohne jede Abgrenzung. In der Wandmalerei wird die Terrasse im Vorder- und Hintergrund von einer vergleichsweise kniehohen Balustrade begrenzt.
2. In den Vergleichsminiaturen sitzt der Malerin jeweils eine Dame mit Malutensilien wie einem tassengroßen Gefäß und einem Pinsel gegenüber⁹⁹. In der Wandmalerei sind diese Gegenstände nicht mehr zu erkennen, was am Erhaltungszustand liegen kann.
3. Mit Ausnahme von S (2) und U 20 fehlt in den Miniaturen das große Sonnensegel der Wandmalerei.
4. Anstelle der einzelnen Bananenstaude vor einem Laubbaum in den Vergleichsminiaturen setzte der Maler der Wandmalerei einen aus zahlreichen Bananenstauden bestehenden Wald mit Laubbäumen und Palmen.
5. Zusätzlich zum Gebäude in der linken Bildhälfte der Miniaturmalereien setzte der Künstler noch ein weiteres Bauwerk in die rechte Hälfte seiner Wandmalerei.
6. In jeder Vergleichsminiatur sind, mit Ausnahme von R (30), nur zwei Frauen zu sehen: die Malerin und ihr Gegenüber. In der Wandmalerei dagegen

⁹⁹ In F 20 balanciert die Malerin das tassenförmige Gefäß auf der Spitze ihres linken Zeigefingers. Ihr Gegenüber hält keinerlei Gegenstände bereit.

halten sich neben den eben erwähnten Damen noch acht weitere Frauen auf, die einzig und alleine damit beschäftigt zu sein scheinen, für das Wohl der Malerin zu sorgen.

In keiner anderen Illustration einer Dhanāsrī Rāgiṇī vereint die Malerin so viele Farbschälchen um sich, wie die Dame in der Wandmalerei. Wie eine Moghulminiatur im Bhārat Kalā Bhavan zeigt, kam eine Malerin auch mit weniger Farbschälchen aus¹⁰⁰. Der Künstler der Wandmalerei erweiterte nicht nur das Inventar der augenfälligen Details wie etwa Personen, Bäume oder Häuser, er vergrößerte auch die Anzahl weniger augenfälliger Details wie z. B. die Malschalen der Malerin. Aus einer verlassenen Geliebten, die nur in Begleitung ihrer Freundin das Portrait ihres Liebhabers vor dem leeren Bett malte, machte der Künstler der Wandmalerei eine fürstliche Lady inmitten ihrer Dienerschaft, die wohl standesgemäß nur das Portrait eines Prinzen malen dürfte.

21. *Vasanta Rāgiṇī*

Nischenblende: Art I

Abbildung 132

Detail: Abbildung 158

Skizze: Figur 32

Maße: 69,2 × 47 cm

Von zwei sitzenden Musikantinnen unterhalten, sitzt ein nach rechts schauender Herr mit einer Dame auf einem Sitzmöbel und hat an seine rechte Schulter eine Viṇā gelehnt, die er am unteren Teil des Stabes festhält. Mit der linken Hand hält er in Kinnhöhe einen kleinen Gegenstand, den er zu betrachten scheint. Sein rechtes, untergeschlagenes Bein ruht auf der Sitzfläche des von einer niedrigen Umrahmung umgebenen, an einer Seite offenen Sitzmöbels. Der rechte Fuß ruht auf einem, vor den Sitz gestellten, Fußschemel. Auf dem Kopfputz des Mannes ist ein runder, nach oben leicht spitz zulaufender Gegenstand befestigt. Sein im Profil dargestelltes Gesicht umsäumt eine nimbusartige Linie. Die Frau neben seiner rechten Schulter umfaßt mit ihrem rechten Arm das rechte, aufgestellte Bein, während sie ihren linken Unterarm auf den Oberschenkel des untergeschlagenen linken Beines gelegt hat. Eine große Kissenrolle bietet für das Paar eine gemeinsame Rückenlehne. Vor dem Paar sitzen auf der Terrasse zwei Musikantinnen am rechten Bildrand. Die von dem Paar auf dem Sitzmöbel aus gesehen vordere Dame ist eine Sängerin, die ihre Tanpura mit schlankem Hals auf die rechte Schulter gelegt hat und mit der haltenden rechten Hand gleichzeitig die Saiten zupft.

Die Trommlerin zu ihrer Linken hat ihr Haar unter einem Umhang verborgen und schlägt mit beiden Händen beidseitig die auf den Oberschenkeln

¹⁰⁰ Bhārat Kalā Bhavan, Acc. No. 683, Negative No. 3277, Photo Stock Ref. No. 5/15. Unzureichend reproduziert in Leach 82, no. 141, p. 136, siehe aber Desai 85, no. 60, p. 76.

ihrer untergeschlagenen Beine liegende Mṛdangam. Vor den Musikantinnen steht – vom Betrachter aus gesehen – eine längliche, rechteckige Caukī, bei der nicht mehr erkennbar ist, was auf ihr gestanden haben könnte. Zwischen dem rechten, auf dem Terrassenboden liegenden Knie der Sängerin und der vom Betrachter aus rechten Kante des Fußschemels steht eine bauchige, aber schlanke Vase mit eingeschnürtem Hals, aus der Zweige mit langen, schmalen Blättern und roten, rosenartigen Blüten sprießen¹⁰¹. Unmittelbar hinter dem Paar auf dem umrahmten Stuhl hält eine stehende Dame einen Pfauenschwanzwedel empor. Sie schaut sich dabei nach einem im Inneren eines Gebäudes stehenden Bett um, auf dem vier Kissenrollen liegen. Ein vorhangloser Eingang führt am linken Bildrand in einen weiteren Innenraum. Zwischen dem linken Bildrand und dem Pfeiler zur Rechten der Wedelträgerin ist ein Vorhang bis unter die vorstehende Kante des Vordaches aufgerollt. Ein über die Terrasse gespanntes Sonnensegel schließt zwischen zwei den unteren Teil des Gebäudes stützenden Pfeilern mit dem vorkragenden Vordach ab. So hoch wie die hintere Seite des Sonnensegels ist auch die die Terrasse abschließende Mauer, in der Nischen mit Flaschen eingelassen sind. Auf dem von einer niedrigen Brüstung umgebenen Dach steht auf der Seite des großen Sonnensegels ein allseitig offener Pavillon mit bengalisch gewölbtem Dach, unter dem die Vorhänge hochgerollt sind. Im Pavillon selbst haben drei Kissenrollen Platz gefunden. Ein von vier Stangen gehaltener Baldachin überspannt links vom Pavillon das Flachdach des Gebäudes. Jenseits der Mauer im rechten Bildteil wechseln Laubbäume und Bananenstauden, aus denen blühende Zweige hervorwachsen, einander ab. Eine zentral geöffnete Balustrade beschließt die Terrasse und das Bild am unteren Rand. Der Himmel über der Szene ist wolkenlos.

Erhaltungszustand und Farben:

Über die gesamte Fläche der Malerei ist Wasser geflossen, das die Farben vielerorts weggespült hat. Die Färbung der Laubbäume, der Kleidungsstücke und des Terrassenbodens ging somit verloren. Am linken Bildrand platzte die Farbe aus der vertikalen Mauerfuge.

Die Architektur ist wie gewöhnlich weißgrau. Rot sind die Vorhänge, die Flaschen in den Nischen, der Baldachin auf dem Dach, das Sonnensegel, die große Kissenrolle, der Fußboden im Schlafgemach, die Trommel und die Cunaṭ der Trommlerin. Die Ränder der Vorhänge sind wie die Blätter der Bananenstauden grün. Für die Dachbrüstung wählte der Künstler ein neutrales Grau. Der Himmel ist durch und durch blau.

Besonderheiten und Diskussion:

Eine Gegenüberstellung mit den Bundikalam-Miniaturen gleicher Thema-

¹⁰¹ Die Vase ist mit den Blüten nur noch am Original sichtbar.

tik [C (3), D 21, F 21, L 21, P 29, R (24), W (6), X (4), Y (21) – (22) und Z (49) – (53)]¹⁰² macht sofort den Unterschied zur Wandmalerei deutlich, da in den Miniaturen ein blauhäutiger Mann, der im allgemeinen mit Kṛṣṇa identifiziert wird, an einem Gewässer umgeben von Musikantinnen in einem Tänzerinkostüm¹⁰³ tanzt. Seine linke Hand hält einen Topf mit Mangoschößlingen¹⁰⁴, seine rechte Hand hält eine Viṇā mit nur einem Klangkörper¹⁰⁵, was für diese Zeit relativ ungewöhnlich ist¹⁰⁶. Von R (24), Z (50) und (53) abgesehen¹⁰⁷, tanzt Kṛṣṇa zur Begleitmusik von drei Musikantinnen. Wodurch ist nun die korrekte ikonographische Bestimmung der oben beschriebenen Wandmalerei gesichert?

Die männliche Person in der Wandmalerei kann wegen der Kopfbedeckung ebenfalls mit Kṛṣṇa identifiziert werden, wenn auch die Art des Kopfputzes für den Bundikalam noch nicht besonders typisch ist¹⁰⁸. Ferner ist die Hautfarbe des Mannes in der Wandmalerei dunkler als die der um ihn versammelten Frauen.

Der „Kṛṣṇa“ in der Wandmalerei hat, wie die „Kṛṣṇas“ der meisten Vergleichsminiaturen, ein Chordophon mit nur *einem* Klangkörper am oberen Ende des Stabes an seine *rechte* Schulter gelehnt. Er wird, wie die „Kṛṣṇas“ der Miniaturen, von Musikantinnen unterhalten. Unerklärt bleibt bisher, warum der „Kṛṣṇa“ der Wandmalerei nicht tanzt, sondern sitzt.

Die naheliegendste ikonographische Parallele bietet eine mehrfach veröffentlichte Illustration einer Vasanta Rāgiṇī aus Ahmadnagar im Dekhan, die

¹⁰² Y (22) ist trotz eines gewissen Bundikalam-Einflusses (Vegetation) nicht unmittelbar in ihm entstanden. Z (51) stammt aus Raghugarh.

¹⁰³ Vergl. das Kostüm der Nymphe Jayantī in der 1603 datierten, im volkstümlichen Moghulstil gemalten Mādhavānala-Kāmakandalā Handschrift des Museums für Indische Kunst Berlin, abgebildet in Härtel 71, Kat. Nr. 275, Vorderseite, Illustration auf dem Umschlag, und Waldschmidt 71, Abb. 118.

¹⁰⁴ In X (4), da „seitenverkehrt“ gemalt, hält er den Topf entsprechend mit der rechten Hand. In Z (51) hält ihn eine der drei Musikantinnen. Für Z (51) sind die Seiten ebenfalls zu vertauschen. In Z (53) hält Kṛṣṇa einen Lotos anstatt des Topfes.

¹⁰⁵ Ausnahmen sind X (4), Z (51) und Z (53) mit je zwei Klangkörpern.

¹⁰⁶ Bei der Viṇā mit nur einem Klangkörper handelt es sich um eine altertümliche Form des Instrumentes, da sowohl in der Vor-Moghulmalerei (vergl. die Viṇās in Welch/Beach 65, no. 3 b, col. Pl. p. 56 [= Hutchins 80, col. Plate 18]) als auch in der frühen Moghulmalerei unter Akbar (siehe z. B. Ḥamza Nāma 74, V 4) zwei Klangkörper am Stab befestigt waren. In der frühen Rajput Malerei taucht die ältere Form zwar noch gelegentlich auf, verliert sich aber rasch gegen Ende des 17. Jahrhunderts.

¹⁰⁷ In R (24) ist Kṛṣṇa von fünf, in Z (50) von vier und in Z (53) von zwei Frauen umgeben.

¹⁰⁸ In Mevar des letzten Viertels des 17. Jhs. war diese Kopfbedeckung für Kṛṣṇa verbindlich. Vergl. z. B. die Illustrationen der Rāgiṇīs Vasanta und Karnāṭa der ab S. 335 besprochenen Rāgamālā. Im letzten Viertel des 18. Jhs. setzte sie sich auch im Bundikalam durch, vergl. Leveque/Menant 67, p. 81 links, und Beach 74, fig. 95.

wahrscheinlich im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts entstand¹⁰⁹. In ihr sitzt ein dunkelhäutiger Herr in vergleichbarer Sitzhaltung mit einer Dame auf einer geräumigen Schaukel¹¹⁰. Er hält mit der rechten Hand zwar keine Viṇā, dafür aber, laut über dem Bild befindlicher Beschriftung, einen Mangozweig¹¹¹. Somit wird die Identifikation des in der linken Hand des Herrn der Wandmalerei befindlichen Gegenstandes ermöglicht: ein Mangoschößling. Der Mangoschößling ist in der Wandmalerei nur noch in Umrissen erkennbar, weil das Grün der Laubbäume und somit auch das Grün des Mangoschößlings abgeblättert ist¹¹². Das Saiteninstrument der Dame in der linken unteren Bildecke der Ahmednagar-Miniatur hat übrigens auch nur einen Klangkörper am oberen Ende. Ikonologisch wäre somit das Motiv eines mit einer Frau zusammensitzenden Mannes in einer Bundikalam-Vasanta-Rāgiṇī-Illustration gefunden. Wie gelangte jedoch dieses Motiv von Ahmadnagar nach Bundi?

Tod informiert uns, daß Rao Bhoj von Bundi (1585 – 1607) tatsächlich unter Akbar kämpfend in Ahmadnagar („Ahmednuggur“) gewesen ist¹¹³. Aus derselben bzw. einer vergleichbaren Ahmadnagar-Serie existieren 12 Blätter in Bikaner, Rajasthan¹¹⁴. Auch die Vasanta-Rāgiṇī-Illustration war in der Sammlung des Maharaja von Bikaner, befindet sich jetzt aber im National Museum, New Delhi. Nach Bikaner gelangten sie durch Rai Singh, der sie, folgen wir Goetz, zwischen 1604 und 1611 in Burhanpur/Dekhan, erwarb. Rao Ratan (1607 – 1631), Nachfolger von Rao Bhoj, war wie Rai Singh ebenfalls Statthalter in Burhanpur („Boorhunpoor“) ¹¹⁵. Es wäre also nicht überraschend, wenn andere Ahmadnagar-Versionen desselben Themas und in derselben Ausführung nach Bundi gekommen sind, da erwiesenermaßen derartige Illustratio-

¹⁰⁹ Wegen des sich ändernden Erhaltungszustandes sei auf einige Abbildungen verwiesen: Gray 50, no. 804; Archer 57, Abb. 4; Barrett 58, Pl. 4; Agravala 61, Pl. XX; Barrett/Gray 63, S. 118; Khandalavala 63, Illustr. facing p. 26; Sivaramamurti 70, Pl. 29; Waldschmidt 71, Abb. 121; Anand 73, p. 80; Ebeling 73, fig. 9; Dallapiccola 75, S. 264; Hickmann 75, Abb. 43; Sivaramamurti 77, Plate 166; Chaitanya 79, Plate VIII; Zebrowski 83, Illustration 26 und col. Plate V.

¹¹⁰ Wegen dieser Schaukel und dem in Persisch geschriebenen „hindol“ über den Versen im Schriftfeld der Miniatur wurde das Bild in manchen Publikationen als „Hindola Raga“ veröffentlicht, obwohl nur „vasamtaḥ“ in den vier Versen beschrieben wurde und über den Versen neben „hindol“ auch „vasamta“ sowohl in Devanāgarī als auch in Persisch geschrieben steht.

¹¹¹ Siehe den Text zu Tafel XX in Agravala 61.

¹¹² Im vierten Vers der Ahmadnagar-Miniatur steht an entsprechender Stelle „ātāmraṃkura . .“, also „rötlicher Mangoschößling“. Im Bundikalam wurden die Mangosprößlinge stets grün gemalt.

¹¹³ Tod 57, Vol. II, p. 384. Siehe auch Gahalota 60, p. 64f.

¹¹⁴ Siehe Goetz 50, p. 101f., Ebeling 73, p. 155 ff. und Zebrowski 83, p. 40 ff.

¹¹⁵ Tod 57, Vol. II, p. 386. Siehe auch Maāthir-ul-Umarā 52, p. 603 f., Śarmā 39, Vol. I, pp. 85 – 105 und Mīśraṇa, Vol. 5, pp. 2436 – 2552.

nen ihren Weg bis Bikaner fanden, und die Bundiherrscher weitaus länger im Dekhan beschäftigt gewesen sind als Rai Singh. Auch der Erbauer des Chat-tar Mahal¹¹⁶, „Rao Chutter-sál (,) had a hig command under Arungzéb, in the Dekhan¹¹⁷“.

Überhaupt dürfte es kein Zufall sein, daß die erste reproduzierte Illustration der Serie A dem Dekhan zugeschrieben wurde¹¹⁸, eine Zuschreibung, die Khandalavala noch Jahre nach Erstveröffentlichung des Blattes – im Gegensatz zur annähernd korrekten Datierung – unterstrich¹¹⁹. In den einschlägigen Abhandlungen wurden zwar bisher die Aufenthalte der Bundiherrscher im Dekhan bzw. ein dekhanischer Einfluß auf die Bundikalam-Malereien erwähnt¹²⁰, der Nachweis eines dekhanischen Einflusses anhand einer Bundikalam-Malerei blieb jedoch aus.

Mit der blütengefüllten Vase der Wandmalerei wäre wieder ein Einfluß der Moghulmalerei zu verzeichnen, der sich in einer späteren, oft kopierten Lucknow-Version dieser Rāgiṇī erhalten hat¹²¹: Auf dem Terrassenboden steht eine mit Mangozweigen gefüllte Vase auf einer Caukī. Ein auf dem Boden sitzender Herr wird von ebenfalls sitzenden Männern musikalisch unterhalten.

Die Vasanta Rāgiṇī-Version im Chattar Mahal muß in jedem Fall als ikonographisches Unikat betrachtet werden.

22. *Vairāṭī Rāgiṇī*

Abbildung 133

Skizze: Figur 33

Maße: 38,6 × 16 cm

Auf einer Terrasse reckt sich eine auf einem hohen, runden Hocker sitzende Dame mit vorgewölbter Brust und nach hinten geworfenem Kopf, über dem sie ihre erhobenen Hände faltet. Ihr untergeschlagenes linkes Bein ruht auf der runden Sitzfläche, während sie das angezogene rechte Bein aufgestellt hat. Eine große Kissenrolle in ihrem Rücken unterstreicht den z. T. über diese Rolle nach hinten gebogenen Körper. Die Dame schaut sich nach einer hinter ihr auf einer niedrigen Caukī sitzenden Frau um, die in ihrer zur Kinnhöhe erhobenen Hand einen kleinen Gegenstand hält. Sie hat auf der Caukī in

¹¹⁶ „He (gemeint ist „Rao Chutter-sál“, J. B.) enlarged the palace of Boondi by adding that portion which bears his name, – the Chutter Mahl, – . . .“, Tod 57, Vol. II, p. 389. Siehe auch wieder Miśraṇa, Vol. 5, 2640.

¹¹⁷ Tod 57, Vol. II, p. 387.

¹¹⁸ Siehe Gray 50, no. 807, p. 174: „Deccani school: about 1600 A. D.“

¹¹⁹ Khandalavala 57, p. 54: „I do not find fault with Gray in ascribing it to the Deccan, though the date was never acceptable to me“.

¹²⁰ Siehe z. B. Khandalavala 57, p. 54; Archer 59, p. 4; P. Chandra 59, p. 1; Barrett /Gray 63, S. 140; Andhare 70, p. 2.

¹²¹ Waldschmidt 62, Tafeln 10 a und 10 b, jeweils unten Mitte; Härtel 71, Kat. Nr. 231, Tafel VI (= Waldschmidt 75, fig. 1); Falk/Archer 81, no. 431 v.

derselben Beinhaltung Platz genommen wie die vor ihr höher sitzende Dame auf dem am unteren Teil leicht eingeschnürten Hocker. Die Cunaṣ beider Frauen bilden auf dem jeweiligen Sitzmöbel einen Fächer zwischen den Beinen. Der Vorhang zum Vorraum des hinter den Damen befindlichen Gebäudes ist bis unter das vorstehende Vordach hochgerollt. Eine Türöffnung am linken Bildrand führt zum Gebäudeinneren. Das flache, von einer niedrigen Brüstung umgebene Dach bekrönt ein Eckchattri. Jenseits der die Terrasse nach hinten begrenzenden Nischenwand wächst eine Bananenstaude zwischen zwei Laubbäumen. Eine zentral geöffnete Balustrade schließt die Terrasse im Vordergrund mit dem unteren Bildrand ab.

Erhaltungszustand:

Oberhalb der Nischenwand ist das Bild vor allem in der rechten oberen Ecke sehr zerstört. Die Farbe des Himmels und der Laubbäume fehlt völlig. Der Farbauftrag des Terrassenbodens fehlt ebenfalls. Der runde Hocker und die Caukī sind nur noch in ihren Umrissen erkennbar. Über das Bild ist Wasser geflossen, das nach Verdunstung mehrere vertikale Streifen hinterlassen hat. Die Gesichter der Damen wurden durch Kratzer sehr in Mitleidenschaft gezogen. Schwarze Striche durchziehen das Bild in allen Richtungen. Einige Kalkspritzer haben auch dieses Bild nicht verschont.

Besonderheiten und Diskussion:

Die Vergleichsminiaturen C (1), E 23, F 26, M 30, Y (19) und Z (48) haben das Gebäude in der rechten, G 24, K 24, Q (7), R (7), U 24, V(4) und Y (20) in der linken Bildhälfte. Entsprechend wurde jeweils die gesamte Komposition mit den beiden Damen etc. umgestellt.

Folgen wir den Miniaturen, so hält die meistens auf einer Caukī sitzende Dame¹²² einen Topf oder eine Schale mit Räucherwerk, was aber in der Wandmalerei nicht mehr zu erkennen ist.

Die Wandmalerei ist von den Vergleichsminiaturen vor allem in folgenden Punkten unterscheidbar:

1. In allen Miniaturen sitzt die Dame mit dem Räucherwerk *vor* der sich reckenden Dame auf dem Sanduhrhocker¹²³. In der Wandmalerei sitzt sie dagegen hinter ihr.
2. Das Gebäude ist in den meisten Miniaturen zweistöckig¹²⁴.
3. Von U 24 abgesehen, steht im unteren Teil des Gebäudes der Miniaturen ein Bett, nach dem sich die Dame auf dem runden Hocker in Sehnsucht nach dem Geliebten umdreht. Dieses Bett fehlt in der Wandmalerei.

¹²² Die tröstende Dame sitzt nur in M 30, Q (7), U 24 und V (4) auf dem Terrassenboden. In Z (48) ist sie stehend dargestellt.

¹²³ Lediglich in M 30 und V (4) sitzt diese Dame auf einem Teppich.

¹²⁴ Ausnahmen sind wahrscheinlich nur Q (7), U (7) und Y (20).

23. *Karṇāta Rāgiṇī*

Abbildung 135

Skizze: Figur 35

Maße: 41 × 17,2 cm

Auf der Stufe eines Hauseinganges steht ein Mann mit gegen die rechte Schulter gelehntem, blanken Schwert, einem Schild in der linken Hand, und wird von einer neben einem erschlagenen Elefanten stehenden Frau in Männerkleidung mit erhobener rechter Hand begrüßt. Das Gesichtspröfil des nach rechts schauenden Mannes wird von einem Halbnimbus umrahmt. Der mit Schild und Schwert Bewaffnete trägt einen an der Taille von einer kurzen Schärpe zusammengehaltenen Jāmā. Über den Oberarmen und Schultern liegt eine Girlande, deren Verlauf unterhalb des Jāmā nicht mehr zu verfolgen ist. Seine staksigen, langen Beine stecken in engen Hosen, seine Füße in spitzen, flachen Schuhen. Zur Rechten dieses Mannes steht auf derselben Stufe ein Cāmaraträger, dessen langer, von einer kurzen Paṭkā umschlungener Jāmā über den linken Bildrand ragt. Seine Arme sind verschränkt, wobei die rechte Hand den Wedel aufrecht hält. Die den Schwertträger begrüßende Dame hält mit der linken Hand einen Rundschild und trägt einen Turban, aus dem lange Haarsträhnen bis auf die Brust herabfallen. Sie ist mit einem langen Jāmā bekleidet, den auch eine Schärpe umgibt. Ein langer, schmaler Schal fällt über ihre rechte Schulter. Zu ihren Füßen liegt ein verhältnismäßig kleiner Elefant. Ein von rechts nach links laufender Mann hat gerade den Elefanten hinter sich gelassen und schaut sich nach der grüßenden Dame um. Er hält ein Pferd fest, dessen Schweif und Hinterteil den linken Bildrand überragt. Eine Balustrade schließt den unteren Teil des Bildes mit dem Rand ab.

Das Gebäude hat einen Eingang mit einem Rundbogen, vor bzw. in dem der Schwertträger steht. Über dem vorkragenden Vordach ist das nur noch schwach zu sehende Dach von einer Brüstung umgeben, an deren äußerster Ecke sich ein Chattri befindet. Dicht gedrängt stehen Bäume hinter der Wand am Gebäude, vor dem sich das Geschehen abspielt.

Erhaltungszustand:

Das Bild litt unter Beschädigungen verschiedenster Art. Die Himmelszone ist so zerkratzt und weggewischt, daß das Ecktürmchen nur noch in Umrissen erkennbar ist. Oberhalb der beiden stehenden Männer fehlt der Farbauftrag auf einer großen Fläche, so daß auch hier das Gebäude nur in Umrissen erkannt werden kann. Im rechten Bildteil ist die Farbe vor allem über dem Kopf der Dame weggewaschen. Im unteren Teil des Bildes kommt hauptsächlich am Pferd ein helles Blaugrün zum Vorschein. Farbe platzte auch aus der parallel zum rechten Bildrand verlaufenden Mauerfuge. Die Gesichter der Personen sind größtenteils nicht mehr erhalten, die große Nase des mutmaßlichen Elefantentöters dürfte nachträglich übermalt worden sein.

Besonderheiten und Diskussion:

Zur Identifikation und zum Vergleich können wir nur auf vier Miniaturen hinweisen: G₁ 3., H 22, K 22 und R (35). In ihnen deutet die dunkle Hautfarbe und die Krone des Schild- und Schwertträgers auf Kṛṣṇa. Der Kopfputz der entsprechenden Person in der Wandmalerei ist nur noch umrißhaft erkennbar, könnte aber einen Kopfschmuck nach Art des „Kṛṣṇa“ in der Vasanta Rāgiṇī illustrierenden Wandmalerei vermuten lassen. Seine Hautfarbe ist in der Wandmalerei hellblau.

Im Vergleich zur Miniatur läßt die Wandmalerei folgende Unterschiede erkennen:

1. Der Elefant der Wandmalerei fehlt in den Vergleichsminiaturen.
2. Wird der Schild- und Schwertträger der Miniaturen von einem Kind und einem Mann begrüßt, der ein Schwert an seine linke Schulter gelegt hat, so begrüßt ihn in der Wandmalerei eine Frau in Männerkleidung.
3. Der Wedelträger der Miniaturen steht im Hauseingang, der der Wandmalerei steht außerhalb des Hauses.
4. Die Architektur des Gebäudes der Miniaturen ist aufwendiger als die der Wandmalerei.
5. Der Eingang in der Wand am rechten Bildrand der Miniaturen fehlt in der Wandmalerei.
6. Die Miniaturen kommen im Gegensatz zur Wandmalerei ohne Balustrade aus.

Wie schon in der Naṭa Rāgiṇī illustrierenden Wandmalerei hat der Künstler auch hier aus einem Mann eine Frau in Männerkleidern gemacht.

24. *Deśa-Vairāṭī Rāgiṇī*

Abbildung 134; Farbtafel XI

Skizze: Figur 34

Maße: 40,5 × 16 cm

Ein auf einem Baldachinbett sitzender Herr greift einer neben ihm hockenden Dame an die Brust, worauf die einen Cāmara wedelnde Dame ihr abgewandtes Gesicht mit ihrem Pallū verhüllen möchte. Den Kopf des schnurrbärtigen und Koteletten tragenden Mannes bedeckt ein nachträglich von einem Maler vergrößerter Turban. Der Mann lehnt mit aufgestelltem linken und untergeschlagenem rechten Bein gegen eine große Kissenrolle in seinem Rücken. Sein linker Unterarm stützt sich auf das Knie des aufgestellten Beines, die Hand vor seiner Brust ist geschlossen. Die Hand des rechten, halb gestreckten Armes liegt auf der linken, von einer ärmellosen Bluse verhüllten Brust der Dame, die ihr Gesicht vom Mann abgewendet hat. Die Haarspitzen des von ihrer erhobenen linken Hand gewedelten Cāmara berühren fast den Kopf des Mannes. Die rechte, in Nasenhöhe befindliche Hand hält den Saum ihres transparent erscheinenden Pallū. Mit angewinkeltem und aufgestelltem rechten Bein lehnt auch sie gegen eine Kissenrolle.

Der Baldachin in Form eines bengalischen Daches wird von vier Stangen, von denen nur drei sichtbar sind, über dem auf einer Terrasse stehenden Bett gehalten. Hinter der Öffnung der Balustrade am unteren Bildrand, bzw. vor dem Bett, liegt ein Paar Schuhe mit leicht hochgebogenen Spitzen und flachen Sohlen. Hinter dem Bett wird die Terrasse durch eine Mauer begrenzt, deren glatte Wandfläche oberhalb der Mauersohle und unterhalb der Mauerkrone mit einem Fries aufgelockert wird. Hinter der Mauer stehen Laubbäume, deren Kronen z. T. bis in das leere Schriftfeld am oberen Bildrand ragen.

Erhaltungszustand:

Im oberen Bilddrittel fehlt der Farbauftrag der nur noch umrißhaft erkennbaren Baumkronen. Am Rahmen des Bettes, dem Beinkleid des Mannes und an der Kissenrolle der Dame fehlt der Farbauftrag ebenfalls. Schrammen und schwarze Striche durchziehen das Bild in allen Richtungen.

Besonderheiten und Diskussion:

Die Vergleichsminiaturen D 33, E 24, F 23, H 23, K 23, M 29, O (3), P 23, R (13), Z (13) und Z (14)¹²⁵ bilden eine mehr oder weniger homogene Gruppe im Hinblick auf ihr ikonographisches Inventar. Nur P 23 ist „seitenverkehrt“. Zum ikonographischen Inventar gehört der zudringlich werdende Herr und die abweisende Dame mit dem Cāmara auf dem Bett im Innenraum eines zweistöckigen Gebäudes mit einer Außentreppe¹²⁶, ein Paar Schuhe auf der untersten Treppenstufe¹²⁷, ein Ständer mit zwei Wasserkrügen auf der Terrasse¹²⁸, eine Art Gartenmauer mit einem Eingang, ein neben die Außentreppe gelehntes Schwert¹²⁹, eine Fächerpalme hinter dem Gebäude¹³⁰ und ein Mond bzw. Sterne am Himmel¹³¹. Aus diesem ikonographischen Inventar übernahm der Maler der Wandmalerei nur die Terrasse, das Paar Schuhe und das Bett mit der von dem Herrn sich kokett abwendenden Dame. Selbst diese Bestandteile des ikonographischen Inventars unterscheiden sich von den Miniaturen noch in folgenden Punkten:

1. Nur das Bett der Wandmalerei ist mit einem Baldachin versehen.
2. Die linke Hand des Herrn der Wandmalerei ist geschlossen. In den Minia-

¹²⁵ R (7), mit „desavarārī“ beschriftet, folgt in der Darstellung genau der Vairāṭī Rāḡiṇī, für die R (7) in die Gruppe der Vergleichsminiaturen eingeschlossen wurde. D 33, „mīlāna“, folgt in jeder Hinsicht den Darstellungen der anderen Vergleichsminiaturen.

¹²⁶ Die Außentreppe fehlt in O (3). Sie wurde in Z (14) mit einem Geländer versehen.

¹²⁷ Das Paar Schuhe fehlt in F 23, P 23 und Z (14).

¹²⁸ Die Wasserkrüge fehlen nur in P 23.

¹²⁹ fehlt in F 23, P 23 und Z (14). In R (13) sitzt eine Dame.

¹³⁰ fehlt in O (3) und Z (14).

¹³¹ Sowohl Mond als auch Sterne fehlen nur in Z (13).

turen sieht der Betrachter die Handfläche der linken Hand des Mannes mit gestreckten Fingern, wobei sich oft Daumen und Zeigefinger berühren¹³².

3. Der Turban des Herrn ist in den Miniaturen eckiger und flacher als in der Wandmalerei. In der Wandmalerei dürfte der Turban nachträglich vergrößert worden sein, weil die älter erscheinenden Konturen des Turbans der Turbanform der Miniaturen entsprechen.

Der Maler der Wandmalerei hat gegenüber den Malern der Miniaturen das ikonographische Inventar stark reduziert, aber die wohl wichtigsten Merkmale dennoch bestehen lassen. Damit schuf der Künstler zwar eine vereinfachte, aber einmalige Darstellung dieser Rāgiṇī.

25. *Kāmoda Rāgiṇī*

Abbildung 136; Farbtafel XI

Skizze: Figur 36

Maße: 41,4 × 15,6 cm

Auf einem sich aus zahlreichen Lotosblütenblättern zusammensetzenden, überdimensionalen Lotospolster auf einem von Wasser umgebenen Sockel, sitzt eine nach links blickende Dame mit erhobener rechter Hand. Ihr rechter Unterarm stützt sich auf das Knie des aufgestellten rechten, ihre linke Hand ruht auf dem Oberschenkel des untergeschlagenen linken Beines. Die hoch erhobene rechte Hand, bei der die Spitzen von Zeigefinger und Daumen sich berühren, greift nach einem nicht mehr erkennbaren Gegenstand. Die Cunaṭ der mit Rock, Bluse und Sarī bekleideten Dame fächert sich unter dem rechten Fuß auf. Zum pyramidenstumpfförmigen Sockel führt von links ein schmaler, durch einen Pfeiler gestützter Steg. Im Gewässer darunter wachsen mehrere Lotosse. Über dem Sockel befindet sich ein bengalisch gewölbtes Dach, das eigentlich von vier schmalen Pfeilern getragen wird, von denen aber nur noch einer erkennbar ist. Ein Vorhang wurde bis unter das Dach hochgerollt. Einige Umriss unter, über und neben diesem Dach lassen Baumkronen vermuten.

Erhaltungszustand:

Der Farbauftrag ist im oberen Bildteil bis auf das bengalische Dach völlig verlorengegangen. Nur einige Umriss von Laubbäumen können noch erkannt werden. Es würde mich nicht wundern, wenn das relativ hell strahlende bengalische Dach mit dem aufgerollten Vorhang zu einem Zeitpunkt hinzugefügt wurde, als das Bild im oberen Teil schon sehr zerstört war. Die unregelmäßige Linie, die den Lotos im hinteren Teil umgibt, könnte ebenso nachgemalt sein. Die Farbe ist auch im unteren Bildteil vielerorts abgeplatzt. Schram-

¹³² Ausnahme ist P 23, wo der Mann eine Stachelkeule schultert.

men und Kratzer durchziehen die gesamte Bildfläche. Im unteren Viertel sind einige Kalkspritzer zu entdecken.

Besonderheiten und Diskussion:

Die Miniaturen A (4), B (9), C (2), D 29, E 21, F 8, M 35, O (6), P 2, R (29), Y (13)¹³³ und Z (28) bieten alle dasselbe Bild¹³⁴: Am Rande eines mit Lotossen bewachsenen Gewässers sitzt eine Dame auf einem Blütenblattpolster und pflückt von einem Strauch eine neben ihr in Augenhöhe befindliche Blüte. Zahlreiche Vögel bevölkern die das Blütenlager umgebenden Bäume und das Gewässer. In der Wandmalerei ist davon nur das Gewässer mit den Lotossen und die Dame auf dem Blütenblattlager zu sehen. Die Dame der Wandmalerei hat ihre Hand höher erhoben, als die Dame in den Vergleichsminiaturen. Daß es sich bei dem bengalischen Dach wahrscheinlich um eine nachträgliche Hinzufügung handelt, wurde schon erwähnt. Aber selbst, wenn nur der Sockel im Wasser zum alten Bestand des Bildes gehören sollte, bleibt die Illustration der Kāmōdā Rāgiṇī in dieser Form einmalig.

26. *Vibhāsa Rāgiṇī*

Nischenblende: Art I

Abbildung 137; Farbtafel XI

Detail: Abbildung 159

Skizze: Figur 37

Maße: 67,2 × 45,2 cm

Am Fuße eines Hügels in der Nähe eines Gewässers ist ein auf einem Baldachinbett neben einer Frau sitzender Mann im Begriff, einen aufgelegten Lotosstengelpfeil abzuschießen. Eine pinselförmige Quaste steckt an seinem Turban, ein Ohrring mit zwei Perlen am rechten Ohr. Er trägt einen Schnurrbart und Koteletten. Von seiner rechten Schulter fällt ein Schal auf die hinter ihm liegende Kissenrolle. Das Schärpenende seines feingewebten Jāmā liegt auf dem Bett. Der rechte Unterarm scheint sich auf das Knie des aufgestellten rechten Beines zu stützen, während die rechte Hand den auf die Bogensehne gelegten Pfeil spannt. Der linke Arm hält gestreckt den Bogen. Die Spitze des einem Lotosstengel nicht unähnlichen Pfeiles besteht aus einer halboffenen Lotosblüte. Die Frau umfaßt ihr aufgestelltes linkes Bein und schaut auf die den Pfeil festhaltende Hand. Ihr rechtes Bein ist untergeschlagen. Ihren von einem weiten Umhang bedeckten Kopf und Rücken scheint sie an den gestreckten Arm des Schützen legen zu wollen. Der Umhang verliert sich auf einer neben ihr liegenden Kissenrolle. Das Bett wird von einem balustradenartigen Rahmen umgeben, der über der vor dem Bett stehenden Caukī geöffnet ist. Mit den ausladend geschwungenen Füßen ist das Bett relativ hoch, so daß die Caukī die Funktion einer Stufe bzw. eines Fußschemels übernehmen

¹³³ Y (13) ist „seitenverkehrt“.

¹³⁴ Die Dame in R (29) hat zwei Dienerinnen, die ihr beim Blütenpflücken behilflich sind.

dürfte. Eine mehrfach geschwungene Lehne begrenzt die linke Schmalseite des Bettes. Vier Stangen tragen einen sechseckigen Baldachin mit Blütenmustern, von dem zwischen den beiden rechten Stangen eine lange Troddel herabhängt.

Rechts neben dem Bett tanzt eine Dame zur Musik zweier Musikantinnen. Ihre rechte Hand weist schräg nach unten, ihre linke Hand wirft sie schwungvoll über ihren zur Seite geneigten Kopf, so daß ihre transparente Oḍhṇī um ihren Oberkörper flattert. Ihre Beine sind rittlings ausgestellt und gewinkelt. Dabei berührt die Ferse ihres linken Fußes die Wade des rechten Beines. Eine enganliegende Hose erlaubt ihr, diese Bewegung so ungehindert auszuführen, daß die beiden langen Enden ihrer Schärpe hin und her fliegen. Die am Rande der mit Gras bewachsenen Uferzone tanzende Trommlerin vollführt eine ähnliche Tanzbewegung. Dabei schlägt sie die lange Doppelkonustrommel beidseitig mit beiden Händen. Wie die beiden hinter ihr stehenden Damen trägt sie eine Sarī, deren Cunaṭ sich bei ihr im Tanzschritt über der Erde auffächert. Die Dame hinter ihrer linken Schulter steht bewegungslos mit in Kinnhöhe zusammengelegten Händen wie eine Befehle erwartende Dienerin. Die Dame zu ihrer Rechten klatscht mit ihren Händen den Takt zur Tanzmusik. Unter der gebogenen Vegetationszone beginnt das Ufer eines mit Lotosen bewachsenen Gewässers, das den unteren Teil des Bildes füllt. Am rechten Bildrand befindet sich über der Vegetationszone eine unleserliche Beschriftung neueren Datums. Auf bzw. hinter der Hügelkuppe wachsen Bananenstauden zwischen Laubbäumen.

Erhaltungszustand und Farben:

Oberhalb der gekrümmten Hügellinie ist – von grauen Flächen und der Farbe des Serpentin abgesehen – kein Farbauftrag mehr übrig, die Bäume sind nur noch in groben Umrissen erkennbar. Über das Bild ist viel Wasser geflossen, lange Kratzer verlaufen in allen Richtungen. Von der Vegetationszone blättert stellenweise das Grün. Am Betrahmen, der Trommel und einer Cunaṭ fehlt ebenfalls der Farbauftrag.

Rot ist die auffälligste Farbe des Bildes, da in ihr der Hügel gemalt wurde. Dabei sind zwei Rottöne zu unterscheiden: ein hellerer und ein dunklerer. Das dunklere Rot entspricht dem Rot des Hügels in der Wandmalerei der Naṭa Rāgiṇī. Das hellere Zinnoberrot wurde nachträglich aufgetragen, da z. B. der untere Teil der Caukī so übermalt ist, daß er in einer Schwarzweißabbildung kaum zu erkennen ist. Bei der Tänzerin berührten sich ursprünglich beide Füße an den Fersen. Nachträglich wurde jedoch die Haltung des linken Beines korrigiert und die ältere Beinhaltung wurde mit dem helleren Rot übermalt. Der Fuß der älteren Beinhaltung ist noch unübermalt neben der Ferse des rechten Fußes erkennbar. Die Armhaltung des linken Armes wurde in ähnlicher Weise korrigiert.

Das Wasser ist dunkelblau, die Lehne am Bett grün und die vier Stangen sind wie der Boden hellrot. Die Kissenrollen sind dunkelviolet. Die Personen und die meisten Kleidungsstücke sind grau. Die Hose des Mannes und der Tänzerin sind ockerfarben. Der Saum der Pallūs ist hellgelb bzw. ocker.

Besonderheiten und Diskussion:

Die Vergleichsminiaturen B 29, E 29, G₁ (2), H 29, K 29, P 36, R (34), Y (23), Z (54) und Z (55) zeigen, daß zum ikonographischen Inventar einer Vibhāsa Rāgiṇī im Bundikalam etwa folgendes gehört: Ein auf einem Bett sitzender Bogenschütze mit einer ihn anblickenden Dame, ein einstöckiges Gebäude, in dem das Bett steht, ein Dachausgang, mindestens ein Chattri und ein radschlagender Pfau auf dem Gebäudedach¹³⁵, ein aus Blüten zusammengesetzter Bogen, ein Mond bzw. Sterne am Himmel¹³⁶. In allen diesen Darstellungen ist das Paar auf dem Bett unter sich, nur in R (34) lugen zwei Damen verstohlen hinter einem Türvorhang in das Schlafgemach.

Der Maler der Wandmalerei übernahm lediglich das Bett mit dem Paar, wobei noch folgende Unterschiede festzustellen sind:

1. Nur die Liegefläche des Bettes der Wandmalerei wird von einem hohen Rahmen umgeben.
2. Nur das Bett der Wandmalerei ist so hoch, daß ein Hocker zum Erleichtern des Aufsteigens bereitgestellt werden mußte.
3. Im Gegensatz zu den Betten der Miniaturen hat das Bett in der Wandmalerei einen Baldachin, der vielleicht eine Art Zimmerdeckenreminiszenz darstellen soll.

Die Landschaft in der Wandmalerei der Vibhāsa Rāgiṇī, die Tänzerin, die beiden Musikantinnen und die Dienerin, dürften der Phantasie des Künstlers zu verdanken sein. Eine derartige Vibhāsa Rāgiṇī-Darstellung ist im Bundikalam ohne Beispiel.

27. *Megha Rāga*

Nischenblende: Art III

Abbildung 138

Skizze: Figur 38

Detail: Abbildung 160

Maße: 68,6 × 41,4 cm

Vor einer Mauer tanzt ein oft mit Kṛṣṇa identifizierter Mann auf einer rautenförmig gefliesten Terrasse, umgeben von vier Frauen, und hält in der rechten Hand einen Lotos, während seine linke einen Viṇāstab umfaßt. Er tanzt in einem langärmeligen, bis knapp über die Knie reichenden Tanzkostüm, unter dem er einen feingewebten, längsgestreiften Jāmā trägt, dessen Saum durch

¹³⁵ Der Pfau fehlt nur in Y (23).

¹³⁶ In Z (55) sind weder Mond noch Sterne zu sehen. In Y (23) handelt es sich mit den Strahlen wahrscheinlich um eine Sonne am Morgenhimmel.

die Tanzbewegung hochgeworfen wird. Die beiden Enden der Schärpe werden hin- und hergeworfen, wie auch die Enden der über die Schulter gelegten Dupattā sich im Tanzschritt bewegen. Die Troddeln der Oberarmbänder hängen wie unbewegt nach unten, das Yajñopavīta liegt eng am Körper. Die breite Quaste des künstlichen Zopfes pendelt gerade zwischen linkem Unterarm und dem Knie des linken Beines. Sein Kopf ist schräg nach unten geneigt, ein Halbnimbus umgibt sein Gesicht. Unter dem für Kṛṣṇa typischen Kopfputz fällt hinter dem Ohr eine lange Korkenzieherlocke bis auf den Kragen des Tanzkostüms. Die beiden großen Zehen halten jeweils an einem Pflock die riemenlosen Sandalen mit gleich großen Absätzen unter den Zehen und unter der Ferse¹³⁷. Das untere, am Pfauenhals erkennbare Ende der Viṇā hält Kṛṣṇa mit der linken Hand schräg nach oben, wobei die beiden Resonanzkörper vom Körper wegweisen. Der Lotos in der rechten Hand ist halb erblüht. Beide Arme sind in der Tanzbewegung seitwärts nach oben gewinkelt, die angewinkelten Beine sind seitwärts gespreizt, so daß sich der rechte Fuß über der Wade des linken Fußes befindet.

Zur Rechten Kṛṣṇas tanzt eine Dame mit geneigtem Kopf. Sie bewegt sich mit derselben Beinhaltung wie Kṛṣṇa, jedoch erlaubt der Rock unter ihrer Sarī kein so weites Ausgrätschen der Beine. Ihre rechte Hand hält den im Tanz bewegten Pallū, der vom Kopf über die linke Schulter herab die Bewegung des linken, gestreckten Armes mit der nach unten weisenden Hand zu unterstreichen scheint. Durch die transparente Bluse der Tänzerin schimmert ein wohlgeformter Busen. Zur Rechten der Tänzerin bzw. am linken Bildrand trommelt eine unter einem Mangobaum stehende Dame ein Mṛdangam.

Zur Linken Kṛṣṇas tanzt eine Trommlerin mit ausgestellter Hüfte. Eine unter einem Baum hinter ihr stehende Dame untermalt mit ihren Zimbeln den Rhythmus der Trommeln.

Eine zentral geöffnete, niedrige Balustrade, trennt im Vordergrund die Terrasse von einem mit Lotossen bewachsenen Gewässer, auf dem eine Barke treibt. Eine niedrige Brüstung umgibt die Plattform in der Mitte des kleinen Schiffes, über das mit vier Stäben ein bengalisches Dach gespannt ist. In den drei Nischen der die Terrasse im Hintergrund begrenzenden Mauer stehen jeweils zwei Flaschen. Unterhalb der Mauerkrone erstrecken sich übereinander zwei Friese. Hinter der Mauer ragen Bäume in einen von schlängelnden Blitzen durchzuckten Himmel.

Erhaltungszustand und Farben:

Auch über dieses Bild ist eine firnisähnliche Flüssigkeit geflossen, die aber in diesem Falle die Farben nicht so sehr in Mitleidenschaft gezogen hat. Die Farbe der äußersten rechten Baumkrone dürfte abgeblättert oder verblichen

¹³⁷ Vergl. Mode 75, Abbildung 120.

sein, da die feinen Konturen der Blätter noch erkennbar sind. Wie im vorangehenden beschriebenen Bild gibt es auch in dieser Malerei ein helleres und ein dunkleres Rot. Einige Mangobaumblätter, die Bluse der Zimbelspielerin und die Blitze sind im dunkleren Rot gemalt. Dagegen sind die beiden Trommeln, der Rock der Tänzerin und das Tanzkostüm Kṛṣṇas im helleren Rot ausgeführt. Wahrscheinlich wurde auch hier diese Farbe nachträglich noch einmal aufgetragen, da die Konturen der rechten Trommel und des Tanzkostüms teilweise übermalt sind. Kṛṣṇas Nase dürfte auch erst zu einem späteren Zeitpunkt so klobig und groß gemalt worden sein. Noch zur Entstehungszeit des Bildes übermalte der Künstler die ursprünglich über die Mauer ragenden Bananenblätter mit den beiden Friesen. Eigenartigerweise schlängeln sich die Blitze auch vor den Konturen, die in Analogie zu anderen Wandmalereien des Schlafzimmers mit Baumkronen identifiziert werden können. Möglicherweise kann es sich hierbei auch um die Konturen von großen Regenwolken handeln.

Der Himmel ist grüngrau, die Balustrade, die Terrasse, die Mauer, die Viṇā etc. sind ebenfalls in unterschiedlichen Grüngrau- bis Blaugrau-Abstufungen ausgeführt. Kṛṣṇas Hose ist wie die Cunaṭ der im Bild rechten Trommlerin braun. Seine Hautfarbe ist blau, die der Frauen graubraun. Die Barke ist dunkelrosa. Über dem Baldachin des halbmondförmig gebogenen Schiffes fällt ein blaßgrüner, horizontaler Streifen auf. Das dunkelblaue Wasser weist die typischen weißen Strudelschraffuren auf. Eine weiße Linie unterstreicht jeweils die roten Blitze. Die Lotosblüten haben wie stets breite rote Spitzen.

Besonderheiten und Diskussion:

Bei den Vergleichsminiaturen gibt es eine ältere und eine jüngere Tradition der Darstellung. In der älteren Tradition, vertreten durch D 23, G 32, H 32, M 14, R (19) und Y (15), tanzt der mit Kṛṣṇa identifizierte Tänzer in einem Tanzrock vormoghulischen Ursprungs, mit dem oft Tänzerinnen dargestellt wurden¹³⁸, am Ufer eines Gewässers, umgeben von zwei Musikantinnen¹³⁹.

In der jüngeren Tradition, vertreten durch Q (2), X (1), Y (4) und Z (2), steht Kṛṣṇa bewegungslos auf bzw. vor Wolken und schultert wie in der älteren Tradition eine Viṇā, in X (1) und Y (4) aber ein Schwert. Dabei umgeben ihn Wedelträgerinnen, Tänzerinnen und Musikantinnen. Regen kann in den Darstellungen beider Traditionen gemalt worden sein, meistens sind aber nur Regenwolken mit Blitzen angedeutet.

¹³⁸ Siehe Khandalavala/Doshi 75, col. Plate 36 D, für ein Beispiel von ca. 1475. Für ein Beispiel der Akbarzeit siehe z. B. Goetz 30 a, Figur 119 (= Godden 80, col. Plate p. 47 = Das 82, col. Plate X = Randhawa 81, Plate 6 = Vatsyayan 82, illustration 98). Ein Bundikalam-Beispiel (ohne Rāgamālā-Zusammenhang) in Shastri 61, no. 177, als Foto erhältlich vom Archaeological Survey of India, New Delhi, No. 62/50 M.

¹³⁹ In R (19) gibt es ausnahmsweise drei musizierende Damen.

In folgenden Punkten unterscheidet sich die Wandmalerei, die sich mit dem tanzenden Kṛṣṇa vor allem an die ältere Tradition anlehnt, von *beiden* Traditionen:

1. Nur in ihr tanzt Kṛṣṇa auf einer Terrasse vor einer Nischenwand. (Die Terrasse ist in R (19) vorhanden, es fehlen aber die Nischen.)
2. Die Barke im Gewässer der Wandmalerei gibt es in keiner Miniaturenversion.
3. In der Wandmalerei fehlen die in den Vergleichsminiaturen anzutreffenden Vögel.
4. Nur der Kṛṣṇa der Wandmalerei trägt einen (wohl künstlichen) Zopf mit einer breiten Quaste am Ende.

Aus der älteren Tradition der Darstellung stammt in der Wandmalerei

1. der tanzende Kṛṣṇa,
2. die tanzende Trommlerin und
3. die Zimbelspielerin.

Von der jüngeren Tradition ist in der Wandmalerei lediglich die Tänzerin zu sehen.

Von den Miniaturen der älteren Tradition unterscheidet sich der Kṛṣṇa der Wandmalerei

1. durch die Beinhaltung, da Kṛṣṇa in den Miniaturen auf dem rechten Bein tanzt, in der Wandmalerei aber auf dem linken,
2. durch die Haltung der die Viṇā tragenden Hand. In den Miniaturen wird die Viṇā geschultert, in der Wandmalerei dagegen hochgehalten. In D 23, G 32, H 32, R (19) und Y (15) hat das Chordophon einen, in der Wandmalerei und in M 14 jedoch zwei Klangkörper.

Den unübersehbaren Lotos in Kṛṣṇas rechter Hand finden wir innerhalb der Rāgamālā-Tradition des Bundikalām nur ein einziges Mal in X (1), einem Blatt, das der jüngeren Darstellungstradition hinzugerechnet werden muß, in dem Kṛṣṇa also nicht tanzt, sondern tanzen läßt. Daneben gibt es nur noch eine Miniaturmalerei mit einem tanzenden „Kṛṣṇa“, Z (53), in der zwar auch ein Chordophon geschultert wird, das Bild, laut Beschriftung am oberen Rand des Folios, die Rāgiṇī Vasanta illustrieren soll. Diese Miniatur ist ohne Schriftfeld und es ist nicht auszuschließen, daß die Beschriftung jüngeren Datums ist, zumal der „Kṛṣṇa“ einer Vasanta Rāgiṇī illustrierenden Malerei traditionsgemäß einen Topf mit Mangoschößlingen halten sollte. Die unverzichtbaren Regenwolken sind mit ihren Blitzen jedoch nicht dargestellt worden, so daß es sich hier eher um ein Unikat einer im Bundikalām gemalten Vasanta Rāgiṇī-Illustration als um eine mißverständene Megha Malhāra Rāgiṇī-Illustration handeln dürfte. Die Anwesenheit des Lotos ist jedoch in jeder Hinsicht beachtenswert.

Die naheliegendste ikonographische Entsprechung außerhalb des Bundikalām bietet die „meghamalār“-Darstellung einer im horizontalen Format

gemalten Rāgamālā aus dem letzten Viertel des 16. Jahrhunderts¹⁴⁰, in der der Tänzer mit einer geschulterten Viṇā wie in den Darstellungen der älteren Tradition der Miniaturmalerei zu sehen ist. Sogar der Kopfputz entspricht weitgehend der ältesten Miniatur aus der älteren Tradition, nämlich D 23. Aber auch in der horizontalen Serie ist die rechte Hand des Tänzers leer. Es bleiben noch entsprechende Illustrationen, in denen die tanzende Person zwar keine Viṇā, aber einen Lotos hält.

Die wohl älteste Darstellung dieses Typs ist eine Megha-Illustration aus einer in volkstümlichem Moghulstil gemalten Rāgamālā¹⁴¹. In ihr hält Kṛṣṇa einen Lotos mit der linken, hoch erhobenen Hand. Ebenso hält Kṛṣṇa das besagte Objekt in einer volkstümlichen Rajputminiatur¹⁴², die dasselbe Thema illustriert. Beide Beispiele gehören zu den seltenen Versionen eines Megha Rāga bzw. einer Megha Rāgiṇī.

Ebenfalls selten, aber vergleichsweise doch häufiger, finden wir einen lotoshaltenden Tänzer in entsprechenden Miniaturen aus dem Dekhan¹⁴³. Wie die Diskussion der Vasanta Rāgiṇī-Darstellung gezeigt hat, kann dies kein Zufall sein, wenn auch die Beispiele aus dem Dekhan etwas jünger sind als die Chhattar Mahal-Rāgamālā. Eine Wanderung des Motivs in umgekehrte Richtung, d. h. von Rajasthan in den Dekhan, kann auch nicht ausgeschlossen werden. Allerdings bleibt hierzu zu bemerken, daß Kṛṣṇa nur in den Darstellungen aus dem Dekhan auf einer Terrasse tanzt¹⁴⁴.

Auch die Darstellung des Rāga Megha im Schlafzimmer des Chhattar Mahal ist eine Neuschöpfung des Themas mit viel Anklängen an ältere Vorlagen.

28. *Gurjari Rāgiṇī*

Nischenblende: Art III

Abbildung 139

Skizze: Figur 39

Maße: 61,8 × 42 cm

Auf einem Thron sitzt eine Dame mit einer Viṇā und neckt einen vor ihr radschlagenden Pfau vor einer Mauer auf einer Terrasse. Der Thron ist so hoch, daß die Dame ihre herabhängenden Füße nur auf einen vor den Thron gestellten kleinen Fußschemel stellen kann. Die Sitzfläche des mit einer hohen Lehne versehenen Thrones ist sechseckig. Vor der Rückenlehne liegt eine große Kissenrolle mit einer herabhängenden Quaste auf der rechten Schmal-

¹⁴⁰ Nawab 56, Plate H, fig. 43 (= Dallapiccola 75, S. 301). Vergl. auch Ebeling 73, p. 154.

¹⁴¹ Tooth 74, no. 9, wo fälschlich mit „Nat-Narayana Ragini“ betitelt, ca. 1630.

¹⁴² Dallapiccola 77, no. 33, p. 31, „Rajasthan, XVII^e siècle“.

¹⁴³ Krishna 49, phalak 3 (Bhārat Kalā Bhavan, Acc. No. 196, Neg. No. 7490, Photo Stock Ref.: 27/47); Waldschmidt 75, fig. 11, p. 49; Falk/Archer 81, no. 426 xvii, um nur einige zu nennen.

¹⁴⁴ Vergl. z. B. Falk/Archer 81, no. 426 xvii.

seite. Die Dame sitzt leicht nach vorne gebeugt und hält mit der linken Hand eine Viṇā, deren einziger Klangkörper auf ihrer linken Schulter ruht. Der Ellenbogen des rechten gewinkelten Armes stützt sich auf ihren rechten Oberschenkel. Finger und Daumen ihrer rechten Hand formen eine runde Öffnung, auf die der Blick des zu ihrer Rechten radschlagenden Pfaues mit zurückgeneigtem Kopf gerichtet zu sein scheint. Unmittelbar hinter dem Thron schließt eine drei Nischen enthaltende Wand die mit rhombenförmigen Kacheln geflieste Terrasse ab. Ein Fries unterhalb der Mauerkrone wird halb von einem Sonnendach verdeckt, das von einer hinter dem Thron installierten Stange gestützt wird. Das Sonnendach schließt sich an das vorkragende Vordach eines Hauses mit wahrscheinlich sechseckigem Grundriß am rechten Bildrand. Eine schmale Brüstung umgibt das flache Hausdach. Im Inneren des über eine Stufe durch einen mit Rundbogen versehenen Eingang zu betretenden Hauses steht ein Bett mit einer schmalen, langen Kissenrolle. Eine weitmaschige Matte mit Rautenmustern hängt im Eingang.

Der untere Bildrand schließt mit einer Terrassenabstufung ab. Hinter der Nischenwand wechseln sich die Kronen von Laubbäumen und Bananenstauden ab, über die zwei schlanke, hohe Palmen wachsen.

Erhaltungszustand und Farben:

Bei den Bäumen jenseits der Mauer bzw. Nischenwand kann nicht gesagt werden, ob an dieser Stelle das Bild unfertig geblieben ist, oder ob die Farben weggewaschen sind. Die Palmen z. B. werden nur durch je eine Linie für den Stamm und eine Linie für die Krone angedeutet. Die Linien sind rasch und flüssig auf den grauen Malgrund gezogen. Das Bett mit der Kissenrolle blieb entweder ebenfalls unvollendet, oder die Farbe ist auch hier weggewaschen. Der graue Malgrund tritt auch an den Stellen zum Vorschein, wo am Haus bzw. der Mauer der weiße Farbauftrag abgeblättert ist. Das helle Rot der Kissenrolle wurde auch in diesem Bild nachträglich aufgetragen, da die Umrißlinie des Kissens stellenweise in dieser Farbe grob übermalt wurde. Das Sonnendach ist dunkelrot, die Terrassenfliesen sind grau und blau. Ein die Terrasse umgebender weißer Streifen ist mit roten Punkten besetzt. Dunkelrosa ist die Bluse und der Saum des Pallū. Die Wand im Zimmer ist dunkelblau. Die Bananenblätter sind mit einem schmutzigen Grün ausgemalt, das über die Konturen der Blätter tritt. Stellenweise ist das Bild sehr zerkratzt, wie z. B. am Gesicht der Dame.

Besonderheiten und Diskussion:

Bei all ihrer Ähnlichkeit zeigen die Vergleichsminiaturen eine Entwicklung auf, die sich an der Veränderung des jeweiligen ikonographischen Inventars ablesen läßt. Es können zwei Darstellungstraditionen unterschieden werden. In der einen, wohl älteren Tradition, vertreten durch D 26, E 26, K 26, L 26 und N 26, steht vor der Mauer bzw. innerhalb des Hofes ein blühender

Strauch, in dem ein Vogel sitzt, der einem herabfliegenden Vogel entgegenschaut. In der zweiten, jüngeren Tradition, vertreten durch R (32), S (3), T (3), V (2) und W (4), ist die Terrasse bzw. der Hof vegetationslos. Dafür wachsen verschiedene Bäume jenseits der Mauer bzw. außerhalb des Hofes¹⁴⁵. Der Maler im Chhattar Mahal folgte der jüngeren Tradition.

Von beiden Traditionen der Miniaturmalerei unterscheidet sich die Wandmalerei in folgenden Punkten:

1. sie ist „spiegelverkehrt“,
2. fehlt in ihr das Wassertopfgestell bzw. die Wasserkanne, die nur in S (3) und V (2) ebenfalls nicht vorhanden sind¹⁴⁶,
3. verfügt nur in ihr das Gebäude über eine Eingangsstufe,
4. hat nur in ihr der Eingang zum Gebäude mit dem Bett einen Rundbogen, und
5. hat auch nur das Gebäude in ihr ein flaches Dach in Verbindung mit einem Sonnendach am vorkragenden Vordach.

Im Vergleich zu allen anderen großformatigen Malereien der Chhattar Mahal-Rāgamālā hatte der Künstler in diesem Falle darauf verzichtet, die Anzahl der normalerweise in den Miniaturen dargestellten Personen zu erhöhen. Von kleineren Abweichungen abgesehen, folgte der Künstler den Darstellungen der Vergleichsminiaturen.

29. *Baṅgāla Rāgiṇī*

Nischenblende: Art I

Abbildung 140

Skizze: Figur 40

Maße: 63,4 × 41 cm

Mit in Kinnhöhe zusammengelegten Handflächen verrichtet eine auf einem Antilopenfell hockende Dame eine Pūjā vor einem Manuskript auf einem Buchständer, wobei unweit von ihr ein Gepard (*Citāh*) am Terrassenrand lagert. Der Stoff ihrer fast bis unter die Knie hochgerutschten Dhotī verteilt sich zwischen den angezogenen Beinen hinter den Fersen auf dem Antilopenfell. Ein um Schulter und Kopf gelegter Umhang verdeckt die offenen Haare und den oberen Teil der ansonsten unbedeckten Brust. Das Gesicht der Dame ist im Dreiviertelprofil dargestellt. Auf der rautenförmig gefliesten Terrasse liegen zwei Schalen am Rande des Sitzfelles. Aus einer quadratischen Ausspa-

¹⁴⁵ R (32) stellt ein Bindeglied zwischen beiden Traditionen dar, da in diesem Bild derselbe blühende Strauch wie in der älteren Tradition dargestellt wurde, aber jenseits der Mauer gedeiht. Die beiden Vögel hatte der Maler ebenfalls der älteren Tradition entnommen.

¹⁴⁶ Dafür gibt es in beiden Miniaturen einen Fußschemel, der in den übrigen Vergleichsminiaturen nicht vorhanden ist. In beiden Miniaturen wurde auch auf die Darstellung des Bettes verzichtet, auf das die Maler der anderen Vergleichsminiaturen und der Wandmalerei im Chhattar Mahal nicht verzichten konnten.

zung der Terrasse wächst ein Laubbaum, dessen Krone den rechten Bildrand berührt und so hoch ist wie der Gartenpavillon am linken Bildrand. Unmittelbar hinter dem Baum wird die Terrasse durch eine Mauer begrenzt. Umrißhafte Bananenblätter in mittlerer Baumkronenhöhe deuten an, daß hinter dem Baum eine Bananenaustaude steht, die im jetzigen Erhaltungszustand des Bildes, von den Blattumrissen abgesehen, nicht mehr zu erkennen ist. Unter der Baumkrone steht zwischen der Verehrerin und dem Baumstamm ein Buchständer mit geknickter Ablagefläche, auf der ein Manuskript liegt. Von der Ablagefläche des Ständers hängen beidseitig zwei Quasten an Schnüren herab. Den Gartenpavillon hinter der Dame bekrönt eine eingeschnürte Kuppel auf sechseckigem Tambour. Oberhalb des vorkragenden Vordaches ragt in einiger Höhe über der Dame ein Makarakopf heraus, der mit seinem kurzen, hochgerollten Rüssel einen nach links wehenden Wimpel an einer Stange hält. Die Stange eines weiteren Wimpels ist hinter der Kuppel befestigt. Sein Wimpelzipfel scheint die Spitze auf der Kuppel zu berühren. Im Innenraum des durch einen Rundbogeneingang zu betretenden Pavillons ist das Kopfende eines Bettes mit der Kissenrolle sichtbar. Unweit des Pavillonssockels liegt am Terrassenrand ein Gepard mit einem Halsband um den hochgereckten Hals. Eine einzelne Stufe deutet am unteren Bildrand die Terrassenhöhe an. Bewegte Wolkenbänder durchziehen den Himmel.

Erhaltungszustand und Farben:

Über das Bild ist Wasser geflossen, das vor allem im oberen Teil senkrechte Streifen hinterlassen hat. Der weiße Farbauftrag ist von der Mauer und vom Pavillon größtenteils abgeplatzt. Desgleichen geschah mit dem Farbauftrag der Wolken.

Die Baumkrone ist dunkelgrün. Die beiden Wimpel und Stangen sind wie der Buchständer, das Bett, das Halsband des Gepards und die Dhoti rot. Vom helleren Blau als die Fliesen der Terrasse ist das Antilopenfell und die Innenwand im Pavillon. Die Verehrerin ist von brauner Hautfarbe, der Baumstamm ist ebenfalls braun. Die Augen der Dame sind ausgekratzt.

Besonderheiten und Diskussion:

Spuren von unter der Pavillonkuppel durchscheinenden schwarzen Umrißlinien lassen vermuten, daß der Pavillon ursprünglich mit einem Bogendach versehen werden sollte.

Die fünf Vergleichsminiaturen E 27, O (2), R (20), Z (9) und Z (10) bieten annähernd dasselbe ikonographische Inventar wie die Wandmalerei. Wie bei Miniaturen anderer Rāgiṇī-Darstellungen war auch hier das ikonographische Inventar im 18. Jahrhundert gewissen Änderungen unterworfen. So werden z. B. die Wimpelstangen in den wohl jüngeren Miniaturen O (2), R (20) und Z (9) nicht mehr von Makaraköpfen, sondern von Haken gehalten, die in O (2) in Pfauenhälse auslaufen. In einer Miniatur, O (2), fehlt die Bananen-

staude, die in der Wandmalerei noch umrißhaft erkennbar ist. Ferner hockt die andächtige Person¹⁴⁷ nicht vor einem Buchständer, sondern vor einem Liṅgam auf einem hohen Gestell, über das ein Topf mit Abhiṣekawasser angebracht wurde. In Z (9) hockt die Dame ohne Antilopenfell auf den Fliesen der Terrasse.

Folgende Punkte unterscheiden die Wandmalerei von allen Vergleichsminiaturen:

1. Die Dame hat in den Miniaturen einen Yogapaṭṭa umgeschlungen, der in der Wandmalerei fehlt.
2. Anstelle der Horizontlinie der meisten Miniaturen befindet sich in der Wandmalerei und in R (20) eine Mauerkrone¹⁴⁸.
3. Während der Gepard in den Miniaturen unterhalb der Terrasse liegt, lagert er in der Wandmalerei auf dem Rand der Terrassenabstufung.
4. Der Pavillon der Wandmalerei gleicht in den Miniaturen mehr einem komfortablen Haus mit rechteckigem Grundriß, das mit einer größeren Haupt- und mindestens zwei Nebenkuppeln überdacht ist.
5. Der Laubbaum weist sich in den meisten Miniaturen mit seinen Luftwurzeln als Banyanbaum aus, wohingegen der Baum in der Wandmalerei nicht eindeutig identifiziert werden kann.
6. Nur der Baum der Wandmalerei wird von einer Terrasse umschlossen.
7. Nur der Himmel der Wandmalerei scheint mit bewegten Wolken dargestellt gewesen zu sein.
8. Die den Geparden an die Terrasse bindende Kette ist in der Wandmalerei nicht (mehr?) zu sehen.

Wie schon bei der Wandmalerei der Gurjarī Rāgiṇī hat der Künstler auch bei dieser großflächigen Darstellung auf die Erhöhung der Anzahl der in den Vergleichsminiaturen dargestellten Personen verzichtet.

30. *Gauḍa Malhāra Rāgiṇī*

Abbildung 141

Skizze: Figur 41

Maße: 36 × 17,7 cm

In einem offenen, von einer Kuppel bekrönten Pavillon, der inmitten eines Gewässers steht, sitzt eine Person unbestimmten Geschlechts¹⁴⁹ im Lotossitz und lehnt eine Art Stab gegen ihre linke Schulter. Ihr im Profil dargestelltes Gesicht wendet sich nach links. Ihre rechte Hand ruht auf dem rechten Oberschenkel. Zwei kurze Haarsträhnen hängen vor dem Ohr herab. Der

¹⁴⁷ Die Person sieht wie eine Dame aus, trägt aber einen Schnurrbart.

¹⁴⁸ Hinter der Mauer von R (20) wurde aber noch die Horizontlinie dargestellt.

¹⁴⁹ Ernst und Rose Leonore Waldschmidt hatten bei einer ähnlichen Darstellung, M 15, dieselben Identifikationsschwierigkeiten: "The sex of the represented person is hard to ascertain", Waldschmidt 75, p. 404, Anm. 3.

Sockel des Pavillons mit hexagonaler Plattform¹⁵⁰ ist eingeschnürt. Vier Pfeiler tragen das Dach, dem eine runde, eingeschnürte Kuppel aufgesetzt ist. Zu beiden Seiten der Kuppelspitze schlängelt sich je ein Blitz am Himmel entlang. Das darüberliegende Schriftfeld weist keinerlei Beschriftung auf. Auf der Wasseroberfläche verteilen sich mehrere Lotosse.

Erhaltungszustand:

Die Farben sind fast völlig gewaschen, so daß nur Umrißlinien übriggeblieben sind, die noch genügend Einzelheiten erkennen lassen.

Besonderheiten und Diskussion:

Auch in diesem Falle sind zwei Traditionen der Darstellung dieser Rāgiṇī unterscheidbar.

Die Miniaturen der älteren Darstellungstradition, vertreten durch D 2 , E 30, F 33, I 10, K 33, L 33, R (8), Y (6), Y (7) und Z (18), bilden eine homogene Gruppe mit fast identischem ikonographischen Inventar: auf dem quadratischen Sockel eines im Wasser befindlichen offenen Pavillons sitzt ein Asket¹⁵¹ auf einem Tigerfell, mit der rechten Hand¹⁵² in Vitarka Mudrā oder die Perlen einer Akṣamālā zählend. Dabei stützt er sich auf einen aufgestellten Krummstab. Eine Treppe führt von der Plattform des Pavillons zum Wasser herab¹⁵³. Hinter dem Asketen steht ein Buchständer¹⁵⁴. Um die Kuppel des Pavillons laufen zwei Pfauen herum¹⁵⁵. Ein Kranichpaar steht neben dem Sockel, dessen Ecken mit skulptierten Gesichtern versehen sind¹⁵⁶. Blitze am Himmel deuten ein herannahendes Gewitter an, das sich in den meisten Bildern in einem heftigen Regenguß entlädt.

Die jüngere Darstellungstradition wird durch M 15, T₁ (2), U 34, Y(8), Y (9) und Z (19) vertreten.

In M 15, der ältesten Miniatur der jüngeren Tradition, fehlt der untere Sockel des Pavillons, der Buchständer, die Pfauen an der Kuppel und das Kranichpaar.

Der Pavillon der früheren Miniaturen wich in den anderen Miniaturen einem Gebäude mit flachem Dach. In Z (19) steht eine Art Hütte auf einem Sockel im Wasser, wie in der älteren Tradition, auch die Treppe ist vorhanden.

¹⁵⁰ Der Pavillon könnte ebenso gut einen oktogonalen Grundriß haben. Der Erhaltungszustand der Malerei erlaubt jedoch keine genaue Bestimmung mehr.

¹⁵¹ In F 33, K 33, L 33 und R (8) eine Asketin.

¹⁵² Y (7) ist „seitenverkehrt“.

¹⁵³ Die Treppe fehlt in L 33 und Z (18).

¹⁵⁴ Der Buchständer ist in F 33 und Z (18) nicht vorhanden.

¹⁵⁵ In F 33 und Z (18) ist nur ein Pfau zu sehen.

¹⁵⁶ Diese Gesichter sind in F 33, K 33 und Z (18) nicht zu sehen. In K 3 erscheint dafür an einer Ecke des Pavillons das Gesicht einer im Wasser stehenden Verehrerin am Fuße des Sockels.

In U 34 und Z (19) schultert der Asket eine Rudravīṇā, in T₁ (2) und Y (8) schultert die Asketin eine Tanpura.

Der Buchständer fehlt in allen Miniaturen der jüngeren Tradition, das Kranichpaar ist in M 15 und Y (9) nicht mehr vorhanden. Der Regen wird vor allem in T₁ (2), U 34 und Y (8) dargestellt. Das Tigerfell der älteren Darstellungstradition hat sich nur noch in Z (19) erhalten können.

Die Wandmalerei der Gauḍa Malhāra Rāgiṇī zeigt wie keine andere Darstellung der Chattar Mahal-Rāgamālā, wie sehr der Künstler zwischen einer älteren und einer jüngeren Darstellungstradition stand. Das Dach des Pavillons ist nämlich sowohl flach, wie in der jüngeren Tradition, als auch, wie in der älteren Tradition, mit einer Kuppel bekrönt. Die abgespülten Farben haben die Umrißlinien beider Konstruktionen zum Vorschein gebracht. Der untere Teil des Sockels ist auf jeden Fall den Miniaturen der älteren Tradition entlehnt. Der von der Person in der Wandmalerei gehaltene Stab soll wohl in Analogie zur jüngeren Tradition eine Viṇā darstellen. So wie die Umrisse des Stabes deutlich sichtbar sind, müßten auch die Umrisse der Klangkörper sichtbar sein. Da die Klangkörper auch nicht in ihren Umrisse zu sehen sind, kann man annehmen, daß der Stab als mißverständene Viṇā der Person im Pavillon später in die Hand gelegt wurde, was bedeutet, daß auch diese Malerei von nachträglichen Hinzufügungen nicht verschont wurde. Unterhalb der linken Hand ist keine Fortsetzung des Stabes mehr zu sehen, so daß die Person auch dann keine Viṇā gehalten haben kann, wenn die Umrisse etwaiger Klangkörper verschwunden sein sollten.

Im Vergleich zur Mehrzahl der Askese treibenden Personen, Ausnahmen sind Y (7) – Y (9), sitzt die Person in der Wandmalerei „seitenverkehrt“.

Die schlängelnden Blitze in der Wandmalerei ähneln in ihrer Darstellung sehr dem Blitz in Y (6) und Y (8). Der Erhaltungszustand der Wandmalerei läßt nähere Vergleiche nicht zu, es kann aber davon ausgegangen werden, daß das Kranichpaar vom Künstler unberücksichtigt blieb, weil die Wasserschraffur durchgehend ist.

31. *Kakubhā Rāgiṇī*

Abbildung 143

Maße: 41,5 × 17,2 cm

Eine von links nach rechts laufende Dame hält je einem vor und hinter ihr stehenden Pfau einen aufgeblühten Lotos entgegen. Sie dreht ihren Kopf nach dem Pfau um, der hinter ihr den Hals nach dem Lotos reckt. Der Pfau vor ihr dreht seinen Kopf nach ihr um. Die Dame trägt einen Rock, eine Sari und eine Bluse. Der Saum ihres über den Kopf gezogenen Pallū umrahmt zum Teil ihr Gesicht. In der linken unteren Ecke befindet sich eine eingeritzte unleserliche Beschriftung in Devanāgarī.

Erhaltungszustand:

Kurioserweise ist die zu erwartende Landschaftsdarstellung völlig weggewaschen, so daß sich wie plakativ nur die Dame mit den beiden Pfauen einigermaßen erhalten hat. Aus diesem Grunde konnte keine Skizze angefertigt werden, da all die normalerweise in den Skizzen berücksichtigten Details in dieser Wandmalerei nicht mehr vorhanden sind. Das Gesicht der Dame ist zerstört. Kratzer beeinträchtigen auch hier die noch erhaltenen Bildteile.

Besonderheiten und Diskussion:

Auch in den Vergleichsminiaturen B 28, D 30, E 28, M 34, R (15), T(1), Y (12), Z (25) und Z (26) läuft die Dame von links nach rechts. Nur in S (4), Y (11) und Z (27) läuft sie von rechts nach links. In den meisten Vergleichsminiaturen ist nur ein schreitender Pfau zu sehen, und zwar stets nur hinter der Dame. In Y (11), wo die Dame anstelle der Lotosblüten Girlanden hält, laufen mit ihr vier Pfauen, in Y (12) und Z (27) steht ein Pfau vor und ein Pfau hinter der Dame. Im Gegensatz zur Wandmalerei, wo der Pfau nur seinen Kopf umdreht, hat sich in Z (27) der ganze Pfau umgedreht. In Z (26) hält die Dame in der rechten Hand zwei Lotosse, in der linken dafür keinen. In M 34 hält sie neben Lotosblüten auch einige Lotosblätter, in D 30 je zwei Lotosse. Etwas eigenartig ist S (4). In dieser Miniatur läuft eine Dame mit derselben Körper-, Kopf- und Handhaltung wie die Dame einer im Bundikalām gemalten Toḍī Rāgiṇī-Illustration. Mit ihrer erhobenen rechten Hand hält sie aber keine Viṇā, sondern einen Lotos, der normalerweise den Damen der Kakubhā Rāgiṇī-Illustrationen vorbehalten ist. Nach der leeren unteren linken Hand strecken sich weder Gazellen noch Pfauen, seltsamerweise aber – Affen.

32. *Kedāra Rāgiṇī*

Abbildung 142

Skizze: Figur 42

Maße: 36,8 × 18,5 cm

Auf einem Lotos vor einem Pavillon sitzt eine Person mit einer Viṇā in Unterhaltung mit einem vor ihr auf der Terrasse knienden Mann im langen Gewand. Die Person hat die Viṇā gegen die linke Schulter gelehnt und sitzt mit gekreuzten Beinen im Lotossitz auf einem überdimensionalen Lotos, wobei ihr eine große Kissenrolle als Rückenlehne dient. Die Viṇā hat zwei Klangkörper: der untere ruht auf den überkreuzten Beinen und der obere befindet sich hinter der linken Schulter. Die Viṇā wird am unteren Drittel des Stabes von der linken Hand der Person festgehalten. Die rechte, zum Körper weisende Hand, ist etwa in Kinnhöhe geschlossen. Die Spitze des rechten Ellenbogens berührt dabei fast den rechten Oberschenkel. Der Oberkörper scheint unbekleidet zu sein. Der auf der Terrasse kniende Mann trägt ein bis zu den Fersen reichendes, ärmellanges Gewand. Ein Yajñopavīta kreuzt an

der Taille den an dieser Stelle das Gewand zusammenhaltenden Gürtel. Eine Haarsträhne fällt dem Mann auf die rechte Schulter. Die Hand des gewinkelten rechten Armes ist fast bis zur Kinnhöhe erhoben. Hinter dem knienden Mann begrenzt eine Mauer die mit Blumenmustern ornamentierte Terrasse, auf der zwischen beiden Personen ein Öllampenständer steht. Auf dem flachen Dach des Pavillons am rechten Bildrand wölbt sich eine Kuppel mit einer betonten Kuppelspitze. Der Pavillon ist wahrscheinlich nur auf einer Seite mit einem Rundbogen geöffnet. Eine zentral geöffnete, mit dem unteren Bildrand abschließende Balustrade begrenzt die Terrasse im Vordergrund. Am Himmel steht ein Vollmond. Das Schriftfeld am oberen Bildrand ist leer.

Erhaltungszustand:

Wie bei allen Bildern dieser Ecke sind auch hier die Farben fast völlig weggewaschen, selbst Umrißlinien sind nur mit Mühe zu erkennen. Das Kissenpolster und der Sitzlotos sind so nachlässig ausgemalt, daß auch hier der Verdacht eines nachträglichen Farbauftrages besteht. Einige Kalkspritzer sind im oberen Teil des Bildes zu entdecken.

Besonderheiten und Diskussion:

Wegen des schlechten Erhaltungszustandes kann die Wandmalerei nur bedingt mit den entsprechenden Miniaturen verglichen werden. In A (5), B 35, E 35, R (1), U 35 und W (5) hält ein Mann die Viṇā, in Z (29) aber eine Frau. Das Geschlecht der entsprechenden Person in der Wandmalerei läßt sich wegen des schlechten Erhaltungszustandes nicht mehr mit Sicherheit bestimmen. Der Oberkörper könnte einen Mann vermuten lassen. Allerdings muß dabei auch bedacht werden, daß in den Wandmalereien der Chattar-Mahal-Rāgamālā einige der in den Miniaturen als männlich vorgestellten Personen weiblich dargestellt sind.

In folgenden Punkten kann die Wandmalerei – unter Berücksichtigung des schlechten Erhaltungszustandes – von den Miniaturen unterschieden werden:

1. Das Gewässer am unteren Bildrand der Miniaturen fehlt in der Wandmalerei und nur in R (1).
2. Die Terrasse wird in den Miniaturen nicht wie in der Wandmalerei von einer Mauer begrenzt.
3. Der kniende Mann hat in der Wandmalerei keinen Yogapaṭṭa um Hüfte und linkes Knie geschlungen, wie der entsprechende Mann in den Miniaturen.
4. Das in der Wandmalerei langärmelige Gewand ist in den Miniaturen kurzärmelig.
5. Auf dem Terrassenboden der Miniaturen steht kein Öllampenständer.
6. Nur in der Wandmalerei dient ein überdimensionaler Lotos als Sitzfläche.
7. Die Viṇā hat in den Miniaturen nur einen Resonanzkörper, in der Wandmalerei aber zwei.

Ob, wie in den meisten Vergleichsminiaturen, in der Wandmalerei Bäume im Hintergrund, d. h. in diesem Falle jenseits der Mauer, gestanden haben, oder ob auf der Terrasse ein Kamaṇḍalu gestanden hat, der kniende Mann sich auf einen Stab stützte und eine spitze Haube trug, oder ob ein Pfau auf dem Dach des Pavillons lief, kann wegen des beklagenswerten Zustandes der Wandmalerei nicht mehr mit Sicherheit gesagt werden.

Der runde weiße Fleck etwas unterhalb des Schriftfeldes der Wandmalerei wurde in Analogie zu den entsprechenden Vergleichsminiaturen als Mond gedeutet.

33. *Gūṃḍa Rāgiṇī*

Abbildung 144

Skizze: Figur 43

Maße: 38,8 × 18,5 cm

Eine vor einer Öllampe am Rande einer Terrasse stehende Dame hält mit der linken Hand ein Tablett mit Lotosblütenblättern und sieht sich nach einem hinter ihr stehenden Bett um. Die Lampenschale mit dem brennenden Docht ist an einem hohen Ständer angebracht. Die Dame hält die rechte Hand über dem Tablett unweit dieser Lampe erhoben. Unter ihrem rechten Unterarm hält sie das Tablett, auf dem angeschrägt zwei Lotosblütenblätter liegen. Der Zipfel ihres über den Kopf gelegten Pallū fällt von der rechten Schulter bis zur Hüfte herab. Die rautierte Cunaṭ bildet einen von unten nach oben sich verjüngenden Streifen an ihrem Rock. Das Bett am linken Bildrand ist nur noch an fragmentarischen Umrißlinien grob erkennbar. Zwei Stangen stützen ein viereckiges Stoffdach mit überhängendem Rand, deren hinteres Ende an einer hohen Wand befestigt ist. Am linken Bildrand ist über bzw. hinter der Wand ein von einer niedrigen Brüstung umgebenes, rechteckiges Flachdach (?) erkennbar.

Erhaltungszustand:

Die Farben sind größtenteils weggespült. Es ist mitunter schwer zu entscheiden, ob das Wasser verschiedene Farbschichten weggeschwemmt hat, oder ob gewisse Details in unbeholfener Weise nach angenommener Vervollendung des Bildes gemalt worden sind, als der Zustand der Malerei bereits deplorabel war. Die Lage des Bettes ist nur noch in Analogie zu den Vergleichsminiaturen zu errahnen. Das helle Rot der beiden Lotosblütenblätter und der Flamme wurde sicherlich nachträglich gemalt, da die Lotosblütenblätter sich farblich nicht von der Flamme unterscheiden und ihre Umrisse weitaus größer sind als die aufgetragene rote Farbfläche. Von der Mauerfuge am linken Bildrand platzte die Farbe völlig ab. Kalkspritzer haben auch dieses Bild getroffen.

Besonderheiten und Diskussion:

Bei dem Erhaltungszustand der Wandmalerei kann ein kritischer Vergleich mit entsprechenden Miniaturen kaum gemacht werden. Nur zwei erkennbare Unterschiede seien kurz erwähnt:

1. In den Vergleichsminiaturen A (10), D 32, E 34, F 4, G₁ (1), I 21, J 10, K 34, R (28) und W (3) hält sich die Dame¹⁵⁷ in einem palastähnlichen Gebäude mit Chattris und Dachpavillon auf, wofür die Wandmalerei keinen Platz bietet.

2. Die Öllampe, vor der die Dame steht, ist in den Miniaturen fest an einem Pfeiler installiert, ruht in der Wandmalerei aber auf einem hohen Ständer.

Von der rechten Hand abgesehen, die in den Vergleichsminiaturen Lotusblütenblätter nacheinander fallen läßt, finden wir in einem „mālāsri rāg(iṇi)“ illustrierenden Folio der Manley Rāgamālā¹⁵⁸ dieselbe, sich nach einem leeren Bett umsehende Dame. Die mehr von Stäben als von Pfeilern gestützte Dachkonstruktion über dem Bett und die Mauer erinnern an Vergleichbares in der Wandmalerei.

34. *Pañcama Rāgiṇī*

Nischenblende: Art I

Abbildung 145

Skizze: Figur 44

Maße: 72,1 × 49,4 cm

Ein mit einer Dame auf einem geräumigen Sitzmöbel sitzender Herr wird auf einer Palastterrasse von Musikanten unterhalten. Er trägt eine enge Hose. Sein rechter Fuß ruht auf einem Fußschemel, das linke Bein liegt übergeschlagen auf dem rechten Oberschenkel. Die zu seiner Rechten sitzende Dame hat ihr linkes Bein untergeschlagen und das rechte zu sich herangezogen und aufgestellt. Mit der rechten Hand scheint sie den rechten Oberarm des Mannes zu berühren, dessen rechte Hand auf einem runden Gegenstand auf seinem Schoß liegt. Der Ellenbogen des linken Armes scheint sich auf den rechten Oberschenkel zu stützen. Beide Personen lehnen gegen eine große Kissenrolle, die von der Rückenlehne des Sitzmöbels in Position gehalten wird. Hinter der Dame auf dem Sitz steht eine Dienerin. Vor dem Herrn spielt eine sitzende Dame eine Rabab. Ihre linke Hand greift die Saiten am oberen Teil des Halses ab, während ihre rechte Hand nahe am Steg die Saiten zupft. In der gleichen Weise wird dasselbe Instrument von einer im Eingang eines zweistöckigen Gebäudes stehenden Person gespielt, die ein langärmeliges, weites und bis zur

¹⁵⁷ In J 10 und R (28) befindet sich noch eine Dienerin im Zimmer. K 34 ist „seitenverkehrt“.

¹⁵⁸ Dallapiccola 75, S. 93. Bis zu seinem Tode im Oktober 1972 befand sich diese Rāgamālā im Besitz von Dr. W. B. Manley (Ebeling 73, p. 162). 1973 erwarb sie das British Museum in London, Acc. No. 1973, 9 – 17. Vergl. Losty 82, p. 124, no. 89.

Eingangsstufe herabreichendes Gewand trägt. Hinter dieser Person schlägt eine im Eingang des Hauses befindliche Dame mit ihren Händen den Takt. Der beide Personen gleichsam umrahmende hohe Eingang schließt im oberen Teil mit einem eingeschnürten, gestelzten Rundbogen ab. Dem Fenster im darüber liegenden Stockwerk ist ein kleiner Balkon mit schmaler Brüstung vorgesetzt. Der Fenstervorhang wurde bis unter die Fensterverdachung hochgerollt. Eine eingeschnürte Kuppel bekrönt das Gebäude. Eine die Terrasse im Hintergrund begrenzende Mauer leitet zu einem flachgedeckten Gebäude am linken Bildrand über, dessen Struktur nicht mehr erkennbar ist. Hinter der Mauer heben sich die Kronen einiger Laubbäume und Bananenstauden vom wolkenlosen Himmel ab. Im unteren Bildteil wird die Terrasse von einer zentral geöffneten Balustrade eingeschlossen. Eine Blockstufe unterhalb der Öffnung ist von Wasser umgeben, in dem Lotosse wachsen.

Erhaltungszustand und Farben:

Der Farbauftrag fehlt bei den Kronen der Laubbäume und dem Gebäude im linken Bildteil. Gesicht und Oberkörper der stehenden Dienerin, der Rababspielerin und der Dame und des Herrn auf dem Sitzmöbel sind nicht mehr erhalten. Großflächig platzte die Farbe an der Kuppel ab. Spuren von über das Bild gelaufener Flüssigkeit sind überall im Bild anzutreffen.

Gebäude, Mauer, Terrasse, Balustrade und Blockstufe sind weißgrau. Der Himmel ist dunkel-, das Wasser vergleichsweise hellblau. Rot gebrauchte der Maler für die Kissenrolle, den Fenstervorhang, das Gewand der stehenden Person mit der Rabab und die Cunaṭ der stehenden Dienerin. Dunkelgrün war den Lotos- und Bananenblättern vorbehalten. Die Hose des Mannes ist wie der Eingang und das Fenster mitternachtsblau.

Besonderheiten und Diskussion:

Die Vergleichsminiaturen A (8), E 25, F 25, H 25, M 31, O (10), P 33¹⁵⁹, R (23) und Z (42) bieten alle annähernd dasselbe Bild: Ein Herr schultert im Innenraum eines Palastes eine Viṇā¹⁶⁰ und sieht seiner mit ihm auf einem Bett sitzenden Geliebten ins Gesicht. Hinter beiden steht eine Dienerin mit einem Cāmara¹⁶¹. Hinter einer Wand mit versetztem Durchgang zum Raum, wo sich das Paar auf dem Bett aufhält, sitzt ein Rababspieler und eine durch Händeklatschen oder Zimbelschlagen den Takt angegebende Begleitperson. Nur in M 31 sitzen die beiden Musikanten im Eingang eines Gebäudes, in allen anderen Vergleichsminiaturen sitzen sie im Freien. M 31 und O (10) unterscheiden sich im Hinblick auf die Architektur ein wenig von den restlichen

¹⁵⁹ P 33 ist „seitenverkehrt“.

¹⁶⁰ In P 33 ein Schwert?

¹⁶¹ In P 33 stehen zwei Damen hinter dem Paar, in F 25 und Z (42) fehlt diese Dame und in R (23) schaut eine dritte Dame in einer Tür den Musikanten zu.

Vergleichsminiaturen, in denen die jeweilige Architektur annähernd identisch ist. In den altertümlichsten Miniaturen, A (8), E 25, F 25, H 25 und R (23), hat der Viṇāspieler um sein rechtes Bein einen Yogapaṭṭa geschlungen.

Abgesehen von den unterschiedlichen architektonischen Aufteilungen unterscheidet sich die Chattar-Mahal-Version von der Version der Vergleichsminiaturen vor allem in folgenden Punkten:

1. Die Trennwand zwischen den Musikern und dem Paar auf dem Sitzmöbel fehlt in der Wandmalerei, was zu dem Schluß verleiten läßt, daß die Musiker der Wandmalerei durchgehend weiblich sind. Männer, auch Musikanten, hatten bekanntlich zum Harembereich keinen Zutritt. Bei dem Viṇāspieler dürfte es sich durchaus um einen Herrscher in seinem Harem handeln¹⁶².
2. In den Miniaturen wird das Paar immer nur von zwei sitzenden Musikanten unterhalten, in der Wandmalerei gesellt sich zu den beiden sitzenden Musikantinnen noch eine stehende, dritte musizierende Person dazu.
3. In der Wandmalerei sitzt der Herrscher mit seiner Erwählten auf einer Terrasse – in den meisten Miniaturen in einem Raum.
4. Die Gruppierung der Personen folgt in der Wandmalerei nicht den meisten Vergleichsminiaturen, da in ihnen, von P 33 einmal abgesehen, Herr und Dame in der rechten und die Musikanten in der linken Bildhälfte sitzen. In der Wandmalerei ist die Gruppierung genau umgekehrt.
5. In keiner Vergleichsminiatur ist das Gewässer der Wandmalerei vorhanden.

In Analogie zu den Vergleichsminiaturen kann die stehende Dienerin mit einer Wedelträgerin identifiziert werden. Der runde Gegenstand auf dem Schoß des Herrn der Wandmalerei dürfte der untere Klangkörper einer Viṇā sein, die wie in M 31, O (10) und Z (42) zwei Resonanzkörper hat. Im Vergleich zu den Miniaturen betrat der Künstler auch hier neue Wege der Komposition.

35. *Śrī Rāga*

Nischenblende: Art II

Abbildung 146

Skizze: Figur 45

Maße: 69,2 × 55,8 cm

Auf einer von Balustraden eingefriedeten Terrasse sitzt ein Herrscher mit einer Viṇā auf einem Thron und lauscht einem von drei Musikanten vorgetragenen Konzert. Die hohe, geschwungene Thronlehne rahmt den Herrscher förmlich ein. Der obere Teil der Lehne besteht aus einem spitzen Vielpaßbogen, der an den Seiten mit Makaraköpfen versehen ist. Vom Kiel des Lehnen-

¹⁶² S. C. Welch hatte sogar vorgeschlagen, den entsprechenden Mann in A (8) mit Rao Bhoj Singh von Bundi zu identifizieren, siehe Welch 73, p. 40f.

bogens führt eine Stange nach oben, die über dem Herrscher einen Ehrenschirm in Form einer auf einem breiten, sechseckigen Tambour ruhenden, eingeschnürten Spitzkuppel hält. Der Thron hat eine sechseckige Sitzfläche mit hohem Rahmen, die von Füßen in Vogelgestalt getragen wird, die Pfauen nicht unähnlich sehen. Auf einer dieser Vogelstützen ruht der linke Fuß des Herrschers wie auf einem Fußschemel. Der rechte Fuß ist auf die Sitzfläche gesetzt, die Hüfte und das rechte Knie umschlingt ein Yogapaṭṭa. Der Herrscher trägt einen Turban, eine lange, enganliegende Hose und einen langen, unter der linken Schulter geschlossenen Jāmā aus feinstem Musselin. Eine große Kissenrolle stützt seinen Rücken. Die rechte Hand des Herrschers umfaßt den Stab einer Viṇā mit zwei Klangkörpern, die linke Hand hält eine Blume in Kinnhöhe, die der Herrscher zu betrachten scheint. Vor dem Herrscher, d. h. vom Betrachter aus gesehen rechts des Thrones, sitzen von links nach rechts hintereinander vier Personen mit untergeschlagenen Beinen auf der Terrasse. Zwischen dem Viṇāspieler und dem Thron hockt ein kleines Kind mit vor der Brust zusammengelegten Händen. Der Viṇāspieler hinter dem Kind drückt mit der linken Hand die Saiten auf die Bünde, während er mit der rechten Hand die Saiten zupft. Unmittelbar hinter ihm sitzt ein Musikant, der seine Tanpura auf die rechte Schulter gelegt hat. Unter dem langen Hals der Tanpura duckt sich ein Chikaraspieler¹⁶³, der die Saiten seines Instrumentes mit einem kurzen Bogen streicht. Ein flaches Tablett hält unweit des Thrones Getränke in kleinen Flaschen bereit. Hinter dem Herrscher, d. h. vom Betrachter aus links vom Thron, stehen zwei Diener in bis zu den Füßen reichenden Jāmās. Der in unmittelbarer Thronnähe stehende Diener hat einen Wedel aus Pfauenfedern (?) über seine rechte Schulter gelegt.

Bienenwabenförmig durchbrochene Balustraden frieden die Terrasse im Vorder- und Hintergrund ein. Die vordere, zentral geöffnete Balustrade markiert die Terrassenabstufung am unteren Bildrand. Jenseits der hinteren Balustrade wachsen in einer gewissen Abfolge Laubbäume und blühende Bananenstauden. Der Himmel darüber ist wolkenlos.

Erhaltungszustand und Farben:

Das Bild wird von einer horizontalen und zwei vertikalen Mauerfugen durchzogen, aus denen der Farbauftrag aber nicht so wie bei anderen Wandmalereien des Schlafzimmers platzte. Dafür fehlt der Farbauftrag der Baumkronen, des Thronrahmens und der Gewänder der stehenden Diener und der beiden ersten Musikanten. Die weißgraue Terrasse zeigt starke Kratzspuren.

Vom Rot der Thronlehne, des Chikaras, des Turbans des dem Thron am nächsten stehenden Dieners, des Turbans des Viṇāspielers auf der Terrasse und des langen Gewandes des Kindes abgesehen, wirken die restlichen Far-

¹⁶³ Vergl. Shirali 77, Figur 36.

ben verblaßt und undefinierbar. Die Bananenstauden sind grün, die Baumstämme sind hellbraun. Der Himmel ist graublau und das Gewand des Chikaraspielers zart rotviolett.

Besonderheiten und Diskussion:

Ob der Diener hinter dem Herrscher einen Wedel trägt, ist fraglich, da die entsprechende Person in den Vergleichsminiaturen D 25, H 31, O 11., R (6), W (1), Y (5) und Z (4) auch ein Schwert hält. Der Erhaltungszustand läßt keine genaue Unterscheidung der beiden Gegenstände mehr zu. Ein Vergleich mit allen entsprechenden Miniaturen, also auch mit Z (3), Z (5) und Z (6) zeigt, daß in den Miniaturen immer ein Diener mit einem Yakschweifwedel am Thron steht.

Folgende Unterschiede zwischen Wand- und Miniaturmalerei sind erwähnenswert:

1. Die Komposition der Wandmalerei ist im Vergleich zu den Miniaturen „seitenverkehrt“.
2. In der Wandmalerei fehlt, wie erwähnt, ein Cāmaraträger.
3. Nur in der Wandmalerei, in Z (5) und Z (6) wurde ein Chikaraspieler dargestellt.
4. Von Z (5) und Z (6) abgesehen, sitzt in allen Miniaturen vor dem Herrscher nur ein Viṇāspieler und eine Person, die durch ihr Händeklatschen den Musikrhythmus untermalt. Sofern das Kind nicht die Rolle des Rhythmusuntermalers bzw. Taktangebers übernommen hat, fehlt eine derartige Person in der Wandmalerei. Dafür befindet sich unter den Musikern der Wandmalerei noch ein Tanpuraspieler, der in keiner Vergleichsminiatur vorhanden ist.
5. Ein Kind vor dem Herrscher gibt es in keiner Vergleichsminiatur.
6. In den Miniaturen steht nur ein Diener hinter dem Thron, in der Wandmalerei sind es zwei.
7. Der hohe Zaun im Hintergrund der Miniaturen fehlt in O 11., wo er einer Mauer weichen mußte, in Z (5), Z (6) und der Wandmalerei.
8. Die regelmäßige Verteilung der Bäume und Bananenstauden befindet sich nur in der Wandmalerei und Z (6).
9. In keiner Darstellung außer der Wandmalerei, Z (5) und Z (6) ist eine Terrassenbalustrade zu sehen.
10. Die Viṇā des Herrschers hat nur in Z (5), Z (6) und der Wandmalerei zwei Klangkörper am Stab befestigt.
11. Nur in der Wandmalerei ruht der linke Fuß des Herrschers auf einem Thronbein wie auf einem Fußschemel.

Im ikonographischen Inventar einer Bundikalamdarstellung des Rāga Śrī

fehlt der pferdeköpfige Tumburu, wie Ebeling denn doch bemerkte¹⁶⁴. Schon alleine deswegen können die sechs im Khajanchi-Katalog unter no. 33 vorgestellten Folios nicht aus einer im Bundikalām gemalten Rāgamālā stammen, da in der Beschreibung der Darstellung des Rāga Śrī (33 a) von Tumburu die Rede ist¹⁶⁵.

Mit dem vor den Musikanten sitzenden Kind erfuhrt die Darstellung des Rāga Śrī im Schlafzimmer des Chhattar Mahal eine ungewöhnliche Bereicherung des ikonographischen Inventars.

36. *Āsāvārī Rāgiṇī*

Nischenblende: Art I

Abbildung 147

Skizze: Figur 46

Maße: 69 × 43,8 cm

Eine blauhäutige, nur mit einem Blätterrock bekleidete Dame hält auf einem Felsen nahe einem Gewässer sitzend mit ihrer linken Hand eine sich aufrichtende Schlange, unter deren Kopf sie einen Stab hin und her bewegt. Ihr Oberkörper ist nur von Perlenketten bedeckt, ihr aufgebundenes Haar ist mit Perlen besetzt, ein großer Ohrring scheint ihr Ohr fast zu verdecken. Daneben ist ihr Körper mit Oberarmringen, Armreifen und Fußringen geschmückt. Die gepackte Schlange hat ihre Haube aufgebläht und blickt auf gleicher Höhe in die Augen ihrer Fängerin. Das nach unten hin sich verjüngende Schwanzende der Schlange fällt bis zum Rand des Kissens, auf dem die Schlangenbeschwörerin Platz genommen hat, herab. Von diesem Sitzkissen läßt die Dame ihre Beine herabhängen, wobei sie den linken Fuß etwas zu sich herangezogen hat. Von etwas eigenartiger Form ist der massive, silhouettenhaft von seiner Umgebung sich abhebende Felsen: Ist die untere Kante dem Verlauf des Gewässers folgend konkav und die obere Kante dem Verlauf der Hügelkuppe im Hintergrund folgend konvex, so sind die beiden die Höhe des Felsens bestimmenden Seitenkanten konkav. Wahrscheinlich war daran gedacht, die jeweilige Umrißlinie der Röcke der den Felsen flankierenden Damen zu wiederholen. Die beiden zur Rechten des zentralen Felsens am Gewässerufer stehenden Damen sind nach links gewandt und halten ihre rechte geschlossene Hand in Kinnhöhe, wobei sie ihre linke Hand geschlossen gegen die Hüfte zu stemmen scheinen. Von den beiden nach rechts gewandt stehenden Frauen links des Felsens hält die unmittelbar am Felsenrand sich aufhaltende Dame einen voll erblühten Lotos in ihrer linken Hand. Im Gewässer am unteren

¹⁶⁴ Ebeling 73, p. 108: "The Kinnara (damit kann nur Tumburu gemeint sein, vergl. Waldschmidt 72, p. 122) is an exclusive element of SRI." und p. 239, Text zu fig. 179, d. i. W (1): „Raj(āsthani) Trad(ition) – Bundī/Kotah only.“

¹⁶⁵ Khandalavala et al. 60, p. 37: "Nārada and Tumburu seated on a carpet playing music."

Bildrand tummeln sich Wasservögel zwischen den Blüten und Blättern der Lotosse.

Hinter bzw. auf der Hügelkuppel im Hintergrund wachsen Laubbäume und Bananenstauden, aus denen sich blühende Zweige von Kletterpflanzen winden. Zwischen den beiden Baumkronen am linken Bildrand geht die strahlende Sonne auf. Drei runde, auf schlanken Stämmen ruhende Palmenkronen ragen in den wolkenlosen Himmel.

Erhaltungszustand und Farben:

Großflächig blätterte der Farbauftrag von verschiedenen Laubbäumen und Bananenstauden und dem Hügel. Die vier stehenden Damen sind so schlecht erhalten, als ob der Versuch unternommen wurde, sie aus dem Bild zu entfernen. Besonders deutliche Kratz- und Wischspuren weist die zweite Dame von rechts auf, die dadurch umso deutlicher zu sehen ist. Das Gesicht der Schlangenbeschwörerin dürfte wie die meisten Gesichter der in den Wandmalereien dargestellten Personen zerstört gewesen sein, wurde aber ziemlich unbeholfen nachgemalt: die Nase ist viel zu groß proportioniert und zu spitz, der Haaranatz beginnt so spät, daß man meinen könnte, die Dame bekommt eine Glatze, und zu allem Überfluß ist die Farbe des Gesichtes nicht blau wie der Körper der Dame, sondern braun. Um das Gesichtprofil herum ist die grüne Farbe des Hügel verwaschen. Die blaue Farbe des Himmels wurde ebenfalls nachträglich aufgetragen, da wohl auch hier eindringendes Wasser die Farbe vom oberen Bildteil schwemmte. Die Umrise der Baumkronen wurden dabei z. T. stümperhaft übermalt, selbst bei der in der Reproduktion kaum zu sehenden Sonne fehlt ein Segment, weil die blaue Farbe eben jenes Segment verdeckt. Ein Palmenstamm wurde von der blauen Farbe förmlich durchgeschnitten. Die horizontale Mauerfuge im oberen Bildteil fällt wegen der Übermalung an dieser Stelle nicht so sehr auf, wie die vertikale Fuge am rechten Bildrand, aus der die Farbe platzte.

Der massive Felsen ist graurosa, der gesamte Hügel grün. Der Rock der Dame am rechten Bildrand erstrahlt wie die Cunaṭ der Dame am linken Bildrand in einem ungewöhnlichen Rosa, das nur in diesem Bild Verwendung fand. Die Vegetation ist in verschiedenen Grünabstufungen wiedergegeben. Die Blüten der Kletterpflanzen sind rosarot, der Rock der Dame mit dem Lotos dunkelrot. Für das Sitzkissen der Schlangenbeschwörerin wählte der Maler ein helleres Rot, das trotz des abgeblätterten Zustandes wie auch schon bei anderen Bildern nachträglich aufgetragen wurde. Weil auch hier diese Ausführung keinem Meister überlassen wurde, sind die Waden teilweise übermalt, so daß die Schlangenbeschwörerin relativ dünne Unterschenkel bekam. Die Wasservögel sind weiß, die Cunaṭ der Dame am rechten Bildrand ist schwarz.

Besonderheiten und Diskussion:

In den Vergleichsminiaturen A (9), D 22, E 36, R (21) und Z (7) sitzt die Schlangenbeschwörerin wie in der Wandmalerei nach rechts gewandt, in O (1), S (1) und Z (8) sitzt sie dagegen nach links gewandt.

Mit folgenden Abänderungen bzw. Erweiterungen des von den Miniaturen vertretenen ikonographischen Inventars wird die Wandmalerei zum Unikat:

1. Während die Schlangenbeschwörerin in den Miniaturen stets alleine dargestellt ist¹⁶⁶, wird sie in der Wandmalerei von vier Damen umgeben, deren Funktion uns unklar erscheint. Vielleicht verehren sie die von der Schlangenbeschwörerin gehaltene Kobra.
2. In den Miniaturen A (9), D 22, E 36, O (1), R (21) und Z (7) besteht der Rock der Schlangenbändigerin aus Pfauenschwanzfedern, wie er auch in den ältesten Texten beschrieben wird¹⁶⁷. Nur in der Wandmalerei und Z (8) besteht der Rock aus Blättern, in S (1) aus Gewebe.
3. Die hinter dem Hügel sich auftürmenden Felsen, die in allen Miniaturen außer S (1) zu sehen sind, fehlen in der Wandmalerei.
4. In den Miniaturen wachsen die Bäume auf dem Hügel in unmittelbarer Nähe der Schlangenhalterin, wobei die Baumstämme von Schlangen umwunden sind¹⁶⁸. In der Wandmalerei wurden diese Bäume nicht berücksichtigt, ferner ist nur eine Schlange dargestellt worden, nämlich die, die von der Dame auf dem Felsen in der Hand gehalten wird.

7. KURZE ANGABEN ZU DEN ZWISCHEN DEN NISCHEN BEFINDLICHEN WANDMALEREIEN

Wie schon auf S. 210 angedeutet, befinden sich im Schlafzimmer des Chattar Mahal zwischen den Nischen, aber nicht in den Ecken, Wandmalereien mit Darstellungen einer jeweils stehenden Dame. Wie die Rāgamālā-Illustrationen in den Ecken, sind diese Wandmalereien einfach rot umrandet. Mit der Umrandung füllen die Bilder genau den jeweiligen Nischenzwischenraum, bzw. den Raum zwischen Nische und Eingang auf äußerer Nischenhöhe. Figur 9 vermittelt die Position dieser Wandmalereien, die entsprechend den Rāgamālā-Illustrationen durchnummeriert wurden.

Die Damen stehen in einer schematisierten Landschaft, deren Aufteilung auf S. 222 erläutert wurde. Die Wasserzone ist in allen Fällen besonders schmal ausgefallen, aber stets an – wenn auch winzigen – Lotossen zu erkennen. In der Vegetationszone gedeihen in vielen Darstellungen kleinere Blu-

¹⁶⁶ Einzige Ausnahme ist S (9), wo ein am Felsen hockender Mann die für Schlangenbeschwörer typische Pungi-Flöte bläst.

¹⁶⁷ Waldschmidt 72, S. 89: „... śikhi piccha vāsā ...“

¹⁶⁸ Ausnahme ist S (9), wo die Schlangen nur auf dem Felsen kriechen.

men (Mohn, Narzissen etc.). In relativ gut erhaltenen Wandmalereien des „Damentyps“ steht die Dame unter einer schlankstämmigen Weide, die einem Grashalm im Winde nicht unähnlich sieht. In der Regel halten sich in der Vegetationszone zwei Vögel auf, die meistens sehr naturalistisch wiedergegeben sind und von Ornithologen benannt werden können. Die Himmelszone ist wegen der weit hochgezogenen Hügelzone verhältnismäßig schmal.

Die Damen gelangten in den verschiedensten Körperdrehungen und Standhaltungen zur Darstellung. Die Zusammenstellung der Kleidung wiederholt sich in Verbindung mit dem oft reichen Schmuck erstaunlicherweise nie. Ebenso phantasievoll wechseln die von den Damen mitunter gehaltenen Gegenstände (Blumen, Flaschen, Waffen etc.).

Der Erhaltungszustand der meisten Wandmalereien des „Damentyps“ ist sehr schlecht, zumal die „Kleiderhaken“ (siehe S. 209) über den Bildern in die Wand eingelassen wurden und es wahrscheinlich den an ihnen aufgehängten Gegenständen zu verdanken ist, daß die meisten Wandmalereien besonders im oberen Teil sehr zerstört sind. Wie bei den Rāgamālā-Illustrationen sind auch hier die Augenpartien oft zerkratzt. Von den relativ gut erhaltenen Darstellungen kann gesagt werden, daß sie sehr niveauvoll ausgeführt sind. Sie entstanden wahrscheinlich nur wenig später als die Rāgamālā-Illustrationen, wenn nicht gleichzeitig.

In der folgenden Liste wird unter 1) die Bildgröße innerhalb der roten Umrandung (Höhe vor Breite) und unter 2) die Gesichtswendung vermerkt.

- D 1: 1) 81,0 × 19,0 cm 2) links Abbildung 155
 (Den oberen Teil des Bildes verdeckt eine festinstallierte Holzplatte mit vier aufmontierten Schaltern und einer Steckdose)
- D 2: 1) 80,0 × 21,0 cm 2) rechts Abbildung 153
- D 3: 1) 81,0 × 21,0 cm 2) links Abbildung 152
- D 4: 1) 80,8 × 15,6 cm 2) rechts Abbildung 150; Farbtafel X
- D 5: 1) 81,2 × 15,6 cm 2) links Abbildung 151
- D 6: 1) 80,0 × 20,6 cm 2) rechts Abbildung 149
- D 7: 1) 80,0 × 20,6 cm 2) links Abbildung 156
- D 8: 1) 81,6 × 19,4 cm 2) links Abbildung 154
- D 9: 1) 81,1 × 19,4 cm 2) links
- D 10: 1) 83,0 × 15,0 cm 2) rechts Farbtafel XI
- D 11: 1) 83,2 × 15,4 cm 2) links
- D 12: 1) 83,0 × 21,8 cm 2) rechts
- D 13: 1) 82,8 × 22,6 cm 2) rechts
- D 14: 1) 83,2 × 19,0 cm 2) rechts

Nicht unerwähnt bleiben sollte das Truthahnpaar zu Füßen der Dame in D 7 (Farbtafel XVI). Die Truthenne steht unterhalb des Truthahns und wie dieser nach links gewandt neben einer blühenden Narzisse. Der Truthahn verweilt vor einer blühenden Mohnblume. Vor ihm steht ein kranichartiger

Vogel in fast weißem Gefieder. Dieses Truthahnpaar belegt einmal mehr die enge Verbindung des kaiserlichen Moghulhofes mit den Herrschern Bundis. Auch entsprechende Blumendarstellungen lassen sich unschwer in Moghulminiaturen wiederentdecken¹⁶⁹.

¹⁶⁹ Vergl. z. B. Kühnel 55, Farbtafel 15 (= Hickmann 79, Farbtafel 53), oder Hickmann 79, Farbtafel 41.