



universität
wien

DISSERTATION / DOCTORAL THESIS

Titel der Dissertation /Title of the Doctoral Thesis

Transgressive śivaitische Praktiken
in frühen Darstellungen der Sanskrit- und Prakrit-Dichtung.
Eine literarisch-kognitivistische Studie.

verfasst von / submitted by

Mag.phil. Christian Ferstl

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Doktor der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2020 / Vienna 2020

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on the student
record sheet:

UA 792 389 387

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt /
field of study as it appears on the student record sheet:

Sprachen und Kulturen Südasiens und Tibets

Betreut von / Supervisor:

o. Univ.-Prof. Dr. Karin C. Preisendanz

Betreut von / Supervisor:

Dr. Csaba Dezső (Eötvös-Loránd-Universität,
Budapest)

Dank

*meinen Eltern und Lehrern
nicht zuletzt für ihre Geduld.*

Inhaltsverzeichnis

| | | |
|-----|----------------------------------------------|-----|
| I | Einleitung | |
| 1. | Überblick | 7 |
| 2. | Auswahl der literarischen Werke | 10 |
| 3. | Die literarischen Formen | 14 |
| 4. | Religionsgeschichtlicher Überblick | 16 |
| 5. | Individuelle Fragestellungen | 18 |
| 6. | Der Wahrheitsgehalt fiktionaler Literatur | 20 |
| II | Die literarischen Darstellungen | |
| 1. | <i>Aśvaghōṣas Buddhacarita</i> | |
| 1.1 | Einleitung | 35 |
| 1.2 | Benutzte Quellen | 39 |
| 1.3 | Der <i>bhasmaśāyin</i> | 43 |
| 2. | <i>Hālas Gāhāsattasāi</i> | |
| 2.1 | Autor und Werk | 63 |
| 2.2 | Benutzte Quellen | 70 |
| 2.3 | Die <i>kāvālīā</i> | 77 |
| 3. | <i>Mahendravarmanas Mattavilāsaprahasana</i> | |
| 3.1 | Autor und Werk | 91 |
| 3.2 | Benutzte Quellen | 95 |
| 3.3 | Der <i>ummattaka</i> | 99 |
| 4. | <i>Bāṇas Kādambarī</i> | |
| 4.1 | Autor und Werk | 119 |
| 4.2 | Benutzte Quellen | 121 |
| 4.3 | Der <i>dhārmika</i> | 128 |
| 5. | <i>Koūhalas Līlāvāi</i> | |
| 5.1 | Benutzte Quelle | 173 |
| 5.2 | Autor und Werk | 174 |
| 5.3 | Der <i>pāsuvaya</i> | 206 |

| | | |
|-------|---------------------------------------------------------|-----|
| 6. | Somadevas <i>Yaśastilaka</i> | |
| 6.1 | Autor und Werk | 225 |
| 6.2 | Benutzte Quellen | 229 |
| 6.3 | Śivaitische Praktiken in einer jainistischen Erzählung | 231 |
| 6.3.1 | Ein Menschenopfer für Caṇḍamāri | 237 |
| 6.3.2 | Ein Mehlgockel für Caṇḍikā | 263 |
| 6.3.3 | Doxographische Polemik | 275 |
| III | Der kognitive Gewinn | |
| 1. | Lernen aus Fiktionen | 291 |
| 2. | Kognitivistische Nachbetrachtungen | 293 |
| 3. | Der Erkenntnisgewinn aus den untersuchten Texten | 303 |
| 4. | Normative Elemente | 313 |
| 5. | Schlussbemerkung | 315 |
| | Anhänge | |
| 1. | Zur Wiedergabe der metrischen Passagen | 317 |
| 2. | Zur Transkription der Prakrittexte | 319 |
| 3. | Das literarische Interesse (<i>kuṭūhala, kautuka</i>) | 320 |
| | Literaturverzeichnis | |
| 1. | Primärquellen und Abkürzungen | 325 |
| 2. | Sekundärliteratur | 329 |
| | Zusammenfassung | 351 |
| | Abstract | 351 |

**Transgressive śivaitische Praktiken
in frühen Darstellungen der Sanskrit- und Prakrit-Dichtung.
Eine literarisch-kognitivistische Studie.**

*Kunst gibt nicht das Sichtbare wieder,
sondern macht sichtbar.*

Paul Klee

I

Einleitung

Die vorliegende Studie ist einzelnen Beispielen literarischer Figuren gewidmet, deren Ausgestaltung Merkmale śivaitischer, meist asketischer Praktiken enthalten. Sie Figuren stammen aus sechs ausgewählten Werken der indischen Kunstdichtung in Sanskrit und Prakrit. Die Werke von jeweils verschiedenen Autoren stammen aus der Zeit des ersten bis zehnten Jahrhunderts und sind formal je verschiedenen Genres zuzurechnen. Gemeinsam ist ihnen die literarisch verarbeitete Außenansicht auf Vertreter und Vertreterinnen esoterischer Traditionen des Śivaismus. Diese werden mithilfe religiös-normativer Literaturwerke identifiziert und ins Licht der jeweiligen traditionseigenen Innenansichten, die sich daraus erschließen, gerückt. Zugleich werden auch die zahlreichen literarischen Stilmittel berücksichtigt, die in den Darstellungen erkennbar sind. Die Studie ist dabei von zwei grundlegenden Fragen geleitet: Worin liegt die Kunstfertigkeit der ausgewählten Dichtungen, das heißt der Werke im Ganzen und der daraus herausgegriffenen Passagen im Speziellen, und ist sie im Zusammenhang mit der Thematik der Studie von Bedeutung? Und: Können literarische Werke, deren Inhalt weitgehend fiktiv ist, überhaupt Wissen vermitteln, und wenn ja, welche Art von Wissen? Im Versuch, diese Fragen zu beantworten, werden die dichterischen Darstellungen in ihrem jeweiligen literarischen, historischen und kulturellen Kontext unter die philologische Lupe genommen. Schlüsse werden jeweils am Ende der Abschnitte II 1-6 und, mit stärkerem Bezug auf die im Einleitungsteil I 6 skizzierten erkenntnistheoretischen Überlegungen, im Schlussteil III gezogen. Auf diese Weise sollen kultur- und geistesgeschichtliche Phänomene anhand fiktionaler Literatur untersucht und umgekehrt fiktionale Dichtungen vermittlels historischer Forschung interpretiert werden. Besonderes Augenmerk wird dabei auf den Erkenntniswert der literarischen Fiktionen für den Rezipienten gelegt.

1. Überblick

Die Erforschung der Kultur- und Religionsgeschichte Indiens beruht zu einem bedeutenden Teil auf der Interpretation schriftlicher Quellen. Diese stammen zu einem großen Teil aus der Feder

von Anhängern derselben Traditionen, die der Historiker untersuchen möchte. Dadurch bieten sich ihm eine große Bandbreite von Selbstdarstellungen, Innenansichten etwa in Form von Lehrwerken und als maßgeblich erachteten Sammlungen von Vorschriften, die aufgrund ihres präskriptiven Charakters ein Idealbild der eigenen Tradition festhalten.

Fremddarstellungen bilden dem gegenüber einen wichtigen Kontrapunkt, indem sie verschiedene Formen der Außenansicht bieten. Damit soll nicht gesagt sein, dass sie notwendigerweise objektiver oder zutreffender sind als Selbstdarstellungen. Sie können aber das Bild um mitunter wichtige Aspekte bereichern. Im Falle der indischen Geschichte sind Fremddarstellungen keine große Ausnahme. Sie finden sich in Form von Inschriften (vor allem in Stein und auf Kupfertafeln), in Reiseberichten (etwa chinesischer Buddhisten) und Chroniken (wie Kalhaṇas *Rājatarāṅgiṇī*), in der umfangreichen philosophischen und wissenschaftlichen Literatur, in der gegnerische Positionen, das heißt Argumente anderer Traditionen und Schulen dargestellt und diskutiert werden, und nicht zuletzt in fiktionalen Dichtungen. Vor allem die erstgenannten, inschriftlichen Zeugnisse sind in der Hinsicht sehr wertvoll, dass sie oft gut datierbar sind und dass ihre Überlieferung keine laufenden Abschriften nötig machte, die nur allzu oft zu teilweise problematischen Textvarianten führten. Ihre Bedeutung ist auch für die śivaitische Religionsgeschichte nicht zu unterschätzen,¹ immer aber unter Berücksichtigung auch aller anderer Formen von schriftlichen² und sonstigen historischen Quellen.

Der letztgenannten dieser Formen von schriftlichen Quellen zur Religionsgeschichte, nämlich den Werken der fiktionalen Dichtung, der sogenannten „schönen Literatur“, um den gebräuchlichen, aber ästhetisch wertenden Ausdruck zu verwenden, ist die vorliegende Studie gewidmet. Sie hat gegenüber anderen Literaturformen den Ruf, sich zwar gut zur Zerstreuung, Unterhaltung oder Erbauung zu eignen, inhaltlich aber wenig zuverlässig, ja eine Sammlung bloßer Phantasiegebilde zu sein. Denn Autoren von fiktionalen Texten genießen den Verfassern der vordergründig sachlichen Literatur gegenüber nicht nur größere literarische Freiheit, sie stammen in vielen Fällen auch nicht aus der religiösen Tradition, deren Praktiken oder Vertreter sie beschreiben. Dennoch möchte ich auf den folgenden Seiten untersuchen, ob und inwiefern diese phantasievollen und die Phantasie anregenden Werke der Kunstdichtung (*kāvya*) nicht doch für die Gewinnung (neuer) Erkenntnisse zur indischen Religionsgeschichte in ihrem weiteren kulturellen Kontext taugen.

Um die Arbeit in einem überschaubaren Rahmen zu halten, wurden zu diesem Zweck Darstellungen von Vertretern und Praktiken des frühen esoterisch-asketischen Śivaismus gewählt, vom sogenannten Atimārga über den Mantra- bis zum Kulamārga, Traditionen, die im Folgenden noch

¹ Die Bedeutung inschriftlicher Quellen, auch hinsichtlich der Unterschiede zur traditionseigenen präskriptiven Literatur, erläutert Sanderson (2013b).

² Sanderson 2014.

zu unterscheiden sind. Diese vortantrischen bis tantrischen Religionsformen sind in der Hinsicht als transgressiv zu bezeichnen, als sie in starkem Widerspruch zur weiter verbreiteten Laienreligion und -kultur und zur religiösen Tradition der Kunstdichter selbst stehen. Die gewählten literarischen Werke stammen aus einer Zeit, in der sich die genannten śivaitischen Traditionen nach und nach herausbildeten und ihre Wirkung auf die vormoderne indische Gesellschaft erst entfalteten. Dadurch sind auch manche literarische Konventionen, die später auf die dargestellten Traditionen Bezug nehmen, noch nicht voll herausgebildet. Dass somit manche Stereotypen noch nicht verfestigt sind, führt zu einer überraschenden Vielfalt in der Darstellung, die nicht allein dem Umstand geschuldet ist, dass die für die Studie ausgewählten Werke je unterschiedlichen literarischen Genres zuzuordnen sind.

In welcher Weise nun wurden in der indischen Kunstdichtung des ersten Jahrtausends Asketen transgressiver, vortantrischer und tantrisch-esoterischer Traditionen dargestellt? Wie sehr unterscheiden sich die literarischen Repräsentationen von dem idealisierten Bild, das in präskriptiven Werken der jeweiligen religiösen Traditionen selbst erhalten ist? Welche literarischen Mittel machten sich die Dichter zunutze und mit welcher Wirkung? Und welche Erkenntnisse ergeben sich aus den ganz unwissenschaftlichen Werken der Erzähler und Dichter für historische und heutige Leser?³

Um diese und damit verbundene Fragen zu beantworten, analysiert die vorliegende literatur-, religions- und kulturgeschichtlich orientierte Studie sechs voneinander unabhängige Passagen aus Werken der indischen Dichtung, die im Zeitraum vom ersten bis zehnten Jahrhundert entstanden sind. Diese in Sanskrit und Prakrit verfassten Werke je verschiedener Genres – von der Strophen-sammlung über die Schauspielkomödie bis zum Kunstepos – zählen zu den ältesten erhaltenen Kunstdichtungen, in denen Vertreter verschiedener (vor-)tantrischer Traditionen des Śivaismus geschildert werden.

Der philologische Teil der Studie geht in sechs Einzelanalysen von den in Druckform edierten Primärwerken aus. Für die Fragestellung der Studie zentrale Passagen aus ihnen werden aus der jeweiligen Originalsprache übersetzt und kommentiert und allen weiteren Untersuchungen, Betrachtungen und Argumenten zugrundegelegt. Letztere stützen sich außerdem auf die zum Teil

³ Die klassische indische Kunstdichtung lässt aufgrund ihrer mitunter großen Komplexität vermuten, dass sie eher gelesen als im Vortrag gehört wurde (Pollock 2006: 4f., Ticken 2014: 86f., siehe auch Pollock 2003: 83-91). Ich schließe aber im Folgenden Hörer aus meinen Beobachtungen nicht aus, auch jene Literati nicht, die in der Lage waren, den genauen Wortlaut auch umfangreicher Passagen aus dem Gedächtnis wiederzugeben bzw. sich selbst in Erinnerung zu rufen. Im Allgemeinen meine ich zudem den „kompetenten“ Leser, das heißt jenen Rezipienten, der Wortlaut und Inhalt des Textes (im Original oder den einer geeigneten Übersetzung) grundsätzlich versteht. Das umfasst sowohl den modernen, wissenschaftlich motivierten Leser, etwa den Literatur-, Kultur- und/oder Religionsgeschichtler, als auch den Laienleser, ebenso natürlich den historischen Leser zur ungefähren Zeit der Entstehung eines Werks oder spätere, vormoderne Leser.

umfangreiche Sekundärliteratur in indischen und europäischen Wissenschaftssprachen. Als theoretisches Fundament dient eine Adaption des literarischen Kognitivismus. Dieser vertritt die nicht ganz selbstverständliche Ansicht, dass auch die Lektüre von Texten mit fiktivem Inhalt einen Erkenntnisgewinn ermöglicht, der mehr beinhaltet als ein Wissen über die Texte selbst. Dass und inwiefern eine gewisse kognitivistische Haltung gegenüber der Literatur auch den vormodernen indischen Literaten nicht fremd war, belegen Beispiele und Textverweise vor allem in den Abschnitten I 6 und III.

Insgesamt soll mit der vorliegenden Studie gezeigt werden, welchen Beitrag höfisch geförderte Kunst in anderen Kulturen und zu anderen Zeiten als der (post-)modernen europäischen zur Wahrnehmung von unorthodoxen religiösen Traditionen leisteten, die die gesellschaftlichen Normen in auffallender Weise übertraten. Es wird zudem der Versuch unternommen, die Entstehung eines narrativen Elements nachzuvollziehen: des sich zur literarischen Konvention herausbildenden Motivs des tantrischen Asketen. Dabei werden sowohl textinterne als auch extratextuelle Faktoren der narrativen Sinnbildung untersucht.

2. Die Auswahl der literarischen Werke

Eines der Hauptanliegen der vorliegenden Studie ist es, einen repräsentativen Querschnitt aus möglichst frühen und unterschiedlichen Werken der Kunstdichtung in Sanskrit und Prakrit daraufhin zu untersuchen, in welcher Weise darin unorthodoxe śivaitische Asketen und ihre Praktiken dargestellt werden und welcher Erkenntniswert diesen fiktionalen Darstellungen zugeschrieben werden kann.

Die Auswahlkriterien waren in erster Linie die Zugehörigkeit der Werke zur Kunstdichtung und eine möglichst frühe Entstehungszeit. Ferner sollten sie möglichst verschiedene literarische Formen und Genres repräsentieren und von Autoren verfasst sein, die selbst unterschiedlichen religiösen Traditionen anhängen. Da auch weniger beachtete Werke, Passagen und Figuren oder bislang unbeachtete Aspekte derselben willkommen waren, fiel die Wahl somit auf die folgenden Dichtungen:

| Titel und Autor | Entstehungszeit | Form und Sprache | Genre | Themen | untersuchte Figuren |
|----------------------------------------|-----------------|--------------------------------------------|--------------------------------|--------------------------------------------------|------------------------------------------------------|
| <i>Buddhacarita</i> (BC) von Aśvaghōṣa | um 100 u.Z. | Kunstepos (<i>mahākāvya</i>) in Sanskrit | Hagiographie (<i>carita</i>) | Leben und Wirken des Bodhisattva Sarvārthasiddha | <i>bhasmaśāyin</i> , „der in Asche zu liegen pflegt“ |

| | | | | | |
|----------------------------------------------------------------------------|-----------------------------|------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------|
| <i>Gāhāsattasāī</i> (GS), Hāla Sātavāhana zugeschrieben | 2.-7. Jh. | Einzelstrophen (<i>muktaka</i>) in Prakrit (Māhā- rāṣṭrī) | Anthologie | weit gestreut, größtenteils Erotik | <i>kāvālīā</i> , eine An- hängerin des Gottes Śīva als Asket |
| <i>Mattavilāsa- prahasana</i> (MVP) von Mahendra- vikrama Varman | Anfang des 7. Jhs. | Schauspiel (<i>nāṭaka</i>) in Sanskrit und Prakrit | Komödie (<i>prahasana</i>) | Koexistenz ver- schiedener Reli- gionen und Religionskritik | <i>ummattaka</i> , ein „vorgeblich Irrer“ |
| <i>Kādambarī</i> (Kā) von Bāṇabhaṭṭa | erste Hälfte des 7. Jhs. | Kunstprosa in Sanskrit | fiktionale Erzählung (<i>kathā</i>) | Liebe, Thron- folge, Wieder- geburt | <i>jaradraviḍa- dhārmika</i> , ein „alter südlicher ,Heiliger“ |
| <i>Līlavāī</i> (Lī) von Kōūhala | 8. Jh. | Verserzählung in Prakrit (Māhārāṣṭrī mit Merkmale der Śaurasenī) | fiktionale Erzählung (<i>kaḥā</i>) | Liebe, Schicksal, Reichspolitik | <i>pasuvaya</i> , ein Anhänger des Śīva Paśupati |
| <i>Yaśastilaka</i> (YT) von Somadeva Sūri | Mitte des 10. Jhs. | Kunstprosa mit Strophen (<i>campū</i>) in Sanskrit | didaktische Erzählung | Gewaltlosigkeit und Bekehrung zur Lehre der Digambaras | Anhänger und Geg- ner des höfischen Ritualismus |

Wie sich zeigen wird, könnten die Darstellungsweisen der untersuchten Werke kaum unterschiedlicher sein. Auch in Bezug auf die ausgewählten Figuren lässt sich nur eine Gemeinsamkeit feststellen: sie entsprechen keinem der Stereotypen śivaitischer Asketen, die Bloomfield (1924), Siegel (1995) und andere mit zahlreichen Beispielen belegten. Die Figur des gefährlichen Tantrikers etwa, der fest entschlossen ist, seiner Gottheit durch unheimliche Opferrituale übernatürliche Fähigkeiten abzurufen, verfestigt sich erst um die Jahrtausendwende zum Klischee, obgleich sie bereits im achten Jahrhundert in Bhavabhūti's Schauspiel *Mālatīmādhava* (MM) voll ausgestaltet ist. Frühere Werke wie Bāṇas Kā enthalten nur einzelne und sehr kreativ verarbeitete Elemente solcher Stereotypen.

Auch die Haltungen der jeweiligen (impliziten) Autoren⁴ den in ihren Werken auftretenden und hier ausgewählten asketischen Figuren gegenüber zeigen große Unterschiede. Im Fall der Komödie

⁴ Das Konzept des „impliziten Autors“ (implied author) prägte der amerikanische Literaturwissenschaftler Wayne C. Booth (1961). Booth und seine Anhänger vertreten mit guten Gründen die Auffassung, dass die reale Person des Autors vom fiktiven Erzähler ebenso zu unterscheiden ist, wie von dem im literarischen Werk nur erschließbaren, eben „impliziten“ Autor. Allein die Lektüre des Werks erlaubt keine gesicherte Aussage über die tatsächliche Person des Autors.

MVP steht die Satire im Vordergrund, deren scharfer Witz erst am Ende des Stücks einer allgemeinen Versöhnung weicht. Oft kennzeichnet die zunächst als bizarr präsentierten Figuren schon sehr viel früher eine wohlwollend gestaltete Rolle, indem sie sich etwa als sehr positiv für den Erzählverlauf oder hilfreich für die Hauptfiguren erweisen, wie im biographischen Kunstepos BC und den Erzählungen Kā und Lī. Die Campū YT ist hingegen von einer Polemik gegen śivaitische und eine Reihe anderer Lehren geprägt, die der vom Autor vertretenen eigenen Lehre diametral gegenübergestellt werden. Auf die Wirkung dieser verschiedenen Darstellungsweisen wird in Abschnitt III dieser Arbeit noch einmal zurück zu kommen sein.

Der notgedrungenen Beschränkung auf sechs Literaturwerke fiel die eingehende Betrachtung einer Reihe anderer Dichtungen zum Opfer, deren als śivaitische Asketen geschilderte Figuren zum Teil ebenfalls eine je eigene Studie wert wären. In ungefährender chronologischer Reihenfolge sind dies unter anderen die folgenden Dichtungen:

Das *Harṣacarita* (HC): Diese von Bāṇa verfasste Biographie seines Förderers König Harṣa ist weniger fiktional als historiographisch, auch wenn diese Bezeichnung nicht ganz den modernen Auffassungen einer Fakten vermittelnden Historiographie entspricht.⁵ Das umfangreiche Werk in ausgeprägter Kunstprosa enthält unter anderem die Schilderung eines für König Puṣpabhūti wichtigen Rituals unter der Leitung des śivaitischen Ritualpriesters Bhairavācārya. Mit der Wahl des BC wurde jedoch bereits eine Biographie (*carita*) und mit der Kā ein Werk Bāṇas in die Auswahl aufgenommen. In Abschnitt II 4, der dem letztgenannten Werk gewidmet ist, wird gelegentlich auf das HC verwiesen.⁶

Der *Gauḍavaho* (GV): Diese metrische Prakrit-Erzählung von Vākpati (Bappai), einem Zeitgenossen Harṣas, erfährt heute ähnlich geringe Aufmerksamkeit wie Kouhalas Lī.⁷ Das Werk, eine Mischung aus Heldenepos, Liebesgeschichte und Anthologie, enthält eine 53 Strophen lange Hymne (*stotra*) an die im Vindhya Gebirge verehrte Göttin, die unter anderem Caṇḍī, Bhairavī und Śabarī genannt wird (v. 285-337). Die Passage enthält unter anderem Erwähnungen von Details ihres im Wald gelegenen Tempels und Elementen ihrer kultischen Verehrung, wie blutigen Opfern und Darreichungen von Schwertern. In beiden Fällen sind jedoch Kā und YT ausführlicher.

Das *Mālatīmādhava*: Bhavabhūti beschreibt in seinem oben erwähnten Zehnakter MM einen Kāpālīka namens Aghoraghaṇṭa und dessen durch die Lüfte fliegende Schülerin Kapālakunḍalā. Zu ihren rituellen Praktiken, die sie auf einer Leichenverbrennungsstätte durchführen, zählt auch

⁵ Wie jedoch Pathak (1966) und andere ausführen, sind indische literarisch-dichterische Geschichtswerke wie das HC hinsichtlich ihres Erkenntniswertes nicht zu unterschätzen.

⁶ Siehe auch Hatley 2007: 73-83.

⁷ Eine erfreuliche Ausnahme ist ein Aufsatz von Bodewitz (1998). Auch Warder (1994: 401-413 [§ 2432-2456]) geht etwas ausführlicher auf den GV ein.

der Verkauf von Menschenfleisch. Mit Hinblick auf diese beiden Rollen in den Akten vier und fünf wurde das viel beachtete Werk unter anderem bereits von Bloomfield (1924), Lorenzen (1972: 56-59), Warder (1994: 271-308), Sanderson (2001: 11f.) und Hatley (2007: 84-94) besprochen.

Die *Kappūramañjarī* (KM): Diesem Prakrit-Schauspiel verleiht sein Autor Rājaśekhara nicht zuletzt mit der Rolle des śivaitisch-tantrischen Ritualpriesters Bhairavānanda ein großes Maß an Spannung. Dieser ist es auch, der letzten Endes den Ausgang des Dramas in der Hand hat.

Der *Āgamaḍambara* (ĀD): Im Vorspiel zum dritten Akt dieses Schauspiels des kaschmirischen Dichters und Philosophen Jayanta Bhaṭṭa (um 900) treten zwei Māgadhī-Prakrit sprechende Figuren auf, die als śivaitische Asketen die bezeichnenden Namen Śmaśānabhūti („der Asche von der Leichenverbrennungsstätte trägt“) und Kaṅkālaketu (etwa: „dessen Erkennungszeichen Gebeine sind“) tragen. Sie werden als „Eingeweihte“ (*sādhaka*)⁸ bezeichnet und aus der Sicht der vedisch-brahmanischen Orthodoxie als Häretiker in Gestalt śivaitischer Kāpālikas geschildert.⁹

Die *Vasudevahiṇḍī*: Weil dieses im sogenannten Jaina Māhārāṣṭrī mit zahlreichen Archaismen verfasste Werk des jainistischen Autors Saṅghadāsa nur einen Teil der verlorenen (oder auch nur legendären) „Großen Erzählung“, der *Bṛhatkathā*, überliefert, verfasste Dharmasenagaṇi den schwer zu datierenden zweiten oder „mittleren Teil“ *Majjhimakhaṇḍa* (VHM) dazu.¹⁰ Eine Passage des VHM (p. 25f.) beschreibt einen auffallend schön anzusehenden Kāpālika, der bald als die verkleidete Prinzessin Prabhāvatī erkannt wird, eine der Hauptfiguren dieses Teils der Erzählung. Die Schilderung des Kāpālika erfüllt ganz die literarischen Konventionen, nach denen Totenköpfe (*kapāla*), Schädelstab (*khaṭvāṅga*), Haarflechten und Asche nicht fehlen dürfen.

Der *Kathāsaritsāgara* (KSS): Ähnlich konventionell sind die zahlreichen śivaitischen Asketen, die Somadeva (ein anderer Autor als jener des YT) in seiner Geschichtensammlung KSS immer wieder auf Leichenverbrennungsplätzen schildert, wo sie durch tantrische Praktiken übernatürliche Genüsse oder Fähigkeiten zu erlangen suchen. Diesen oft als Pāśupata oder Kāpālika bezeichneten Gestalten kommt in aller Regel die Rolle der Bösewichte zu, wie auch dem Bettelmönch (*bhikṣu*) in der Rahmenhandlung zu dem als „Fünfundzwanzig Geschichten des Vetāla“ (*Vetālapāñcaviṃśatikā*) bekannten Abschnitt der Sammlung (KSS 12.8-32). So schildert beispielsweise die 23. ebendieser Geschichten einen „alten Pāśupata Yogi, der sich auf dem Verbrennungsplatz bei einem

⁸ Brunner 1975.

⁹ ĀD p. 128-136.

¹⁰ Den ungefähr um das Jahr 700, wie aufgrund von sprachlichen Merkmalen des Textes vermutet wurde, oder auch erheblich später und zumindest teilweise erst im 11. Jh. verfassten VHM und sein Verhältnis zur *Vasudevahiṇḍī* (6. Jh. oder früher) beschreibt Jain 2004: 236-241. Ein dritter oder letzter Teil der *Vasudevahiṇḍī* existiert meines Wissens nicht; siehe hierzu Jain 1977: 14-18 und 28.

Kloster niedergelassen hatte“.¹¹ Aufgrund seiner Entstehungszeit im elften Jahrhundert fällt der KSS jedoch aus dem zeitlichen Rahmen dieser Studie. Dasselbe gilt für die noch späteren Fassungen der bis heute sehr beliebten Vetālageschichten. In der siebten Erzählung von Jambhaldattas *Vetālapañcaviṁśati* (VP^J) etwa, einer lediglich vor das 16. Jahrhundert datierten¹² Prosafassung in Sanskrit, begegnet uns ein Kāpālika namens Sattvaśīla (p. 54,8f.).

Aufgrund ihrer vergleichsweise späten Entstehungszeit schieden auch die folgenden Werke und Passagen aus: Kṛṣṇamiśras Schauspiel *Prabodhacandrodaya* (11. Jahrhundert), die Māhārāṣṭrī-Erzählung *Agadadatta* des jainistischen Autors Devendra¹³ und die Erzählungen der *Bharaṭakadvātrimśikā*, in deren „Geschichten über Einfältige“ (*mugdhakathā*) oft śivaitische Asketen das Ziel der Satire sind. Wie auch die VP^J sind die beiden letztgenannten Werke zudem nicht als Kunstdichtung zu bezeichnen, sondern eher der stilistisch weniger raffinierten Erzählliteratur zuzuschreiben.

3. Die literarischen Formen

Wissenschaftliche wie literarische Werke können äußerst komplex sein. Das trifft auf zeitgenössische Werke ebenso zu wie auf historische. Bei letzteren kommt hinzu, dass der zeitliche Abstand zu ihrer Entstehung vieles unklar werden lässt. Eine unkommentierte Übersetzung ist daher für den modernen Leser, wenn überhaupt, nur schwer zu rezipieren. Davon ist auch die akademische Fachleserschaft nicht ausgenommen. Die Anfertigung einer Übersetzung verlangt eine eingehende Analyse der historischen und literarischen Zusammenhänge und kann nicht auf der Kenntnis des Vokabulars, der Grammatik und der Syntax allein beruhen. Mit den Worten der Literaturwissenschaftler Matías Martínez und Michael Scheffel:

Das Verstehen fiktiver Welten und Handlungen wird nicht allein vom Text gesteuert, sondern auch vom Kontext und von Erfahrungen, Kenntnissen, Dispositionen und kognitiven Strukturen des Lesers. Ohne die konstruktive Aktivität des Lesers, lediglich auf der Basis seiner Sprachkenntnis, würden narrative Texte vermutlich sinnlos erscheinen.¹⁴

Zur Komplexität von Kunstdichtungen tragen auch formale Elemente bei, die gern als schönes, aber inhaltlich verzichtbares Beiwerk betrachtet werden. Dem möchte ich entgegenhalten, dass die

¹¹ KSS 12.30.21: *śmaśāne (...) vṛddhaḥ pāśupato yogī maṭhikāyāṃ kṛtasthitiḥ*.

¹² Emeneau vermutet die Entstehung dieser Fassung im Vorwort zu seiner Textausgabe und Übersetzung des Werks (VP^J p. xi) als „at some period anterior to the 16th century.“

¹³ Jacobi 1886a: 68-86. Strophen 208f. beschreiben einen als Pāśupata-Asket auftretenden Straßenräuber mit den konventionellen Haarflechten, aschebestreuten Gliedern, einem Dreispieß etc. (v. 208f.).

¹⁴ Martínez und Scheffel 2016: 165.

äußere Form (von der losen Strophensammlung bis zum durchkomponierten Kunstepos oder Prosa-roman) und innere formale Elemente (Metren, Satzbau, Klangfiguren etc.) sehr wohl ihre Wirkung auf den Leser ausüben, der sich ihr nur schwer entziehen kann. Diese formalen Elemente sind ein ganz ebenso wesentliches Merkmal der Kunstdichtung wie inhaltliche (Vergleiche, Metaphern, Übertreibungen etc.). Und sowenig wie letztere in der Übersetzung oder Analyse einer Textstelle ignoriert werden können, müssen auch erstere beachtet werden.¹⁵ Und wie könnte man dem Leser einer Übersetzung die Wirkung formaler Elemente besser vermitteln, als sie nach besten Kräften nachzubilden?¹⁶

Die Vielfalt der literarischen Form der hier ausgewählten Werke schlägt sich daher auch in den Übersetzungen nieder, mit denen jede der zitierten Passagen versehen wurden. So wurden die Strophen der Komödie MVP und der Campū YT, die im Original in kürzere und längere Prosaabschnitte eingebettet sind, auch in den Übersetzungen metrisch nachgeahmt. Der literarische Effekt des Wechsels zwischen metrischer und Prosadichtung schien mir zu charakteristisch, als in der Übersetzung darauf verzichten zu können. Zur Methode bei der Wiedergabe der unterschiedlichen Versmaße sei der Leser auf Anhang 1 verwiesen.

Die Strophen von GS und Lī wurden hingegen bis auf wenige Ausnahmen in Prosa wiedergegeben. Dies hat seinen Grund darin, dass ihr Versmaß, die Āryā-Strophe, zwar streng geregelt ist, zugleich aber so große metrische Freiheiten erlaubt, dass es sich dem ungeübten Ohr nicht ohne Weiteres erschließt. Auch im Falle der Übersetzungen aus dem BC habe ich mich gegen eine metrische Wiedergabe entschieden. Die syntaktische Eigenständigkeit jeder einzelnen Strophe der drei genannten Werke bewirkt jedoch auch in einer Prosaübersetzung einen gewissen Rhythmus. Eine annotierte metrische Übersetzung von BC 1.1-14.66 hat József Vekerdi (1999) vorgelegt.

Ich habe ferner versucht, die kunstvolle Prosa der Werke Kā und YT soweit wie möglich nachzuahmen. Dies betrifft nicht nur die Sinnenebene wie Vergleiche, Metaphern und Übertreibungen; berücksichtigt wurden auch syntaktische und klangliche Eigenheiten der Dichtungen, das heißt einerseits die teils enorme Länge des Satzbaus, andererseits die verschiedenen Formen von Halbreim und Gleichklang (*anuprāsa*). Jedes der genannten Stilmittel – die einheimische Poetik bezeichnet sie zurecht als „Schmuck“ (*alaṃkāra*) – ist für die klassische indische Dichtung sehr charakteristisch, und ihre Wirkung sollte dem Leser der Übersetzungen nicht vorenthalten werden.

¹⁵ Mit feinem literarischem Gespür zitiert Raghavan (1973: 94-98) herrliche Beispiele von Bhavabhūti und anderen Dichtern der klassischen Sanskritdichtung, bei denen formale Elemente wie Metrum, Wortstellung oder Klang ganz wesentlich zur Vermittlung des Inhalts beitragen.

¹⁶ Ähnlich äußert sich Pollock (1996: 123-126), der der literarischen Form einen Wert an sich („a value in itself“) zuspricht, welcher in Übersetzungen auch vermittelt werden will.

Die Originaltexte in Sanskrit und Prakrit wurden in je unterschiedlicher Weise den Übersetzungen beigelegt. Durchgehend metrische Texte und ihre Prosaübersetzungen wurden für den bequemen gegenseitigen Abgleich nebeneinander gestellt, während gemischte Texte und reine Prosa unter die jeweiligen Übersetzungen gesetzt wurden. Im Falle von Bāṇas Prosa wurden auf diese Weise kurze syntaktische Phrasen isoliert, um den sprachlichen Rhythmus des vergleichsweise langen, syntaktisch zusammenhängenden Abschnittes besser erkennbar zu machen. Im Falle von Somadevas fortlaufendem Wechsel zwischen Prosa und Strophendichtung wurden längere Passagen beieinander belassen, einerseits, um inhaltlich zusammenhängende Abschnitte nicht zu trennen, andererseits, um die auffallende klangliche Ausschmückung der Prosa nicht zu unterbrechen.

In der Regel ist der Sanskrit- oder Prakrittext der deutschen Übersetzung nachgestellt. Nur wenn in analytischen Teilen der Studie der genaue Wortlaut des Originaltextes im Vordergrund steht, wurde er der Übersetzung vorangestellt. Dies gilt für längere Passagen ebenso wie für einzelne Wörter oder Wortteile.

4. Religionsgeschichtlicher Überblick

Es hat sich im Verlauf der hier präsentierten Studie gezeigt, dass die literarischen Figuren unserer kleinen, aber zeitlich weit gestreuten Auswahl von Kunstdichtungen eine deutliche religionsgeschichtliche Entwicklung erkennen lassen. Die Figuren selbst sind freilich fiktiv. Es gibt jedoch keinen Grund anzunehmen, dass auch die religiösen Traditionen, als deren Vertreter sie dargestellt werden, gänzlich der Phantasie ihrer Autoren entsprungen sind. Welche sind nun diese religiösen Traditionen, die den fiktionalen Schilderungen zugrundeliegen?

Einem Model zufolge, das der ausgewiesene Kenner der śivaitischen Religionsgeschichte Alexis Sanderson über mehrere Jahrzehnte erarbeitet hat,¹⁷ teilte sich der frühe Śivaismus, der nicht von Laienanhängern, sondern von initiierten Asketen und Asketinnen praktiziert wurde, in drei große Strömungen. In den ersten Jahrhunderten unserer Zeit bildete sich der von späteren indischen und kaschmirischen Systematikern so genannte Atimārga heraus, der die althergebrachten, orthodox-brahmanischen Reinheitsvorstellungen „übertreffende Weg“. Durch die Missachtung orthodoxer Rituale galt der Atimārga als unvedisch; dies ging aber nicht so weit, dass er nicht nach wie vor ausschließlich männlichen Brahmanen vorbehalten blieb. Seine initiierten Anhänger führte er mittels strenger asketischer Praktiken und der Verehrung Śivas zur Befreiung von weiteren Wiedergeburten, dem besonders in den früheren Traditionen, dem Pāśupata und dem Lākula,

¹⁷ Sanderson 2006: 145-158, 2009: 45-53, 2014 und 2015b. Das in diesen und weiteren Publikationen vertretene Modell der drei Traditionen des Atimārga überholt die bis dahin zweifache Unterteilung in Pañcārtha und Lākula Pāśupata (Lorenzen 1972, Sanderson 1988 etc.), indem es sich u.a. auf neuere Studien zu Hand- und Inschriftenfunden stützt.

erklärten Ziel aller Bemühungen. Auf Figuren, die als Vertreter dieser beiden Traditionen zu erkennen sind, treffen wir im MVP, in der Lī und vermutlich im BC. Dem etwas späteren Somasiddhānta, einer weiteren Tradition des Atimārga, folgten die weithin als Kāpālikas bezeichneten Anhänger des „(Śiva) mit dem Schädel“ (*kapālin*), in dessen Ikonographie und Mythologie Totenköpfe, allen voran der fünfte Kopf des von ihm enthaupteten Gottes Brahma, eine zentrale Rolle spielen. In Nachahmung ihres Gottes verwendeten die Kāpālikas menschliche Schädelknochen in Ritualen und als Almosenschalen. In den Kult der Kāpālikas konnten nun auch Nicht-Brahmanen und Frauen initiiert werden, was sich in einer Strophe der GS und im MVP niederschlug.

Spätestens im fünften Jahrhundert trennte sich vom Atimārga der Mantramārga, der „Weg der Mantren“, der ebenfalls die orthodox-brahmanische sozio-religiöse Ordnung verletzte. Die zentralen Gottheiten des Mantramārga sind Śiva als Schädeltragender Bhairava („der Schreckliche“) und seine Gefährtin. Diese wird nun nicht mehr als seine liebende und untergebene Gattin Pārvatī verehrt, sondern als Durgā, Aghoreśvarī, Cāṇḍī und unter zahlreichen weiteren Namen, von denen viele auf die Wildheit und den Zorn der Göttin anspielen. Der Mantramārga entwickelte tantrische Methoden, mit denen der Eingeweihte (*sādhaka*) übernatürliche Fähigkeiten (*siddhi*) erlangen sollte.¹⁸ Letztere dienten nicht nur spirituellen, sondern mindestens ebenso häufig auch ganz weltlichen Zwecken – nicht nur in den Darstellungen der Dichter, sondern auch traditionseigenen Texten zufolge.

Der Kulamārga schließlich widmete sich der Verehrung von Śivas göttlicher Kraft oder Energie (*śakti*), die sich in verschiedenen hierarchischen Klans (*kula*) weiblicher Gottheiten (*yoginīs*) manifestiert. Er setzte, wie die anderen beiden „Wege“ auch, eine Initiation voraus und hatte großen Einfluss auf den Bhairava-Kult des Mantramārga.¹⁹ Er ist deutlich im YT und in Spuren auch in der Kā zu erkennen.

Was sich in den ausgewählten Werken ebenfalls abzuzeichnen scheint, ist die im Laufe der Zeit wachsende Attraktivität śivaitischer Religionsformen für königliche Förderer.²⁰ Während die betreffenden Szenen in BC und GS sich noch ganz abseits von Tempelkult und Herrscherhof zutragen, spielt bereits das ganze Schauspiel MVP in einer Residenzstadt und enthält Kā die erste Beschreibung einer voll ausgebildeten śivaitischen Tempelanlage. In der Lī wird schließlich die

¹⁸ In Verbindung mit diesen und anderen tantrischen Elementen verweist Hatley (2007: 74-76) auf Schriften wie die *Bhairavatantras*, das *Brahmayāmalatantra* (BYT) und Abhinavaguptas *Tantrāloka*. Unterteilungen des Mantramārga besprechen Hatley (2007: 7f.) und Sanderson (2005: 229). Die Initiation des *sādhaka*, seine Rolle in der Hierarchie zwischen Laien und spirituellem Meister (*ācārya*) und die von ihm angestrebten übernatürlichen Fähigkeiten beschreibt Brunner (1975) auf Basis überlieferter śivaitischer Schriften; siehe auch Sanderson 2019: 20-24.

¹⁹ Sanderson 1988: 668-672 und 679f., 2019: 6-8, und Hatley 2016: 42f.

²⁰ Diese beschreibt Sanderson (2009: 252ff.).

aktive Zusammenarbeit eines Königs mit einem Tempelpriester geschildert, und das YT enthält gar die Beschreibung eines voll elaborierten śivaitischen Rituals unter der Leitung eines Hofpriesters (*rājaguru*). Nach der Darstellung der jeweiligen Episoden in den Abschnitten II 1-6 werde ich in Abschnitt III noch einmal näher auf diese Entwicklung eingehen.

5. Individuelle Fragestellungen

Während das Inhaltsverzeichnis einen einigermaßen einheitlichen Eindruck von den sechs Einzelstudien entstehen lässt, wird der Leser sehr bald merken, dass diese Studien doch recht unterschiedlicher Natur sind. Dies ist dem Umstand geschuldet, dass hier sehr individuelle Dichtungen betrachtet werden. Zum einen sind die ausgewählten Werke hinsichtlich ihrer äußeren, literarischen Form sehr unterschiedlich. Dies führte unter anderem dazu, dass Sanskrittexte und Übersetzungen auf unterschiedliche Weise in den fortlaufenden Text der Studien eingefügt wurden. Zum anderen bedingten auch die Fragestellungen, die sich im Zusammenhang mit den jeweiligen literarischen Darstellungen ergaben, zu strukturell wie inhaltlich etwas uneinheitlichen Abschnitten. So kann beispielsweise ein Blick auf Textstruktur, Symmetrie und Rhythmus Einsichten in durchkomponierte Werke wie BC und Kā eröffnen, wohingegen die Strophensammlung GS nur eine sehr lose Struktur aufweist, die dazu von Rezension zu Rezension abweicht. Der Umstand, dass uns mehrere sehr alte Biographien des Bodhisattva beziehungsweise des Buddha erhalten sind, ermöglicht wiederum einen Vergleich des BC mit diesen Werken, während für die fiktionale Erzählung von König Hāla und der singhalesischen Prinzessin Līlāvātī keine direkten Parallelen bekannt sind. Und wenn, um ein letztes Beispiel zu nennen, die genaue Rolle oder Bezeichnung einer Figur überhaupt erst einmal unter die philologische Lupe zu nehmen ist, wie im Falle von BC, MVP und Kā, dann verlangt dies wiederum jeweils individuelle Zugänge zu den jeweiligen Werken.

Aus diesen und anderen Gründen weisen die Abschnitte II 1-6 vielleicht mehr Unterschiede als Gemeinsamkeiten auf. Was ihnen jedoch gemeinsam ist, ist die wertschätzende Behandlung von Jahrhunderte alten literarischen Dichtungen als sprachliche Kunstwerke, deren Lektüre aus ästhetischer wie auch kognitiver Sicht gewinnbringend ist. Welche Art von Wissen, das für moderne Historiker von Bedeutung sein kann, aus den zwar ästhetisch verfeinerten, aber fiktionalen Texten geschöpft werden kann, wird im nun folgenden Abschnitt umrissen.

6. Der Wahrheitsgehalt fiktionaler Literatur

Der Formalist und Erkenntnistheoretiker Jerome Stolnitz unterscheidet die folgenden fünf Arten von Wahrheiten (truth):²¹

- wissenschaftliche Wahrheiten: Diese sind entweder evident oder methodisch begründet.
- historische Wahrheiten: Diese bilden das Wissen der Historiker und bestehen vor allem aus gesicherten Daten wie Namen und Jahreszahlen, die aus überlieferten Dokumenten und anderen Zeugnissen zu beziehen sind.
- religiöse Wahrheiten: Diese sind oft nicht rational begründbar oder gar widersprüchlich. Sie sind nur für Ungläubige nicht verifizierbar, sehr wohl aber für Gläubige.
- literarische Wahrheiten: Damit meint Stolnitz die großen Themen, die in literarischen Werken verhandelt werden, wie Liebe, Tod und Gesellschaft.²² Seiner Ansicht nach sind dies jedoch bloße Gemeinplätze („garden-varieties“) und Trivialitäten, die ohne jede erkennbare Methode verarbeitet werden. Die Belletristik, so Stolnitz, enthalte nichts, was man ohne Literatur nicht ebenfalls und besser lernen könnte.
- fiktionale Wahrheiten: Dies sind Daten und Fakten aus der Welt der literarischen Schöpfungen. Sherlock Holmes etwa, auch wenn er nie gelebt hat, wohnt in der 221B Baker Street²³ und Śakuntalās Mutter war die Apsaras Menakā.

Diese Liste ist durchaus nicht abgeschlossen und kann etwa um Elemente erweitert werden, auf denen ein guter Teil zwischenmenschlichen Verständnisses gründet, wie kulturelle Realitäten²⁴ und soziale Tatsachen (social truths).²⁵ Dinge dieser Art sind Stolnitz zufolge am besten in der realen Welt zu lernen, und sie können in wissenschaftlicher Weise dargestellt und analysiert werden. Ist es aber tatsächlich zwecklos, sich ihnen vermittels der Literatur und ihrer großteils fiktiven Schilderungen zu nähern, wie der Erkenntnistheoretiker meint?

²¹ Stolnitz 1992.

²² Zur Unterscheidung zwischen Thema und Gegenstand, die den literarischen Inhalt eines Werks bilden, werde ich weiter unten zurückkommen. In der moralisch wertenden Literaturkritik werden als Wahrheit bisweilen auch Haltungen und Handlungsweisen der Protagonisten bzw. die Haltungen und moralischen Wertungen des (impliziten) Autors bezeichnet. In diesem Sinne gilt als wahr, was (moralisch) gut ist, und man spricht von „Wahrheit“ in guter Kunst. Wahrheit wird dabei mit Gerechtigkeit, Mitgefühl und Verständnis gleichgesetzt und als „wahre Literatur“ solche bezeichnet, die Haltungen und Urteile zum Ausdruck bringt, die auch vom Leser vertreten werden (Lamarque 2007a: 15).

²³ Beispiel aus Balagangadhara 2014: 19.

²⁴ Burri 2007.

²⁵ Carroll 2007.

Genau diese Frage verneinen literarische Kognitivisten: Sie schreiben auch der fiktionalen Literatur einen positiven Wahrheitswert zu und sind überzeugt, dass selbst frei erfundene Schilderungen Wahrheiten beinhalten und Wissen vermitteln können. Wie das?

Literarischer Kognitivismus

Die Rezeption von Kunstwerken im allgemeinen und von fiktionaler Literatur im besonderen stellt aus philosophischer Sicht ein logisch-erkenntnistheoretisches Problem dar. Dieses gründet auf der erkenntnistheoretischen Frage, welcher Wahrheitswert den Inhalten von Aussagen (Propositionen) fiktionaler Werke zukommt. Wichtig ist hierbei die Unterscheidung zwischen propositionalem und nicht-propositionalem Wissen, das heißt, zwischen solchem Wissen, das verifiziert oder falsifiziert werden kann, und solchem, bei dem dies nicht möglich oder sinnvoll ist. Mit anderen Worten: „Wissen, dass“ (bezogen auf Daten und Fakten) ist nicht dasselbe wie „Wissen, wie“ (im Sinne von Klärung, vertieftem Verständnis, Urteilsbildung, Anerkennung etc.) und muss von diesem unterschieden werden. Da fiktionale Propositionen logisch nicht beweisbar sind, ist der Wahrheitswert literarischer Schilderungen streng genommen negativ, ihre Aussagen sind falsch oder zumindest nicht als wahr bestimmbar. Doch obwohl die Inhalte von Kunstwerken zu einem großen Teil frei erfunden sind, reagieren Betrachter, Hörer oder Leser darauf beinahe so, als würden darin Tatsachen der realen Welt vermittelt.²⁶ Je geschickter der Künstler, desto mehr nimmt der Rezipient des Kunstwerks Anteil an seinen Darstellungen, leidet mit fiktiven Figuren und lässt sich von Schilderungen nie stattgefundenener, ja bisweilen unmöglicher Ereignisse in Bann ziehen. Darüber hinaus vermeint er Erkenntnisse aus den unbeweisbaren Aussagen ziehen zu können, sowohl aus jenen Aussagen, die nur innerhalb des Werks Gültigkeit haben, als auch aus jenen, die sich auf die reale Welt außerhalb derselben beziehen.²⁷

Ästhetische Kognitivisten vertreten nun die Auffassung, dass man durch verschiedene Formen der Kunst tatsächlich etwas über die reale Welt lernen kann, lernen im Sinne der Aneignung von Überzeugungen und Fähigkeiten.²⁸ Sie sprechen also den „Schönen Künsten“ neben dem (nicht

²⁶ Dieses Paradox versuchten Searle (1975) und Currie (2007, erstmals erschienen 1985) mithilfe der Sprechakttheorie zu lösen. Ihnen zufolge stützen sich Autoren fiktionaler Texte auf eine eigene Verwendungsweise der Sprache, mit der sie die Regeln der nicht-fiktionalen Sprache außer Kraft setzen, was der Leser bereitwillig akzeptiert. Dies und die Probleme bei der Unterscheidung von fiktionaler und nicht-fiktionaler Literatur, eine Unterscheidung, die nicht allein nach formalen Kriterien getroffen werden kann, behandeln auch die wegweisenden Aufsätze von Walton (2004) und Friend (2012).

²⁷ Gabriel 2014.

²⁸ Lamarque 2007a: 13f. Antikognitivisten wie Stolnitz (1992) und Diffey (1997: 32) beschränken ihre Definition des Lernens auf die Aneignung von zuvor unbekanntem Wahrheiten oder Tatsachen. Eine antikognitivistische Definition von Wissen bietet auch Hörisch (2007: 9) und betont zugleich, dass ein solches Verständnis von Wissen nicht nur für die Literatur-, sondern für die gesamte Geisteswissenschaft unzureichend ist.

zwingend vorhandenen) ästhetischen auch einen (zumindest möglichen) kognitiven Wert zu. Im Falle der Literatur,²⁹ um den es hier im Besonderen geht, weisen Kognitivistinnen mit den Mitteln der Literaturphilosophie die Argumente der sogenannten Wahrheitsgegner, das heißt der Vertreter des ästhetischen Antikognitivismus, zurück, der im Abendland seit Platon zum Ausdruck gebracht und seither immer wieder vertreten wird.³⁰ Ästhetische Antikognitivistinnen vertreten die Ansicht, dass relevante Erkenntnisse und als wahr zu beurteilende Informationen, außer solchen über das Werk selbst, aus diesem nicht gewonnen werden können und dass Kunstwerke demnach allein der Unterhaltung und dem ästhetischen Genuss dienen. Denn aus Sicht der Logik scheint es nur folgerichtig, dass die in fiktionalen Werken ausgedrückten Propositionen falsch und damit erkenntnistheoretisch nutzlos sind. So streng und explizit werden antikognitivistische Argumente zwar nicht oft vorgebracht,³¹ aber die Ansicht ist doch einigermaßen verbreitet, dass Kunst und Literatur zwar ganz vergnüglich sein können und einen schönen Zeitvertreib bieten, darüber hinaus aber keinen Gewinn bringen, abgesehen freilich von gesellschaftlichen und wirtschaftlichen Zwecken. Gegen diese Haltung wehren sich die Vertreter des literarischen Kognitivismus. Sie haben dazu eine Reihe von zum Teil ineinandergreifenden Argumenten entwickelt,³² aus denen ich die folgenden herausgreife, da sie sich, wie ich zeigen möchte, auch auf die Lektüre und Interpretation der vormodernen Literaturwerke Indiens fruchtbar anwenden lassen.

- Das Wissen, das Literatur vermittelt – oft ohne es durch beabsichtigte und unbeabsichtigte Implikationen und Anspielungen direkt auszusprechen –, ist nicht notwendigerweise propositionales Wissen, das der Leser zu seinem bestehenden Wissensvorrat hinzufügt und sammelt wie das Eichhörnchen die Nüsse.³³ Vieles, das durch literarische Texte an Erkenntnissen gewonnen werden kann, ist weniger faktische Information, die gesammelt und gespeichert werden

²⁹ Ich kann hier keine Definition von Literatur anbieten, jedenfalls keinen Katalog formaler und/oder sprachlicher Kriterien für ihre Bestimmung, da diese zu vielfältig wären und einander mitunter ausschließen oder wichtig, aber nicht wesentlich wären. Vielversprechender wäre eine Bestimmung von Praktiken und Institutionen, die von den Autoren, Lesern und Kritikern gepflegt und unterhalten werden (hierzu Lamarque 2006: 133).

³⁰ Huemer 2008 und 2010: 212f. Platon hätte Dichter und Bildhauer aus seinem idealen Staat ausgeschlossen; zur Ansicht Platons und weiterer antiker Autoren siehe auch Hörisch 2007: 15f. Gemäß David Hume waren Dichter gar „professionelle Lügner“ (liars by profession), und John Locke hielt die schöne Literatur für „nichts als Täuschungen“ (perfect cheats). Friedrich Nietzsche bezeichnete die Kunst als „Lüge im außermoralischen Sinne“, die jedoch notwendig sei, um die Wirklichkeit erträglich zu machen (Liessmann 2017: 134). Antikognitivistische Andeutungen finden sich auch bei Philosophen des 20. Jhs. wie Rudolf Carnap und Bertrand Russell, auch wenn sie keine ausführlichen Argumente dafür entwickelten (Huemer 2008: 12f.).

³¹ Beispiele dafür sind die erwähnten Philosophen Jerome Stolnitz (1992) und T.J. Diffey (1997).

³² Zusammenfassungen von Argumenten literarischer Antikognitivistinnen und deren Zurückweisungen finden sich in Sparshot 1967, Lamarque 2007a und Gibson et al. 2007, in letztgenanntem Band besonders in den Beiträgen von Carroll und Farrell. Eine Reihe von Argumenten der Wahrheitsfreunde in Bezug auf Literatur und andere Formen der Kunst werden in Davies 1997 behandelt; siehe besonders p. 1-16 und 17.

³³ Der Vergleich stammt von der Erkenntnis-, Kunst- und Wissenschaftstheoretikerin C.Z. Elgin (2002: 1). Sie erwähnt allerdings nicht, dass Eichhörnchen und verwandte Arten die Verstecke eines beträchtlichen

kann, als vielmehr Erfahrung,³⁴ nicht-propositionales Verständnis wie Klärung, Urteilsbildung und Anerkennung, eine „Erkenntnis, wie diese Informationen sich zueinander verhalten, welchen Stellenwert sie in unserem System von Überzeugungen einnehmen und wie sie eingesetzt werden können, um konkrete Ziele zu erreichen“.³⁵ Diese Erkenntnisse ermöglichen es dem entsprechend empfänglichen Leser, Dinge in einem neuen Licht zu sehen, und versetzen ihn in die Lage, seinen begrifflichen Spielraum zu erweitern,³⁶ der dann wiederum zu neuem propositionalen Wissen führen kann.³⁷

- Erkenntnisse oder Erfahrungen, die aus literarischen Schilderungen gewonnen werden, sind nicht weniger relevant als das reine Faktenwissen, das wissenschaftliche Abhandlungen vermitteln. Und es ist kein Mangel der Literatur, dass sie ihre Aussagen, anstatt sie streng rational zu begründen, mit Ausdrucksmitteln der Kunst plausibel macht. Indem sie zum Teil hoch komplexe Umstände und Charaktere entwirft und für letztere Empathie erzeugt, kann Literatur die Motivationen oder Intentionen der geschilderten Figuren oft besser verständlich machen oder rechtfertigen als faktische Analysen.³⁸ So ermöglicht sie eine Sensibilisierung des Lesers und die Vertiefung seiner Kenntnis menschlichen Verhaltens, auch des eigenen.³⁹ Darüber hinaus kann der Leser durch das Eintauchen in Welten, deren Denken, Empfinden, Bedürfnisse und Ausdrucksweisen der eigenen fremd sind, einen Abstand zu den eigenen kulturellen und historischen Umständen, die ihm bis dahin nur allzu selbstverständlich erschienen, gewinnen.⁴⁰ In besonderen Fällen nimmt Literatur auf diese Weise Einfluss auf das Leben des Lesers.⁴¹

- Elemente literarischer und mythologischer Erzählungen können prinzipiell fiktiv sein, im weiteren Sinne aber durchaus Wahrheiten implizieren, zu deren Erkenntnis die literarische Interpretation führt.⁴² Allegorien etwa mögen dem Einfallsreichtum ihrer Schöpfer entspringen

Teils der gesammelten Nüsse vergessen, was – in ihrer Analogie – darauf hindeuten würde, wie mangelhaft das bloße Faktensammeln ist. Für zutreffendere Analogien wären Kiefern- und Eichelhäher zu nennen, deren Gedächtnisleistung jene der Nager um ein vielfaches übertrifft (Riechelmann 2013: 56f. resp. 120f.).

³⁴ Meijer 2018: 107f.

³⁵ Huemer 2010: 216.

³⁶ Huemer 2007a: 233: „enhancing our conceptual apparatus“.

³⁷ Huemer 2007a: 234f. und 243.

³⁸ Gustave Flaubert beschreibt in seinem satirischen Roman *Bouvard et Pécuchet* (posthum veröffentlicht 1881), wie die Aneignung reiner Fakten möglichst aller Wissenszweige über einen gewissen Dilettantismus nicht hinausführt. Die Komik im Verhalten der beiden titelgebenden Romanhelden liegt in deren Beschränkung auf den propositionalen Erkenntnisgewinn, der sie immer wieder scheitern lässt – trotz all ihrer Intelligenz, Neugier und Unerschrockenheit in Bezug auf die verschiedensten Wissenschaften.

³⁹ Elgin 2002, Feagin 2007, Rossbacher 2008, Gabriel 2014, Robinson 1997, Huemer 2017.

⁴⁰ Hell 2019: 11-13.

⁴¹ Huemer 2007a: 239, Liessmann 2017: 18.

⁴² Levinson 1997.

sein, können aber auf tatsächliche Begebenheiten übertragen werden, das heißt, dazu dienen, diese zum Ausdruck zu bringen.⁴³ Bildliche Ausdrucksweise kann das Gesagte verdeutlichen und ihm Einprägsamkeit oder Nachdruck verleihen,⁴⁴ selbst in streng wissenschaftlichen Werken.⁴⁵ Denn Metaphern sind nicht selten unerlässlich, um überhaupt Wahrnehmungen und Empfindungen zu kommunizieren, die von den primären Wortbedeutungen nicht oder nur mangelhaft abgedeckt werden.⁴⁶ Literarische Figuren sind oft als Typen gestaltet und stehen als solche modellhaft für eine ganze – reale – Personengruppe, können also selbst metaphorische Züge tragen. Fiktionale Werke vermitteln häufig ein mehr oder weniger deutlich ausgesprochenes Ideal oder einen gewissen Ethos, eine Moral⁴⁷ oder üben Kritik an bestehenden Umständen. Besonders der realistische Roman und die didaktische Literatur können nachweislich wahre Aussagen über reelle Dinge enthalten, auch wenn diese mit fiktiven Elementen verknüpft sind.⁴⁸ Somit ist Fiktionalität keine klar zu definierende, sondern eine graduelle Eigenschaft. Ja, sie ist nicht einmal immer objektiv zu bestimmen und kann Anlass zu interpretativen Auseinandersetzungen bieten.

- Illustrative Erzählungen dienen oft dazu, abstrakte oder generelle Aussagen zu verdeutlichen. Man kann also sagen, dass Erzählungen *zeigen*, was Feststellungen *sagen*,⁴⁹ sowohl vermittle des Inhalts als auch mit Mitteln der Form. Die formalen Mittel reichen vom lautlichen Klang einzelner Silben über die Metrik bis zu längeren Textabschnitten, ganzen Kapiteln etwa, die bisweilen gewisse Muster wie Rhythmik oder Symmetrie erkennen lassen. Die anschauliche

⁴³ Raghavan 1973: 93f. Landy (2012: 43-64) bringt jedoch berechtigte Kritik am oft als selbstverständlich erachteten Erkenntniswert von Parabeln und Allegorien vor.

⁴⁴ Raghavan 1973: 66f., Covill 2009: 9-12.

⁴⁵ Zur Rolle des beispielhaften Vergleichs (*dṛṣṭānta*) in der klassischen indischen Logik und Erkenntnistheorie siehe Katsura und Steinkellner 2004.

⁴⁶ Raghavan 1973: 76, Hörisch 2007: 47f. Der obige Satz ist mit den Metaphern des „Wortschatzes“ und des „Abdeckens“ selbst ein Beispiel für dieses Argument. In diesem Zusammenhang ist auch auf den Unterschied zwischen „konzeptuellen Metaphern“ und dem konkreten, sprachlichen Ausdruck hinzuweisen, den Covill (2009: 17-25) in Anlehnung an George Lakoff, einen Vertreter der kognitiven Sprachwissenschaft, beschreibt. Erstere sind ganz grundlegende Vorstellungen, wie etwa die der „Heilung“ von der „Krankheit“ der Unwissenheit durch die „Arznei“ einer religiösen Lehre, oder – noch allgemeiner – räumliche Metaphern wie „hoch“ und „niedrig“. Diese liegen dem konkreten sprachlichen Ausdruck in Form von Vergleichen und anderen literarischen Tropen zugrunde und machen sie erst verständlich.

⁴⁷ Einflussreich und oft zitiert in der Debatte um die Literatur als moralische Instanz (siehe u.a. Robinson 1997, Currie 1997) sind die Beiträge von Nussbaum zu Henry James' Roman *The Golden Bowl* (erstmal erschienen 1904). Nussbaum (1985) vertritt die Auffassung, dass moralische Betrachtungen („moral attention and moral vision“) keinen angemesseneren Ausdruck als durch den fiktionalen Roman finden. Für Stolnitz (1992) hingegen sind moralische Lehren, die aus der Literatur gezogen werden können, bestenfalls trivial und ohnehin jedem Leser bekannt.

⁴⁸ Carroll 2007, Friend 2012, bes. p. 198-200. Bisweilen bergen auch rein fiktive, ja ganz unmögliche Begebenheiten in der Literatur Anspielungen auf Phänomene der realen Welt. Lewis Carrolls *Alice's Adventures in Wonderland* und *Through the Looking-Glass* z.B. werden oft in eben dieser Hinsicht analysiert.

⁴⁹ Gabriel 1991: 155f. und 214f.

Darstellung hat unter anderem dadurch, dass sie Emotionen anspricht und Empfindungen weckt, gewisse Vorzüge gegenüber dem abstrakten, propositionalen Ausdruck, weswegen selbst wissenschaftliche Werke häufig auf inhaltlich-literarische Elemente zurückgreifen, wie in der Ausführung von Gedankenexperimenten, Simulationen und mehr oder weniger fiktiven Fallstudien.⁵⁰ Eine durch Literatur vermittelte Lehre oder Moral wiederholt die bloße propositionale Formulierung derselben nicht nur, sondern bereichert sie durch Komplexität, Tiefe und Subtilität⁵¹ und bietet somit Übung und Vertiefung.⁵² Sie kann den Blick weiten und den Leser einladen, auch eine für ihn ganz ungewohnte Perspektive einzunehmen.⁵³

- Erkenntnis und Unterhaltung sind somit nicht einander ausschließende Funktionen der Literatur, die immer vielseitig ist.⁵⁴ Sie kann vorwiegend der Unterhaltung dienen, kann aber auch zu Reflexionen anregen, bestehende Meinungen in Frage stellen und, in besonderen Fällen, zur Änderung von Sichtweisen und des Verhaltens führen und vieles mehr. Alle diese Funktionen der Literatur – die gerade ihren großen Wert darstellen – ließen sich hierarchisch anordnen, so dass der ästhetische Wert mitunter auch untergeordnet ist.⁵⁵ Dabei kann der kognitive Gehalt durchaus zum ästhetischen Wert des Werkes beitragen⁵⁶ und umgekehrt. Er kann ihn bisweilen auch ruinieren, etwa wenn die vorgebrachte Gelehrsamkeit überhand nimmt⁵⁷ oder wenn Fehler nachweisbar sind.

Man könnte einwenden, dass literarische Inhalte, solange sie plausibel und konsistent sind, nur Dinge, Begebenheiten und Zusammenhänge darstellen, die auch außerhalb der Literatur zumindest möglich und in der Regel auch zu beobachten seien.⁵⁸ Selbst wenn dies so wäre, ist dem entgegenzuhalten, dass reale Begebenheiten in der Literatur in Worte gefasst und damit bewusst gemacht werden, während vieles, solange es unausgesprochen (beziehungsweise ungeschrieben) bleibt, auch nicht ins Bewusstsein dringt. In der gelungenen literarischen Darstellung werden Ereignisse geordnet, Beschreibungen auf Wesentliches reduziert, Beobachtungen um wichtige Facetten

⁵⁰ Gabriel 2014: 164.

⁵¹ Siehe dazu die Beiträge von Lamarque und Robinson in Davies 1997: 34-48 bzw. 59-69.

⁵² Diese Eigenschaft der fiktionalen Literatur, die dem bereits aufgeschlossenen Leser fortwährende Vertiefung ermöglicht („Wer hat, dem wird gegeben werden ...“), nennt Landy (2012) „formativ“. Ausgehend vom hermeneutischen Zirkel beschreibt der Komparatist das allmähliche Eindringen in literarische Werke als „formative spiral“, wobei die Spirale sich nie endgültig zuspitzt (ibid., p. 57f.).

⁵³ Farrell 2007, Lewitscharoff 2014: 142.

⁵⁴ Sendl 2004: 165, Lamarque 2007a.

⁵⁵ Lamarque 2007b.

⁵⁶ Empson (1966: 72) am Beispiel einer moralischen Implikation.

⁵⁷ Große Gelehrsamkeit seitens des Dichters birgt auch die Gefahr allzu steifer und wissenschaftlicher Formulierung, wie Raghavan (1973: 92f.) anhand einiger klassischer Sanskritdichtungen zeigt.

⁵⁸ Vgl. das oben (p. 17) erwähnte Argument von Stolnitz.

bereichert und vieles mehr. Und gerade die Fiktionalität erlaubt es dem Autor, durchaus wirklichkeitsnahe erzählerische Elemente zu einer Erzählung zu *verdichten*, sie gehaltvoller und aussagekräftiger zu gestalten als es die Wirklichkeit wäre.⁵⁹

Fiktionale Literatur kann einen wertvollen Anstoß dazu geben, sich auch der Sachliteratur oder, falls dies möglich ist, direkt der empirischen Erfahrung zuzuwenden. Und ist dieser Anstoß gelungen, bleibt sie stets eine willkommene Ergänzung zu den beiden letztgenannten Erkenntnisquellen. Für sich allein genommen und ohne jede weitere Vergleichsquelle bleibt ihr Erkenntniswert freilich fraglich, da die Gefahr besteht, dass künstlerische Elemente wie eben die Fiktion selbst, literarische Freiheiten, Verdichtungen und so fort vom Leser nicht als solche erkannt werden. Selbst dann behält die fiktionale Literatur allerdings den Vorzug, auf unterhaltsame und ästhetisch ansprechende Weise auch weniger beachtete Inhalte zugänglich zu machen und zu weiterer Auseinandersetzung mit diesen anzuregen. Der sensible Leser gewinnt durch das Eintauchen in literarische Welten, die zwar vordergründig fiktiv sind, denen aber zuletzt ganz reale Umstände zugrunde liegen, eine Wahrnehmung, ein Verständnis und ein Empfinden auch für gänzlich fremde Kulturen, für unvertraute soziale Verhältnisse oder für längst vergangene Zeiten, zu denen die entsprechende Sach- und Fachliteratur nur schwer einen ersten Zugang eröffnet.

Spricht man fiktionaler Literatur nun einen gewissen Erkenntniswert zu, so stellt sich die Frage, ob und inwiefern dieser auch ästhetisch relevant ist, mit anderen Worten, ob „gute“ Literatur, wenn sie als solche bezeichnet werden will, *sui generis* einen Erkenntnisgewinn leisten muss. Während Theoretiker wie der Literaturphilosoph Peter Lamarque hier keinen notwendigen Zusammenhang sehen (auch ohne dabei soweit zu gehen, auf moderne Strömungen wie *L’art pour l’art* zu verweisen),⁶⁰ besteht dieser Zusammenhang für viele Kognitivisten sehr wohl. Im Zentrum ihrer Ausführungen steht meist die fiktionale Prosa, aber auch die Lyrik kann einen gewissen kognitiven Gehalt vermitteln.⁶¹ Ob die Ästhetik eines literarischen Werkes durch die Vermittlung erkenntnisrelevanter Inhalte gewinnt, bleibt letztlich vielleicht eine Frage der subjektiven Wahrnehmung, oder, wenn man so will, des Geschmacks.

Dass auch vormoderne indische Dichter und Theoretiker der Erzähl- und Kunstdichtung einen kognitiven Wert zuschrieben und diesen oft auch forderten, sei an dieser Stelle nur angedeutet. Für sie galt die Abfassung von und Auseinandersetzung mit literarischen Werken nicht nur als angenehmer Zeitvertreib (*kālavinoda*), sondern auch als geeignetes Mittel der geistigen und

⁵⁹ Der satirische Roman *Showbusiness* von Shashi Tharoor (1991) bietet dafür ein gutes Beispiel aus der indischen Gegenwartsliteratur. Die Sanskritkomödie MVP leistet eine ähnliche Veranschaulichung, in diesem Fall von der Koexistenz verschiedener religiöser Strömungen im Kāñcīpura des frühen 7. Jhs.

⁶⁰ Lamarque 2006; siehe auch Huemer 2008.

⁶¹ Dafür spricht sich Huemer (2017) anhand des zweistrophigen Gedichts *Hälfte des Lebens* von Friedrich Hölderlin aus.

moralischen Bildung. Dies trifft auf die altherwürdigen Epen ebenso zu wie auf kinder- und jugendgerechte Lehrdichtung und anspruchsvolle, literarisch verfeinerte Kunstdichtung. Der Literaturtheoretiker Ānandavardhana etwa spricht vom lehrhaften und zugleich dichterischen Charakter „im Falle des *Mahābhārata*, das stets ein Schimmer der Formen von Lehrwerk und Dichtung begleitet“,⁶² das heißt, darin literarische und Lehrdichtung stets ihren Schatten aufeinander werfen. Eine Einleitungstrophe zur didaktischen Geschichtensammlung *Hitopadeśa* (HU), die traditionell als Belehrung für junge Prinzen gilt, erklärt, „dass hier Kindern unter dem Deckmantel von Geschichten von rechter (Lebens- und zugleich) Staatsführung erzählt wird.“⁶³ Den literarisch Gebildeten verlockt die Kunstdichtung dazu, sich Belehrungen (*upadeśa*) anzuhören, „indem sie einer Geliebten gleicht“ (*kāntāsaṃmitatayā*), wie Mammaṭa gleich zu Beginn seiner Poetik *Kāvya-prakāśa* (KP) ausführt.⁶⁴ Und religiös motivierte Erzählungen (*dharmakathā*) werden mit poetischem „Schmuck“ (*alaṃkāra*) versehen „wie junge Bräute“ (*navavadhū*), so der Jaina Uddyotana in den Einleitungstropfen seiner Prakrit-Erzählung *Kuvalayamālā*.⁶⁵ Eine andere oft gebrauchte Metapher ist die der schmackhaft verabreichten Medizin. Bhāmaha formuliert sie in seiner Poetik *Kāvyaḷaṃkāra* (KA) folgendermaßen, wenn er von Schülern schreibt:

Sogar ein Lehrwerk nehmen sie zu sich, mischt man den Saft von süßer Dichtung bei.

Haben sie Honig erst einmal geleckert, dann trinken sie die bittere Arznei.⁶⁶

Dabei gewinnt freilich die süße, unterhaltende Seite der Literatur leicht die Oberhand oder droht überhaupt, sich zu verselbständigen.⁶⁷ Aber selbst dann dient die Lektüre immer noch dem von Bhāmaha und seinesgleichen angenommenen, höchsten der vier Lebensziele: der Erlösung von weiteren Wiedergeburten (*mokṣa*). Denn die Voraussetzung dafür ist die Erfüllung auch aller anderer Lebensziele: des Erwerbs von religiösem Verdienst (*dharmā*) sowie des Erlangens von materiellem Wohl (*artha*) und einem erfüllten Liebesleben (*kāma*). Und gute Dichtung (*sādhukāvya*), so der Dichter und Poetiker, ist in der Lage, eben dazu ihren Beitrag zu leisten.⁶⁸

⁶² *Dhvanyāloka* (DhĀ) p. 298,16f.: *mahābhārate 'pi śāstrakāvya-rūpacchāyānvayini*.

⁶³ HU 1.8cd: *kathācchalena bālānām nūti tad iha kathate*. Der reiche Schatz an Tierfabeln, die sich sowohl in der didaktischen Literatur als auch im Epos finden, gilt bis heute als äußerst lehrreich und „gegebenenfalls nützlicher als gelehrte Erörterungen“, so Hildebeitel in seinem einführenden Werk zur altindischen Politik (1923: 41).

⁶⁴ KP 1.2 und Mammaṭas Kommentar dazu, p. 5,2.

⁶⁵ Zitiert in Jain 1971: 15.

⁶⁶ *svādukāvya-ṛasonmiśraṃ śāstram apy upayujjate | prathamāḷīḍhamadhavaḥ pibanti kaṭu bheṣajam ||* KA 5.3.

⁶⁷ Appleton (2014: 192) verweist auf diesbezügliche Kritik an einem Beispiel aus der jainistischen Erzähl-dichtung.

⁶⁸ So Bhāmaha ganz zu Beginn seiner Poetik (KA 1.2). In eine ganz ähnliche Kerbe schlagen Viśvanātha in *Sāhityadarpaṇa* (SD) 1.2, Kuntaka in *Vakroktijīvita* (VJ) 1.3 und andere Theoretiker, speziell jainistische. Besonders konsequent bringt diese Haltung Piṭāmbara in seinem Kommentar zur GS zum Ausdruck. Ihm zufolge ist die Erotik (*kāma*) nur der augenscheinlichste Aspekt dieser Anthologie, die auch alle anderen

Wie aber, wenn nicht in Form von verifizierbaren Aussagen (Propositionen), vermittelt die fiktionale Dichtung ihr Wissen? Nicht zuletzt, dadurch, dass sie vieles gar nicht ausspricht. Um eine der oben zitierten Metaphern weiter auszuführen: Ein verstohlener Seitenblick der Geliebten mag den Kriterien einer verifizierbaren Aussage widersprechen. Was er aber vermittelt, ist unter Umständen schwerer zu widerlegen als manch lange Rede. Auf ähnliche Weise werden in fiktionalen Dichtungen viele Elemente nicht direkt erwähnt oder beschrieben und müssen vom Leser aus dem, was er aus der Wirklichkeit oder aus vergleichbaren Fiktionen kennt, erschlossen werden.⁶⁹ Ein Text, gleich welcher Gattung, kann auch gar nicht vollständig explizit sein, wenn er nicht unendlich redundant sein will. Für eine Kommunikation mit dem intendierten Leser stellt das weiter kein Problem dar, im Gegenteil: Die Wirkung von impliziertem Wissen kann mit großem Gewinn genutzt werden, besonders von Dichtern.⁷⁰ Ein Problem ergibt sich jedoch, wenn ein Leser etwa mehrere Jahrhunderte später oder mit dem biographischen Hintergrund einer Kultur, die von der des Autors sehr verschiedenen ist, den Text rezipiert und Implikationen inhaltlicher Art, aber auch von Urteilen und Haltungen, nicht immer oder nicht mit Sicherheit erkennen kann.

Probleme ergeben sich auch dann, wenn Faktenwissen in fiktionalen Texten klar zum Ausdruck gebracht wird. Denn selbst wenn fiktionale Texte Aussagen enthalten, die durchaus auch auf reale Begebenheiten bezogen werden können, muss der Autor diese nicht argumentativ belegen. Wenn aber innerhalb einer Erzählung beispielsweise andere Naturgesetze herrschen, müssen auch fiktive Geschehnisse konsistent, das heißt narrativ plausibel, verarbeitet sein, um nicht fehlerhaft zu erscheinen. So erwähnt Bāṇa in der Kā einen nur wenige Tage dauernden Ritt auf einem einzigen Pferd vom Gebirge des Himālaya bis in die auf modernen Verkehrswegen weit mehr als tausend Kilometer entfernte Stadt Ujjayinī (das heutige Ujjain). Die Strecke über Gebirgszüge und mehrere Ströme scheint für eine solche Reise zu beschwerlich, und man ist geneigt, dem Autor einen narrativen Fehler oder zumindest grobe Übertreibung zu unterstellen. Der Ritt kann aber narrativ durchaus folgerichtig sein, wenn das Pferd etwa von überirdischer Abstammung ist, wie im Fall Indrāyudhas, des Hengstes, auf dem Prinz Candrāpīḍa, der Held der Geschichte, reitet.⁷¹

Der Inhalt fiktionaler Werke hat nach Lamarque (2007a) zwei Komponenten oder Ebenen, die auch in der vorliegenden Studie unterschieden werden: den Gegenstand und das Thema. Mit Gegenstand sind die erwähnten oder beschriebenen Dinge, Personen, Ereignisse und so weiter gemeint. Diese

Lebenszwecke unterrichtet, die Pītāmbara mit *dharmā*, *nīti* und *yukti* bezeichnet. Beinahe jeder Strophe entlockt er so jeweils vier verschiedene Bedeutungen.

⁶⁹ Lamarque 2007a: 16.

⁷⁰ Bereits im neunten Jahrhundert beschrieb Ānandavardhana in seinem einflussreichen DhĀ die poetische Wirkung der verschiedensten Arten von verbalen Anspielungen (*dhvani*).

⁷¹ Mehr dazu unten in Abschnitt II 4.3.

sind oft, aber nicht notwendigerweise, fiktiv. Ein Thema hingegen sind allgemeine Reflexionen etwa über Liebe, Tod, Gesellschaft oder Religion. Diese sind nur selten fiktiv. Sie dienen in der Regel der kohärenten Organisation der mannigfachen literarischen Elemente eines Werkes.⁷² Beides, sowohl Gegenstand als auch Thema, kann explizit oder implizit sein, und kann sowohl propositionales als auch nicht-propositionales Wissen vermitteln. Die Freiheit, mit der konkrete Gegenstände und Themen in fiktionalen Erzählungen behandelt werden können, bringt gewisse Vorzüge gegenüber rein faktischen Berichten und Analysen. Gegenstände können beispielsweise frei gewählt und kombiniert werden, um thematische Aspekte zu verdeutlichen oder in ein gewisses Licht zu rücken. Im Zusammenspiel von beidem liegt oft die besondere Wirkung der Fiktion. Ähnlich verhält es sich mit dem Zusammenspiel von Form und Inhalt, das noch anzusprechen sein wird.

Literatur wird häufig besonders für ihre Verarbeitung beziehungsweise Vermittlung von psychologischen Einsichten geschätzt, für tiefgehende Erkundungen der menschlichen Natur, für genaue Beschreibungen seelischer Zustände oder Konflikte.⁷³ In einer kleinen (und gezwungenermaßen unvollständigen) Sammlung von Werken der deutschen Literatur zeigt Rossbacher (2008), wie Autoren fiktionaler Werke bisweilen sogar Einsichten vorwegnahmen, die erst Jahrzehnte später durch psychologische oder soziologische Studien bestätigt wurden, wobei es keine Gründe dafür gibt anzunehmen, dass die Studienautoren durch die belletristischen Werke angeregt worden wären.

Oft verbergen sich solche Einsichten in kurzen Sentenzen, in Spruchdichtungen und Maximen. Sie müssen in ihrer literarischen Form nicht eigentlich begründet werden, wie überhaupt für das in der Literatur gebotene Wissen keine Argumente im engeren Sinne bemüht werden müssen.⁷⁴ Literatur macht Dinge durch andere Mittel plausibel, zum Beispiel durch eine illustrative Erzählung oder durch die Schilderung der Auswirkungen der Taten literarischer Figuren („Aber wehe wehe wehe! / Wenn ich auf das Ende sehe!“). Diese haben den besonderen Vorteil großer Einprägsamkeit. Derselbe Vorteil wird ganz besonders auch in der Spruchdichtung genutzt, die in der indischen Literatur beinahe allgegenwärtig ist.⁷⁵ Solchen meist metrischen Dichtungen kommt auch der Umstand zugute, dass in manchen literarischen Genres der Wechsel zwischen Prosa und Metrum innerhalb desselben Werks ganz selbstverständlich, ja genrespezifisch ist, wodurch sie sich von der Erzählprosa etwas abheben.

⁷² Lamarque 2006: 136f.

⁷³ Feagin 2007. Fjodor Dostojewskis, *Schuld und Sühne* (1866) und *Aufzeichnungen aus dem Kellerloch* (1864) sind nur zwei Beispiele, die bis heute eben dafür hoch geschätzt und oft zitiert werden.

⁷⁴ Lamarque 2007a: 18f.

⁷⁵ Sternbach 1973: 169-173 und 1974: 1-3.

Literatur bietet darüber hinaus vielfältige Möglichkeiten für Gedankenexperimente. Sie erlaubt das Durchspielen möglicher Geisteshaltungen und Handlungskonsequenzen, oder der Auswirkungen folgenreicher Ereignisse, oft mit den damit einhergehenden seelischen oder gesellschaftlichen Konflikten.

Und nicht zuletzt sind auch Figurennamen geeignet, Wissen zu vermitteln, obwohl sie selbst nicht propositionaler Natur sind.⁷⁶ Ihre Wahl ist selten zufällig, und wenn sie nicht vom Autor selbst stammen, dann häufig deswegen, weil sie aus literarischen oder mythologischen Vorlagen übernommen wurden. Indem sie so einen Beitrag zum Erkenntniswert literarischer Figuren oder Texte leisten, können sie als „vorpropositional“ bezeichnet werden.⁷⁷ In der vorliegenden Arbeit werden daher auch die Wortbedeutung und die Implikationen von Figurennamen berücksichtigt.

Normativität und fiktionale Literatur

Wie oben angedeutet wurde, begründen literarische Werke ihre Aussagen nur selten im logisch-erkenntnistheoretischen Sinne. Sie fordern auch nicht direkt die Zustimmung des Lesers, sind also nicht, oder nur in Ausnahmefällen, präskriptiv. Sie können aber eine nicht zu unterschätzende normative Wirkung entfalten, selbst wenn die dargestellten Verhältnisse nicht explizit zur Norm erhoben werden. Elemente wie eine einfache Metapher, etwa das Lotosantlitz, bis hin zu ganzen Handlungsverläufen, aus denen beispielsweise ein bestimmter König als Sieger und Wohltäter hervorgeht, bergen häufig unausgesprochene Ideale, hier die Unbezwingbarkeit und Selbstlosigkeit des Herrschers, dort die strahlende Schönheit einer Geliebten. Abweichungen vom Ideal oder dessen Gegenteil werden dabei implizit abgelehnt oder zumindest als minderwertig beurteilt. Die Wiederholung und die Verfestigung zu literarischen Konventionen oder Topoi führen zur Herausbildung von Normen, denen sich der Leser aufgrund der suggestiven Wirkung der Literatur nur schwer entziehen kann. Diese Normen beeinflussen nicht nur sein ästhetisches Empfinden, sondern auch Haltungen und Handlungsweisen, haben letztlich also Einfluss auf die reale Welt. Diese Anti-Mimesis, die Umkehrung des Prinzips der Nachahmung durch die Kunst,⁷⁸ meinte Oscar Wilde, als er schrieb: „Life imitates Art far more than Art imitates Life.“⁷⁹ Die Mittel der Kunst unterscheiden sich freilich von jenen argumentativer und präskriptiver Werke; gemeinsam ist ihnen aber ihr Einfluss auf den Rezipienten.

⁷⁶ Gabriel 2014: 168f., Lewitscharoff 2014: 21-30.

⁷⁷ Gabriel 1991: 163.

⁷⁸ Ott 2010.

⁷⁹ Aus dem 1891 erschienenen Essay „The Decay of Lying – An Observation“, in: Wilde 1921: 30.

Werke wie die GS oder die Kā zählten – und zählen immer noch – in gewissen Kreisen zum Bildungsgut, zu einer Art nicht definiertem Kanon einer kulturellen Elite. Die große Wertschätzung, die ihnen entgegengebracht wird, verleiht ihnen eine ähnlich normative Funktion wie sie Werke des modernen Literaturkanons besitzen, indem sie über Generationen hinweg Beispiele liefern, Denkanstöße geben, Haltungen prägen, Diskussionen anregen und Urteile untermauern. In besonderem Maße gilt dies natürlich für die großen, teilweise als heilig erachteten Dichtungen der episch-mythologischen Literatur. Wenn Mammaṭa betont: „Wie Rāma und seinesgleichen soll man sich verhalten, nicht wie Rāvaṇa und seinesgleichen“,⁸⁰ nennt er die Namen der zwei wichtigsten Kontrahenten des Epos *Rāmāyaṇa* stellvertretend für alle möglichen Arten von literarischen Figuren. Seine Forderung schließt die Figuren der zahlreichen Nebenerzählungen (*upākhyāna*) innerhalb der episch-mythologischen Werke ebenso ein, wie jene der verschiedenen Handlungsebenen literarischer Erzähldichtungen. In vielen Fällen findet sich die von Mammaṭa ausgesprochene Forderung mehr oder weniger deutlich in den Rahmenhandlungen angedeutet, in denen die Erzählsituation geschildert wird. Der Leser erfährt darin den Anlass für eine Erzählung und deren Zweck, etwa wenn der von seinem Thron verstoßene König Yudhiṣṭhira im Epos *Mahābhārata* (MBh) der Erzählung vom ebenfalls verstoßenen Königspaar Nala und Damayantī lauscht.⁸¹ Der situative Kontext weist darauf hin, dass die Erzählung nicht dem bloßen Zeitvertreib dient, sondern, wie im genannten Beispiel, dazu, Trost zu spenden und zu belehren. Ähnlich wird die Geschichte von Sunda und Upasunda⁸² den fünf Pāṇḍava-Brüdern im Sinne einer Warnung erzählt, jene von Sāvitrī⁸³ stellt die ideale, kompromisslose Opferbereitschaft der Gattin dar, und so fort.

Ein Einfluss auf das Weltbild Einzelner oder ganzer Gesellschaften ist daher durchaus beabsichtigt. Die episch-mythologische Dichtung trägt dazu bei, eine soziale Ordnung herzustellen, indem sie diese Ordnung in einer metasozialen Grundlage verankert.⁸⁴ Themen und Motive dieser Dichtung werden von anderen Gattungen wie der vorrangig literarischen und der didaktischen Dichtung übernommen und durch laufende Wiederholung weiter gestärkt. Indem Erzählungen auf diese Weise regelmäßig erinnert werden, erlangen sie zudem eine identitätsstiftende Bedeutung und schaffen Abgrenzungen gegenüber anderen sozialen Gruppen.⁸⁵

⁸⁰ *Kāvyaaprakāśa* (KP) p. 5,1f.: *rāmādivad vartitavyaṃ na tu rāvaṇādivat*.

⁸¹ MBh III 49.34-43 und 78.5-15.

⁸² MBh 1.201-204.

⁸³ MBh 3.277-283.

⁸⁴ Das Konzept des „garant méta-social“ geht auf den französischen Soziologen A. Touraint (1973) zurück.

⁸⁵ Assmann 1992; King (2008) spricht diese Bedeutung außerdem privaten Erzählungen zu.

Der Erkenntniswert historischer literarischer Werke

Historische Werke der Literatur stellen einen speziellen und für die vorliegende Studie besonders wichtigen Fall dar. Die oben skizzierten literaturphilosophischen Argumente beziehen sich im Allgemeinen auf Werke von Autoren der ungefähren Zeit des Lesers, die mehr oder weniger seiner eigenen Kultur angehören, beziehungsweise auf eine Lektüre, für die der zeitliche und räumlich-kulturelle Abstand zur Entstehung des jeweiligen literarischen Werkes als nicht weiter problematisch empfunden wird.⁸⁶ Das Problem, das sich in der Auseinandersetzung mit historischen Werken und historischen Lesern innerhalb der eigenen und mehr noch einer fremden Kultur stellt, hat mehrere Dimensionen, denn sowohl der moderne als auch der historische Leser kann sich mit zeitgenössischen oder historischen Werken seiner eigenen und einer fremden Kultur auseinandersetzen. Ich gestatte mir für den Moment einige grobe Vereinfachungen und schließe historische Leser aus, die für sie selbst als historisch geltende Werke lasen und ihre Interpretationen etwa in Kommentarwerken festhielten, und ebenso Leser fremder Kulturen, die Werke aus für sie fremden Kulturen rezipieren, brahmanische Gelehrte etwa, die mit Literatur oder Erzählungen verschiedener Stammeskulturen in Berührung kommen. Nicht jede der möglichen Kombinationen ist für uns im Moment relevant, und wir können das Problem noch weiter eingrenzen und folgende Fragen formulieren: Inwiefern treffen die verschiedenen Aspekte des Erkenntnisgewinns auf moderne Leser historischer Werke zu, auf Historiker, Philologen, Kulturanthropologen usw., aber auch Laien und fachfremde Gelehrte, und inwiefern treffen sie auf historische Leser von Werken der eigenen ungefähren Zeit und aus seinem eigenen kulturellen Umfeld zu? Ich möchte für den Moment sogar soweit gehen, „einheimischen“ Lesern nicht die grundsätzlich besseren Voraussetzungen für die Lektüre und Interpretation „ihrer“ historischen Werke zuzuschreiben. Denn ein ganz selbstverständlicher, alltäglicher Umgang mit der eigenen (Gegenwarts-)Kultur muss den Blick auf historische Kulturleistungen nicht unbedingt schärfen und kann einer kritischen Betrachtung unter Umständen im Wege stehen. Zudem birgt er die Gefahr, äußerlich ähnliche Phänomene als ident aufzufassen und den zeitbedingten Wandel ihrer jeweiligen Bedeutungen zu übersehen. Im sprachlichen Bereich sei in diesem Zusammenhang nur an die sogenannten „false friends“ erinnert, Wörter, die einander stark ähneln, die auch lautgeschichtlich oft eng verwandt sind, deren Verwendungen und Bedeutungen jedoch je nach zeitlichem, regionalem und kulturellem Kontext stark voneinander abweichen können. Die Vergangenheit ist für jeden ein fremdes Land, um eine Metapher des britischen Schriftstellers L.P. Hartley zu übernehmen.⁸⁷

⁸⁶ Eine Ausnahme stellt hierbei King 2008 dar.

⁸⁷ „The past is a foreign country; they do things differently there.“ Mit diesem Satz, der sich nicht auf vergangene Jahrhunderte, sondern auf die Jugendzeit des Erzählers um das Jahr 1900 bezieht, beginnt Hartleys Roman *The Go-Between* (erstmal erschienen in London 1953).

Schwierigkeiten der Interpretation ergeben sich in beiden Fällen, sowohl bei einer zeitlichen als auch bei einer regionalen Entfernung vom interpretierten Objekt. Beides bedingt einen kulturellen und intellektuellen Abstand, dessen Fragen es zu beantworten gilt.⁸⁸

Indische historiographische Dichtung

Historiographischer Dichtung des indischen Kulturraums werden oft zwei Mängel angekreidet: dass ihre Autoren kaum konkrete Daten nennen, die aus Sicht der modernen Geschichtsschreibung als historisch zuverlässig gelten können, und dass die literarische Ausgestaltung historischer Figuren häufig an einem Mangel an Individualität leide.⁸⁹ Die Kritik trifft nicht nur episch-mythologische Werke wie die beiden großen Epen und die zahlreichen Purāṇas (*itihāsa*), sondern auch Chroniken, Biographien und literarische Dichtungen, darin klar erkennbar historische Themen verarbeitet werden, wie Harṣas Schauspiel *Ratnāvalī* und viele andere mehr. Dies habe zur Folge, dass die Protagonisten dieser Werke – Stifter in Inschriften, Helden in Epen, Töchter in Dramen etc. – als zeitlose, beinahe mythische Figuren erscheinen, die wenig mehr als allgemeingültige Rollen verkörpern.⁹⁰ Daher schlägt die Religionsgeschichtlerin Phyllis Granoff vor, selbst dezidiert biographische Literatur, im konkreten Fall: mittelalterliche jinistische Dichterbiographien, nicht als historiographische Werke zu lesen, wie das nicht namentlich genannte, moderne Gelehrte vor ihr taten, sondern als vorwiegend literarische Werke mit religiöser Prägung.⁹¹ Auffallend bei diesen Biographien, die das Leben sowohl von jinistischen als auch hinduistischen Dichtern darstellen,⁹² ist, dass die Lebensläufe einander in vielen Punkten stark ähneln. Daher spricht Granoff in diesem Zusammenhang lieber nicht von individuell gestalteten „Biographien von Dichtern“ (biographies

⁸⁸ Bereits zu Beginn des 19. Jhs. hat August Wilhelm von Schlegel, der Begründer der philologisch geprägten Indologie in Deutschland, in seiner Schrift „Ueber den gegenwärtigen Zustand der Indischen Philologie“ (1819) die Ansicht zurückgewiesen, allein „die gelehrten Brahminen seyen ja (...) im Besitz des Verständnisses ihrer alten Bücher“ (zitiert nach Steiner 2018b: 17). Das Klischee der grundsätzlich besseren Voraussetzungen für ein Verständnis von Leistungen der „eigenen“ Kultur (der sog. *privileged access*) wurde vermehrt im 20. Jh. von interkulturellen Philosophen wie Wilhelm Halbfass entkräftet (etwa in Halbfass 1988, siehe dazu Squarcini 2007). Statt einer vermeintlichen Unüberwindbarkeit des „Fremden“ betonten sie den Wert des Dialogs und der Partnerschaft im Ergründen kultureller und historischer Phänomene (Franco und Preisendanz 1997: xiv-xvi).

⁸⁹ Ob letzteres tatsächlich ein Mangel ist, sei dahingestellt – man könnte es genauso gut begrüßen, dass den zufälligen Wechselfällen des menschlichen Lebens nicht mehr Aufmerksamkeit als nötig gewidmet wird.

⁹⁰ Lo Turco 2009: 112.

⁹¹ Granoff 1995.

⁹² „Hinduismus“ ist hier grob vereinfachend und nur im Sinne der Abgrenzung zu vorwiegend buddhistisch und jinistisch geprägten Traditionen gemeint. Schon der historische Hinduismus bildete eine sehr viel inhomogenere Gruppe, als es von zeitgenössischen Bewegungen gerne propagiert wird, und auch heute bezeichnet der Hinduismus eher ein Identität stiftendes Phantasiegebilde, eine „imagined community“ (Thapar 1993: 60-88), als eine idente Gruppe.

of poets), sondern von der stereotypisierten „Biographie des Dichters“ (biography of the poet).⁹³ Während die individuelle Ausgestaltung der jeweiligen Darstellungen hinter den literarischen Konventionen zurücksteht, verraten wiederkehrende Elemente der Biographien, was als wichtig und ideal angesehen wurde, und dies umso mehr, wenn solche Elemente auch in alten Handbüchern der Poetik beschrieben werden.⁹⁴

In diese Kerbe schlägt auch der Kulturwissenschaftler S.N. Balagangadhara, wenn er schreibt, dass auch der indischen mytho-historiographischen Literatur (*itihāsa*) ein positiver Wahrheitswert zuzuschreiben ist. Dieser liege weniger darin, dass die darin überlieferten Mythen und Legenden historisch verifizierbare Tatsachen (history) überliefern, was ihnen aber keineswegs gänzlich abzusprechen ist, als vielmehr darin, dass in den vorrangig ahistorischen Erzählungen allgemeingültige Ideale zum Ausdruck kommen. Die Frage nach der historischen oder faktischen Wahrheit, die bis zum 20. Jahrhundert im Vordergrund der Forschung stand, so Balagangadhara, ist zweitrangig, sobald das Hauptaugenmerk den in den historischen Werken vermittelten Normen, Idealen und Lehren gilt. Diese bilden wichtige Diskurspfeiler (conceptual frames), die das Selbstbild einer Kultur prägen und so eine deutliche Wirkung auf Individuum und Gesellschaft haben (discursive implications).⁹⁵ Die Wirkung dieser Diskurspfeiler besteht unter anderem darin, gegenwärtige soziale Verhältnisse zu erklären, zu rechtfertigen, und sie so zu bestätigen.⁹⁶

Um an dieser Stelle nur ein Beispiel für solche diskursiven Konstanten zu nennen, seien die für jede indische Herrscherfamilie unerlässlichen Genealogien (*vaṃśāvalī*) genannt, die in Inschriften und manchen anderen Dichtungen überliefert sind. Der Ursprung der dynastischen Abstammung wird darin sehr oft über mythische Vorfahren bis zu den Göttern zurückgeführt. Was vorschnell als reine Blüte der dichterischen Phantasie betrachtet wird, entspringt unter anderem dem Versuch, soziale Standards wie die Unterteilung der Gesellschaft in mehrere Schichten oder Klassen (*varṇa*) zu verstehen, aus denen nur eine, die der *kṣatriyas*, Herrschaftsanspruch erheben konnte.⁹⁷ Die soziale Norm wurde auf diese Weise nicht erst geschaffen, sondern gestärkt, und musste schon vorher erkennbar gewesen sein.⁹⁸ Die Genealogien waren Teil eines Weltbildes, das nicht nur deswegen, weil es mit dem modernen nicht übereinstimmt, verneint werden darf. Und in dem Maße, in dem sich der Blick des Historikers vom Geschichtsbild des romantischen Gelehrten des

⁹³ Granoff 1995: 353.

⁹⁴ Ibid., p. 354.

⁹⁵ Balagangadhara 2014: 1.

⁹⁶ Thapar 2012: 137-173.

⁹⁷ Pathak 1966: 146f.

⁹⁸ Ein ganz ähnliches Phänomen beschreibt auch Sanderson (2005: 271) für das in frühen tantrischen Texten beschriebene Zusammenwirken von weltlicher und geistlicher Macht (siehe dazu unten, Abschnitt II 6), das nicht nur ein idealisiertes Phantasiebild von nach Macht strebenden Autoren darstellt.

19. und frühen 20. Jahrhunderts löst und auch Sichtweisen und Auffassungen von historischen indischen Autoren mit einbezieht, können auch andere indische historiographische Werke mit Gewinn gelesen werden.⁹⁹

Mit der vorliegenden Arbeit möchte ich unter anderem zeigen, inwieweit fiktive Figuren der indischen Dichtung trotz der für sie geltenden Konventionen sehr wohl auch mit deutlich individuellen Zügen gestaltet werden konnten. Jedenfalls die literarische Kunstdichtung verlässt bisweilen das Gebiet der Stereotypen und des Allgemeingültigen. Das tut sie häufig dann, wenn Figuren beschrieben werden, die eben nicht, oder noch nicht, gewissen Idealen oder Klischees entsprechen. Ich vermute zudem, dass der Betrachter aus einer zeitlich und kulturell entfernten Position dazu neigt, literarische Stereotypen und miteinander verwandte diskursive Konstanten etwas überzubetonen, wenn diese von den gewohnten, eigenen Klischees abweichen und dadurch als solche besonders auffallen. Entsprechen sie hingegen ganz den vertrauten, selbstverständlichen Bildern, würden die Unterschiede in ihren jeweiligen Ausgestaltungen stärker auffallen.

⁹⁹ Pathak 1966.

II

Die literarischen Darstellungen

*Das Leben früherer Generationen
ist in der Literatur am besten aufbewahrt.*

Cornelius Hell

1.

*Aśvaghōṣas Buddhacarita*¹

Im siebten Kapitel von *Aśvaghōṣas Buddhacarita*, einer Biographie des letzten Buddha in Form eines Kunstepos oder Langgedichts (*mahākāvya*), wird geschildert, wie der Bodhisattva Sarvārthasiddha auf einen gewissen brahmanischen Asketen trifft, der ihm empfiehlt, den Weisen Arāḍa aufzusuchen (Strophen 51-55). Wenn wir auch den Namen des Asketen nicht erfahren, so verdient doch seine Beschreibung, in der es unter anderem heißt, dass er „in Asche zu liegen pflegt“ (*bhasmaśāyin*), unsere Aufmerksamkeit. Auch dass sie in durchgehend wohlmeinendem Ton verfasst und frei von jeglichem Anzeichen religiöser Polemik ist, versteht sich nicht von selbst. Auf den folgenden Seiten der vorliegenden Studie werden diese und weitere Aspekte der literarischen Darstellung und der literarischen Funktion der Figur dieses Asketen untersucht. Darüber hinaus wird die Möglichkeit erwogen, die Bezeichnung *bhasmaśāyin* als Anspielung auf eine Form des Pāśupata, einer frühen antinomischen Tradition des Śivaismus, zu verstehen.

1.1 Einleitung

Die Strophen 7.51-57 von *Aśvaghōṣas Buddhacarita* (BC) enthalten möglicherweise die früheste Erwähnung des Pāśupata in einem Werk der Sanskrit-Kunstdichtung (*kāvya*). Dass dies nicht mit Sicherheit zu bestimmen ist, liegt nicht, wie so oft im Bereich der frühen Geschichte Südasiens, an der Unsicherheit der Werkdatierung. Die Entstehung des BC kann vergleichsweise genau datiert werden. Die Schwierigkeit liegt vielmehr in der Interpretation von *Aśvaghōṣas* Wortwahl in der 51. Strophe.

¹ Wesentliche Teile dieses Kapitels gehen auf einen Vortrag mit dem Titel „A Pāśupata Ascetic in *Aśvaghōṣa's Buddhacarita*?“ zurück, den ich Gelegenheit hatte, beim *17th Congress of the International Association of Buddhist Studies* an der Universität Wien (18. bis 23. August 2014) zu halten.

Aśvaghoṣa und das Pāśupata

Die Erforschung der Geschichte des Pāśupata stützt sich – abgesehen vom Zeugnis präskriptiver Werke des frühen Śivaismus selbst – auf eine Reihe von epigraphischen Zeugnissen² und auf Informationen und Hinweise in der vedischen,³ epischen und purāṇischen Literatur,⁴ in doxographischen Werken⁵ und schließlich in Werken der Kunstdichtung.⁶

Die schriftlichen Zeugnisse der frühen śivaitischen Traditionen selbst sind rar und in zum Teil mangelhafter Form überliefert. Das aussagekräftigste Zeugnis stellen die *Pāśupatasūtras* (PS) dar, deren Autorschaft dem Text zufolge Śiva selbst zugeschrieben wird. Aus philologisch-historischer Sicht wurden sie von einem anonymen Autor im zweiten Jahrhundert verfasst.⁷ Die PS werden von einem Kommentar begleitet, dem *Pañcārthabhāṣya* (PABh),⁸ dessen Autor sich Kauṇḍinya nennt und der verschiedentlich vom vierten bis in das frühe sechste Jahrhundert datiert wird.⁹ Hinzu kommen Haradattas *Gaṇakārikā* (GK), ein kurzer Text von nicht mehr als acht *anuṣṭubh*-Strophen, und dazu der Kommentar *Ratnaṭikā* (RT), der dem Kolophon zufolge von Bhāsarvajña stammt.¹⁰ GK und RT können mit größerer Sicherheit ins achte respektive zehnte Jahrhundert datiert werden.¹¹ Zwei weitere wichtige und umfangreiche Werke, die Material zu archaischen Formen des Śivaismus wie dem Pāśupata enthalten, sind die *Niśvāsataṭṭvasaṃhitā* (NTS),¹² deren älteste Teile ins sechste Jahrhundert datiert werden,¹³ und das

² Hara 1966: 35-50; Bisschop und Griffiths 2003: 320-323.

³ Der *Atharvaveda* enthält in einem jüngeren Anhang (*pariśiṣṭa*) einen als „Vorschrift für das Pāśupata-Gelübde“ (*pāśupatavratādeśa*) bezeichneten Abschnitt (siehe Bisschop und Griffiths 2003). Die nur annäherungsweise Übersetzung „Gelübde“ für Skt. *vrata* meint in der vorliegenden Arbeit nicht den Akt des Gelobens, sondern dessen Inhalt, ein vor einer Gottheit als Zeugen selbstaufgelegtes „Verhaltensmodell“ (Hacker 1973).

⁴ Siehe Hara 1966: 12-15 und die rezenten Studien zum *Skandapurāṇa* unter der Leitung von Hans T. Bakker (Bakker 2000, 2007 und 2014).

⁵ Siehe Hara 1994a: 324f.

⁶ Auf eine Auswahl an Passagen in Werken dieser Gattung verweist Hara (1966: 19-23).

⁷ Grundlage der Datierung ist eine Inschrift aus Mathura (Sanderson 2014: 8); siehe unten Anm. 19.

⁸ In der Zählung der PS folge ich praktischerweise der Ausgabe zusammen mit dem PABh (vgl. Bisschop 2006).

⁹ Die Datierung basiert auf einer spärlichen Datenlage. Sanderson (1988: 664) und Acharya (2011: 459) sprechen sich für das vierte Jh. aus, Bisschop und Griffiths (2003: 530), auf der Grundlage von Hara 1966: 129f., für das fünfte oder sechste. Aus sprachlichen, stilistischen und intertextuellen Gründen datierte Bisschop (2014: 27) den Kommentar zuletzt „tentativ“ ins vierte oder fünfte Jh.

¹⁰ Es ist fraglich, ob es sich bei diesem Autor um dieselbe Person wie den Verfasser des *Nyāyasāra* und des *Nyāyabhūṣaṇa* handeln soll.

¹¹ Acharya 2011: 459.

¹² Der erste Band der kritischen Textausgabe mit annotierter Übersetzung wurde in Zusammenarbeit von Mitgliedern des Nepalese-German Manuscript Cataloguing Project veröffentlicht (Goodall 2015).

¹³ Goodall und Isaacson 2007; Goodall 2015: 71-73.

Brahmayāmalatantra (BYT),¹⁴ das zwischen dem siebten und neunten Jahrhundert entstanden ist.¹⁵ Hinzu kommen Ritualhandbücher des sogenannten Pañcārtha Pāśupata,¹⁶ dessen Entstehung vermutlich in die Zeit zwischen der Abfassung von PABh und RT fällt.¹⁷ Während alle genannten Werke Elemente des Atimārga enthalten, sind in der NTS und im BYT auch Elemente des späteren Mantramārga überliefert.¹⁸

Ein für die Chronologie des Pañcārtha Pāśupata wichtiger Beleg ist eine auf das Jahr 380 datierbare Säuleninschrift aus Mathura, die auf eine Gründung der Tradition im zweiten Jahrhundert schließen lässt.¹⁹ Das Pañcārtha Pāśupata, eine religiöse Tradition, in der tantrische Elemente sich bereits abzeichnen, aber noch nicht ausgeprägt sind – André Padoux prägte dafür den Begriff der vortantrischen („pre-tantric“) Tradition²⁰ –, war eine Bewegung, die ausschließlich männlichen Mitgliedern aus dem Stand der Brahmanen vorbehalten war. Diese hatten sich einem Initiationsritual zu unterziehen und das Familienleben zugunsten eines weltabgewandten, asketischen Lebenswandels aufzugeben, als dessen Ziel die Erlösung vom Kreislauf der Wiedergeburten gelehrt wurde.²¹ Einer späteren Systematisierung zufolge ist das Pañcārtha Pāśupata Teil des sogenannten Atimārga, des „Weges“ (*mārga*), der „über“ (*ati-*) andere Erlösungswege hinaus ging, vor allem in der Hinsicht, dass dabei orthodox brahmanische Reinheitsvorstellungen missachtet und übertreten wurden. Der Atimārga steht im Gegensatz zum Mantramārga, dem „Weg der *mantras*“,²² der meditativ wiederholten Gebetsformeln und heiligen Silben, der erlösensuchenden Asketen ebenso offen stand wie Personen, die im Familienverband lebten und nach übernatürlichen Kräften und Fähigkeiten strebten.²³ Von den Ursprüngen des Pāśupata ist kaum mehr bekannt als knappe Berichte über seinen legendenhaften Gründer Lakulīśa oder Lakuleśa.

¹⁴ Wichtige Teile des BYT wurden auf Basis einer nur kleinen Anzahl von Handschriften von Csaba Kiss (2015) und Shaman Hatley (2018) textkritisch ediert.

¹⁵ Hatley 2007: 211-228.

¹⁶ Mit Pañcārtha Pāśupata wird hier jene Lehre bezeichnet, die in den PS und im PABh festgehalten ist. Es ist allerdings zu beachten, dass erst Kauṇḍinya den Terminus *pañcārtha* einführte und damit die „fünf Themen“ oder „fünf Kategorien“ Wirkung (*kārya*, d.h. die Welt), Ursache (*kāraṇa*, d.h. Gott), Einswerden (mit Gott, *yoga*), Regeln oder rituelle Verfahren (*vidhi*) und Ende des Leidens (*duḥkhānta*) bezeichnete, mithilfe deren er die PS systematisierte. Zudem lässt sich in Teilen des PABh eine śivaitische Lehre erkennen, die bereits vor Kauṇḍinya neben jener der PS vertreten wurde (Bisschop 2014).

¹⁷ Sanderson 2006b und Acharya 2010.

¹⁸ Ausführlicher Sanderson 2014: 8-12.

¹⁹ Die Inschrift wurde von Bhandarkar (1932) ediert; siehe auch Sanderson 2006a: 148 und Acharya 2011: 458.

²⁰ Padoux 2003: 483; diese Charakterisierung übernehmen u.a. Hatley (2007: 6) und Goodall (2015: 17).

²¹ Sanderson 2006a: 147f.

²² Sanderson 2006a: 158-163. Zur systematischen und zeitlichen Einordnung des Atimārga siehe auch Sanderson 2006a: 145-152 und 2014: 4-6.

²³ Sanderson 1988: 664f. und 2014: 4f.

Obwohl diese Legenden allem Anschein nach aus der Tradition des Lākula Pāśupata stammen, einem in mancher Hinsicht etwas radikaleren Zweig des Atimārga,²⁴ bergen sie doch gewisse historische Anhaltspunkte. Demzufolge dürfte der später deifizierte Lakulīśa im ersten oder zweiten Jahrhundert im Norden Indiens gewirkt haben.²⁵

Dies war zugleich die Wirkungszeit Aśvaghōṣas. Der Dichter und Gelehrte wurde als Brahmane in der nordindischen Region von Kośala geboren, in oder bei der Stadt Ayodhyā, die auch unter dem Namen Sāketa bekannt war.²⁶ Das von ihm verfasste BC sowie sein zweites Kunstepos *Saundarananda* (SN) werden in das erste²⁷ oder zweite Jahrhundert datiert.²⁸ Es sind die frühesten erhaltenen Werke epischer Kunstdichtung in ihrer voll entwickelten Form.²⁹ Ihre Komposition fällt in die Zeit des ältesten Textzeugnisses für das Pāśupata (das ebenfalls im Norden, in der Region um Ujjain, entstand), wenn sie ihr nicht sogar vorausgeht. Seine Blütezeit hatte das Pāśupata allerdings erst später, nämlich vom vierten bis ins achte Jahrhundert,³⁰ bevor es sich schließlich in den Süden Indiens verlagerte und von verwandten Traditionen abgelöst wurde.³¹ Wenn also Aśvaghōṣa tatsächlich einen Asketen des Pāśupata in einem seiner Werke erwähnte, wäre das ein wichtiges und zeitnahes Zeugnis für die Ursprünge dieser frühen śivaitischen Tradition.

²⁴ Sanderson 2006a: 208.

²⁵ Die Legende Lakulīśas und seiner ersten Schüler behandeln Acharya (2011: 461f.) und Bakker (2014: 145-153).

²⁶ Johnston 1984, Teil 2, p. xvii f. Johnston folgen Warder (1974: 144) und andere, zuletzt Eltschinger (2013a und 2018), der sich auf Arbeiten von Johnston, Lévi, Hildebeitel und Olivelle stützt.

²⁷ Johnston 1984, Teil 2, p. xvii: zwischen 50 und 100 u.Z., jedenfalls vor Kaṇiṣka, einem Herrscher der Kuṣāṇa-Dynastie, dessen Krönung er auf das Jahr 127 datiert (ibid. p. xv und xxxv, und Falk 2001); Warder 1974: 142 (§ 705): erstes Jahrhundert. Hildebeitel (2006: 233-235) fasst die von Johnston, Olivelle und anderen vorgebrachten Argumente zusammen und kommt zu dem Schluss: „although there are those who lean toward a second-century dating, there is a good weight of varied scholarly considerations favoring the first century“ (p. 235).

²⁸ So Lamotte (1958: 726) und Nakamura (1980: 133) auf Grundlage chinesischer Quellen, die Aśvaghōṣa als Zeitgenossen Kaṇiṣkas darstellen. Covill (2009: 1f.) beruft sich in diesem Zusammenhang auf eine 1993 in Afghanistan entdeckte Inschrift, der zufolge Kaṇiṣka in der ersten Hälfte des 2. Jhs. regierte. Eltschinger (2013b: 96f.) betrachtet das Treffen zwischen Kaṇiṣka und Aśvaghōṣa jedoch als historisch nicht belegt. Olivelle (2009: xvii-xx) hält vor allem aufgrund der Aśvaghōṣa nachweisbaren Kenntnis des *Mānavadharmasāstra* das 2. Jh. für wahrscheinlicher.

²⁹ Warder 1974: 144. Damit unterscheiden sich die beiden Werke Aśvaghōṣas von der vergleichsweise schlichten literarischen Form der bardischen Epen *Rāmāyaṇa* und *Mahābhārata* (ibid. p. 144f. und ähnlich Hahn 2010: 130). Die frühesten bekannten Kunstepen nach BC und SN sind Kālidāsa's *Kumārasambhava* und *Raghuvamśa* (3./4. Jh. oder später). Außer den beiden Kunstepen werden Aśvaghōṣa mehrere fragmentarisch erhaltene Schauspiele zugeschrieben (Steiner 2018a). Weitere der zahlreichen Werke, die dem Dichter auf zweifelhafter Grundlage zugeschrieben wurden, nennt Nakamura 1980: 133-135.

³⁰ Acharya 2011: 464; Sanderson 2014: 4-6.

³¹ Lorenzen 1972: 183.

1.2 Benutzte Quellen

Textausgaben

BC^C *The Buddha-Karita of Asvaghosha: edited from three mss.*, ed. Edward Byles Cowell
Oxford 1893.

Erstausgabe des Textes auf Grundlage dreier Handschriften, die auf dieselbe nepalesische Vorlage zurückgehen, wie Cowell richtig vermutete.³² Eine Reihe von Strophen stammen allerdings nicht von Aśvaghōṣa, sondern aus der Feder des nepalesischen Gelehrten Amṛtānanda, der seine unvollständige Vorlage ergänzte, als er den Text in den Jahren 1829-1830 kopierte.³³ Im Rahmen seiner eigenen Textausgabe konnte E.H. Johnston (s.u.) nur die Strophen BC^C 1.29-43c und 1.46-14.32 als ursprünglich bestimmen, die übrigen Strophen hingegen (1.1-28, 1.43d-45 und 14.33 bis 17.31, dem Ende des edierten Textes) als Amṛtānandas Schöpfung. Cowells englische Übersetzung erschien getrennt in der Serie *Sacred Books of the East*, Bd. 49, Teil 1 (1894). Das in beiden Werken verwendete System diakritischer Zeichen weicht vom heute üblichen stark ab, indem es u.a. den Zirkumflex bei Langvokalen setzt und auch auf Kursiva zurückgreift (z.B. *k* für *c* und *g* für *j*), die im Falle kursiv gedruckter Wörter wiederum recte erscheinen (wie im Werktitel *Buddha-Karita*). Längere Textpassagen im Vorwort zum edierten Text und v.a. dieser selbst einschließlich der textkritischen Anmerkungen sind in Devanāgarī gedruckt.

BC *Aśvaghōṣa's Buddhacarita or Acts of the Buddha*, ed. und tr. Edward Hamilton Johnston, Delhi 1984 (Calcutta ¹1935).

Johnstons bis heute maßgebliche Textausgabe umfasst die auf Sanskrit erhaltenen Strophen 1.8-14.31 auf der Grundlage mehrerer Handschriften und der Übersetzungen des Textes ins Chinesische (5. Jh.) und Tibetische (7./8. Jh.).³⁴ Der erstmals 1935 als Band 31 der Punjab University Oriental Publications erschienene Text wurde mehrmals unverändert nachgedruckt, oft gemeinsam mit Johnstons erstmals 1936 publizierter englischer Übersetzung des BC und der Übersetzung von BC 15-28 aus den tibetischen und chinesischen Fassungen des Werkes (siehe unten).

BC^{Ch} *Aśvaghōṣa-kṛta Buddhacarita*, ed. und tr. Surya Narayana Caudhari, Teil 1: *sarg 1-14, janam se buddhatva-prāpti tak (sānuvād)*, Bihar ³1955, Teil 2: *sarg 15-28, pratham dharmopdeś se mahāparinirvāṇ tak (hindī anuvād)*, Bihar ²1953.

³² Diese Vermutung konnte Johnston (1984: Teil 1, p. viii) im Lichte weiterer Quellen bestätigen.

³³ Cowell 1893: v-ix, Johnston 1984, Teil 1, p. viii f., Vogel 1972.

³⁴ Eine englische Übersetzung der chinesischen Fassung hat Samuel Beal (1883) vorgelegt. Die tibetische Fassung hat Weller (1926-1928 und 1980) analysiert und übersetzt. Verbesserungen zum ersten Kapitel stammen von Vogel (1966) und Hahn (1975).

Der erstmals 1942 erschienene erste Teil enthält den Sanskrit-Text und die Chaudhari zufolge erste Hindi-Übersetzung von BC 1-14, die in Teilen auch in diversen Zeitschriften veröffentlicht wurden (1942-1943). Für die nicht erhaltenen Strophen 1.1-7 wurden von Chaudhari Johnstons (Teil 2, p. 1f.) teilweise Sanskrit-Rekonstruktionen ergänzt; die ebenfalls verlorenen Strophen 1.25-40c wurden nach Johnstons englischer Übersetzung in metrischer Form rekonstruiert; und für BC 14.32-108 schließlich wird kein Sanskrittext geboten. Eine Einleitung zu Autor und Werk sowie ein Appendix mit Varianten und Anmerkungen und ein Index ausgewählter Sanskritwörter runden den Band ab. Der 1948 erstmals erschienene zweite Teil enthält eine Übersetzung von BC 15-28 nach Johnstons englischer Übersetzung³⁵ ohne Sanskrittext. Der Band schließt mit einem Namensindex und einem Glossar wichtiger Termini.

BC^D *The Buddhacarita*, ed. und tr. Ramchandra Das Shastri, 2 Bde., Varanasi 1962-1963 (Chowkhamba Vidyabhawan Sanskrit Granthamala 82).

Band 1 umfasst die Kapitel 1-14, Bd. 2 Kapitel 15-28. Die Ausgabe enthält den Sanskrit-Text, eine kommentierende Hindi-Paraphrase (*prakāś hindivṛkhyā*), eine Einleitung zu jedem Band (*bhūmikā*) und jeweils einen Anhang mit alphabetischem Strophenverzeichnis. Band 2 enthält zudem ein kleines Glossar seltenerer Sanskritwörter und ein Glossar philosophischer Termini mit Strophenverweisen. Die Strophen 1.1-7 und 1.25-40 sind Das' eigene metrische Sanskritdichtungen (im Versmaß *anuṣṭubh*) auf Grundlage von von Suryanarayan Chaudhuris Hindi-Übersetzung der tibetischen Version, ebenso die Strophen 14.32-108 und 15-28.³⁶ Das Werk hat allein bis 1993 sieben Neuauflagen erfahren.

BC^{Dw} *Mahākavi-Aśvaghosaviracitam Buddhacaritam*, ed. und tr. Dwarikadas Shastri, Varanasi 2004 (Haridas Sanskrit Series 339).

Die Ausgabe der Kapitel 1-14 respektive 15-28 erscheint in zwei Bänden mit durchgehender Paginierung. Der erste Band, der eine zweite, unveränderte Auflage 2013 erfuhr, umfasst Einleitung, Sanskrit-Text nach der Ausgabe von E.H. Johnston, eine erläuternde Paraphrase in Hindi und einen Strophenindex. Die Strophen 1.1-7 und 25-40 sind Dwarikadas' eigene Nachdichtungen auf Grundlage von Suryanarayan Chaudhuris Hindi-Übersetzung der tibetischen Version.³⁷ Band 2 umfasst eine ebenfalls von Dwarikadas verfasste und auf die genannten Fassungen in Tibetisch und Hindi zurückgehende (p. iii) metrische Fassung in Sanskrit (zum größten Teil im *anuṣṭubh* Versmaß), die sich im Wortlaut deutlich von jener in BC^D unterscheidet. Ebenfalls enthalten sind eine Übersetzung in Hindi und ein Strophenindex für diesen Band.

³⁵ Siehe auch Joshi und Joshi 2003: 3.

³⁶ Bd. 2, *bhūmikā* p. 5.

³⁷ So Dwarikadas in einer Fußnote zu BC^{Dw} 1.1. Die Sanskrit-Nachdichtungen erscheinen von jenen in BC^D weitgehend unabhängig.

BC^o *Life of the Buddha by Āśvaghoṣa*, ed. und tr. Patrick Olivelle, New York 2009 (The Clay Sanskrit Library).

Ausgabe des von Johnston konstituierten Textes (mit gelegentlichen Emendationen) und dessen englische Übersetzung, mit Einleitung, Metrenverzeichnis, Wörterverzeichnis, Glossar der im Text vorkommenden Eigennamen und Anmerkungen zur Übersetzung in Endnoten. Außer den von Johnston rekonstruierten Teilen von BC 1.1-7 sind nur die auf Sanskrit erhaltenen Passagen ediert und übersetzt. Für das im Original verlorene Ende des 14. Kapitels und für Kapitel 15-28 verzichtet Olivelle auf Rekonstruktion und Übersetzung aus der chinesischen und tibetischen Überlieferung und bietet stattdessen eine inhaltliche Zusammenfassung.

Übersetzungen (ohne Textausgabe)

Cowell, Edward Byles

1894 „The Buddha-Karita of Asvaghosha“, in: Friedrich Max Müller (ed.), *Buddhist Mahāyāna Texts*, Teil 1, Oxford (Sacred Books of the East 49).

Cowells Übersetzung bildet Teil 1 des Bandes (p. vii-xiii und 1-201, mit Indices bis p. 206), dessen zweiter Teil Übersetzungen des Herausgebers Müller und weitere von Takakusu Junjirō enthält. Cowell übersetzt BC 1-17 nach dem vom nepalesischen Gelehrten Amṛtānanda im 19. Jahrhundert kopierten und ergänzten Sanskrittext. Die von Amṛtānanda stammenden Passagen bezeichnet Cowell als „an interesting literary curiosity“. Nur ein Teil seines 14. Kapitels stimmt einigermaßen mit der chinesischen und tibetischen Version überein.

Johnston, Edward Hamilton

1936 *The Buddhacarita, or: Acts of the Buddha, Part II: Cantos i to xiv translated from the original Sanskrit supplemented by the Tibetan version*, Calcutta (Punjab University Oriental Publications 32) (Nachdr. Delhi 1984).

Der Folgebund zu Johnstons Textausgabe des BC umfasst neben der englischen Übersetzung aus dem Sanskrit eine umfangreiche Studie zu Werk und Autor sowie einen Wortindex. Die Sanskrit-Strophen 1.1-7 werden in Anmerkungen zur Übersetzung aus der chinesischen und tibetischen Überlieferung großteils rekonstruiert, in geringerem Umfang auch 1.25-40 und 14.32-108. Der von mir verwendete Nachdruck enthält neben der oben beschriebenen Textausgabe als dritten Teil die erstmals 1937 in der Zeitschrift *Acta Orientalia* 15 (p. 26-62, 85-111 und 231-292) erschienene Übersetzung der tibetischen und chinesischen Fassung des

verlorenen Sanskrit-Originals der Kapitel 15-28, zudem einen Namensindex und ein Tibetisch-Sanskrit-Glossar für diesen Teil.³⁸

Formichi, Carlo Formichi

1912 *Açvagoṣa: Poeta del buddhismo*, Bari.

Der italienischen Erstübersetzung der von Cowell edierten Strophen (BC^C 1.1-13.73) sind eine umfangreiche Einleitung (p. 1-120), zahlreiche textkritische und inhaltliche Anmerkungen (p. 287-400) und ein Namensindex beigelegt.

Schmidt, Richard

1923 *Buddha's Leben: Ein altindisches Heldengedicht des 1. Jahrhunderts n. Chr.: Aśvagoṣa's Buddhacaritam*, Hagen in Westfalen.

Grundlage dieser ersten deutschen Übersetzung von BC 1.1-14.31 ist die von Cowell erstellte Textausgabe BC^C, die Schmidt mit zahlreichen Verbesserungen versieht.

Passi, Alessandro

1979 *Le gesta del Buddha (Buddhacarita canti I-XIV)*, Milano.

Dieser literarisch ansprechenden Übersetzung der Kapitel 1-14 liegt neben dem Sanskrittext auch die tibetische Fassung zugrunde. Die Ausgabe enthält außerdem eine kurze Einleitung zu Autor und Werk und Endnoten zur Übersetzung. Bis zuletzt 1993 wurde sie noch zwei weitere Male aufgelegt.

Schotsman, Irma

1995 *Aśvagoṣa's Buddhacarita: The life of the Buddha: Sanskrit text with word-by-word translation, melodies for chanting and verses in English, grammatical explanation*, Sarnath (Bibliotheca Indo-Tibetica Series 31).

Um Rezitationen auf Englisch zu ermöglichen, wurde die Übersetzung metrisch und unter Beibehaltung der Silbenzahl angefertigt. Übersetzt wurde eine Kollationierung der von Johnston und Cowell edierten Texte. In den nicht vollständig erhaltenen Teilen folgt sie Johnstons Rekonstruktionen und wo dieser Lücken lässt, Chaudhuri's Übersetzungen aus dem Tibetischen.

Vekerdi, József

1999 *Asvaghósa: Buddha élete (Buddhacsarita)*, Budapest.

Der vollständige Text der ungarischen, metrischen Übersetzung mit Anmerkungen und Nachwort ist auch online im Magyar Elektronikus Könyvtár unter <http://mek.niif.hu> zugänglich (zuletzt aufgerufen am 7.1.2020).

³⁸ Die Fassungen in Sanskrit, chinesisch und tibetisch und mehrere englische Übersetzungen können auch online im Thesaurus *Literaturae Buddhicae* der University of Oslo aufgerufen werden: <https://www2.hf.uio.no/polyglotta> (zuletzt aufgerufen am 7.1.2020).

1.3 Der *bhasmaśāyin*

Doch ein gewisser Zweimalgeborener dort,
der in Asche zu liegen pflegt, hochgewachsen,
mit Haarzipfel, in Baumrinde gekleidet, mit
rötlichen Augen, feiner, langer Nase und mit
einem Krug in der Hand, sprach die Worte:
(51)

*kaścīd dvijas tatra tu bhasmaśāyī
prāṃśuḥ śikhī dāravacīravāsāḥ |
āpiṅgalākṣas tanudīrghaghonaḥ
kuṇḍaikahasto³⁹ giram ity uvāca ||*

Du Kluger, der du in jungen Jahren in der
Geburt das Übel erkannt hast, dein Entschluss
ist erhaben, wohlgekannt! Denn nur wer
Paradies und Befreiung richtig bedenkt und
dann seinen Geist auf die Befreiung richtet,
lebt wirklich. (52)

*dhīmann udāraḥ khalu niścayas te
yas tvam yuvā janmani dṛṣṭadoṣaḥ |
svargāpavargau hi vicārya samyag
yasyāpavarge matir asti so 'sti ||*

Denn mit allerlei Opfern, Kasteiungen und
Beschränkungen wollen die Leidenschaftlichen
ins Paradies einziehen. Die Wahrhaftigen aber
ringen mit der Leidenschaft wie mit einem
Feind und wollen die Erlösung erlangen. (53)

*yajñais tapobhir niyamais ca tais taiḥ
svargaṃ yiyāsanti hi rāgavantaḥ |
rāgeṇa sārddham ripuṇeva yuddhvā
mokṣaṃ parīpsanti tu sattvavantaḥ ||*

Wenn dein Entschluss also feststeht, dann
gehe, Verehrter, eilends ins Vindhyagebirge!
Dort lebt Arāḍa, jener Weise, der Einblick in
das vollendete Heil⁴⁰ erlangt hat. (54)

*tad buddhir eṣā yadi niścitā te
tūrṇaṃ bhavān gacchatu vindhyakoṣṭham |
asau munis tatra vasaty arāḍo
yo naiṣṭhike śreyasi labdhacakṣuḥ ||*

Von ihm wirst du, Verehrter, den Weg der
Prinzipien⁴¹ lernen und ihn, wenn er dir zusagt,
beschreiten. Wie ich aber sehe, ist dieser dein
Verstand von der Art, dass er sich auch von
seiner (Arāḍas) Einsicht löst und weiter zieht.
(55)

*tasmād bhavāñ chroṣyati tattvamārgaṃ
satyāṃ rucau sampratipatsyate ca |
yathā tu paśyāmi matis tathaiṣā⁴²
tasyāpi yāsyaty avadhūya buddhim ||*

³⁹ BC^C: *kuṇḍodahasto*.

⁴⁰ Die Erkenntnis und Verbreitung der „vollendeten Lehre“ (*naiṣṭhika dharma*) vom Ende der Wiedergeburten hatte bereits der Heilige Asita dem neugeborenen Prinzen prophezeit (BC 1.76). In der Schilderung von der Begegnung zwischen dem Bodhisattva und Arāḍa (BC 12) wird der Begriff mehrere Male zur Sprache kommen.

⁴¹ Der „Weg der Prinzipien“ (*tattvamārga*) bezeichnet hier die Lehre der 25 Prinzipien (*tattva*) des Sāṃkhya. In BC 12 vertritt Arāḍa eine frühe Form dieser Lehre, genauer eine „(proto-)Sāṃkhya version of the *ātman*“ (Eltschinger 2013a: 167).

⁴² BC^C: *tavaiṣā*.

Denn dieses dein Antlitz mit gerader und erhabener Nase, großen, weiten Augen, roter Unterlippe, weißen, scharfen Zähnen und feiner, roter Zunge wird den gesamten Ozean dessen, was es zu wissen gilt, in sich aufnehmen. (56)

*spāṣṭoccaghoṇaṃ*⁴³ *vipulāyatākṣaṃ*
tāmrādharauṣṭhaṃ sitatīkṣṇadamṣṭram |
idaṃ hi vaktraṃ tanuraktajihvaṃ
jñeyārṇavaṃ pāsyati kṛtsnam eva ||

Deine unergründliche Tiefe aber, Verehrter, das Strahlen und die auspiziösen Merkmale – du wirst auf Erden die Meisterschaft erreichen, an die die Seher auch der vergangenen Ära nicht heranreichten. (57)

gambhīratā yā bhavatas tv agādhā
*yā dīptatā yāni ca lakṣaṇāni*⁴⁴
ācāryakaṃ prāpsyasi tat pṛthivyāṃ
yan na ṛṣibhiḥ pūrvayuge 'py avāptam ||

„Ausgezeichnet!“ sagte darauf der Königssohn, grüßte das Büßervolk und zog von dannen. Auch die Asketen⁴⁵ erwiesen ihm gebührllich ihre Ehre und betraten den Büßerhain. (58)

paramam iti tato nṛpātmajas
tam ṛṣijaṇaṃ pratinandya niryayau |
vidhivad anuvidhāya te 'pi taṃ
praviviśur āśramaṇas tapovanam ||⁴⁶

Mit dieser Szene endet das siebte Kapitel (*sarga*) des BC, den die edierten Kolophone *tapovana-praveśa*, „das Betreten des Büßerhains“, nennen. Ihre Einbettung in den Erzählverlauf ist Gegenstand der nun folgenden Betrachtungen.

Kontext der Passage

Wie bereits angedeutet, wirft die Interpretation der Passage aus dem BC, die den brahmanischen Asketen beschreibt, in mancher Hinsicht Schwierigkeiten auf. Diese ergeben sich zunächst dadurch, dass die Beschreibung des Asketen nicht sehr detailliert ist. Im Kern besteht sie aus einer einzigen Strophe (v. 51). Der Kontext innerhalb des BC ist jedoch aufschlussreich und soll daher kurz zusammengefasst werden.

⁴³ BC^C: *puṣṭāśvaghonaṃ*.

⁴⁴ Die Satzkonstruktion mit *Nominativus absolutus* oder *pendens* ist ein syntaktisches Merkmal des buddhistischen hybriden Sanskrit, das auch in BC 5.69 und 13.59 vorliegt. Ein vorangestellter, mehrfacher Relativsatz mit einem oder mehreren Subjekten im Nominativ wird dabei von keinem Korrelativ aufgenommen. Das Phänomen beschreiben Edgerton (2004: 42 [§ 7.13]), Salomon (1983: 103f.) und Johnston (1984, Teil 2, p. lxxiv f.).

⁴⁵ Zur Bedeutung von *āśramin* – eine Bezeichnung, die einerseits auf die religiös motivierte Anstrengung (*śrama*) ihrer Träger verweist, andererseits auf den Ort, an dem diese ausgeübt wird (*āśrama*) – siehe Olivelle 1993: 16-24.

⁴⁶ Das Ende von BC 7 ist durch einen Wechsel des Metrums markiert. Nach der ununterbrochenen Reihe von *upajātis* (v. 1-57) ist die letzte Strophe im weniger geläufigen Metrum *aparavaktrā*, auch *vaitālīya* genannt, komponiert. Die geraden Strophenviertel sind darin mit den ungeraden nicht ident.

Nachdem der Bodhisattva dem väterlichen Palast in der Stadt Kapilavastu⁴⁷ entflohen ist, erreicht er auf seinem Pferd Kanthaka und in Begleitung seines Knechts Chanda eine Waldeinsiedelei (*āśrama*), die nach dem Weisen Bhārgava⁴⁸ benannt ist (6.1). Bhārgava wird erst im neunten Kapitel eine aktive Rolle spielen, wenn der Minister (*mantrin*) und der Hauspriester (*purohita*) des Königs⁴⁹ Śuddhodana als Gesandte zu ihm kommen, um nach dem Prinzen Sarvārthasiddha zu fragen (9.2-7).

Zu Beginn des siebten Kapitels betritt der Bodhisattva die Waldeinsiedelei (v. 1) und trifft dort auf verschiedene Arten von Asketen,⁵⁰ die von seiner Erscheinung allesamt erstaunt sind (2-8) und ihn schließlich willkommen heißen (9f.). Da er mit ihren Praktiken nicht vertraut ist, wendet er sich mit der Bitte um Erläuterungen an einen brahmanischen Büsser (*tapasvinaṃ kaṃcid*, 11-13), dessen Namen wir nicht erfahren. Der Brahmane nennt ihm verschiedene Nahrungsbeschränkungen (14), acht verschiedene Lebensweisen im Askesehain (15-17), deren Zweck, wie etwa eine wünschenswerte Wiedergeburt auf Erden oder in der paradiesischen Himmelswelt (*svarga*), und das grundlegende Prinzip, demzufolge Leiden (*duḥkha*) zu Freuden und Wohlbefinden (*sukha*) führen (18). Der Bodhisattva wählt jedoch keine der vorgestellten Kasteiungen, da diese nicht zum Ende von Geburt und Tod führen (19-25), und widerlegt im Stillen die Ansichten des Brahmanen mit einer Reihe von Gegenargumenten (26-31).⁵¹ Als der Abend hereinbricht, beschließt er, in der Einsiedelei zu bleiben, und die Brahmanen kommen ihren gewohnten rituellen Pflichten nach, darunter Opfergüsse ins heilige Feuer (*agnihotra*) und das meditative Wiederholen von Gebetsformeln und heiligen Silben (*japa*) (32f.). Nach einigen Tagen und ersten eigenen Erfahrungen mit asketischen Praktiken entschließt sich der Bodhisattva dazu, die Gruppe der Asketen zu verlassen (34). Die folgen ihm jedoch (35f.), und ihr Oberhaupt (*tapasvimukhya*, 44) versucht, ihn zum Bleiben zu bewegen. Falls der Aufbruch jedoch unver-

⁴⁷ Der Name der Stadt lautet in (den Textausgaben) der Dichtung Āśvaghōṣas (BC und SN) durchgehend Kapilavāstu.

⁴⁸ Es ist unklar, wer Bhārgava hier sowie in BC 9.2f. ist. Sein Name deutet eine Abstammung vom mythischen Weisen Bhṛgu an. Möglicherweise wurde der Name gewählt, um auf das unorthodoxe Verhalten der Bhārgava-Priester anzuspielen, von dem im MBh erzählt wird (Goldman 1977, Maurer 1979: 342). Obwohl die Bhārgavas aus brahmanischer Sicht unorthodox erscheinen, lässt Āśvaghōṣa keinerlei Geringschätzung erkennen. Vergleiche auch SN 16.91, wo ein gewisser Bhṛgu in einer Liste herausragender Schüler des Buddha genannt wird.

⁴⁹ Śuddhodana, der im BC durchwegs als *rājan*, „König“, bezeichnet wird (v. 1.8 etc.), war aller Wahrscheinlichkeit nach kein monarchischer Alleinherrscher, sondern an einer Regierungsform beteiligt, die eher als Oligarchie oder Republik bezeichnet werden kann, und in der er seinen Rang Kraft seines Alters behauptete (Gombrich 1988: 49f.).

⁵⁰ Anders als bei regelrechten Ordensgemeinschaften muss man hier von einer eher losen Gemeinschaft von asketischen Individualisten sprechen. Was die überwiegend männlichen Waldeinsiedler verbindet ist unter anderem eine gewisse Überschreitung vedischer Ritualistik, das Streben nach einer besseren als der gegenwärtigen Wiedergeburt (nicht die Erlösung vom Daseinskreislauf), und eine nur unvollständige Lösung von der weltlichen Gesellschaft.

⁵¹ Er spricht hier „zu sich selbst“ (*ātmagatam*, v. 20), das heißt nicht hörbar für die umstehenden Einsiedler.

meidlich sei, solle der junge Besucher doch nach Norden zum Himālaya gehen, jedenfalls nicht in den Süden (37-43), der als unauspiziös gilt (41). Sehr höflich, aber bestimmt lehnt es der Bodhisattva ab, zu bleiben, (44-49),⁵² worauf die Asketen ihre Hochachtung für seine hohen Ambitionen bekunden (50).

An diesem Punkt preist ein gewisser Brahmane, „der in Asche zu liegen pflegt“ (*bhasmaśāyin*, 51), den Bodhisattva und stimmt dessen Ansichten bezüglich dem Ende von Geburt und Tod (*apavarga*) zu (52f.). Er empfiehlt ihm, Richtung Süden ins Vindhya Gebirge zu gehen, um dort den Weisen Arāḍa zu treffen. Darüber hinaus kann er anhand der edlen Erscheinung des Bodhisattva erkennen, dass dieser über die Lehren Arāḍas eines Tages hinauswachsen werde, und prophezeit ihm tiefste Einsichten (55-57). Darauf verabschiedet sich der Bodhisattva von den Asketen, die ihrerseits in den Hain zurückkehren.

Der Brahmane, „der in Asche zu liegen pflegt“, spielt im BC eine kurze, aber entscheidende Rolle. Dem Bodhisattva wird zum ersten Mal in seinem Leben (das heißt: zum ersten Mal in dieser seiner letzten Wiedergeburt) die Lebensweise von Waldeinsiedlern vor Augen geführt. Das ist ein einschneidender Punkt in seiner Biographie. Einschneidend deswegen, weil die Begegnung dazu führt, dass der Bodhisattva sich schließlich gänzlich von seinem bisherigen weltlichen Leben am väterlichen Königshof in Kapilavastu abwendet, was in BC 8 mit der Heimkehr des Pferdeknechts, seiner letzten weltlichen Bezugsperson, in ergreifender Weise illustriert wird.

Die nun folgenden sieben Kapitel, also das gesamte zweite Viertel des BC, sind jenem Lebensabschnitt des Bodhisattva gewidmet, in dem er sich in einer wichtigen Schwellen- oder Übergangsphase befindet, einem Zustand, der in der Ritualistik als „liminality“ bezeichnet wird.⁵³ Dieser Zwischenzustand ist ein Element sogenannter Übergangsriten (*rites de passage*)⁵⁴ und notwendig, damit das Individuum schließlich in einer rituellen Weise neu geboren werden kann. Wenn in Aśvaghōṣas Darstellung der Biographie des Buddha auch kein eigentlicher Ritus beschrieben wird (der für den ganz außergewöhnlichen Weg des Bodhisattva zum Buddha auch gar nicht festgeschrieben sein kann), so ist das dreiteilige Muster von Trennung, Zwischenzustand und Wiedereingliederung in die Gesellschaft⁵⁵ doch klar zu erkennen.⁵⁶

⁵² Als Hauptargument für sein Weiterziehen stellt er in v. 48 die unablässige Tätigkeit (*pravṛtti*) und ein dadurch erstrebtes Leben im Himmel (*svarga*) dem Ablassen von jeglicher Intention und Tätigkeit (*nivṛtti*) und dem daraus folgenden Nicht-mehr-werden (*apunarbhāva*) gegenüber.

⁵³ Turner 1969: 95f.

⁵⁴ Van Gennep 1960. Ich verweise hier nicht auf das 1909 erschienene Original *Les rites de passage*, sondern auf dessen englische Übersetzung von Vizedom und Caffee, da erst diese von maßgeblichem Einfluss auf spätere Theoretiker wie Victor Turner war (Schomburg-Scherff 1997: 229f.).

⁵⁵ Van Gennep 1960: 10f.

⁵⁶ Dass sich dieses von den Ritualtheoretikern beschriebene Muster sehr gewinnbringend auch auf Darstellungen von individuellen Entwicklungsphasen in literarischen Kompositionen wie den beiden indischen

BC 7.51-58 schildert demnach das Ende der Trennungsphase, die der Bodhisattva durchläuft, um schließlich, nach dem Zwischenzustand, der im großen Erwachen unter dem Bodhibaum gipfelt (BC 14), zum Buddha zu werden. Das Abschneiden der Haare, das Ablegen der Kleidung (BC 6.56-64) und der Eintritt in die (vergleichsweise) unkultivierte und von sozialen, jedenfalls höfischen Regeln unberührte Umgebung des Waldes stellen den Verlust des bisherigen sozialen Status dar.⁵⁷ Aber erst mit der Rückkehr Chandas an den väterlichen Hof (BC 8) ist die Trennung des Bodhisattva von seinem bisherigen Leben und gesellschaftlichen Umfeld vollständig. Die Auswirkungen – die Niedergeschlagenheit von Knecht und Pferd (BC 8.1-4), die große Trauer und Klage der Bewohner von Kapilavastu (5-50) und schließlich der Gattin des Bodhisattva (51-70) und seines Vaters (71-81) – wären selbst beim Tod des Prinzen nicht dramatischer zu schildern. Und tatsächlich wird sein ritueller Zwischenzustand denn auch mit dem Zustand des Todes verglichen.⁵⁸ Die Phase zwischen Trennung und Wiedereingliederung, in der die gewohnten sozialen Verbindungen, der Status, jeder Besitz, selbst die schützende Kleidung aufgegeben werden müssen,⁵⁹ wird oft als gefährlich erachtet. In Āśvaghoṣas Erzählung kommt diese Unsicherheit des Zwischenzustandes dadurch zum Ausdruck, dass der als *bhasmaśāyin* beschriebene Brahmane dem Bodhisattva empfiehlt, in das Vindhyaergebirge im Süden zu gehen (7.54), obwohl erst kurz zuvor ein anderer Büsser des Hains ihm ausdrücklich von dieser Himmelsrichtung abrät:

Für einen Klugen aber empfiehlt es sich nicht, auch einen Schritt nur gen Süden zu ziehen!

BC 7.41cd: *na tu kṣamaṃ dakṣiṇato budhena padaṃ bhaved ekam api prayātum ||*

An der Grenze zum zweiten Viertel des BC verhilft also der „Zweimalgeborene, der in Asche zu liegen pflegt“ – brahmanisch, aber unorthodox, und damit selbst in einem sozio-religiösen Grenzbereich – dem Bodhisattva dazu, die völlige Trennung von seinem bisherigen höfischen und wohl behüteten Leben zu vollziehen. In Übereinstimmung mit dieser seiner einschneidenden, de facto trennenden Rolle ist es auch nicht er, der zu den Gesandten des Königs, dem Minister und dem Hauspriester, spricht, die im neunten Kapitel des BC in den Askesehain kommen, um

Epen *Rāmāyaṇa* und *Mahābhārata* übertragen lässt, zeigen die Analysen von Parkhill (1984 und 1995). Er folgt darin einer Anregung Turners, der selbst das Muster nicht auf den rituellen Bereich beschränkte (Parkhill 1995: 7f.).

⁵⁷ Parkhill 1995.

⁵⁸ Diesen Aspekt von Übergangsriten beschreibt Turner (1969: 95f.), indem er das Modell von Van Genneps Übergangsriten weiterentwickelt. Parkhill (1984: 328 und 1995: 52-57) übernimmt die Analogie von Sterben und Neugeburt unter anderem in seinen Analysen der bekannten Erzählung von Nala und Damayantī in MBh 3.50-78.

⁵⁹ Vgl. die Szenen in MBh 3.58f., in der Vögel im Wald dem König Nala sein einziges Stück Kleidung rauben, worauf er sich das dürftige Stück Stoff seiner Frau Damayantī mit ihr teilen muss.

nach dem Verbleib des Prinzen zu fragen. Das ist Aufgabe des brahmanischen Priesters (*vipra*) Bhārgava (9.2-6), durch den der Hain bekannt ist (6.1).⁶⁰

Die Zäsur nach dem siebten Kapitel des BC ist demnach ein Element einer sehr symmetrischen Struktur. Denn die 28 Kapitel des Epos⁶¹ lassen sich leicht in vier Teile zu je sieben Kapitel unterteilen.⁶² Und es ist naheliegend, hierin eine Analogie zu den vier Mondphasen des 28-tägigen Mondmonats zu vermuten. Der Zweimalgeborene, der am Ende des ersten Viertels des epischen Gedichts auftritt, markiert das Ende des weltlichen Lebens des Bodhisattva und fördert dessen Streben nach Erlösung, das dann Inhalt der folgenden sieben Kapitel ist und im Erwachen unter dem Bodhibaum in BC 14 gipfelt.⁶³ Das dritte Viertel, BC 15-21, hat die Lehrtätigkeit des Erwachten zum Inhalt und das letzte Viertel schließlich dessen endgültiges Verlöschen (*mahā-parinirvāṇa*) und die Verteilung der Reliquien. In Analogie mit den Mondphasen bedeutet das: Der Bodhisattva wird in der ersten Phase des zunehmenden Mondes geboren und bleibt bis zum siebten Tag (*saptamī*) in Verbindung mit der höfischen Gesellschaft, erringt sein spirituelles Erwachen (*bodhi*) bis zum Vollmond (am 14. Tag des Mondmonats, *caturdaśī*) und verlässt den Kreislauf der Wiedergeburten gegen Neumond. So sinnreich diese Struktur ist, so sehr überrascht es, dass sie in kaum einem anderen Werk der Sanskrit- und Prakritliteratur durchgeführt wird.⁶⁴

⁶⁰ Gemäß BC 6.1 „sah der (Bodhisattva) die Gegend um Bhārgavas Einsiedelei“ (*bhārgavasyāśramapadaṃ sa dadarśa*). Nach dem Gewandtausch mit dem Jäger und seinem Abschied von Chandaka betrat er die Einsiedelei (BC 7.1), wo „er von den Asketen gebührend verehrt und eingeladen wurde“ (*sa tair āśramībhīr yathāvad abhyarcitaś copanīmantritaś ca*, 7.9ab). In DA (p. 391,27f.) heißt es, dass der Bodhisattva „von Bhārgava in die Einsiedelei eingeladen wurde“ (*bhārgavenāśrameṇopanīmantritaḥ*). Der unmittelbar darauf folgende Satz (p. 392,1) formuliert ganz ähnlich, dass der Bodhisattva „von König Bimbisāra in das halbe Reich eingeladen wurde“ (*bimbisāreṇārḍharāḥopanīmantritaḥ*), d.h., dass dieser ihm sein halbes Königreich anbot. Durch die parallele Formulierung werden Bhārgavas und Bimbisāras Macht über ihre jeweiligen Reiche gewissermaßen gleichgesetzt.

⁶¹ Im Nachwort zu seiner bemerkenswerten ungarischen Übersetzung von BC 1-14 stellt József Vekerdi (1999: 131f.) Aśvaghōṣas Autorschaft der verbleibenden Kapitel 15-28 in Frage. Die Möglichkeit, dass die zweite Hälfte des BC von einem (oder mehreren) anderen Autoren hinzugefügt ist, wird jedoch von der Mehrheit der modernen Philologen verneint.

⁶² Diese Kapiteleinteilung haben bereits Warder (1974: 714 und 764) und Sharma (2003: 77) beschrieben. Auch wenn diese Art der formalen Erzählstruktur in den historischen Poetiken zur Sanskrit- und Prakrit-Literatur meines Wissens nicht erörtert wird, ist sie doch deutlich und als vom Autor beabsichtigt erkennbar. Ein in dieser Hinsicht vergleichbarer Fall liegt bei der spiegelartigen Struktur der sieben Akte in Kālidāśas Schauspiel *Abhijñānaśākuntala* vor. Dort spiegeln sich mehrere wichtige Elemente des ersten Aktes im letzten Akt, des zweiten im vorletzten und des dritten im fünften (Shulman 2014b: 64), ohne dass eine solche Kapitelgestaltung in den Poetiken angesprochen wäre.

⁶³ Eingeleitet wird diese Episode bereits gegen Ende des 12. Kapitels mit der Zeile „er begab sich zum Fuß einer Pappelfeige“ (*so 'śvatthamūlaṃ prayayau*, BC 12.115c).

⁶⁴ Mir sind nicht viele Werke bekannt, die in 28 Teilen komponiert sind. Eines ist Varāhamihiras *Bṛhaj-jātaka*, wo die Anzahl der Kapitel ebenfalls in Analogie zur Anzahl der Mondphasen zu stehen scheint. Ein anderes ist der *Tantrasadbhāva*, der in nepalesischen Handschriften überliefert ist und in *Tantrāloka* and *Śivasūtravimarsinī* zitiert wird. Dieses Werk ist allerdings kompiliert und lässt mehrere Textschichten erkennen. Eine Gliederung in 28 Teile ist demnach kein geläufiges Kompositionsverfahren, im Gegensatz etwa zur Gliederung in 18 Kapitel, die von Werken wie dem MBh und der *Bhagavadgītā* gut bekannt ist, dazu von Aśvaghōṣas eigenem Gedicht SN, Bhāraṇī *Kirātārjunīya*, Rājaśekhara's *Kāvyaṃmāṃsā*, Ārya-

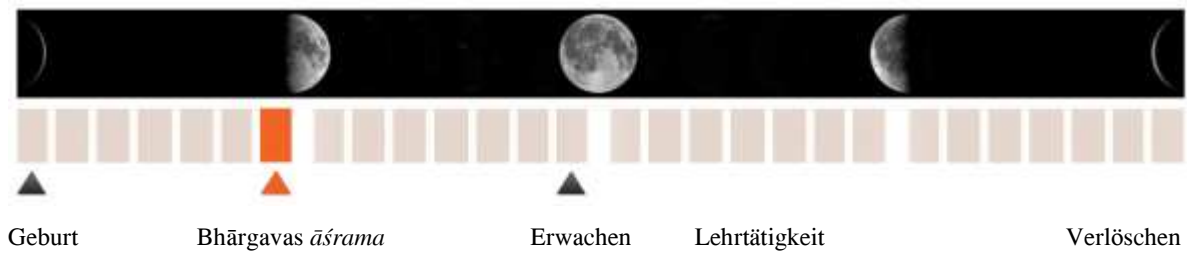


Abbildung 1: Anordnung der 28 Kapitel (Rechtecke) und einschneidender inhaltlicher Ereignisse (Dreiecke) in Übereinstimmung mit den Mondphasen.

Zur literarischen Darstellung

Wer ist nun dieser Zweimalgeborene, „der in Asche zu liegen pflegt“ (*bhasmaśāyin*)? In Strophe 7.51 des BC wird er beschrieben, bevor seine Worte an den Bodhisattva den Inhalt der nächsten fünf Strophen bilden. Es sei darauf hingewiesen, dass dieser Asket der einzige aus der Schar der Büsser in Bhārgavas Hain ist, der bei seiner Einführung in die Handlung beschrieben wird. Aus vielen Werken der Sanskrit- und Prakrit-Dichtung ist bekannt, dass die Bedeutung, die eine Figur für die Erzählung hat, durch die Länge ihrer Beschreibung bereits bei ihrer Einführung absehbar ist.⁶⁵ Dem hier beschriebenen Asketen widmet Āśvaghoṣa vier Viertel (*pāda*) einer Strophe im Versmaß *upajāti*:

Ein gewisser Zweimalgeborener aber, der in Asche zu liegen pflegt,
 hochgewachsen, mit Haarzipfel, in Baumrinde gekleidet,
 mit rötlichen Augen, feiner, langer Nase
 und mit einem Krug in der Hand, sprach die Worte: –

Neben der Schilderung körperlicher Eigenschaften (hochgewachsen, schlanke Nase,⁶⁶ gerötete Augen) und eher allgemeiner Merkmale eines Asketen (ein Zopf oder Haarbüschel am sonst geschorenen Kopf, Kleidung aus Rinde oder Bast, Wassergefäß) enthält die Beschreibung zwei weitere Details: Wir erfahren erstens, dass der Asket ein Brahmane, ein durch den entsprechenden Übergangsritus „Zweimalgeborener“ (*dvija*), ist. Besonders interessant ist zweitens

bhaṭas *Mahāsiddhānta*, Bilhaṇas *Vikramāṅkadevacarita*, Dhanaṃjayas *Rāghavapāṇḍavīya* und anderen mehr. Da sie sich für eine große Anzahl an Rechenoperationen gut eignet und spätestens seit dem MBh als auspiziös gilt (wie auch die 108, 1008 usw.), ist die Zahl 18 generell sehr weit verbreitet (Sarin 2004).

⁶⁵ Mehr dazu unten, Abschnitt II 4.3, wo auch eine Reihe von Beispielen gesammelt ist (Anm. 188).

⁶⁶ Eine nennenswert schöne Nase kennzeichnet Könige und andere Edelleute (Zysk 2008: 434f.), ist aber keines der 32 kanonischen „Merkmale bedeutender Männer“ (*mahāpuruṣalakṣaṇa*) im Sinne der buddhistischen Terminologie, derzufolge eine aufrechte Körperhaltung, lange Arme, 40 Zähne, eine tiefe Stimme usw. als solche Merkmale gelten (BC 1.60 nennt einige dieser Art von Merkmalen). In BC 7.56 wird dem Bodhisattva ebenfalls eine schöne, nämlich „gerade und erhabene Nase“ (*spaṣṭoccaghoṇa*) zugeschrieben. Erhabene Nasenrücken sind auch Schönheitsmerkmale von Frauen; vgl. etwa die „hohe Nase“ (*unnasa*) der Sītā in Rām. 5.11.68 und das „langgezogene und erhabene Nasenbein“ (*āyatottuṅga-ghrāṇavaṃśa*) in der Beschreibung der jungen und ausnehmend schönen Asketin Puṇḍarīkā in KāP p. 139,18.

die Charakterisierung, derzufolge der Asket „in Asche zu liegen pflegt“ (*bhasmaśāyin*), das heißt, dass er dies gewohnheitsmäßig tut (*tacchīlye*), in Ausübung eines Gelübdes (*vrata*), oder unter vielfacher Wiederholung (*bahulam ābhikṣṇye*), wenn man Pāṇinis Erklärungen des Suffixes *-in* folgt.⁶⁷ Interessant ist der Ausdruck deswegen, weil er sich in sehr ähnlicher Weise als wesentliche Vorschrift in den PS findet, nämlich in PS 1.3: *bhasmani śayīta*: „in Asche liege er“.

Die Frage ist nun, ob der Anklang an PS 1.3 beabsichtigt ist. Ein Verweis auf eine śivaitische Praxis ist offensichtlich. Davon war vor mehr als 80 Jahren auch E.H. Johnston, der bis heute als einer der herausragendsten Kenner von Aśvaghoṣas Werk und Stil gilt, überzeugt, als er schrieb: „*Bhasmaśāyin* shows that he was a Śaiva ascetic“.⁶⁸ Kann man aber davon ausgehen, dass Aśvaghoṣa die Lehre und Tradition speziell des Pāśupata kannte? Der Wortwahl spendet der buddhistische Dichter in aller Regel große Aufmerksamkeit. In Johnstons Worten: “[E]very single word almost in his poems is pregnant and should be given its full value in translation”.⁶⁹ Nicht nur der Übersetzung, dies sei hinzugefügt, auch, oder vor allem, der inhaltlichen Interpretation muss hier alle Aufmerksamkeit gelten.

Die Praxis, in Asche zu liegen

Die Praxis, in Asche zu liegen (*bhasmaśāya*, *-śayana* und ähnlich), ist in den grundlegenden Texten des Pāśupata belegt: im PS und seinem Kommentar PABh, weiters in der GK und ihrem Kommentar, der RT, und außerdem in einer Reihe von śivaitischen Werken, die sich auf die PS bzw. auf die darin festgehaltenen Lehren beziehen. Sie ist seit je her nicht nur eine asketisch-rituelle Praxis unter vielen, sondern ein ganz wesentliches Merkmal, sozusagen “the hallmark of the Pāśupata movement”.⁷⁰

Bhāsarvajñas Erläuterung zufolge⁷¹ besteht die Praxis darin, auf einen sauberen Platz in der Nähe eines Tempels (*āyatana*)⁷² rituell gereinigte Asche zu streuen (*prastaret*) und darauf so lange

⁶⁷ Pāṇinis Grammatik *Aṣṭādhyāyī* (Pāṇ.) 3.2.78-81. Verlaufsformen mit dem Suffix *-in* werden in Pāṇ. 3.2.141-145 und 156f. behandelt, der vorliegende Fall, ein zusammengesetztes Nomen agentis mit nominalem Vorderglied in Pāṇ. 3.2.51, 78-82 und 85f.; zahlreiche Beispiele für diese Wortbildung bietet Debrunner (1954, § 217c).

⁶⁸ Johnston 1984, Teil 2, p. 101, n. 51.

⁶⁹ Johnston 1984, Teil 2, p. xciv.

⁷⁰ Bakker 2014: 174. Das hatte bereits Minoru Hara in seiner unveröffentlichten Dissertation (1966: 6f.) erkannt. In einer Anmerkung, darin Passagen aus Sanskritwerken verschiedener literarischer Genres gesammelt sind, die „references to Pāśupata doctrine and ascetics“ enthalten, verzeichnet er auch die „description of an ash-besmeared brahmin“ in BC 7.51.

⁷¹ RT p. 19,10-16, als Teil des Kommentars zum Terminus *caryā*, der eines der fünf „Mittel“ (*upāya*) bezeichnet (übersetzt in Hara 1966: 551f. und Oberhammer 1984: 176).

⁷² Siehe auch PABh p. 12,10-14.

unterscheidende Meditation zu üben (*vivecayet*) und Mantren (aus der *Atharvaśiras-Upaniṣad*⁷³ oder dem *Taittirīya-Āraṇyaka*)⁷⁴ zu rezitieren, bis man vom Schlaf überwältigt wird. Sobald man aufwacht, soll man sich wieder der Meditation und Rezitation widmen, bis man erneut einschläft usw. Der Zweck der Asche ist dabei ein zweifacher. Zum einen dient sie dazu, den Platz auf dem bloßen Erdboden sowie den eigenen Körper zu reinigen.⁷⁵ Zum anderen, so Kauṇḍinya im PABh, vertreibt sie den Schlaf und unterstützt die nächtliche Meditation über den Kreislauf der Wiedergeburt (*saṃsāra*), indem sie auf eindringliche Weise Vergänglichkeit und Tod vor Augen führt.⁷⁶

Diese Methode des *memento mori* war den Anhängern aller Traditionen des Pāśupata (Pañcārtha, Lākula und Vaimala) vorgeschrieben⁷⁷ und scheint eine Eigenheit des gesamten Atimārga zu sein. Letzteres geht aus Kṣemarājas Kommentar zum *Svacchandatantra* (v. 11.74ab) hervor.⁷⁸ Um auf die drei verschiedenen Arten von mit Asche verbundenen Riten zu verweisen, die in PS 1.2-4 genannt werden, zitiert Kṣemarāja nur PS 1.3: *bhasmani śayītetyādipāśupataśāstracodanā*, „die Vorschriften aus dem Lehrgebäude des Pāśupata wie ‚in Asche liege er‘“. Die damit nur angedeuteten anderen beiden Vorschriften der möglichst knapp gefassten PS lauten folgendermaßen: „Mit Asche soll man die Drei-(Tageszeiten-)Waschung vollziehen“ (*bhasmanā triṣavaṇaṃ snāyīta*, PS 1.2)⁷⁹ und „nochmalige Waschung“ (*anusnānam*, PS 1.4). Mit letzterer ist ein zwischenzeitliches Reinigen oder Bestäuben mit Asche gemeint, um Verunreinigung zu vermeiden und eine äußerliche Erscheinung aufrecht zu erhalten, die einem Pāśupata angemessen ist.⁸⁰ Eine Variante der Vorschrift PS 1.3 ist in einem anderen Werk des Mantramārga, dem

⁷³ Hara 1966: 95 und 99f.

⁷⁴ Hara 1966: 121. Die Zeilen, die jedes der fünf Kapitel (*adhyaṅga*) des PS beschließen und mit der Phrase *atredaṃ brahma jāpet* eingeleitet werden (PS 1.39, 2.21, 3.20, 4.21, and 5.41), lassen sich mit geringfügigen Änderungen zu Strophen im Versmaß *anuṣṭubh* zusammenfügen. Zum Teil sind sie auf den Schwarzen Yajurveda zurückzuführen (Hara 1966: 121).

⁷⁵ Rituelle Reinigung der Hände mit Asche schreibt RṬ p. 4,22-24 als Teil der Speisebeschaffung (*annārjana*) im Zuge des Almosengangs vor: „(...) nachdem (der Schüler) die Hände mit Asche abgerieben und die Schale genommen hat“ etc. ([...] *bhasmanā hastau prakṣālya pātraṃ gṛhītvā* [...]).

⁷⁶ PABh p. 10,3f.

⁷⁷ Die entsprechende Praxis in den Traditionen des indischen Vaimala und möglicherweise auch des javanesischen Alepaka beschreibt Nihom (1996).

⁷⁸ Die Stelle zitiert, übersetzt und bespricht Sanderson (2006a: 177f.); siehe auch Nihom 1996: 195.

⁷⁹ Die drei Tageszeiten sind Morgen, Mittag und Abend. Das *dvigu*-Kompositum *triṣavaṇa* findet auch als Terminus der Rechtsliteratur Verwendung, und zwar seit der mit dem PS in etwa gleichalten *Manusmṛti* (MDhŚ 6.22 und 24, 11.123 und 216), fehlt als solcher allerdings in Olivelle 2015. Die von Chakravarty (1943: 270) notierte Variante *snāyāt* (aus einer Hs. der Royal Asiatic Society of Bengal) wird von Bisschop (2006: 4) nicht bestätigt.

⁸⁰ PABh p. 10,20-11,3. Die regelmäßige, rituelle Reinigung mit Asche wird auch an mehreren Stellen der RṬ vorgeschrieben (ad GK 1.2 und 7).

Mataṅgapārameśvara,⁸¹ überliefert. Strophen 9.5-8 des *Caryāpāda* genannten Kapitels⁸² schreiben vor, dass sich der Praktizierende auf einer Schicht von Asche (*bhasmaniṣṭha*) auf den Boden setze (*niviśet*). Die NTS, die eine der Hauptquellen für das Lākula Pāśupata darstellt,⁸³ folgt dem Wortlaut des PS genauer. In einer darin enthaltenen versifizierten Fassung des PS⁸⁴ wird festgehalten, dass der Initiand bei der Opferstätte auf einem Bett aus Asche (*bhasmaśayyā*) schlafe.⁸⁵

Eine sehr ähnliche Ausdrucksweise wählte auch Aśvaghōṣa, ohne dass dies selbstverständlich wäre. Denn oft, wenn nicht öfter, finden sich in den ältesten śivaitischen Texten Verweise auf die in PS 1.2 vorgeschriebene Reinigung mittels Einreiben mit Asche, die weniger schulspezifisch ist, als das Liegen oder Schlafen auf Asche. Werke wie das BYT,⁸⁶ der *Śivadharmaśāstra* und das *Śivadhamottarapurāṇa* (ŚDhU)⁸⁷ enthalten zwar auch Elemente des Pāśupata, beziehen sich aber nur auf das „Bad in Asche“ (*bhasmasnāna*).⁸⁸ Selbst in den oben (Anm. 3) erwähnten „Vorschriften für das Pāśupata-Gelübde“ in *Atharvavedapariśiṣṭa* 40 ist nur die rituelle Reinigung in Form des „Badens mit Asche“ (*bhasmanā snānam*) enthalten, nicht jedoch das darin Schlafen oder Liegen. Der Text ist aber in der Hinsicht interessant, als er die antinomische Natur dieser Praktik zum Ausdruck bringt. Denn für Nicht-Pāśupatas sagt er Krankheit voraus, sollten sie im Traum einen Asketen sehen, „dessen Glieder mit Asche bestrichen sind“ (*bhasmapradighāṅga*).⁸⁹

Das bon mot, dass alles was existiert, sich auch im MBh findet, was darin jedoch nicht enthalten ist, auch anderswo nicht existiert,⁹⁰ bewahrheitet sich einmal mehr darin, dass tatsächlich auch die Bezeichnung *bhasmaśāyin* in diesem Werk aufscheint. Auffallend gleichlautend mit PS und BC wird dort die Praxis derjenigen, „die pflegen, in Asche zu liegen“ (*bhasmaśāyin*), in einer Prosa-passage (MBh 12.185.1b) erwähnt, nämlich als eines von vielen möglichen Merkmalen, die

⁸¹ Dazu Sanderson 2014: 10f.

⁸² Text und Übersetzung in Sanderson 2006a: 202-205.

⁸³ Goodall 2015: 19-73. Ideengeschichtlich steht das Werk sowohl der vortantrischen śivaitischen Soteriologie als auch der „tantrischen Magie und Literatur“ nahe (ibid. p. 17), seine jüngeren Teile dem Mantramārga (Bakker 2014: 9, n. 36).

⁸⁴ Sanderson 2006a: 158.

⁸⁵ NTS, *mūlasūtra* 3.14.

⁸⁶ Das ab dem 7. Jh. entstandene BYT ist das älteste bekannte Bhairavatantra (Hatley 2007: 211-228 und Kiss 2015: 13).

⁸⁷ Beide Werke stammen wahrscheinlich aus dem 5. bis 6. Jh. und enthalten Elemente des Pāśupata, sind aber eher der Tradition des Kālamukha zuzuschreiben (Magnone 2005: 591-595).

⁸⁸ So mehrmals in BYT 45 und ŚDhU 11.

⁸⁹ Weber 1881: 164, Anm. 1.

⁹⁰ MBh 1.56.33cd und 18.5.38cd: *yad ihāsti tad anyatra yan nehāsti na tat kva cit*.

Waldeinsiedler charakterisieren.⁹¹ Da Āśvaghoṣa mit der epischen Literatur offenbar vertraut war,⁹² kommt das MBh als Quelle für die Bezeichnung *bhasmaśāyin* in BC 7.51 ebenso in Betracht wie die traditionseigenen Texte (bzw. mündlich überlieferten Lehren) des Pāśupata.

All dies lässt es durchaus plausibel erscheinen, dass die Bezeichnung *bhasmaśāyin* auf die im Pañcārtha Pāśupata gepflegte Praxis des Liegens in Asche anspielt, die PS 1.3 mit den Worten *bhasmani śayīta* festhält.⁹³ Dem widersprechen auch die übrigen Elemente nicht, mit denen der Asket beschrieben wird. Als „Zweimalgeborener“ (*dvija*) wäre er an seiner heiligen Schnur (*sūtra*) zu erkennen, die ein Brahmane zu tragen hat und die er auch als Pāśupata nicht ablegt, wenn er PS 1.6 befolgt, das die Anhänger des Pāśupata als ebendieses „Merkmal tragend“ (*liṅgadhārī*) definiert. Die in BC 7.51 erwähnte Kleidung aus Bast oder Baumrinde (*cīravāsa*) schreibt einige Jahrhunderte nach Āśvaghoṣa etwa das *Guhyasūtra* der NTS (v. 3.33)⁹⁴ den mit Asche bestäubten Lākula Pāśupatas vor. Und das als *kuṇḍa* bezeichnete Gefäß könnte, wie *kuṇḍikā* in *Niśvāsamukha* 4.88 und vermutlich auch *kuṇḍika* in *Lalitavistara* (LV) p. 249,9, auch das im PABh vorgeschriebene „Behältnis für die Asche“ (*bhasmādhāra*, PABh p. 17,9) bezeichnen. Die geröteten Augen wären einer dichterischen Konvention (*kavisamaya*) zufolge auf den Rauch von Feuerritualen und Gussopfer zurückzuführen.⁹⁵ Da einem Anhänger des Pāśupata jedoch aus Gründen der Gewaltlosigkeit (*ahiṃsā*) untersagt ist, Feuer zu entzünden,⁹⁶ ist es wahrscheinlicher, dass diese dem Ritualleben seiner Miteinsiedler zuzuschreiben sind. Gerötete Augen gelten allerdings ebenso gut als Schönheitsmerkmal, das mindestens seit der epischen Dichtung gilt.⁹⁷

Wenn also Āśvaghoṣas „Zweimalgeborener, der in Asche zu liegen pflegt,“ einen Anhänger des Pāśupata meint (jedenfalls einen śivaitischen Brahmanen, der rituelle Praktiken des Pañcārtha Pāśupata ausübt), und wenn wir vom früheren Entstehungsdatum des BC ausgehen, das heißt dem ersten Jahrhundert zugunsten des zweiten, dann bedeutet dies, dass Āśvaghoṣas Komposition der

⁹¹ Ob es ein Zufall ist, dass hier gerade Bhṛgu spricht (*bhṛgur uvāca*)? Vgl. oben, Anm. 48. Die Bezeichnung *bhasmaśāyin* findet sich außerdem in Strophe 12.36.31d des Epos.

⁹² Cowell in seinem Vorwort zu BC^C, p. x-xii, und Johnston 1984, Teil 2, p. xlvi-l.

⁹³ Den Ritus des *śayana* beschreibt RT 19,10-16; die Stelle übersetzt auch Oberhammer (1984: 176).

⁹⁴ Die Textstelle ist in Sanderson 2006a: 209 ediert. Das *Guhyasūtra* wurde dem Korpus der NTS ungefähr ein Jahrhundert später hinzugefügt.

⁹⁵ Die Augen der ihren rituellen Pflichten besonders ergebenden Brahmanen in Vidiśā sind vom Rauch gar so gereizt, dass sie tränen, wie Bāṇa in Kā^P p. 6,17 beschreibt, um die außerordentliche Rechtschaffenheit im Reich des Königs Śūdraka zu illustrieren.

⁹⁶ Sanderson 2006a: 192f.

⁹⁷ In Rām. 5.33.15 beispielsweise beschreibt Hanūmān der Sītā in Laṅkā seinen Herrn Rāma in höchsten Tönen und erwähnt dabei unter anderem dessen „schön rote Augen“ (*sutāmraṅgaḥ*). Gemeint sind gerötete Augenwinkel, was Beschreibungen wie „Augen mit roten Lidrändern“ (*raktāntalocana*, Rām. 5.24.31) und die zahlreichen Vergleiche mit den Blütenblättern des indischen Lotos (*padma*) nahelegen.

angenommenen Gründungszeit der Pāśupata-Bewegung vorausgeht. Es ist also entweder doch das zweite Jahrhundert für die Entstehung des buddhistischen Werks vorzusetzen, wie es von Lamotte, Olivelle und anderen getan wird, oder, was weniger haltbar scheint, die Entstehung der śivaitischen Tradition des Pāśupata muss früher, nämlich im ersten Jahrhundert, angesetzt werden. Die Tatsache allerdings, dass Aśvaghōṣa den „Zweimalgeborenen, der in Asche zu liegen pflegt,“ eben nicht konkret als Pāśupata bezeichnet, könnte auch bedeuten, dass er damit einen Repräsentanten einer Art proto-Pāśupata beschreibt. Letzteres würde bedeuten, dass die rituelle Reinigung mit Asche und das darin Liegen bereits von einer gewissen Gruppe von brahmanischen Asketen praktiziert wurde, noch bevor es vom Gründer (oder den Gründern) der Pāśupata-Tradition als Regel festgeschrieben wurde.

Schon aus diesen Gründen der Chronologie, selbst wenn sie nicht ganz sicher ist, ist jedenfalls auszuschließen, dass BC 7.51 auf transgressivere śivaitische Traditionen als das Pāñcārtha Pāśupata verweist. Das legt auch die Ikonographie dieser und verwandter Traditionen nahe. Die Vertreter des Lākula und des Vaimala Pāśupata etwa trugen Stäbe oder Lanzen (*khaṭvāṅga*), an deren Spitze ein Totenkopf prangte,⁹⁸ sowie Schalen aus Totenköpfen (*kapāla*)⁹⁹ und Girlanden aus menschlichen Knochen. Wie aus einer Reihe von traditionseigenen und anderen Werken hervorgeht, verliehen ihnen diese Kultgegenstände ein mindestens ebenso auffallendes Äußeres, wie die oben beschriebene Verwendung von Asche. Alle diese Gegenstände waren Aśvaghōṣa bekannt, allerdings aus der Ikonographie des als König Yama, beziehungsweise Māra, personifizierten Todes.¹⁰⁰ In der Beschreibung von Māras Armee erwähnt Aśvaghōṣa auch eine „Frau mit einem Totenkopf in der Hand“ (*strī kapālahastā*, BC 13.49)¹⁰¹ und – neben dem Bestäuben des Körpers mit rötlicher Asche – einen Schädelstab (*khaṭvāṅga*) in einer anderen Strophe desselben Kapitels (BC 13.21). Weitere Elemente, die später ebenfalls ganz charakteristisch auch für die antinomische Ikonographie śivaitischer Asketen wird, sind in der Schilderung der Armee Māras in Form von verfilzten Haarflechten und Schlangenhalsbändern enthalten.¹⁰² In BC 7.51-56 ist darauf jedoch ebenso wenig eine Anspielung zu erkennen wie darauf, dass die Asche in trans-

⁹⁸ Bakker 2014: 152. Eine frühe Steinskulptur eines Asketen mit einem solchen Schädelstab (*khaṭvāṅga*) ist *ibid.* p. 230 (Tafel 48) abgebildet. In Nagar 2006, Abb. 106, ist die Skulptur eines Śiva Bhairava aus Shahdol, Madhya Pradesh (10. Jh.) wiedergegeben, darauf ein solcher Spieß mit dem am oberen Ende steckenden Totenkopf als ikonographisches Element deutlich zu erkennen ist. Die Spieße sind auch Teil der in *Atharvavedaparīśiṣṭa* 40 festgehaltenen Rituale (Bisschop und Griffiths 2003: 331f.). Siehe auch TAK 2, p. 162 (s.v. *khaṭvāṅga*).

⁹⁹ Sanderson 1988: 665f., mit einem Verweis auf das vierte Kapitel des *Nayasūtra* der NTS, das in Goodall 2015 nicht ediert ist, und Nihom 1996: 195f., mit Verweis auf das *Guhyasūtra*.

¹⁰⁰ Zur Ikonographie Yamas, bzw. Māras, wie er in buddhistischen Quellen häufiger genannt wird, siehe Bhattacharyya 1958: 166f., 352 und 361.

¹⁰¹ Hierbei könnte es sich allerdings um die viṣṇuitische Göttin Nidrā handeln, nicht um eine Verehrerin Śivas (Sarkar 2017: 50f.), wofür sowohl Ikonographie als auch Datierung sprechen (*ibid.*, p. 61-65).

¹⁰² Tubb 2014a: 79f.

gressiveren Formen des Atimārga nicht mehr, wie im Pañcārtha Pāśupata, aus Kuhdung, sondern von Leichenverbrennungsstätten gewonnen wurde.¹⁰³

Vorlagen in der buddhistischen Literatur

Entstammt die Figur des vermeintlichen Pāśupata der Erfindungsgabe Āśvaghoṣas oder gibt es dafür Vorbilder in Werken der buddhistischen Literatur? In Frage kommende Textpassagen sind Abschnitte in Beschreibungen des Lebens des Buddha, in denen eine Einsiedelei wie jene des Bhārgava eine Rolle spielt und die der Zeit von Āśvaghoṣas Wirken nach Möglichkeit vorausgehen. Solche Passagen sind in den im folgenden charakterisierten Werken in (standardisiertem oder buddhistischem hybridem) Sanskrit enthalten.

- Das *Divyāvadāna* (DA), ein Werk des Mūlasarvāstivāda, ist eine Biographie in Form einer Aufzählung bedeutender Wirkungsstätten des Buddha. Die Begegnung zwischen Bhārgava und dem eben erst in die Hauslosigkeit gezogenen Bodhisattva wird darin nur kurz erwähnt (p. 391,27f.).
- Der *Lalitavistara* (LV) ist ein Werk der Sarvāstivāda-Schule, darin der Verlauf vieler Episoden im Leben des Buddha sehr ähnlich gestaltet ist wie im BC und im *Pabbajjāsutta* des *Suttanipāta* (siehe unten). Nach dem Auszug (*pravrajyā*) des Bodhisattva treten im 16. Kapitel des LV andere Asketen als im BC auf, darunter auch zwei weibliche Asketinnen (p. 238,1-11).¹⁰⁴ Ihre Funktion, den ersten persönlichen Kontakt des Bodhisattva mit asketischen Lebensweisen herzustellen, ist jedoch dieselbe.
- Das *Mahāvastu* (MV), dessen Entstehung in die ersten nachchristlichen Jahrhunderte zurückreicht,¹⁰⁵ ist zum größten Teil der Buddhabiographie gewidmet. Abgesehen davon, dass die Erzählung immer wieder von Geschichten aus früheren Inkarnationen des Buddha und anderen Einschüben unterbrochen wird, weicht es in einigen inhaltlichen Punkten auffallend von der Biographie des BC ab und zeigt auch keine mehr oder weniger wörtlichen Übereinstimmungen mit der vorliegenden Episode in der Fassung Āśvaghoṣas. Allerdings kommt in MV p. 195,12-198,2 einem Weisen (*muni*) namens Vaśiṣṭha genau die Rolle zu, die Bhārgava in BC 7 hat.

¹⁰³ Sanderson 2006a: 183.

¹⁰⁴ Ed. Hokazono 2019: 158,4-14.

¹⁰⁵ Tournier (2017: 3-123) zufolge entstanden die ältesten Teile des Werks im ersten Jh. und wurden in mehreren Perioden bis zum fünften oder sechsten Jh. um weitere Teile ergänzt.

- Das *Saṅghabhedavastu* (SBhV) ist das 17. und letzte Kapitel (*vastu*) in den Ordensregeln (*vinaya*) des Mūlasarvāstivāda. Der teilweise rekonstruierte Text des SBhV¹⁰⁶ berichtet zwar nicht von einem als *bhasmaśāyin* charakterisierten Asketen, nennt aber den Weisen Bhārgava (p. 93,15-32). Unter den konsultierten Biographien enthält dieser Text die Version der Episode, die jener des BC inhaltlich am nächsten steht.¹⁰⁷
- Das von Aśvagoṣa selbst verfasste Kunstepos SN enthält ebenfalls einen kurzen Abschnitt, der die Abenteuer des Bodhisattva von seinem Auszug aus dem Palast bis zum Sieg über Māras Armee (3.1-7) schildert. Für einen Vergleich von Details ist die Passage von sieben Strophen im Metrum *udgatā* aber zu knapp, und das gesamte Gedicht erwähnt weder Bhārgava¹⁰⁸ noch einen anderen Asketen.

Hinzu kommen die folgenden in Pāli überlieferten Werke:

- Die *Buddhavaṃsaṭṭhakathā* (BVA),¹⁰⁹ Buddhadattas Kommentar zum *Buddhavaṃsa*, einer in Strophen verfassten Chronik der 25 bzw. 28 Buddhas der Vergangenheit.¹¹⁰ Der *Buddhavaṃsa* selbst enthält keine Erwähnungen von Asketen und Asketenhainen, die mit der Darstellung in BC 7 vergleichbar wären. Sie wären in Kapitel 26, das dem Buddha Gautama gewidmet ist (*Gotamabuddhavaṃso*), zu erwarten. Auch der Kommentator, obwohl er an manchen Stellen seiner Erläuterungen dieselben Begebenheiten wie der einige Jahrhunderte frühere Aśvagoṣa schildert,¹¹¹ erwähnt keine solche Asketengemeinschaft. Er hält jedoch eine Reihe anderer Details fest. Ihm zufolge verbringt der Bodhisatta sieben glückliche Tage in der Abgeschiedenheit des Mangohains Anupiya, bevor er schließlich eine Strecke von 30 *yojanas* zurücklegt, um nach Rājagṛha zu gelangen (p. 284,30-285,2).

¹⁰⁶ Handschriftenfragmente, die einen fast vollständigen Text des SBhV enthalten, fand 1931 ein Hirte in Gilgit, Kashmir, mit weiteren Hss. unter den verfallenen Resten eines Stūpas. Sie wurden dann von Sir Aurel Stein und Sylvain Lévi untersucht, der 1932 ein paar Blätter aus dem Fund publizierte. Die fragmentarische Hs. wurde schließlich von Raniero Gnoli 1977 in Rom herausgegeben, wobei er die Textlücken mit Rekonstruktionen gemäß der tibetischen Fassung füllte.

¹⁰⁷ Auch andere Episoden wie jene mit König Śreṇya von Magadha weisen zahlreiche Parallelen zum BC (Kapitel 10-11) auf.

¹⁰⁸ SN 1.25 erwähnt in der Ursprungslegende der Stadt Kapilavāstu einen Bhārgava genannten mythischen Priester des Sagara. Mani (1975) kennt diese Legende nicht.

¹⁰⁹ Dem Kolophon des edierten Textes (p. 299) zufolge lautet der Titel des Kommentars *Madhuratthavilāsini*, von Hinüber (1996: 145f.) zufolge aber wahrscheinlicher *Madhuratthappakāsini*.

¹¹⁰ 24 Vorgängern des Buddha Gautama und diesem selbst ist je ein eigenes Kapitel gewidmet. Von Hinüber (1996) zufolge ist dies eine Imitation des Topos der 24 jainistischen Tīrthaṅkaras, deren letzter Mahāvīra war. Er schließt dies unter anderem daraus, dass der um vieles ältere *Dīghanikāya* nur 6 Vorgänger des letzten Buddha kennt. BV 27.1 nennt zudem drei weitere Vorgänger Dīpaṅkaras, des ersten Buddha in der Liste. Und BV 27.19 enthält schließlich eine Prophezeiung des Auftretens des zukünftigen Buddha Maitreya.

¹¹¹ Von Hinüber 1996: 55f.

- Die *Jātakanidānakathā* (JNK), eine lange, nichtkanonische Einleitung zum Jātaka-Kommentar *Jātakatṭhavaṇṇanā*. Sie ist älter als der LV, und ihre Entstehung liegt vor der Entwicklung der Literatur des Mahāyāna in Indien.¹¹² Die JNK beinhaltet die längste und vollständigste zusammenhängende Biographie des Buddha Gautama in Prosa mit Einschüben von Strophen aus dem *Buddhavaṃsa*.¹¹³ Mit BC 7 vergleichbar ist JNK p. 65,29-66,2.
- Die *Pabbajjāsuttavaṇṇanā* (PaSV), der Kommentar zum *Pabbajjāsutta* (PaS), einem metrischen *sutta* des in die „Sammlung der Kleineren Schriften“ (*Khuddakanikāya*) aufgenommenen *Suttanipāta* (3.1). Anders als der Titel vermuten lässt, schildert das PaS nicht den Auszug (*pabbajjā*) des Bodhisattva aus dem Palastleben, sondern das darauf folgende Treffen mit König Bimbisāra in Rājagṛha, dieses dafür sehr ähnlich wie das BC (vgl. PaS 4-20 und BC 10-11). Die PaSV enthält dennoch ein paar Details zum Auszug, wie jenes, dass das Scheren der Haare des Bodhisattva, am Ufer der Anomā stattfand (*anomānadītīre*, p. 382,1).

Eine weitere Quelle für die Darstellung des Auszugs des Bodhisattva in das Asketenleben sind die Wandmalereien in den Höhlen von Ajanta im indischen Bundesstaat Maharashtra. In Höhle 16 der im Jahr 1983 von der UNESCO als Weltkulturerbe anerkannten Stätte¹¹⁴ ist Dieter Schlingloff zufolge die einzig bekannte bildliche Darstellung jener Episode erhalten, in der der Bodhisattva mit Bhārgava zusammentrifft.¹¹⁵ Die rechte Seitenwand der Haupthalle der Höhle zeigt 31 Szenen aus dem Leben des Buddha, vom Aufenthalt im Tuṣita-Himmel bis zu den frühen Wanderjahren. Darunter findet sich auch eine Szene mit drei Personen, deren eine den Bodhisattva darstellt und die beiden anderen, so Schlingloff, Bhārgava und einen weiteren, nicht mit Sicherheit bestimmbar Asketen. Die Malerei in Ajanta ist damit die einzige bekannte bildliche Darstellung der Bhārgava-Episode.¹¹⁶ Eine von Monika Zin angefertigte Handzeichnung der sonst wenig beachteten Szene¹¹⁷ ist unten wiedergegeben.¹¹⁸ Da Schlingloff zufolge die Darstellungen auf der linken Seitenwand der Halle nach Āśvaghōṣas Fassung der Nanda-Legende im SN gestaltet sind, ist es gut möglich, dass auch der Auszug des Bodhisattva von seiner

¹¹² Winternitz, Bd. II: 151-154; von Hinüber 1998.

¹¹³ Von Hinüber 1996: 55.

¹¹⁴ <http://whc.unesco.org/en/list/242> (zuletzt aufgerufen am 22.5.2019).

¹¹⁵ Schlingloff 1983: 142, Szene 25: „Der weltflüchtige Bodhisattva bei dem Ṛṣi Bhārgava.“

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ Auch im umfangreichen Werk von Walter Spink zur Kunst in den Höhlen von Ajanta (2005-2014) wird sie nicht erwähnt.

¹¹⁸ Aus Schlingloff 2000, Bd. 1, p. 366; eine Nachzeichnung der gesamten Seitenwand findet sich in Bd. 3, No. 64 / XVI,19.

Dichtung, nämlich dem BC, inspiriert ist. Die Hauptquelle für Schlingloffs Interpretation der Szene ist das SBhV, das in Hinblick auf diese Szene mit den Versionen in MV und DA im wesentlichen übereinstimmt.¹¹⁹ Demnach könnte der dritte Asket auf dem Bild entweder einen unbestimmten Schüler des Bhārgava darstellen (bzw. des Vaśiṣṭha nach MV), oder einen der beiden freundlichen Brahmanen in BC 7, also denjenigen, der dem Bodhisattva die verschiedenen Lebensweisen in der Waldeinsiedelei erläutert (v. 11-18), oder eben unseren „Zweimalgeborenen“. Die Zeichnung ermöglicht keine eindeutige Identifikation der dritten Figur. Anzeichen für aschebestäubte Haut sind aber auch in einer Farbaufnahme der Malerei nicht zu erkennen.¹²⁰



Abbildung 2: Detail der Wandmalerei in Ajanta, Höhle 16.

Nicht überliefert oder ursprünglich gar nicht erst enthalten ist die in Frage kommende Episode in den folgenden Werken: *Bimbisārasūtra* (BS), *Mahāvadānasūtra* (MAS), *Saṅgītisūtra* (SS) mit dem Kommentar *Saṅgītiparyāya* (SP), *Buddhavaṃsa* (BV) und *Pabbajjāsutta* (PaS).

Ein Vergleich der genannten Quellen führt zu den folgenden Beobachtungen: Wenn man wiederkehrende Kernelemente in der Biographie des Buddha von den verschiedenen und wechselnden Nebenelementen unterscheidet, lassen sich als Kernelemente zum Beispiel das Motiv des Pferdes und des Knechts, die dem Bodhisattva dabei helfen, den Palast zu verlassen, des Gewandtausches

¹¹⁹ Schlingloff 1983: 142, wobei das DA für einen Vergleich eigentlich zu knapp ist.

¹²⁰ Eine von Anandajoti Bhikkhu zur Verfügung gestellte photographische Rundumansicht der Haupthalle in Höhle 16 kann auf <https://artsandculture.google.com> aufgerufen werden. Die Bhārgava-Szene ist unter dem gekürzten Link goo.gl/i1BcgU zu finden (zuletzt aufgerufen am 22.5.2019).

mit dem Jäger, des Treffens mit Arāḍa und Udraka¹²¹ und der ersten fünf Schüler des Buddha bestimmen, wohlbekannte Elemente, die in so gut wie allen Biographien verarbeitet sind. Nebenelemente hingegen lassen sich in drei Gruppen einteilen:

Die erste Gruppe bilden ganz individuelle Elemente, die sich nur in den Versionen einzelner Werke finden. Im LV beispielsweise werden zahlreiche Formen von Askese und Selbstkasteiung genannt, von denen manche – zumindest im Zusammenhang mit der Buddhavita – nirgends sonst erwähnt werden.¹²² Die zwei anonymen brahmanischen Asketen in BC 7.11 und 44 sind einzigartig in diesem Sinne, ebenso der „Zweimalgeborene, der in Asche zu liegen pflegt.“ Solche Details sind oft schon insofern interessant, als sie keiner literarischen Tradition oder Konvention zugeschrieben werden können. Sie sind der einmalige Ausdruck der Kreativität individueller Autoren oder der Niederschlag lokaler und zeitlich bedingter Erscheinungen.

Die zweite Gruppe von wechselnden Zusätzen zur Kernerzählung besteht in Elementen, die nachweislich gewissen literarischen oder religiösen Traditionen entstammen. Solche Details sind etwa geographische Namen, wie jener des Flusses Anomā, der – in Zusammenhang mit der Buddhavita – nur in zwei Pāli-Kommentaren genannt wird,¹²³ oder der Name des Mangohains Anupiya, der ebenfalls nur in zwei Pāli-Kommentaren aufscheint.¹²⁴ Ein Beispiel aus der buddhistischen Sanskrit-Literatur stellt in dieser Hinsicht der Brahmane Bhārgava dar. Mit der Einführung dieser Figur greift Āśvaghoṣa eine Tradition auf, die den Autoren der Pāli-Quellen fremd ist. Abgesehen vom BC und (möglicherweise der Höhlenmalerei aus Ajanta) kennen nur Werke, die der Schule des Mūlasarvāstivāda zugeschrieben werden,¹²⁵ einen Weisen dieses Namens, was im übrigen ein weiteres Indiz für die Schulzugehörigkeit Āśvaghoṣas ist.¹²⁶

In die dritte Gruppe von Nebenelementen fallen solche narrativen Elemente, die eine Kombination der oben genannten zwei Arten von Zusätzen bilden. Dies sind Details wie Eigen- oder Ortsnamen, die nur in einzelnen Werken nachweisbar sind, die der Sache nach aber als Adaptionen oder Varianten vergleichbarer Details aus anderen Werken erkennbar sind. Selbst wenn dabei die Namen wechseln, werden Zweck und Funktion des jeweiligen Elements im Verlauf der

¹²¹ Wenn nicht anders angegeben, verwende ich im Folgenden die Namensvarianten aus BC. Zu den diversen Formen der beiden Eigennamen in verschiedenen Pāli- und Sanskrit-Quellen siehe Barea 1963: 16f. und 23-27.

¹²² LV p. 248,13-250,2, ed. Hokazono 2019: 190,6-196,1.

¹²³ JNK p. 64,10-12 und PaSV.

¹²⁴ JNK p. 65,29f. und BVA. Anupiya (BVA) oder Anūpiya (JNK) ist nach dem Kommentar zum *Dīghanikāya* (*Pāthikavagga*, 1. *Pāthikasutta*) (<http://www.tipitaka.org>) eine kleine Stadt in der Region der Malla (*anupiyān-ti evaṃnāmakō mallānaṃ janapadassa eko nigamo*).

¹²⁵ SBhV p. 93,15f. und DA p. 391,27f.

¹²⁶ Eltschinger (2013a und 2013b) schreibt Āśvaghoṣa dem Mūlasarvāstivāda zu.

Erzählung beibehalten. Ein Beispiel dafür ist das Treffen des Bodhisattva mit Vaśiṣṭha im MV¹²⁷ und das mit vier weiteren brahmanischen Asketinnen und Asketen namens Śākī, Padmā, Raivata und Rājaka Daṛmadāṇḍikaputra im LV.¹²⁸ Vaśiṣṭha, dessen Name als der eines vedischen Sehers besser aus der purāṇischen Mythologie bekannt ist, und die vier genannten Asketen, deren Namen sonst unbekannt sind, könnten leicht durch Bhārgava und die Asketen in dessen Einsiedelei ersetzt werden. Ein anderes Beispiel sind die exakten Wegdistanzen, die der Bodhisattva den in Pāli verfassten Biographien zufolge zurücklegte. Die Kommentare PaSV, BVA und JNK stimmen in solchen Fällen üblicherweise in der Zahl der *yojanas*, einem Längenmaß von mehreren Kilometern, miteinander überein. Sobald aber diese Angaben in Werken anderer buddhistischer Schulen als dem Theravāda gemacht werden, weichen sie davon ab. Ein Beispiel: der JNK zufolge¹²⁹ legt der Bodhisattva vom Palast seines Vaters zu jenem Punkt, an dem er seinen Knecht und sein Pferd zurücklässt, 30 *yojanas* zurück, eine Entfernung, die vielleicht mit der des darauf folgenden Fußweges nach Rājagṛha in Übereinstimmung gebracht wurde, der ebenfalls 30 *yojanas* misst.¹³⁰ Laut dem SBhV der Mūlasarvāstivādins beträgt diese Distanz jedoch 12 *yojanas*.¹³¹

Zusammenfassend kann also folgendes festgehalten werden. Bhārgava, die Autorität in dem Asketenhain, in dem der Bodhisattva in seiner letzten Wiedergeburt zum ersten Mal mit verschiedenen Asketen zusammentrifft, ist nur in Werken des Mūlasarvāstivāda nachweisbar, nämlich in SBhV und DA, ferner in Aśvaghōṣas Oeuvre. Eine vergleichbare Figur ist dem Autor, oder den Autoren, des MV, einem Werk des Mahāsāṃghika-Lokottaravāda, unter dem Namen Vaśiṣṭha bekannt. Unser „Zweimalgeborener“, der dem Bodhisattva den Weisen Arāḍa und dessen Lehren empfiehlt, ist eine Besonderheit des BC. Dies deutet darauf hin, dass Aśvaghōṣa mit der śivaitischen Praxis, in Asche zu schlafen, nicht aus möglichen literarischen Vorlagen für seine Biographie des Buddha vertraut war, sondern durch mehr oder weniger persönlichen Kontakt mit einer Praxis, die damals noch nicht sehr lange gepflegt wurde und die sich das Pañcārtha Pāśupata zueigen machte. Die große Beachtung, die Aśvaghōṣa dem „Zweimalgeborenen, der in Asche zu liegen pflegt,“ schenkt, für den er aus seinen literarischen Vorlagen auch keinen Eigennamen übernehmen konnte, scheint dadurch motiviert gewesen zu sein, in der Struktur seiner epischen Dichtung von vier mal sieben Kapiteln die Zäsur vor dem Beginn des zweiten Viertels zu betonen.

¹²⁷ MV II p. 195,12-197, letzte Zeile.

¹²⁸ LV p. 238,1-11. Der neueren, textkritischen Ausgabe von Hokazono (2019: 158,4-14) zufolge lauten die Namen der vier Asketen Vaṃśākī, Padmā, Raivata und Rājyaka Damadaṇḍikaputra.

¹²⁹ JNK p. 64,10-12.

¹³⁰ JNK p. 65,29-66,2.

¹³¹ SBhV p. 93,31f.

Schluss

Die Frage, ob Āśvaghoṣa mit dem „Zweimalgeborenen, der in Asche zu liegen pflegt,“ tatsächlich einen Vertreter des Pañcārtha Pāśupata portraitiert hat, kann nicht mit letzter Sicherheit beantwortet werden. Ein einziger, wenn auch andeutungsreicher, Ausdruck in einer einzigen Strophe und einige weitere vage Anspielungen liefern keine eindeutige Antwort. Es spricht allerdings nichts gegen eine solche Annahme. Doch selbst wenn es möglich wäre, einen Pāśupata in BC 7 eindeutig zu identifizieren: Was wäre dadurch gewonnen? Unser Verständnis der Geschichte des frühen Śivaismus würde sich dadurch nicht tiefgreifend ändern. Es ließen sich jedoch drei etwas weniger betonte Aspekte der indischen Religionsgeschichte bestätigen: erstens der soziale Aspekt, dass auch Asketen des frühen Pāśupata nicht abgeschottet unter sich, sondern gemäß in einer literarisch konsistenten und plausiblen Darstellung mit anderen brahmanischen Asketen zusammen lebten; zweitens der philosophiegeschichtliche Aspekt, dass das Pāśupata schon in seinen Anfängen die Lehren einer frühen Form des Sāṃkhya kannte und schätzte;¹³² und drittens den chronologischen Aspekt, dass die in das erste, besser aber in das zweite Jahrhundert zu datierende Beschreibung des „Zweimalgeborenen, der in Asche zu liegen pflegt,“ in die ungefähre Gründungszeit des Pāśupata fällt.

Ebenso aufschlussreich scheinen mir die literarischen Verfahren zu sein, die Āśvaghoṣas Darstellung des Treffens zwischen dem Bodhisattva und dem „Zweimalgeborenen“ erkennen lässt: die in Anlehnung an den Mondkalender streng komponierte Struktur von vier mal sieben Kapiteln, die Stilisierung jener Figur, die dem Bodhisattva wesentlich zum Übertritt in einen Zwischenzustand in seiner Biographie verhilft, und der Ausdruck einer positiven Haltung des Autors¹³³ der nicht orthodoxen brahmanischen Kultur gegenüber. Wir lernen somit über die Darstellungsweise mindestens so viel wie über das dargestellte Objekt.

Literarische Dichtung ist für Āśvaghoṣa nicht Selbstzweck. Seine Kompositionen bezwecken das „Zur-Ruhe-Kommen, nicht die Lust der Hörer“, wie es im Epilog zu seinem Langgedicht SN heißt.¹³⁴ Nicht die Lust am Text ist das Ziel, sondern die nachdrückliche Vermittlung seines Inhalts: das heilsame Wirken des Buddha, seine vom Daseinskreislauf erlösende Lehre und die

¹³² Nicht in den PS, aber im PABh lassen sich Konzepte des klassischen Sāṃkhya nachweisen (Schulz 1958).

¹³³ Ich behaupte hier nicht, Aussagen über die historische Person Āśvaghoṣas machen zu können. Vielmehr ist hier der „implizite Autor“ gemeint, d.h. die Vorstellung eines Autors, die der Leser aus Andeutungen in einem literarischen Werk gewinnen kann. Dieser „implizite Autor“ wird von Literaturkritikern seit Wayne C. Booth (1961) vom historischen Autor unterschieden, der mehr oder weniger aus paratextlichen Quellen erschlossen werden kann. Der (1) implizite Autor und die (2) historische Person des Autors teilen nicht notwendigerweise dieselben moralischen, religiösen, sozialen etc. Haltungen und dürfen daher nicht verwechselt werden. Ebenso muss auch ein (3) fiktiver Erzähler nicht die Haltung des Autors im Sinne von (1) oder (2) wiedergeben.

¹³⁴ SN 18.63: *vyupaśāntaye na rataye (...) śrotīṇāṃ.*

Notwendigkeit, dieser Lehre zu folgen.¹³⁵ Die Lehre des Buddha mag für sich genommen wenig verlockend erscheinen. Daher ist Aśvaghōṣa bemüht, sie seinen Hörern möglichst schmackhaft zu machen, „gleich einer bitteren, mit Honig vermengten Arznei“,¹³⁶ wie er es ausdrückt. Diese pädagogische Strategie ist aus Werken von Autoren vor Aśvaghōṣa nicht bekannt.¹³⁷

Um auch ein nicht-buddhistisches Publikum anzusprechen, greift Aśvaghōṣa außerdem auf die brahmanische Literaturform des Epos zurück und er bedient sich einer auffallend brahmanischen Bildsprache.¹³⁸ Dabei ist es nur natürlich, wenn auch die in seinen Werken auftretenden brahmanischen Charaktere auch in ein durchweg positives Licht gerückt werden. Es ist allerdings generell festzustellen, dass Aśvaghōṣa „mit großer Sympathie für jede Figur und jeden Aspekt des menschlichen Lebens schreibt,“ wie Anthony Warder es ausdrückt.¹³⁹ Selbst ein Brahmane und zugleich Vertreter einer antinomischen Tradition, der eine Ritualpraxis pflegt, die den autoritativen vedischen Vorschriften zuwiderstrebt, erfährt nicht eine Spur von Geringschätzung.¹⁴⁰ Stattdessen wird er mit beachtenswerter Aufmerksamkeit portraitiert und an einer Schlüsselstelle der Buddhabiographie mit einer handlungstragenden Aufgabe versehen, die letztlich zum vollkommenen Erwachen des Bodhisattva führt.



¹³⁵ Tilakasiri 1978: 314; ähnlich Johnston 1984, Teil 2, p. xv f., Warder 1974: 145 (§ 711), Hildebeitel 2006: 242, Olivelle 2009: xxi f. und Eltschinger 2013a: 191.

¹³⁶ SN 18.63: *tiktam ivauṣadhaṃ madhuyutaṃ*.

¹³⁷ Goodwin 1998: 9.

¹³⁸ Der brahmanische Hintergrund ist in Aśvaghōṣas Werk deutlich erkennbar und für sein Werk von großer Bedeutung, wie Olivelle (2009) im Vorwort zu seiner Übersetzung herausstellt. Zahlreiche Hinweise auf Aśvaghōṣas vedisch-brahmanische Gelehrsamkeit bespricht Johnston (1984, Teil 2) unter dem Titel „The scholar“ (p. xlvii-lxxix).

¹³⁹ Warder 1974: 146 (§ 713): „[Aśvaghōṣa] writes with acute sympathy for every character and every aspect of human life.“

¹⁴⁰ Diese Haltung ist bei einem Autor, der selbst als Brahmane erzogen wurde, nicht gerade selbstverständlich – selbst bei einer Unterscheidung zwischen der historischen und der im Werk impliziten Person.

Hālas *Gāhāsattasāī*

Die *Gāhāsattasāī* ist eine Sammlung von ungefähr siebenhundert einstrophigen Gedichten in Prakrit aus den ersten nachchristlichen Jahrhunderten. Die metrisch einheitlichen Gedichte wurden von Liebhabern der lyrischen Dichtung sehr geschätzt, waren eine Inspirationsquelle zahlreicher Sanskrit- und Prakrit-Dichter und wurden oft auch von Poetikern und Grammatikern zitiert und diskutiert. Dies und die große Zahl der erhaltenen Manuskripte und modernen Druckausgaben (2.2) zeigt, wie beliebt und verbreitet die Gedichtsammlung war und bis heute ist. Für die vorliegende Studie ist sie deswegen interessant, weil sie die möglicherweise älteste Erwähnung jener śivaitischen Praxis enthält, in der initiierte Asketen und Asketinnen das sogenannte „Gelübde der Kāpālikas“ (*kāpālikavrata*) einhalten. Wie so oft in der indischen Literaturgeschichte ist jedoch die Datierung des Werkes, beziehungsweise seiner einzelnen Strophen, sehr unsicher und sie kann auch an dieser Stelle nicht geklärt werden. Die Anspielung auf das śivaitische Gelübde und ihr Kontext sollen im Folgenden dennoch einer näheren Betrachtung unterzogen werden. Im Vordergrund stehen dabei literarische Verfahren der Darstellung, die den vormodernen Diskurs über transgressive religiöse Phänomene um bemerkenswerte Facetten bereichert. Diese werden im Schlusskapitel (III) noch einmal aufgegriffen, um ihren Erkenntniswert im Sinne des literarischen Kognitivismus auszuloten.

2.1 Autor und Werk

Autor

Wie der Titel *Gāhāsattasāī* (GS) andeutet, bildet das Werk eine Einheit von siebenhundert (*sattasāī*) einstrophigen Gedichten (*gāhā*) in Prakrit. Der dritten Strophe zufolge, die in allen Rezensionen überliefert wird,¹ wurde das Werk von Hāla „verfasst“ (*viraia*), einem nur wenige Jahre regierenden König aus der Dynastie der Sātavāhanas im zentralindischen Dekkan-Hochland. Numismatische, epigraphische und architektonische Indizien, außerdem Erbfolgelisten aus den Purāṇas, lassen darauf schließen, dass Hāla Sātavāhana² im ersten Jahrhundert regierte³ und eng mit

¹ Ticken 1983: 88.

² Die Kommentatoren der GS überliefern den dynastischen Namen Hālas unterschiedlich: Śālivāhana (Gaṅgādhara und Mathuranath ad GS 1 und 3, Bhūpāla ad GS 1), Sātavāhana Kuntalādhipa (Bhuvanapāla ad GS 3) und (falls dieselbe Person gemeint ist) Sālāhaṇa (Bhuvanapāla ad GS 5 etc.). Varianten des Namens bei Lexikographen und Grammatikern führt Ollett (2017: 226, Anm. 17) an.

³ Literaturverweise in Ollett 2017: 218f. (Anm. 5f.); bezüglich der Regierungszeit Hālas siehe Mirashi 1946: 370, ders. 1947: 300f., und Upadhye 1970: 7-12 und 1949: 52-56.

der an der Godāvārī gelegenen Stadt Pratiṣṭhāna, dem heutigen Paithan in Maharashtra, assoziiert war.⁴

Die Verfasserschaft wird allgemein in dem Sinne interpretiert, dass die Anthologie von Hāla Sātavāhana „zusammengestellt“ (*saṃgr̥hīta*)⁵ wurde. Denn manche Kommentatoren führen Autorennamen für die einzelnen Strophen an, darunter auch weibliche.⁶ Mehrere Strophen (bei Bhuvanapāla etwa 40) werden Hāla selbst zugeschrieben,⁷ der demnach auch eigene Gedichte in seine Sammlung aufnahm. Die Autorenzuschreibungen sind jedoch wenig zuverlässig, da sie erst in der als Vulgata bezeichneten Rezension und damit relativ spät auftreten.⁸ Zudem stimmen die Kommentatoren darin in den wenigsten Fällen miteinander überein.

Um Hāla Sātavāhana ranken sich zahlreiche Legenden und er tritt auch als Figur in rein fiktionalen Werken wie in der Prakriterzählung *Līlāvāī* (Lī) in Erscheinung.⁹ Die literarischen Überlieferungen haben jedoch in biographischer Hinsicht wenig konkreten historischen Gehalt. Was man aber mit Sicherheit sagen kann, ist, dass die Prakritdichtung Teil der höfischen Kultur der Sātavāhanas war und dass sie von der Förderung und vermutlich auch von der aktiven Beteiligung von Herrschern wie Hāla profitierte. Die Assoziation der Gedichtsammlung mit dem legendären König und mehr noch die literarischen Qualitäten des Werks selbst führten bald (spätestens seit dem siebten Jahrhundert) dazu, dass Hālas Sammlung als kostbarer Schatz und als dichterische Vorlage von kanonischem Rang galt.¹⁰ Dazu trug vermutlich auch die sprachliche, metrische und thematische Einheit der GS bei, die für Strophensammlungen nicht selbstverständlich ist. Ihr Schöpfer wurde mitunter, fast mythisch überhöht, sogar zum *ādikavi* erklärt, zum „Urdichter“ der Prakritliteratur, ein Rang, der sonst nur dem sagenhaften „Urdichter“ der Sanskritdichtung, dem Seher und Schöpfer des *Rāmāyaṇa*, Vālmīki zuerkannt wird.¹¹

⁴ Shastri 1998: 7-15 und 73.

⁵ So u.a. Gaṅgādhara ad GS 3.

⁶ Bei Bhuvanapāla z.B. finden sich Namen von insgesamt 384 Autoren und Autorinnen (Weber 1883: 9-31).

⁷ Weber 1883: 28.

⁸ Tieken 1983: 76-78.

⁹ Die um das Jahr 800 entstandene Lī ist Gegenstand von Abschnitt II 5 der vorliegenden Arbeit. Auf eine Reihe weiterer Werke verweist Upadhye in der Einleitung zu seiner Textausgabe GS^U p. 7-12.

¹⁰ Die früheste Würdigung dieses „unvergänglichen Schatzes“ (*avināśinam ... kośam*) formulierte Bāṇa in seiner metrischen Einleitung zu *Harṣacarita* (HC 1.13).

¹¹ So Lakṣmīnātha Bhaṭṭa (um 1600) in seinem Kommentar zur Prakrit-Grammatik *Prākṛtapīṅgala*, v. 1. Den großen Einfluss der Sātavāhanas und speziell der GS auf die Literaturgeschichte beschreibt Ollett 2017: 36-70.

Datierung

Die GS gilt als das älteste erhaltene Werk der „lyrischen“ Dichtung Südasiens und als die erste erhaltene Anthologie weltlichen Inhalts. Ältere Werke, die Merkmale der Kunstdichtung (*kāvya*) aufweisen, sind allein das *Rāmāyaṇa*, das jedoch primär der epischen Literatur zuzuschreiben ist, die sagenhaft umfangreiche *Bṛhatkathā*, eine Erzähldichtung, die jedoch verloren ist (falls sie jemals existiert hat), und die stark religiös geprägten Werke Aśvaghōṣas.

Ein genauer Zeitpunkt, an dem die GS entstanden sein muss, lässt sich nicht festmachen. Denn als Anthologie ist sie ein kumulatives Werk, dem jederzeit Strophen hinzugefügt werden konnten, was vermutlich auch geschah, solange man ihren Umfang nicht mit einem bezeichnenden Titel einigermaßen fixiert hatte. Es wird nämlich vermutet, dass die Sammlung ursprünglich unter dem Titel *Gāhākosā*, beziehungsweise unter dem Sanskritäquivalent *Gāthākośa*, also: „Strophen-“ oder „Liederschatz“, bekannt war. Da die Bezeichnung *kośa* sich im Laufe der Zeit aber als Bezeichnung von lexikographischen Werken verbreitete, setzte sich für Hālas „Schatz“ irgendwann zwischen dem 9. und 12. Jahrhundert der Titel *Gāhāsattasāī* (Skt. *Gāthāsaptasāī*) durch, etwa: „Die Siebenhundert Strophen/Lieder“, oder kurz: *Sattasāī*: „Das Siebenhundert“.¹²

Somit enthält die GS ältere und jüngere Dichtungen, die auch noch nach der Schaffenszeit Kālidāsas entstanden sein konnten. Als Entstehungszeit der Sammlung wird in der Sekundärliteratur eine Spanne vom ersten bis zum siebten Jahrhundert angeführt, auf zweifelhafter Grundlage sogar vom ersten vor- bis zum achten nachchristlichen Jahrhundert.¹³ Da Hāla Sātavāhana nun doch mit einiger Sicherheit auf das erste Jahrhundert datiert werden kann und keine überzeugenden Gründe vorliegen, an der Tradition zu zweifeln und ihn nicht mit der Entstehung der Anthologie in Verbindung zu bringen, gehe ich im Folgenden davon aus, dass ein großer Teil der GS tatsächlich auf seine Zeit zurückgeht, dass sich aber in nur wenigen Fällen ausschließen lässt, dass eine Strophe erst in den darauf folgenden Jahrhunderten entstand.

¹² Mirashi 1946. Weitere Varianten des Titels listet der *New Catalogus Catalogorum* Bd. 5, p. 342-344.

¹³ Für die Entstehung der GS wurden die folgenden Datierungen vorgebracht: erstes Jh. v. Chr. (Sankar 1931: 311-313, auf Grundlage einer Berechnung des jainistischen Autors Rājaśekhara Sūri aus dem 14. Jh.); erstes Jh. n. Chr. (Kulkarni 1982: 145; Ollett 2017: 3: „Hāla wrote in 1st-century Maharashtra“; ähnlich Lal in seiner Einleitung zu GS^L p. 8-11); erstes oder zweites Jh. (Ollett 2017: 57: „A first- or second-century date for the *Seven Centuries* remains to be disproven“); das erste oder zweite Jh. nur für die 430 in allen Rezensionen (s.u.) überlieferten Strophen (Winternitz 1920: 102f.); Kompilation im zweiten Jh. (Dasgupta und De 1962: ix [Dasguptas Beitrag]; Sohoni 1964: 1); Kompilation im zweiten bis vierten Jh. (Winternitz 1920: 33 und 37); Entstehung frühestens im dritten Jh., jedenfalls vor dem siebten (Weber 1881: xxiii); Entstehung der älteren Teile im dritten oder vierten Jh. (Dasgupta und De 1962: 15 [Des Beitrag]); Kompilation wahrscheinlich im dritten bis fünften Jh. (Lorenzen 1972: 13, Törzsök 2011: 355); Entstehung zwischen ca. 200 und 450 (Keith 1920: 224 und Hart 1975 auf der Basis sprach- und literaturgeschichtlicher Indizien); sechstes Jh. (Bhandarkar 1917: 189); Kompilation zwischen dem dritten und siebten Jh. (Bronner et al. 2014: 90), denn eine Entstehung im ersten Jh. sei literarische Fiktion (Khoroché/Tieken 2009: 1 und 9f.). Aufgrund der unzuverlässigen Autorenzuschreibungen der Kommentatoren nimmt Mirashi (1947) eine Entstehung im vierten mit Ergänzungen bis ins achte Jh. an.

Somit enthält die GS die ältesten Zeugnisse weltlicher Dichtung (im Gegensatz zur epigraphischen, religiös-mythologischen, ritualistischen oder wissenschaftlichen Literatur). Sie ist Südasiens älteste erhaltene Strophensammlung der klassischen Periode¹⁴ und zugleich das älteste in Māhārāṣṭrī verfasste Werk,¹⁵ dem nach Daṇḍin „herausragenden Prakrit“ (*prakṛṣṭam prakṛtam*)¹⁶ für literarische Dichtung.

Verbreitung

Die Überlieferungsgeschichte der Gedichtsammlung führte zu mindestens sieben heute bekannten Rezensionen, deren Strophenauswahl, Anordnung und Wortlaut zum Teil erheblich voneinander abweichen. Bereits Weber (1881: xxvii f.) konnte sechs Rezensionen unterscheiden, denen Ticken (1983) durch die Verwendung zusätzlicher Manuskripte noch eine weitere südindische hinzufügte. Rund 430 Strophen sind allen diesen Rezensionen gemein.¹⁷ Unberücksichtigt bleiben dabei die unvollständig erhaltene und nicht edierte *Gāthāmuktāvalī*¹⁸ sowie eine von Vema Bhūpāla kommentierte Strophenauswahl mit dem Titel *Saptaśatīsāra* (GS^U). Zumindest letztere ist vielleicht als eigene, weitere Rezension zu betrachten.¹⁹ Der *New Catalogus Catalogorum* (NCC) listet an die hundert Manuskripte unter dem Titel *Gāthāsaptaśatī* und ebenso viele, die einen der zwei Dutzend bekannten Kommentare überliefern.²⁰ Sie befinden sich in Sammlungen auf nahezu dem gesamten indischen Subkontinent.

Auch die große Anzahl von Kommentarwerken zur GS ist bemerkenswert. Der *Catalogus Catalogorum* von Theodor Aufrecht (1891-1896)²¹ erwähnt bereits insgesamt 11 Kommentare; Lal spricht von „more than thirteen“;²² Upadhye listet 17 größtenteils unedierte Kommentare auf;²³ Khadabadi (1982: 54) schreibt von „more than 18 commentaries“, während der NCC bereits mehr

¹⁴ Lienhard 1984: 80, Sternbach 1974: 10.

¹⁵ Zur Wortbildung siehe Abhyankar 1955: Während *māhārāṣṭrī* die nach Pāṇini korrekt gebildete und heute verbreitete Ableitung von der geographischen Bezeichnung *mahārāṣṭra* ist, nannten einheimische Prakritgrammatiker das Idiom überraschenderweise *mahārāṣṭrī* (ohne Stärkung des ersten Vokals).

¹⁶ *Kāvyaḍarśa* (KĀ) 1.34.

¹⁷ Weber 1881: xlv-xlviii. Aus dem Umstand, dass die 430 Strophen in allen Rezensionen enthalten sind, kann noch nicht ohne weiteres geschlossen werden, dass sie den ältesten Kern der Sammlung bilden (Ticken 1983: 11 [siehe auch Corrections and additions *ad loc.*], Ollett 2017: 55f.)

¹⁸ Bhayani 1993.

¹⁹ Von Hinüber 2001: 77f. (§ 53).

²⁰ NCC Bd. 5 (1969): 342-345 (inkl. *Gāthāsaptaśatīsāra* mit dem Kommentar von Vema Bhūpāla).

²¹ Bd. 1 (1891), p. 151 und p. 782, Bd. 2 (1896), p. 30 und 196, Bd. 3 (1896), p. 32.

²² Einleitung zu GS^L p. 15.

²³ Einleitung zu GS^U p. 16-18.

als ein Jahrzehnt davor die Werke von 25 namentlich bekannten und darüber hinaus von etwa einem halben Dutzend anonymer Kommentatoren anführt.²⁴ Die ältesten bekannten und mit einiger Sicherheit datierbaren Sanskritkommentare stammen aus dem elften Jahrhundert,²⁵ und noch im 20. Jahrhundert verfasste Mathuranath einen solchen und versah die Strophen in Prakrit mit metrischen Nachdichtungen in Sanskrit.²⁶

Grammatiker²⁷ und Poetiker²⁸ zitierten immer wieder Strophen aus Hālas Gedichtsammlung²⁹ und Dichter imitierten sie in Form und Inhalt. Ein offensichtliches Beispiel einer solchen Imitation ist Govardhanas *Āryāsaptaśatī* (ĀS), die in Umfang, Metrum, Thema und Inhalt ganz nach der GS gestaltet ist, von der sie sich dadurch unterscheidet, dass sie auf Sanskrit verfasst ist. Noch im 18. Jahrhundert verfasste Viśveśvara eine ebenfalls *Āryāsaptaśatī* betitelte Anthologie, nicht ohne darin Hālas Vorlage zu preisen. Inhaltliche Anklänge sind auch im *Ṛtusamhāra*, der oft Kālidāsa zugeschrieben wird, zu erkennen. Die Beispielhaftigkeit, die der GS in Lehrwerken zur Poetik beigemessen wurde, ihre weite geographische Verbreitung und die Legenden, die sich um ihren Schöpfer König Hāla ranken, deuten auf den ausnehmend hohen Stellenwert, welcher der Gedichtsammlung im literarischen Diskurs beigemessen wurde. Und sie hat bis heute ihre Bedeutung behalten, wie die zahlreichen Textausgaben und Übersetzungen beweisen, die seit dem Ende des 19. Jahrhunderts erschienen sind (und die unten in Abschnitt 2.2 angeführt und kurz kommentiert werden).

Sprache

Die Gedichte der GS sind im mittellindischen Idiom Māhārāṣṭrī verfasst, dem literarischen Prakrit *par excellence*. Seine besondere Eignung für die Kunstdichtung hat mehrere Gründe. Der Lautbestand der Māhārāṣṭrī lässt sie besonders weich (*madhura*) klingen, ein Merkmal, das von Autoren und Theoretikern gerne hervorgehoben wird. Im Vergleich mit dem Sanskrit werden statt einfacher intervokalischer Konsonanten entsprechende Lenierungen gebildet oder sie fallen ganz aus; anstelle aspirierter Konsonanten ertönt allein der stimmhafte Hauchlaut *h*; vokallose Konsonanten übernehmen die Artikulationsstelle ihrer Folgekonsonanten oder werden zu Nasalen. Diese und

²⁴ Für die vorliegende Studie wurden nur die edierten Kommentare von Pītāmbara (undatiert), Bhuvanapāla (11. Jh.), Vema Bhūpāla (15. Jh.), Gaṅgādhara (16. Jh.?), und Mathuranath (20. Jh.) verwendet (Datierungen nach Ollett 2018: 14; zu den Textausgaben s.u.).

²⁵ Vasudeva und Chiarucci 2012.

²⁶ Das Werk wurde mehrmals ediert (GS^s, GS^{uu} und GS^{tr}).

²⁷ Siehe die Einleitung zu GS^u p. 14f.

²⁸ Als frühester unter den Theoretikern zitiert Ānandavardhana im 9. Jh. aus der Anthologie.

²⁹ Siehe Chahal 2014, Balbir 2015: 14f. und die Einleitung zu GS^{uu} p. 24.

weitere Phänomene führen dazu, dass der Lautbestand der Māhārāṣṭrī geringer ist als jener des Sanskrit, wodurch auch dichterische Ausdrucksmittel wie Assonanzen, Konsonanzen und gewollte Mehrdeutigkeiten noch leichter zu bilden sind als im klassischen Sanskrit.

Metrum

Die GS besteht nahezu ausschließlich aus Strophen im *gāthā* oder *āryā* genannten Versmaß.³⁰ Dieses ist einerseits streng geregelt durch eine etwas komplizierte Abfolge von unterschiedlich gestalteten Versfüßen (*gaṇa*), die sich aus einer unterschiedlichen Anzahl von schweren und leichten Silben zusammensetzen. Andererseits gewährt es gewisse Freiheiten, vor allem innerhalb der Versfüße, sodass sich unzählige metrische Variationen bilden lassen.

Wie der Lautbestand der Māhārāṣṭrī und anderer Prakrits eignet sich auch das Metrum für den Gesang und nicht zufällig geht die Bezeichnung *gāthā* (wörtlich: „Lied“ oder „Strophe“) etymologisch auf die Verbwurzel *gā/gī* „singen“ zurück.³¹ Die *gāthā* ist zudem das häufigste Versmaß der metrischen Prakrit-Dichtung und für diese noch charakteristischer als die *anuṣṭubh* für jene des epischen Sanskrit.

Literarische Charakteristik

Mit sehr wenigen Ausnahmen steht jede Strophe der GS für sich und bildet ein syntaktisch und inhaltlich abgeschlossenes Gedicht, ein sogenanntes *muktaka*. Syntaktisch zusammenhängende Strophen (*kulaka*) sind selten. Eine Einheit bildet die Sammlung hinsichtlich des Themas, von dem nur wenige Strophen abweichen. Dieses Thema ist die partnerschaftliche Liebe (*preman* oder *kāma*) in ihren unerschöpflichen Facetten. Denn, wie es in einer Pravarasena zugeschriebenen Strophe der GS selbst heißt: „die Liebe, wie man weiß, ist vielgestaltig“ (*peṃmaṃ kira bahuvīāraṃ tti*, 126d).³²

³⁰ Dieses nicht Silben, sondern Moren zählende Versmaß beschreibt am besten Jacobi 1886. Die metrischen Ausnahmen in der GS sind an einer Hand abzuzählen und bestehen aus zwei Varianten zur *Āryā*: einer *gīti* (GS 274: die zweite Strophenhälfte ist darin analog zur ersten gebildet) und zwei *upagīti* (521 und 593: das zweite Strophenviertel ist hier wie das vierte einer *āryā* gebildet).

³¹ Werba 1997: 283, Ollett 2013: 352-354 und ders. 2017: 88-96.

³² Zuschreibung nach Bhuvanapāla (GS^P p. 62). Gemeint ist Pravarasena II., ein Herrscher der aus dem Dekkan stammenden Dynastie der Vākāṭakas und Autor des *Setubandha*, eines Epos in Māhārāṣṭrī. Sein Wirken wird auf das fünfte (Warder 1990: 155) oder sechste (Lienhard 1984: 83) Jh. datiert. Warder (ibid.) scheint es jedoch wahrscheinlicher, dass es sich um Pravarasena I. handelt (um 300), einen Ahnen seines Namensvetters.

Meist naturalistisch und knapp geschilderte ländliche Szenerien bilden den Hintergrund für die vielen Variationen zu diesem Hauptthema.³³ Die Freuden und Leiden der weltlichen Liebe werden oft mit den Worten, beziehungsweise aus der Sicht, junger Frauen formuliert. Die Gedichte, deren Reiz gerade in ihrer Kürze liegt,³⁴ werden in der Sekundärliteratur oft mit einfachen aber treffenden Skizzen oder Miniaturen verglichen. Mitunter können sie auch an dichterische Notizen zu Reiseeindrücken erinnern.³⁵

Die Protagonisten dieser Gedicht-Miniaturen sind, was heute als unterprivilegierte Gruppen bezeichnet werden könnte: Frauen, Bauern, ländliche und dörfliche Bevölkerung – dargestellt stets aus der poetisch idealisierten Sicht der höfischen Dichter. Denn es handelt sich bei den kurzen Gedichten nicht um Volksdichtung im Jargon der darin dargestellten Menschen, um Literatur, die jener der anspruchsvolleren und hoch kultivierten Sanskrit-Tradition entgegensteht, wie oft vermutet wurde.³⁶ Wie Ollett überzeugend zeigt,³⁷ ist vielmehr das Gegenteil der Fall. Wohlhabende Gelehrte, die Zugang zum Herrscherhof hatten, trafen einander in literarischen Zirkeln (*goṣṭhī*), um Dichtungen in den Literatursprachen Sanskrit und Prakrit vorzutragen, den Dichtungen anderer zu lauschen und sich über sie auszutauschen. Sowohl die Idiome der durchgehend im einen oder anderen Prakrit verfassten Werke als auch die in den Schauspielen überlieferten, sogenannten Bühnenprakrits (diverse Prakritformen für gewisse Typen von Bühnenfiguren) sind stark konventionalisierte Literatursprachen. Auch die Tatsache, dass Prakritgrammatiker ihre Beispiele aus der literarischen Dichtung und nicht aus alltäglichen Gesprächssituationen schöpfen, deutet darauf hin, dass die überlieferten Prakrits nicht primär die vom Volk gepflegten Umgangssprachen oder regionalen Dialekte festhalten.

³³ Paramānand Śāstrī demonstriert das in seiner Einleitung zu GS⁵ (p. 46-55 und 160-184) anhand zahlreicher Beispiele.

³⁴ Im Vorwort zu seiner Übersetzung aus der Tamildichtung *Tirukkuraḷ*, die mit großer Unsicherheit auf das fünfte oder sechste Jahrhundert datiert wird und formale wie auch inhaltliche Vergleiche mit GS zulässt, spricht Gros (1992: 10) geradezu von einer „esthétique de la brièveté“ und erinnert in diesem Zusammenhang auch an Aphorismen und japanische Haikus.

³⁵ Boccali et al. 1990: 18f.

³⁶ Diese Auffassung war weit verbreitet, von Westergaard (1862[1860]: 86) und Meyer (1885: 289) über Winternitz (1920: 97) bis zu Khadabadi (1982: 53).

³⁷ Ollett 2017, bes. p. 18-25 und 58-69.

2.2 Benutzte Quellen

Textausgaben (in chronologischer Reihenfolge der Erstveröffentlichungen)

GS^{W1870} Albrecht Weber, *Ueber das Saptaçatakam des Hâla. Ein Beitrag zur Kenntniss des Prâkrit*, Leipzig 1870 (Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes 5.3); Nachdr. Nendeln 1966.

Die Abhandlung umfasst Textausgabe und deutsche Übersetzung der Strophen 1-93 und 103-370³⁸ auf der Grundlage eines einzigen Ms., das nur zur Hälfte erhalten war und in dem auch das Folio mit den Strophen 94-102 fehlte, außerdem eine 70-seitige Einleitung und Studie zur Sprache der GS, Auszüge aus dem Kommentar Kulanāthas, ein Verzeichnis der Strophenanfänge und einen vollständigen Wortindex.

GS^{W1872} Albrecht Weber, „Ueber das Saptaçatakam des Hâla“, in: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 26 (1872): 735-745.

Neben Ergänzungen und Berichtigungen zu GS^{W1870} anhand der Kommentare von Gaṅgādharma und Sādhāraṇadeva gemäß je einem Ms. werden hier auch ausgewählte, zuvor noch nicht publizierte Strophen vorgelegt. Der möglicherweise im 16. Jh. verfasste Kommentar *Bhāvalēśaprakāśikā* von Gaṅgādharma³⁹ hat besonders weite Verbreitung gefunden.

GS^{W1874} Albrecht Weber, „Zum Saptaçatakam des Hâla“, in *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 28: 345-436.

Der „Retractatio“ genannten, gründlichen Überarbeitung und Verbesserung des Textes der Strophen 1-370 (Zählung nach GS^{W1870}) liegen weitere Mss. und neuere Prakritstudien (von Bühler, Pischel, Goldschmidt u.a.) zugrunde. Neben den oben genannten Kommentaren wird als vierter der des Pītāmbara berücksichtigt.

GS^W Albrecht Weber, *Das Saptaçatakam des Hâla*, Leipzig 1881 (Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes 7.4); Nachdr. Nendeln 1966.

Diese Textausgabe der sogenannten Vulgata, d.h. der weit verbreiteten Rezension mit Gaṅgādharas Kommentar⁴⁰ (v. 1-698) und mehrerer Zitate aus diversen Poetiken, umfasst insgesamt 964 Strophen. Hinzu kommen eine 66-seitige Einleitung, die Unterscheidung von sechs Rezensionen und ein vollständiger Wortindex. Sofern nicht anders angegeben folge ich in der vorliegenden Studie der Strophenzählung dieser Ausgabe.

³⁸ Das entspricht den Strophen GS^W 1-365 und 699-703.

³⁹ Datierung nach Dundas 1985: 9.

⁴⁰ Gaṅgādharas Rezension lag Weber in einem einzigen vollständigen Kommentar-Ms. vor, das keinen Prakrittext enthielt, den Weber daher aus dem Sanskrit und mit Hilfe der anderen Rezensionen rekonstruierte.

GS^D *The Gāthāsaptasāṭī of Sātavāhana With the Commentary of Gaṅgādharabhatta*, ed. Pandit Durgaprasad und Kasinath Pandurang Parab, Bombay 1889 (Kāvyaṃālā 21).

Den Prakritstrophen sind Paraphrasen in Sanskrit (*chāyā*) und Gaṅgādharas *Bhāvaleśa-prakāśikā* beigelegt. Die Ausgabe enthält zudem einen Strophenindex. Diese Textausgabe, nicht die folgende aus dem Jahr 1911, wie Khadabadi (1982: 61, Anm. 5) irrtümlich meint, ist die erste in Indien erschienene.

GS^K *Śrīsātavāhanaviracitā Gāthāsaptasāṭī Gaṅgādharabhaṭṭaviracitayā Ṭikayā Sametā*, ed. Kedarnath und Vasudev Śarman, Mumbai 1911 (Kāvyaṃālā 21).

Der Textbestand inkl. Seiten- und Zeilenzahl gleicht jenem der 1889 erschienenen indischen Erstausgabe, als deren Herausgeber Durgaprasad und Parab zeichnen.

GS^J *Gāthā Saptasāṭī of Sātavāhana Hāla Containing Sanskrit Chāyā, Sanskrit Gāthāsaptasāṭī and the Sanskrit Commentary Vyāṅgyasarvaṅkaṣā of Bhaṭṭa Mathura Nath Shastri*, ed. Narendra Prakash Jain, Delhi etc. ²1983 (¹1933).

Diese Textausgabe erschien erstmals 1933 als 21. Band der Reihe Kāvyaṃālā, der bis dahin die Rezension Gaṅgādharas enthielt. Die zweite Ausgabe erschien dann als Nachdruck beim Verlag Motilal Banarsidas. Neben dem Prakrittext und der Sanskrit *chāyā* enthält sie den Kommentar des Gelehrten Mathurānāth Śāstrī (1889-1964), der oft aus Gaṅgādharas *Bhāvaleśaparakāśikā* schöpft, und seine *Saṃskṛtagāthāsaptasāṭī*, eine metrische Nachdichtung der Prakrit-Strophen in Sanskrit, in der öfter als im Original die der *āryā* eng verwandten Metren *gīti* und *udgīti* gebildet wurden.

GS^L *Hārītāmrpītāmbara's Gāthāsaptasāṭīprakāśikā, A Hitherto Unpublished Commentary on Hāla's Gāthāsaptasāṭī (IV-VII Śatakas)*, ed. Jagdish Lal Shastri, Lahore 1942.

Ausgabe der Strophen 4.88-7.100 (in ungefähre Übereinstimmung mit Webers Zählung) mit Pītāambaras undatiertem Kommentar gemäß einem einzigen unvollständigen Ms. Das Besondere an dem Kommentar ist, dass darin jeder Strophe nach inhaltlichen Erläuterungen auch eine Aussage hinsichtlich sozialer und rechtlicher Normen (*iti dharmah*), individuellen Verhaltensregeln (*iti nītiḥ*) und religiösen Erlösungsstrebens (*iti yuktiḥ*) zugeschrieben wird.

GS^Ś *Gāthāsaptasāṭī*, ed. Paramānand Śāstrī, Meerut 1965.

Der Band umfasst zwei Teile. Teil I (p. 1-292): eine umfangreiche Einleitung in Hindi zu Gestalt, historischem Kontext, sowie inhaltlichen und sprachlichen Elementen mit zahlreichen Textbeispielen aus Texten der vedischen und der Sanskrit-, Prakrit- und Pāli-Literatur und der GS selbst. Teil II (p. 295-570): Prakrittext mit *chāyā* und mit Übersetzung und Erläuterungen in Hindi. Ein Strophenindex bildet den Anhang.

GS^U *Saptaśatīsāra with Bhāvadīpikā of Vema Bhūpāla, along with the Chappaññaya-Gāhāo (Text and Chāyā)*, ed. Adinath N. Upadhye, Kolhapur 1970 (Shivaji University Sanskrit and Prakrit Series 3).

Vema Bhūpāla (15. Jh.) kommentiert darin eine „Essenz“ (*sāra*) von 104 ausgewählten Strophen der GS.

GS^B *The Prākṛit Gāthā-Saptaśatī Compiled by Sātavāhana King Hāla*, ed., tr. Radha-govinda Basak, Calcutta 1971 (Nachdr. Kolkata 2010).

Die Ausgabe umfasst Prakrittext, Sanskrit *chāyā*, die erste vollständige englische Übersetzung,⁴¹ sowie Strophen-, Autoren- und Wortindex.

GS^P *Hāla's Gāhākosa (Gāthāsaptaśatī) with the Sanskrit Commentary [Chekōktivicāralīlā] of Bhuvanapāla*, Part I, ed. M.V. Patwardhan, Ahmedabad 1980 (Prakrit Text Series 21).

Der Datierung von Vasudeva und Chiarucci (2012: 41-43) zufolge ist Bhuvanapālas Kommentar der älteste bekannte. Die Strophenzählung in GS^W ist der editionseigenen *in margine* hinzugefügt. Part II bildet die Übersetzung (s.u.). Auszüge aus Bhuvanapālas Kommentar enthält auch Weber 1883.

GS^T Herman Tieken, *Hāla's Sattasaī. Stemma and Edition (Gāthās 1-50), with Translation and Notes*, Leiden 1983.

Die publizierte Dissertation (1983 an der Rijksuniversiteit te Utrecht verteidigt) umfasst Textausgabe, Übersetzung und textkritische Anmerkungen zu GS 1-50, Beschreibungen der von Weber und der von Tieken erstmals verwendeten Mss., Konkordanz der Strophen gemäß aller bekannten Rezensionen, Stemma der Rezensionen und Wortindex. Tieken zufolge (p. 9-12) sind – neben seiner eigenen – nur Webers Textausgaben und Studien als textkritisch zu bezeichnen. Ziel seiner Studie ist die Rekonstruktion eines Archetypen, „a text as close to the original as was possible with the MSS available“ (p. 1; siehe auch p. 161). Neben den von Weber verzeichneten Varianten verwendet Tieken drei südindische Mss., die in Publikationen bisher nicht berücksichtigt wurden und eine Rezension überliefern, die der Herausgeber als „in many respects the most authentic“ bezeichnet (p. 30, siehe auch p. 75).

GS^{VP} *Mahākavihāl viracit Gāthāsaptaśatī*, ed., tr. Vishvanath Pathak, Varanasi 1995 (Pārśvanātha Vidyāpīṭha Granthamālā 77).

Diese Ausgabe mit Sanskrit *chāyā* und Übersetzung sowie Erläuterungen in Hindi ist eine Verbesserung der (von mir nicht eingesehenen) Ausgabe Pathak 1969 (s.u.: Weitere Textausgaben).

⁴¹ Einleitung p. vii: „So far as I know, the Prakrit gathas of the Saptasati in their entirety have never yet been translated into English by any scholar.“ Siehe auch Khadabadi 1982: 54.

GS^{UU} *Gāthāsaptaśatī [Gāhāsattasāi] of Śrī Sātavāhana Hāla With the Sanskrit Chāyā Sanskrit(sic)gāthāsaptaśatī & The Sanskrit Commentary Vyaṅgyasarvaṅkaṣā by Bhaṭṭa Śrī Mathurānātha Śarmā*, ed. Umapati Upadhyaya, Varanasi 2000.

Gleicher Textbestand wie GS^J. Statt Mathurānāths umfangreicher Einleitung (*bhūmikā*) in Sanskrit enthält diese Ausgabe eine Einleitung in Hindi zu Autor und Werk und ein alphabetisches Strophenverzeichnis mit Autorenuweisungen, sowie ein Verzeichnis der Strophen in der Reihenfolge dieser Ausgabe.

GS^{Tr} *Samskṛtagāthāsaptaśatī*, ed. Rādhāvallabha Tripāṭhī et al., New Delhi (Rashtriy Sanskrit Sansthan) 2010.

Eine weitere Textausgabe mit Mathuranaths Sanskrit-Nachdichtungen und Kommentar, wobei hier Prakrit-Text und Sanskrit *chāyā* in die Fußnoten verschoben wurden. Außerdem enthalten ist ein Verzeichnis der zahlreichen Werke des Gelehrten. Die Ausgabe wird als PDF online zur Verfügung gestellt durch den Rashtriy Sanskrit Sansthan: <http://www.sanskrit.nic.in/DigitalBook/S/SanskritGatha.pdf> (zuletzt aufgerufen am 22.5.2019).

Weitere Textausgaben (nicht berücksichtigt)

Sātavāhanācī Gāthāsaptaśatī, ed. Sadāśiv Ātmārā Jogalekar, Poona ¹1956.

Der Prakrittext mit einer Übersetzung des Herausgebers in Marathi wurde ein weiteres Mal 1978 bei Prasād Prakāśan herausgegeben.

Hindī-Gāthāsaptaśatī, ed. Narmadeswar Chaturvedi, Varanasi 1961 (Chowkhamba Vidya Bhawan, Sanskrit Granthamala 55).

Dem Prakrittext sind Sanskrit *chāyā* und eine Übersetzung in Hindi beigelegt.

Gāthāsaptaśatī, ed. Jagannath Pathak, Varanasi 1969 (Kāśī Samskṛta Granthamālā 192).

Die mit Sanskrit *chāyā* und *Prakāś* betitelte Hindi-Übersetzung versehene Textausgabe ist Pathak zufolge (GS^{VP}, *arthnirūpaṇ*, p. 1) in der zweiten Hälfte fehlerhaft und wird daher ebendort (p. 1-70) verbessert.

Khadabadi (1982: 61, Anm. 8) erwähnt eine weitere Textausgabe „from Udaipur“, die kurz vor Druck seines Aufsatzes erschienen sein soll.

Selektive Textausgaben

Shastri, Dharmendra Nath und Gopi Nath Kaviraj

1955 *Gāthāratnasamuccaya*, Jaipur.

Das Werk bietet eine Zusammenstellung (*samuccaya*) von 133 „Juwelen“ (*ratna*), von als besonders brillant erachteten Strophen der *Gāthāsaptasatī* mit dem Sanskritkommentar von Mathurānāth Śāstrī. Der ursprüngliche Prakrittext mit *chāyā* ist in den Fußnoten enthalten. Die Einleitung ist in Sanskrit verfasst. Ein mit 1935 datiertes Vorwort deutet auf eine frühere Auflage hin.

Ananthanarayana, H.S.

1973 *A Prakrit Reader. A Linguistic Introduction Based on Selections from Hāla's Sattasāi*, Mysore.

Nach einer allgemeinen Einleitung und einem Kapitel je zu Phonologie und Morphologie des Māhārāṣṭrī Prakrit werden ausgewählte Strophen der GS analysiert, aber (mit Ausnahme einzelner Elemente und Wörter) nicht übersetzt (die unten angesprochene Strophe GS 1.1 auf p. 34f.). Der Anhang enthält Strophenindex und Glossar.

Vasudeva, Somadeva und Bergljot Chiarucci

2012 „The Earliest Commentaries to the *Gāhakośa*: Tribhuvanapāla's *Chekoktivicāralīlā* and Upādhyāya Lakṣmīdhara's *Saptaśatakaṭikā*“, in: *Journal of the Nepal Research Centre* 14: 37-52.

Die Ausgabe der Strophen 1-5 mit der *Chekoktivicāralīlā* sowie der Strophen 4 und 103 gemäß der erstmals edierten *Saptaśatakaṭikā* von Upādhyāya Lakṣmīdhara basiert auf zwei nepalesischen Handschriften, die eine Datierung der *Chekoktivicāralīlā* in das elfte Jahrhundert ermöglichen (p. 41-43). Auch Upādhyāya Lakṣmīdhara scheint in dieser Zeit gewirkt zu haben (p. 50).

Ollett, Andrew

2018 „Explaining Prakrit Poetry in the 18th Century: Vrajarāja Dīkṣita's Commentary on Hāla's *Seven Centuries*“, in: *Bulletin de l'École française d'Extrême-Orient* 103 (2017): 11-41.

Der Besprechung, Textausgabe und Übersetzung des Kommentars von Vrajarāja Dīkṣita zu GS 1-14 liegt eine einzige unvollständige Handschrift zugrunde.

Übersetzungen (Auswahl)⁴²

Brunnhofer, Hermann

1882 *Über den Geist der indischen Lyrik, mit Original-Übersetzungen aus der Hymnensammlung des Rigveda, den Spruchdichtern und Hala's Anthologie volkstümlicher Liebeslieder. Ein Essay*, Leipzig 1882, p. 24-46.

Die Seiten 24-46 des Bändchens beinhalten metrische Nachdichtungen von Strophen aus der GS. Die Stellenverweise in den Endnoten beziehen sich auf Webers Textausgaben.

Meyer, Gustav

1885 „Zur Kenntnis des Volkslieds. I: Indische Vierzeilen“, in: *Essays und Studien zur Sprachgeschichte und Volkskunde*, Bd. 1, Straßburg 1885, pp. 289-308.

Meyer bietet eine Wiedergabe von insgesamt 34 Strophen in deutschen Vierzeilern mit Endreim und wechselnden Metren.

Wilbrandt, Adolph

1899 Wilbrandt, „Indische Liedchen“, in: *Neue Freie Presse* Nr. 12448 (Ausgabe vom 19. April 1899): 1f.

Nebst einer Kurzbeschreibung von Hālas Gedichtsammlung erschien im Feuilletonteil des Morgenblatts der Wiener Tageszeitung eine Auswahl von 32 Strophen in der Form vier- und fünfhebiger Vierzeiler.

1900 „Indische Liedchen“, in: *Westermanns Illustrierte Deutsche Monatshefte* 87 (Oktober 1899 – März 1900): 106-110.

Wiedergabe von weiteren 62 Strophen in vier- und fünfhebigen, meist jambischen oder trochäischen Vierzeilern und mit gelegentlichen Erläuterungen. Wilbrandt überträgt nicht direkt aus der *Māhārāṣṭrī*, sondern versifiziert die Prosa-Übersetzung Webers (p. 106: „Ich verstehe leider die Sprache dieser Liedchen nicht“). Winternitz (1920: 97, Anm. 2) hielt sie dennoch für die treffendste der ihm bekannten Übertragungen.

Khadabadi, B.K.

1982 „*Gāhāsattasāī*“, in: *Sambodhi* 10: 53-62.

Text und Übersetzung einer Auswahl von 30 Strophen aus GS 1-283 in Form freier Vierzeiler.

Patwardhan, M.V.

1988 *The Gāhākosa of Hāla*, Part II, Delhi (Bhogilal Leherchand Series 5).

⁴² Die folgende chronologisch geordnete Liste umfasst vollständige und selektive Übersetzungen, die nicht bereits den oben genannten Textausgaben beigelegt sind. Aufgrund der großen Zahl an Übersetzungen und Paraphrasen in verschiedenen Sprachen bleibt diese Liste zwangsläufig unvollständig.

Dieser Folgeband zur Textausgabe GS^P enthält neben der einleitenden Studie zu Autor, Werk und Bhuvanapālas Kommentar eine englische Übersetzung, Anmerkungen zum Text und einen Wort- und Strophenindex.

Boccali, Giuliano, Daniela Sagramoso und Cinzia Pieruccini

1990 *Le settecento strofe (Sattasāī)*, Brescia.

Die italienische Übersetzung der Strophen 1-50 nach GS^T und 51-1000 nach GS^W ist Tiekens zufolge eine der feinsten in eine europäische Sprache. Das Vorwort enthält zudem eine treffende inhaltliche und literarische Charakterisierung der GS.

Warder, Anthony Kennedy

1990 *Indian Kāvya Literature, Bd. 2: The Origins and Formation of Classical Kāvya*, p. 183-213 (§§ 771-834).

Die Strophenauswahl in dieser überarbeiteten Ausgabe besteht größtenteils aus Zitaten in Sanskrit- und Prakritpoetiken (ebenso in der Erstausgabe, Delhi 1974).

Mehrotra, Arvind Krishna

1991 *The Absent Traveller. Prākṛit Love Poetry from the Gāthāsaptasāī of Sātavāhana*, Delhi.

Die Auswahl bietet Übersetzung und Prakrittext von etwas mehr als 200 Strophen.

Selby, Martha Anne

2003 *The Circle of Six Seasons. A Selection from Old Tamil, Prakrit and Sanskrit Poetry*, New Delhi.

Die Anthologie besteht aus Übersetzungen ausgewählter Strophen aus je zwei Werken der Prakrit-, Sanskrit- und alten Tamil-Literatur, davon 26 Strophen aus GS. Die Gruppierung der Übersetzungen folgt den sechs Jahreszeiten.

Khoroché, Peter und Herman Tiekens

2009 *Poems on Life and Love in Ancient India: Hāla's Sattasāī*, Albany.

Übersetzt werden 701 der 964 Strophen in GS^W (d.h. nicht die nur aus Zitaten bekannten Strophen, die Webers Textausgabe abschließen). Die Strophen sind thematisch und inhaltlich gruppiert und in einer Konkordanz mit der Verszählung gemäß GS^W zusammengeführt.

Balbir, Nalini

2015 *Hāla: «Tu l'aimes, je t'aime»: Poèmes de l'Inde ancienne*, Paris 2015 (Cahiers de poésie bilingue 2).

Das kleinformatige Heftchen von knapp 70 Seiten enthält eine Auswahl von 160 Strophen in französischer Übersetzung (freie Vierzeiler) mit beigelegtem Prakrit-Text (nach GS^W) und

einigen inhaltlichen Erläuterungen, zudem eine kurze Einleitung in Genre und Stil der Gedichtsammlung samt ausgewählter Bibliographie. Es ist der Verfasserin zufolge (p. 9) die erste publizierte französische Übersetzung.

Auf Übersetzungen in Bengali, Hindi, Kannaḍa, Malayalam, Marathi, Telugu und Persisch verweisen Upadhye (Einleitung zu GS^U p. 20-24) und Sternbach (1974: 10f.).

2.3 Die *kāvāliā*

Im folgenden Abschnitt wird GS 408,⁴³ auch wenn sie eine syntaktisch und inhaltlich unabhängige Einzelstrophe ist, zunächst als Teil der Gedichtsammlung betrachtet, die ihren unmittelbaren literarischen Kontext bildet. Daran anschließend sind die Mittel der dichterischen Darstellung zu untersuchen, die die Strophe auszeichnen, wobei einige der dabei relevanten literarischen Topoi auch über die Anthologie hinaus verfolgt werden. Der religionsgeschichtlich relevante Gehalt von GS 408 macht es zudem nötig, das Problem der Datierung der GS noch einmal anzusprechen.

Gleich die erste Strophe aller Rezensionen der GS hat das Hauptthema der Sammlung, die partnerschaftliche Liebe und Erotik (*śṛṅgāra*) in allen erdenklichen Erscheinungsformen, zum Inhalt. Einer literarischen Konvention zufolge hat der Autor eines literarischen Werks – gleich welcher Gattung – in einer oder mehreren Eingangsstrophen die Verehrung von einer oder mehreren Gottheiten zum Ausdruck zu bringen.⁴⁴ Im Falle der GS richtet der Dichter seine Verehrung an das göttliche Paar Śiva und Pārvaṭī, und zwar indem er eine Szene aus dem Liebesleben des Götterpaares schildert. Der Großteil der Gedichte beschreibt jedoch ganz weltliche, meist ländliche oder dörfliche Szenen mit einem starken Hang zur romantischen Liebe und dezenten Erotik, oft auch rührende Szenen aus dem Tierreich (die von den Kommentatoren als Analogien zu menschlichem Verhalten gedeutet werden). Oft werden auch Situationen beschrieben, die nicht den strengen gesellschaftlichen Idealen entsprechen, wie Untreue und außereheliche Liebe. Gelegentlich sind auch allgemeine Spruchweisheiten in die GS aufgenommen.⁴⁵

⁴³ Sofern nicht anders angemerkt folge ich der fortlaufenden Strophenzählung in GS^W. Zur Transkription der Prakrittexte siehe Anhang 2.

⁴⁴ Siehe etwa KĀ 1.14 und 2.357. Auch GS 2 und 3 folgen ganz den literarischen Gepflogenheiten, indem nach der obligatorischen Verehrung der Gottheit (*āśis* oder *namaskriyā*) eine Zurückweisung von Kritikern (GS 2) und die Nennung des Verfassers oder Kompilators (GS 3) erfolgt. Als Einleitung zur Anthologie setzen sie sich dadurch von allen folgenden Strophen ab. Die Ansicht von Ticken (1983: 179f.), derzufolge alle Segens- und Verehrungsstrophen der GS, in denen Gottheiten angerufen werden, spätere Einschübe in der sonst nicht religiös geprägten Anthologie sind, ist wenig überzeugend, da ihre einzige Grundlage das Fehlen der Strophen in einer der drei südindischen Rezensionen ist. Gegen diese Ansicht spricht zum einen die erotische Komponente auch dieser Gedichte, zum anderen die inhaltlich-gegenständliche Vielfalt der gesamten Sammlung.

⁴⁵ Eine gute Zusammenstellung der inhaltlichen Vielfalt der GS bietet Basak in seiner Einleitung zu GS^B p. 2010: xvi-xxxii.

In diesen Kontext fügt sich auch Strophe 408, die eine Asketin in der Nachahmung Śivas bei einem von Laienanhängerinnen nicht durchzuführenden Ritual mit einem Totenkopf beschreibt. Die Asketin wird darin als *kāvāliā* (Sanskrit *kāpālikī*) bezeichnet, was das Folgende impliziert:

Als *kāpālika* werden vor allem in Werken der Erzählliteratur und der Kunstdichtung die Anhänger jener Erscheinung Śivas bezeichnet, in der er einst Brahma einen seiner fünf Köpfe abschlug und diesen zur Buße zwölf Jahre lang mit sich tragen musste, um schließlich in Vārāṇasī Erlösung zu finden. In kultischer Nachahmung dieser Erscheinungsform Śivas „mit dem Totenkopf“ (*kapālin*) verwenden Anhänger verschiedener śivaitischer Traditionen⁴⁶ menschliche Totenköpfe (*kapāla*) als Almosenschalen und Ritualgefäße, wodurch sie wie ihr göttliches Vorbild ebenfalls als *kapālin*, oder mit einer weiteren Ableitung des Wortes, eben als *kāpālika*, Pkt. *kāvālia*, bezeichnet werden. Als Bezeichnung dieser die vedisch-brahmanischen Reinheitsvorschriften grob missachtenden Gruppen ist unter anderem auch *mahāvratin* verbreitet, „die das große Gelübde halten,“ nämlich das „Gelübde der Anhänger des Śiva mit dem Totenkopf“ (*kāpālikavrata*) halten.

Was die Darstellung in GS 408 neben dem hohen Alter der Strophensammlung in literarischer Hinsicht besonders interessant macht (dazu ausführlicher unten), ist die Tatsache, dass sie nicht einem normativen oder präskriptiven Text entstammt. Die Strophe lehrt nicht die Einzelheiten einer bestimmten Verrichtung des Rituals und fordert auch nicht dessen korrekte Durchführung, sondern legt das Augenmerk auf den emotionalen Zustand derjenigen, die es ausführt. Der Dichter schildert eine einzelne Asketin und verweist damit auf ganz allgemein menschliches Empfinden. Damit bildet die Strophe in gewisser Weise einen Gegensatz zu normativen Ritualvorschriften, die umgekehrt allgemein gültige Regeln formulieren, welchen sich der oder die einzelne zu unterwerfen hat.

Zunächst aber zu GS 1, wo selbst das Verhalten der Götter in ganz menschlichen Begriffen behandelt wird.

GS 1 – Paśupati und Gaurī

Die die Anthologie eröffnende Strophe wird von den Kommentatoren Gaṅgādhara, Bhuvanapāla, Bhūpāla und Vrajarāja Dīkṣita dem Kompilator Hāla Sātavāhana zugeschrieben. Sie beschreibt ein Detail der täglichen Andacht, die der Gott Śiva, hier Paśupati, „Herr des Viehs“, genannt, selbst durchführt. In einer üblicherweise zur Morgen- und Abenddämmerung vollführten rituellen Geste, dem sogenannten *añjali*, schöpft er mit beiden Händen Wasser und hält es für einen Moment vor sich in die Höhe, um es dann vor sich auszugießen und so den Göttern zu spenden. In dieser

⁴⁶ Törzsök 2011.

Handvoll Wasser spiegelt sich nun aber nicht der rötlich leuchtende Mond,⁴⁷ sondern die Zornesröte im Gesicht seiner Gemahlin, die hier Gaurī genannt wird, „die Blasse“.⁴⁸ Der Name ist gezielt gewählt und spielt auf das Schönheitsideal an, das die Göttin mit dem hell strahlenden Vollmond teilt. Im Moment des *añjali* ist Gaurī jedoch eifersüchtig auf die (weiblich gedachte) Dämmerung, der ihr Gemahl seine ganze Aufmerksamkeit widmet, wie die Kommentatoren Gaṅgādhara und Bhūpāla erläutern – daher der Wechsel ihrer Gesichtsfarbe. In der dreiwertigen ästhetischen Bewertung, die Vrajarāja von Ānandavardhana und Mammaṭa übernimmt, gilt diese Strophe als eine der besten (*uttama*). Ihr Wortlaut ist der folgende:

GS 1:⁴⁹ *pasuvaiṇo rosāruṇa-*
*paḍimā-saṅkanta-gori-muha-andaṃ*⁵⁰ |
*gahiaggha-paṅkaṃ*⁵¹ *via*⁵²
sañjhā-salil'añjaliṃ ṇamaha ||

Vor Paśupatis Wasserspende, zur Dämmerung handgereicht, darin Gaurīs Antlitz – (sonst hell wie) der Mond, (jetzt aber) von zornesrotem Widerschein überzogen – (sich spiegelt) als enthielte sie einen Lotos als Gabe, verneiget euch!⁵³

⁴⁷ Man würde wohl am ehesten den rot leuchtenden Mond in der Spiegelung erwarten, gemäß dem Bild, das u.a. in Lī 457 evoziert wird (am Ende einer Beschreibung der Abenddämmerung v. 436-457): der östliche Ozean, auf dessen Oberfläche bei Nacht rote Mondstrahlen glitzern, gleicht darin den zornesroten Blicken einer vergeblich zur Verabredung gekommenen Geliebten (*abhisārikā*).

⁴⁸ Als Name der Göttin ist *gaurī* in Inschriften seit dem sechsten Jahrhundert belegt (Finn 1986: 399 und 401).

⁴⁹ GS^{W1874} p. 71, GS^W p. 1, GS^D und GS^K p. 1, GS^J p. 1, GS^S p. 295, GS^U p. 1, GS^B p. 1, GS^P p. 1, GS^T p. 179, Pathak 1995: 1, GS^{UU} p. 1, Ollett 2018: 21. Sanskrit *chāyā* nach GS^D (= GS^K), GS^J, GS^B, GS^P, GS^{VP}, GS^{UU} und GS^{Tr}: *paśupate roṣāruṇapratimāsaṅkrāntagaurīmukhacandram | gṛhīārghapaṅkajam iva saṃdhyā-salilāñjaliṃ namata* ||. Linguistische Analysen der Strophe bieten Ananthanarayana 1973: 34f. und GS^T p. 179-185.

⁵⁰ GS^P hier wie anderswo mit *ya-śruti*: *-muhayaṃdaṃ*. Die Wortstellung im Kompositum *-paḍimā-saṅkanta-* ist etwas ungewöhnlich. Die Prakrit-Grammatiker erlauben zwar das Vorgehen, wtl.: „das frühere Auftreten (eines Kompositumsgliedes)“ (*pūrvanipāta*), aber dennoch bezeichnet Mathuranath dieses syntaktische Phänomen in seinem Kommentar ad loc. (GS^{Tr} p. 2) als unschöne Künstlichkeit (*kleśa*). Üblicher (aber unmetrisch) wäre *saṅkanta-(rosāruṇa-)paḍimā-*. Dem entsprechend konstruiert Vrajarāja seine Sanskrit *chāyā* mit *-saṅkrāntapratimā-*. Pītāmbara, Gaṅgādhara und diesem folgend Mathuranath halten fest, dass das Perfektpartizip des Bewegungsverbs hier mit passivischer Bedeutung verstanden werden will (Skt. *pratimayā saṅkrāntam*).

⁵¹ GS^P: *gahiayagghapaṅkajam*. Bhūpāla (GS^U p. 1) glossiert *aggha* mit *arghya*; GS^{VP} p. 7 gibt *aggha* mit Skt. *argha*, aber Hindi *arghyā* wieder.

⁵² GS^W und Ollett 2018: *mia* (aber *via* in GS^{W1870} und GS^{W1874}); GS^P und Vasudeva/Chiarucci 2012: *pia*.

⁵³ Vgl. Tiekens 1983: 179: „Bow before the moon-face of Gaurī which by her anger at Paśupati has become the counterpart of the morning sky; it looks like the cupped hands filled with Saṃdhyā-water, holding a (red) Arghya-lotus.“ Tiekens verkehrt das Verhältnis von Vergleichssubjekt und -objekt. Wie Boccali et al. (1990: 221, Anm.) richtig bemerken, ist diese Übersetzung zwar syntaktisch möglich, aber etwas spitzfindig (*lambiccata*) und widerspricht dem nicht nur in GS geläufigen poetischen Bild. Kein anderer Übersetzer teilt Tiekens Interpretation (siehe Weber 1870: 71, Basak 2010: 1, Patwardhan 1988: 1, Boccali et al. 1990: 35, Khadabadi 1982: 53, GS^{VP} p. 1 und Ollett 2018: 29).

Die wichtigste rhetorische Figur, die den poetischen „Schmuck“ (*alaṃkāra*) dieser Strophe bildet, ist die dichterische Umdeutung (*utprekṣā*), wie Bhuvanapāla, Bhūpāla und Vrajarāja festhalten.⁵⁴ Dabei wird einem Gegenstand oder Sachverhalt eine Eigenschaft zugeschrieben, die in Wahrheit einem anderen Objekt zukommt, wodurch eine Ähnlichkeit mit diesem impliziert wird.⁵⁵ Im Falle der obigen Strophe ist die Wasserspende von der Spiegelung so sehr gerötet, dass es scheint, „als enthielte sie einen Lotos als Gabe“. Eine rote (oder eher rosa) Lotosblüte zu opfern ist durchaus üblich; in diesem Fall entspringt die Blüte jedoch dem Einfallsreichtum des Dichters. Auf diese Weise kann dann das gerötete Gesicht Gaurīs mit einer rötlichen Lotosblüte verglichen werden.

Das poetische Bild der Spiegelung in der Beschreibung von Liebenden ist in der Literatur weit verbreitet. Es findet sich auch in jener Strophe, die in einigen Rezensionen den Text der GS abschließen, einem „Segen am Ende (des Werkes) in Form einer Verehrung des Hara“, wie Gaṅgādhara festhält.⁵⁶ Sie ist mit auffallendem Anklang an GS 1 formuliert und bildet mit dieser einen segensreichen Rahmen um die gesamte Anthologie. Anders als GS 1 wird sie aber von keinem der Kommentatoren Hāla zugeschrieben.

GS 697:⁵⁷ *sañjhā-gahia-jal'añjali-*
paḍimā-saṅkanta-gori-muha-kamalaṃ |
aliṃ cia phuri'oṭṭhaṃ
vialia-mantaṃ haraṃ ṇamaha ||

Der Widerschein seiner zur Dämmerung handgereichten Wasserspende spiegelt Gaurīs Gesichtslotos, nur zum Schein bewegen sich seine Lippen, seine Mantren sind verklungen – verneiget euch vor Hara!

Sohoni (1964: 2) und Mathuranath (ad v. 1 und ad loc.) schlagen vor, den zweideutigen Ausdruck „Dämmerung“ (*sañjhā*) in GS 1 als Morgen- und hier in GS 697 als Abenddämmerung aufzufassen. Je nach der Tages- oder Nachtzeit, in der man sich der Lektüre der Gedichtsammlung widmet, ist es natürlich genau so gut möglich, diese mit der Abenddämmerung einzuleiten und mit der Morgendämmerung abzuschließen.⁵⁸ Die älteren Kommentare sprechen keine dieser beiden Möglichkeiten der Interpretation explizit an.

⁵⁴ Bhūpāla zitiert hierzu die Definition der *utprekṣā* aus Daṇḍins KĀ 2.221. Vrajarāja spezifiziert die Figur als *vastūtprekṣā*, als dichterische Deutung mit Bezug auf einen Gegenstand (*vastu*), nämlich den Lotos.

⁵⁵ Die Figur und ihre Varianten beschreibt Gerow 1971: 131-138.

⁵⁶ GS^D p. 207,1: *samāptau haranamaskārarūpaṃ maṅgalam.*

⁵⁷ GS^w p. 353, GS^D und GS^K p. 207 (v. 7.100), GS^J p. 357 (v. 7.100), GS^L p. 122 (v. 697), GS^S p. 570 (v. 7.100), GS^B p. 153 (v. 7.100), GS^{VP} p. 167 (v. 7.100), GS^{UU} p. 420 (7.100); nicht enthalten in GS^P. Sanskrit: *saṃdhyāgrhītajalāñjalipratimāsaṃkrāntagaurīmukhakamalaṃ | alīkaṃ eva sphuritausṭhaṃ vīgalitamantraṃ haraṃ namata ||.*

⁵⁸ Vgl. die lange Geschichte in Bāṇas Kā, die der Weise Jābāli eine Nacht hindurch bis zum Morgengrauen erzählt (Kā^P p. 348,11-20).

Eine inhaltlich vergleichbare Strophe, nämlich in der Hinsicht, dass Śiva von Gaurī unterbrochen wird, während er sich der rituellen Verehrung der Dämmerung widmet, findet sich auch inmitten des fünften *śataka*:

GS 448:⁵⁹ *sañjhā-samae jala-pūr*
*ri'añjaliṃ*⁶⁰ *vihāḍi'ekka-vāma-araṃ* |
gorā kosa-pāṇ'uj
*jaṃ va pamahāhivaṃ*⁶¹ *ṇamaha* ||

Verneiget euch vor Śiva,⁶² dessen aneinandergelegte Hände zur Zeit der Dämmerung mit Wasser gefüllt sind, der scheinbar daran ist, Gaurī, die seine linke Hand gelöst hat, daraus trinken zu lassen!

Die Metrik lässt diese Strophe als eine der älteren in der Sammlung erscheinen. Die Zäsuren (*yati*) beider Strophenhälften liegen nicht (wie in den oben zitierten Strophen GS 1 und 697) nach dem dritten Fuß (*pāda*), wo sie von späteren Dichtern mit zunehmender Vorliebe eingehalten wurde. Im Unterschied zu dieser *pathyā* genannten Variante der *Āryā* liegen die Zäsuren in GS 448 nach dem vierten Fuß (nach *pāṇ'ujjaṃ va*), beziehungsweise nach dessen erster Kürze (nach *jala-pūri'*). Die von Weber edierte GS enthält ca. 400 Strophen mit zumindest einer dieser zwei Arten der verzögerten Zäsur.⁶³ In den klassischen Dramen nimmt ihre Häufigkeit ab, bis sie, etwa in Govardhanas *Āryāsaptaśatī* (um 1200), nur noch selten gebildet werden. In den Nachdichtungen der GS von Mathuranath (20. Jh.) werden sie fast vollständig vermieden.

Dieses formale, metrische Merkmal von GS 448 fügt sich gut zum Inhalt der Strophe. Die sich nach der Gesellschaft ihres Gatten sehrende Göttin zerrt an Śivas linker Hand⁶⁴ und unterbricht dadurch das Ritual der aneinandergelegten Hände (*añjali*). Mit den Worten *jala-pūri'añjali* wird vermittelt der späten und durch den Vokalsandhi schwachen Zäsur gewissermaßen auch prosodisch versucht, das Trennen der beiden mit Wasser gefüllten Hände zu verhindern. Dass Śiva sich

⁵⁹ GS^W p. 188 (v. 448), GS^D und GS^K p. 138 (v. 5.48), GS^J p. 232 (v. 5.48), GS^L p. 31 (v. 451), GS^S p. 475 (v. 5.48), GS^B p. 99 (v. 5.48), GS^{VP} p. 108 (v. 5.48), GS^{UU} p. 274 (v. 5.48). Nicht in GS^P. Sanskrit: *saṃdhyā-samaye jalapūritāñjaliṃ viḥaṭṭitaikavāmakaram* | *gauryai koṣapānodyatam iva pramathādhipaṃ namata* ||

⁶⁰ GS^{VP}: *-pūriajjaliṃ*. Wo die Zäsur nicht unmittelbar nach dem dritten Fuß liegt, wurde dies mit dem kleinen Dreieck „▷“ markiert. Die Metrik der *Āryā* beschreibt Jacobi 1886: 336; siehe auch Ollett 2012: 343-247. Jacobi nannte die *Āryā* mit verzögerter Zäsur, das heißt, einer solchen im oder nach dem vierten Fuß, *vīpulā*, was bei einheimischen Metrikern jedoch keine Entsprechung findet (Dank an Ch. Werba für diesen Hinweis).

⁶¹ GS^D, GS^K und GS^{VP}: *pamahādivaṃ*.

⁶² Śiva wird hier als *pamahāhiva* bezeichnet, wtl. als „Oberhaupt der Kobolde“, zu denen auch Gaṇeśa zählt. Wegen des Anklangs des Komischen, der diesem Beinamen im Deutschen anhaftet, der aber im Original weder intendiert noch bemerkbar ist, wurde auf eine wörtliche Wiedergabe verzichtet.

⁶³ Jacobi 1886: 337-339.

⁶⁴ Gaurī/Pārvatī ist der Ikonographie folgend stets zur Linken Śivas dargestellt. Der Interpretation Pītāambaras und Gangādharas zufolge ist sie auf eine vermeintliche Liebhaberin ihres Gatten eifersüchtig.

daraufhin anschickt, Gaurī seine zum Gefäß geformte Hand zum Trinken zu reichen (*kosa-pāṇ'ujjaa*), wird wiederum ohne Einhaltung der häufigeren frühen Zäsur zum Ausdruck gebracht. Dabei reicht das Wortkompositum von einem Strophenviertel in das andere, wie auch die Hand Śivas zu Gaurī hinüber reicht, was zugleich die Strophenhälfte und das beschriebene Götterpaar zu einer noch festeren Einheit verbindet.

Von den zahlreichen Verarbeitungen der Szene, in der Pārvatī sich in Śivas Wasserspende spiegelt oder auf liebenswerte Weise das Ritual unterbricht, sei hier nur auf zwei Strophen der oben erwähnten *Āryāsaptaśatī* (ĀS) verwiesen. Die etwas mehr als 700 Strophen dieser Anthologie sind sämtlich im Metrum der Āryā verfasst und auch inhaltlich eng an die Gedichte der GS angelehnt. Der Einfluss von GS 1, 448 und 697 auf ĀS 6 und 7, die ebenfalls in Form von Segensstrophen an Śiva und Gaurī gerichtet sind, ist nicht zu übersehen.⁶⁵

GS 408 – Die *kāvālīā*

Mit GS 408, einer Strophe, die von Pītāmbara dem Śālavāhana zugeschrieben wird,⁶⁶ steigen wir in irdische Sphären herab, bleiben aber im Bereich der erotischen Liebe und der śivaitischen Religiosität.

GS 408:⁶⁷ *jāra-masāṇa-samubbhava-
bhūi-suha-pphaṃsa-sijjir'aṅgē |*

⁶⁵ Varianten des Spiegelmotivs sind zahlreich, sowohl in der Welt der Götter als auch der Menschen. Vgl. die Segensstrophe zur *Bṛhatkathāmañjarī* (BKM 1), die den tief stehenden Mond als Śivas Stirnmal besingt:

*umāpraṇāmasaṃkrāntacaraṇālaktakaḥ śaṣṭi |
saṃdhyāruṇa ivābhāti yasya pāyāt sa vaḥ śivaḥ ||*

Hüte euch Śiva, dessen Mond so rötlich wie zur Dämm' rung scheint,
wenn drauf bei der Verneigung vor Umā die Fußbemalung spiegelt.

Auch dieses Bild findet sich in ganz ähnlicher Form bei Govardhana wieder (ĀS 8). In GS 114 „küsst eine pfiffige Kuhhirtin das Spiegelbild Kṛṣṇas auf der Wange einer gleichgesinnten Kuhhirtin“ (*ṇiṇṇa-govī sari-goviāṇa cumvai kavola-ṇaḍimā-gaam kaṇhaṃ*). Den „Mond, der sich auf den Wangen einer Gazellenäugigen spiegelt“ (*kavola-ṇaḍimā-gao maacchīe ... cando*), beschreibt GS 300. In Lī 60 halten Gänse die Mondstrahlen auf den Wangen der Mädchen, die auf dem Hausdach schlafen, für Lotosfasern usw.

⁶⁶ Die Zuschreibung ist aus heutiger Sicht unplausibel (s.u.). Da die Identifizierungen der Autoren seitens der Kommentatoren unsicher sind und (ohne eingehendere Untersuchungen) auch kaum Zusammenhänge zwischen Strophen unter denselben Verfassernamen erkennbar sind, können an dieser Stelle keine weiteren Schlüsse daraus gezogen werden, dass GS 1 und 408 von dem selben Autor Hāla Sātavāhana stammen sollen.

⁶⁷ GS^w p. 163f., GS^d und GS^k p. 128 (v. 5.8), GS^j p. 209 (v. 5.8), GS^l p. 13 (v. 411), GS^s p. 457 (v. 5.8), GS^b p. 90 (v. 5.8), GS^{vp} p. 98 (v. 5.8), GS^{uu} p. 247 (v. 5.8); nicht in GS^p und GS^u. Sanskrit *chāyā* nach GS^d (= GS^k), GS^{tr} und GS^{uu}: *jāraśmaśānasamudbhavabhūtisukhasparśasvedaśīlāṅgyāḥ | na samāpyate nava-kāpālikyā uddhūlanārambhāḥ ||*. Das Adjektiv *sijjira* ist aus der Wurzel *svid* mit dem *kṛt*-Suffix *-ira* gebildet (Pischel 1900, § 596), das oft mit Sanskrit *-śīla* wiedergegeben wird (siehe auch Pītāmbaras *Prakāśikā* und Patwardhan 1988, Glossar p. 126); vgl. *gavvirī* (*garvaśīlā*, GS 173) und *ruarī* (unten, v. 104) oder *ruirī* (*rodana-* oder *rudanaśīlā*, Lī 305) etc. In GS^{vp} p. 98 ist es zu *-sīnjira-* verdrückt; GS^b überträgt es mit Skt. *-svīdyad-*, GS^{vp} (auch GS^j p. 208 [ad GS 407, nicht aber hier]) mit *-svedaśīta-*.

ṇa samappai ṇava-kāvā
*liāi*⁶⁸ *uddhūlaṇārambho* ||

Mit ihren Gliedern, die von der wohltuenden Berührung mit der Asche,
welche vom Scheiterhaufen des Liebhabers stammt, schweißnass sind,
kommt die neue Totenkopfträgerin zu keinem Ende
mit dem Unterfangen, Asche aufzutragen.

Auch bei dieser Strophe konnten viele Details des Originals in der Übersetzung nicht nachgeahmt werden, zum Beispiel jenes, dass das Prakrit-Gedicht das Wort *jāra*, „Liebhaber“, an den betonten Satzanfang stellt. Denn worauf es hier unter anderem ankommt ist, dass die Szene auf der Leichenverbrennungsstätte (*masāṇa*) beim Scheiterhaufen des Liebhabers stattfindet, nicht etwa an dem des verstorbenen Gatten. Darüber hinaus würden Kenner und Kommentatoren, wenn sie auf GS 408 verweisen, nicht wie moderne Leser und Philologen auf die eine oder andere Strophenzählung zurückgreifen, sondern das Gedicht nach dessen ersten Silben (dem *pratīka*) benennen, also *jāreti*, „Liebhaber“ (wie *Pītāmbara*), oder vielleicht *jāramasāṇetyādi*, „Liebhabers Scheiterhaufen usw.“ Der „Liebhaber“ bildet demnach ein recht eindeutiges Sigel (keine andere Strophe der GS beginnt mit den Silben *jāra*).⁶⁹

Was macht GS 408 so reizvoll, dass sie Aufnahme in die königliche Anthologie fand? Keine Metapher schmückt ihre Bedeutung, keine Lautfigur ihren Vortrag, und die evozierte Szenerie wirkt auf den ersten Blick nicht gerade erotisch. Und doch beweist das Gedicht sowohl sprachliche als auch inhaltliche Qualität. Sprachlich ist es gerade die Konzentration auf den dargestellten Inhalt, die die Strophe besonders ergreifend macht. Ohne Vergleich, der den geistigen Blick vom geschilderten Geschehen ablenkt, ohne Metapher, Klangfigur oder Mehrdeutigkeit spricht das dargestellte Bild ganz für sich selbst. Was die Strophe von der alltäglichen, prosaischen Sprache dennoch unterscheidet, ist, (abgesehen von ihrer metrischen Form) die Dichte, in der kein Wort überflüssig und kaum eine Silbe der Syntax oder Grammatik geschuldet ist. Durch das Wortkompositum, das die gesamte erste Strophenhälfte ausfüllt, und durch die beiden kürzeren Komposita in der zweiten kann der Dichter weitgehend auf reine Funktionswörter (Synsemantika) wie Pronomina und Konjunktionen, selbst auf Kasusendungen verzichten und die rührende Szene fast ausschließlich mit bedeutungstragenden Begriffswörtern (Autosemantika) wie Substantiva und Adjektiva beschreiben. Die damit erreichte literarische Wirkung bezeichnet die einheimische

⁶⁸ GS^P, GS^B, GS^{VP}, GS^{Tr} p. 236; GS^W und GS^L lesen *-kāvāliṇā* (für *kāvāliṇē*).

⁶⁹ Eine noch viel berühmtere Strophe als GS 408 beginnt in ähnlicher Weise, indem sie den Anlass und das Ziel der gesamten Dichtung, nämlich die Geliebte, bereits in den ersten Silben nennt: Kālidāsa's *Meghadūta* (MD) mit *kaścit kāntā-*, zusätzlich hervorgehoben durch die Assonanz und die Schwere der Silben, die den Auftakt des „träge einherschreitenden“ (*mandākrāntā*) Metrums bilden.

Tradition seit dem *Nāṭyaśāstra* (NŚ) als „Kraft“ (*ojas*),⁷⁰ als Intensität. Die literarische Darstellung kann damit in einem Maße verdichtet werden, wie es in keiner Deutschen Übertragung möglich wäre.

Inhaltlich ist die Szene von starken Kontrasten geprägt. Die Hauptfigur des Gedichts ist eine Asketin, die das śivaitische Gelübde (*vrata*)⁷¹ der Kāpālikas erst kürzlich geleistet hat. Dementsprechend wird sie als frisch gebackene, wörtlich: „neue“ (*ṇava*) Anhängerin des Kults um Śiva mit dem Totenkopf (*kāvāliā*)⁷² bezeichnet, wobei zugleich angedeutet wird, dass sie selbst noch jung (*ṇava*) ist. (Wir könnten sagen, dass sie dem Kult erst „jüngst beigetreten“ ist.) Dass sie die Praxis der Kāpālikas erst nach dem Tod ihres Liebhabers annahm, wie Lorenzen (1972: 13) meint,⁷³ ist durchaus vorstellbar. Die Kremierung als „letztes Opfer“ (*antyeṣṭi*) sollte zwar innerhalb eines Tages nach dem Eintritt des Todes stattfinden, doch bis zum rituellen Sammeln der vom Leichenfeuer nicht restlos verzehrten Gebeine (*asthisamcayana*) können mehrere Tage, sogar wenige Wochen vergehen.⁷⁴ Damit wäre ausreichend Zeit für eine Initiation in den Kult der Kāpālikas.⁷⁵

Den brahmanischen *śrauta* und *smārta* Traditionen zufolge geht von Toten eine rituelle Unreinheit (*āśauca*) aus, die sich auf die Hinterbliebenen erstreckt. Diese schützen sich vor ihr dadurch, dass sie den Verstorbenen nicht berühren und eine je nach dessen sozialer Klasse (*varṇa*), Geschlecht, Alter und Verwandtschaftsgrad unterschiedlich lange Zeit des generellen Verzichts und der Enthaltensamkeit einhalten.⁷⁶ Durch das Auftragen (*uddhūlaṇa*) der Asche von Leichenverbrennungsstätten auf die eigenen Glieder, das heißt auf den gesamten Körper, in Form des Beschmierens oder

⁷⁰ Im Sinne einer gehäuften Verwendung von Autosemantika definiert NŚ 16.106 *ojas* als eine „Fülle von Worten und Bedeutungen“ (*śabdārthasampatti*); für Daṇḍin gilt „Kraft als ein Überwiegen von Komposita“ (*ojaḥ samāśabhūyastvam*, KĀ 1.80a).

⁷¹ Nach den Kommentaren von Gaṅgādhara und Pītāmbara.

⁷² Zur Endung *-āi* des Gen.Sg.f. in der Māhārāṣṭrī siehe Pischel 1900, §§ 374f.; zur Deklination im Fall der Variante *kāvāliṇī* ibid. § 385.

⁷³ Er folgt darin Weber 1881: 164.

⁷⁴ Pandey 2013: 259f.

⁷⁵ Möglicherweise wird die *kāvāliā* hier auch beim Vollzug des Initiationsrituals geschildert, das ein Bad in beinhaltet (Bakker 2007: 5, Anm. 20). Die ältesten bekannten Vorschriften für ein Initiationsritual, bei dem menschliche Totenköpfe verwendet werden, sind in einem nepalesischen Ms. erhalten, dessen Text Acharya (2007) ediert und übersetzt hat und das dem Kult des Lakulīśa-Pāśupata zuzuordnen ist (siehe auch Sanderson 2006a: 189-193). Das Pāśupata geht dem Kult der Kāpālikas entwicklungsgeschichtlich voraus, dem der Zweig der Lākulas aber sehr nahe steht. Die für das Lakulīśa-Pāśupata vorgeschriebene Initiation schließt allerdings Frauen aus und gilt, ganz dem Pāśupata gemäß, nur für männliche Brahmanen. Sie findet morgens statt, nicht aber nach unauspiziösen Träumen des Initianden, dessen Kopf geschoren und auf dessen Körper zur rituellen Reinigung Asche aufgetragen wird, die von Leichenverbrennungsstätten stammt (v. 67cd-68 und 82).

⁷⁶ Pandey 2013: 256-259.

Einreiben⁷⁷ werden die traditionell-orthodoxen Reinheitsgebote auf radikale Weise übertreten.⁷⁸ Ganz ebenso transgressiv und ebenso auffällig wie die von der Asche weißen Glieder sind auch Merkmale des Kāpālika-Kultes wie die aus Totenköpfen (*kapāla*) gefertigten Almosenschalen, die mit Knochen bestückten Girlanden (*mālā*) und der Schädelstab (*khaṭvāṅga*), ein Ritualstab an dessen Ende ein weiterer Totenkopf prangte.⁷⁹ Sie bilden regelmäßig wiederkehrende Elemente in literarischen und bildlichen Darstellungen von śivaitischen Asketen, insbesondere der Kāpālikas.⁸⁰ In GS 408 ist jedoch nur die Asche relevant, vermutlich weil Knochen und Totenköpfe zu sehr den grausigen (*bhairava*) und ungestümen (*raudra*) Aspekt des Kāpālika-Kultes betonen würden.

Der Autor von GS 408 nutzt die weltanschauliche Kluft zwischen den Vorschriften der *śrauta* und *smārta* Orthodoxie und der transgressiven, tantrischen Ritualpraxis nicht um des Makaberen Willen, sondern um die Intensität der Empfindung darzustellen. Trotz der Umgebung und der Situation, in der es sich befindet, kann das Mädchen bei der Berührung ihres Geliebten, das heißt seiner sterblichen Überreste, die Wonnenschauer nicht unterdrücken, die ihr – einer dichterischen Konvention gemäß – den Schweiß auf die Glieder treiben. Die Empfindung der jungen Asketin, die in scheinbarem Widerspruch (*virodhābhāsa*) zum Schauplatz steht, verrät sich dem Betrachter dadurch, dass ihr das Bestäuben der Glieder mit der feinen Asche nicht gelingen will.⁸¹ Offen bleibt, inwieweit das Mädchen sich der Initiation in den Kult der Kāpālikas aus Sehnsucht nach eben dieser letzten Berührung mit dem Geliebten unterzogen hat.

Die Hauptstimmung sowohl der ganzen Sammlung als auch dieser Strophe ist die erotische (*śṛṅgāra*). Damit diese im Laufe der Lektüre eines ganzen literarischen Werkes wie eben einer Gedichtsammlung nicht fade wird oder „verwelkt“, wie Ānandavardhana es nennt, kann sie von durchaus auch kontrastierenden sekundären Stimmungen abgewechselt und somit noch intensiviert werden.⁸² Im Fall von GS 408 geschieht dies durch eine Mitleid (*karuṇā*) erweckende Schilderung

⁷⁷ Als Sanskritglossen finden sich *ālepana* (Mathuranath) und *anulepana* (Gaṅgādhara).

⁷⁸ Dass diese Reinheitsgebote bis heute wechselnder Akzeptanz und anpassungsfähigen Interpretationen unterliegen, beweist die jüngst kolportierte Hochzeit eines Paares in Gujarat, dessen Hochzeit auf der Leichenverbrennungsstätte (*śmaśān*) der Ortschaft Talgajarda durchgeführt wurde, der zu einem heiligen, reinigenden Ort (*pavitra sthal*) erklärt wurde (*Dainik Jāgrāṇ*, Ausgabe für Delhi City vom 27.11.2017, p. 3; als e-paper unter http://epaper.jagran.com/ePaperArticle/27-nov-2017-edition-Delhi-City-page_3-140-4750-4.html, zuletzt aufgerufen am 27.11.2017).

⁷⁹ TAK 2, p. 162 (s.v.). Zum *khaṭvāṅga* siehe auch oben, Abschnitt II 1.3.

⁸⁰ Zahlreiche Beispiele dafür erwähnen u.a. Bloomfield (1924) und Lorenzen (1972: 48-71). Hinzuzufügen wäre die als (männlicher) Kāpālika verkleidete Prabhāvatī in dem von Dharmasenagaṇi verfassten zweiten Teil (*Majjhimakhaṇḍa*) der unvollständig erhaltenen Prakriterzählung *Vasudevahiṇḍī* (VHM p. 25f.).

⁸¹ Die Übersetzung „cannot stop“ für *ṇa samappai* von Khoroché und Ticken 2009: 177 (Nr. 597) verfehlt den Sinn.

⁸² McCrea 2008: 129-132.

der „Liebe in Trennung“ von dem oder der Geliebten (*vīpralambhaśṛṅgāra*).⁸³ Die Hilflosigkeit der *kāvālīā* im Bemühen, das Bestäuben ihrer Glieder zu Ende zu führen, da jeder erneute Versuch erneut in einem Schweißausbruch resultiert, birgt zudem einen gewissen komischen (*hāsya*) Effekt. Diesen müsste allerdings ein anderer Kontext unterstützen, etwa die Einbettung in einen geeigneten literarischen Zusammenhang oder eine bestimmte Vortragssituation, die hier nicht gegeben sind. Im Vordergrund steht jedenfalls die Erotik, zu der die rituelle Unreinheit, die aus brahmanisch-orthodoxer Sicht die geschilderte Verwendung der Leichenasche bedingt, auch nicht im Widerspruch zu stehen scheint. Das legen vergleichbare Gedichte nahe, wie etwa jenes von Kṣemendra (11. Jh.), darin die Schönheit einer klaren Sternennacht mit jener einer Asketin illustriert wird, die ebenfalls in Asche gehüllt ist und einen Totenkopf trägt:

jyotsnābhasmasmerā
sulalitaśaśīśakalapeśalakapālā |
tārāsthīpaṭalahārā
*śuśubhe kāpālinīva niśā ||*⁸⁴

Mit der Asche – dem Mondlicht – strahlend,
mit dem reizenden Totenkopf – ihrer anmutigen Mondeshälfte –
und mit der Halskette aus Knochenstücken – ihren Sternen –
glänzte die Nacht wie eine Totenkopfträgerin.

Ein formales Merkmal von GS 408 ist die verzögerte Zäsur in der zweiten Strophenhälfte. Wie in v. 448 bleibt es nicht ohne eine gewisse Wirkung, die hier darin besteht, dass die Prosodie der Strophe, ähnlich wie das darin geschilderte Ritual, nicht dem primär erwartbaren Ablauf folgt. Die *kāvālīā* wirkt dadurch etwas getrieben, das Bestäuben der Glieder rastlos. Entsprechend ist in der Strophe auch das (letztlich erfolglose) In-Angriff-Nehmen (*ārambha*) dieser rituellen Handlung besonders betont, nicht das Bestäuben selbst. Diese Hervorhebung geschieht durch dreierlei Kunstgriffe: durch die invertierte Wortstellung der zweiten Strophenhälfte; durch die Metrik der letzten Versfüße, die für die Āryā so charakteristisch ist und die für pointierte Endbetonungen gern genutzt wird;⁸⁵ und schließlich durch die Prosodie des Wortes *ārambho* mit seinen drei schweren Silben.⁸⁶

⁸³ GS^ś p. 203. Pītāmbara spricht in diesem Zusammenhang von der den Tod überdauernden, der „beständigen Liebe“ (*sthīrasneha*, GS^l p. 13,14).

⁸⁴ *Kalāvīlāsa* (KV) 1.35.

⁸⁵ Eine Endbetonung von Strophen im Versmaß der Āryā wird dadurch begünstigt, dass ihr Ausklang mit einer einzigen leichten Silbe eingeleitet wird, die den drittletzten Fuß bildet, wodurch sich dieser von allen anderen Füßen unterscheidet. Im liedhaften Vortrag endet die Strophe dadurch entweder synkopisch, oder – um diese Synkope zu vermeiden, aber ebenso wirksam – mit einer Spannung erzeugenden Pause vor den letzten Silben.

⁸⁶ Zudem hatten in den Augen (oder Ohren) der Theoretiker schwere Silben gegenüber leichten auch ästhetisch einen höheren Wert (Ollett 2013: 356f.).

Der in GS 408 so verräterische Schweiß der Liebenden bildet in der indischen Dichtung einen literarischen Topos. Er lässt zum Beispiel die Schriftzeichen im Brief an einen Geliebten verrinnen (v. 841 und 244). Selbst die Göttin Gaurī ist nicht davor gefeit und schwitzt bei der Berührung ihres Gatten Śiva in Vākpatis GV (v. 309). Im Text mehrerer Rezensionen⁸⁷ findet sich unmittelbar vor GS 408 eine inhaltlich und thematisch vergleichbare Strophe, die durch die starke Übertreibung (*atisāya*)⁸⁸ dem heutigen ästhetischen Empfinden jedoch etwas weniger reizvoll erscheinen mag:

GS 407:⁸⁹ *vijjhāvijjai*⁹⁰ *jalaṇo*
gaha-vai-dhūāi vittha-asiho vi |
*aṇumaraṇa-ghaṇāliṅgia*⁹¹
piāama-suha-sijjir'aṅgē ||

Das Feuer erlischt
unter der Tochter des Hausherrn, trotzdem die Flammen sich ausgebreitet haben;
(denn) als sie den Liebsten fest umarmt, ihm in den Tod zu folgen,
schwitzen in der Wonne ihre Glieder.

Dass das Mädchen als „Tochter des Hausherrn“ bezeichnet wird, legt nahe, dass sie dem Haushalt ihres leiblichen Vaters, nicht dem ihrer Schwiegereltern angehört und folglich nicht die Gattin, sondern die Geliebte des Verstorbenen ist. In der *rasa*-Theorie des *Nāṭyaśāstra* (NŚ) gilt Schweiß, neben Erstarren, Gänsehaut, Aussetzen der Stimme, Zittern, Blässe, Tränen und Ohnmacht, als

⁸⁷ Siehe p. 97 und 101 der Konkordanz in Tieken 1983.

⁸⁸ Dieses Merkmal konstatieren Gaṅgādhara, Pītāmbara und Mathuranath. Dezentere Beispiele sind unten in Fn. 92 angeführt.

⁸⁹ GS^w p. 163f. (v. 407), GS^D und GS^K p. 128 (v. 5.7), GS^J p. 208 (v. 5.7), GS^L p. 13 (v. 410), GS^S p. 457 (v. 5.7), GS^B p. 90 (v. 5.7), GS^T p. 148, GS^{VP} p. 98 (v. 5.7), GS^{UU} p. 246 (v. 5.7); nicht in GS^P und GS^U.

Sanskrit: *vikṣāpyate jvalano gṛhapatiduhitrā vistṛtaśikho 'pi | anumaraṇaghanāliṅgitapriyatamasukhasvidyadaṅgyā ||*.

⁹⁰ GS^J, GS^S und GS^{UU}: *vijjhāvijjai*. Die Kommentatoren geben die Verbformen *vijjhāvijjai*, *vijjhāi* u.ä. fälschlicherweise mit Bildungen aus *niḥ + vā* „verwehen“ (so etwa in Mathuranaths *chāyā*, Nachdichtung und Kommentar) oder *vi + dham/dhmā* „ausblasen“ wieder (vgl. GS 109, 430 und 836). Auch die Sanskritisierung *vidhyāpyate* nach *Pāia-Sadda-Mahaṇṇavo* (PSM), s.v. *vijjhava-* (Hindī *bujhānā*, *gul karnā*) ist lautgeschichtlich nicht zutreffend. Eine plausible Sanskrit-Entsprechung fand Weber (1881: 163) in einer Verbform aus der Wurzel *ksā*, die im Sanskrit, nicht aber in der Māhārāṣṭrī, ihre für ältere Sprachstufen anzunehmende Stimmhaftigkeit verloren hat; siehe auch Werba 1997: 281, s.v. *ksā(ksai)* „brennen, (ver)sengen“. Die Vorsilbe *vi-* ist demnach in der Bedeutung der Vergangenheit der Verbalhandlung (*atīta*) oder als deren Gegenteil (*prātilomya*) zu verstehen, wie die Grammatiker Yāska, resp. Hemacandra festhalten (siehe PW, s.v. *vi*).

⁹¹ GS^w, GS^D (= GS^K), GS^J, GS^L, GS^{VP} und GS^{UU} lesen *-ghaṇāliṅgaṇa-*.

sichtbare Reaktion auf emotionale Zustände und körperliche Reize (*sāttvikabhāva*),⁹² die bei Verliebten unabhängig ihres Geschlechts auftreten. Auslöser für das Schwitzen kann neben Verliebtheit⁹³ auch Zorn, Furcht, Verlegenheit, Krankheit oder Freude sein.⁹⁴

Eine letzte rührende Szene sei noch erwähnt, in der die Verzweiflung um den Geliebten mit dessen Tod in Zusammenhang gebracht wird. Sie wird in GS 104 geschildert. Wie in v. 407 und 408 ist auch hier die vermittelte ästhetische Stimmung die der unerfüllten „Liebe in Trennung“. Während dort der Tod des Geliebten der Grund für die Trennung ist, dient hier das Bild der rituellen Leichenverbrennung lediglich als Vergleich:

GS 104:⁹⁵ *ṅippacchimāim asaī*
dukkhāloāim mahua-pupphāim |
*cīe vandhussa va a**
ṭṭhiāim⁹⁶ ruarī⁹⁷ samuccinai ||

Die Untreue sammelt die letzten
 Madhukablüten, deren Anblick schmerzt,
 wie die Gebeine eines Angehörigen
 auf dem Scheiterhaufen, weinend ein.

⁹² NŚ 7.94. Zur Deutung des Begriffs *sāttvikabhāva* im Kontext des indischen Schauspiels siehe Malinar 2010. Literarisch umgesetzt wird dieser Aspekt der *rasa*-Theorie z.B. in Lī 476-484, indem allerlei Anzeichen der Verliebtheit eines Mädchens dargestellt werden, darunter Zittern, sinnlose Worte und leere Blicke und auch Schwitzen trotz der nächtlichen Kühle auf dem Dach eines Hauses.

⁹³ Von den zahlreichen Beispielen aus literarischen Werken seien hier nur die folgenden genannt: eine weitere dichterische Übertreibung in der Beschreibung einer Schüchternen in *Sattasāī* 767 (dazu Tiekens 2001: 76f.); die Beschreibung der verliebt-verlegenen Mahānumatī in Lī 393-401 und 423; die schweißnassen Finger Indumatīs in *Raghuvamśa* (Raghu. 7.22); und Kālidāsas vermenschlichende Schilderung der Göttin Pārvaṭī, die ins Schwitzen gerät, als Śiva sie zum ersten Mal in die Arme nimmt, in *Kumārasambhava* (Kum. 5.85). Strophe 7.77 desselben Werks hat eine gewisse Berühmtheit erlangt, indem hier Śiva in der Erregung feuchte Finger bekommt, als er bei der Hochzeit die Hand seiner Braut ergreift, und sie, Pārvaṭī, eine Gänsehaut. Den Kommentatoren, die sich auf Vātsyāyanas *Kāmasūtra* berufen, zufolge sollte es nämlich genau umgekehrt sein, weswegen nach Kräften versucht wird, diesen vermeintlichen Fehler Kālidāsas wegzuerklären. Die Literatur kennt jedoch auch andere Beispiele, die sich Vātsyāyanas Norm nicht beugen. In GS 358 etwa werden einem armen Bauern (*pāmara*) die Hände feucht als er daran denkt, dass er sich mit seiner Geliebten alsbald im Feld verstecken kann, und im zweiten Akt von Harṣas Schauspiel *Ratnāvalī* (RĀ 2.11) scheint es König Udayana, als wäre er in einer Malerei schwitzend bei der Berührung der reizenden Titelheldin dargestellt.

⁹⁴ NŚ 7.95.

⁹⁵ GS^{W1870} p. 105f. (v. 105), GS^W p. 38 (v. 104), GS^D und GS^K p. 37 (v. 2.4), GS^J p. 52 (2.4), GS^S p. 337 (v. 2.4), GS^P p. 52 (v. 112), GS^{VP} p. 25 (v. 2.4), GS^B p. 24 (v. 2.4). Sanskrit: *niṣpaścimāny asaṭī duḥkhālokāni madhukapuṣpāni | citāyāṃ bandhor ivāsthīni rudatī samuccinoti ||*. Mirashi (1947: 306) zufolge stammt diese Strophe möglicherweise aus dem vierten Jh., da mehrere Kommentatoren sie dem historisch verifizierbaren Māna(rāja) oder Mānānka zuschreiben. Bhuvanapāla zufolge heißt ihr Verfasser Mahāiṃya.

⁹⁶ GS^{W1870} und GS^W lesen die vier auf eine leichte Silbe auslautenden Endungen des Akk.Pl. ohne Nasal.

⁹⁷ GS^J, GS^S, GS^B, GS^P, GS^{VP} und GS^{UU}: *ruaī*; GS^P: *ruirī*.

Der Vergleich, der in etwas drastischer Weise den Gemütszustand der Weinenden vermittelt,⁹⁸ ist von den Blüten des immergrünen Mahua-Baumes (*Madhuca longifolia*)⁹⁹ inspiriert, die klein und weiß bis cremefarben sind. Weil es nun kaum noch Blüten gibt, so die Kommentatoren, taugt das Einsammeln nicht mehr länger als Vorwand dafür, den geheimen Treffpunkt für ein Stelldichein aufzusuchen.

Datierung und religionsgeschichtliche Bedeutung von GS 408

Ungefähr in die Zeit der Entstehung der GS fällt die älteste bekannte schriftliche Erwähnung einer „(Person) mit einem Totenkopf“ (*kapālin*). Sie findet sich in einem Rechtstext, der *Yājñavalkya-smṛti* (4.-5. Jh.), wobei der Ausdruck *kapālin* im Gegensatz zu *kāpālika* nicht notwendigerweise die Zugehörigkeit zu einer religiösen Gruppe, die das *kāpālikavrata* pflegt, bedeuten muss. Jemand „mit einem Totenkopf“ kann auch ein Arbeiter auf einer Leichenverbrennungsstätte sein, oder jemand, der in dieser Weise eine zwölfjährige Strafe für den Mord an einem Brahmanen ableisten musste. Diese Art der *imitatio dei* nach dem Vorbild einer purāṇischen Darstellung Śivas muss nicht notwendigerweise religiös motiviert sein.¹⁰⁰ Die Erzählung von Śiva, der Brahma einen seiner fünf Köpfe abschlug und diesen zur Buße zwölf Jahre lang mit sich tragen musste, ist, soweit heute nachweisbar, frühestens in einer der ältesten Passagen des *Skandapurāṇa* (SkP 5-6) überliefert, das um 600 entstand und über mehrere Jahrhunderte hinweg ergänzt wurde.¹⁰¹ Wie Bakker auf der Grundlage weiterer Quellen folgert, existierte die śivaitische Tradition der Kāpālikas damals bereits. Dabei identifiziert er die in einer der ältesten Passagen des *Niśvāsātattva*-Corpus (ca. 6. Jh.) nachweisbare Tradition der Mahāpāśupatas mit jener der Kāpālikas.¹⁰²

Eine weitere sehr frühe Erwähnung des Schädelknochens als kultisch verwendeter Gegenstand enthält die Buddhabiographie *Lalitavistara* (LV). Die Textstelle findet sich in einer Beschreibung von Askesepraktiken, die in dem buddhistischen Werk als „ganz verwirrt“ (*saṃmūḍha*) bezeichnet werden, darunter das „Tragen von Totenkopf und Schädelstab“ (*kapālakhaṭvāṅgadhāraṇa*).¹⁰³ Diese beiden Attribute können allerdings auch auf andere Traditionen als die der Kāpālikas hindeuten und müssen nicht zwingend jene Kultwaffen und Ritualgegenstände meinen, die in der Praxis der Kāpālikas eine so große Bedeutung haben. Die Entstehung des LV geht auf die Mitte des

⁹⁸ Cf. Gerow 1971: 218f. (s.v. *bhāva*).

⁹⁹ Sahni: 1998: 117f.

¹⁰⁰ Lorenzen 1991: 13. Die Bezeichnung *kāpālika* hingegen bezieht sich auf Anhänger Śivas in dessen Erscheinungsform als Büsser mit Brahmas abgeschlagenem Kopf.

¹⁰¹ Bakker 2014: 3f. Zu den verschiedenen Versionen des Mythos siehe Stietencron 1969.

¹⁰² Bakker 2014: 150.

¹⁰³ LV p. 249,9 (= Hokazono 2019: 192,10f.).

zweiten Jahrhunderts zurück, was aber nur auf die ältesten Passagen zutrifft, zu denen im Laufe der Zeit weitere hinzugefügt wurden.¹⁰⁴ Aufgrund der kompositen Natur des LV ist es also schwierig festzustellen, aus welcher Zeit die Erwähnung der Praktiken stammt.¹⁰⁵ Praktiken der śivaitischen Kāpālikas erwähnt mit Sicherheit das *Brahmayāmalatantra* (BYT), das auf das siebte Jahrhundert datiert wird und dessen zentrale Gottheit Caṇḍā Kāpālinī ist, eine Furie mit Totenkopf als Attribut.¹⁰⁶ Das BYT beschreibt zudem Initiations- und andere Rituale, die auf einer sogenannten „Leichenverbrennungsstätte“ (*śmaśāna*) stattfinden. Der *śmaśāna*, von dem das BYT in diesem Zusammenhang spricht, ist allerdings keine eigentliche Stätte zur Einäscherung von Verstorbenen, sondern ein groß angelegtes Maṇḍala, ein klar abgegrenzter Ritualbereich.¹⁰⁷

Die Tatsache, dass es sich bei der GS um eine Sammlung von einzelnen Gedichten verschiedener Autoren aus einer Zeitspanne von mehreren Jahrhunderten handelt, lässt weder exakte Schlüsse auf die Entstehung der Strophe 408 noch auf das darin erwähnte Aufkommen des *kāpālikavrata* zu. Auch kann umgekehrt mithilfe dieser religionsgeschichtlichen Erscheinung die Verfassung von GS 408 zeitlich nur ungefähr eingegrenzt werden. Sie könnte zur Zeit der frühen Passagen des SkP und des *Niśvāsattva*-Corpus schon existiert haben. Dass sie aber in die ersten Jahrhunderte der Gedichtsammlung fällt, ist unwahrscheinlich. Damit stammt GS 408 aller Wahrscheinlichkeit nach nicht, wie Pītāmbara annimmt, aus der Feder des Königs Hāla Sātavāhana.



¹⁰⁴ In einem 1990 auf japanisch erschienen Artikel untersucht K. Okano auf Basis detaillierter Vergleiche mit den ersten chinesischen Übersetzungen insgesamt vier Entwicklungsstufen des LV (De Jong 1999: 152f.).

¹⁰⁵ Die neue Textausgabe von K. Hokazono könnte hier aufschlussreich sein, bisher sind aber lediglich LV 1-14 (Hokazono 1993) und ein Teil des 15. Kapitels (s. De Jong 1999) erschienen. Die zitierte Passage stammt aus Kapitel 17, dessen Publikation (in Teil 2, umfassend Kapitel 15-21) für das Jahr 2018 geplant war (persönliche Mitteilung des Herausgebers, September 2018), meines Wissens jedoch noch nicht erschienen ist (Juli 2019).

¹⁰⁶ Sanderson 2009a: 51f.

¹⁰⁷ Kiss 2015: 16-31.

Mahendravarman's *Mattavilāsaprahasana*

Ein literarisches Werk, das oft wegen seiner Darstellungen von śivaitischen Asketen erwähnt wird, ist das dem südindischen König Mahendravarman I. zugeschriebene, satirische Schauspiel *Mattavilāsaprahasana*, die „Komödie von den Späßen der Berauschten“. Der in die ersten Jahrzehnte des siebten Jahrhunderts datierbare Einakter lässt auf humorvolle Weise ein Paar von Kāpālikas, einen buddhistischen Bettelmönch, einen Pāśupata und eine als *unmattaka* bezeichnete Figur aufeinandertreffen. Letztere wurde bisher stets als die eines Verrückten oder Dorftrotzels aufgefasst, weist aber, wie ich zeigen werde, Merkmale bestimmter Praktiken einer frühen śivaitischen Tradition, nämlich des Pāśupata, auf. Im folgenden Kapitel werden die Interpretationsmöglichkeiten dieser Bühnenrolle und der Rollenbezeichnung ausgelotet.

3.1 Autor und Werk

Als Autor des *Mattavilāsaprahasana* (MVP) gilt König Mahendravarman I. aus der Dynastie der Pallavas, die von etwa 300 u.Z. bis ins neunte Jahrhundert im Südosten Indiens herrschte.¹ Seine Regierungszeit wird von Historikern auf die ungefähren Jahre 590 oder 600 bis 630 datiert² und damit in die Hochblüte der Dynastie. Aufgrund zahlreicher erhaltener Tempelbauten vor allem im nördlichen Tamil Nadu kann diese Zeit mit gutem Recht als eine „Ära der Monumente“ bezeichnet werden.³ Beginnend mit der Herrschaft Mahendravarman's wurden ganze Tempelanlagen aus massivem Felsgestein (Granit und Diorit) geschlagen, wie die berühmten Höhlentempel und freistehenden „Tempelwagen“ (*ratha*) an der Küste von Mahabalipuram.⁴ Zeugnisse wie diese lassen Mahendravarman als großen Stifter und Kunstförderer erscheinen.

¹ Jouveau-Dubreuil 1917: 72f., Majumdar und Dasgupta 1981: 313; Francis 2013: 17-47.

² Für das frühere Datum der Thronbesteigung sprechen sich Sastri (1999: 135) und Francis (2013: 123) aus, für das spätere Sircar (1936: 30-34) und Krishnamachariar (1937: 148).

³ Den Begriff der „l'Ère des monuments“ führt Francis (2013: 34 etc.) für die Periode von 550-730 ein.

⁴ Die beeindruckenden Gebäude zogen bereits im 18. Jahrhundert die Aufmerksamkeit europäischer Gelehrter auf sich. Über die Felsentempel in Mahabalipuram schrieb erstmals der schottische Architekt William Chambers im ersten Band der *Asiatick Researches* (1788) unter dem Titel „The Seven Pagodas on the Coromandel Coast“ (Ramaswami 1979: 81f.). Zwei 1966 und 1980 publizierte annotierte Bibliographien zu den archäologischen Monumenten der Pallavas (siehe Dehejia und Davis 2010: 1) zeigen, dass deren Anziehungskraft bis heute anhält.

In den zahlreichen in Stein und auf Kupferplatten erhaltenen Inschriften, die direkt mit den Pallavas in Verbindung gebracht werden können,⁵ legitimiert sich die Dynastie ganz im Einklang mit brahmanischer Herrschaftsideologie. Die aus moderner Sicht großteils als mythologisch zu bezeichnende Genealogie der Dynastie wird bis zu Gott Brahma zurückgeführt und beinhaltet eine Reihe von legendären Figuren, deren Darstellungen besonders aus dem Epos *Mahābhārata* schöpfen. In dieser Abstammungslinie finden sich sowohl rein brahmanische Charaktere, wie die für ihre Kenntnisse der heiligen Schriften des Veda verehrten Seher Aṅgiras und Bṛhaspati, als auch solche, die brahmanische Züge mit solchen von *kṣatriyas*, von Angehörigen des Kriegeradels, verbinden, wie etwa Droṇa und Aśvatthāman. Diese genealogische Zusammenführung der beiden höchsten und miteinander konkurrierenden gesellschaftlichen Mächte diente den Pallavas zur Legitimation und Kräftigung ihres Herrschaftsanspruches nicht nur anderen Herrscherdynastien gegenüber, sondern vermutlich auch vor den Göttern.⁶

Wie die Tempelanlagen, die dort zu bewundernden bildlichen Darstellungen, zahlreiche Inschriften in Stein und Schenkungsurkunden auf Kupferplatten belegen, förderten die Pallavas des siebten Jahrhunderts die Verehrung sowohl von Viṣṇu als auch von Śiva und Devī, von der letztgenannten Göttin vor allem in ihrer Form als Vernichterin des Büffeldämons Mahiṣa, vereinzelt aber auch in friedlicheren Erscheinungsformen. Seit der Zeit Mahendravarman I. kam es zu einer zunehmenden Bevorzugung śivaitischer Religionsformen, die sich bisweilen darin erkennen lässt, dass bereits existierende Tempelskulpturen umgestaltet wurden, und die auch Spuren sektarischer Auseinandersetzungen hinterließ.⁷ Die abschließende Segensstrophe des MVP deutet an, dass Mahendravarman sich besonders dem Śaivasiddhānta zuwandte, einer śivaitisch-tantrischen Tradition, die sowohl weltlichen als auch überweltlichen Lohn versprach und von ihren Anhängern keine streng asketische, weltabgewandte Lebensweise verlangte. Dadurch eignete sich der Śaivasiddhānta als Religionsform für die herrschende Elite,⁸ die weltliche Macht ausüben musste, zugleich aber der Macht der Götter unterstand. Sie kam auch den Pallavas entgegen, die zugleich die geistliche Autorität der Brahmanen für sich in Anspruch nahmen und die weltliche Gewalt der *kṣatriyas* ausübten.

⁵ Insgesamt sind heute um die 500 Inschriften bekannt, von denen beinahe 100 von Pallava-Herrschern in Auftrag gegeben wurden; 34 der letztgenannten Dokumente enthalten zum Teil literarisch kunstvoll ausgestaltete dynastische Genealogien (Francis 2011: 340). Eine eingehende Studie aller erhaltenen Pallava-Dokumente sowie der Tempel und Skulpturen hat zuletzt Francis (2013 und 2017) vorgelegt.

⁶ Francis 2011 und 2017: 640f.

⁷ Dehejia und Davis 2010, Francis 2014: 183-191.

⁸ Sanderson (2009a: 252-273) beschreibt diese und weitere Elemente als Voraussetzungen für den Erfolg des Śaivasiddhānta ab dem siebten Jahrhundert.

Mahendravarman machte sich nicht nur mit der Förderung des Tempelbaus und mit kunstreichen Inschriften einen Namen, er verfasste mit dem MVP allem Anschein nach auch zumindest ein literarisches Werk. Die Autorschaft der Komödie geht aus dem Stück selbst hervor: Erstens enthält es, zum Teil mit geschickter, dichterischer Mehrdeutigkeit (*śleṣa*), eine Reihe von Schmucknamen (*biruḍa*) des Königs, die auch aus Inschriften bekannt sind.⁹ Zweitens verkündet der Theaterdirektor (*sūtradhāra*) im Vorspiel der Komödie „den Großkönig namens Glorreicher Mahendravikramavarman, Sohn des glorreichen Siṃhaviṣṇuvarman“ aus dem „Geschlecht der Pallava“ als den „Dichter, der mit diesem Werk brilliert“.¹⁰

Unter den mehr als 160 Schauspielkomödien (*prahasana*), die bis zum Ende des 20. Jahrhunderts auf Sanskrit und Prakrit verfasst und bekannt wurden, stammt nur ein kleiner Teil, nämlich 19 Werke, aus einer Zeit bis zum 15. Jahrhundert, wobei zehn davon nur unvollständig erhalten sind. Nur vier Komödien können in das erste Jahrtausend datiert werden.¹¹ Das MVP gilt als deren älteste.¹²

Schauplatz der Handlung ist Kāñcīpura, die einstige Residenz Mahendravarman's und heutige Hauptstadt Kanchipuram des gleichnamigen Distrikts in Tamil Nadu. Die neunte Strophe der Komödie und die vorausgehende Prosa preisen das blühende Leben und die Schönheit der Stadt, die damals bereits seit Generationen Hauptstadt des Pallava-Reiches war. Dort stoßen Vertreter unterschiedlicher, auch aus der Sicht des Autors heterodoxer religiöser Gemeinschaften aufeinander, darunter ein Paar śivaitischer Kāpālikas und ein buddhistischer Bettelmönch. Auch der Jinismus wird im Bühnendialog angesprochen und erfährt dabei dieselbe satirische Behandlung wie die durch die auftretenden Personen vertretenen religiösen Traditionen. Dem MVP kommt dadurch eine ganz besondere Bedeutung als religionsgeschichtliche Quelle zu, die weiter unten (in Abschnitt 3.3) noch einmal ausführlicher zur Sprache kommen wird.

⁹ Lockwood und Bhat (1995: 4-6) und andere sprechen in diesem Zusammenhang etwas ungenau von „royal titles“. Francis (2013: 42) nennt die Namen „surnoms“ oder „titres honorifiques et laudatifs“, wobei eine ehrende Bedeutung in vielen Fällen nicht offensichtlich ist. Auf die spezielle Verwendung der erst seit Mahendravarman I. nachweisbaren Schmucknamen in Sanskrit, Tamil und Telugu und ihre Metaphorik geht Francis (2013: 600-638) näher ein. Zu den in das MVP eingearbeiteten Schmucknamen Mahendravarman's (Avanibhājana, Mattavilāsa, Sarvanaya und, weit häufiger als diese, Guṇabhara und Śatrumalla) siehe Ferstl 2011: 40-45 sowie Francis 2017: 511-532 und 607f. Eine kleine Auswahl der insgesamt über hundert erhaltenen Namen Mahendravarman's bespricht auch Unni (1998: 3-6).

¹⁰ MVP p. 37,5-9: *pallavakula- ... śrīsiṃhaviṣṇuvarmaṇaḥ putraḥ ... mahārājaḥ śrīmahendravikramavarmā nāma*, und p. 37,4: *so kavī jo imāe kidīe paāsīadi* (aus der vorausgehenden Frage seiner Śaurasenī sprechenden Schauspielergattin). Beide Varianten des Namens, Mahendra und Mahendravikrama, sind aus Inschriften bekannt (siehe Francis 2017: 509, Anm. 1). Siṃhaviṣṇu ist gemäß der Periodisierung von Francis (2013: 42, 63 etc.) jener Herrscher, mit dem die „Ära der Monumente“ beginnt.

¹¹ Devi 1995: 39-102.

¹² Dasgupta und De 1962: 494, Unni 1973: 7, Devi 1995: 43.

Der Humor des Einakters liegt einerseits in der Darstellung von religiösen Phänomenen, die dem Autor befremdlich scheinen mussten, andererseits in der satirischen Darstellung ganz allgemein menschlicher Schwächen, die fast alle Figuren an den Tag legen. Die einzige Ausnahme ist hierbei Devasomā, zugleich auch die einzige weibliche Figur der Haupthandlung. Ein weiteres humoristisches Element des MVP ist der Wortwitz, der in vielen schlagfertigen Dialogzeilen und doppelsinnigen Formulierungen steckt. In formaler Hinsicht entspricht das MVP ganz den Vorgaben der klassischen indischen Schauspieldichtung. Ein Hauptmerkmal dieser Literaturgattung ist der Wechsel von Prosa und einzelnen Strophen. Als ganz charakteristische Eigenart wurde dieses formale Element in den deutschen Übersetzungen für die vorliegende Studie beibehalten.¹³

Abgesehen von den in einigen Handschriften des MVP festgehaltenen Sanskrit-Wiedergaben der Passagen in Prakrit (*chāyā*) und gelegentlichen Glossen¹⁴ ist nur ein Kommentar zum MVP bekannt, das *Mattavilāsaṭippaṇa* (MVT) eines unbekanntes Autors. Es ist in einer einzigen bekannten Palmblatthandschrift aus Kerala überliefert, die in das 17. oder 18. Jahrhundert datiert wird.¹⁵ Das mit 41 Strophen vergleichsweise kurze Werk erläutert nur die erste Strophe des MVP, wobei es mehrmals auf Strophen aus Kālidāsas Kunstepos *Kumārasambhava* verweist. Es dient mehr der Aufführungspraxis der in Kerala aktiven Schauspielerkaste der Cākyār, als dem philologischen und inhaltlichen Textverständnis. In der nach wie vor stark traditionsverpflichteten und eng mit Tempelfesten verbundenen Form des keralesischen Sanskrit-Theaters, dem Kūṭiyāṭṭam, finden auch heute noch Aufführungen des MVP statt.¹⁶

Auf Mahendravarman sehr unsichere Autorschaft eines zweiten Schauspiels, des *Bhagavad-ajjukīya* oder *Bhagavadajjuka* (BhA) kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden.¹⁷ Die

¹³ Näheres zur Form dieser Wiedergaben in Anhang 1.

¹⁴ Hier ist vor allem die erstmals von Barnett (1924) verwendete und von Unni in beiden seiner Textausgaben mit G bezeichnete Handschrift des British Museum zu nennen, die sowohl eine *chāyā* als auch Glossen zum Sanskrittext enthält. Letztere wurden zusätzlich zu den zahlreichen Textvarianten in den kritischen Apparat von Unnis Textausgabe aufgenommen.

¹⁵ Unni 1973: 11 und 1998: 88.

¹⁶ Aspekte der Aufführungspraxis des MVP behandelt Unni (1973: 8-10 und 1998: 15-28 und 95-110). Die Inszenierung von *prahasanas* auf historischen und modernen Bühnen Keralas beschreibt Devi (1995: 160-173). Der Erforschung und Vermittlung der Theaterform des Kūṭiyāṭṭam überhaupt sind zahlreiche Arbeiten von Heike Oberlin (Moser) gewidmet. Eine wissenschaftliche Kurzeinführung mit Bildern, Filmausschnitten und Literaturangaben kann auf der Internetseite der Julius-Maximilians-Universität Würzburg, Lehrstuhl für Indologie, aufgerufen werden. Eine rezente Bibliographie zum Kūṭiyāṭṭam bietet Moser 2011.

¹⁷ Erstmals schrieb Ramachandran (1932: 236) das Stück Mahendravarman zu (siehe nächste Anm.), nach ihm Hirsh (1987: 112), Mahalingam (1988: lxxxix und 115) und Lockwood und Bhat (1995: 4-6). Krishnamachariar (1937: 569), Goswami (1998: 48), Sundaram (1999: 164) und Steiner et al. (2006: 76) lassen die Frage offen. Stein (1929) kommt zu dem Schluss, dass Mahendravarman „vorläufig“ (p. 25) nicht als Autor anzunehmen ist, ähnlich Devi (1995: 57f.), Steiner (1997: 255-262 und 2010a: 77), Unni (1998: 6f.), Ticken (2010: 326) und Francis (2013: 123), jedenfalls solange nicht weitere Indizien pro reo vorgebracht werden können.

Komödie um einen Yogi (*bhagavat*), der seine Seele in den Körper einer just verstorbenen Kurtisane (*ajjukā*) transferiert, um seinem schwer belehrbaren Schüler die Überlegenheit der Seele über den vergänglichen Leib zu demonstrieren, weist in mancher Hinsicht Ähnlichkeiten zum MVP auf. Im Text selbst wird jedoch kein Verfasser genannt und auch indirekt keiner angedeutet. Die Komödie wurde vor allem auf der unsicheren Grundlage einer lückenhaften Tempelinschrift mit dem Pallava-Herrscher in Verbindung gebracht.¹⁸

Als Schauspiel ähnelt das MVP in vielerlei Hinsicht auch jenen Schauspielen, die in den Jahren 1909 und 1911 in Trivandrum gefunden und auf sehr unsicherer Grundlage Bhāsa zugeschrieben wurden.¹⁹ Vielleicht wegen dieser stilistischen Ähnlichkeit hielt auch Somadeva Sūri (10. Jahrhundert) in seiner *Campū Yaśastilaka* (YT) Bhāsa für den Autor der dort zitierten Strophe MVP 7.²⁰

3.2 Benutzte Quellen

Textausgaben des MVP

MVP^S Taruvagraharam Ganapati Sastri, *The Mattavilāsaprahasana of Śrī Mahendravarman*, Trivandrum 1917 (Trivandrum Sanskrit Series 55).

Der *editio princeps* des MVP liegen zwei südindische Handschriften zugrunde, die Sastri schätzungsweise in das 16. oder 17. Jahrhundert datiert. Dem Text mit Strophenverzeichnis gehen zwei kurze Vorworte auf Englisch und Sanskrit voraus.

Bereits im Juli 1917 veröffentlichte T.A. Gopinatha Rao im *Madras Christian College Magazine* einen Artikel, in dem er über die Entdeckung der Handschriften des MVP berichtete (Rao 1917). Anhand der im Stück erwähnten Schmucknamen identifizierte Rao den Pallava-König Mahendravarman als Autor, fasste die Handlung zusammen, zitierte einige Strophen des Sanskrit-Textes, und betonte die historische Bedeutung des Stückes. Meines Wissens handelt es sich hierbei um die erste Erwähnung des MVP in der modernen wissenschaftlichen Literatur.

MVP^G Kapiladeva Giri, *The Mattavilāsaprahasanam of Śrī Mahendra Vikrama Varma*, Varanasi 1966 (Chowkhamba Sanskrit Series 135).

¹⁸ Die ganze Inschrift aus einer Tempelhöhle in Mamandur ist in *South Indian Inscriptions* 4 (1924), p. 12 (Nr. 136) Tafel 3, wiedergegeben, außerdem in Ramachandran 1932: 234-238 und Mahalingam 1988: 114-116 (Nr. 26). Die relevante, lückenhafte Stelle (in Zeile 6) versucht Ramachandran (1932: 236) so zu rekonstruieren, dass als Ergebnis Mahendravarman als Autor des BhA genannt wird.

¹⁹ Die Forschungsgeschichte der sogenannten Trivandrum plays beschreibt Esposito (2004: 2-4). Zu vergleichbaren Elementen dieser Werke und des MVP siehe Barnett 1920, Dasgupta und De 1962: cxiii, 254, n. 1, und p. 765, und Devi 1995: 68f.

²⁰ YTP² p. 251,21-24.

Der Herausgeber nennt keine Quellen für den Sanskrittext, gibt aber vermutlich den von Sastri 1917 (MVP^S) konstituierten Text wieder. Diesem sind eine Einleitung und eine Paraphrase des Herausgebers in Hindi beigelegt.

MVP^{U1974} Narayanan Parameswaran Unni, *Mattavilāsa Prahasana*, Trivandrum 1974.

Dies ist die erste kritische Ausgabe des MVP. Ihr liegen die von Sastri (1917) verwendeten und sechs weitere Handschriften zugrunde (dazu Ferstl 2011: 15-22). Die Anmerkungen zum Text enthalten neben den Varianten der einzelnen Handschriften auch die bereits von Barnett (1924) publizierten Kommentarglossen in Sanskrit. Die Ausgabe enthält zudem eine Einleitung, eine englische Übersetzung und das von Unni bereits 1973 edierte MVṬ.

MVP^{L1981} Michael Lockwood und A. Vishnu Bhat, *Mattavilasa Prahasana. The Farce of Drunken Sport*, Madras 1981.

Dieser Wiedergabe des von Sastri in MVP^S konstituierten Textes ist eine neue annotierte, englische Übersetzung beigelegt.

MVP^{L1991} Michael Lockwood und A. Vishnu Bhat, *Metatheatre and Sanskrit Drama*, Madras 1991.

Die erneute Wiedergabe des Texts nach MVP^S mit englischer Übersetzung dient der Veranschaulichung der Theorie des „Metatheaters“ von Lionel Abel (1963), die in einer Einleitung vorgestellt wird. Die Sprecherwechsel, nicht aber die Bühnenanweisungen und die abschließende Segensstrophe, sind von 1 (erste Zeile des Theaterdirektors) bis 191 (letzte Zeile des Kāpālīka) durchnummeriert. Der Band enthält zudem in ganz ähnlicher Form Text und Übersetzung der Komödie BhA.

MVP^{L1994} Michael Lockwood und A. Vishnu Bhat, *India's Oldest Farcical Comedies. The Farce of the Saint-Courtesan (Bhagavad-Ajjuka Prahasanam) and A Farce of Drunken Sport (Mattavilāsa Prahasanam) by King Mahēndravarmān*, Madras 1994.

Neuerliche Textausgabe von MVP und BhA mit leicht überarbeiteter englischer Übersetzung und Anmerkungen.

MVP^{L1995} Michael Lockwood und A. Vishnu Bhat, *Metatheatre and Sanskrit Drama*, Madras 1995.

Der erste Teil des Buches enthält eine Reihe von Beiträgen der Herausgeber zur Theorie des „Metatheaters“. Teil zwei dient der Illustration dieser Theorie und bietet ein weiteres Mal die jeweiligen Sanskrittexte und annotierten Übersetzungen von MVP und BhA, dazu zahlreiche Appendices. Die Anmerkungen zur Übersetzung des MVP erscheinen gegenüber früheren Ausgaben geringfügig erweitert und überarbeitet.

MVP Narayanan Parameswaran Unni, *Mattavilāsa Prahasana*, Delhi 1998.

Dies ist eine überarbeitete Neuauflage der bereits 1974 erschienenen kritischen Ausgabe mit englischer Übersetzung und Anmerkungen. Neben dem Vorwort und einer gegenüber 1974 geringfügig überarbeiteten Einleitung enthält sie das MVṬ, ein Strophen- und ein Metrenverzeichnis zum Schauspiel und ein Nachwort von K.G. Paulose zur Aufführungspraxis. Endnoten zum Text (p. 83-87) dienen dem inhaltlichen Verständnis und beziehen sich mitunter auf die Kommentarglossen der Handschrift G (siehe oben, Anm. 14). Stellenverweise auf das MVP beziehen sich auf diese Ausgabe.

Textausgabe des MVṬ

Unni, Narayanan Parameswaran

1973 "Mattavilāsa Ṭippanam", in: *Journal of the Kerala University Oriental Research Institute and Manuscripts Library* 19.1-2 (1973): 7-17.

Grundlage dieser Textausgabe des MVṬ ist eine einzige, ca. 300 Jahre alte Palmblatthandschrift aus Kerala (Oriental Research Institute and Manuscripts Library, Trivandrum). Der Text erschien nach dieser Erstausgabe neu gesetzt und mit gelegentlichen Druckfehlern als Anhang zu MVP^{U1974} (p. 96-101) und MVP (p. 88-93). Stellenverweise beziehen sich auf die Erstausgabe von 1973.

Übersetzungen (ohne Sanskrittext)

Hertel, Johannes

1924 *Die Streiche des Berauschten. Satirische Posse von König Mahendra-Wikramawarman*, Leipzig (Indische Dichter 1).

Diese erste vollständige Übersetzung ahmt den Wechsel von Prosa und metrischen Passagen nach, indem Strophen in vier- oder fünfhebigen Jamben und in den meisten Fällen mit Endreim wiedergegeben werden. Die Einleitung zu Genre, Stück und Autor sowie die inhaltlichen Anmerkungen in den Endnoten sind an eine allgemeine Leserschaft gerichtet.

Barnett, Lionel D.

1930 „Matta-Vilāsa: A Farce by Mahendravikramavarman“, in: *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 5.4: 697-717.

Wie Hertel beachtet auch Barnett den Wechsel von Prosa und metrischen Passagen (letztere sind in meist jambischem Pentameter wiedergegeben) und leitet seine Übersetzung mit einigen – heute stellenweise überholten – Absätzen ein. Anmerkungen zu inhaltlichen und gelegentlich auch sprachlichen Details sind in Fußnoten beigelegt.

Mehta, C.C.

1969 Mehta, *Three Sanskrit Lighter Delights*, Baroda.

Der Band enthält vergleichsweise freie englische Übersetzungen der Schauspielkomödien BhA, MVP und Vararucis *Ubhayābhisārikā*.

Erman, W. und N. Gol

1984 „Khmel'nye zabavy“ [= Trunkene Spiele], in: *Klassičeskaja drama Drevnej Indii* [= Klassisches Drama des alten Indien], ed. G. Zograf, Leningrad, pp. 301-318.

Enthalten sind russische Übersetzungen der Schauspiele *Pratijñāyaugandharāyaṇa* (eines der sogenannten Bhāsa- oder Trivandrum-Dramen), *Mudrārākṣasa* von Viśākhadatta, *Mṛcchakaṭika* von Śūdraka und MVP.

Goswami, Bijoya

1998 „Mattavilāsa by Mahendravikramavarmā“, in: *Sanskrit Prahasanas. Sanskrit Text, English Translation and Annotations*, Calcutta, pp. 47-72.

Die hier übersetzten Schauspielkomödien sind *Hāsyārṇava* von Jagadīśvara Bhaṭṭācārya, *Laṭa-kamelaka* von Śāṅkhadhara Kavirāja, *Hāsyacūḍāmaṇi* von Amātya Vatsarāja und das MVP. Die Wiedergabe der im Titel angekündigten Sanskrittexte beschränkt sich auf einzelne Strophen, die in den einleitenden Bemerkungen zur jeweiligen Komödie ohne Nummerierung zitiert werden.

Lorenzen, David N.

2000 „A Parody of the Kāpālikas in the Mattavilāsa“, in: *Tantra in Practice*, ed. David Gordon White, Princeton 2000.

Der Übersetzer ist auch Verfasser einer viel beachteten Monographie zu den unorthodoxen śivaitischen Traditionen der Kāpālikas und Kālamukhas (Lorenzen 1972). Dem entsprechend widmet er den Kāpālikas den größten Teil seiner kurzen Einleitung zu einer Übersetzung des MVP, in der die Strophen durch nicht all zu strenge metrische Form und ein ähnlich freies Reimschema von den Prosapassagen unterschieden werden.

Szántó, Péter-Dániel

2005 *Részegek játéka* [= Spiel von Betrunkenen], Budapest.

Ich danke an dieser Stelle dem Autor, der mir ein unveröffentlichtes Manuskript seiner 2005 angefertigten, vollständigen ungarischen Übersetzung des MVP zur Verfügung stellte.

Ferstl, Christian

2011 *Mahendravikramavarmans Mattavilāsaprahasana im kultur- und literaturgeschichtlichen Kontext*, Wien (Diplomarbeit, Universität Wien).

Die unter dem permanenten Link <http://othes.univie.ac.at/17059> frei zugängliche Studie zu Autor und Werk enthält im Anhang (p. 177-213) eine annotierte Übersetzung des MVP.

Pierdominici Leão, David Paolo

2013 *Il Mattavilāsaprahasana di Mahendravarman I Pallava*, Milano 2013 (unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität Mailand).

Diese Studie zum Autor und seiner Dynastie, zum Genre des *prahasana* und zu Inhalt, Sprache, Form und Verbreitung des MVP enthält eine italienische Übersetzung (p. 112-138) und eine fotografische Wiedergabe von Unnis Textausgabe von 1998 (p. 86-111).

3.3 Der *unmattaka*²¹

Die nun folgenden Seiten bieten eine stellenweise Neuinterpretation des MVP. Wie eingangs angedeutet, beruht diese auf einer neuen Bewertung der Rolle des *unmattaka*, die bislang als die eines Irren oder Verrückten verstanden wurde. Diese Auffassung trifft vordergründig durchaus zu, übergeht jedoch die zahlreichen Merkmale, die diese Figur mit der religiösen Praxis des *unmāda* verbindet, der nur vorgetäuschten Verrücktheit, welche das Pāśupata seinen initiierten Anhängern auf einer frühen Stufe des Erlösungsweges vorschreibt. Diese Interpretation der Figur als Vertreter einer religiösen Tradition führt notwendigerweise zu einer Gegenüberstellung von Vorschriften in traditionseigenen Werken des frühen Śivaismus auf der einen Seite und der vorliegenden literarischen Außenansicht auf der anderen. An die Stelle des vom Pāśupata selbst geforderten Ideals tritt in Mahendravarman's Darstellung die literarische Satire. Dies bedeutet jedoch nicht, dass seine Darstellung, die aus einer Zeit stammt, in der das Pāśupata noch als lebendige Tradition gepflegt wurde, weniger zutreffend ist als die normative Selbstdarstellung. Vielmehr eröffnen sich dadurch Perspektiven, die von den Verfechtern des Pāśupata vorzugsweise nicht angesprochen wurden.

Pāśupatas und Kāpālikas

Die Tradition des Pāśupata stand vom vierten bis ins siebte oder achte Jahrhundert in voller Blüte, und auch die Tradition der Kāpālikas existierte nachweislich spätestens ab dem fünften Jahrhundert.²² Beide Traditionen waren Ausprägungen des von späteren Autoren so genannten Atimārga, des althergebrachte Vorstellungen und Praktiken „übertreffenden Weges“. Dieser Erlösungsweg für ausschließlich initiierte männliche Anhänger, denen er das häusliche Leben im

²¹ Wesentliche Teile dieses Abschnitts erscheinen in Ferstl 2020.

²² Acharya 2011: 464, Sanderson 2014: 4-6.

Familienverbund verwehrte, missachtete und übertrat auf radikale Weise eine Reihe von vedisch-brahmanischen Riten und Reinheitsvorstellungen. Anfang des siebten Jahrhunderts waren beide Ausprägungen des Atimārga auch im Süden Indiens verbreitet und auch in Südostasien hinterließen sie ihre Spuren.²³ Mahendravarman muss daher verschiedene Formen des Atimārga als lebendige Traditionen gekannt haben. Ohne Berücksichtigung zweier Traditionen, deren Existenz in Ermangelung von eindeutigem Quellenmaterial vorwiegend spekulativ ist,²⁴ kann der Atimārga gemäß dem aktuellen Forschungsstand in drei Traditionen unterteilt werden:²⁵

1. das seit dem ersten oder zweiten Jahrhundert nachweisbare Pañcārtha Pāśupata, dessen Selbstbezeichnung auf den für die Tradition zentralen Gott Rudra als „Herrn des Viehs“ (*paśupati*) und auf eine Lehre der „fünf Prinzipien“ (*pañcārtha*) verweist,²⁶
2. das daraus hervorgehende und nach dem mythischen Begründer Lakula oder Lakulīśa benannte Lākula Pāśupata,²⁷ und
3. die Tradition des Somasiddhānta, deren asketische Anhänger das „große Gelübde“ (*mahāvratā*) einhalten und wegen ihrer Verehrung für Śiva in dessen Erscheinungsform als Asket „mit dem Totenkopf“ (*kapālin*) als Kāpālikas bekannt sind.²⁸

Nicht zu verwechseln mit dem Somasiddhānta ist der oben angesprochene Śaivasiddhānta,²⁹ der sich vom Atimārga durch die Forderung der Beibehaltung der vedisch-brahmanischen Ritualistik und Einhaltung der Reinheitsgebote abgrenzt und von seinen Anhängern auch kein weltabgewandtes Leben in der Hauslosigkeit verlangt.

Die Bedeutung des MVP als religionsgeschichtliche Quelle

Abgesehen vom obligatorischen Vorspiel (*sthāpanā*), darin der Theaterdirektor (*sūtradhāra*) und seine Frau das Schauspiel einleiten und dessen Autor preisen, wird die Handlung der Komödie von Figuren getragen, die Angehörige verschiedener religiöser Traditionen darstellen. In der Reihenfolge ihrer Auftritte sind das ein śivaitisches Asketenpaar von der Sorte der „(Anhänger des)

²³ Lorenzen 1972: 182f.

²⁴ Acharya (2011: 458f.) erwägt, ein vielleicht im MBh nachweisbares „Ochsengelübde“ (*govratā*) mit dem Pāśupata in Verbindung zu bringen, während Bisschop (2014) Spuren einer weiteren Lehre des Pāśupata nachgeht, die zwischen der Verfassung des PS und des PABh vertreten wurde.

²⁵ Nach Sanderson 2006: 145-158 und 2009: 45-53. Siehe auch oben Abschnitt I 1.

²⁶ Acharya 2011: 458 und 460.

²⁷ Sanderson 2006a.

²⁸ Zu den beiden letztgenannten Traditionen siehe Törzsök 2011.

²⁹ Abschnitt II 3.1 zu Autor und Werk.

Totenschädelträger(s)“ (*kapālin* oder *kāpālika*) namens Satyasoma und Devasomā,³⁰ ein buddhistischer Mönch (*śākyabhikṣu*) namens Nāgasena,³¹ ein mit Babhrukalpa angesprochener Pāśupata³² und schließlich ein gewisser „Irre“ (*unmattaka*). Die Literatur zum Stück konzentriert sich verständlicherweise auf die Hauptrolle des betrunkenen Kāpālika und den scheinheiligen buddhistischen Mönch. Die von den beiden Kāpālikas überschattete Rolle des Pāśupata wird in allen mir bekannten Studien mehr oder weniger ignoriert. Die Rolle des *unmattaka* wird in Übersetzungen und Studien ohne Ausnahme als die eines tatsächlich Irren interpretiert.³³ Bijoya Goswami z.B. beschreibt ihn in seiner den Sanskrit-Schauspielkomödien gewidmeten Monographie gar als „das wahre Abbild eines Dorftrotzels“.³⁴ Diese Auffassung möchte ich im Folgenden jedoch in Frage stellen.

In Darstellungen des MVP steht in aller Regel das Paar der darin auftretenden Kāpālikas im Zentrum der Aufmerksamkeit. Das ist nur natürlich, denn zum einen kommt Satyasoma die Hauptrolle des Einakters zu und zum anderen werden Kāpālikas in keinem früheren Werk der Bühnendichtung erwähnt.³⁵ Hinsichtlich des Pāśupata wurde das Schauspiel kaum, jedenfalls nie ausführlich behandelt. Dabei enthält es bemerkenswert alte Darstellungen gewisser Aspekte der Lehre und des Verhaltens von Anhängern des Pāśupata. Sein Alter übertrifft das wichtiger normativer Werke des Pāśupata, nämlich der GK und der RṬ, das der allermeisten epigraphischen

³⁰ Die Namen der beiden Kāpālikas, Satyasoma und Devasomā, sind nach durchaus möglichen Ordinationsnamen des Somasiddhānta gewählt. Mehrere Inschriften seit dem achten Jahrhundert nennen Namen von Anhängern des Somasiddhānta, die auf *-soma* enden, während jene des Śaivasiddhānta häufig auf *-śiva* enden (Bakker 2000: 12f.).

³¹ Er trägt denselben Namen wie jener Mönch, der den graeco-baktrischen König Menandros in der Mitte des zweiten Jahrhunderts im heutigen Punjab belehrte und dessen Unterweisung, ursprünglich eine Schrift des Sarvāstivāda mit dem Titel *Nāgasenabhikṣusūtra*, in der heute besser bekannten Pāli-Version als *Milindapañha* in die nichtkanonische buddhistische Literatur eingegangen ist.

³² Nach *Athārvavedaparīṣiṣṭa* 5.1 ist *babhru* ein Name Śivas (Bisschop und Griffiths 2003: 336). Der Name Babhrukalpa, „Śiva ähnlich“, ist gut gewählt für den Anhänger einer Tradition, deren höchstes soteriologisches Ziel „die Vereinigung mit Rudra/Śiva“ ist (PS 5.33: *rudrasāyujya*) (zu PS 5.33 siehe auch Hara 1966: 14 und Oberhammer 2007: 353-387).

³³ Wiedergaben der Rollenbezeichnung *unmattaka* in Übersetzungen und Studien sind „Verrückter“ (Hertel 1924), „madman“ (Barnett 1930 [aber „lunatic“ in der Prosa vor v. 20], Lockwood und Bhatt 1995, Unni 1998, Lorenzen 2000), „lunatic“ (Unni 1973: 7, 1993: 2, Goswami 1998: 52), „pazzo“ (Pierdominici Leão 2013), „pāgal“ (Giri in MVP⁶) etc.; Barnett (1920: 37) nennt ihn ohne weitere Angabe einen „crazy devotee“.

³⁴ Goswami 1998: 52: „the true picture of the village lunatic“.

³⁵ Auftritte von Kāpālikas, Mahāvratins oder Somasiddhāntins finden sich außer im MVP in den folgenden Dramenwerken: Bhavabhūti's *Mālatīmādhava* (725), Jayantabhaṭṭas *Āgamaḍambara* (um 900), Kṣemeśvaras (900-950) *Caṇḍakauśika* und Kṛṣṇamiśras (1050-1100) *Prabodhacandrodaya*. Kleinere Auftritte oder bloße Erwähnungen von Kāpālikas finden sich außerdem in Rājaśekharas *Karpūramāñjarī* (900), Śaṅkhaḍharas *Laṭakamelaka* (1110-1150), Rāmacandras *Kaumudīmītrānanda* und Navavilāsa (1143-1175), Yajñapālas *Mahārājaparājaya* (1175), Kavikarṇapurās *Caitanyacandrodaya* (1550), Gokulanāthas *Amṛtodaya* (1693) und Ānandarāya Mākhins *Vidyāpariṇayana* (1700) (Datierungen der Stücke nach Srivastav 1979).

Erwähnungen des Pāśupata,³⁶ und beinahe das jeden erhaltenen Werks seiner eigenen Gattung, der Kunstdichtung, darin das Pāśupata eine Rolle spielt. Älter ist nur das oben in Abschnitt II 1 behandelte Kunstepos *Buddhacarita* (BC) von Aśvaghōṣa mit der darin enthaltenen Beschreibung eines Brahmanen, „der in Asche zu liegen pflegt“ (*bhasmaśāyin*, v. 7.51). Diese Formulierung erinnert an PS 1.3, dem zufolge ein Anhänger des Pañcārtha Pāśupata „in Asche liege“ (*bhasmani śayīta*). Auch die Erwähnung von Asketen, die „in Asche zu liegen pflegen“ (*bhasmaśāyin*) in zwei Passagen des *Śāntiparvan* des *Mahābhārata* (MBh 12.36.31d und 185.1b) geht gewiss dem MVP voraus. Es ist in beiden Fällen jedoch nicht mit Sicherheit zu bestimmen, ob tatsächlich Anhänger des Pañcārtha oder einer anderen Form des Pāśupata gemeint sind.³⁷ Im Vergleich mit BC und MBh ist das MVP um einiges ausführlicher. Dennoch lässt es gewisse Fragen offen.

Literarische Anspielungen

Mahendravarman's Darstellung des religiösen Lebens in Kāñcīpura gehorcht einer Reihe von literarischen Konventionen, die eine Komödie (*prahasana*) auszeichnen. Zum Repertoire der altindischen Komödie, beziehungsweise komödianter Abschnitte in umfangreicheren Werken der Dichtung, gehören religiöse Figuren wie Priester und Bettelmönche, aber auch die Rolle des Irren.³⁸ Einen solchen lässt Mahendravarman mit Vertretern verschiedener religiöser Traditionen zusammentreffen und verarbeitet dabei deren Lehren, Praktiken und soziale Interaktion. Der soziale Aspekt ist dabei besonders interessant, denn während Textquellen wie PS, PABh, GK und RṬ hinsichtlich ihrer philosophischen und theologischen Inhalte eingehend untersucht wurden, bleiben viele Fragen zur Sozialgeschichte des Pāśupata ungeklärt, wie zwei ausgewiesene Kenner des Pāśupata feststellen.³⁹ Um dem entgegenzuwirken, bedarf es neben der emischen auch der etischen Sichtweise beziehungsweise des entsprechenden Quellenmaterials, in dem diese zum Ausdruck kommt. Mit den Worten Alexis Sandersons:

If we are to gain a balanced understanding of Śaivism as a force in early medieval Indian culture it is not enough to look at the views of its pre-eminent theoreticians, since these gain much of their meaning from a context of historical change that they are designed to counteract; and in

³⁶ Davidson (2002: 341-343) zufolge sind nur sechs Inschriften bekannt, die auf das fünfte und sechste Jh. datierbar sind und das Pāśupata erwähnen.

³⁷ Siehe oben, Abschnitt II 1.3 der vorliegenden Arbeit.

³⁸ Wie die Verrücktheit (*unmāda*) auf der Bühne dargestellt werden konnte, beschreiben *Nāṭyaśāstra* (NŚ) 7.83 (Prosa p. 108,6-9) und *Abhinavabhāratī* (ABh), Bd. 1, p. 375,9-14 (Zählung: 7.123), übersetzt in Hara 2002 [1984], pp. 65. Siehe auch Ferstl 2011: 134-139.

³⁹ Bisschop und Griffiths 2003: 318: „Whereas the so-called Pañcārthika Pāśupata scriptures [...] have been studied with regard to their philosophical and theological contents by various scholars, much remains to be done on the social history of the Pāśupatas.“

doing so they push it out of view or at least out of the foreground in which it would easily be perceived. It is necessary also to consider the representations of the religion recorded outside the Śaiva literature, especially but not exclusively in Brahmanical sources, and to test the picture that emerges from these diverse textual materials against the evidence of the epigraphical and material record.⁴⁰

Natürlich ist das MVP nicht nur dafür zu schätzen, dass es ein Licht auf Aspekte der indischen Religionsgeschichte wirft. Der Wert der Komödie liegt auch darin, dass es seine Leser beziehungsweise die Theaterbesucher auf amüsante und zugleich einigermaßen geistreiche Weise unterhält. Es amüsiert nicht nur als leichte Lektüre, sondern offenbart auch Gelehrsamkeit und literarisches Geschick des Autors. In diesem Sinne charakterisierte T.N. Ramachandran das MVP als „hilarious fun that a philosopher and poet would enjoy“.⁴¹ Oder mit den Worten des im Vorspiel des Stückes selbst auftretenden Theaterdirektors, der den Dichter mit einer gängigen Metapher preist:

Aus dieser Mine von brillanten,
schwerwiegend dichterischen Sätzen
sind in den Augen der Bewandten
sogar die leicht'ren hoch zu schätzen.⁴²

Und diese „Satz-Brillanten“ (*sūktiratna*) vermitteln mehr historisch relevante Anspielungen, als eine flüchtige Lektüre zunächst vermuten ließe.

Es ist zum Beispiel nicht unüblich, dass Werke der Kunstdichtung Zitate aus Werken auch ganz anderer Gattungen enthalten. Das MVP selbst enthält ein wörtliches Zitat aus dem MBh, ohne allerdings die epische Quelle zu nennen oder explizit darauf hinzuweisen, dass es sich um ein Zitat handelt: *yad asmābhir anuṣṭheyam gandharvais tad anuṣṭhitam*, „was mir oblag, das haben die Gandharvas schon besorgt“.⁴³ Der Leser oder der Besucher einer Bühnenszenierung hätte kaum einen Verweis auf die genaue Quelle nach Buch, Kapitel und Strophenzahl erwartet. Dass das Zitat unausgewiesen bleibt, ist aber auch dadurch zu erklären, dass es den Charakter eines Sprichwortes hat, das unter den Literati durchaus bekannt gewesen sein konnte, auch ohne dass sie dessen Herkunft kennen mussten. Eventuell war der Satz auch in anderen, heute unbekanntem Werken

⁴⁰ Sanderson 2006b (p. 17f. eines unveröffentlichten Vortragsmanuskripts, das hier dankend mit Einverständnis des Autors zitiert wird).

⁴¹ Ramachandran 1932: 312f.

⁴² MVP v. 4 (p. 37,15f.):

ākare sūktiratnānām yasmin guṇagarīyasām |
arghanti bahu sūktāni satām sārālaghūny api ||.

⁴³ Die Zeile findet sich in einer Prosazeile des Pāsupata Babhrukalpa (MVP p. 50,8) unmittelbar nach dessen Auftritt. Sie entspricht nahezu gleichlautend der Halbstrophe MBh 3.231.15cd, wobei Mahendravarman's Variante dadurch eleganter wirkt, dass sie den Parallelismus von Haupt- und Nebensatz der epischen Lesart mit *yad asmābhiḥ* etc. (statt *asmābhir yat* im MBh) durchbricht.

verarbeitet und aus diesen bekannt. Statt eines Stellenverweises hätte den Leser oder Hörer viel eher entzückt, den Doppelsinn, einen *arthaśleṣa* in der Terminologie der Poetiker,⁴⁴ darin zu erkennen, dass der Satz eine heroische und zugleich eine erotische Konnotation hat. Erstere bezieht sich auf die Armee der Gandharven, die in der Passage des Epos gemeint ist: Dort sind es die Worte des Pāṇḍava Bhīmasena, der seinen Widersacher Duryodhana, den Anführer der Kauravas, in Gefangenschaft sieht, ohne dass er etwas dazu hätte beitragen müssen. Die Gandharvas, eine dritte Armee, hatte das bereits erledigt.⁴⁵ Aus dem Munde des Pāśupata Babhrukalpa suggeriert der Satz jedoch eine sogenannte Gandharven-Hochzeit, den Liebesgenuss bei gegenseitiger Zuneigung, aber ohne vorausgehende, rituelle Eheschließung, eine Form des Ehevollzugs, die in maßgeblichen Werken des Rechts und der Staatskunde berücksichtigt ist.⁴⁶ Der weitere Verlauf der Handlung lässt beide Interpretationen zu.

Zitate im engeren Sinne aus Quellen des Atimārga, soweit sie erhalten und zugänglich sind, sind im MVP nicht nachzuweisen. Dem Autor ist auf diesem Wege daher keine direkte Kenntnis der normativen śivaitischen Literatur nachzuweisen. Er schöpft aber aus der Terminologie śivaitischer Traditionen seiner Zeit und spielt so mehrmals auf deren Lehren an, vor allem auf die für die Anhänger vorgeschriebenen Verhaltensweisen (*vidhi*).

Anspielungen auf religiöse Praktiken und Lehren

Das Bild, das die Komödie von den verschiedenen religiösen Traditionen vermittelt, ist zu einem guten Teil mit einigem Wortwitz verbunden. Um diesen zu erläutern, ist es zunächst jedoch nötig, die Handlung des in den Straßen von Kāñcīpura spielenden Stückes kurz zusammenzufassen.

Nach der Einleitung durch den Theaterdirektor und seine Bühnenpartnerin tritt als erste der fünf Figuren der bereits betrunkene Kāpālika Satyasoma mit seiner Begleiterin Devasomā auf. Satyasoma preist den in seiner religiösen Tradition praktizierten Genuss von alkoholischen Getränken und bringt seine Ablehnung der strengen jinitischen Askesepraktiken zum Ausdruck, bevor er beschließt, mit Devasomā eine Schenke (*surāpāṇa*) aufzusuchen. Dort bemerkt er, dass er seine Schädelschale (*kapāla*) verloren hat, und ist außer sich. Um sie wiederzufinden ziehen die beiden nun durch die Stadt und treffen auf einen buddhistischen Bettelmönch (*bhikṣu*) namens Nāgasena, den sie verdächtigen, die gesuchte Schale gefunden zu haben und unter seiner Robe zu verbergen. Darauf entspinnt sich, was am besten als Parodie einer philosophischen Debatte zu bezeichnen ist,

⁴⁴ Die Figur beschreibt Gerow 1971: 288-306.

⁴⁵ Siehe MBh 3.226-236 zum unmittelbaren Kontext.

⁴⁶ *Mānava-Dharmaśāstra* (MDhŚ) 3.21, *Yājñavalkya-Dharmaśāstra* (YDhŚ) 1.61, *Arthaśāstra* (AŚ) 3.2.1-13 etc.

eine Wechselrede mit Anspielungen auf frühe indische Logik und buddhistische Ontologie und Epistemologie. Nach einigem Hin und Her, in dessen Verlauf es auch zu Handgreiflichkeiten kommt, stößt ein Pāsupata namens Babhrukalpa hinzu, der in Devasomā seine frühere Geliebte wiedererkennt und vergeblich versucht, den Streit zu schlichten. Schließlich schlägt er vor, den Fall vor Gericht zu bringen. Nach einigem Bedenken machen sich die vier auf den Weg dorthin, als unvermittelt ein „Irrer“ (*unmattaka*) erscheint, einen ziemlich wirren Monolog hält und sich auch im weiteren Verlauf ganz wie ein Irrer verhält. Es stellt sich heraus, dass er im Besitz der Schädelschale ist, und nach einigem Zögern gibt er sie Satyasoma wieder. Damit endet die Komödie dank des *unmattaka* schließlich zu aller Zufriedenheit.

Es stellt sich die Frage, warum ein König und Haupt einer bedeutenden Dynastie eine Komödie verfasst,⁴⁷ darin gestritten und gerangelt wird, und darin ausgerechnet einem Irren die Rolle zukommt, das Stück dem obligatorisch versöhnlichen Ende (*nirvahaṇa*) zuzuführen.⁴⁸ Für einen banalen Klamauk wäre das eine amüsante Wendung: ein Irrer, dessen es bedarf, um einen Streit zwischen Anhängern verschiedener religiösen Traditionen zu schlichten. Ein zweiter Blick auf die Satire ermöglicht jedoch auch eine andere Interpretation.

Das MVP enthält unter anderem mehrere Anspielungen auf philosophische Konzepte, die so geschickt wie humorvoll in die Dialoge verwoben sind. Ein Beispiel: Als der Kāpālīka im Streit mit dem buddhistischen Mönch Nāgasena⁴⁹ diesen verdächtigt, seine Schädelschale unter der Robe zu verbergen, möchte der Mönch nicht sofort enthüllen, was er tatsächlich mit sich trägt, denn es handelt sich um seine eigene Bettelschale, und die Ordensregeln schreiben vor, diese bedeckt zu tragen.⁵⁰ Außerdem ist sie mit köstlichem Fleisch und Fisch von der Almosenspeisung gefüllt. Satyasoma kann es sich nicht verkneifen, Nāgasena zu necken, und behauptet: „Bestimmt hat der Buddha das Tragen von so viel Gewand für solche und ähnliche Bedeckungen gelehrt!“⁵¹ Nāgasena

⁴⁷ Die Autorschaft Mahendravarman's kann natürlich bezweifelt werden. Mir ist jedoch kein schlüssiges Argument bekannt, das gegen sie sprechen würde.

⁴⁸ Den Handlungsverlauf von Theaterstücken und deren Struktur im Sinne der Theoretiker besprechen u.a. Keith (1924: 296-300), Lienhard (1974) und Warder (2009: 54-76). Einen kurzen Überblick bietet M.R. Kale in vielen Einleitungen zu den von ihm herausgegebenen, kommentierten und übersetzten Schauspielen.

⁴⁹ MVP p. 46.

⁵⁰ MVP p. 46,11: *pacchaṇṇaṃ khu eḍaṃ ṇedavvaṃ* (Skt.: *pacchannaṃ khalv etan netavyam*, „Man soll sie doch bedeckt mit sich führen!“). Eine entsprechende Vorschrift ist im Vinaya oder anderen kanonischen Texten nicht enthalten. Die Ordens- und Verhaltensregeln für buddhistische Mönche der verschiedenen Schulen erlauben aber einen Beutel für die Almosenschale, der in den Texten *pātraṇṇikā*, *pātraprasevikā*, oder *pātrasthavikā* (Pāli: *pattatthavika*) genannt wird (von Hinüber 1992: 38-44).

⁵¹ MVP p. 46,10: *nūnam evamādipracchādananimittaṃ bahucīvaradhāraṇaṃ buddhenopadiṣṭam*.

antwortet darauf ganz frei: „Das ist wahr“, bzw. „das ist die Wahrheit“ (*satyam etat*),⁵² und gibt damit Satyasoma ein Stichwort, das dieser auch sofort aufgreift:

*idaṃ tat saṃvṛtasatyam. paramārthasatyam śrotum icchāmi.*⁵³

Nun, das ist die „verhüllte (d.h. konventionelle) Wahrheit“. Die „absolute Wahrheit“ möchte ich hören!

Mahendravarman spielt hier auf das philosophische Konzept der zwei Ebenen epistemologischer Wahrheit an, das im Mahāyāna-Buddhismus, vor allem in den Schulen des Madhyamaka und Yogācāra entwickelt worden war.⁵⁴

Vielleicht noch interessanter (und nicht weniger witzig) ist eine andere Anspielung, nämlich auf das Problem der Natur eines Buddha. Die Passage stammt ebenfalls aus dem Dialog zwischen dem Kāpālika und dem buddhistischen Mönch.⁵⁵ Als Satyasoma vom Streit bereits erschöpft ist, schlägt seine Gefährtin Devasomā vor, zur Stärkung einen Schluck vom Palmwein zu trinken, den sie in einem Kuhhorn mit sich führen.⁵⁶ Das tut er und möchte, trotz der Querelen, auch Nāgasena einen Schluck anbieten, denn „unsere Doktrin betont, miteinander zu teilen“, wie er sagt.⁵⁷ Als buddhistischer Mönch sieht sich Nāgasena jedoch gezwungen, das Angebot abzulehnen, denn die Sache hat einen Haken: „die Leute werden es sehen“.⁵⁸ Satyasoma neckt ihn einmal mehr, worauf der Mönch dessen Mangel an Mitgefühl (*karuṇā*) beklagt. Schlagfertig versetzt der Kāpālika:

yady asti karuṇā, kathaṃ vītarāgo bhaviṣyāmi.

⁵² MVP p. 46,12; im von Nāgasena gesprochenen Śaurasenī Prakrit lautet der Satz: *saccaṃ edaṃ*.

⁵³ *Ibid.*, Zeile 13.

⁵⁴ Die Lehre von den zwei Wahrheiten (*satyadvaya*) ist Teil der Philosophie des Madhyamaka, die auf den Denker Nāgārjuna (um 200 u.Z.) zurückgeht. Sie wurde bis zur ungefähren Regierungszeit Mahendravarman von buddhistischen Denkern verschiedener Schulen erklärt und weiterentwickelt, so von Hari-varman (Mitte des 3. Jhs.), Vasubandhu (4. Jh.) und Candrakīrti (Anf. 7. Jh.) (siehe Sprung 1973, Keenan 1995, Potter 1999: 103f., 196f., 371, 560 und 569 und Matilal 2015: 206-208).

⁵⁵ MVP p. 47f.

⁵⁶ Das alkoholische Getränk wird im Stück *surā* und *madya* genannt, wobei ein klarer Unterschied in der Bedeutung der beiden Bezeichnungen nicht zu erkennen ist. Die jeweiligen Kontexte lassen vermuten, dass das Wort *madya* die negativeren Konnotationen hat, wie in MVP p. 39,14, wo Satyasoma in einer Laune gelobt, dem *madya* ein für allemal zu entsagen. Öfter wird jedenfalls *surā* verwendet, wie in MVP p. 38,5 (v. 5, gesprochen vom Theaterdirektor), p. 40,1 (v. 7, ein Trinklied zur Ehre Śivas) und p. 45,15, 47,10 und 53,5 (Devasomās Zeile). Der buddhistische Mönch Nāgasena bedauert, dass die Erlaubnis, *surā* zu trinken, in den für ihn geltenden Ordensregeln fehlt (MVP p. 44,16-18). Darüber hinaus steckt das Wort *surā* in der Bezeichnung der Schenke (*surāpaṇa*), die die Kāpālikas aufsuchen, und in der ihres Besitzers (*surāpaṇādhipati*, p. 41,13).

⁵⁷ MVP p. 47,16: *saṃvibhāgapradhānaḥ svasiddhāntaḥ*.

⁵⁸ MVP p. 48,1f.: *mahājaṇo pekkhissadi*. „Die Leute“ (Skt. *mahājana*) sind zum einen die „vielen Leute“, d.h. die Mehrheit der Bevölkerung, zum anderen die „großen Leute“, die Elite.

Wie könnte ich leidenschaftslos sein, wenn ich Mitgefühl hätte?“⁵⁹

Worauf er hier anspielt, ist der Widerspruch, den der Glaube birgt, dass der Buddha bereit war, seine Lehre anderen darzulegen, obwohl er jede Spur von Leidenschaft abgelegt hatte. Den Mīmāṃsaka-Denker Kumārila beschäftigte dieses Paradox ebenso wie die buddhistischen Philosophen Candrakīrti und Dharmakīrti – allesamt nahe Zeitgenossen Mahendravarman's.⁶⁰ Und der gebildete Theaterbesucher bzw. der kompetente Leser musste die Anspielungen in den beiden (und ähnlichen) Passagen verstanden haben. Andernfalls wäre der bessere Witz der Komödie verloren gegangen.

Ein „Irrer“?

Ich möchte nun zeigen, inwiefern dieser anspielungsreiche Charakter des MVP auch im Auftritt des *unmattaka* beibehalten wurde. Dazu ist es zunächst notwendig, die Rollenbezeichnung *unmattaka* unter die semantische Lupe zu nehmen. Es stellt sich nämlich die Frage, welche Konnotationen das Suffix *-ka* hat und warum die Rolle nicht einfach als *unmatta*, „Irrer“, bezeichnet wird.

Zu Beginn des dritten Aktes des Schauspiels *Pratijñāyugandharāyaṇa* (PY), das auf unsicherer Grundlage Bhāsa zugeschrieben wird,⁶¹ tritt ebenfalls eine als *unmattaka* bezeichnete Person auf. Der *unmattaka* des PY ist jedoch kein Irrer, sondern ein als solcher verkleideter Spion, nämlich König Udayanas Minister Yaugandharāyaṇa.⁶² Die Funktion des *taddhita*-Suffixes *-ka* kann hier

⁵⁹ MVP p. 48,7.

⁶⁰ Dharmakīrti wies den Vorwurf seitens der Mīmāṃsakas zurück, dass die buddhistische Lehre sich hier selbst widerspreche. Er vertrat die Auffassung, dass die Absicht zu Sprechen (*vaktukāmatā*) im Falle eines Buddha keine Form der Leidenschaft (*rāga*) voraussetzt (Pecchia 2008). Candrakīrtis Lösung des Problems besteht darin, dass er sich die Unterscheidung von konventioneller und absoluter Wahrheit (*saṃvṛti-* und *paramārthasatya*) zunutze machte und meinte, dass das Sprechen des Buddha generell in den Bereich der konventionellen Wahrheit fällt (Dunne 1996).

⁶¹ Siehe Ahlborn 2007: 158-163.

⁶² Die Szene, die sich nicht zufällig in einem Tempel des Śiva abspielt, zeigt auffallende Ähnlichkeiten mit der Handlung des MVP. Im Streit um eine Schale Süßigkeiten (*modaamaḷḷaa*, Skt. *modakamallaka*), die Yaugandharāyaṇa dem Vidūṣaka weggenommen hat (ein Verlust, der für den Vidūṣaka so schwer zu verkraften ist, wie der Verlust der Schädelschale für den Kāpālika im MVP), behauptet der vorgeblich irre Minister niemand geringerer zu sein als Airāvaṇa, Indras Elefant (PY p. 85,7-16, vgl. auch die v.l. *airāvataṃ* für das edierte *rāvaṇam* in MVP 55,9). Angelockt von dem Aufruhr erscheint ein Wandermendikant (Udayanas verdeckter Minister Rumaṇvat), der schließlich den *unmattaka* dazu bewegen kann, die Schale seinem Besitzer zurückzugeben. Zwei tatsächlich Verrückte (*grahila*) und ihr Verhalten beschreibt Jinaratna (13. Jh.) in der jainistischen Erzählsammlung *Līlavatisāra* (LS). In LS 6.200f. verliert der Sohn eines Händlers aus unerfüllter Liebe zu einer Halbgöttin (*yakṣiṇī*) den Verstand, in 9.44-64 ist eine Vergiftung der Grund für den umnachteten Zustand (*vicetas*) eines Königs.

am ehesten als Ausdruck der „Annäherung an den durch das Grundwort bezeichneten Begriff“ verstanden werden, also in der Bedeutung „nicht ganz“ oder „nicht eigentlich“.⁶³ Dies trifft sowohl auf die Bühnenanweisungen und die Rollenbezeichnung im PY zu als auch auf die Dialogzeilen des „nicht eigentlich irren“ Ministers und seiner beiden Verbündeten. Alle drei sind hier verkleidet, bei vollem Verstand und in den Zweck der Spionage eingeweiht, nämlich König Udayana aus der Gefangenschaft durch König Pradyota zu befreien.⁶⁴ Und um ihre wahre Identität nicht unmittelbar preiszugeben, enthalten ihre Zeilen zweideutige Formulierungen.⁶⁵ Falls nun auch der *unmattaka* des MVP nicht „das wahre Abbild eines Dorftrotzels“ darstellt, was dann?

Es war Alexis Sanderson, der einst die Ansicht äußerte, Mahendravarman's *unmattaka* trüge Züge eines Pāśupata auf einer gewissen Stufe (*avasthā*) des in seiner Lehre beschriebenen Erlösungsweges.⁶⁶ Woran Sanderson dachte, war das gewollt Verachtung (*paribhava*) hervorrufende Verhalten, das im dritten und vierten Kapitel (*adhyāya*) der PS und in anderen frühen Werken des Atimārga vorgeschrieben wird.⁶⁷ Diese Interpretation wird nicht nur dem Stück gerecht, sondern auch dem Autor, indem sie verständlich macht, warum er einen Streit unter Religiösen ausgerechnet durch die Figur eines Irren enden lässt. Denn auch diese Figur kann dadurch als Religiöse betrachtet werden und fügt sich somit einwandfrei in die Gesellschaft aller anderen Figuren.⁶⁸

Es gibt kaum Belege für den simulierten Irrsinn (*unmāda*), wie er in den Traditionen des Atimārga praktiziert wurde, die nicht von Textquellen dieser Traditionen selbst stammen. Von den in Frage kommenden Doxographen erwähnen weder Haribhadra noch Rājaśekhara irgendeine Form von Irrsinn oder eine entsprechende Vorschrift aus den Werken des Pāśupata. Nur Mādhava erwähnt in seinem im zwölften Jahrhundert verfassten Kompendium *Sarvadarśanasamgraha* (SDS) sinnloses Reden und Handeln, verliebte oder obszöne Gesten, vorgebliches Hinken, Zittern und

⁶³ Debrunner 1954: 517f. (nach Pāṇ. 5.4.3: *prakāravacane kan*); Debrunner schlägt „ziemlich“ und „nicht ganz“ als mögliche deutsche Übersetzungen vor.

⁶⁴ Ahlborn 2007: 268ff.

⁶⁵ Irre (*unmatta*) zu sein täuscht auch der Prinz Apahāravarma in Daṇḍins Abenteuerroman *Daśakumāracarita* (DKC p. 270f.) vor. Diese Finte bewahrt ihn vor der Gefangennahme durch die Stadtwachen in Aṅgapura.

⁶⁶ Im Zuge einer persönlichen Unterhaltung am Institut für Südasiens-, Tibet- und Buddhismuskunde der Universität Wien im Juni 2009.

⁶⁷ PS 3.11-18, 4.3-10 und PABh zu PS 4.6 (p. 96,12-97,13). Siehe auch RT p. 19,23-26. Ein „Gelübde des (vorgeblich) Irren“ (*unmattakavrata*) beschreibt auch das BYT (v. 21.18cd-27). Es gilt als viertes von neun Gelübden oder Praktiken (BYT 21.2).

⁶⁸ Es kann ausgeschlossen werden, dass Mahendravarman mit dem Verhalten des *unmattaka* eine Art Enttückung darstellt, die für jene Verehrer Śivas (*śivabhakta*) charakteristisch ist, die in der späteren religiösen Tamil-Literatur der Nāyaṅars *piccu* oder *uṇmāda* genannt werden. Die Verrücktheit des *unmattaka* kann mit keinem bestimmten Ritual dieser *bhaktas* in Verbindung gebracht werden, und das MVP bietet keinen Hinweis darauf, dass sie im Zuge der übersteigerten liebenden Hingabe (*bhakti*) zur einen oder anderen Gottheit ausgebrochen wäre.

Schnarchen als sogenannte Tore (*dvāra*), das heißt, Praktiken, die zu höheren Weihen führen.⁶⁹ Er verwendet dafür allerdings nicht den Terminus *unmāda*. Falls Mahendravarman's *unmattaka* als „nicht eigentlich“ oder „vorgeblich Irrer“ nun tatsächlich das *unmāda* genannte Verhalten im Sinne der Pāsupata-Schriften darstellt,⁷⁰ wäre das MVP in der Hinsicht ein einzigartiger Beleg für diese Praxis, dass es sie von einem traditionsfremden Blickwinkel aus und ohne präskriptiven Anspruch darstellt und zudem in einem sozialen Kontext präsentiert.

Das MVP selbst hält nicht explizit fest, dass der *unmattaka* ein Anhänger des Pāsupata oder einer anderen śivaitischen Tradition ist. Aber auch das wäre in Übereinstimmung mit den PS, die mit *sūtra* 3.1 (*avyaktalingī*)⁷¹ vorschreiben, dass ein *sādhaka*, ein initiiertes Kandidat für höhere Weihen,⁷² seine traditionsspezifischen Merkmale zeitweilig verbergen soll. Das heißt, auf der zweiten der vier Stufen in seinem Leben als *sādhaka*⁷³ soll der *pāñcārthika* Pāsupata jene Merkmale verbergen, die ihn als Pāsupata, ja selbst als Brahmanen erkennbar machen.⁷⁴ Auch PS 4.2 verlangt das Verbergen aller öffentlich erkennbarer Gelübde (*vrata*). Diese haben das „Baden“ in Asche (also das Einreiben des Körpers mit der für jeden anderen als unrein geltenden Substanz), Lachen und Tanzen im Tempel etc.⁷⁵ zum Inhalt, aber auch gesellschaftlich anerkannte Praktiken wie die Verwendung einer „reinen Sprache“ (*pavitravāṇi*), das heißt des Sanskrit,⁷⁶ und anderes mehr. Allein, dass der *unmattaka* im MVP keine dieser Praktiken aufweist, macht ihn jedoch noch nicht zu einem Pāsupata – auch andere Figuren in der Komödie sprechen weder Sanskrit noch tanzen sie

⁶⁹ SDS p. 67,18f. Eine textkritische Übersetzung der Stelle bietet Hara (2002: 217f.). Den Terminus *dvāra* nennt PS 4.4, das sich Kauṇḍīya zufolge auf PS 3.12-17 bezieht (*krāthana* etc.). Siehe auch RT p. 19,16-23, analysiert und ins Deutsche übersetzt von Oberhammer (1984: 178f.).

⁷⁰ In diesem Sinne wäre die Bildung *unmattaka* weitgehend gleichbedeutend mit Kauṇḍīya's Ausdruck *unmattasadr̥ṣa* („einem Irren gleich“, PABh p. 83,8f.) und mit der Formulierung *anunmatta unmattavad* („als Nicht-Irrer wie ein Irrer“) der *Jābālopaniṣad* (Bisschop 2006: 10).

⁷¹ Textkritische Anmerkungen zu diesem *sūtra* in Bisschop 2006: 10.

⁷² Brunner 1975 zur Rolle des *sādhaka* gemäß dem historischen, nicht auf das Pāsupata begrenzten, śivaitischen Schrifttum (*śaivāgama*).

⁷³ Die insgesamt fünf Stufen (*avasthā*) lassen sich auf PABh p. 67,13-15 zurückführen, ausdrücklich genannt werden sie aber nur in der GK (v. 5ab). Die „Vollendung“ (*niṣṭhā*) als fünfte Stufe bedeutet den Tod des *sādhaka* und zugleich dessen Vereinigung (*yoga, sāyujyatā*) mit Rudra. Sie kann nur mithilfe der Gnade (*prasāda*) des Gottes erlangt werden. Siehe auch Bisschop 2014.

⁷⁴ Diese Stufe nennt GK 5a die des „nicht Erkennbaren“, genauer: des „Nicht-Manifesten“ (*avyakta*). Dass ein Pāsupata Schüler ein Brahmane sein muss, hält Kauṇḍīya in PABh 3,8 fest: (*evam*)*ādirahitaḥ paṭv-indriyo brāhmaṇaḥ śiṣyaḥ*, in der Übersetzung von Bisschop und Griffiths (2003: 325): „The student is free from such [faults], sharp-witted [and] a brahmin“. Siehe auch PABh p. 8,5-9, 10,5 und 78,4.

⁷⁵ PABh 94,2f. ad PS 4.2. Keine dieser Praktiken werden im MVP dargestellt oder auch nur erwähnt.

⁷⁶ PABh 94,15f. ad PS 4.3, cf. Hara 1994b: 128. Tatsächlich spricht der *unmattaka* nicht Sanskrit, sondern Māgadhī (das in den Editionen des MVP Spuren von Ardhamāgadhī und anderen Prakrits aufweist). Dieses Prakrit gilt als konventionelles Bühnen-Idiom für sozial niedrig stehende Figuren wie Fischer und Polizisten, sodass hier wohl eher die Bühnenkonvention als eine religiöse Vorschrift die Verwendung des Idioms gebietet (die Konvention beschreibt Pischel 1900 §§ 23f.).

in einem Tempel, so der buddhistische Mönch Babhrukalpa und die Kapālinī Devasomā. Es gibt aber auch positive Indizien für eine Identifikation des *unmattaka*. Wieder sind es die PS, deren Vorschriften seinem Verhalten zugrundezuliegen scheinen: PS 3.3-5 zufolge soll der *sādhaka* mit seinem anstößigen Verhalten provozieren, „verachtet“ und „schlecht behandelt“ zu werden (*avamataḥ ... paribhūyamānaḥ*). Zu diesem Zweck „soll er sich wie ein Gespenst verhalten“ (PS 3.11: *pretavac caret*), was Kauṇḍinya zufolge soviel bedeutet, wie sich sehr ungepflegt und verwahrlost zu zeigen. Außerdem soll er „absurd handeln und sprechen“ (PS 3.16f.: *apitat kuryāt, apitad bhāṣet*).⁷⁷ Während tatsächlicher Irrsinn (*unmāda*) ausdrücklich als einer von mehreren Mängeln gilt, an denen weder ein Schüler (*śiṣya*) noch ein Lehrer (*ācārya*) leiden sollten,⁷⁸ profitiert der *sādhaka* auf seinem Heilsweg durch den vorgespilten Irrsinn und die dadurch provozierte ungerechtfertigte Verachtung unbedarfter Mitmenschen. Denn, so lehren PS 3.6-9, er tauscht dadurch das in der Vergangenheit erworbene und sich auf Gegenwart und Zukunft auswirkende moralische Verdienst (*sukṛta*) dessen, der ihn verkennt und verachtet, gegen sein eigenes Unverdienst (*pāpa*) mitsamt den daraus resultierenden Auswirkungen:⁷⁹

apahatapāpmā (6) pareṣāṃ parivādāt (7) pāpaṃ ca tebhyo dadāti (8) sukṛtaṃ ca teṣāṃ ādatte (9).

Sein Unverdienst ist vereitelt; durch die Schmähung anderer; und er gibt sein Unverdienst an sie; und übernimmt ihr Verdienst.

Diese soteriologische List ist, abgesehen von ihrer fragwürdigen Mechanistik, nicht gerade als altruistisch zu bezeichnen.⁸⁰ Sie taugt allerdings zur Belustigung derer, die ihn verkennen, wie Kauṇḍinya feststellt.⁸¹

Das in den PS vorgeschriebene Verhalten entspricht damit ziemlich genau dem Verhalten des *unmattaka* in Mahendravarman's Darstellung. Unmittelbar nachdem der „Irre“ die Bühne betritt, beginnt er einen Monolog, dessen Inhalt vom Ausdruck weinerlichen Selbstmitleids bis zu angeberischen Übertreibungen reicht und darin mehrere mythologische Topoi bis zur Unverständlichkeit wild durcheinander geworfen werden. Nach dieser wirren Rede beschreibt der Pāsupata

⁷⁷ Der Ausdruck *apitat-* im PS und in der RṬ (p. 18,6 und 19,26) ist merkwürdig. Der *Sarvadarśanasamgraha* (SDS p. 67,18f.) liest stattdessen *avitat-* (in Analogie zu *avitathā?*), was lt. Abhyankars Sanskritkommentar der noch unüblichere Ausdruck ist. Kauṇḍinya analysiert das Wort *api-tat-karaṇa* folgendermaßen: *api* ist zu verstehen „im Sinne eines kollektiven Ausdrucks (*samuccayavacane*) für alle Handlungen wie Schnarchen usw.“ und *tat* „als indefinit“, oder „nicht erschöpfend“ (*anaikānte*) (PABh p. 87,4f. und ähnlich p. 87,13f.).

⁷⁸ PABh p. 3,5-8.

⁷⁹ Hara 2002: 133-136 (erstmalig publiziert 1994), Oberlies 2000 und Bisschop 2018: 6.

⁸⁰ Oberlies (2000: 185-188) identifiziert ein Verhalten, wie es PS 3.13f. und 4.6 entspricht, nämlich vorgeäushtes Zittern, Hinken und Irresein, als alte Kriegslist, durch die der Gegner vom nur vorgeblich Kampfunfähigen überwältigt werden kann.

⁸¹ PABh p. 87,5 (ad PS 3.16): *kuśalāṃ hāsavṛttim adhikurute*, „(der *sādhaka*) verfolgt ein heilsames Verhalten, das zum Lachen ist.“

Babhrukalpa in einer Strophe (v. 20) im vergleichsweise langen Versmaß Śārdūlavikrīḍita ausführlich die Erscheinung des *unmattaka*, darunter dessen zerzaustes Haar voller Asche und verwelkter Blumengirlanden:

Oje! Dieser Irre kommt ausgerechnet hier her. Er –

trägt getragene Fetzen, weggeworfen, bunt,
hat trock'nes, ganz zauses Haar.

Aschestaub ist zuhauf darin und es ist voll
von welchem Kranzblumenmist.

Ihn umgibt eine Speisereste sich zum Fraß
erhoffende Krähenschar.

Wie ein einziger Haufen Dorfmist wandelt er,
der Menschen nur ähnlich ist.⁸²

Die Asche (*bhasman*) und die welken Blumenkränze (*nirmālyamālā*) sind unmissverständliche Anspielungen auf Vorschriften, die im ersten Kapitel der PS erwähnt werden, darin das Baden und Liegen in Asche (*bhasmasnāna*) und das Tragen von im Tempelritual gebrauchten Blumen (*nirmālya*) festgehalten wird.⁸³

Das Erscheinungsbild des Irren spiegelt außerdem Vorschriften wider, die im 21. Kapitel (*paṭala*) des BYT für einen Adepten (*tālaka*) gelten. Diese Vorschriften definieren eine Reihe von Gelübden (*vrata*) oder Praktiken, darunter jenes des „übel Gekleideten“ (*kucailina*, 11c-13b), der „von der Straße (aufgelesene) Fetzen“ (*rathyācīra*) tragen und „mit Schmutz beschmiert“ (*maladigdha*) sein soll. Gemäß dem „Gelübde des Nackten“ (*nagnavrata*, 5c-10) soll „sein Körper mit Asche bestäubt“ sein (*bhasmoddhūlitadeha*), und er soll „sein Haar offen“ tragen (*muktakeśa*), was ebenso für das „Gelübde des (vorgeblich) Irren“ (*unmattakavrata*, 18c-27) gilt.

Eine Reihe weiterer, den *unmattaka* betreffender Details aus dem MVP wecken ebenfalls Assoziationen mit Praktiken und Ikonographie des Pāśupata. Darunter befinden sich die folgenden, deren Deutung im einzelnen vielleicht etwas wortklauberisch wirkt, die aber zusammen genommen doch ein weiteres Argument für die hier vorgeschlagene Interpretation bilden:

⁸² MVP v. 20 (p. 57,8-12): *aye. ayam unmattakaḥ ita evābhivartate. ya eṣaḥ –
nirviṣṭojjhitacitracivaradharo rūkṣair nitāntākulaiḥ
keśair uddhatabhasmapāṃsunicayair nirmālyamālākulaiḥ |
ucchiṣṭāsanalolupair balibhujām anvāsyamāno gaṇair
bhūyān grāmakasārasañcaya iva bhrāmyan manuṣyākṛtiḥ ||*

Übersetzung mit Nachahmung des Metrums und Einhaltung der zweiten Zäsur (siehe dazu Anhang 1). Zur Interpretation des Ausdrucks *grāmakasāra* siehe Ferstl 2011: 211, Anm. 120.

⁸³ PS 1.2-5.

- Die Erwähnung einer Keule (*muśala*, Skt. *musala*) im wirren Monolog des *unmattaka* mag auf das wichtige Attribut Lakulīśas, des „Herrschers mit dem Knüttel (*lakula*)“, anspielen oder auf dessen ersten und direkten Schüler Musalīśa, der besonders in der Tradition der Mausalas verehrt wurde.⁸⁴
- Die Anrede *mahādeva* („Großer Gott“), die der *unmattaka* an den Kāpālika Satyasoma richtet,⁸⁵ ist eine der häufigsten Namen Rudras und wird von Pāśupatas auch im rituellen Kontext, etwa beim Verzehr der Almosenspeise, verwendet.⁸⁶
- In einer metaphernreichen Strophe klagt der *unmattaka* über Übelkeit und Bauchschmerzen.⁸⁷ Die mögen von den Essensresten (*utsṛṣṭa*) herrühren, die als Speise für den vorgeblich irren Pāśupata vorgeschrieben sind⁸⁸ und die der *unmattaka* in der Schale des Kāpālika Satyasoma findet.
- Allem Anschein nach lebt der vorgeblich Irre als Einzelgänger, wie es auch den PS entspricht.⁸⁹
- Die Tatsache, dass er niemals Devasomā direkt anspricht, kann einer Regel der GK entsprechen, derzufolge ein Pāśupata „junge Frauen usw. meiden soll“.⁹⁰
- Und als der *unmattaka* kurz vor Ende des Stückes die Bühne verlässt, verabschiedet er sich mit den Worten *laddhappaśāde hmi*, etwa: „Habe die Ehre!“, wörtlich aber: „Gnade/ Abgeklärtheit wurde mir zuteil“.⁹¹ Die Ausdrucksweise ist an sich nicht ungewöhnlich,

⁸⁴ MVP p. 56,16: *ṇaṃ eṣe muśala-śama-viśāla-lamba-hatthe daddule me śakkhī*, „ist nicht dieser Frosch mit Händen so groß und lang wie Keulen mein Zeuge?“ Die Bedeutung des Frosches (Skt.: *dardura*) ist mir in diesem Zusammenhang nicht klar. Man kann seine Erwähnung eventuell mit einer Praxis in Verbindung bringen, die im Kommentar zu PS 4.6 erwähnt wird. Dort fordert Kauṇḍinya, vorgeblich „Objekte wahrzunehmen, wo keine sind“ (*asati viṣaye viṣayagrahaṇam*, PABh p. 96,14). Zur Schule der Mausalas siehe Acharya 2011: 461-463.

⁸⁵ MVP p. 58,2.

⁸⁶ Siehe PS 1.38 (*bhagavato mahādevasya*) und Bisschop 2005a: 353f. zu diesem Abschnitt des PS/PABh. Die Namen Rudra und Mahādeva sind auch in der *raudrī gāyatrī* der PS enthalten (PS 4.23f., dazu PABh ad PS 1.17). RṬ p. 19,4-6 schreibt ebenfalls die Anrufung Rudras mit den Worten *bhagavan mahādeva* vor. RṬ p. 4,24 (*mahādevaṃ praṇamya*) fordert die Verehrung Śivas vor dem Verzehr der Almosenspeise (*bhāikṣa*), nachdem diese mit Hilfe von Asche und Mantras gereinigt wurde.

⁸⁷ MVP v. 19 (p. 57,1-4); Vgl. PABh p. 80,12-17 zu den mannigfachen Leiden eines *sādhaka*.

⁸⁸ PS 4.7 (*kṛtānam utsṛṣṭam upādādīta*) und dazu PABh p. 97,17-98,18. Die Reste sollten nach GK 4,15-17 jedoch „frei von Unreinheiten und anderem Makel“ sein (*aśucitvādidoṣarahitam ... utsṛṣṭam*). Da die Form und Größe der Almosenschale im Pañcārtha Pāśupata nicht vorgegeben ist (*pātraniyamo nāsti*, GK 5,18), kann eine beliebige Schale verwendet werden, solange sie nicht aus Metall gefertigt ist (*ataijasāni pātrāṇi*, GK 5,8, nach einer Regel, die auch MDhŚ 6.53 festhält). Die zeitweilige Verwendung von Satyasomas Schädelschale ist demnach durchaus auch für einen Pāśupata legitim.

⁸⁹ PS 4.6: *unmattavad eko vicareta loke*, „wie ein Irrer soll er alleine auf Erden umher ziehen.“

⁹⁰ GK 4,26f.: *yuvati-...-ādi ... varjayan*, „junge Frauen usw. meidend“ soll er um Almosen (*bhāikṣa*) gehen.

⁹¹ MVP p. 59,5 (Skt.: *labdhaprasādo 'smī*).

birgt vielleicht aber zugleich eine Anspielung auf den spirituellen Gewinn, den er mit seinem schein-irren Verhalten erlangt hat.

Der Pāśupata Babhrukalpa

Eine Figur des MVP, die vom *unmattaka* direkt angesprochen wird und die zweifelhafte Ehre hat, die erste zu sein, an die sich dieser wendet, ist der oben erwähnte Pāśupata,⁹² den der Kapālin Babhrukalpa nennt,⁹³ der *unmattaka* jedoch Śūranandin. Wieso die zwei Namen? Nachdem der *unmattaka* eben noch über seine Bauchschmerzen geklagt hat und den Schlägen von Straßenjungen entkommen ist, sieht er in der Nähe den Pāśupata und ruft erfreut aus: „Schau schau, hier ist unser Lehrer Śūranandin!“⁹⁴ Wenn nun der *unmattaka* tatsächlich ein Pāśupata ist, ist es plausibel, Śūranandin als den geistlichen Namen seines Lehrers (*ācārya*) zu verstehen. Ein auffallendes Merkmal der Figur des Babhrukalpa Śūranandin ist die Tatsache, dass viele seiner Dialogzeilen eine gewisse Neigung zur Logik und Debattenlehre erkennen lassen, außerdem zur Wissenschaft der Staatsführung (*nītiśāstra*), während er geistliche oder rituelle Angelegenheiten mit kaum einem Wort erwähnt (eine einzige schwache Andeutung auf letzteres komme ich weiter unten noch zu sprechen). Einen unbestimmten Zusammenhang zwischen dem Pāśupata und dem Nītiśāstra bemerkte bereits Minoru Hara; er war jedoch nicht in der Lage, Genaueres zu dieser Verbindung und ihren Umständen zu sagen.⁹⁵ Der Frage kann auch an dieser Stelle nicht weiter nachgegangen werden und es muss der Hinweis genügen, dass das MVP weitere Indizien für Haras Annahme birgt, wie die folgenden Passagen zeigen.

Babhrukalpa tritt ungefähr zur Hälfte des Stückes auf, nachdem er Satyasomas Hilferufe im Streit mit Nāgasena gehört hat. Als er die Streitenden sieht, zitiert er „zu sich selbst“ (*ātmagatam*), das heißt so, dass den Theaterbesuchern der Eindruck vermittelt wird, es wäre für alle anderen auf der Bühne unhörbar, die oben erwähnte, mehrdeutige Halbstrophe aus dem MBh und drückt seinen Ärger darüber aus, dass Satyasoma neuerdings mit Devasomā umherzieht:

⁹² Als *pāśupata* wird er in den Rollenbezeichnungen markiert (ab MVP p. 50,4: *tataḥ praviśati pāśupataḥ*, „darauf tritt ein Pāśupata auf.“

⁹³ MVP p. 50,6 und noch einmal p. 53,13.

⁹⁴ MVP p. 57,6: *eśe khu amhāṇaṃ āālie śūlanandī*. Die Textausgaben geben die Māgadhī-Zeile mit Skt. *eṣa khalv asmākam ācāryaḥ śūranandī* wieder (MVP^S p. 26,3/18, MVP p. 56,8/57,6). Der Name bedeutet demnach etwa „der sich an den Helden weidet“. Es ist aber ebenso möglich, den Namen des Brahmanen mit *śūranandin* zu sanskritisieren und als „der sich an den Gelehrten weidet“ zu verstehen.

⁹⁵ Hara 2002: 278 (erstmalig 1974 publiziert): „the Pāśupatas must have been familiar with the *nīti-śāstras* (...) but how are the Pāśupatas related to the Arthaśāstra-tradition?“

Diese durchtriebene Seele!

Meine Geliebte lockt er an,
des Barbiers Magd, mit Geld aus seiner Kuttenfalte,
wie eine Kuh, der dann und wann
vor's Maul man etwas Futter halte.⁹⁶

Nach einer etwas unklaren Passage, in der Babhrukalpa vermutlich den buddhistischen Mönch und den Kāpālīka als Widersacher (*pratīhastin*) und Feinde (*śatrupakṣa*) bezeichnet,⁹⁷ wendet er sich dem Streitfall zu, indem er zwischen den beiden vermittelt. An dieser Stelle entfaltet sich die oben geschilderte Debatte, deren Wortspiele die Kenntnis verschiedener logischer und erkenntnistheoretischer Konzepte voraussetzen.⁹⁸ Die Vermittlungsversuche bleiben jedoch erfolglos, und der Pāśupata schlägt schließlich vor, den Fall vor Gericht zu bringen. Er preist die Rechtschaffenheit der Richter, die er in einer Strophe mit den standhaften und aufrechten Säulen eines Tempels oder Palastes vergleicht, nachdem die Kapālīnī Devasomā deren Unparteilichkeit in Frage gestellt hat, da sie befürchtet, das Gericht könnte zugunsten des Mönches entscheiden, der dem wohlhabenden buddhistischen Orden angehört:

Aufrecht und gewichtig bis ins Mark,
edler Herkunft und geschliffen, stark
sind die Säulen, drauf Gesetz und Ordnung ruht
wie ein Tempeldach; und sie sind gut.⁹⁹

Auf dem Weg zum Gericht stoßen die vier auf den *unmattaka*. Der nennt Babhrukalpa seinen Meister Śūranandin und bietet ihm seinen Fund, die Schädelschale, an. Babhrukalpa weigert sich, sie anzunehmen, und erreicht, dass sie schließlich wieder an ihren Besitzer, den Kāpālīka, gelangt. Danach macht er sich auf den Weg, da er bereits „die Abenddämmerung erwarte“, den Untergang „des Erhabenen, der auf dem östlichen Festland wohnt“, wie er es dichterisch formuliert.¹⁰⁰ Der „Erhabene“ bezeichnet hier freilich die Sonne, die täglich von Osten aus über den Himmel zieht. Die Dämmerung ist hierbei etwas drastisch mit dem „Zeitpunkt, an dem etwas zu Rauch wird,“ das

⁹⁶ MVP v. 14 (p. 50,8-10): *eṣa durātmā –
tām kṣaurikasya dāsīm
mama dayitām cīvarāntadarśitayā |
ākarṣati kākanyā
bahuśo gām grāsamuṣṭyeva ||.*

⁹⁷ MVP p. 50,11.

⁹⁸ MVP p. 50, letzte Zeile, bis p. 51,13.

⁹⁹ MPV v. 18 (p. 54,3-16):
*ajihmaiḥ sārāgurubhiḥ sthiraiḥ ślakṣṇaiḥ sujanmabhiḥ |
tair dharmo dhāryate stambhaiḥ prāsāda iva sādhubhiḥ ||.*

¹⁰⁰ MVP p. 60,1f.: *bhāgavataḥ pūrvasthālīnivāsīno dhūmavelām pratipālayāmi.*

heißt der Einäscherung, umschrieben, einer Wendung, die eher in buddhistischen als śivaitischen Texten nachzuweisen ist.¹⁰¹ Die dichterische Umschreibung birgt eventuell eine schwache Andeutung auf die rituelle Gewinnung von Asche, die ja von zentraler Bedeutung für das Pāsupata ist.¹⁰² Dabei ist einem Pāsupata selbst jedoch jede Betätigung mit Feuer verboten, um die allgemeine Regel (*yama*) der Gewaltlosigkeit (*ahiṃsā*) nicht zu verletzen, wie Kauṇḍinya festhält.¹⁰³

Lehrer und Schüler

Wenn nun die Vermutung zutrifft, dass die Figur des *unmattaka* einen nur „vorgeblich Irren“ und Anhänger des Pañcārtha Pāsupata darstellt, dann repräsentieren der *unmattaka* und Babhrukalpa Śūranandin zwei ganz unterschiedliche Typen von Pāsupatas. Mahendravarman, so scheint es, parodiert hier die Stereotypen des *ācārya* und des *sādhaka*, eine Unterscheidung, die auch Kauṇḍinya¹⁰⁴ und Bhāsarvajña¹⁰⁵ treffen. Der RṬ zufolge war es die Aufgabe des *ācārya*, Brahmanen zu seinen Schülern zu weihe und zu unterrichten, während es die Aufgabe des *sādhaka* war, ihm zu folgen, um letztendlich *apavarga*, die eigene Erlösung von weiteren Wiedergeburt, zu erreichen. Die satirische Darstellung dieses Ideals beruht nun auf dem Widerspruch, der entsteht, wenn das Verhalten des *ācārya* von einer ganz weltlichen Eifersucht motiviert ist.

Abgesehen vom Vorspiel sind somit alle fünf auftretenden Personen der Komödie religiös geprägte Gestalten, und nicht drei, sondern vier von ihnen gehören der einen oder anderen śivaitischen Tradition an: ein betrunkenener Kāpālīka, dessen Gefährtin, ein eifersüchtiger Pāsupata und dessen

¹⁰¹ Ein Synonym für *dhūmavelā*, das Kompositum *dhūmakāla*, ist nur im *Pāli-English Dictionary* (PED) angeführt (der entsprechende Skt.-Wortstamm wäre gleichlautend), der davon abgeleitete Ausdruck *dhūmakālīka*, „mit der Kremierung in Zusammenhang stehend“, in Edgertons (2004) *Buddhist Hybrid Sanskrit Dictionary*.

¹⁰² Ein bestimmtes Feuerritual, dessen Zeit genau festgelegt ist, vermutete bereits Barnett (1930: 716, Anm. 4).

¹⁰³ PABh p. 17,7f. Ist *dhūmavelām* vielleicht fehlerhaft für *dhūmavedyām*, „auf der mit Asche (bestreuten) Opferstelle“? Vgl. PABh p. 4,4: *bhāsmavedyām uṣitaḥ*, „he dwelt on an altar of ashes“ (tr. Hara 1966: 157). Vgl. auch AVPar 2.1 (Bisschop und Griffiths 2003: 328f.), darin die Vorgehensweise beschrieben wird, mit der Rudra zur Feuerstelle einzuladen ist.

¹⁰⁴ Die Verdienste eines *ācārya* und die Anforderungen an einen *śiṣya* nennt PABh p. 2,20-3,12. Die Rollen des *ācārya* und des *śiṣya* unterscheiden sich dem PABh zufolge nicht wesentlich von denen des *ācārya* und des *sādhaka* gemäß der RṬ. PABh erwähnt den *sādhaka* zusätzlich zum *śiṣya* (p. 4,11) und beschreibt den *siddha* als jemanden, der nicht durch weltliche Stricke (*pāśa*) gefangen und dadurch kein unfreies „Vieh“ (*paśu*) vor dem Herrn (*paśupati*) mehr ist (p. 5,1), sondern „vollkommen“ (*siddha*), d.h. erlöst. PABh p. 57,3 führt eine aufsteigende soteriologische Ordnung von *paśu*, *sādhaka* und *siddha* an. Die Regeln des ersten Kapitels des PS gelten für den *sādhaka* (siehe PABh p. 37,6, 41,10 etc.), der sich vom menschlichen „Vieh“ dadurch unterscheidet, dass er beim „Herrn“ (*pāti*) „Zuflucht suche“ (*śaraṇam abhyupagantavyam*, PABh p. 53,6-10).

¹⁰⁵ RṬ ad GK 1 (p. 3,12-23). Siehe auch die zehn Merkmale (*lakṣaṇa*) eines *siddha* in RṬ p. 10,5-20 (vgl. PABh ad PS 1.21-38 nach Sastris Zählung).

scheinverrückter Schüler. Vervollständigt wird die lustige Truppe durch den buddhistischen Bettelmönch, dessen große Sorge nicht der Einhaltung der Ordensregeln gilt, sondern dem Umstand, dass man ihn bei deren Übertretung beobachten könnte.¹⁰⁶

Die Motivation Mahendravarman

Aus historischen Inschriften ist bekannt, dass Mahendravarman unzählige Schmucknamen trug, darunter auch *Mattavilāsa*.¹⁰⁷ Es ist allerdings nicht eindeutig, in welchem Sinne dieser Name verstanden werden will. „Der die Späße eines Berauschten treibt“ ist vielleicht etwas unangebracht für einen König, wobei allerdings zu bedenken ist, dass dies nicht sein einziger Name dieser Art ist. In einer Tempelinschrift in Pallavaram,¹⁰⁸ die ebenfalls den Schmucknamen *Mattavilāsa* enthält, finden sich auch solche wie *Bhrānta* („Unsteter“), *Kalahapriya* („Streitlustiger“) und *Anityarāga* („immerfort Begieriger“). Es ist aber auch möglich, den Namen *Mattavilāsa* in dem Sinne zu verstehen, dass sein Träger „die Lebhaftigkeit eines tollen Elefantenbullen“ hat, oder „das vergnügliche Spiel mit tollen (und daher äußerst schwer zu bändigenden) Elefanten“ pflegt.¹⁰⁹ Wie dem auch sei, der König schmückte sich mit einem Namen, der mit dem Titel seiner Komödie gleichlautend ist, und es ist daher naheliegend, dass er keine Schwierigkeiten damit hatte, sich mit seinem Schauspiel zu identifizieren. Und wenn nicht umgekehrt das Schauspiel nach dem Schmucknamen des Autors betitelt ist, könnte man sagen, dass der König sich damit – im zweifachen Sinn des Wortes – einen Namen gemacht hat.

Dass im MVP neben dem buddhistischen Mönch vor allem Formen der śivaitischen Religion Gegenstand der Satire sind, lässt vermuten, dass der Autor selbst kein Śaiva war. Zwar wird in dem Stück auch über den Jinismus gelästert, jedoch nur aus dem Munde des betrunkenen Satyasoma, der meint:¹¹⁰

¹⁰⁶ Prosa zwischen v. 12 und 13.

¹⁰⁷ Der Name ist in zwei Tempelinschriften in Pallavaram respektive Trichinopoly erhalten (siehe Mahalingam 1988, Inschrift Nr. 28, Zeile 1 und Nr. 34). Zu den Schmucknamen im Allgemeinen und jenen fünf, die im MVP auftauchen, siehe oben, Anm. 9.

¹⁰⁸ Mahalingam 1988: 118 (Nr. 28).

¹⁰⁹ Die letztgenannte Interpretation fußt auf der Stilfigur des *niyamavat* genannten *śleṣa*, der „Mehrdeutigkeit mit Einschränkung“. Die Einschränkung betrifft dabei die oft naheliegendere Bedeutung mehrdeutiger Wörter oder Phrasen. Diese wird zwar suggeriert, dann aber explizit ausgeschlossen (Gerow 1971: 298f., nach Daṇḍins KĀ 2.314 und 319). Allein im Kontext der Komödie wird die naheliegendere Bedeutung von *mattavilāsa*, „der die Späße eines Berauschten treibt“, allerdings nicht ausgeschlossen und muss als die primäre Bedeutung des Namens gelten. Die Figur des *niyamavat śleṣa* findet sich beispielsweise in der Beschreibung des Königs Śūdraka in Kā p. 36,14-17, ebenso in Subandus Erzählung *Vāsavadattā* (VD), nämlich in der Vorstellung des Königs Cintāmaṇi (p. 3,10-12) und in der Beschreibung seines Sohnes Kandarpaketu (p. 6,2-4).

¹¹⁰ MVP p. 40,8-17: *te khalu mithyādṛṣṭayaḥ. kutaḥ –*

Die haben ja falsche Ansichten! Warum?

Erst postulieren sie mit Logik zweifelsfrei
die Ähnlichkeit der Wirkung mit dem eignen Grund,
dann meinen sie, dass Glück des Leidens Wirkung sei –
und widersprechen sich nur selbst, die armen Hund'!¹¹¹

(...) Diese Übeltäter, das mache man sich klar, dürfen nicht einmal im Zuge eines Vorwurfs erwähnt werden! Mit Keuschheit, Haarausrupfen, Schmutztragen, Essenszeitbeschränkung, dem Anlegen schmutziger Robenstoffe und so fort quälen sie die Lebewesen. Da möchte ich gleich meine Zunge, die ich mir durch das Nennen dieser Afterheiligen verdorben habe, mit Wein spülen.

Worauf er mit *Devasomā* beschließt, eine Schenke aufzusuchen. Das Urteil des *Kāpālika* über die Anhänger des *Tīrthaṃkara* ist demnach ganz unmaßgeblich und beweist nur, wie unzutreffend seine Ansichten sind. Tragen von Schmutz und schmutzigen Roben und vor allem Quälen von Lebewesen zeichnet die Lehre und Praxis des Jinismus nicht aus.¹¹²

Dem *Periyapurāṇam*, einer im 12. Jahrhundert von *Cēkkiḷār* zusammengestellten Sammlung tamilischer Hagiographien śivaitischer Heiliger, zufolge soll Mahendravarman den Heiligen (*nāyanmār*) Appar erst verfolgt, später aber verehrt und unterstützt haben und vom Jinismus zum Śivaismus übergetreten sein.¹¹³ Falls diese Legende wahr ist, könnte man davon ausgehen, dass das MVP noch vor diesem Religionswechsel verfasst wurde. Oder aber das MVP bringt die Ansichten eines Autors zum Ausdruck, der buddhistische und jinistische Lehren und Praktiken ebenso zum Gelächter machen konnte wie transgressive śivaitische Traditionen. Für diese These spricht die abschließende Segensstrophe des Schauspiels, das sogenannte *bharatavākya*. Das letzte Strophenviertel daraus lautet:¹¹⁴

rājanvān astu śaktiprasāmitaripuṇā śatrumallena lokaḥ ||

*kāryasya niḥsaṃśayam ātmahetoḥ
sarūpatāṃ hetubhīr abhyupetya |
duḥkhasya kāryaṃ sukham āmanantaḥ
svenaiva vākyena hatā varākāḥ || 8 ||.*

(...) *na khalu te pāpā ākṣepamukhenāpy abhidhātum arhanti, ye brahmacarya-keśanirloṭana-maladhāraṇa-bhojanavelāniyama-malinapaṭaparidhānādibhiḥ prāṇinaḥ parikleśayanti. tad idānīṃ kutīrthasaṅkīrtanopahatāṃ jihvāṃ surayā prakṣālayitum icchāmi.*

¹¹¹ Die „armen Hunde“ sind dem deutschen Idiom geschuldet, während die Konnotationen von Skt. *varāka* (wtl. „elend, erbärmlich“) nicht direkt auf die Tiere verweisen (siehe Bollé 2006).

¹¹² Gründe für die konfliktreiche Beziehung zwischen Śivaiten und Jainas, aber auch Buddhisten, die teilweise zu eher grober und oberflächliche Polemik führte, beschreibt Vose 2006.

¹¹³ Der zuerst von Venkayya (1895: 277f.) vorgebrachten These folgen Jouveau-Dubreuil (1916: 40), Warder (1985: 100 [§ 1831]), Hirsh (1987: 112), Sanderson (2015a: 202f. und 211) und andere, nicht aber Ramachandran (1932: 312-315 und 326-330), Pillay (1977: 206f., vgl. jedoch *ibid.*, p. 255) und Francis (2014: 183). Denn die Biographie Appars ist in der Darstellung des *Periyapurāṇam* eventuell mythisch idealisiert (Vose 2016: 111f.).

¹¹⁴ MVP v. 23d (p. 60,18).

„Mit [Mahendravarman, alias] Śatrumalla, der seine Feinde dank seiner Kraft / der göttlichen Energie / Śivas Gemahlin (*śakti*) befriedet hat, sei der Welt ein idealer Herrscher beschieden!“

Śatrumalla, „ein Ringer für die Feinde“, das heißt einer, der seine Feinde (mit bloßen Armen) niederringt, ist einer der vielen Schmucknamen Mahendravarman's. Er kann ihm auf der Grundlage von fünf Inschriften mit Sicherheit zugeschrieben werden.¹¹⁵ Das Adjektiv *rājanvant* drückt das ideale Königtum aus: „mit einem (wahren) König“ versehen, unter seiner guten und gerechten Herrschaft. Mehrdeutig bleibt, welche Art von Feinden besiegt wurde: äußere politische oder innere spirituelle, also Leidenschaften und ungezügelte Sinne, wobei letztere Konnotation hier die stärkere ist.¹¹⁶ Das könnte auch auf den Schmucknamen Śatrumalla zutreffen. Die folgende Tempelinschrift des rund hundert Jahre späteren Pallava-Herrschers Narasiṃha II. (alias Atyantakāma) spielt mit derselben Mehrdeutigkeit des Konzepts der „sechs Feinde“. Sie birgt zugleich einen deutlichen Hinweis auf die religiöse Zugehörigkeit des Stifters in sich:

śakt(i)kṣuṇṇārivargaḥ ... śaivasiddhāntamārgē
śrīmān atyantakāma(h) kṣatasakalamalo dhurdharaḥ pallavānām ||¹¹⁷

Der glorreiche Atyantakāma, der die Gruppe von Feinden mithilfe der *śakti* zerschlagen hat, dessen sämtliche Befleckungen auf dem Wege des Śaivasiddhānta vernichtet worden sind, der die Bürde (seiner Dynastie) der Pallavas trägt (...).

Neben der Befleckung im physisch-hygienischen Sinne bezeichnet *mala* ein śivaitisches Konzept der materiell vorgestellten spirituellen Befleckung. Sie ist der hauptsächliche Grund dafür, dass die Seele an den Wiedergeburtenskreislauf gebunden bleibt und kann ohne den ersten Schritt einer Initiation und ohne Anleitung eines *ācārya* nicht vernichtet werden. Die Ähnlichkeiten in der Formulierung der Inschrift und der zitierten Segensstrophe sind ein Indiz dafür, dass auch Mahendravarman der auf vedischer Überlieferung und höfischer Kultur gegründeten Tradition des Śaivasiddhānta angehörte. Das könnte den satirischen Blick des Autors auf den unorthodoxen, transgressiven Atimārga erklären und zugleich die Kritik an den angesprochenen jainistischen Lehren und Praktiken sowie die Parodie auf den Bettelmönch und die angedeuteten Konzepte buddhistischer Denker.



¹¹⁵ Mahalingam 1988, Nr. 19 Z[eile] 3 und Nr. 20 Z. 7f. (Dalavanur), Nr. 26 Z. 7 (Mamandur), Nr. 33 Z. 5 (Trichinopoly) und Nr. 36 Z. 2 (Vallam).

¹¹⁶ Im Zusammenhang mit dem Ideal eines heiligmäßigen Königs nennt AŚ 1.7.1 die innere „Sechsergruppe von Feinden“ (*ariṣaḍvarga*), d.h. die fünf Sinne und das Denkvermögen. Der ähnliche doppeldeutige Ausdruck *śatruṣaḍvarga* „Sechsergruppe von Feinden“ findet sich im Vorspiel des MVP (p. 37,8) in einer Eloge auf Mahendravarman. Die „sechs Feinde“ in diesem Sinne sind eine gängige Metapher, vgl. etwa *Raghuvamśa* (Raghu.) 4.60 (*indriyākhyān iva ripūn*) und 17.45 (*abhyantarān nityān ṣaṭ ... ripūn*).

¹¹⁷ *South Indian Inscriptions* I, Nr. 24, v. 5cd (Hultzsch 1890: 12), in normalisierter Transkription. Ich danke Dominik Goodall für den Hinweis auf diese Inschrift. Siehe auch Francis 2014: 185f.

Bāṇas *Kādambarī*

Nach den Darstellungen in einem buddhistischen Kunstepos, in einer Sammlung von Prakrit-Strophen und in einer Schauspielkomödie steht im folgenden diejenige in einer umfangreichen Prosadichtung im Mittelpunkt der Betrachtungen: in der von Bāṇa im siebten Jahrhundert verfassten fiktionalen Erzählung *Kādambarī*. In einer oft wenig beachteten Passage wird darin ein alter, als *dhārmika* bezeichneter, śivaitischer Tempelbewohner beschrieben, dessen Schicksal und Gepflogenheiten leicht Mitleid erregen könnten, wäre die Schilderung nicht mit einer guten Prise Humor versehen. Ja, selbst die Hauptfigur der Erzählung, der junge und durchaus edle Prinz Candrāpīḍa kann es sich nicht verwehren, bei einem zufälligen Besuch des Tempels über den Alten zu lachen, und das, obwohl eine vorübergehende Trennung von seiner Geliebten, der titelgebenden Apsarase-Tochter *Kādambarī*, ihn eben noch tief betrübte. Die im Folgenden gebotene Interpretation dieser literarischen Darstellung und ihres Kontextes soll nicht zuletzt zu einem Übersetzungsvorschlag für die vom Autor gewählte Bezeichnung für die namenlose Figur führen.

4.1 Autor und Werk

Mit ihrer fiktiven Handlung und ihren ausschließlich fiktiven Figuren zählt *Bāṇas Kādambarī* (Kā) zum literarischen Genre der Prosaerzählung (*kathā*). In kunstreicher Weise schildert der Autor die Liebesgeschichte von Candrāpīḍa, dem Sohn des Königs von Ujjayinī, und *Kādambarī*, der Tochter eines Gandharva und einer Apsaras. Die Komposition des Werkes wurde in der ersten Hälfte des siebten Jahrhunderts im Norden Indiens unter der Herrschaft Harṣavardhanas begonnen, was mit einiger Sicherheit aus Bāṇas zweitem Prosawerk, dem *Harṣacarita* (HC), einer literarisch stilisierten Biographie ebendieses Königs, zu schließen ist.¹ Der Tradition zufolge konnte der Autor die Erzählung, deren Stoff er älteren Dichtungen entnahm,² nicht selbst zum Abschluss bringen, worauf etwa zur Hälfte des Werkes sein Sohn Bhūṣaṇabhaṭṭa übernahm und zum bestehenden „Vorderteil“ (Pūrvabhāga) den etwas weniger umfangreichen „darauffolgenden Teil“ (Uttarabhāga) verfasste, der etwa ein Drittel der gesamten Kā ausmacht. Den vorzeitigen Tod Bāṇas und die Vervollständigung der Erzählung durch seinen Sohn stellt Ticken (2014) in Frage und bezeichnet beides als Legende, die darauf zurückzuführen sei, dass der Autorenwechsel als beabsichtigte

¹ Harṣas Regierungszeit fällt nach allgemeiner Ansicht in die Jahre 606-647 A.D. (z.B. Kulke und Rothermund 2010: 140). Lienhard (1984: 248f.) zufolge wirkte Bāṇa wahrscheinlich in der zweiten Hälfte der Regierungszeit Harṣas, d.h. im zweiten Viertel des siebten Jhs.

² Winternitz 1920: 368.

literarische Fiktion eine Zäsur zwischen den beiden Teilen bilden sollte. Tiekens Argumentation hierfür ist stellenweise jedoch wenig überzeugend.

Gegen Ende des Pūrvabhāga, des Teils also, der in jedem Fall von Bāṇa stammt, findet sich eine Episode,³ die, wie viele andere auch, nicht nur von literarischem, sondern auch von kultur-, sozial- und religionsgeschichtlichem Interesse ist. Sie enthält die Beschreibung eines gewissen südindischen Śivaiten, der in einem nordindischen Tempel der Göttin Caṇḍikā lebt. Der Sanskrit-Terminus zur Bezeichnung des Religiösen ist *dhārmika*. Da eine wörtliche Übersetzung hier wenig hilfreich ist⁴ und eine interpretierende Wiedergabe irreführend sein kann,⁵ wird das Wort *dhārmika* vorerst beibehalten, um erst weiter unten eine mögliche Übersetzung vorzuschlagen.

Kādambarī

Doch zunächst ein paar allgemeine Worte zu Bāṇas Komposition. Bāṇa selbst bezeichnet ihre literarische Form als *kathā*, als fiktionale „Erzählung“,⁶ die des HC hingegen als *ākhyāyikā*, als mehr oder weniger historischen „Bericht“.⁷ Diese Terminologie deckt sich weitgehend mit der historischen Sanskrit-Poetiken.⁸

³ „Episode“ bezeichnet im Folgenden eine chronologische Abfolge von Ereignissen, den elementaren narrativen Einheiten. Eine Reihe von Episoden ergibt die gesamte „Handlung“ oder „Geschichte“, die durch die (literarische oder jedenfalls individuelle) Darstellungsweise zur „Erzählung“ geformt wird (vgl. Martínez und Scheffel 2016: 27f.). Mit „Passage“ hingegen ist im Folgenden nicht ein inhaltlicher, sondern ein textlicher Ausschnitt gemeint, das heißt ein ausgewählter und zusammenhängender Teil des (mit Varianten) überlieferten Textes.

⁴ Das nominalisierte Adjektiv bezeichnet wtl. jemanden, der eine gewisse (gewohnheitsmäßige) Verbindung zu einem (religiösen) *dharma* hat oder in irgendeiner Weise durch den *dharma* charakterisiert ist. Siehe Halbfass 1988: 310-333 zu den mannigfachen Konnotationen des Begriffs *dharma* und bes. p. 328f. (§ 24) zu den orthodoxen brahmanischen Interpretationen des Begriffs.

⁵ Übersetzungen wie Einsiedler („hermit“, Ridding 1896: 172), Asket („asceet“, Scharpé 1937: 361; „ascetic“, Kale 1924: 287, Layne 1991: 225, 228, Hatley 2007: 73ff.) oder Priester („priest“, Rajappa 2010: 234, 236) verweisen auf eine bestimmte Lebensweise oder soziale/religiöse Funktion, die weder im Wort *dhārmika* noch in der gesamten Episode explizit ist. Smith (2009: 157) nennt den *dhārmika* einen Pseudoheiligen („pseudo-saint“), was, wie sich zeigen wird, den Kern der Sache einigermaßen trifft, m.E. aber etwas über das Ziel hinaus schießt. Vgl. auch Bakkers (2014: 131) Wiedergabe mit „pious ones“ („Fromme“), wobei offen bleibt, auf welche Personengruppe sich diese Bezeichnung in einer Gupta-Inschrift des siebten Jhs. bezieht. Überhaupt lässt sich kaum eine Textstelle finden, in der *dhārmika* eine klar erkennbare Personengruppe oder Funktion bezeichnet, wie dies in Vidyākaras *Subhāṣitaratnakośa* (SRK) der Fall ist. In einer *ārya*-Strophe dieser Anthologie (v. 10.42) ist es ein Ritualpriester, der ein *liṅgam* begießt (*snapayati*). In der Hāla zugeschriebenen Anthologie *Gāhāsattasāi* sind mit der Prakrit-Entsprechung *dhammia* mehrheitlich Wandermendikanten gemeint (ein Beispiel daraus weiter unten), was für die Kā jedoch auszuschießen ist.

⁶ Die Bezeichnung findet sich mehrmals in den einleitenden Strophen des Uttarabhāga (v. 1c, 3c, 4b, 6d).

⁷ HC v. 1.10 und 1.19f.

⁸ Zu Definitionen der *kathā* und ihrer Unterscheidung von der nicht fiktionalen *ākhyāyikā* siehe Jhā 1961: 31-33, Pathak 1966: 6, 9, 36f., Lienhard 1984: 228-230, Tripathy 2007: 16-21 und Warder 2009: 181-189 (§§ 423-438). Viele moderne Definitionen der *kathā* folgen Viśvanāthas *Sāhityadarpaṇa* (SD) 6.332-335.

Inhaltliche Vorlage der *Kā* ist möglicherweise eine Erzählung in der im mittelindischen *Paiśācī* verfassten, aber nicht erhaltenen *Brhatkathā* von Guṇāḍhya.⁹ Als dessen metrische Sanskrit-Fassung gilt Somadevas *Kathāsaritsāgara* (KSS), der „Ozean, in den die Ströme der Erzählungen münden“, so der poetische Titel dieser umfangreichen Dichtung aus dem elften Jahrhundert. Die neunundfünfzigste von weit über hundert „Wellen“ (*tarāṅga*), das heißt Kapitel, des Werkes erzählt eine der *Kā* sehr ähnliche Geschichte, jedoch mit anderen Figurennamen.¹⁰

Als eines der Kennzeichen für Bāṇas literarischen Stil wird häufig seine stellenweise Detailtreue genannt, die in gewisser Weise an den Realismus der Literatur des 19. Jahrhunderts erinnert.¹¹ Dies und Bāṇas Unerschrockenheit in der Wahl des Gegenstandes¹² wird in der für diese Studie ausgewählten Passage eine wichtige Rolle spielen. Bei allem Realismus kommt aber auch die dichterische Phantasie nicht zu kurz. Eines der in der *Kā* am häufigsten verwendeten literarischen Schmuckmittel (*alaṃkāra*) ist die Umdeutung (*utprekṣā*),¹³ die jedoch stets als solche erkennbar ist und dadurch dem Realismus der Darstellung nicht entgegensteht.¹⁴

4.2 Benutzte Quellen

Trotz ihres Umfangs und ihrer literarischen Komplexität wird Bāṇas *Kā* bis heute nicht nur von Sanskritphilologen und Literaturhistorikern sehr geschätzt, wie vielfache Verarbeitungen auch für ein breiteres Publikum zeigen. So strahlte etwa der indische Fernsehsender Doordarshan National erst vor wenigen Jahren eine 15-teilige Fernsehserie mit dem Titel *Kadambari* aus, deren Figuren, Handlung und Schauplätze weitgehend nach Bāṇas Vorlage gestaltet sind. Auch Versionen für Kinder und gekürzte Nacherzählungen erfreuen sich im indischen Kulturraum großer Beliebtheit.

Ich wähle die Wiedergabe „Erzählung“ für *kathā* (Skt.) bzw. *kahā* (Pkt.), weil dies eine wörtliche Wiedergabe der einheimischen Bezeichnung ist, vor allem aber auch deswegen, weil Begriffe wie „Roman“ oder englisch „novel“ größere Probleme aufwerfen. Was die *kathā* mit dem Roman gemeinsam hat, ist ihre unmetrische Form und ihr fiktiver Inhalt. Ein Bericht, vor allem biographischer Art, wurde als *ākhyāyikā* bezeichnet, auch wenn dieser zum Teil ebenfalls fiktionale Elemente beinhaltet, wie Chojnacki (2016: 365-370) betont. Bāṇas *kathā* galt und gilt bis heute als Musterbeispiel dieses Genres, soweit, dass in manchen modernen indischen Sprachen der Roman allgemein als *kādambarī* bezeichnet wird.

⁹ Vgl. jedoch Jhā 1961: 25-30.

¹⁰ KSS 59.22-178 (p. 304-308); vgl. auch *Brhatkathāmañjarī* (BKM) 16.183-251 (p. 555-560; Mańkowski [1902: 147-156] schlägt eine Reihe von Verbesserungen des Textes der BKM vor). Für einen detaillierten Vergleich aller drei Fassungen siehe Mańkowski 1901. Eine Gegenüberstellung von *Kā* und der Fassung des KSS bietet auch Jhā 1961: 22-30.

¹¹ Smith (2009: 160) nennt diesen Realismus einen von Bāṇas „trademarks“. Tubb (2014b) erkennt dieses Markenzeichen auch in Bāṇas metrischem Werk. Dass Bāṇa dennoch auch unrealistische Elemente verarbeitet, betont Hueckstedt (1985: 10f.).

¹² Smith 2009 und Tubb 2014b.

¹³ Hueckstedt 1985: 31.

¹⁴ Zu dieser Figur siehe oben, Abschnitt II 2.3, Anm. 55.

Das anhaltende Interesse am Originaltext zeigt sich in der großen Zahl vollständiger und teilweiser Textausgaben, die seit dem 19. Jahrhundert mit und ohne Übersetzungen, Paraphrasen und Kommentaren erschienen sind. Einen Eindruck davon soll die folgende kommentierte Auflistung vermitteln, die jedoch keinen Anspruch auf Vollständigkeit erhebt, vor allem in Hinblick auf südindische Ausgaben und Übersetzungen.¹⁵

Vollständige Textausgaben

Kā^P Peter Peterson, *Kādambarī*, Bombay 1883 (Bombay Sanskrit Series 24).

Dem Text dieser Ausgabe liegen mehrere Handschriften und zwei Textausgaben zugrunde (Calcutta 1850 und 1871, siehe Anm. 15), die mir nicht zugänglich waren. Petersons ausführliche Einleitung¹⁶ bezeichnet Hueckstedt nach mehr als einem Jahrhundert (1985: xv) als zumindest stellenweise irreführend. Die Textausgabe selbst ist jedoch hervorragend und mit Varianten und Anmerkungen in einem eigenen Teil versehen. Weitere Auflagen erschienen in Bombay 1885, 1889, 1899 und 1900, wobei hierfür die Anmerkungen zum Text mit Lesarten zweier weiterer Handschriften und Zitaten aus weiteren Kommentarhandschriften ergänzt wurden.

Kā^{KP} Kasinath Pandurang Parab, *The Kādambarī of Bāṇabhaṭṭa and his son with the commentaries of Bhānuchandra and his disciple Siddhachandra*, Bombay 1890.

Neben Kā^P verweise ich im Folgenden immer wieder auch auf diese Ausgabe, da sie mit dem einzigen alten, vollständigen und für das Textverständnis sehr nützlichen Sanskritkommentar versehen ist. Zudem ist sie durch mehrmalige Nachdrucke (³1908, ⁵1916, ⁸1940) gut zugänglich.

Kā^K Moreshwar Ramchandra Kale, *Bāṇa's Kādambarī*, Bombay 1895.

Die Ausgabe auf der Grundlage zweier Handschriften enthält Varianten, Kales eigenen Sanskritkommentar *Tattvapraṅkāsikā*, eine umfassende Einleitung, Erläuterungen, eine englische Übersetzung und ein Glossar ausgewählter Sanskritbegriffe.

Kā^{PKP} Pandurang Vaman Kane, *The Kādambarī of Bāṇabhaṭṭa*, Bombay 1911.

¹⁵ Eine Reihe von Editionen listen Lienhard (1984: 253, n. 44) und Scharpé (1937: 112-123) auf, als die ältesten jene von Madana Mohana Tarkalamkara (Calcutta 1850 [1849 lt. Scharpé]), die auch Weber (1853) für seine Analyse benutzte, und jene von Taranatha Tarkavacaspati Bhattacharya (Calcutta 1871). Wichtige Editionen, beginnend mit jener von Peterson (Kā^P), kommentiert Hueckstedt (1985: xiv-xvi). Ergänzend seien noch die folgenden genannt: Kailāśacandra Bhāṭṭācārya, *Kādambarī: Uttarabhāga*, Calcutta 1885, mit Sanskritkommentar und Anmerkungen in Bengali; Haridas Siddhantavagisa Bhattacharyya, *Kādambarī*, Calcutta ⁴1950 (zitiert in Bhattacharya 2013); Mohanadev Pant, *Kādambarī of Bāṇabhaṭṭa*, Bd. 1, Varanasi 1971 (Pūrvabhāga mit Bhānucandras Kommentar, Hindi-Übersetzung des Herausgebers und gelegentlich angeführten Varianten); Mohanadev Pant, *Kādambarī of Bāṇabhaṭṭa*, Varanasi 1977 (Uttarabhāga mit dem Sanskrit-Kommentar des Herausgebers, einem lt. Hueckstedt [1985: xvi] sehr nützlichen Kommentar für den Uttarabhāga, mit Hindi-Übersetzung und Varianten). Die letztgenannten Publikationen wurden für die vorliegende Studie nicht berücksichtigt.

¹⁶ Sofern nicht anders gesagt, sind die erwähnten Einleitungen, Erläuterungen etc. in Englisch.

Diese Studienausgabe des zweiten Teils des Pūrvabhāga enthält neben dem Sanskrittext (entsprechend Kā^P p. 124-237) vereinzelt angeführte Handschriftenvarianten, Einleitung, ausführliche Anmerkungen für das Textverständnis und mehrere Indizes (Sanskrit und Englisch). Sie umfasst damit dem Titelblatt zufolge „the portion prescribed for the B.A. Examination in 1912 and 1913“. Den ersten Teil des Pūrvabhāga, der zumindest 1920 noch einmal aufgelegt wurde, konnte ich nicht einsehen, Kanes Erläuterungen sind jedoch in Kā^V wiedergegeben.

Kā^{PKu} Pandurang Vaman Kane, *Kādambarī (Uttarabhāga)*, Bombay 1913.

Ganz wie Kā^{PKp} gestaltet. Der Textumfang entspricht Kā^P p. 239-369.

KāTh Krishnamohan Thakkur, *Kādambarī (Pūrvārdha) of Bāṇabhaṭṭa, Edited with The Chandrakalā and Vidyotinī Sanskrit and Hindī Commentaries*, Varanasi ⁵1982 (Kashi Sanskrit Series 151).

Der von Krishnamohan Thakkur Sastri verfasste Sanskritkommentar gilt Hueckstedt (1985: xv f.) als der nützlichste für den Pūrvabhāga. Auch Thakkurs Einführung in das Werk ist in Sanskrit verfasst. Neben der Paraphrase in Hindi sind gelegentlich Textvarianten und Glossen in Sanskrit angeführt. Die Seiten 524-670 der 1960 in Varanasi erschienenen Auflage dieser Ausgabe bilden die Grundlage für den auszugsweise digitalisierten Grundtext des Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages (<http://gretil.sub.uni-goettingen.de>, zuletzt aufgerufen am 22.5.2019).

Kā^M Ram Chandra Misra, *Kādambarī (Uttarārdha) of Son of Bāṇabhaṭṭa, Edited with The Chandrakalā and Vidyotinī Sanskrit and Hindī Comentaries*, Varanasi ²1973 (Kashi Sanskrit Series 151).

Die kurze Einleitung in Hindi, die im Anschluss an Thakkurs Sanskritkommentar ebenfalls *Chandrakalā* genannten Erläuterungen und die Hindi-Paraphrase *Vidyotinī* dieser Ausgabe des Uttarabhāga stammen von Ram Chandra Misra.

Kā^{Sh} Acharya Shesharaja Sharma Regmi, *Kādambarī (Pūrvārdha) of Bāṇabhaṭṭa edited with the 'Candrakalā' Sanskrit & Hindī Commentaries*, Vārāṇasī 2014 (Chaukhamba Surbharati Granthamala 41).

Anders als der Titel des Sanskritkommentars vermuten lässt, beruht Shesharaja Sharmas *Candrakalā* auf dem Studium der Kommentare von Bhānucandra, Kale und Thakkur. Diese wie auch die Hindi-Paraphrase stammen aus seiner eigenen Feder, wie Sharma selbst festhält (*upodghāt* p. 8f.), ebenso die kurze Einleitung in Bāṇas Werk in Hindi. Die Ausgabe enthält zudem einen photographischen Nachdruck von Kā^M. Zur inhaltlichen Orientierung sind die Sanskrittexte beider Teile mit sehr nützlichen Kopfzeilen versehen.

Teilausgaben

Kā^{Kp} Moreshvar Ramcandra Kale, *Bāṇa's Kādambarī (Pūrvabhāga Complete)*, Delhi etc. 1928.

Dritte und revidierte Auflage des Pūrvabhāga mit Kommentar, englischer Übersetzung und Anmerkungen, die erstmals in Kā^K erschienen waren. Gegenüber der Erstausgabe wurden hier in erster Linie die englischsprachigen Anmerkungen überarbeitet. Die überarbeitete vierte Ausgabe (Delhi 1968) wurde erst vor kurzem (Delhi 2017) als Nachdruck wieder aufgelegt.

Kā^V P.L. Vaidya, *Kādambarī Kathāmukha*, Poona 1939 (Poona Oriental Series 48).

Die ebenfalls mehrmals aufgelegte Ausgabe (1951, 1965) verbindet den Sanskrittext (weitestgehend gemäß Kā^P), eine englische Übersetzung von J.S.N. Chakravarthy und die Anmerkungen von P.V. Kane in Kā^{PKP}. Der Text beginnt mit der ersten Zeile der Kā und endet unmittelbar vor der Erzählung Jābālis (Kā^P p. 1,1-49,17).

Kā^{Dh} Keshav Bhikaji Dhawale, *Kādambarī. Pūrvabhāga*, Bombay 1941.

Text mit Einleitung, Anmerkungen und Übersetzung eines Abschnitts, der mit der Schilderung von Candrāpīḍas Kindheit beginnt und mit der Beschreibung des Sees Acchoda endet (Kā^P p. 76,1-124,5).

Kā^S R. Sreenivasachar, *Kādambarī: Pūrvabhāga Part II*, Bangalore 1952.

Der Sanskrit-Text mit englischer Übersetzung aus dem Pūrvabhāga erstreckt sich von der Schilderung der Rettung des Papageis durch Hārīta bis zu jener der Feierlichkeiten anlässlich der Geburt Candrāpīḍas (Kā^P p. 32,2-70,19). Er galt als „Portion prescribed for the Mysore University B.A., B.Sc., and Honours Exams '54“. Der auf dem hinteren Umschlagblatt beworbene *Pūrvabhāga Part I* war mir nicht zugänglich.

Kā^{Jh} Ramakant Jha und Harihar Jha, *Kādambarī-Śukanāsopadeśaḥ 'Uttamā' 'Mālatī' saṃskṛta-hindī-vyākhyopetaḥ*, Varanasi 1961 (Vidyābhavan Saṃskṛta Granthamālā 64).

Neben dem Sanskrittext enthält diese Ausgabe eine ausführliche Einleitung in Hindi, eine Sammlung von Zitaten aus dem edierten Textabschnitt, eine Hindi-Übersetzung und verschiedene Erläuterungen in Sanskrit und Hindi. Der vergleichsweise kurze, Śukanāsopadeśa genannte Abschnitt umfasst die Unterweisung, die Śukanāsa, ein Minister des Königs Tārāpīḍa, dessen Sohn Candrāpīḍa anlässlich der Weihe zum Thronfolger (*rājyābhiṣeka*) erteilt (Kā^P p. 102,12-110,6).

Kā^{PP} Pradyumna Pandeya, *Kādambarī-Mahāśvetāvṛttāntaḥ 'Prakāś' Hindīvyākhyopetaḥ*, Varanasi 1961 (Vidyābhavan Saṃskṛta Granthamālā 65).

Ausgabe der Erzählung Mahāśvetās mit unkommentierten Handschriftenvarianten, Verzeichnis der im edierten Textabschnitt vorkommenden literarischer Figuren, Hindi-Übersetzung und *Mahāśvetāvṛttāntavyākhyā* betitelm Sanskritkommentar des Herausgebers. Der im Anhang gedruckte Sanskritkommentar ist fast vollständig mit einer Paraphrase in Hindi versehen. Der edierte Textabschnitt beinhaltet Candrāpīḍas Begegnung mit der Asketin Mahāśvetā und deren Erzählung von ihrer Weltabkehr (Kā^P p. 124,6-176,1). Er schließt damit nicht unmittelbar an den in derselben Serie edierten Text von Kā^{Jh} an, sondern an jenen in Kā^{Dh}. Die Einleitung (*bhūmikā*) ist zum größten Teil (p. 1-42) ein Nachdruck der von R. und H. Jha verfassten Einleitung zu Kā^{Jh}.

Kā^{RJh} Ratinath Jha, *Śrīmadbāṇabhṭṭapraṇītā Kādambarī (kathāmukhaparyantā)*, Varanasi 1967.

Die Ausgabe mit Bhānucandras Sanskritkommentar und Jhas Hindi-Übersetzung erstreckt sich vom Beginn der Kā bis zur Einleitung zu Jābālis langer Erzählung (Kā^P p. 1,1-49,17). Sie wurde zuletzt in Delhi ¹⁰2017 nachgedruckt.

Kā^{DS} David Smith, *Princess Kādambarī*, Bd. 1, New York 2009 (Clay Sanskrit Library).

Text und englische Übersetzung umfassen den Anfang der Kā einschließlich des Śukanāsopadeśa (Kā^P p. 1,1-110,6). Da die Clay Sanskrit Library nicht fortgeführt wurde, sind nach diesem ersten Band keine weiteren Bände zur Kā erschienen.

Kommentare in Sanskrit

Mehr als ein Dutzend Sanskritkommentare zur Kā sind bekannt, der größere Teil jedoch nur in Form unveröffentlichter Handschriften oder aus Erwähnungen in anderen Kommentarwerken, nämlich:¹⁷

- Die *Kādambarīṭīkā* des Bhānucandra und seines Schülers Siddhacandra ist in Kā^{KP} vollständig ediert. Sie ist der älteste und sowohl für Pūrva- als auch Uttarabhāga vollständig erhaltene Kommentar zur Kā. Bhānucandra erwähnt in seinen Ausführungen zur ersten Einleitungsstrophe Bāṇas (Kā^{KP} p. 2,20) einen noch älteren Kommentar (*prācīnavyākhyā*). Seinen eigenen Einleitungsstrophen und dem Schlusskolophon zufolge war Bhānucandra ein Jaina, der von Großmogul Akbar geehrt und gefördert wurde. Er führt Varianten an, die er auch kommentiert, und zitiert nicht weniger als 13 Lexica (*kośa*) und eine Vielzahl von Werken der Sanskrit-Dichtung.¹⁸
- *Tattvaprakāśikā* von M.R. Kale zum Pūrvabhāga (Kā^K und Kā^{KP}).

¹⁷ Siehe NCC Bd. 3 (1967), p. 336f., Krishnamachariar 1937: 450 (§ 455), Natha und Chaudhuri 1951: 1204f. und Tripathy 2007: 8-21.

¹⁸ Eine kritische Analyse des Kommentars bietet Tripathy 2007: 179-193.

- Die *Candrakalā* von Krishnamohan Thakkur (KāTh), die Hueckstedt (1985) sehr schätzte.
- Der ebenfalls *Candrakalā* betitelte Kommentar von Shesharaja Sharma in dessen Textausgabe Kā^{Sh}.
- Die *Kalpalatā* von Haridas Siddhantavagisa Bhattacharyya zum Pūrvabhāga erschien in dessen oben, Anm. 15, erwähnter Textausgabe nebst einer Übersetzung der Kā in Bengali.
- Eine *Ṭīkā* von Kailāśacandra Bhaṭṭācārya zum Uttarabhāga erschien in dessen oben, Anm. 15, erwähnten Textausgabe mit Anmerkungen und Übersetzung in Bengali.
- *Āmoda* oder *Kādambarīprakāśana* von Aṣṭamūrti: Der unveröffentlichte Kommentar zu beiden Teilen der Kā enthält Verweise auf eine Reihe zum Teil gut bekannter Sanskritwerke und wird von Kane in Kā^{PKp} und Kā^{PKu} zitiert. Tripathy (2007: 11) beschreibt das durchgehend metrisch verfasste Werk als gut, aber mager.
- *Kādambarīpadārthadarpaṇa*: Der unveröffentlichte Kommentar von einem namentlich nicht bekannten Verfasser zu beiden Teilen der Kā wird ebenfalls in Kā^{PKp} und Kā^{PKu} zitiert. Er enthält zahlreiche Verweise auf andere Werke der Sanskritdichtung und stimmt in seinen Erläuterungen oft mit dem (gemäß Kane jüngeren) *Āmoda* überein.
- Einen weiteren unveröffentlichten Kommentar zum Uttarabhāga von Arjun Paṇḍit erwähnt Kane in Kā^{PKu}.
- Die folgenden vier bis heute unveröffentlichten Kommentare zitiert Peterson in den überarbeiteten Anmerkungen zu seiner Textausgabe Kā^P (siehe oben): *Caṣaka* von Śivarāma Tripāṭhin, *Viṣamapadavivṛtti* von Bālakṛṣṇa, *Kādambarīpraveśavivṛtti* von Sukhākara (oder Sudhākara) und *Gūḍhārthavidyotinī* von Mahādeva. Die beiden erstgenannten erläutern nur den Pūrvabhāga.
- Die *Viṣamapadavivṛtti* (gemäß NCC *Viṣamapadavṛtti*) von Vaidyanātha Pāyaguṇḍa zum Pūrvabhāga erwähnt Tripathy 2007: 10. Auch sie existiert nur in Handschriftenform.
- Zwei weitere unveröffentlichte Kommentare von Ghanaśyāma zum Pūrvabhāga und von Sūracandra.
- Der NCC (Bd. 3, p. 336) listet zudem eine Handschrift des *Kādambarīdarpaṇa* von Mandanamāntrin, des *Padārthadarpaṇa* eines unbekanntes Verfassers und einer nicht näher bestimmten *Ṭīkā*.
- Hinzu kommen Erläuterungen in Sanskrit in gekürzten und auszugsweisen Studienausgaben wie Kā^{PP} und Kā^{Jh} (weitere in Natha und Chaudhuri 1951: 1205).

Für die vorliegende Studie wurden (neben den Erläuterungen und Übersetzungen in Englisch und Hindi) nur die Kommentare der oben beschriebenen Ausgaben benutzt, nämlich:

- *Kādambarīṭīkā* von Bhānucandra und Siddhacandra in Kā^{KP} und Kā^{RJh},
- *Tattvaparakāśikā* von M.R. Kale in Kā^K und Kā^{Kp},

- *Candrakalā* von Krishnamohan Thakkur in KāTh,
- *Candrakalā* von Shesharaja Sharma in Kā^{Sh},
- *Mahāśvetāvṛttāntavyākhyā* in Kā^{PP} und
- die mit *Uttamā* betitelten Erläuterungen in Kā^{Jh}.

Übersetzungen (ohne Sanskrittext)¹⁹

Ridding, C.M.

1896 *The Kādambarī of Bāṇa, Translated with Occasional Omissions* (Nachdruck New Delhi 1974).

Die erste, fast vollständige englische Übersetzung der Kādambarī.

Kale, Moreshvar Ramcandra

1924 *A Literal English Translation of Bāṇa's Kādambarī (Pūrvabhāga Complete)*, Bombay.

Unveränderter, separater Nachdruck der Übersetzung in Kā^{Kp}.

Scharpé, Adriaan Alberik Maria

1937 *Bana's Kadambari – vertaling van het Sanskrit in het Nederlands, van het Uttarabhaga en van gedeelten van het Purvabhaga, met inleiding, aantekeningen en lexicographisch appendix*, Leuven.

Studie und niederländische Übersetzung des Uttarabhāga und jener Passagen, die Ridding (1896) nur stark gekürzt wiedergegeben hatte.

Layne, Gwendolyn

1991 *Kādambarī: a classic Sanskrit story of magical transformations*, New York u.a.

Die erste vollständige Übersetzung ins Englische. Rezensionen erschienen u.a. von J.W. de Jong im *Indo-Iranian Journal* 37.4 (1994): 357-359 und Robert A. Hueckstedt im *Journal of the American Oriental Society* 115 (1995): 152-154.

¹⁹ Eine Reihe von bis 1933 erschienenen Übersetzungen in das Englische und mehrere indische Sprachen listet Scharpé (1937: 123-127). Bis 1967 erschienene Übersetzungen sind im NCC, Bd. 3, p. 335, gelistet.

4.3 Der *dhārmika*²⁰

Werfen wir zunächst einen Blick in die erste und vielzitierte englische Übersetzung der Kā von C.M. Ridding (1896: 172):

„And on the way he [Candrāpīḍa] beheld in the forest a red flag, near which was a shrine of Durgā, guarded by an old Draviḍian hermit who made his abode thereby.“

Riddings Übersetzung enthält zahlreiche Abschnitte, die als „condensed“ gekennzeichnet sind und in der Tat äußerst knapp gehaltene Zusammenfassungen darstellen. Sie wurden später allesamt von Scharpé (1937) vollständig ins Niederländische übersetzt.²¹ Die im Folgenden behandelte Passage ist eine davon. Die erste englische Übersetzung, die ihn enthält, erschien 1917, weitere folgten.²² Obwohl Textausgaben und vollständige Übersetzungen der Kā sowie Sanskrit-Kommentare zugänglich waren,²³ zogen der Tempel der Caṇḍikā – die Göttin wird in der Passage auch Durgā und Ambikā genannt – und dessen Bewohner erst vor wenigen Jahren die Aufmerksamkeit der (außer-indischen) Fachwelt auf sich. Studien dazu wurden von Hatley (2007: 73-82) und Smith (2009) publiziert.²⁴

Die Prosa der Kā ist nicht immer leicht zu lesen, besonders auch jene Stellen, die Ridding sich gezwungen sah zu kürzen. Dies ist liegt unter anderem durch zwei syntaktische und ein narratives Merkmal bedingt. Zum einen kann die schier endlose syntaktische Spannung deskriptiver Passagen dem modernen Leser erhebliche Schwierigkeiten bereiten. Umfangreiche Beschreibungen bestehen häufig aus einem einzigen Satzgefüge, das sich über mehrere Seiten der Druckausgaben erstreckt und dessen grammatikalisches Subjekt und Prädikat erst ganz am Ende der langen Konstruktion genannt werden. Das heißt, der Autor nennt das eigentliche Objekt der Beschreibung, die Figur eines Königs etwa oder eine Stadt, erst nach mehreren Druckseiten beim Namen. Zum anderen erzeugt eine Fülle überlanger Wortkomposita eine sehr hohe semantische Dichte.²⁵ Zudem

²⁰ Wesentliche Teile dieses Abschnitts entstammen einem Vortrag im Rahmen des Symposiums *Tantric Communities in Context – Sacred Secrets and Public Rituals*, Wien, 5.-7. Februar 2015, Institut für Kultur- und Geistesgeschichte Asiens (IKGA) der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, und erschienen in Ferstl 2019.

²¹ Scharpé 1937: 283-364 (Übersetzungen aus dem Pūrvabhāga) und 129-281 (aus dem Uttarabhāga); die Beschreibung des Caṇḍikā-Tempels und des *dhārmika* findet sich auf p. 359-364.

²² Siehe Scharpé 1937: 123f. Als älteste moderne Übersetzung nennen Scharpé (1937: 124) und Lienhard (1984: 253, n. 44) jene von Tarkashankar Tarkaratna aus dem Jahr 1858 in die Bengali.

²³ Siehe oben, Abschnitt II 4.2.

²⁴ Berücksichtigungen des *dhārmika* finden sich außerdem in einer religionsgeschichtlichen Studie von Lorenzen (1972: 17f.), in der umstrittenen Darstellung der Caṅkam-Dichtung von Tieken (2001: 226f.) und in der achten Folge der oben erwähnten Fernsehserie von Doordarshan National. Frühere Berücksichtigungen der Passage erschöpfen sich in der bloßen Erwähnung z.B. des „drawiḍische[n] Mönch[es]“ im „Tempel der Durgā“ (Mańkowski 1901: 240).

²⁵ Beginnend mit Daṇḍins KĀ (um 700) bezeichnen indische Autoren und Literaturtheoretiker diesen Stil voll „Intensität“ (*gāḍhatva*), „Kraft“ (*ojas*), aber auch „Anmut“ (*kānti*), nach der geographischen Region in

wird in kaum einer Phrase auf den Schmuck bisweilen komplizierter literarisch-poetischer Figuren verzichtet. In der kunstvollen Prosa der Sanskrit-Dichter, die bis auf Inschriften aus der Zeit des ersten Jahrhunderts vor und nach Christi zurückzuverfolgen ist,²⁶ sind diese Stilmittel sehr beliebt und weit verbreitet. Sie tragen in der Regel jedoch nicht viel zur Handlung der Erzählung bei.

Auch die *dhārmika*-Episode hat keine vordergründig erkennbaren Auswirkungen auf den weiteren Verlauf der Handlung.²⁷ Dennoch würde ihre Streichung das Gesamtbild beeinträchtigen. Sie zu übergehen²⁸ würde einen Verlust bedeuten, der aus inhaltlicher (*ārtha*) wie literarischer (*śabda*) Sicht kaum zu rechtfertigen ist. Die folgenden Ausführungen sollen dies verdeutlichen. Um die Episode in den Erzählverlauf der Kā einzuordnen, folgt zunächst eine Übersicht über die gesamte Erzählung des Werkes, gefolgt von einer Übersetzung der relevanten Passage und einer Analyse.

Zusammenfassung und Struktur der Erzählung²⁹

I) Der Autor erzählt: König **Śūdraka** bekommt in seiner Residenz in Vidiśā am Ufer der Vetravatī Besuch von einem Cāṇḍāla-Mädchen,³⁰ das ihm einen Papagei überreicht.

und um Bengalen (*gauḍa*), in der er vorherrschend gepflegt worden sein soll, als *gaudīyā rītiḥ* (Raghavan 1973: 147-200, Sathaye 2010: 367). Der Beitrag von Bronner (2014) zu Subandhus langen Komposita und die Beobachtungen von Shulman (2014b: 287-292) zu Bāṇas Prosasyntax sind nicht nur sehr erhellend, sondern erweisen der stilistischen Eigenart auch sehr viel mehr Wertschätzung als dies einst etwa Jacobi (1895: 338) tat, wenn er von „solchen unförmlichen Sätzen“ und „wahre[n] Satzungeheuer[n]“ sprach. Immerhin gilt den vormodernen Poetikern das „Überwiegen von Komposita“ (*samāsabhūyastva*) als großer literarischer Vorzug, als „das Leben der Prosa“ (*gadyasya jīvitam*), wie Daṇḍin es formulierte (KĀ 1.80).

²⁶ Siehe Ollett 2016: 40-45.

²⁷ Wenn wir der Überlieferung von Bāṇas vorzeitigem Tod und der Vollendung der Kā durch seinen Sohn Bhūṣaṇabhaṭṭa Glauben schenken, liegt die Vermutung nahe, dass Bhūṣaṇa den Plan seines Vaters nicht genau kannte und nicht wusste, wie er mit der *dhārmika*-Episode weiter verfahren sollte. Tieken (2014) stellt die Legende von Bāṇas Tod jedoch in Frage und interpretiert sie als literarischen Trick des Autors selbst.

²⁸ Tatsächlich wurde die *dhārmika*-Episode nicht einmal in den Appendix zu Riddings Übersetzung aufgenommen, der unter anderem „a few passages, chiefly interesting as mentioning religious sects“ enthält (Ridding 1896: xxii). Auch viele Kompendien zur Sanskrit-Literatur erwähnen sie nicht (so u.a. Lienhard 1984: 253-255). Warder (1983: 43) zählt hierbei zu den wenigen Ausnahmen, wenngleich er den „mad pseudo ascetic“ in einem vergleichsweise kurzen Abschnitt (§ 1728) bloß erwähnt, um „a certain shallowness of [Candrāpīḍa’s] character, rather than a seriousness of his education“ zu konstatieren.

²⁹ Handlungsübersichten finden sich auch in den meisten Text- und Studienausgaben wie Kā^P (Introduction, p. 1-35), Kā^{PKu} (Appendix I, p. 378-392) und Kā^h (*bhūmikā*, p. 22-24) und in der Einleitung zur Übersetzung von Ridding (1889: viii-x). Gewohnt ausführlich fasst Warder (1994: 29-44 und 85-91 [§§ 1699-1729 und 1811-1822]) den Handlungsverlauf zusammen. Die älteste deutschsprachige Inhaltszusammenfassung der Kā dürfte von Albrecht Weber stammen (Weber 1853: 583-589). Eine vereinfachte Strukturanalyse der verschiedenen Erzählebenen bietet Chojnacki (2016: 371). Sie analysiert zudem den deutlichen Einfluss der nichtlinearen Erzählweise und anderer narrativer Techniken Bāṇas, die in dieser Weise in früheren Werken nicht nachzuweisen sind, auf die jinistische Erzählliteratur.

³⁰ Kā^P p. 1-18. Das explizit dunkelhäutige Mädchen aus dem Süden (Kā^P p. 8,13f. und 10,17-11,19) ist vielleicht eine Lumpensammlerin oder Aufseherin einer Leichenverbrennungsstätte (Warder 1994: 30 [§ 1700]), jedenfalls von niedrigster sozialer Herkunft.

IIa) Der **Papagei** namens Vaiśampāyana erzählt ihm vom Ṛṣi **Jābāli**, dessen Schüler **Hārīta** ihn nach einem Angriff von Jägern aus dem Stamm der Śabaras im Wald des Vindhya-Gebirges aufgenommen und großgezogen hat.³¹

III) Innerhalb von Vaiśampāyanas Erzählung erzählt Jābāli ihm und seinen Schülern in der Wald-einsiedelei (*āśrama*) von König **Tārāpīḍa** in Ujjayinī:

Dieser schildert seinem Hauptminister **Śukanāsa** seinen Traum vom Mond(gott Candra) und seiner Gattin **Vilāsavatī**, der vorausdeuten lässt, was wenig später tatsächlich eintritt: die Geburt ihres gemeinsamen Sohnes **Candrāpīḍa**.³² Śukanāsas Gattin **Manoramā** gebiert kurz darauf einen Sohn namens **Vaiśampāyana**. Zum Abschluss der gemeinsamen Erziehung³³ der beiden Knaben erhält der sechzehnjährige Candrāpīḍa das Pferd **Indrāyudha** als Reittier, ein Geschenk des persischen Königs, das einst auf magische Weise dem Ozean entstieg ist, und die Prinzessin **Patrālekḥā** als Beteldienerin und enge Vertraute. Nach seiner Ernennung zum Thronfolger zieht er mit Vaiśampāyana und seiner Armee aus, die Welt zu erobern.

Am Berg Hemakūṭa (= Kailāsa)³⁴ verirrt Candrāpīḍa sich bei der Jagd nach einem Paar der Kinnara genannten pferdeköpfigen Fabelwesen, rastet am See Acchoda (nördlich des

³¹ Kā^P p. 18-49. Vaiśampāyana erzählt somit den größten Teil der gesamten Kā. Der Name ist nicht zufällig derselbe, den der legendäre Erzähler des *Mahābhārata* und Schüler des Vyāsa trägt. Der im Sanskrit *śuka* genannte Vogel ist gemäß Dave (2005: 142f.) eigentlich ein Sittich, genauer ein Halsbandsittich (*Psittacula krameri*). Wegen seiner außerordentlichen Fähigkeit zu sprechen wird *śuka* hier zoologisch ungenau mit „Papagei“ wiedergegeben (vgl. Eco 2004: 32-34 zu je nach Kontext gerechtfertigten Übersetzungen von lat. *mus* mit „Maus“ oder „Ratte“). Sprechende Vögel sind in der Literatur Südasiens ein weit verbreitetes Motiv (siehe u.a. Jain 1981: 70-72). Daṇḍins *Kāvyādarśa* (KĀ 2.9) enthält eine treffende Beschreibung (*svabhāvokti*) des *śuka*:

*tuṅḍair ātāmrakuṭilaiḥ pakṣair haritakomalaiḥ |
trivarnarājibhiḥ kaṅṭhair ete māṅjugirah śukāḥ ||*

Mit Schnäbeln rötlich und gekrümmt, mit Flügeln, welche grün und fein,
mit Hälsen dreifärbig gestreift – sie lieblich schrei'n, die Papagei'n.

³² Der Name bedeutet etwa „der den Mond als Scheitelkranz trägt“. Ähnliche Namen mit dem Hinterglied *āpīḍa* („Scheitelkranz“) tragen sowohl literarische Figuren wie Tārāpīḍa (Candrāpīḍas Vater, „mit den Sternen als/im Scheitelkranz“) als auch historische Personen wie Muktāpīḍa („mit Perlen im Scheitelkranz“, ein kaschmirischer Herrscher und Förderer des Dīnnāga-Kommentators Dharmottara aus dem 8. Jh.). Der Traum vom Mond (Kā^P p. 65), in dessen Folge ein Thronfolger geboren wird, ist ein wiederkehrendes literarisches Motiv. Auf eine Reihe von Beispielen aus der Erzählliteratur verweist Jain (1981: 42f.). Es hat seinen Ursprung in den Wissenschaften von der Deutung von Omen (*nimittaśāstra*) und speziell von Träumen (*svapnaśāstra*), die eine umfangreiche Literatur hervorgebracht haben (Jain 1981: 144-154).

³³ Siehe Chisholm 1981 zu literarischen Darstellungen höfischer Erziehung.

³⁴ MBh 6.7.39ab nennt den Berg ebenfalls mit beiden Namen.

Kailāsa)³⁵ und trifft dort ein Asketenmädchen, das in einem Tempel des Gottes Śiva musiziert: die traurige **Mahāśvetā**. Ihre Betelträgerin und Vertraute ist **Taralikā**.³⁶

IVa) Mahāśvetā, die Tochter einer Apsaras, erzählt auf Candrāpīḍas Bitte von ihrer Herkunft und dem Grund ihrer Weltabkehr: Eines Tages verliebte sie sich beim See Acchoda in den jungen Asketen **Puṇḍarīka** so sehr, wie er sich in sie.³⁷

Va) Wie sie von seinem Begleiter **Kapiñjala** erfährt, ist Puṇḍarīka der Sohn der Göttin Lakṣmī, die ihn auf einem Lotus sitzend und beim bloßen Anblick des Weisen **Śvetaketu** empfangen hatte.³⁸

IVa) Nach einer kurzen Romanze zwischen Mahāśvetā und Puṇḍarīka wird sie heimgerufen. Den Trennungsschmerz überlebt der Jüngling nicht. Auch Mahāśvetā beschließt zu sterben, als der Mondgott herabsteigt, Puṇḍarīkas Leichnam in den Himmel entrückt und der Apsaras eine Wiedervereinigung mit ihm prophezeit. Sofort jagt Kapiñjala der Gottheit nach und verschwindet. Mahāśvetā wird daraufhin zur Asketin.³⁹

III) Candrāpīḍa tröstet sie und erkundigt sich nach ihrer Betelträgerin **Taralikā**.⁴⁰

IVa) Darauf erzählt Mahāśvetā von ihrer besten Freundin **Kādambarī**, der Tochter des Siddha-Königs **Citraratha** und der Apsaras **Madirā**. Kādambarī habe geschworen, nicht eher zu heiraten, als Mahāśvetās Liebesleid ein Ende gefunden hat. Taralikā ist als Botin auf dem Weg zu ihr.⁴¹

III) Da Kādambarī sich aber von Taralikā nicht umstimmen lässt, sucht Mahāśvetā selbst die Freundin auf, die mit ihrer Freundin Madalekhā am Kailāsa weilt. Candrāpīḍa begleitet sie dorthin und verliebt sich auf den ersten Blick in Kādambarī – und sie sich in ihn. Dessen ungeachtet bricht Candrāpīḍa am folgenden Morgen auf, um zu seiner Armee zurückzukehren, und trifft diese samt Vaiśampāyana und Patralekhā auf halbem Wege beim See Acchoda. Der Lautenträger Kādambarīs, ein Gandharva namens **Keyūraka**, überbringt ihm die Nachricht, dass Kādambarī an unerträglichem Trennungsschmerz leidet. Candrāpīḍa reitet also erneut zur Liebeskranken, bleibt wie zuvor aber eher zurückhaltend, lässt nun Patralekhā bei ihr und kehrt wieder zum See zurück.

³⁵ Patil 1946: 286: “A little north of the Kailasa is the hill called Candraprabha at the foot of which is the Acchoda lake which is the source of the river Acchoda whose banks are lined with a forest named Citraratha.“
Siehe auch Dikshitar 1951: 27.

³⁶ Kā^P p. 50-136.

³⁷ Kā^P p. 136-144.

³⁸ Kā^P p. 144f.

³⁹ Kā^P p. 145-173.

⁴⁰ Kā^P p. 173-176.

⁴¹ Kā^P p. 177f.

Dort meldet man ihm, dass sein Vater ihn nach Ujjayinī ruft, und seiner Truppe voraus-eilend bricht er dorthin auf. Auf dem Weg kommt er durch einen Wald und zu einem Caṇḍikā-Tempel, in dem ein schrulliger Alter aus dem Süden lebt.

In Ujjayinī überbringt ihm Patralekhā Botschaft von Kādambarī, die so sehr leidet, dass sie nicht mehr leben möchte. Beginn des Uttarabhāga:⁴² Nach Patralekhā kommt Keyūra-ka ebenfalls nach Ujjayinī, wenig später auch die Heeresgruppe, aber ohne Vaiśampāyana, der mysteriöserweise beim See bleibt. Zwei Tage später reitet Candrāpīḍa los, um ihn dort zu suchen, jedoch vergeblich. Stattdessen trifft er Mahāśvetā.⁴³

IVb) Mahāśvetā erzählt ihm, ein Brahmane habe sich in sie verliebt, worauf sie, nicht wissend, dass es Puṇḍarīka in der Gestalt Vaiśampāyanas sei, ihn in einen Papagei verwandelt habe. Mahāśveta hat ihren Geliebten also zum zweiten Mal verloren (wie sie von Kapiñjala später erfährt).⁴⁴

III) Als Candrāpīḍa diese Nachricht vernimmt, wird er ohnmächtig. Kurz darauf kommt Kādambarī mit Patralekhā, glaubt ihn tot und möchte ins Feuer gehen. Aber eine himmlische Stimme prophezeit die künftige Wiedervereinigung beider Liebespaare (vgl. oben, IVa) und rät ihr, solange den seelenlosen Leib Candrāpīḍas zu hüten.

Patralekhā stürzt sich mit Candrāpīḍas Pferd Indrāyudha in den Acchoda-See, da es nicht recht sei, dass es ohne Herren lebe. Da kommt es zur großen Freude Mahāśvetās als Asket Kapiñjala (Puṇḍarīkas Freund) verwandelt aus dem See.⁴⁵

IVc) Kapiñjala erzählt auf ihre Fragen, er habe der Gottheit nachgejagt, die Puṇḍarīka zur Mondwelt entrückt hat (IVa).⁴⁶

Vb) Die Gottheit, die sich ihm als Mondgott (*candramas*) vorstellte, und Puṇḍarīka hatten einander verflucht, was ihr jetzt leid täte. Daher hüte sie Puṇḍarīkas Leib und rät Kapiñjala, zu Puṇḍarīkas Vater, dem Weisen Śvetaketu, zu gehen.⁴⁷

IVc) Kapiñjala weiter: Ein himmlisches Wesen (*vaimānika*), über dessen Behausung er einst gesprungen war, hat ihn verflucht und zu einem Pferd werden lassen, das seinen Reiter tragen soll, solange dieser lebe. Und der Mondgott, so der Fluchende, werde als Tārāpīḍas Sohn wiedergeboren (das war es, was Tārāpīḍas Traum angedeutet hatte) und sein Reiter

⁴² Kā^P p. 239ff., Kā^{KP} p. 417ff. Hier, inmitten der von Patralekhā berichteten Klage Kādambarīs, übernimmt Bāṇas Sohn Bhūṣaṇa die Autorschaft der Kā.

⁴³ Kā^P p. 178-307.

⁴⁴ Kā^P p. 307-312. Die Verwandlung geschieht kraft des „Aussprechens einer Wahrheit“ (*satyavacana*), etwa: „So wahr ich nie einen anderen Mann begehrt habe ...“, ein religiös-literarisches Motiv, das Hara (2007) beschreibt.

⁴⁵ Kā^P p. 312-319.

⁴⁶ Kā^P p. 319.

⁴⁷ Kā^P p. 319f.

werden. Puṇḍarīka soll als Sohn des höchsten Ministers und als Begleiter des Prinzen (Candrāpīḍa) geboren werden (also als Vaiśampāyana). Darauf wird Kapiñjala zu einem Pferd (nämlich zu Indrāyudha).⁴⁸

III) Kādambarī fragt ihn, was aus Patralekhā wurde. Kapiñjala weiß es nicht und fährt in den Himmel zu Śvetaketu, denn der sollte es wissen.

Kādambarī, Mahāśvetā, Taralikā und Madalekhā wachen einstweilen in einer Höhle über Candrāpīḍas bewusstlosen Leib. Tārāpīḍa, Vilāsavatī, Śukanāsa und Manoramā werden benachrichtigt und kommen ebenfalls. Tārāpīḍa bleibt als Asket im Wald beim Leib seines Sohnes.⁴⁹

Ila) Der Papagei Vaiśampāyana erklärt, Jābālis Geschichte (die vom Abend bis zur Morgendämmerung dauerte) habe ihn daran erinnert, dass er selbst einst Puṇḍarīka war, der Asket, der sich in Mahāśvetā verliebte.

Eines Tages kommt Kapiñjala (von seiner Pferdegestalt befreit) in die Waldeinsiedelei Jābālis und versichert Vaiśampāyana, seine Qual (ein Brahmane in einem Tierkörper!) werde ein Ende finden. Das wüsste er von Śvetaketu.

Sobald der junge Papagei durch Hārītas Pflege stark genug ist, fliegt er von der Einsiedelei nach Norden zu Mahāśvetā, die immer noch Candrāpīḍas Leib hütet. Auf dem Weg fängt ihn ein Cāṇḍāla und bringt ihn zu einem Mädchen seines Stammes, das ihn ihren Sohn nennt, von der er aber nicht wisse, wer sie sei, und die ihn dann an Śūdrakas Hof gebracht hat.⁵⁰

I) König Śūdraka lässt das Mädchen holen und befragt sie. Sie sagt, sie sei Lakṣmī, Vaiśampāyanas Mutter und Śvetaketus Frau. Śūdraka ist der wiedergeborene Candrāpīḍa und niemand geringerer als der Mondgott. Und die Wirkung sämtlicher Flüche habe sich nun erschöpft. Da erinnert sich Śūdraka an Kādambarī und stirbt vor Liebesschmerz. Er verlässt, ganz dem Plan Śvetaketus gemäß, den irdischen Leib Śūdrakas und erwacht als Candrāpīḍa in der Einsiedelei der Mahāśvetā durch eine liebevolle Umarmung Kādambarīs. Vaiśampāyana steigt als Puṇḍarīka mit Kapiñjala vom Himmel herab zu Mahāśvetā, und alle sind glücklich wieder vereint. Patralekhā wird wieder zum Gestirn Rohiṇī, das sie zuvor war, und Tārāpīḍa bleibt, seiner Herrschaft entsagend, als Asket am See. Candrāpīḍa kehrt nach Ujjayinī zurück, vertraut Puṇḍarīka die Regierung des Reiches an und widmet sich ganz Kādambarī, die er zur Frau nimmt.⁵¹

⁴⁸ Kā^P p. 320-322.

⁴⁹ Kā^P p. 322-345.

⁵⁰ Kā^P p. 346-359. Der Cāṇḍāla wird hier (p. 354,12-15) als Jäger aus dem Stamm der Pakvaṇas beschrieben; vgl. Warder 1994: 88 (§ 1917).

⁵¹ Kā^P p. 360-369.

Unmittelbarer Kontext der Tempelpassage

Nach Candrāpīḍas zweitem Besuch bei Kādambarī am Kailāsa folgt er dem Ruf seines Vaters und bricht nach Ujjayinī auf. Auf dem Weg dorthin erleidet der Prinz durch die Trennung von seiner Geliebten schwere Liebespein. Darüber hinaus gerät er mit seiner Truppe in einen tiefen, unbewohnten Wald (*śūnyā aṭavī*), den Bāṇa nahe dem Ende des noch von ihm selbst verfassten Pūrvabhāga ausführlich beschreibt. Die Länge und Komplexität des Satzgefüges (ein einziger Satz, der sich über mehr als eine Druckseite erstreckt)⁵² scheinen programmatisch für die Beschreibung des schwer zu durchdringenden indischen Dschungels. Ein solcher Stil ist in der kunstvollen Erzählprosa jedoch auch bei der Schilderung ganz anderer Inhalte durchaus üblich.⁵³ Es folgt eine inhaltliche Zusammenfassung dieser Wald-Passage.

Der Marsch untertags⁵⁴ führt Candrāpīḍa und seine Truppe durch einen Wald voll alter und starker Bäume, an deren Stämmen sich Mālatī-Lianen ranken und in dem von Elefanten umgestoßene Bäume Umwege notwendig machen; er führt an den Opferstätten (*ghātasthāna*) sogenannter „Helden“ (*vīrapuruṣa*) vorbei, an deren religiös motivierte Selbstverletzungen Denkmale aus Holz und Blattwerk erinnern; durch nur schwer zu durchdringendes Wurzelwerk; vorbei an Haufen von Myrobalanen-Früchten, die durstige Reisende zurückgelassen hatten; an Lachen von übelriechendem und ungenießbarem Wasser zwischen den Baumwurzeln, die nichts desto trotz aufgesucht werden, was an den folgenden Dingen zu erkennen ist: Blüten und Pollen an den Rändern, nahe verstreute Gewandfetzen als Erkennungszeichen von Räufern, Reste von Rastplätzen anderer Reisender und Wegmarkierungen aus mit Lianen verflochtenen Blättern und Gras;

das Gelände zwischen den Bäumen ist unwegsam wegen der honigtriefenden Sinduvara-Bäume an ausgetrockneten, sandigen Bergbächlein, wegen der Lianen und Kriechpflanzen und wegen der kleinen und schlammigen, von Reisenden gegrabenen Wasserlöcher;

Gebell von Haushunden und wilden Hunden verrät armselige, kleine Siedlungen hinter dem Gestrüpp;

bis Sonnenuntergang⁵⁵ gelangt der Trupp in ein weniger dichtes Waldstück mit vielen astlosen Bäumen, oft mit lächerlich wenig Laub am Wipfel, aber mit festen und eng verflochtenen Luftwurzeln, wo Bambusdickicht und abschreckende Figuren aus Laub die wilden Tiere von den reifen Feldern fern halten

⁵² Kā^P p. 223,9-224,12, Kā^{PKP} p. 93,21-94,23; in Textausgaben mit begleitendem Kommentar: Kā^{KP} p. 392,9-394,8, Kā^{KP} p. 332,7-334,9, KāTh p. 633,3-636,5, Kā^{Sh} p. 664,4-668,2.

⁵³ Zu dieser und anderen literarischen Techniken siehe unten.

⁵⁴ Kā^P p. 223,9-22, Kā^{KP} p. 392,9-393,7, Kā^{PKP} p. 93,21-94,9, Kā^{KP} p. 332,7-333,7, KāTh p. 633,3-634,6, Kā^{Sh} p. 664,5-666,3.

⁵⁵ Kā^P p. 223,22ff., Kā^{KP} p. 393,7ff.

und wo Candrāpīḍa in einiger Entfernung eine große rote Flagge ausmachen kann: die ist an einen roten Sandelbaum geknüpft und noch feucht von der blutroten Farbe, gleich einem frischen Klumpen Fleisch;

der Baum ist mit zungenroten Wimpeln geschmückt, mit schwarzen Fliegenwedeln, die aussehen wie Haarzöpfe und Felle frisch geschlachteter Tiere, mit Lotoskapseln und mit einem goldenen, in den Himmel ragenden Dreizack (*triśūlikā*), von dem an einer Eisenkette eine furchteinflößend dröhnende Glocke und ein Wedel (*cāmara*) gleich einer Löwenmähne hängen;

sodass es scheint, als ob die Flagge den Reisenden den Weg zu einem Opfer (*upahāra*) wiese.

Die rote Flagge ist Teil eines Tempels der Göttin Caṇḍikā. Die Beschreibung der Tempelanlage, der Darstellung der Göttin und des Tempelbewohners (in dieser Reihenfolge) ist die zentrale Textpassage für die folgenden Betrachtungen. Nach einem einige Tage währenden Aufenthalt in dem Tempel zieht Candrāpīḍa mit seinem Gefolge weiter nach Ujjayinī.

Die ästhetische Stimmung (*rasa*) der Wald-Passage ist die unheimliche oder „furchterregende“ (*bhayānaka*), wie die einheimische Theorie sie nennt. Sie wird in der Beschreibung des Tempelareals noch gesteigert, was Bāṇa unter anderem durch den gezielten Einsatz von Farben erreicht, teils indem er sie direkt nennt, teils durch deren Andeutung, wie zum Beispiel durch die Nennung bestimmter Blüten. Die vorherrschende Farbe während des Marsches durch den Wald ist anfangs noch Weiß (angedeutet etwa durch die Blüten der Mālatī-Lianen und Sinduvara-Bäume), mit einsetzendem Sonnenuntergang vermehrt Orange-Rot und im Tempel, dessen erstes Erkennungszeichen die rote Fahne ist, schließlich Rot und Schwarz.

Übersetzung der Tempelpassage

Die Wald-Passage mündet unmittelbar in die Tempelpassage, die im Folgenden in einer möglichst genauen Übersetzung wiedergegeben wird. Das Sanskrit-Original besteht auch hier aus einer einzigen Satzkonstruktion, diesmal noch um ein Vielfaches länger als die der vorausgehenden Waldbeschreibung. Die Syntax des Originals wurde im Deutschen durch eine Reihe von Relativsatzkonstruktionen ersetzt, die im Sanskrit nicht vorhanden sind, die es aber ermöglichen, das Satzprädikat und das Objekt der Beschreibung erst am Ende des Satzes zu nennen – ein, wie bereits erwähnt, besonders charakteristisches Merkmal beschreibender Passagen in der Prosadichtung des klassischen Sanskrit. Ein Versuch, Bāṇas zahlreiche Klangfiguren nachzuahmen, allen voran jene

von der Kategorie des *anuprāsa*,⁵⁶ wurde nur gelegentlich unternommen.⁵⁷ Größerer Wert wurde auf die Wiedergabe sämtlicher inhaltlicher Schmuckmittel wie Vergleiche und Metaphern gelegt. Stellenverweise, Seitenumbrüche und voneinander abweichende Lesarten der Textausgaben, die der Übersetzung zugrundeliegen, sind in den Fußnoten verzeichnet.

⁵⁸ (...) schon von fern erblickte er eine große, rote Fahne.

⁵⁹ Da ging er eine Weile auf sie zu, bis er eine (Stätte),⁶⁰

⁶¹ die von einem Zaun aus dem Elfenbein von Waldelefanten umgeben war – so weiß wie die Blütenspitzen der Ketaki;⁶²

⁶³ deren Eingang ein eiserner Torbalken beschützte, der eine Reihe schwarzeiserner Spiegelscheiben trug,⁶⁴ gesäumt von roten Yakwedeln – einer Reihe von Gesichtern von Śabarās gleich, furchteinflößend durch deren rotbraunes Haar;

⁶⁵ und wo, (der Göttin) gegenüber, auf einem pechschwarzem Steinpodest, ein eiserner Büffel aufgestellt war, auf dem Handabdrücke mit rotem Sandel aufgetragen waren – als hätte Yamas von Blut rote Handfläche ihn getätschelt –, und an dessen rotem Auge ein Schakal leckte, ruhelos in seiner Begierde nach einem Tropfen Blutes;⁶⁶

⁵⁶ Zahlreiche Varianten dieser Figur beschreibt Gerow (1971: 102-107).

⁵⁷ Klangfiguren wurden konsequenter in meinen Übersetzungen aus dem YT nachgeahmt, wo diese Elemente auch im Original noch deutlicher ausgeprägt sind als in der Kā (siehe unten, Abschnitt II 6).

⁵⁸ (...) [Kā^P p. 224,12, Kā^{KP} p. 394,8, Kā^{KP} p. 334,9, KāTh p. 636,4, Kā^{KP} p. 94,22, Kā^{Sh} p. 668,2] *mahāntaṃ raktadhvaṃ dūrata eva dadarśa*. Diesem Satzteil geht eine Beschreibung der Fahne voraus.

⁵⁹ *tadabhimukhaś ca kiṃ cid adhvānaṃ gatvā*.

⁶⁰ Um in der Übersetzung ins Deutsche das Prädikat erst am Ende des Satzgefüges zu nennen, wurde ein langer Relativsatz gebildet, der durch seine Länge ähnlich schwer überschaubar ist wie das Original. Gekürzt lautet er: „Da ging er eine Weile auf sie zu, bis er eine (Stätte, die so und so beschaffen war: eine Tempelanlage der Göttin) Caṇḍikā sah.“ Das Objekt der umfangreichen Beschreibung ist im Original *caṇḍikā* (siehe unten, Anm. 161f.), das als Name der Göttin und als Bezeichnung sowohl ihrer figürlichen Darstellung als auch der gesamten Tempelanlage zu verstehen ist.

⁶¹ *ketakīsūcikaṅḍapāṇḍureṇa vanadviradadantakapāṭeṇa* [KāTh p. 637] *parivṛtām* (KāTh: *-sūcīṣaṅḍa-*; Kā^{Sh}: *-sūcīṣaṅḍa-*; Kā^{KP}: *-kavāṭeṇa*).

⁶² Die Blütenblätter der *ketakī*, einer Art der Pandanaceae, ähneln in Form und Farbe tatsächlich den Stoßzähnen von Elefanten.

⁶³ *lohatoṛaṇeṇa ca raktacāmarāvaliparikarāṃ kālāyasadarpa*[Kā^{KP} p. 335]*ṇamaṅḍalamālāṃ śabaramukhamālām iva kapilake*[Kā^{KP} p. 95]*śabhīṣaṇāṃ bibhrāṇeṇa sa*[Kā^{KP} p. 395]*nāthikṛtadvāradeśām* (Kā^{KP}: *navārakta-*).

⁶⁴ Eiserner, aufgereihter Spiegel (*loha-dappaṇāvali*) im Tempel der Caṇḍī erwähnt auch Vākpati in GV 336.

⁶⁵ *abhimukhapraṭiṣṭhiteṇa ca vinihita*[Kā^{Sh} p. 669]*raktacandanahastakatayā rudhirāruṇayamakaratālāsphāliteneva* *ṣoṇitalavalobhalolaśivālihyamānalohitalocanena lohamahiṣeṇādhyāsītāṅjanaśilāvedikām* (Kā^{KP}: *ṣoṇitanavalobha-*; Kā^{KP}, Kā^{Sh}: *-śivāvilihyamāna-*).

⁶⁶ Der Wasserbüffel, *mahiṣa*, gilt als Reittier des Todesgottes Yama. Ein zentrales Element im Mythos der Göttin Caṇḍī ist ihr Sieg über den Büffel in seiner Erscheinung als Dämon Mahiṣāsura (mehr dazu unten, Anm. 224).

- ⁶⁷ wo man mancherorts rote Lotose – den Augen von Waldbüffeln gleich, die von Śabarar erlegt wurden –, mancherorts Agati-Knospen – den Klauen von Löwen gleich –, mancherorts Blüten und Knospen des Palasabaumes – den blutigen Krallen von Tigern gleich – zu segensreichen Blumenhaufen zusammengetragen hatte;⁶⁸
- ⁶⁹ die andernorts mit Bergen gewundener Hornenden von Antilopen die gleichsam keimende, mit Hunderten von feuchten Zungenspitzen die gleichsam knospende, mit Tausenden blutiger Augäpfel die gleichsam blühende, mit Unmengen von Schädeln die gleichsam zur Frucht gereifte Gewalt an den Opferspenden zur Schau stellte;⁷⁰
- ⁷¹ deren Hof von roten Ashokabäumen geschmückt war, die schienen, als trügen sie ihre Blütenbüschel zur Unzeit,⁷² da aus Angst vor Hunden Scharen von roten Hähnen in den Zweigen eng beieinander saßen;
- ⁷³ wo die Palmen – gleich Vetālas, die aus Durst nach dem Blut der Opfergaben zusammengekommen waren – ihre Früchte als Kopfspenden darreichten;⁷⁴
- ⁷⁵ wo Bananenstauden, die scheinbar im Fieber der Angst zitterten, Belbäume, welche scheinbar im Grusel Gänsehaut hatten, Dattelpalmen, denen scheinbar vor Furcht die Haare zu Berge standen, rundum ein Dickicht bildeten;⁷⁶

⁶⁷ *kvacid raktotpalaiḥ śabaranipātītānāṃ vanamahīṣāṇām iva locanaiḥ, kvacid agastikuḍmalaiḥ kesariṇām iva karajaiḥ, kvacit kiṃśukakusumuḍmalaiḥ śārdūlānām iva sarudhirair nakharaiḥ kṛtapuṇyapuṣpa-prakarām* (KāTh: -agastikusumuḍmalaiḥ).

⁶⁸ Form und Farbe der Blumen legen diese Vergleiche nahe. Blumenopfer sind *Niśvāsamukha* 4.72 zufolge einem Pāśupata verboten; er soll herabgefallene und verwelkte Blumen darbringen, um der Pflanze Leid zu ersparen (siehe Sanderson 2014: 10).

⁶⁹ [KāTh p. 638] *anyatrāṅkuritām iva kuṭīlahariṇaviṣāṇakoṭīkūṭaiḥ, pallavitām iva sarasajihvācchedaśataiḥ, kusumitām iva raktanayanahasraiḥ, phalitām iva muṇḍa*[Kā^P p. 225]*maṇḍalair, upahārahīmsām darśayantīm* (KāTh: -jihvācchoda-, im Kommentar aber -jihvāccheda-, und -koṭīkūṭaiḥ, im Kommentar aber -koṭīkūṭaiḥ).

⁷⁰ Während im vorausgehenden Absatz Blumenspenden mit grausigen Teilen von Tieren illustriert wurden, werden hier umgekehrt grausige Anzeichen von Tieropfern mit Stadien des Pflanzenwachstums verglichen.

⁷¹ *śākhāntarālanirantarānilīnaraktakukkuṭakulaiḥ śvabhayād akāladarśitakusumastabakair iva raktāśoka-ṣṭapair vibhūṣitāṅgaṇām* (Kā^{KP}: *śākhāntarālanilīna-*; Kā^P: -kulaiś ca bhayād; Kā^{KP}: -kulaiśva-).

⁷² Die Blüten des Ashokabaumes (*Saraca asoca*) wachsen in orange-roten Schirmrispen. Die Blütezeit im Norden Indiens ist Januar bis Mai.

⁷³ *balī*[Kā^{Sh} p. 670]*rudhirapānatṛṣṇayā samāgataiś ca vetālair iva tālair dīyamānaphalamuṇḍopahārām.*

⁷⁴ Die blutdürstigen, gespensterartigen Vetālas, so dachte man, seien so lang wie Palmen (siehe dazu Dezső 2012). Die Ähnlichkeit dieser Wesen zu den Bäumen findet hier im Sanskrit auch in dem Reim *vetālair iva tālair* ihren Ausdruck.

⁷⁵ *śaṅkājvarakampitair iva kadalikāvanair bhayotkaṇṭakitair iva śrīphalatarukhaṇḍais trāsordhvakeśair iva kharjūranaiḥ samantād gahanīkṛtām* (KāTh: *bhayotkaṇṭhitair*; Kā^{Sh}: -ṣaṇḍais).

⁷⁶ Die Vergleiche beruhen auf den folgenden Beobachtungen: Die Blätter der leicht schwankenden Bananen (*Musaceae*) bewegen sich bereits bei geringem Luftstrom, die Zweige des Belbaumes (er gilt als dem Śiva heiliger Baum) sind mit Dornen versehen, und sowohl Laub als auch Blüten vieler Dattelpalmen (*Areca-ceae*) erinnern an emporstehendes Kopfhair. Hier wie anderswo wird eine furchteinflößende Stimmung suggeriert, ohne aber die Furcht dem Helden Candrāpīḍa zuzuschreiben.

- ⁷⁷ auf deren Vorplatz spielende Löwenjungen nicht fehlten, die verzogen waren, da Mütterchen (Durgā) sich ihrer angenommen hatte, und aus gespaltenen Schläfen von Waldelefanten getropfte, rote Perlen⁷⁸ verstreuten, welche wiederum von auf frische, blutrote Opferreisbällchen versessenen und getäuschten Hähnen aufgepickt und fallengelassen worden waren;
- ⁷⁹ deren Innenhof schmierig war von den Strömen an Wundsäften, darin die im Untergang kupferrote Sonne sich spiegelte – als wäre sie beim Anblick des überreichen Blutes in Ohnmacht gesunken – und noch rötlicher machte;
- ⁸⁰ die mit dem Eingangsbereich zum Allerheiligsten glänzte, in dem vom Lampenrauch rote Tücher hingen, eine Reihe von Kränzen aus Pfauenhälsen aufgeknüpft war, eine von Mehlkuchen weiß bestaubte, dichte Glockengirlande hing und der zwei mit einem elfenbeinernen Bolzen verriegelte Torflügel umfasste, deren Dorn aus massivem Eisen inmitten eines zinnernen Löwenmauls steckte, und daran eine Reihe von Bläschen in hängenden gelben, blauen und roten Spiegeln funkelten;
- ⁸¹ wo (eine Göttin verehrt wurde,) an deren Fußsohlen nicht die lackroten Stoffe fehlten, welche vom Thron auf einem inneren Podest fielen und den Zuflucht suchenden Seelen sämtlicher Opfertiere glichen;
- ⁸² die der Schein der auf sie fallenden Reflexionen schwarzer Yakwedel – die Seelen abschlachtenden Waffen wie Axt, Speer und so fort glichen, die nach den Enthauptungen noch mit Haaren verklebt waren, – in tiefe Finsternis tauchte, infolgedessen sie sich wie eine Bewohnerin der Unterwelt ausnahm;

⁷⁷ *vidalitavanakarikumbhavigalitaraktamuktāphalāni navarudhirāruṇabalīsikthalubdhamugdhakṛkavāku-grastamuktāni vikiradbhir ambikāparigrahadurlalitaiḥ kṛḍadbhiḥ* [Kā^{KP} p. 396] *kesarikiśorakair aśūnyod-deśām* (Kā^{KP}: *vanakarikumbhavidalitaraktamuktāphalāni rudhirāruṇāni balīsiktha-*; KāTh, Kā^{Sh}: *vidalita-vanakarikumbhavigalitamuktāphalāni rudhirāru*[KāTh p. 639]*ṇāni balīsiktha-*).

⁷⁸ Einer dichterischen Konvention (*kavisamaya*) zufolge bergen Elefanten in ihren Schläfen oder Stirnwölbungen rote Perlen, die herauskullern, wenn die Tiere etwa in einer Schlacht fallen (siehe z.B. BC^C 1.11 und VD p. 6,20-7,1). Kum. 1.6. zufolge sind sie beständig und fest, werden gemäß Kā^P p. 18,6f. von Löwen verstreut und ähneln den rot-schwarzen Beeren der giftigen Paternostererbse (*guñjāphala*), welche einem Anführer der Śābaras als Schmuck dienen (ibid., p. 30,14f.). Nach Lī 23 und VD p. 14,2-4 sind sie weiß leuchtend wie die Sterne.

⁷⁹ *prabhūtarudhiradarśanodbhūtamū*[Kā^{KP} p. 336]*rcchāpatiteneva pratibimbitenāstatāmreṇa savitrā* [Kā^{Sh} p. 671] *tāmratariḥṛtaiḥ kṣatajalappravāhaiḥ picchilīḥṛtājirām* (Kā^{KP}: *savitrāntariḥṛtaiḥ* und *kṣatajalappravāhaiḥ*).

⁸⁰ *avalambamānadīpadhūmaraktāṃśukena* (KāTh: *-dhūpa-*) *grathitaśikhigalavalayāvalinā piṣṭapiṇḍapāṇḍuritaḥṇanaghāṇṭāmālābhāriṇā* (Kā^{KP}: *piṣṭapāṇḍurita-*; KāTh, Kā^{KP}, Kā^{KP}, Kā^{Sh}: *-māla-* [nach Pāṇ. 6.3.65]; Kā^{KP}: *om. -ghana-*) *trāpuṣasimhamukhamadhyasthitasthūlalohakaṇṭakam dattadantaḍāṅḍārgalam galatpītanīlalohitadarpaṇasphuritabudbudamālaṃ kapāṭapaṭṭadvayaṃ dadhānena garbhagrhadvārādeśena dīpyamānām* (Kā^{KP}, KāTh, Kā^{Sh}: *lasatpīta-*; Kā^{KP}: *kapāṭapaṭṭadvayaṃ*, „zwei Türvorhänge“).

⁸¹ [KāTh p. 640] *antaḥpiṇḍikāpīḥapātibhiś ca sarvapaśujīvitair iva śaraṇam upāgatair alaktakapaṭair avirahitacaraṇamūlām* (KāTh: *alaktakarasaraktapaṭair*).

⁸² *patitakṣṇacāmarapratibimbānām ca śiraśchedalagnakeśajalakānām iva paraśupaṭṭiśaprabhṛtīnām jīva-viśasanaśastrānām* [Kā^{Sh} p. 672] *prabhābhir baddhabahalāndhakāratayā pātālanivāsīnīm ivopalakṣyamānām* (Kā^{KP}, Kā^{KP}, KāTh, Kā^{Sh}: *pātālagṛhavāsīnīm*).

- ⁸³ und die mit Bändern aus Belbaumblättern geschmückt war, bestückt mit glänzenden und mit rotem Sandel versehenen Früchten und Knospen, – gleich Girlanden aus Kinderköpfen;
- ⁸⁴ und die mit ihren Gliedmaßen, an welchen man Bünde blut- und kupferroter Kadamba-Blüten dargebracht hatte – als sträubten ihre Haare sich in der Stimmung des ratternden Takts der Trommeln bei einem Tieropfer – ihre Grausamkeit an den Tag legte;
- ⁸⁵ und die die kokkette Aufmachung einer Buhlin des Śiva Mahākāla trug, – indem ihre Stirn mit zarten Goldstreifen belegt war, indem ein schönes Śabara-Mädchen ihr ein Stirnmal aus Sindūra⁸⁶ aufgetragen hatte, die Schläfen und Wangen ihres Gesichtes vom strahlenden Glanz des Ohrschmuckes aus Granatapfelblüten gerötet waren, die Unterlippe von blutrotem Betel rot gefärbt war, die Brauen vom Zusammenziehen zerknittert waren, die Augen rot waren und indem ihr zarter Leib in ein feines safrangefärbtes Gewand gehüllt war –;
- ⁸⁷ die, so könnte man meinen, mit den vom dichten Rauch des Räucherwerks aus schwarzem Duft harz⁸⁸ geröteten Flammen der Lämpchen im Allerheiligsten – mit Fingern gleichsam, die von Blutstropfen des Büffeldämons Mahiṣāsura⁸⁹ etwas rot sind, – einem Waldbüffel drohte, dessen Vergehen es war, dass der Stiel des Dreizacks wackelte, weil er sein Schulterblatt daran rieb;
- ⁹⁰ die auch von Ziegen verehrt wurde, die ihre langen Bärte trugen – als hielten sie ein Gelübde –, auch von Ratten mit ihren rastlosen Unterkiefern – als wären sie dem Murmeln (von Gebeten oder Mantren) ergeben –, auch von Antilopen, deren Körper in schwarzes Fell gehüllt sind – als würden

⁸³ *raktacandanakhacitasphuratphalapallavakalitaś ca bilvapatra*[Kā^{KP} p. 397; Kā^{PKP} p. 96]*dāmabhir bālakamuṇḍapṛālambair iva kṛtamaṇḍanām.*

⁸⁴ *śoṇitatāmṛakadambastabakṛtārcanaś ca paśūpahārapaṭahapaṭuraṭita*[KāTh p. 640]*rasollasitaromā*[Kā^{KP} p. 337]*ñcair ivāṅgaiḥ krūratām udvahantīm.*

⁸⁵ *cārucāmīkaraṭṭaprāvṛtena ca lalātena śabarasarundarīracitasindūratilakabindunā dāḍimakusumakarṇapūraprabhāsekalohītāyamānakapolabhittinā rudhiratāmbūlaruṇitādharapuṭena bhṛkuṭikuṭilabhruṇā* [Kā^P p. 226] *raktanayanena mukhena kusumbhapāṭalitadukūlakalitayā ca dehalatayā* [Kā^{Sh} p. 673] *mahākālābhisārikāveṣavibhramam bibhratīm* (Kā^{Sh}: *bhrukuṭikuṭilabhruṇā nayanena ... -veśa-*; KāTh: *bhṛkuṭikuṭilabhruṇā nayanena*).

⁸⁶ Das rote Pigment wird in Indien seit dem 17. Jahrhundert aus den Samen eines aus den tropischen Regionen Amerikas eingeführten Strauches der Gattung *Bixa* gewonnen. Bis dahin wurde es aus Mineralien und den Rhizomen der Kurkuma-Pflanze hergestellt. Das Stirnmal ist bis heute Kennzeichen verheirateter Frauen.

⁸⁷ *sampiṇḍitanīlagugguludhūpadhūmāruṇīkṛtābhiś ca pracalantībhir garbhagṛhadīpikālatābhir aṅgulībhir iva mahiṣāsuraśoṇitalavālohinībhiḥ skandhapīṭhakaṇḍūyanacalitatriśūladaṇḍakṛtāparādham vanamahīsam iva tarjayantīm* (Kā^P: -guggula-).

⁸⁸ *guggula*, *guggala* oder *guggulu*: Bdelliumharz oder Falsche Myrrhe ist das (auch im Alten Testament, Gen 2,12, erwähnte) Harz des südarabischen Balsambaumes, das zum Räuchern und als Duftstoff Verwendung findet. Seine orange-braune Farbe wird in SkP 68.18 als kupferrot (*tāmra*) bezeichnet. Dort werden die Augen des Büffeldämons Mahiṣa, deren Zornesröte in v. 17 erwähnt wird, als „rot wie Bdelliumharz“ (*guggulutāmra*) beschrieben. Bāṇa erwähnt den Brauch, das Harz in Caṇḍikā-Tempeln zu verbrennen, auch in Kā^P p. 64,4-6.

⁸⁹ Zur Legende von Caṇḍikās Sieg über Mahiṣāsura siehe unten, Anm. 224.

⁹⁰ *pralambakūrcadharaiś chāḡair api dhṛtavratair iva, sphuradadharapuṭair ākhubhir api japaparair iva,* [KāTh p. 642] *kṛṣṇājinaprāvṛtāṅgaiḥ kuraṅgair api pratiśayitair iva* (Kā^{KP}: *pratiśayanair iva*), *jvalitalohitamūrdharatnaraśmibhiḥ kṛṣṇasarṇair api śirodhṛtamaṇḍidīpakair ivārādhyamānām.*

- sie (als Askesepraxis) liegend vor ihr verharren –,⁹¹ auch von schwarzen Kobras mit den Strahlen der glühend roten Juwelen auf ihrem Haupt – als trügen sie Edelsteinlämpchen auf dem Kopfe;⁹²
- ⁹³ und die ringsum von einer krächzenden Schar fatter Krähen scheinbar hingebungsvoll gepriesen wurde;
- ⁹⁴ und wo (jemand lebte,) den ein außergewöhnlich dickes Adergeflecht umspann – als wären in der Vermutung, er sei ein versengter Baumstumpf, Scharen von Echsen, Eidechsen und Chamäleons an ihm emporgekrochen;
- ⁹⁵ dessen ganzen Körper Beulen und Wundmale sprengelten – als hätte ihm das Unglück die Stellen seiner auspiziösen Male ausgekratzt;
- ⁹⁶ und der mit einer als Ohrgehänge gelegten Strähne gleichsam ein Rudrākṣa-Kettchen trug;
- ⁹⁷ der von den Niederwerfungen zu Ambikās Füßen eine wachsende Geschwulst auf der schwarzen Stirn hatte;⁹⁸
- ⁹⁹ der ein Holzstäbchen besaß, welches durch den Umstand, dass eines seiner Augen von einer magischen Salbe, die ein Schwindler ihm verabreicht hatte, geborsten war, im Eifer, dreimal täglich eine Salbe auf das andere Auge aufzutragen, dünn geworden war;¹⁰⁰

⁹¹ Die religiöse Praxis, über einen längeren Zeitraum fastend und betend bei der bildlichen Darstellung einer Gottheit zu liegen, um ihre Gunst zu erwirken, Der Terminus hierfür ist *pratiśayita* (Kā^P p. 226,7; KāTh p. 642,1) bzw. *pratiśayana* (Kā^{KP} p. 397,9), den Bhānucandra (p. 397,33) mit *pratītalpa* glossiert. Er ist auch in Werken wie dem DKC geläufig, wo u.a. auch das Tragen eines Fells (*ajina*) als Teil dieser Praxis erwähnt wird (p. 190,10).

⁹² Einer dichterischen Konvention zufolge tragen die gefürchteten Schlangen einen Edelstein auf dem Kopfe. Die schwarzen Exemplare der indischen Kobra (*Naja naja* Lin.) gelten als besonders giftig. Mit einer Lampe auf dem Kopf vor der Götterdarstellung zu verharren, ist eine weitere Praxis, um die Gunst der Gottheit zu erwirken. Sie wird auch von Somadeva in YTP² p. 49,2f. erwähnt (siehe unten Abschnitt II 6.3.1).

⁹³ [Kā^{Sh} p. 674] *sarvataḥ kaṭhoravāyasaṅaṇena ca raṭatā stutipareṇeva* [Kā^{KP} p. 398] *stūyamānām*.

⁹⁴ *sthūlasthūlaiḥ śirājālakair godhāgodhikākṛkalāsakulair iva dagdhasthānvāśaṅkayā samārūḍhair gavākṣītena* (*godhāgodhikā*- mit KāTh); die Wörterbücher führen *godhikā* als eine Eidechsenart, die Textausgaben (Kā^P, Kā^{KP}, Kā^{PKP}, Kā^{KP}, Kā^{Sh}) lesen *godhāgolikā*-.

⁹⁵ *alakṣmīsa*[Kā^{KP} p. 338]*mutkhātalakṣaṅasthānair iva visphoṭavraṇabindubhīḥ kalmāṣitasakalaśarīreṇa* (Kā^{KP}, Kā^{Sh}: *visphoṭakavraṇa*-).

⁹⁶ *karṇāvatamsasaṃsthāpitayā ca cūḍayā rudrākṣamālikām iva dadhānena*.

⁹⁷ [KāTh p. 643] *ambikāpādapatanaśyāmalalāṭavardhamānārbudena* (Kā^{KP}: *-vardhamānabudbudena*).

⁹⁸ Vergleichbare Abnutzungserscheinungen trägt der scheinheilige Gauner (*viṭa*) Dayitaviṣṇu, „dessen Stirn und Knie hart sind mit Schwielen von den Verehrungen des Gottes“ (*devārcanāt ... kiṇatrayakaṭhoralālāṭa-jānuḥ*) im satirischen Monologstück *Padatāḍitaka* (PT p. 26,4f.). In Somadevas *Yaśastilaka* (YT^{P1} p. 85,3) hat selbst der Gott Viṣṇu „von den Verneigungen einen kahlen Stirnbereich, der wie eine schwarzeiserne Platte erscheint“ (*avatānakālāyasatalikākṛtikhalatimastakadeśa*).

⁹⁹ *kuvādidatta*[Kā^{Sh} p. 675]*siddhāñjanasphuṭitaikalocanatayā trikālam itaralocanāñjanadānādaraślakṣṇī-kṛtadāruśalākena* (Kā^{KP}: *-dānasphuṭitaika*-; KāTh, Kā^{Sh}: *-dānasphuṭitaika*- „durch die Verabreichung ... geborsten“).

¹⁰⁰ Salben und Kräuter dienten neben medizinischen auch magisch-religiösen Zwecken (Sarbacker 2013). Siehe auch unten, Anm. 233.

- ¹⁰¹ der täglich die Ausdünstung der Bittergurke als Mittel dagegen, dass er vorstehenden Zähne hatte, anwendete;
- ¹⁰² der sich irgendwie mit einem Ziegel an der falschen Stelle Schläge zugefügt hatte, woraufhin sein Laster, seinen verdorrten Arm zu kneten, zur Ruhe gekommen war;
- ¹⁰³ der durch das unermüdliche Anwenden einer beißenden Salbe sein Augenlicht nur noch weiter trübte;
- ¹⁰⁴ der zum Zerkleinern von Steinen die Hauer von Wildschweinen gesammelt hatte;
- ¹⁰⁵ der in Inṅudī-Schalen¹⁰⁶ eine Sammlung von Kräutersalben angelegt hatte;
- ¹⁰⁷ dessen Finger an der linken Hand kontrahiert waren, nachdem er die Sehnen mit einer Nadel genäht hatte;
- ¹⁰⁸ dessen Zehen wegen der beschädigten Hüllen aus Raupenkokons verletzt waren;
- ¹⁰⁹ der zu Unzeiten an Fieber litt, das ihm ein schlecht gebrautes Elixir eingebracht hatte;¹¹⁰
- ¹¹¹ der, obwohl er schon alt war, Durgā mit seinem Flehen belästigte, ihm die Gnade der Herrschaft über den Süden Indiens zu gewähren;
- ¹¹² der seine Hoffnungen auf Macht in ein Stirnmal legte, zu dem ihm ein schlecht unterrichteter Wandermönch geraten hatte;
- ¹¹³ der eine Muschel bei sich trug, die von einer Tinte aus Kohle und dem Saft grüner Blätter verschmutzt war;
- ¹¹⁴ der eine auf ein Streifchen geschriebene Hymne an Durgā besaß;

¹⁰¹ *pratyaḥaṃ kaṭukālābusvedaprārabdhadanturatāpratīkāreṇa.*

¹⁰² *kathaṃ cid asthānadatteṣṭakāprahāratayā śuṣkaikabhujopasāntamardanavyasanena* (Kā^{Sh}: -*marśana-*, im Kommentar aber -*marddana-*).

¹⁰³ *upary upary aviśrāntakaṭukavartiprayogavardhitatimireṇa* (KāTh: -*vartti-*, Kommentar: -*kaṭu...varti-*).

¹⁰⁴ *aśmabhedasaṃgrhītavarāhadamaṣṭreṇa.*

¹⁰⁵ *iṅgudīkośakṛtaṣadhāñjanasaṃgrahaṇa* (Kā^{Sh}: -*koṣa-*).

¹⁰⁶ Die Nusschalen eines Baumes der Gattung *Balanites*.

¹⁰⁷ *sūcīsyūtaśirāsaṃkocitavāmakarāṅgulinā* (KāTh: -*sirā-*; Kā^{Kp}: -*karaṅgulinā*).

¹⁰⁸ *kauśeyakakośāvaraṇakṣati*[KāTh p. 644]*vraṇitacaraṇāṅguṣṭhakena* (Kā^{Sh}: -*caraṇāṅguṣṭhakena*).

¹⁰⁹ *asamyakkṛtarasāyanānītākālajvareṇa* (Kā^{Sh} und Kommentar: -*kāla-*).

¹¹⁰ Der Begriff *rasāyana* bezeichnet in den Werken des klassischen Āyurveda und in Patañjalis *Yogaśāstra* einen Trank zur Lebensverlängerung und zur Erlangung außergewöhnlicher geistiger und körperlicher Fähigkeiten, nicht die Alchemie im Allgemeinen oder einen entsprechenden Zweig des Āyurveda (Maas 2017).

¹¹¹ [Kā^{Sh} p. 676] *jarāṃ gatenāpi dakṣiṇāpa*[Kā^{Kp} p. 97]*thādhirājyavaraprārtha*[Kā^{Kp} p. 399]*nākadarthita-durgeṇa.*

¹¹² *duḥśikṣitaśramaṇādiṣṭatilakābaddhavibhavapratyāśeṇa*, nach Kā^{Kp}, Kā^{Kp} und KāTh. Thakkurs Kommentar (KāTh p. 644, 13f.) analysiert: *śramaṇeṇa ... ādiṣṭe tilake*, ähnlich Kā^{Kp} ad loc. Dem gegenüber stehen Kā^P, Kā^{Kp} und Kā^{Sh} mit der Lesung -*śravaṇādiṣṭa-*; Bhānucandra (Kā^{Kp} p. 399, 12) analysiert *śravaṇād (...)* *iṣṭe (...)* *tilake*, Sharma (Kā^{Sh} p. 676, 13) jedoch *śravaṇeṇa (...)* *ādiṣṭa*.

¹¹³ *haritapatrarasāṅgāramaṣīmaliṇasambūkavāhinā* (KāTh inkl. Kommentar: -*masī-*).

¹¹⁴ *paṭṭikālikhitadurgāstotreṇa.*

- ¹¹⁵ der Büchlein mit den magischen Formeln der Gauklertantras sammelte, aus Palmblättern und mit Schriftzeichen aus rauchgefärbtem Lack;
- ¹¹⁶ der die Lehre des Mahākāla nach der Belehrung eines greisen Großen Pāśupata aufgeschrieben hatte;
- ¹¹⁷ bei dem die Krankheit der Schatzsucherei sich bemerkbar machte;¹¹⁸
- ¹¹⁹ bei dem der Irrsinn der Mineralogie ausgebrochen war;
- ¹²⁰ der wie von einem Geist davon besessen war, sich Eintritt in die Grotten der Dämonen zu verschaffen;¹²¹
- ¹²² bei dem die Verblendung, sich danach zu sehnen, Liebhaber eines Yakṣa-Mädchens zu sein, bestand;
- ¹²³ dessen Sammlung von magischen Formeln, mithilfe derer man sich unsichtbar machen kann, angewachsen war;
- ¹²⁴ der tausend Wundergeschichten vom Berge Śrīparvata kannte;
- ¹²⁵ der abgeflachte Ohrmuscheln hatte, weil ihm von Geistern Besessene mit der flachen Hand Schläge verabreicht hatten, um dann vor seinen Bewerbungen mit Senfsamen, über denen er mehrmals magische Formeln gesprochen hatte, davonzulaufen;
- ¹²⁶ der seinen Hochmut als Verehrer Śivas¹²⁷ nicht aufgegeben hatte;
- ¹²⁸ den Reisende, bei seinem schlecht beherrschten Spiel auf der Kürbis-Viṇā erschauernd, mieden;

¹¹⁵ *dhūmaraktālaktakākṣaratālapatrakuhakatantranamantrapustikā*[Kā^{KP} p. 339]*saṃgrāhiṇā* (KāTh: -*mantra*-om.). Zum Begriff des *mantra* und seinen vermeintlichen übernatürlichen Kräften siehe unten, Anm. 272.

¹¹⁶ *jīrṇamahāpā*[Kā^P p. 227]*śūpatopadeśalikhitamahākālamatena* (Kā^P, Kā^{PKP}, Kā^{KP} v.l., KāTh v.l.: *jīrṇamahā-pāśūpatopadeśa*-; Kā^{KP}, KāTh, Kā^{Sh}: om. -*mahā*-). Zur Bedeutung der Bezeichnung (Großer) Pāśupata siehe unten, p. 166f.

¹¹⁷ *āvīrbhūtanidhivādavyādhinā*.

¹¹⁸ Die Bezeichnung *nīdhivāda* suggeriert eine gewisse wissenschaftliche Systematik, etwa „Tresorologie“.

¹¹⁹ *saṃjātadhātuvādavyāyunā*.

¹²⁰ *lagnāsuravivarapraveśa*[Kā^{Sh} p. 677]*piśācena*.

¹²¹ Der Abstieg in unterirdische Reiche ist ein wiederkehrendes Motiv in der fiktionalen Literatur (z.B. in Lī 1008-1060 und DKC p. 90,16-94,10).

¹²² *pravṛtta*[KāTh p. 645]*yakṣakanyakākāmitvamanorathavyāmohena*.

¹²³ *vardhitāntardhānamantrasādhanasamgrahaṇa* (Kā^{KP} und Bhānucandra, Kā^{Sh}: om. -*sādhana*-).

¹²⁴ *śrīparvatāścaryavārtāsahasrābhijñena*.

¹²⁵ *asakṛdabhimantritasiddhārthakaprahatipradhāvitaḥ* (Kā^{KP}, Kā^{Sh}: -*siddhārthakāhatidhāvitaḥ*) *piśācagrhitakāḥ karatalatāḍanacipiṭkṛtaśravaṇapuṭena* (Kā^{KP}, Kā^{Sh}: -*nibīḍīkṛta*-; KāTh: -*cipaṭīkṛta*-; Kā^{KP}: *puṭana*).

¹²⁶ *avimuktaśaivābhimānena* (Kā^{KP} und Bhānucandra: *avamukta*- „aufgegeben“).

¹²⁷ Im technischen Sinne früher tantrischer Literatur bezeichnet der Ausdruck *abhimāna* auch „Identifikation“, nämlich die Selbstidentifikation des Tantrikers mit einer Gottheit (Hatley 2007: 75). Die hier gewählte Übersetzung „Hochmut“ ist dem Kontext der literarischen Dichtung geschuldet und folgt dem Verständnis sämtlicher Kommentatoren.

¹²⁸ *durgrhītālābuvīṇāvādanodvejitapathikapariḥṛtena*.

- ¹²⁹ der tagsüber das Summen von Moskitos imitierend und seltsam mit dem Kopf wackelnd sang;
- ¹³⁰ der zu Hymnen der Hingabe an Gaṅgā, die in der Sprache seines Landes verfasst waren, zu tanzen pflegte;
- ¹³¹ der, insofern er im unfreiwilligen Zölibat lebte, bei alten Weltentsagerinnen, die von anderen Orten gekommen waren und übernachtet hatten, oftmals Pulver zum Gefügemachen von Frauen angewendet hatte;
- ¹³² der sich, insofern er äußerst aufbrausend war, bisweilen im Zorn darüber, dass seine schlecht platzierte Achtblumenspende¹³³ herunterfiel, selbst Caṇḍikā heftig und Grimassen schneidend auslachte;
- ¹³⁴ dessen Rücken verkrümmt war, weil er irgendwann einmal Reisenden den Aufenthalt verwehrt hatte, worüber sie erzürnten und ein dichtes Handgemenge angingen, bei dem er stürzte;
- ¹³⁵ dessen Hals gekrümmt und dessen Schädel von Steinen zerschlagen waren, weil er irgendwann einmal kopfüber gestürzt war, als er im Ärger über Kinder, die ihm einen Streich gespielt hatten und entkamen, diesen hinterhergelaufen und gestolpert war;
- ¹³⁶ der sich irgendwann einmal im Neid auf die Hochachtung, die die Leute aus der Gegend anderen, neu herbeigekommenenen Heiligen (*dhārmika*) entgegengebracht hatten, aufgehängt hatte;
- ¹³⁷ der infolge seiner Kulturlosigkeit zu tun pflegte, was ihm beliebte;
- ¹³⁸ der infolge seiner Lahmheit sehr¹³⁹ schleppend umherzugehen pflegte;
- ¹⁴⁰ der infolge seiner Schwerhörigkeit zu gestikulieren pflegte;

¹²⁹ *divasam eva maśakakvaṇitānukāri kim api kampitottamāṅgaṃ gāyatā.*

¹³⁰ *svadeśabhāṣānibaddhabhāgīrathībhaktistotranartakena.*

¹³¹ *grhītaturagabrahmacaryatayānyadeśāgatoṣitāsu jara*[Kā^{Sh} p. 678]*tppravrajitāsu bahukṛtvaḥ saṃprayukta-strīvaśīkaraṇacūrṇena.*

¹³² *atiroṣaṇa*[Kā^{KP} p. 400]*tayā kadā cid durnyastāṣṭa*[KāTh p. 646]*puṣpikāpātotpāditakrodhena caṇḍikām api mukhabhaṅgīvikārair bhṛṣam upahasatā.*

¹³³ Hierbei handelt es sich um eine Girlande aus acht verschiedenen Blumen, die in gewisser Verbindung zu Śivas acht Erscheinungsformen (*aṣṭamūrti*) stehen (TAK Bd. 1, p. 153 und 156f.), welche u.a. Kālidāsa in den jeweils ersten Segensstrophen seiner Schauspiele *Abhijñānaśākuntalā* und *Mālavikāgnimitra* preist.

¹³⁴ *kadā cin nivāryamāṇāvāsaruṣitādhvagārabdhabahubāhuyuddhapātabhagnaprṣṭhakena* (Kā^{Sh}: -*prṣṭhena*).

¹³⁵ *kadā cit kṛtāparādhābālakapalāyanāmarṣapaścātpradhāvita*[Kā^{KP} p. 340]*skhalitādhomukhanipātopala-sphuṭitaśiraḥkapālabhugnagrīveṇa* (KāTh: -*pātasphuṭita*-; Kā^{Sh}: -*nipātasphuṭita*-) (das Wortkompositum ist mit 16 Gliedern das längste dieser Passage und eines der längsten in der Kā).

¹³⁶ *kadā cij janapadakṛtanavāgatāparadhārmikādaramatsarodbaddhātmanā* (Kā^{Sh}: *jānapada*-; Kā^{KP}, Kā^{Sh}: -*paramadhārmikādara*-).

¹³⁷ *niḥsaṃskāratayā yatkiñcanakāriṇā.*

¹³⁸ *khañjatayā mandaṃ mandaṃ saṃcāriṇā* (KāTh: *mandamanda*-; Candrakalā liest entgegen der Ed. *mandaṃ mandam* und glossiert dies mit *śanaiḥ śanaiḥ*).

¹³⁹ Als Karmadhāraya komponiert (*mandamanda*) wäre die Bedeutung nach Pāṇ. 8.1.11f. (*karmadhāraya-vad ... prakāre guṇavacanasya*) „eher/ziemlich langsam“ (die Eigenschaft trāfe „in einem gewissen Grade“ zu; cf. Böhtlingk 1887: 430, Speijer § 252). Vgl. jedoch MD 2.48: *ahar ... mandamandātapam* „den Tag mit sehr milder Hitze“, was z.B. Mallinātha mit *atimanda* glossiert.

¹⁴⁰ *badhiratayā saṃjñāvyavahāriṇā.*

- ¹⁴¹ der infolge seiner Nachtblindheit tagsüber aktiv zu sein pflegte;
- ¹⁴² der infolge seines Hängebauches reichlich zu essen pflegte;
- ¹⁴³ dessen Nasenflügel mehrfach durch Krallenkratzer von Affen, die es aufregte, wenn er Früchte (von den Bäumen) stieß, durchlöchert waren;
- ¹⁴⁴ dessen Leib vielfach beim Blumensammeln von tausenden Stichen aufgescheuchter Bienen welk geworden war;
- ¹⁴⁵ der tausendfach von schwarzen Kobras in einem ungepflegten, leerstehenden Schrein gebissen worden war, den er als Liegestatt benutzt hatte;
- ¹⁴⁶ dessen Kopf hundertfach durch das Fallen der Bilva-Früchte¹⁴⁷ von den Wipfeln der Bäume zer schlagen war;
- ¹⁴⁸ dessen Schläfen nicht nur einmal von den Krallen eines Bären, der im verfallenen Tempel der Göttermütter¹⁴⁹ lebte, zerkratzt worden waren;
- ¹⁵⁰ der von Leuten, die ausgelassen den Frühling feierten, stets Spott für die Hochzeit mit einer alten Dienerin erntete, die auf ein hochgeworfenes brüchiges Bett gehievt worden war;
- ¹⁵¹ der sich vom liegenden Verharren an mehreren heiligen Stätten¹⁵² (stets) ohne Erfolg erhoben hatte;
- ¹⁵³ der auch seine miese Lage hochhielt, wie man sonst die eigene Familie hochhält, die mancherlei Krankheiten mit sich bringt;

¹⁴¹ *rātryandhatayā divāvihārīṇā.*

¹⁴² *lambodaratayā* [KāTh p. 647, Kā^{Sh} p. 679] *prabhūtāhārīṇā.* Man beachte die Zuschreibung von Ursache und Wirkung.

¹⁴³ *anekaśaḥ phalapātanakupitavānaranakhollekchidritanāsāpuṭena.*

¹⁴⁴ *bahuśaḥ kusumāvacayacalitabhramarasahasradamaśaśīrṇīkṛtaśarīreṇa.*

¹⁴⁵ *sahasraśaḥ śayanīkṛtāsaṃskṛtāśūnyadevakulakālasarpadaṣṭena.*

¹⁴⁶ *śataśaḥ śrīphalataruśikharacyuticūrṇitottamāṅgena.*

¹⁴⁷ Die runden, ca. 5-15 cm großen Früchte des Belbaumes gelten als dem Śiva heilig. Das genießbare Fruchtfleisch ist durch eine verholzte Schale geschützt (Sahni 1998: 49f), wodurch eine fallende Frucht durchaus zu Verletzungen führen kann.

¹⁴⁸ *asaḥ utsannadevamāṭṛgṛhavāsyṛkṣanakhajaritaritakapolena.*

¹⁴⁹ Ein Teil der Tempelanlage besteht in einem *devamāṭṛgṛha*, einem Tempel der sieben oder bisweilen acht „Mütter“, ursprünglich lokaler Gottheiten, die spätestens seit dem 7. Jh. zu einer Gruppe zusammengefasst werden und als Emanationen der Pārvatī gelten (Yokochi 2013: 25-32). Als ihre Namen werden mit einigen Varianten Brahm(ā)ṇī, Māheśvarī, Indrāṇī/Aindrī, Vārāhī, Vaiṣṇavī, Kauberī, Kaumārī und Cāmuṇḍā genannt (z.B. von Śrutadeva ad YT^{P1} p. 49,5f.). Gegen Ende der Kā besucht auch Vilāsavatī einen solchen Tempel der Muttergottheiten (*māṭṛgṛha*) aus Sorge um ihren Sohn, von dem sie noch nicht weiß, dass Kādambarī seinen leblosen Körper hütet und pflegt (Kā^P p. 330,14-332,3).

¹⁵⁰ *sarvadā vasantakṛīḍinā janenokṣiptakhaṇḍakhaṭvāropi*[Kā^{KP} p. 98]*tavṛddhadāsīvivāhaprāptaviḍambā- nena* (Kā^{Sh}, nicht aber im Kommentar: -*vṛddhadāsī*-).

¹⁵¹ *anekāyatanapratiśayitaniṣphalothānena.*

¹⁵² Gemeint ist auch hier eine Form der oben (Anm. 91) erwähnten Askesepraxis.

¹⁵³ *dauḥsthityam api* [Kā^{KP} p. 401] *vividha*[Kā^{Sh} p. 680]*vyādhiparivṛtaṃ svakuṭumbam ivodvahatā* (Kā^{KP}: *dausthityam*).

- ¹⁵⁴ der auch seine Dummheit vorführte, die von vielen Lastern begleitet war, als hätte sie zahlreiche Nachkommenschaft hervorgebracht;
- ¹⁵⁵ der auch seinen Zorn offen zeigte, der gleichsam Frucht getragen hatte, insofern er von zahlreichen Stockschlägen Beulen an den Gliedern trug;
- ¹⁵⁶ der auch seine Pein offensichtlich machte, die, verursacht von Brandwunden durch flackernde Lampen an allen Gliedern, gleichsam viele Öffnungen hatte;
- ¹⁵⁷ der auch seine Schmach darin, dass die Leute aus der Gegend, die er ohne Anlass schalt, es ihm hundertfach damit vergolten, ihn an den Füßen zu ziehen, gleichsam als den Lauf der Dinge hin-nahm;
- ¹⁵⁸ der ein großes Blumenkörbchen besaß, welches aus trockenen Baumranken geflochten war;
- ¹⁵⁹ der ein Häkchen zum Abschlagen von Blumen besaß, welches aus einer Bambusranke gefertigt war;
- ¹⁶⁰ der einen Turban aus einem Stück einer schwarzen Decke trug, den er nicht einen Augenblick ablegte:
- ¹⁶¹ eine (Tempelanlage der Göttin) Caṇḍikā, der ein alter dravidischer „Heiliger“ vorstand, sah.¹⁶²
- ¹⁶³ Und genau dort schlug er (Candrāpīḍa) sein Lager auf.
- ¹⁶⁴ Nachdem er nun von seinem Pferd gestiegen und eingetreten war, verneigte er sich vor ihr (vor Caṇḍikā) in einem zu Hingabe geneigten Geiste.
- ¹⁶⁵ Und nach einer Rechtsumwandlung verneigte er sich abermals und als er aus Neugier, den friedlichen Vorplatz zu schauen, umher schlenderte, sah er an einer Stelle den laut kreischenden und schreienden, verärgerten dravidischen „Heiligen“.

¹⁵⁴ *mūrkhātām api* [Kā^P p. 228] *bahuvyasanānugatām prasūtānekāpatyām iva darśayatā.*

¹⁵⁵ *krodham apy anekadaṇḍāghātānirmitabahuḡātragaṇḍakam phalitam iva prakāśayatā* (Kā^{KP}, Kā^{Sh}: -*daṇḍābhiḡhāta-*; Kā^{KP}: -*gaṇḍūkam-*).

¹⁵⁶ [KāTh p. 648] *kleśam api sarvāvayavajvalitadīpikādāhavraṇavibhāvitam bahumukham iva prakāṣayatā.*

¹⁵⁷ *paribhavam api niṣkāraṇākruṣṭajanapadattapadākṛṣṭisatam pravāham iva dadhānena* (ich lese mit Kā^{PKP}, Kā^{KP} und KāTh -*ākruṣṭa-*; Kā^P, Kā^{KP}: -*ākṛṣṭa-*; Kā^{KP}, Kā^P: -*śatam sapravāham*, KāTh, Kā^{Sh}: -*śatasam-pravāham*).

¹⁵⁸ *śuṣkavanalatāvinirmitabr̥hatkusumakaraṇḍakena* (Kā^{KP}: -*nirmita-*).

¹⁵⁹ *veṇulatāracitapuṣpapātanāṅkuśikena.*

¹⁶⁰ *kṣaṇam apy amuktakālakambalakhāṇḍakholena.*

¹⁶¹ *jaraddraṇḍadhārmikeṇādhiṣṭhitām caṇḍikām apaśyat* (Kā^{KP}: -*draḍa-*).

¹⁶² Hier erscheinen nun endlich Objekt und Prädikat des überlangen Satzgefüges (siehe oben, Anm. 60). Ab diesem Punkt wechselt die Prosa des Originals (und der Übersetzung) zu kürzeren Sätzen und einer weniger komplexen Syntax. Zur Wiedergabe der ambivalenten Bezeichnung *dhārmika* siehe unten.

¹⁶³ *tasyām eva ca vāsam aracayat* (KāTh: *arocayat*).

¹⁶⁴ [Kā^{KP} p. 341, Kā^{Sh} p. 681] *athāvātīrya turagāt, praviśya, baktipravaṇena cetasā tāṃ praṇānāma.*

¹⁶⁵ *kṛtapradakṣiṇāś ca punaḡ praṇāmya, praśāntoddeśadarśanakutūhalena paribhramann uccair āraṇṭantam ākrośantaṃ ca kupītaṃ draṇḍadhārmī*[KāTh p. 649]*kam ekadeśe dadarśa.*

- ¹⁶⁶ Und obwohl durch die Trennung von Kādambarī Wallungen der Sehnsucht ihn versengten, musste er bei dem Anblick recht lange lachen.
- ¹⁶⁷ Und er hielt seine Soldaten zurück, die in einen aufgebrauchten Streit mit dem („Heiligen“) geraten waren und ihn auslachten.
- ¹⁶⁸ Und als er ihn mit besänftigenden Höflichkeiten mittels hunderterlei freundlichem Zureden irgendwie zur Ruhe gebracht hatte, fragte er ihn gleich selbst der Reihe nach nach seinem Geburtsort, seiner Kaste und seinem Wissen, nach der Gattin, nach Kindern, Vermögen, Alter und nach dem Grund seiner Weltabkehr.
- ¹⁶⁹ Und auf die Fragen beschrieb dieser sich.
- ¹⁷⁰ An dem Redseligen mit seinen Beschreibungen seiner einstigen Tapferkeit und Schönheit und seines einstigen Vermögens hatte der Prinz das größte Vergnügen.
- ¹⁷¹ Beinahe fand er Ablenkung für sein trennungskrankes Herz.
- ¹⁷² Und als der Umgang vertraulicher wurde, ließ er ihm Betel reichen.
- ¹⁷³ Als nun die Sonne mit ihren sieben Rossen untergegangen war, die Pferde (...) angebunden waren, die Prinzen auf dem Boden unter den Bäumen, wie sie da standen, für die Nacht untergebracht worden waren und die Soldaten, nachdem sie sich in der Nähe der Pferde ein Lager aus Blättern bereitet hatten, müde vom Tagesmarsch, die Wachen eingeteilt hatten, schlafen wollten (und) das Truppenlager, darin das Leuchten der vielen entfachten Feuer die Finsternis verschlungen hatte, erstrahlte wie bei Tage,
- ¹⁷⁴ ging Candrāpīḍa mit seinem engeren Gefolge zu der an einer Stelle vor dem angebundenen (Pferd) Indrāyudha zubereiteten Lagerstatt, die ihm der Torhüter gewiesen hatte.

¹⁶⁶ *dr̥ṣṭvā ca kādambarīvirahotkaṅṭhodvegadūyamāno 'pi suciraṃ jahāsa.*

¹⁶⁷ *nyavārayac ca tena sārdaṃ saṃrabdhakalahān upahasataḥ svasainikān* (Kā^{KP}, KāTh, Kā^{Sh}: *prārabdha-* „begonnen“).

¹⁶⁸ *upasāntvanaiś ca katham api priyālāpaśatānunanayaiḥ praśamam upanīya, krameṇa janmabhūmiṃ jātīm vidyāṃ ca kalatram apatyāni vibhavaṃ vayaḥpramāṇaṃ pravrajyāyāś ca* [Kā^{Sh} p. 682] *kāraṇaṃ svayam eva papraccha.*

¹⁶⁹ *pr̥ṣṭaś cāsāv avarṇayad ātmānam.*

¹⁷⁰ *atītasvaśauryarūpavibha*[Kā^{KP} p. 402]*vavarṇanavācālena tena sutarām arajyata rājaputraḥ.*

¹⁷¹ *virahāturahṛdayasya vinodanātām ivāgāt.*

¹⁷² *upajātaparcayaś cāsmai tāmbūlam adāpayat.*

¹⁷³ *astam upagate ca bhagavati saptasaptau, āvāsīteṣu yathāsaṃpannapādapataleṣu rājasūnuṣu, (śākhā-vasaktatapanīyaparyāneṣu* [KāTh: *-saktāpanīta-*] *ṣṭitalaluṭhanapāṃśulasataḥvadhūnanānumitotsāheṣu* [KāTh: *-luṅṭhana-*; Kā^{KP}: *-pāṃsula-*] *gṛhītakatipayaśaṣpakavaleṣu pītodakeṣu snānārdrapṛṣṭhatayā* [KāTh p. 450] *vigataśrameṣu puronikhātakuntayaṣṭiṣu* [Kā^{Sh} p. 683] *saṃyateṣu vājiṣu, vājisamīpaviracitaparṇa-prastare* (KāTh, Kā^{Sh}: *-saṃstare*) *ca divasagamanakhinnaparikalpitayāmike* (KāTh: *-parivartitayāmike*) *suṣupsati sainikajane,* [Kā^{KP} p. 99] *kṛtabahupāvakaprabhāpītatamasi divasa iva virājamāne senāniveśe* (die Übersetzung wurde um die eingeklammerte Passage, eine Beschreibung der Pferde, die hier zu weit führen würde, gekürzt).

¹⁷⁴ [Kā^P p. 229] *candrāpīḍaḥ parijanenaikadeśe saṃyatasyendrāyudhasya puraḥ parikalpitaṃ pratīhāra-niveditaṃ śayanīyam agāt.*

- 175 Und sobald er sich niedergelassen hatte, fühlte er eine Unruhe im Herzen.
176 Und von Unlust gepackt ließ er die fürstliche Gesellschaft außer Acht.
177 Nicht einmal mit den besten Freunden plauderte er, wenn sie an seiner Seite waren.
178 Er hatte die Augen geschlossen und ging im Geiste wieder und wieder ins Reich der Kimpuruṣas.
179 An nichts anderes denkend sehnte er sich nach dem Berg mit dem goldenen Gipfel.
180 Er dachte an die bedingungslose Vertrautheit, mit der Mahāśvetā ihm entgegenkam.
181 Er sehnte sich immer wieder nach der Frucht seines Lebens – dem Anblick Kādambarīs.
(...)
182 Und so verbrachte er diese Nacht ganz ohne Schlaf.
183 Und nachdem er sich am Morgen erhoben hatte, erfüllte er mit Mengen von gerne überlassenen Reichtümern einen sehnlichen Wunsch des alten dravidischen „Heiligen“ und kam, an angenehmen Orten rastend, innerhalb nur weniger Tage nach Ujjayinī.

Literarische Aspekte

Bevor ich mich einigen inhaltlichen Punkten der Erzählung und besonders der übersetzten Textstellen zuwende, seien noch ein paar Bemerkungen zu Bāṇas literarischem Stil in der Darstellung des śivaitischen Religiösen und dessen Wohnstätte angebracht.

Die syntaktische Komplexität der Tempelpassage ist weniger Ausdruck eitler Virtuosität als ein wirkungsvolles literarisches Mittel. Wie bereits angemerkt enthält ein einziger langer Satz die detaillierte Beschreibung dreier Dinge, die erst am Ende der Periode genannt werden: eine Tempelanlage, die darin verehrte Gottheit und den Bewohner des Tempels. Indem er sowohl das grammatikalische Prädikat (*vidheya*) als auch dessen direktes Objekt (*karman*) so lange wie möglich zurückhält, schafft Bāṇa eine anhaltende Spannung, die dem Leser, beziehungsweise

175 *niṣaṅṅasya cāsyā tatkṣaṅgam eva pasparśa duḥkhāsikā hṛdayam.*

176 *aratigṛhītaś ca visarjayāmbabhūva rājalokam.*

177 *ativallabhān api nālalāpa pārśvasthān.*

178 *nimū[Kā^{KP} p. 342]litalocano muhur muhur manasā jagāma kiṃpuruṣaviṣayam.*

179 *ananyacetāḥ sasmāra hemakūṭasya.*

180 *niṣkāraṇabāndhavatām acintayan mahāśvetāprasādānām* (Kā^{KP}, KāTh: *-pādānām*, beide notieren jedoch *-prasādānām* als v.l.).

181 *jīvitaphalam abhilalāṣa punaḥ punaḥ kādambarīdarśanam* [Kā^P p. 229,7; Kā^{KP} p. 402,11; Kā^{KP} p. 342,3; KāTh p. 650,8; Kā^{PKP} p. 99,8; Kā^{Sh} p. 683,7] (...).

182 [Kā^P p. 229,11; Kā^{KP} p. 403,4; Kā^{PKP} p. 99,12; Kā^{KP} p. 342,6; KāTh p. 451,3; Kā^{Sh} p. 684,3] *evaṃ cānupajātanidra eva tām anayan niśām.*

183 *uṣasi cotthāya tasya jaraddravidādhārmikasyecchayā niṣṣṭair dhanavisaraiḥ pūrayitvā manoratham abhīmatam abhiramaṇīyeṣu pradeṣeṣu nivasann alpāir evāhobhir ujjayinīm ājagāma* [Kā^P p. 229,14; Kā^{KP} p. 403,6; Kā^{PKP} p. 99,15; Kā^{KP} p. 342,9; KāTh p. 651,5; Kā^{Sh} p. 684,5].

Hörer, das unausgesetzte Staunen des Betrachters Candrāpīḍa suggeriert, als dieser das Tempelareal betritt und sich darin umsieht.¹⁸⁴ In diesem Sinne spiegelt die syntaktische Konstruktion den Inhalt der Passage und bereichert sie. Dieser Effekt geht in allen bisherigen Übersetzungen dieser und vergleichbarer Stellen verloren.¹⁸⁵

Solche Beschreibungen sind in der Erzählliteratur in der Regel dann üblich, wenn eine für die Handlung wichtige Figur eingeführt wird.¹⁸⁶ Die augenscheinliche Regel lautet: Je wichtiger die Figur, desto länger ihre Beschreibung. Eine damit verwandte Technik beschreibt Hueckstedt (1985: 23): Je länger eine Erzählung (von denen mehrere in einem Werk vereint sein können), desto länger ist der Satz, der sie einleitet. Der Schauplatz der Handlung und Verwandte der zentralen Figur können ebenfalls im Hauptsatz, in einem untergeordneten Gliedsatz oder in einem oder mehreren eigenständigen Satzgefügen beschrieben werden. Ein König beispielsweise wird mit seinem Herrschaftssitz und seiner Hauptfrau beschrieben, ein großer Heiliger mit seinem *āśrama* und seinen Schülern. Dasselbe gilt auch für metrische Werke, in denen ein Satz (mit oder ohne Relativsätze) sich über mehrere Strophen erstrecken kann und ein sogenanntes *kulaka* bildet.¹⁸⁷

Ein Vergleich von deskriptiven Passagen in Form einzelner langer Sätze aus der Kā legt nahe, dass Bāṇa der Tempelpassage beachtliche Aufmerksamkeit widmete. In der von Peterson (1883) besorgten Textausgabe (Kā^P) erstreckt sich die Beschreibung des Tempels, der bildlichen Darstellung der Göttin und des dort lebenden *dhārmika* über beinahe vier Druckseiten (p. 224,13-228,7). Damit ist sie eine der längsten ihrer Art, vergleichbar mit der Beschreibung der titelgebenden Gandharven-Tochter Kādambarī (p. 186,4-189,16) und der ihrer vertrautesten Freundin, der Askese

¹⁸⁴ Bāṇa sagt nicht explizit, dass Candrāpīḍa oder sonst jemand in das Tempelareal ein- und vordringt. Durch das bloße Fortschreiten der Schauplatzbeschreibung erlebt der Leser oder Hörer jedoch sehr genau vor dem geistigen Auge ebendieses Vordringen. Dieses rhetorische Phänomen der Hypotyposis beschreibt Eco (2004: 104-110) anhand von Beispielen aus der europäischen Literatur.

¹⁸⁵ Ähnlich Smith 2009: 150f. Hinter dieser Eigenart der Satzkonstruktion mag, neben der grundlegenden Syntax des klassischen Sanskrit, die Theorie des *sphoṭa* stecken, die der Sprachtheoretiker Bhartṛhari im 5. Jh. formulierte und die zahlreiche Anhänger fand. Dieser Theorie zufolge ergibt sich das Verständnis der Satzbedeutung nicht schrittweise im Verlauf des Hörens oder Lesens, sondern schlagartig, als blitzartiges „Aufleuchten“ (*pratibhā*) mit dem Ende des vollständigen Satzes (*vākya*).

¹⁸⁶ Ähnlich konstruierte überlange Sätze sind auch aus Inschriften und der klassischen Tamil-Dichtung bekannt. Ihr literarischer Effekt müsste noch untersucht werden. Auch die frühe buddhistische Vāṃsa-Literatur (in Pāli verfasste Chroniken) weist dieses Stilmittel auf, wie Collins (2003: 654f.) ausführt.

¹⁸⁷ Z.B. MD 2.1-15: Zu Beginn der zweiten Hälfte des Gedichts (*uttaramegha*) wird die Heimat der mythischen Yakṣas im Himālaya-Gebirge beschrieben. Die lange Reihe von Relativsatzkonstruktionen, zusammengehalten durch die zwölfmalige Verwendung des Pronomens *yatra*, durch *yasyām* (2.5 und 12) und ein komponiertes *yad-* (2.8) wird erst in 2.14 und 15 durch die Korrelativa *tasya* und *tatra* aufgelöst. Auf dieselbe Weise bildet Śrīharṣa (12. Jh.) im *Naiṣadhīyacarita* (NC) 1.107-116 eine Reihe von Relativsätzen zur Beschreibung eines Teiches, und eine noch längere in NC 2.73-107, um Damayantīs Heimatstadt Kuṇḍina zu beschreiben. In geringerem Umfang enthält auch die epische Dichtung solche syntaktisch untrennbaren Passagen, wie etwa Rām. 2.45.19-21, wo mit attributiven Wortkomposita über fünf Strophenhälften hinweg die im letzten Viertel genannte Stadt Ayodhyā beschrieben wird.

übenden Mahāśvetā (p. 128,12-131,20), und wird einzig von jener übertroffen, welche die Residenz des Königs Tārāpīḍa, Candrāpīḍas Vater, zum Inhalt hat (p. 86,19-92,5). Bemerkenswerterweise wird Tārāpīḍas Residenz, Ujjayinī, nicht bei der Gelegenheit der ersten Nennung des Königs beschrieben, sondern erst bei der Schilderung der Feierlichkeiten, deren Anlass der Abschluss der Ausbildung Candrāpīḍas ist. Sie erstreckt sich über knapp fünfeinhalb Seiten (p. 86,19-92,5).¹⁸⁸

Der Leser der Kā erwartet demnach zu Beginn der Tempel-episode eine weitere für die Erzählung wichtige Figur oder eine umfangreiche Binnenerzählung im verschachtelten und etwas verwickelten narrativen Geflecht: eine Nebenhandlung (*patākā*) oder ein für die weitere Handlung relevantes Zwischenspiel (*prakāri*) im Sinne der klassischen indischen Poetik.¹⁸⁹ Das Ausmaß und die Bedeutung der Tempel-episode wären dann aus der vergleichswisen Länge ihrer deskriptiven Einleitung zu erahnen. Dies könnte eine bedeutende Verzögerung von Candrāpīḍas Reise nach Ujjayinī bedeuten und damit eine schwerwiegende Verlängerung der Trennung von Kādambarī. Die Haupthandlung würde damit drohen, an Momentum (*bindu*, wtl. „Tropfen“)¹⁹⁰ zu verlieren, indem sie auf ein solches Hindernis (*avamāśa*) stieße oder eine zu lange Pause (*vimarśa*) einlegte,¹⁹¹ und letztlich wäre der glückliche Ausgang der Geschichte in Gefahr.¹⁹² Die Tempel-episode ist jedoch viel schneller abgeschlossen, als sie eingeleitet wurde. Und ihr Ende ist eher als beiläufig zu bezeichnen. Der Held und seine Truppe müssen sich keinen weiteren Abenteuern stellen, der Verehrer der schrecklichen Durgā spricht keine Flüche oder Segnungen aus und hat auf den weiteren Verlauf der Handlung keinen erkennbaren Einfluss. Vordergründig wie auch vermöge der Erzählstruktur wird dem *dhārmika* jede Form von Macht und Autorität, die man von einem

¹⁸⁸ Weitere Beispiele für Gegenstände von Beschreibungen in überlangen Satzgefügen in der Kā sind: König Śūdraka (p. 5,5-18 und 8,21-10,5); eine Cāṇḍāla-Prinzessin, ihre Diener und weitere Stammesangehörige (p. 10,11-11,19); der Śabara-Häuptling Mātaṅga (p. 29,20-32,1); Jābālī (p. 41,11-43,9); sein *āśrama* (p. 38,15-40,21); dessen Schüler Hārīta (p. 36,9-37,19); die Stadt Ujjayinī (p. 50,1-52,10); Candrāpīḍas Pferd Indrāyudha (p. 78,14-80,3); der See Acchoda, an dessen Ufer Mahāśvetā lebt (p. 122,16-124,5); ein naher, leerstehender Tempel des Śiva (p. 126,13-128,3); schließlich der Wald auf dem Weg zum Tempel der Caṇḍikā (p. 223,9-224,12).

¹⁸⁹ Siehe Warder 2009: 54f. (§ 122).

¹⁹⁰ Die Metapher bezieht sich auf einen Öltropfen, der sich auf einer Wasseroberfläche kontinuierlich ausbreitet (Warder 2009: 55 [§ 124]).

¹⁹¹ Zu den für den Handlungsverlauf entscheidenden „Verknüpfungen“ (conjunctions, *sandhi*) und deren Anwendbarkeit auf jede Form der Kunstdichtung (*kāvya*), siehe Warder 2009: 57-59 (§ 128-134) und 77 (§ 182).

¹⁹² Warder 2009: 55 (§ 123f.) und 73 (§ 175). Auch wenn Lienhard (1984) betont, dass Kunstdichtungen der Sanskrit-Literatur traditionell eher aufgrund von Details einzelner Formulierungen (p. 34-37) und Beschreibungen (p. 230-234) beurteilt wurden als aufgrund der Struktur und Komposition des Werkes als Ganzem, darf letzterer Aspekt, trotz aller Schwierigkeiten, den Überblick über Handlung und Personen zu behalten (p. 233), nicht außer Acht gelassen werden.

Diener der Göttin erwarten könnte, abgesprochen.¹⁹³ Er wird als glückloser alter Mann geschildert, dessen Erscheinung und Gewohnheiten ihn zum Objekt von Gelächter machen.

Die satirische Darstellung des kauzigen Alten schafft eine amüsante Erleichterung der unheimlichen Stimmung, die im Vorfeld durch die Beschreibung der Reise durch den Wald, der Tempelanlage und der Statue der Göttin erzeugt wurde. Erwartungen werden aufgebaut und alsbald enttäuscht. Wie die Schlange im Dunkeln, die doch nur ein Seil ist, erweist sich der Verehrer der schrecklichen Göttin als harmlose Witzfigur und löst die Spannung in Erheiterung auf.

Die Spannung beginnt mit der längeren Schilderung des unheimlichen Waldes,¹⁹⁴ den der Prinz mit seiner Truppe nur mit Mühe durchqueren kann, da Schlingpflanzen, Wurzeln und umgestürzte Bäume den Weg versperren, wo Räuber ihre Erkennungszeichen hinterlassen haben und wo Gedenkstätten an die Opferleistungen religiös motivierter „Helden“ (*vīrapuruṣa*) erinnern. Die Wald-Passage endet mit der Beschreibung einer roten Fahne, die weithin sichtbar einen Tempel in den Tiefen des Waldes ankündigt,¹⁹⁵ die als Überleitung zu der unmittelbar folgenden Beschreibung des Areals des Caṇḍikā-Tempels dient.

Die Beschreibungen der Tempelanlage und der Statue der dort verehrten Göttin Caṇḍikā sind nicht nur voll von phantasiereichen Details und poetischen Ausschmückungen. Das soll nicht bedeuten, dass sie keinen poetischen Schmuck aufwiesen. Auch hier dienen Vergleiche (*upamā*), metaphorische Identifikationen (*rūpaka*), Umdeutungen (*utprekṣā*) und andere Figuren der Vermittlung und Steigerung der Stimmung, bisweilen mit einem Hang zur gewollten Übertreibung (*atiśaya*). Aber die Subjekte der Vergleiche (*upameya*) bleiben dabei stets glaubhaft, und auch die Vergleichsobjekte (*upamāna*) sind nie abwegig und kommen ohne Unwahrscheinliches und Übernatürliches aus,¹⁹⁶ was der Passage eine auffallend realistische Note verleiht. Dieser Realismus, eines von Bāṇas „Markenzeichen“ (Smith), gipfelt schließlich in der Schilderung des *dhārmika*. Schon nach wenigen Zeilen verzichtet der Autor hier auf Vergleiche aller Art, auch auf die *utprekṣā*, die zu einer der von ihm am häufigsten verwendeten rhetorischen Figuren zählt.¹⁹⁷ Den drei erstgenannten

¹⁹³ Olson (2015) beschreibt eine Vielzahl von Fällen und Aspekten der Verbindung zwischen Askese und Macht in der Vorstellungswelt der vormodernen indischen Kultur.

¹⁹⁴ Kā^P p. 223,9-224,12; Kā^{KP} p. 392,9-394,8; Kā^{PKP} p. 93,21-94,23; KāTh p. 633,3-636,5. Eine Konkordanz von Petersons und drei weiteren Textausgaben (die hier nicht berücksichtigt wurden) für diese Passage hat Scharpé 1937: 495.

¹⁹⁵ Kā^P p. 224,12; Kā^{KP} p. 394,8; KāTh p. 636,4; Kā^{PKP} p. 94,22; Kā^{Sh} p. 668,2. Diesem Satzteil geht eine ausführliche Beschreibung der Fahne voraus.

¹⁹⁶ Eine einzige Ausnahme ist die mythologische Anspielung zu Beginn der Schilderung des Tempelareals (Kā^P p. 224,17), wo das eiserne Standbild eines Büffels (*lohamahiṣa*) „Handabdrücke mit rotem Sandel“ (*raktacandanahastaka*) aufweist und dadurch den Eindruck erweckt, als „hätte Yamas von Blut rote Handfläche ihn getätschelt“ (*rudhirāruṇayamakaratālāsphālita*).

¹⁹⁷ Hueckstedt 1985: 31. Ein Verzeichnis poetisch-rhetorischer Figuren enthält die Einleitung zu Kā^{PP} (p. 73-88).

körperlichen Merkmalen des *dhārmika* (seinen hervortretenden Adern, den Blessuren und der Haarsträhne),¹⁹⁸ dichtet er noch Vergleiche an, aber auf den verbleibenden knapp zwei Seiten¹⁹⁹ verzichtet er fast vollständig darauf und nutzt die literarischen Möglichkeiten der treffenden Charakterisierung (*jāti* oder *svabhāvokti*), die, sofern sie literarisch raffiniert (*vakra*, *agrāmya*) ist, ebenfalls als Stilfigur gilt.²⁰⁰ Auch die Figur der Mehrdeutigkeit (*śleṣa*) ist sowohl aus der Wald- als auch aus der Tempelpassage ausgeschlossen, während sie in anderen beschreibenden Passagen der Kā (sowie anderen Prosaerzählungen) durchaus vorkommt.²⁰¹

Zudem führt die Wald-Passage den Leser durch eine Reihe verschiedener ästhetischer Stimmungen (*rasa*), die einen gezielten Kontrast zur vorausgehenden Szene am Berg Kailāsa bilden. Zunächst wird die erotische Stimmung von Candrāpīḍas schmerzhafter Trennung von der Geliebten (*vipralambhaśṛṅgāra*) von der furchterregenden (*bhayānaka*) Stimmung auf dem Weg durch den Wald abgelöst. Diese unheimliche Stimmung weicht sodann dem Grauen (*bībhatsā*), das die haarsträubenden Details der Tempelanlage²⁰² hervorrufen. Und der darauf folgende unerwartete Einsatz der lustigen Stimmung (*hāsya*), die in der Kā selten ist,²⁰³ zerstreut schließlich den Schauer der Tempelpassage und führt zu einer ganz harmlosen Unterhaltung zwischen dem *dhārmika* und dem Prinzen.²⁰⁴ Bei all dem – zunächst in Gegenwart der liebeskranken Kādambarī, dann auf dem Weg durch den Wald und schließlich im Tempel der Caṇḍikā – bleibt Candrāpīḍa stets gefasst, ja beinahe unberührt.

Ein weiterer literarischer Kunstgriff ist der bewusste Einsatz von Farben. Vor allem die Farbe Rot in ihren verschiedenen Spielarten wird angesprochen oder angedeutet, um den Schauplatz im Tempel zu schildern, der mit blutigen Opfergaben fast überladen scheint. Bereits die große und weit sichtbare Fahne, die den Übergang vom düsteren Wald zum Tempel markiert, wird als rot

¹⁹⁸ Kā^P p. 226,9-13.

¹⁹⁹ Kā^P p. 226,13-228,7.

²⁰⁰ Raghavan 1973: 102-130, Gerow 1971: 324-326.

²⁰¹ Vgl. z.B. die Beschreibung von Tārāpīḍas Hof (s. oben), besonders gegen Ende. Als Musterbeispiel der *śleṣa*-Dichtung in Prosa gilt Subandhus *Vāsavadattā* (VD). Sie beinhaltet auch die Schilderung eines Waldes mit einer Vielzahl an Mehrdeutigkeiten (p. 13,18-17,7). Ein Grund für den Verzicht auf diese Stilfigur in Bāṇas Waldpassage mag darin liegen, dass sie sich, wie auch mehrsilbige Reime (*yamaka*), die in gewisser Weise wiederholt ausgesprochene *śleṣas* sind, schlecht zur Vermittlung der literarischen Stimmungen (*rasa*) eignet (Raghavan 1973: 96-98).

²⁰² Kā^P p. 224,13-226,9; Kā^{KP} p. 394,8-398,1; Kā^{PKP} p. 94,24-96,14; KāTh p. 636,6-642,3.

²⁰³ Eine andere explizit humorvolle Passage der Kā ist Candrāpīḍas Parodie (*krīḍālāpa*) auf ein miteinander streitendes Vogelpärchen im Palast der Kādambarī (Kā^P p. 194,10-196,3). Auch Bāṇas „Hundert (Hymnenstrophen) für Caṇḍī“ (*Caṇḍīśataka*, ed. Quackenbos 1917: 243-362) birgt ein gewisses Maß an Humor, der im Kontrast zwischen Pārvatī als liebende Gattin und Durgā als blutbesudelte Töterin des Büffeldämons Mahiṣa liegt, was Śiva selbst amüsiert (Sarkar 2017: 44).

²⁰⁴ Kā^P p. 226,9-228,7; Kā^{KP} p. 398,1-401,6; Kā^{PKP} p. 96,14-98,9; KāTh p. 642,3-648,4.

(*rakta*) beschrieben. Syntaktisch gesehen gehört sie noch zur Wald-Passage, in inhaltlicher Sicht ist sie Teil des Tempels. Die Fahne ist

oben auf einen lange voll ausgewachsenen roten Sandelbaum gebunden; sie ist feucht von Lackbatzen, die frischen Fleischklumpen ähnelten, und vom roten Saft des Sandels, der so rot war wie frisches Blut; mit roten Wimpeln, so rötlich wie lange Zungen, und mit Büscheln schwarzer Fliegenwedel, die wie Bündel von Haar erstrahlten, als wären es Teile von eben erst zerlegtem Vieh, war der Schmuck ihrer Stange gestaltet,²⁰⁵ (und so fort).

Mit den rötlichen Farben schafft Bāṇa hier nicht eine Atmosphäre des Auspiziösen und des Feierlichen, was leicht möglich und auch erwartbar wäre. Die hier vermittelte Stimmung ist die mit der Gottheit assoziierte wilde, rasende (*raudra*), die jener des Ungeheuren, des Furchteinflößenden (*bhayānaka*) nahe steht, welche wiederum durch die gelegentlichen Erwähnungen der Farbe Schwarz evoziert wird.²⁰⁶ Die bedrohliche Stimmung wird spätestens dann fühlbar, als Candrāpīḍa „die große rote Fahne, die scheinbar den Weg der Opfertgaben in Form von Reisenden auf und ab beobachtete, schon von fern erblickte“.²⁰⁷ Das Farbenspiel wird weiter getrieben, als der Prinz im rötlichen Licht der untergehenden Sonne die Tempelanlage betritt, wo er schon im Eingangsbereich (*dvāradeśa*) rote Yakwedel (*raktacāmara*) vorfindet. Selbst die geschilderten Blumenspenden erzielen den gewünschten Effekt: „blutrote Kadamba-Blüten“, „rote Lotose – den Augen von Waldbüffeln gleich, die die Wilden erlegt hatten“, „Agati-Knospen – den Klauen von Löwen gleich“ und die „Blüten und Knospen des Palasa-Baumes – den blutigen Krallen von Tigern gleich“ (die Ähnlichkeit ist in der Tat erschreckend!), zudem die rot blühenden Ashoka-Bäume im Hof (*aṅgaṇa*) des Tempels. Unter diese und weitere zahlreiche rote und rötliche Details²⁰⁸ mischt sich das Schwarz des eisernen Torbalkens, der Yakwedel, der Antilopenfelle, des Räucherwerks usw. Sobald sich aber die Beschreibung dem *dhārmika* zuwendet, enden die Erwähnungen roter Dinge

²⁰⁵ (...) *citraprārūḍhasya raktacandanataror upari baddham, sarasapīṣitapiṇḍanibhair alaktakair abhinavaśoṇitāruṇena raktacandanarasena cārdram, jihvālatālohinībhiḥ raktapatākābhiḥ keśakalāpakāntinā ca kṛṣṇa-cāmarāvacūlena pratyagraviśāsītānām jīvānām ivāvayavair uparacitadamaṇḍanam* (...) (Kā^P p. 224,4-8; Kā^{KP} p. 394,2-5: *citraprārūḍhasya, om. raktacandanarasena*).

²⁰⁶ Rot (*rakta*) ist eine seit jeher mit Rudra-Śiva in Verbindung gebrachte Farbe (Kirfel 1949: 35f.). Das NŚ stellt die Farbe in Verbindung zum *raudrarasa*, erwähnt sie aber auch im Kontext des Rituals, wo jedoch Weiß die dominierende Farbe ist (Kintaert 2005: 264-266, Bollée 2015: 344, Anm. 1289). Die Verwendung und Bedeutung dieser und anderer Farben im weiteren hinduistischen Kontext beschreibt Frazier 2013.

²⁰⁷ *itas tataḥ pathikapuruṣopahāramārgam ivālokayantaṁ mahāntaṁ raktadhvajaṁ dūrata eva dadarśa* (Kā^P p. 224, 11f.). Die hier verwendete rhetorische Figur ist dem Kommentar *Candrakalā* zufolge (KāTh p. 636,24-26) die der „Übertragung einer Handlung“ (*kriyotprekṣā*), nämlich des Ausschauhaltens, auf die Fahne, wodurch diese implizit mit der blutrünstigen Gottheit verglichen wird.

²⁰⁸ Kā^P p. 225,19f. Außerdem: rote (*rakta*) Hähne; die roten (*rakta*) Perlen aus den Schläfen der Waldelefanten (zur poetischen Konvention siehe oben, Anm. 78); rote (*rakta*) Tücher im Allerheiligsten; rote (*lohita*, aber auch blaue und gelbe) Spiegelscheiben an den Tempeltoren; lackrote (*alaktaka*) Stoffe an den Füßen der *mūrti*; mehrmals roter (*rakta*) Sandel; das rote Stirnmal aus Sindūra und die von Betelgaben rot gefärbte (*āruṇita*) Unterlippe der Caṇḍikā; gerötete (*aruṇikṛta*) Flammen der Lämpchen im Allerheiligsten; und glühend rote (*jvalitalohita*) Juwelen auf den Köpfen der Kobras (einer weiteren poetischen Konvention folgend).

und es bleibt der (etwas weniger starke) Eindruck des Schwarzen: explizit schwarz sind die Stirn und die Kopfbedeckung des *dhārmika*, hinzu kommen rauchgefärbter Lack, Tinte, Bienen und anderes mehr.

Die buchstäbliche Färbung der Szene ist ein sehr suggestives literarisches Mittel, das dem Realismus der Szene nicht im Wege steht. Sie kommt auch in anderen Passagen der Kā zum Einsatz, beispielsweise in einer Szene, die noch vor dem ersten Zusammentreffen von Candrāpīḍa und Kādambarī stattfindet. Bāṇa schafft das Bild der strahlend schönen Apsaras namens Mahāśvetā, die am Ufer des Sees Acchoda am Fuße des Kailāsa als Einsiedlerin „in einem leeren Tempel des Ehrwürdigen (Śiva) mit dem Dreizack in der Hand“²⁰⁹ lebt. Die Hautfarbe des Mädchens, seine Kleidung und das bescheidene Geschmeide sind weiß, es spielt eine elfenbeinerne Vīṇā,²¹⁰ und seine mondfarbene Almosenschale ist aus einer Muschelschale gestaltet.²¹¹ Der Tempel, wörtlich: eine „vollendete Stätte,“ am Ufer des Sees wird ebenfalls als vollkommen weiß beschrieben.²¹² Sie selbst stellt den Inbegriff des Weißen dar.²¹³ Auch hier wird eine bestimmte Farbe mit beabsichtigter Wirkung stark betont, stärker noch als in der Tempelpassage. Sie ist im Einklang mit der lunaren Abstammung des Mädchens und illustriert dessen überirdisch reines Wesen.²¹⁴

All die Zurschaustellung literarischer Virtuosität dient nicht nur dem eitlen Zeitvertreib des Autors. Sie ist, wie ich meine, durchaus zweckmäßig und erreicht ein gutes Maß an literarischer „Angemessenheit“ (*aucitya*), wie es die Theoretiker nennen.²¹⁵ Denn die Wald- und Tempelpassage illustriert anhand äußerer Umstände die Gemütslage Candrāpīḍas, die von der schmerzhaften Trennung von seiner Geliebten Kādambarī bestimmt ist, die er vorübergehend verlassen musste. Die Passage gründet auf dem oft verarbeiteten Motiv des in aller Regel männlichen Helden, der an der Trennung so sehr leidet, dass er halb irre durch den Wald läuft und beginnt, mit den Pflanzen und Tieren zu sprechen. Dieses Motiv geht mindestens auf jene Episode des Rām. zurück, in der

²⁰⁹ *bhagavataḥ sūlapāṇeḥ śūnyam siddhāyatanam* (Kā^P p. 128,2f.). Die kunstvolle Beschreibung des Schauplatzes, ein einziger Satz, der syntaktisch mit dem zitierten Satzteil endet, erstreckt sich über Kā^P p. 126,13-128,3 bzw. Kā^{KP} 238,7-242,5.

²¹⁰ Kā^P p. 130,23-131,3.

²¹¹ Kā^P p. 133,15.

²¹² Kā^P p. 128,12-131,20 (die äußere Erscheinung des Mädchens) und p. 122,16-128,11 (der See und der Schrein in dem sie lebt).

²¹³ „Gleichwie das Maß der Farbe Weiß“ (*iyattām iva dhavalimnaḥ*, Kā^P p. 129,21f.) und „als bestünde sie einzig aus weißem Elemente“ (*dhavalagaṇenaiva kevalenotpāditām*, Kā^P p. 128,21).

²¹⁴ Eine wichtige und ähnliche Rolle spielen die drei Farben Schwarz, Rot und Weiß auch in Bāṇas *Caṇḍīśataka* (CŚ 41), wenn die Göttin darin mit dem sprechenden Namen Kālī („Schwarze“) angerufen und in Zusammenhang mit dem drohenden Weltende gestellt wird, als Lohitā („Rote“) ihren Kampf gegen den Dämon Mahiṣa bestreitet und als Gaurī („Weiße“) ihn schließlich besiegt hat.

²¹⁵ Raghavan (1973: 214-281) beschreibt *aucitya* aus dem Blickwinkel der Literaturgeschichte und betrachtet es als ein Merkmal für hohe literarische Qualität.

Rāma auf der verzweifelten Suche nach der von Rāvaṇa soeben entführten Sītā als „aus Sorge fast irre“ und „von Wald zu Wald umherlaufend“ geschildert wird,²¹⁶ wobei er erst die Bäume, dann die Tiere nach seiner Frau fragt,²¹⁷ und schließlich sogar dem Fluss Godāvarī und dem Berg Citrakūṭa droht,²¹⁸ ehe er Spuren der Entführung entdeckt. Die Szene ist so rührend, dass bei ihrer Schilderung „selbst ein Stein weint, selbst das innerste eines Diamanten bricht“, wie Bhavabhūti es im achten Jahrhundert ausdrückt.²¹⁹ Im Vergleich dazu verhält Candrāpīḍa sich tatsächlich eher kühl, jedenfalls bleibt er sehr verhalten.²²⁰ Während im Epos als einzige Stimmung die des Mitleids (*karuṇā*) mit dem Helden hervorgerufen wird, fügen spätere Dichter gern Elemente weiterer Stimmungen, vor allem solcher der Furcht ein. Diese wird beispielsweise dadurch vermittelt, dass die blutroten Blütenblätter des oben erwähnten Palasa-Baumes (*palāśa*) mit dem Fleischfressen (*palāśana*) der Raubtiere in Verbindung gebracht werden, oder dass der halb Wahnsinnige befürchtet, vom indischen Koel (*kokila* oder *pika*), einem Vogel aus der Familie der Kuckucke mit auffallend tiefroten Augen, verflucht zu werden, wie von einem Brahmanen mit zorngerötetem Blick, und so fort.²²¹ Dieses mit dem Motiv des Liebeskranken eng verbundene Wechselspiel der Stimmungen nutzt Bāṇa in der Wald-Passage, ohne aber Candrāpīḍa selbst die verschiedenen emotionalen Zustände (*bhāva*) durchlaufen zu lassen, geschweige denn sie bis zum Wahn zu steigern. Bāṇa beziehungsweise der Erzähler Jābāli schreibt die Stimmungen auch nicht explizit dem Helden zu, für den es ganz unangemessen wäre, sie in seiner Position als Prinz und Heerführer nach außen hin zu zeigen. Er bringt sie aber in den literarisch-ästhetischen Stimmungen zum Ausdruck, wie eben der furchteinflößenden im unheimlichen Wald und der grauenerregenden an den Opferstellen des Tempels. In dem Bild, das vom unseligen *dhārmika* gezeichnet wird, werden die Einsamkeit und vorläufige Erfolglosigkeit Candrāpīḍas anschaulich. Und wie andere Verliebte in seiner Lage, „fand er in der Trennung jede Menge Vergnügungen an äußerlichen Zerstreuungen, innerlich nicht“, wie es etwa Śrīharṣa in seinem epischen Langgedicht über König Nala

²¹⁶ Rām. 3.58.10 resp. 33.

²¹⁷ Rām. 3.58.12ff. und 20-22.

²¹⁸ Rām. 3.60.18-21.

²¹⁹ *Uttararāmacarita* (URC) 1.28: *api grāvā rodity api dalati vajrasya hṛdayam*.

²²⁰ Vielleicht auch oberflächlich, wie Warder meint (siehe oben, Anm. 28).

²²¹ Vgl. etwa die wechselnden Stimmungen in der Schilderung von König Nala in NC 1.74-101, der, an der noch unerfüllten Liebe zu Damayantī leidend, durch den Wald irrt (die oben genannten Beispiele stammen aus NC 1.84 resp. 90). Dieses durch den Wahn (*unmāda*) des Verliebten ausgelöste Wechselbad der Gefühle beschreibt auch NC 3.112. Diese Schilderungen haben keine direkte Vorlage in der Version von MBh 3.50, wo Nala sich zwar im Wald, aber bei vollem Verstand mit der sprechenden Gans unterhält). Weitere berühmte Könige in vergleichbaren Zuständen sind Purūravas im 4. Akt von Kālidāsa's *Vikramorvaśīya* und Duṣyanta im Vorspiel zum 3. Akt von Śāk. Gemeinsam ist ihnen allen, dass sie im Gegensatz zu Candrāpīḍa nicht in der Lage sind, ihr Leid nach außen hin zu verbergen.

beschreibt.²²² Bāṇa deutet die Erleichterung in der Heiterkeit gegen Ende der Tempelepisode an. Die Unterhaltung mit dem *dhārmika*, der versöhnliche Abschied und Candrāpīḍas Spendenfreude schließen die Episode zuguterletzt ab und ermöglichen einen angemessenen Übergang zur Schilderung von Candrāpīḍas Heimkehr und seinem Empfang im elterlichen Palast.

Die ausführliche Beschreibung des *dhārmika*, des Tempels und dessen Umgebung dient also nicht der Einführung einer neuen Nebenfigur, die für die Erzählung noch von großer Bedeutung werden sollte (der Bāṇas Sohn Bhūṣaṇa jedoch keine Rolle oder Funktion zuzuschreiben wusste, so dass er sie für den weiteren Handlungsverlauf schlichtweg ignorierte), sondern sie dient der Darstellung der Hauptfigur selbst. Der Dichter schildert den wohlgezogenen Prinzen fern der Geliebten als Herr über die verschiedenen Stimmungen der unerfüllten Liebe und verlagert diese auf der Grundlage eines verbreiteten literarischen Motivs in die äußere Szenerie. So vermeidet er es, den Helden in Stimmungsschwankungen oder gar als halb verrückt und lächerlich darzustellen. Als lächerlich und halb verrückt wird stattdessen der alte Tempelbewohner in den Tiefen des Waldes geschildert, womit auch dieses Motivelement beibehalten werden kann.

Der Tempel und die Statue der Caṇḍikā

Candrāpīḍa und seine Truppe stoßen auf die Tempelstätte (*āyatana*) des *dhārmika* auf ihrem Weg vom Kailāsa, der Heimat der Apsarasen und Gandharvas, auch Kādambarīs, nach Ujjayinī, wohin sie von König Tārāpīḍa gerufen wurden. Bāṇa beschreibt den Tempel, indem er schrittweise vom äußeren Tor nach innen bis zur Statue der Göttin Caṇḍikā (oder Durgā) vordringt.²²³ Das Tempelareal ist von einem elfenbeinernen Zaun (*dantakapāṭa*) mit eisernem Torbalken umgeben, der zum Eingangsbereich (*dvāradeśa*) führt, wo sich auf einem Steinpodest (*śilāvedikā*) die eiserne Skulptur des büffelgestaltigen Dämons Mahiṣa (*lohamahiṣa*) befindet.²²⁴ Über den Hof (*aṅgaṇa*), wo die

²²² *avindatāmodabharaṃ bahiścaraṃ (...) virahaṇa nāntaram* (NC 1.104cd).

²²³ Kā^P p. 224,13-226,9.

²²⁴ Entgegen den heute verbreiteten Darstellungen, in denen der Büffel von Caṇḍikā niedergedrückt, getreten und/oder mit dem Dreizack erstochen wird, ist er hier der Göttin gegenüber dargestellt. Die Legende vom Tod des Büffeldämons Mahiṣa durch die Göttin Caṇḍī ist im *Mahābhārata* und mehreren Purāṇas überliefert (siehe Stietencron 1983 und Yokochi 1999 und 2004). Die Symbolik dieser z.T. auf vedische Vorstellungen zurückgehenden Überlieferung beschreibt Timalsina 2016: 6f. Die frühesten bildlichen Darstellungen stammen aus dem 1. Jh. (Parpola 2015: 241-254). Die früheste Textquelle für Caṇḍīs Triumph durch einen Tritt ihres linken Fußes ist *Skandapurāṇa* 68.12-23 (ediert in Yokochi 2013: 341-343), und es ist dieser Tritt, der das beinahe ausschließliche Thema von Bāṇas CŚ bildet. Die kultische Verehrung Caṇḍīs verbreitete sich ab dem 6. Jh. und in zunehmendem Maße im 7. bis 9. Jh. (Stietencron 1983: 131). Der Büffeldämon ist seinerseits eine bis heute verehrte, zentrale Gottheit in vielen Stammeskulturen Indiens. Die Angehörigen solcher nicht-brahmanischen Gesellschaften, wie jener der Asur auf dem Chota Nagpur Plateau in Jharkhand, waren es auch, die bis ins 20. Jahrhundert in Indien das Erz gewannen und zu Eisen schmolzen (siehe Ruben 1939: 11-15 und die rezenten Beiträge von N.K. Kumar und S. Jagannathan in Ranjan 2017). Mahiṣa gilt als Reittier des Todesgottes Yama. Eine gewisse Verbindung zwischen dem Śaivatantra und der Figur des Yama ergibt sich nicht nur durch die Feindschaft zwischen Caṇḍī und Mahiṣa, sondern auch durch die Identifikation

oben erwähnten Ashoka-Bäume blühen, gelangt man zu einem *uddeśa* genannten Areal, möglicherweise eine Art Vorplatz. Über den Innenhof (*ajira*)²²⁵ gelangt man zum Eingang des Heiligtums (*garbhagrha*), dessen zwei Türflügel (*kapāṭapaṭṭa*) mithilfe eines elfenbeinernen Bolzens (*daṇḍārgala*) verriegelt werden. Die Göttin ist sitzend auf einem Thron (*pīṭha*) dargestellt, der auf einem inneren Podest (*antaḥpiṇḍikā*) ruht. Schließlich wird noch ein leerstehender Schrein (*devakula*) erwähnt, der dem *dhārmika* als Liegestatt dient.

Die Statue der rasenden Göttin Caṇḍikā wird von Tempelbesuchern verehrt, wie unter anderem ihr Stirnmal verrät, das ein Śabara-Mädchen mit Sindūra aufgetragen hat.²²⁶ Die abendliche Dunkelheit lässt nur mit Mühe einen Unterschied zwischen gespendeten Früchten und geopfertem Kinderköpfen erkennen. Im gesamten Tempelareal liegen die Überreste blutiger Opfergaben verstreut. Darunter befinden sich Hornenden von Gazellen (*hariṇaviṣāṇakoṭi*), herausgeschnittene Zungen (*jihvāccheda*), blutige Augäpfel (*raktanayana*) und Schädel (*muṇḍa*). All dies und die sich im Innenhof ergießenden „Ströme von Blut“ führen die „Brutalität der Opferspenden“ (*upahārahimsā*) vor Augen, ohne aber die Szene mit jenen Menschen zu füllen, die für Opferfeste und sonstige Ritualhandlungen offenbar zum Tempel kommen. Somit ist nicht immer eindeutig, ob es sich um tierische oder menschliche Opfergaben handelt, die beide für die mittelalterliche Geschichte Indiens gut belegt sind.²²⁷

Ein Teil der Gaben im Tempel ist Opferhandlungen der Śabarar zuzuschreiben, der Angehörigen eines Stammes, der gemäß einem literarischen Topos im Vindhya-Gebirge lebt und jagt – unter anderem Vögel, wie in Kā der Papagei Vaiśampāyana am eigenen Leib erfahren muss und schildert.²²⁸ Als Vindhyaavāsīnī, „die im Vindhya-Gebirge Hausende“, wurde zunächst eine lokale

von Yama = Kāla und Mahākala = Śiva. Auf diese Weise wird Śiva die Rolle des Herrschers über Leben und Tod zugeschrieben. Der Schädelstab der Kāpālikas und in der Ikonographie Śivas erinnert an Yamas Richterstab (*daṇḍa*) und mag von diesem herrühren. In diesem Sinne ist es nicht allzu weit hergeholt, wenn im vierten Akt von Kṣemīśvaras Schauspiel *Caṇḍakauśika* der Gott Dharma als Kāpālika erscheint.

²²⁵ Die Terminologie, die in modernen Sekundärquellen zur Tempelarchitektur verwendet wird, weicht in vielen Fällen von Bāṇas Wortgebrauch ab (siehe z.B. Michell 1977, Meister und Dhaky 1991, Hardy 2007, Lorenzetti 2015), was die genaue Identifikation von *uddeśa* (Kā^P p. 225,8) und *ajira* (p. 225,10) erschwert. Der Innenhof (*ajira*) muss Bāṇas Schilderung zufolge in der Tempelanlage weiter innen bzw. näher am Allerheiligsten liegen als der Hof (*aṅgaṇa*). Das scheint auch der Verwendung des Wortes in Vākpatis GV zu entsprechen, wo im Tempelhof (*bhavaṇāira*, Skt. *bhavanājira*), angelockt von den Gerüchen der Opfergaben, die Bienen schwirren (v. 287) und wo der Göttin die abgeschnittenen Haare der Verehrer und Verehrerinnen dargebracht werden (v. 317).

²²⁶ Kā^P p. 225,21f.

²²⁷ Dezső (2012: 82) und Sarkar (2017: 218f.) verweisen auf zahlreiche Erwähnungen von Opfergaben in Form des eigenen Blutes, ganzer Körperteile, auch des eigenen Kopfes für eine Gottheit, die sich in der Kunstdichtung und in Inschriften, sowie auf bildlichen Darstellungen in Reliefs überliefert finden.

²²⁸ Kā^P p. 27,5-34,19. Jäger desselben Stammes spielen u.a. in der Geschichte der VD eine Rolle, wo sie das Wild im Wald des Vindhya-Gebirges zu Tode erschrecken (VD p. 13,19-21). Ähnliches findet sich in der Erzählliteratur des Prakrit (Jain 1981: 93).

Göttin verehrt, die erst später in die śivaitische Götterwelt Aufnahme fand. Dies geschah nachweislich mit dem *Harivaṃśa*, einem viṣṇuitisch geprägten Anhang zum MBh, und dem frühen śākta-śivaitischen *Devīmāhātmya*, einem Abschnitt des *Mārkaṇḍeyapurāṇa*. Während die Göttin im *Harivaṃśa* als Schwester und personifizierter kosmischer Schlaf (Nidrā) des Gottes Kṛṣṇa verehrt wird, erscheint sie im *Devīmāhātmya* als Mahiṣāsoramardinī, „die den Büffeldämon Mahiṣa zermalmt“. In weiterer Folge wurde sie an Śivas Seite als dessen treue Gattin Pārvaṭī oder als eigenständige, zornige Göttin Durgā verehrt.²²⁹ Bāṇa beschreibt Caṇḍikā demnach in einer Doppelrolle oder besser: in einer Phase der Adaption von Verehrungsformen marginalisierter Bevölkerungsgruppen durch überregionale Kulte der gesellschaftlichen Elite, als Lokalgottheit der im Wald lebenden Śabaras und gleichzeitig als śivaitische Göttin Durgā, als die sie der südindische *dhārmika* in ihrem Tempel nördlich des Vindhya verehrt.²³⁰ Zu den Opfergaben an die Göttin, so erfahren wir in der Rahmenhandlung II, zählen Fleisch das Blut von Tieren.²³¹ Vom Oberhaupt einer Śabara-Armee erfahren wir zudem, dass Narben an seinen Armen von Blutspenden an die Göttin Caṇḍikā herrühren.²³² Diese Verehrungsformen stehen in Konflikt mit den Verehrungsformen des *dhārmika*, die unter anderem Gegenstand des folgenden Abschnitts sind. Die Jäger des Stammes werden zudem immer wieder als ungemein gewalttätig beschrieben und dürften, wenn dies auch nicht explizit erwähnt wird, das Leben des *dhārmika* erheblich erschwert haben.

Der *dhārmika*

Der „alte dravidische Religiöse“ (*jaradhraviḍadhārmika*), der im Tempel der Caṇḍikā lebt, wird als schrulliger Sonderling dargestellt, der den Tempelbesuchern mehr als Witzfigur denn als Priester oder Heiliger gilt. Bereits seine körperliche Erscheinung entspricht gerade dem Gegenteil von dem, was beispielsweise von einem ehrfurchtgebietenden Brahmanen zu erwarten wäre, der in seinem *āśrama* lebt, umgeben von Schülern, die den Veda studieren, und von den Tieren des Waldes, die friedlich vom frischen Gießwasser unter den gepflegten Bäumen trinken. Einer dieser stereotypen Idealfiguren ist Jābāli, der selbst den größten Teil der Kā (III-V) erzählt. Er tut dies auf Bitte des von einem seiner Schüler geretteten Papageienkükens Vaiśampāyana, und nicht ohne

²²⁹ Tavaszi 2014: 27-49, Sarkar 2017: 41-96 und 137-174.

²³⁰ Ein ähnliches Bild der Göttin und ihrer Verehrung ergibt sich aus Vākpatis GV, der eine Hymne an die Göttin im Vindhya-Gebirge enthält (v. 285-337). Zahlreiche Strophen darin erwähnen blutige Opfergaben, die einerseits von den dunkelhäutigen Śabaras (*sabarā ... meyaya-kāyā*, v. 336), andererseits von Kaula-Frauen (*kaula-ṇārī*, v. 307) dargebracht werden. Die als Mahiṣāsoramardinī mit Kāpālika-Ikonographie beschriebene Göttin selbst wird darin u.a. als Śabarī (v. 305) und Kālī (v. 297), aber auch als Gaurī (v. 308) angerufen. Zur Frage des gegenseitigen Einflusses lokaler und tantrischer Kulte siehe Smith 2011: 173f.

²³¹ *paśurudhireṇa devatārcaṇam, māṃsena balikarma*; Kā^P p. 32,9f.

²³² *caṇḍikārudhirabalipradāna*; Kā^P p. 30,11-13.

zuvor die täglich vorgeschriebenen Rituale durchzuführen und durchführen zu lassen. Der *dhārmika* zählt nicht zu diesen geachteten Männern, die Kraft ihrer Gelehrsamkeit, Autorität und seherischen Fähigkeiten große Verehrung genießen. Ganz im Gegenteil hat er die Sehkraft eines seiner Augen durch den übermäßigen Gebrauch einer magischen Salbe (*siddhāñjana*)²³³ verloren, die ihm einst ein „Schwindler“ (*kuvādi*) oder Quacksalber gegeben hatte. Und während die epischen Seher in aller Regel strahlend wie die Sonne oder leuchtend wie der Vollmond erscheinen und ihre Haut weiß vom Bestäuben mit heiliger Asche ist, erfahren wir vom *dhārmika* nur, dass seine Stirn, auf der sich eine Geschwulst oder Schwiele gebildet hat, schwarz ist. Sein Körper ähnelt einem versengten Baumstumpf,²³⁴ auf dem allerlei Reptilien emporkriechen, so überdeutlich tritt das Adergeflecht auf seinen Gliedmaßen hervor. Die Venen Jābālis hingegen, die durch strenge Askese ebenfalls deutlich zu erkennen sind, werden mit den Lianen am mythischen, alle Wünsche erfüllenden Baum *kalpataru* verglichen.²³⁵

Es fällt auf, dass Bāṇa dem *dhārmika* keinen Namen gibt. Jede andere wichtige Figur seiner Erzählung trägt einen Namen, der üblicherweise bei ihrer ersten Erwähnung und nur aus erzähl-technischen Gründen erst später genannt wird. Viel häufiger als dies bei realen Personen der Fall ist, sind Eigennamen fiktiver Figuren häufig so gewählt, dass sie ihrer Wortbedeutung nach Rückschlüsse auf ihre Träger erlauben, indem sie etwas über deren Herkunft, Schicksal oder Absichten verraten oder zumindest andeuten.²³⁶ So auch hier: Der Name Candrāpīḍas (der „den Mond im Scheitelkranz“ trägt) deutet auf dessen Abstammung vom Mondgott hin und zugleich auf die Verwandtschaft mit König Tārāpīḍa (der „die Sterne im Scheitelkranz“ trägt); der Name

²³³ Die Verwendung eines „black pigment, often applied to the eyelashes“ (TAK I p. 99 [s.v. *añjana*]) soll magische Fähigkeiten hervorbringen, wie die, verborgene Schätze oder unsichtbare Dinge zu sehen, oder gar selbst unsichtbar zu werden. Neben den tantrischen Werken der Śaivas, Vaiṣṇavas und Buddhisten (Verweise in TAK, loc. cit.) spielen magische Augensalben auch in der fiktionalen Literatur eine Rolle. Dort wirkt sie oft nicht auf den Anwender oder die Anwenderin selbst (wie in Daṇḍins DKC p. 120,1f.), sondern auf deren Wahrnehmung durch andere (z.B. DKC p. 162,20-164,5 und 408,2-4).

²³⁴ Ed. KāP p. 226,9f. Die Farbe (*varṇa*) der Haut mag zugleich eine Anspielung auf die soziale Klasse (*varṇa*) sein, wie die Diskursanalyse von Taylor (2007) nahelegt. Taylors Studie wird jedoch von Maas (2015) heftig kritisiert. Die Hautfarbe könnte ebensogut auf die Qualität der Seele anspielen, die das Sāṃkhya als rein (weiß), unrein (schwarz) und gemischt (rot) klassifiziert. Adluri und Bagchee (2014: 187) betonen zudem die Gefahr der Überinterpretation durch Analogieschlüsse, wie Taylor sie zieht.

²³⁵ KāP p. 42,17f. Wenige Zeilen zuvor (p. 42,12f.) werden die hervortretenden Venen an Jābālis Hals (*kañṭhanāḍī*) genannt. Der Topos der hervortretenden Venen bei hageren Asketen ist bereits im *Mahābhārata* und in der buddhistischen Literatur anzutreffen (cf. Olson 2015: 86).

²³⁶ Die Schriftstellerin Sibylle Lewitscharoff (2014: 7-31) stellt interessante Betrachtungen zum Gebrauch von literarischen Eigennamen in der modernen Literatur an. Erkenntnistheoretische Fragen zu Sinn und Bedeutung realer Namen erörtert der Philosoph Gottfried Gabriel (1991: 162-176). Indische Familiennamen sind bis heute oft in der Hinsicht aussagekräftig, als sie auf die Zugehörigkeit ihrer Träger (bzw. deren Ahnen) zu einer gewissen Kaste oder religiösen Tradition verweisen, ähnlich wie häufig Berufsbezeichnungen u.v.m. in europäischen Familiennamen erhalten sind.

Kādambarī spielt auf die duftenden Blüten des immergrünen Kadam-Baumes²³⁷ an; der Name Mahāśvetās (etwa: „die überaus Weiße“) leuchtet ebenfalls ein. Der Name Jābālī ist jenem des bekannten Rishi aus Rām. 2.100-103 entliehen, und viele weitere Beispiele ließen sich anführen. Nur der alte *dhārmika* bleibt anonym, womit dem Leser ein wichtiges Stück Information vorenthalten wird.²³⁸ Der Tempelbewohner selbst verschweigt ja private Angelegenheiten nicht, wie aus seinem Gespräch mit Candrāpīḍa hervorgeht:

Und als er ihn mit besänftigenden Höflichkeiten mittels hunderterlei freundlichem Zureden irgendwie zur Ruhe gebracht hatte, fragte er ihn gleich selbst der Reihe nach nach seinem Geburtsort, seiner Kaste und seinem Wissen, nach der Gattin, nach Kindern, Vermögen, Alter und nach dem Grund seiner Weltabkehr. Und auf die Fragen beschrieb dieser sich.²³⁹

Der genaue Inhalt dieser Selbstbeschreibung wird jedoch nicht wiedergegeben. Der Erzähler ist weniger an der Vergangenheit des *dhārmika* interessiert oder an den Umständen, die ihn in seine gegenwärtige Lage brachten, als vielmehr daran, wie der *dhārmika* den Tempelbesuchern gegenüber erscheint. Und das ist das genaue Gegenteil dessen, was der Alte offensichtlich über sich selbst erzählt, denn:

An dem Redseligen mit seinen Beschreibungen seiner einstigen Tapferkeit und Schönheit und seines einstigen Vermögens hatte der Prinz das größte Vergnügen.²⁴⁰

Ein weiteres Detail bleibt unerwähnt: eine mögliche Heilige Schnur (*yajñopavīta*) des *dhārmika*. Sie gehört zu jenen Dingen, die in Darstellungen bedeutender Brahmanen und Rishis meist aufgenommen wird, auch von Bāṇa. Jābālī und seine Schüler tragen natürlich eine,²⁴¹ und sogar Kādambarīs Freundin Mahāśvetā, die „den Eid der Pāśupatas abgelegt hat“ (*pratīpannapāśupatavratā*),²⁴² trägt eine Brahmanenschnur (*brahmasūtra*).²⁴³ Bhairavācārya, der śivaitische Ritualpriester des Königs Puṣpabhūti im dritten Kapitel des *Harṣacarita*, trägt eine solche,²⁴⁴ und es könnten viele weitere Beispiele von anderen Autoren und aus verschiedenen Genres der Sanskrit-

²³⁷ *Neolamarckia cadamba* (Roxb.); diesen Baum beschreibt Sahni (1998: 113f.) unter der heute obsoleten taxonomischen Bezeichnung *Anthocephalus sinensis* (Lamk.).

²³⁸ Zur Anonymität bestimmter literarischer Figuren siehe auch unten, Abschnitt II 5.3.

²³⁹ Kā^P p. 228,12-15 (Sanskrittext oben, Anm. 168f.).

²⁴⁰ Kā^P p. 228,15f. (Sanskrittext oben, Anm. 170). An manche Elemente in der Biographie des *dhārmika* erinnert die Selbstbeschreibung des Gauners Dayitaviṣṇu in der erwähnten Satire PT (1.56): Dessen einstige Umtriebigkeit hat ihn sichtbar einen Finger gekostet und Pfeile haben seine Arme und Hüften durchbohrt. Heute trägt der Scheinheilige an Stirn und Knien Schwielen (*kiṇa*), die sich durch seine demonstrativen Niederwerfungen vor den Gottheiten gebildet haben.

²⁴¹ Kā^P p. 42,13f. (Jābālī), 37,2f. (Hārīta) etc.

²⁴² Kā^P p. 131,20.

²⁴³ Kā^P p. 130,18.

²⁴⁴ HC p. 164,16.

Literatur genannt werden. So viel vom Śivaismus der Zeit Bāṇas bekannt ist, war nur männlichen Brahmanen die Initiation in den Atimārga möglich,²⁴⁵ die demnach auch eine Brahmanenschnur tragen sollten. Obwohl die Kulte des Mahāvratā in dieser Angelegenheit eine große Bandbreite von Vorschriften aufweisen – vom Tragen einer Schnur aus Menschenhaar bis zum Verzicht auf jede Art von Schnur²⁴⁶ –, ist letzteres doch die Ausnahme. Wenn Bāṇa nun gar keine Schnur erwähnt, kann das zwei Dinge implizieren: Entweder der *dhārmika*, so wie er in der Kā dargestellt wird, trägt die Heilige Schnur nicht und ist ein sehr unkonventioneller, viel eher aber gar kein Brahmane. Dafür würde seine explizite „Kulturlosigkeit“ (*niḥsaṃskāratā*) sprechen,²⁴⁷ d.h. der Umstand, dass ihm Bildung oder wichtige Riten nicht zuteil wurden.²⁴⁸ Oder der Autor, der von sich selbst sagt, ein „Träger der Schnur“ (*upavītin*) zu sein,²⁴⁹ will ihm den damit verbundenen hohen sozio-religiösen Status stillschweigend aberkennen, da er seiner Rechtsauffassung nach auch nicht angemessen wäre.²⁵⁰ Vielleicht hat dieses Stillschweigen aber auch den Grund, dass Bāṇa einen Charakter entwerfen wollte, der zwar ein hingebungsvoller Verehrer der mächtigen Göttin ist, zugleich aber selbst nicht eine Spur von Macht und Autorität besitzt. In jedem Fall trägt das Nichterwähnen dieses wichtigen Attributs der Brahmanenschnur zur Anonymität des *dhārmika* bei, über dessen eigentliche Aufgabe im Tempel wir ebenfalls nichts erfahren.

Die Figur des *dhārmika* ist also in keiner erkennbaren Weise respekteinflößend, was nicht zuletzt in dem Desinteresse des Autors an ihrem Namen und sozio-religiösen Status zum Ausdruck kommt. Im Gegenteil erweckt sie viel eher Gelächter, bestenfalls Mitleid, nicht aber Ehrfurcht. Belustigung ist dabei nicht nur der Eindruck eines modernen Lesers. Auch Candrāpīḍa musste beim Anblick des *dhārmika* zunächst „recht lange lachen“ (*suciraṃ jahāsa*). Er ist amüsiert trotz der

²⁴⁵ Davis 1991: 40f., Sanderson 2006a: 147f.

²⁴⁶ BYT 21.1-123. Ein Beispiel aus der Erzählliteratur für die Erwähnung eines Asketen, „der eine heilige Schnur aus Haar trägt“ (*keśayajñopavītabhṛt*), ist *Kathāsaritsāgara* (KSS) 99.11 (= *Vetālapañcaviṃśatikā* 25.11).

²⁴⁷ Kā^P p. 227,14f.

²⁴⁸ Zum vieldeutigen Begriff des *saṃskāra* siehe die umfangreiche Studie von Lakshmi Kapani (1992-1993). Die Deutungen der Kommentatoren zu dieser Stelle reichen von fehlender „Bildung usw.“ (*śikṣādi*, Sharma) über die „Nichtbeschäftigung mit den Lehrwerken“ (*śāstrasyāpariśīlanam*, Kale) bis zur Abwesenheit einer rituell legitimierten Zuordnung zu einem der vier sozialen Stände (*varṇa*, Bhānucandra).

²⁴⁹ HC p. 122,3; die entsprechenden Riten sind ibid. p. 66,2 erwähnt (*kṛtopanayanādikriyā*). An anderer Stelle bezeichnet Bāṇa sich außerdem als Brahmanen (*brāhmaṇa*, HC p. 68,2) und „Zweimalgeborenen“ (*dvija*, Kā^P p. 5,1).

²⁵⁰ Nach Ansicht der Rechtsgelehrten Medhātithi (*Manubhāṣya*) und Kumārila (*Tantravarttika*) gelten Anhänger des śivaitischen Mantramārga nicht als Mitglieder der vedischen Traditionen (Sanderson 2015a: 160f.). Der *Manusmṛti* und anderen Rechtstexten zufolge (Halbfass 1988: 176, n. 13) waren auch *draviḍas* ebenso wie z.B. *daradas* (aus dem Gebiet der Afghanen) und *pahlavas* (Perser) nicht berechtigt, die heilige Schnur zu tragen, da sie vom System der *varṇas* ausgeschlossen waren. Das *Skandapurāṇa* und mehrere andere Quellen hingegen erkennen *draviḍas* als eine fünffach unterteilbare Gruppe von Brahmanen (*pañca-draviḍa*) an. Die *draviḍas* bilden selbst eine dieser fünf Untergruppen, die sämtlich südlich der Vindhya-Berge leben (Deshpande 2010).

schmerzhaften Trennung von Kādambarī²⁵¹ und obwohl er an anderen Stellen als sehr kontrolliert dargestellt wird.²⁵² Nach einer Weile aber fasst er sich und fordert dasselbe von seiner Truppe, die den Alten sogar laut auslacht (*upahasant*)²⁵³ – so wie dieser selbst gelegentlich über die Darstellung der Göttin lacht (*upahasant*), wenn es ihm selbst nicht recht gelingt, seine Blumengaben darzureichen. Auch andere gelegentliche Tempelbesucher haben ihren Spaß mit dem *dhārmika*, der ihren Spott (*viḍambana*) erntet. Während des Frühlingsfestes verheiraten sie ihn mit einer alten Dienerin (*vṛddhadāsī*), die sie auf einem brüchigen Bettgestell herumtragen, wie wir erfahren.²⁵⁴

Die Pietätslosigkeit dem Tempelbewohner gegenüber ist in der Darstellung nicht zu übersehen. Aber wessen Worte werden hier eigentlich wiedergegeben? Sind es die Worte Jābālis oder jene des Papageien Vaiśampāyana, der wiedergibt, was er vom Rishi gehört hat? Beide könnten dem *dhārmika* durchaus voreingenommen gegenüber stehen, sei es wegen seiner unorthodoxen Praktiken oder wegen der Tieropfer, die im Caṇḍikā-Tempel stattfinden. Letztendlich ist es Bāṇa, der den Protagonisten seiner Schachtelerzählung die Worte in den Mund legt und der auf den literarischen Topos des Scheinheiligen Asketen zurückgreifen konnte.²⁵⁵ Und ein *dhārmika* zählt offenbar zu jenen Figuren, die Belustigung hervorrufen können.

Man stelle sich zum Beispiel eine junge Frau vor, die ihren Liebhaber gerne heimlich im Dickicht eines Flussufers trifft. Eines Tages sieht sie einen Wanderasketen, der sich der Stelle des Stelldicheins nähert, und sagt zu ihm:

„Geh nur, Gerechter, sei unbesorgt!
 Heute wurde der Köter getötet
 vom am Ufer der Godāvarī im dichten Dickicht lebenden
 wilden Löwen!“

Diese amüsante Szene entstammt der der Strophensammlung *Gāhāsattasā* (GS) und wird (mit Varianten) in Ānandavardhanas *Dhvanyāloka* (DhĀ), Mammaṭas *Kāvya prakāśa* (KP) und

²⁵¹ Kā^P p. 228,10f.

²⁵² Ihm wird z.B. eine „von sehr beständige Natur“ zugeschrieben (*atidhīraprakṛti*, Kā^P p. 80,5), selbst in dem Augenblick, als ihm zum ersten Mal das erstaunliche Pferd Indrāyudha gezeigt wird, und verhält sich auch Kādambarī gegenüber stets verhalten.

²⁵³ Kā^P p. 228,11f. (mit kleineren Varianten in Kā^{KP} und KāTh). Bharatas NŚ 6.52-61 klassifiziert und beschreibt sechs verschiedene Arten des Lachens (siehe auch Sharma 1941: 108f.). Die Erheiterung Candrāpīḍas entspricht Bharatas Ausdruck *hasita*, ein deutliches Lächeln über das ganze Gesicht, das größere Erheiterung verrät als das dezenter Schmunzeln (*smita*), und auch für kultivierte Personen noch angemessen ist. Das Lachen der Soldaten entspricht Bharatas *upahasita*, dem Ausdruck einer vergleichsweise groben Art der Belustigung, bei der sich der Körper vor Lachen biegt.

²⁵⁴ Kā^P p. 227,21f. (siehe oben, Anm. 150).

²⁵⁵ Siehe Bloomfield 1924 und Siegel 1989: 187-241 zur Religionssatire.

mehreren weiteren Poetiken zitiert.²⁵⁶ Die Strophe dient den Theoretikern als Beispiel einer gewissen Art der literarischen Suggestion (*dhvani*), nämlich eines Verbots, das im Wortlaut einer Aufforderung steckt.²⁵⁷ Die wörtliche Aufforderung („Geh nur!“) entpuppt sich hier als ihr glattes Gegenteil („Geh nicht!“), als Warnung, und diese mag durchaus ernst gemeint sein und trotz der Ausdrucksweise unmissverständlich. Auch die Anspielung auf das Stelldichein, die im Motiv des Dickichts am Flussufer zum Ausdruck kommt, entgeht dem Angesprochenen vielleicht nicht. Die Ausdrucksweise ist aber nicht gerade respektvoll, denn wörtlich genommen schickt die junge Frau den als *dhammia* (Skt. *dhārmika*) bezeichneten Wanderasketen ins Territorium des Löwen! Sie scherzt, wenn sie das gefährliche Raubtier als Pointe erst ganz am Schluss der Strophe nennt (die sich durch ihre metrische Struktur ganz hervorragend für einen solchen Überraschungsmoment eignet). Außerdem ist es durchaus möglich, dass die Erwähnung des Löwen eine bloße Finte ist und dass auch ein Hund nie die Gegend unsicher machte, schließlich handelt es sich ja um den heimlichen Treffpunkt der Verliebten.²⁵⁸

Die Sammlung GS enthält zwei weitere Strophen, darin ein deutlicher Mangel an Ehrfurcht einem *dhammia* gegenüber zum Ausdruck kommt. Wie in GS 175 spricht in v. 167 den Kommentatoren zufolge eine ihrem Gatten untreue Liebhaberin (*kulaṭā, asaccaritā*) zu einem Asketen und stellt dabei dessen Heiligkeit in Frage, wo er doch auf dem Weg in den Himmel (*sagga-gāmi*) sein sollte: „Sag, *dhammia*, warum berühren deine Füße immer noch die Erde?“²⁵⁹ Vema Bhūpāla nennt den Asketen gar einen Sünder (*pāpakārin*). In GS 554 wiederum schilt eine Liebhaberin einen als *dhammia* angesprochenen Bettelmönch dafür, dass er die Zweige von Karañja-Bäumen bricht, denn diese verbergen – den Kommentatoren zufolge – die heimlichen Treffen mit ihren Geliebten.²⁶⁰

²⁵⁶ GS 175:

*bhama dhammia vīsaddho so suṇaho ajja mārio teṇa /
golā-aḍa-viḍa-kuḍuṅga-vāsiṇā daria-sīheṇa //.*

Vgl. DhĀ p. 19,1f. (ad *kārikā* 1.4) und KP p. 105,4f. Auch Jayantas philosophisches Werk *Nyāyamañjarī* (NM) verweist auf die Strophe als sprachtheoretische Herausforderung (Bd. 1, p. 129,11).

²⁵⁷ GS 669, ebenfalls zitiert in DhĀ (p. 132,2f.), illustriert den umgekehrten Fall derselben Art von *dhvani*, nämlich eine als Verbot formulierte Aufforderung. Vordergründig freilich ist die rhetorisch-poetische Figur in GS 175 die *hetu* genannte Schilderung einer Wirkung (in diesem Fall die Aufforderung, unbesorgt zu sein) zusammen mit ihrem Grund (nämlich der Tatsache, dass der Hund getötet worden ist). Diese Figur beschreibt Gerow (1971: 327-332).

²⁵⁸ Die Möglichkeit einer Finte schlägt Mammaṭa vor (cf. KP p. 105,9-106,4).

²⁵⁹ GS^U p. 20 (v. 42cd): *bhaṇa kaha ajja vi dhammia pā dharanīṃ cia chivanti* (der von Weber edierte Text ist hier stilistisch etwas mangelhaft). Der rhetorisch-poetische Schmuck dieser Strophe liegt im „Ansprechen einer Diskrepanz“ (*viśeṣokti* [II], Gerow 1971: 272f.), nämlich jener zwischen dem Ideal und der wahrgenommenen Erscheinung des *dhammia*.

²⁶⁰ Die Interpretationen der Kommentatoren zu den Strophen 167 und 544 fasst Dundas (1985: 16f.) zusammen.

Aber zurück zu Bāṇas *dhārmika*. Was genau macht ihn zu einer lächerlichen Figur und was ist der Grund für sein tragikomisches Schicksal? Wie bereits angedeutet, erfüllt er weder das Ideal eines frommen Einsiedlers, noch das eines strengen Asketen oder hochgeachteten Ritualpriesters. Er verkörpert gerade das Gegenteil solcher Normen. Um die unheimliche Atmosphäre des Zwischenspiels in Wald und Tempel aufzulockern, verzerrt Bāṇa das Ideal und stellt es auf den Kopf, und der *dhārmika* wird zur Witzfigur für die Tempelbesucher, Prinz Candrāpīḍa eingeschlossen. Dazu tragen sowohl seine äußere Erscheinung als auch sein Ungeschick und sein Hang zur Übertreibung bei.

Gleich zu Beginn der Beschreibung liegt das Augenmerk auf der körperlichen Gestalt des *dhārmika*, die in einer Weise geschildert wird, dass sie kaum Ehrfurcht hervorruft: das echsenartige Adergeflecht, die Beulen und die sonderbare, als Ohrgehänge getragene Haarsträhne; hinzu kommen der krumme Rücken und der verkrümmte Hals, die vorstehenden Zähne und manches andere mehr. Zudem scheint er sehr ungeschickt zu sein, wie das erblindete Auge und der malträtierte Arm andeuten, Auswirkungen der medizinischen Behandlungen, die er an sich selbst durchführt. Sein Vīṇā-Spiel klingt schauerlich, und welchen Eindruck muss erst sein Tanz zu den Hymnen an Gaṅgā machen! Und was er auch unternimmt, scheint er zu übertreiben. Seien es einfache Niederwerfungen vor der Gottheit, magische Rituale mit Senfsamen oder der Gebrauch von Elixiren, am Ende schaden sie ihm mehr, als sie nützen.

Die als Ohrgehänge getragene Strähne ist nicht nur seiner kuriosen Ähnlichkeit mit dem Rudrākṣa-Kettchen (*rudrākṣamālīkā*) wegen bemerkenswert.²⁶¹ Die Erwähnung des Kettchens selbst, das aus den auspiziösen, aufgefädelten „Rudra-Beeren“ besteht, den getrockneten Früchten von Bäumen der Gattung *Elaeocarpus* oder Ganiterbäume, ist bemerkenswert. Denn es handelt sich dabei um eine der frühesten textlichen Belege für die Verwendung dieser bis heute verbreiteten Gebetskettchen.²⁶² Und nicht nur an dieser, sondern an einer Vielzahl weiterer Textstellen der Kā werden diese den christlichen Rosenkränzen ähnlichen Kettchen aus verschiedenen Materialien erwähnt. Vom Brahmanen Jābāli und seinen Schülern heißt es, sie trügen Kettchen mit den noch heute als *rudrākṣa* bezeichneten Beeren,²⁶³ aber auch solche mit Edelsteinchen,²⁶⁴ die spätestens seit der Zeit

²⁶¹ Kā^P p. 226,12 (siehe oben, Anm. 96). Normative Quellen schreiben vor, dass Rudrākṣa-Kettchen am Handgelenk, auf Brust oder Kopf getragen werden (z.B. *Śivadharmottara* [ŚDhU] 11.19; s. TAK I, p. 79f., s.v. *akṣamālā*), aber nicht am Ohr. Dennoch wird in Kā ein weiteres Kettchen erwähnt, das vom Ohr eines hoch angesehenen Asketen hängt (siehe unten, Anm. 266).

²⁶² Kirfel (1949) nennt als die in dieser Hinsicht ältesten Texte eine Strophe des nur unsicher datierbaren *Atharvavedapariśiṣṭa* und eine kleine Zahl purānischer Werke śivaitischer Prägung des 5./6. Jhs.

²⁶³ Jābāli trägt eine solche (*rudrākṣavalaya*, Kā^P p. 43,5f.), und viele seiner Schüler im *āśrama* betreiben das meditative „Abzählen an den Beerenketten“ (*gaṇanā rudrākṣavalayeṣu*, p. 41,4f.), die gleich vorort geknüpft werden (*grathyamānākṣamāla*, p. 40,9f.).

²⁶⁴ Von Jābāli lesen wir, dass er eine „Beerenkette“ besitzt, „die aus Stückchen makelloser Kristalle“ besteht (*amalaṣphaṭikaśakalaghaṭitam akṣavalayam*, Kā^P p. 42, 15f.). Puṇḍarīka hält „zählend ein Beerenkettchen

Kālidāsa bekannt sind.²⁶⁵ Hārīta, Jābālis verdientester Schüler, trägt sein „Beerenkettchen aus Kristall vom rechten Ohr herabhängend.“²⁶⁶ Weitere Kettchen werden in der Kā erwähnt, auch solche, die von weiblichen Asketen verwendet werden.²⁶⁷ Nur unser *dhārmika* hat keines.

Neben der äußeren Erscheinung ist auch das kauzige Verhalten des *dhārmika* denkbar weit vom Ideal entfernt. Als möglichen Grund für seine Eigenart könnte man eine schleichende Vergiftung vermuten, die von seiner Neigung zur Mineralogie (*dhātuvāda*) herrührt, oder auch sein „schlecht gebrauchtes Elixir“ (*asamyakkṛtarasāyana*), das ihm Fieberschübe beschert, anstatt seine Lebensspanne zu verlängern.²⁶⁸ In einer Anmerkung zu Kṣemendra's *Kalāvīlāsa* 8.11-12 bringt Vasudeva (2005: 367) schwerwiegende Verhaltensauffälligkeiten („behavioural oddities“) von Goldschmieden mit deren regelmäßiger Verwendung von Quecksilber und alkalischen Salzen in Verbindung. Es ist jedoch fraglich, ob eine Selbstvergiftung mit derlei Substanzen dem Verhalten des *dhārmika* zugrunde liegt. Ein besserer Ansatz scheint mir darin zu liegen, seine bemitleidenswerte Erscheinung als die eines ungeeigneten Lehrers mit den „unheilvollen Merkmalen“ eines solchen (*ācāryāśubhalakṣaṇa*) zu interpretieren. Eine Passage des *Svacchandatantra* (SvT)²⁶⁹ definiert geeignete Lehrer und solche, die man besser meiden sollte. Zumindest die Hälfte der mehr als 35 aufgelisteten Merkmale, negative wie positive, kann leicht auf den *dhārmika* bezogen werden. Ein Lehrer, der beispielsweise Anzeichen von Zorn (*krodhana*, v. 1.16a) aufweist oder „vorstehende

aus Kristall in Händen“ (*sphaṭikākṣamālikām kareṇa kalayantam*, Kā^P p. 140,1), das Mahāśvetā später finden und selbst tragen wird (Kā^P p. 145,20-146,1).

²⁶⁵ In Kālidāsa's *Kumārasambhava* (KS) 6.6 werden die mythologischen Sieben Rishis mit „Beerenschnüren aus Juwelen“ (*ratnākṣasūtra*) beschrieben. In Māghas *Śiṣupālavadhā* (ŚV) 1.9 wird eine „Beerenkette aus klaren Kristallen“ (*acchasphaṭikākṣamālā*) in der Beschreibung des Gottes Nārada erwähnt.

²⁶⁶ Kā^P p. 36,18f.: *sphaṭikenākṣavalayena dakṣiṇaśravaṇavilambinā*. Weitere Materialien, die bis heute auch in anderen als den verschiedenen śivaitischen Traditionen Verwendung finden, sind unter anderem Sandelholz, Korallen, Perlen und verschiedene Edelsteine und Edelmetalle (Kirfel 1949: 21).

²⁶⁷ Die Mädchen, „die den Eid der Pāśupatas abgelegt haben“ (*pāśupatavratadhāriṇī*) und bei Kādambarī als deren Vertraute leben, widmen sich dem Gebet, das vom „Drehen der Beerenketten“ begleitet wird (*akṣamālāparivartana*, Kā^P p. 208,19f.). Selbst ein Lotosteich (*kamalinī*) in Jābālis *āśrama* wird mit der Metapher beschrieben, dass ihn „Bienenreigen wie Beerenbänder“ zieren (*madhukaramaṇḍalākṣavalaya*, Kā^P p. 48,7). Bāṇas Bevorzugung von *valaya* gegenüber den Synonymen *mālā* und *mālikā* mag durch seine Vorliebe für kurze Silben zu erklären sein.

²⁶⁸ Ob es sich bei dem mangelhaft hergestellten Elixir um ein medizinisches oder alchemistisches Mittel handelt, geht aus dem Text nicht hervor. Ersteres hätte eine Lebensverlängerung zum Zwecke bzw. das Erreichen der vollen Lebensspanne und wird in medizinischen Texten beschrieben (Definitionen finden sich etwa im *Sūtrasthāna* der *Suśrutasamhitā* [v. 1.8] und im *Cikitsāsthāna* der *Carakasamhitā* [v. 1.1.7f.]). Zu *rasāyana* im klassischen Yoga und Āyurveda siehe Maas 2017. Die Wissenschaft von den alchemistischen Elixiren (*rasaśāstra*) verspricht nicht nur eine Lebensverlängerung, sondern auch Unsterblichkeit (in welcher Form auch immer). Sie birgt jedoch, jedenfalls in der Erzählliteratur (DKC, KSS etc.), fast durchwegs die Konnotation der Unehrllichkeit derer, die sie betreiben, und gilt in der Regel als das Geschäft von Schurken und Scheinheiligen, die sie für weltliche Zwecke, wie persönliche Bereicherung, Gewinnung einer Liebhaberin etc., einsetzen.

²⁶⁹ SvT 1.13cd-18ab. Für diesen Verweis danke ich Somdev Vasudeva.

Zähne hat“ (*dantura*, 1.16.c), was beides auf den *dhārmika* zutrifft,²⁷⁰ „der vermittelt die Frucht der Erlösung nicht“ (*nāsau muktiphalapradah*, v. 1.18b). Welchem dagegen „Höflichkeit zueigen“ ist (*dākṣiṇyasamṃyuta*, 1.14d) oder welcher „geschmückt ist durch seinen (oder: an seinem) ganzen Leib“ (*sarvāvayavabhūṣita*, v. 1.13b), was beides eben nicht vom *dhārmika* gesagt werden kann, der würde damit die Annahme rechtfertigen, dass seine „Vollendung und Erlösung in Reichweite sind“ (*siddhimuktī na dūrataḥ*, v. 1.15d).

Folgt man dieser Interpretation, so hat Bāṇa ein neckisch übertriebenes und verdichtetes Portrait eines Anhängers des Śivadharmas geschaffen, der eine große Anzahl möglicher „unheilvoller Merkmale eines Lehrers“ aufweist. Und tatsächlich wird nicht erwähnt, dass der *dhārmika* Verehrer, Anhänger oder Schüler hätte; auch Candrāpīḍa fragt ihn nicht um Rat oder Hilfe, sowenig wie der *dhārmika* seinerseits den Prinzen um Hilfe bittet.

Religionsgeschichtliche Einordnung des *dhārmika*

Den Śivadharmas, dem der *dhārmika* am nächsten steht, identifiziert Hatley (2007: 73-82) als den der Bhairavatantras, der normativen Werke des Mantramārgas, einer frühen Ausprägung des tantrischen Śivaismus.²⁷¹ Diese Schriften enthalten zahlreiche Details von Praktiken, deren Zweck häufig die Erlangung von übernatürlicher Macht und magischen Fähigkeiten ist, und auf die Bāṇas Schilderung des *dhārmika* unübersehbar anspielt.

Die Bezeichnung der als Mantramārga bezeichneten religiösen Traditionen oder „Wegen“ (*marga*) bezieht sich auf die *mantra* genannten Silben, Formeln oder ganzen Strophen, denen gewisse übernatürliche oder göttliche Kräfte zugeschrieben werden.²⁷² Die Verwendung von Mantren spielte bereits im vedischen Ritual und im Zusammenhang mit der Verehrung vedischer Gottheiten eine unverzichtbare Rolle. In späteren, tantristischen Traditionen, zu denen der Mantramārga zählt, dienen sie zunehmend auch als Mittel zur Kontemplation und für ganz konkrete Visualisierungen. Als tantrische Religionsform ist der mit Beginn des sechsten Jahrhunderts entstehende Mantramārga vom oben (Abschnitt II 3.3) angesprochenen Atimārga zu unterscheiden. Im Unterschied zu

²⁷⁰ Kāp p. 227,10 und 228,1 (*krodha*); *ibid.*, p. 227, 9f. (*atiroṣaṇatā*) und p. 228,10 (*kupita*).

²⁷¹ Das trifft auch auf den Kult des oben erwähnten Bhairavācāryas aus Bāṇas HC zu, den Smith (2009) unserem *dravidadhārmika* direkt gegenüberstellt. Die Bhairavācārya genannte Figur wird als Priester geschildert, der sein Amt im Süden Indiens ausübt und dort die wichtigsten Rituale für König Puṣyabhūti durchführt, einen wahrscheinlich fiktiven Ahnen Harṣas (Bakker 2014: 78-80). Als solcher hat er unvergleichlich mehr Macht, Autorität und Erfolg und stellt den diametralen Gegensatz zum *dhārmika* dar (Smith 2009: 156).

²⁷² Einen generellen Überblick über Bedeutungen und Definitionen des für die indische Religionsgeschichte so wichtigen wie vielschichtigen Begriffs des *mantra* bietet Timalina (2011). Den Aspekt der göttlichen oder übernatürlichen Kräfte, die Mantren zugeschrieben werden, und Probleme mit der Kategorie des „Magischen“ in diesem Zusammenhang, nämlich im abwertenden Sinne gegenüber den Kategorien des „Religiösen“ und des „Rationalen“, beleuchtet Burchett (2008).

diesem stellte der Mantramārga seinen Anhängern nicht nur die Erlösung (*mukti*) vom Wiedergeburtenskreislauf in Aussicht, sondern auch übernatürliche Genüsse (*bhukti*) und Fähigkeiten (*siddhi*). Diese sind nicht zuletzt durch die richtige Anwendung und Beherrschung von Mantraten bereits im gegenwärtigen Leben zu erlangen, auch von denjenigen, die nicht bereit oder in der Lage waren, das häusliche Leben im Familienverbund aufzugeben.²⁷³

Bāṇa schildert seinen *dhārmika* als Verehrer einer Göttin, die ihren Namen Caṇḍikā und Durgā entsprechend als „zornig“ und „unnahbar“ beschrieben wird, die zugleich aber als Ambikā, „Mütterchen“, jenen Schutz und Zuflucht gewährt, die sie mit Opfergaben und Gebeten zu besänftigen wissen. Zu diesem Zwecke hütet der beim Tempel der Göttin lebende *dhārmika* eine „auf ein Streifchen geschriebene Hymne an Durgā“.²⁷⁴ Darüber hinaus wird Caṇḍikā oft auch zur Wunscherfüllung verehrt,²⁷⁵ so auch von unserem nicht unbescheidenen *dhārmika*, „der Durgā mit seinem Flehen belästigte, ihm die Gunst der Herrschaft über den Süden Indiens zu gewähren“.²⁷⁶

Eine weitere Anspielung auf die Tradition des Mantramārga steckt in der Erwähnung eines Textes, den der *dhārmika* „nach der Belehrung eines greisen Großen Pāśupata aufgeschrieben hatte“: die „Lehre des Mahākāla.“²⁷⁷ Die hier akzeptierte, nicht unwahrscheinliche Lesart *mahāpāśupata*, wörtlich: „großer“, das heißt: „bedeutender Pāśupata“,²⁷⁸ verweist auf einen Anhänger des Kultes der Kāpālikas. Lehren und Praktiken dieses Kultes überliefert beispielsweise das BYT, ein śivaitisches Tantra aus der Zeit des sechsten bis siebten Jahrhunderts.²⁷⁹ Tatsächlich enthält dieses Werk aus der Tradition der Bhairavatantras ein als „Lehre des Śiva Mahākāla“ bezeichnetes Kapitel.²⁸⁰ Die Kāpālikas waren die transgressivste Gruppe aus der Tradition des Atimārga, bildeten aber auch einen Zweig des Mantramārga.²⁸¹ Und nicht zuletzt pflegten sie die Verehrung der Göttin

²⁷³ Sanderson 1988.

²⁷⁴ Kā^P p. 226,22: *paṭṭikālikhitadurgāstotra*. Siehe TAK III s.v. *paṭa* and *paṭṭa* (pp. 371-373). Die Größe des genannten Schreibmaterials suggeriert eine vergleichsweise kurze Hymne (*stotra*).

²⁷⁵ Sarkar 2017: 92.

²⁷⁶ Kā^P p. 226,20f.

²⁷⁷ Kā^P p. 226,23-227,1. Auch im HC werden die Kulte um Śiva Mahākāla und die Göttin Caṇḍikā miteinander in Verbindung gebracht (Hatley 2007: 80f.).

²⁷⁸ Nicht alle Textausgaben haben das Epitheton *-mahā-* (siehe oben, Anm. 116).

²⁷⁹ Lorenzen (1972: 18f.) betrachtet den Ausdruck *mahāpāśupata* in Kā und anderen Werken der Erzähl- und der Kunstdichtung als technische Bezeichnung entweder eines Pāśupata, der an das „Große Gelübde“ („great observance“, *mahāvratā*) gebunden ist, d.h. eines Kāpālikas, oder eines Anhängers der Lehre der Kālamukhas. Mit Verweis auf eine Passage aus dem ältesten Teil der NTS (ca. 6. Jh.), identifiziert Bakker (2014: 150) die Mahāpāśupatas hingegen ausschließlich mit den Kāpālikas.

²⁸⁰ Hatley 2007: 78 und 80f.; Kiss 2015: 24 und 26.

²⁸¹ Traditionsabgrenzungen sind im Fall des tantrischen Śivaismus oft etwas unscharf, sowohl aus der Innen- als auch aus der Außenperspektive. Sanderson (2009: 49, 2019: 6-8) beschreibt einen solchen Fall durchlässiger Traditionsabgrenzung für den frühen Kult um Kālī, dessen Anhänger sich selbst als Kaula definierten

Caṇḍikā.²⁸² Ihre auffallende Erscheinung machte sie schnell zu wiederkehrenden Figuren in Bühnenstücken sowie in den rein literarischen Werken der Erzähl- und Kunstdichtung.²⁸³

Ein Merkmal einer weiteren Tradition, jener des Kaula oder Kulamārga, mag der „Turban aus einem Stück einer schwarzen Decke“ sein, den der *dhārmika* trägt.²⁸⁴ Es ist gut möglich, dass die auch aus Jayantas Schauspiel *ĀḌ* bekannte, heterodoxe Sekte schon im frühen siebten Jahrhundert in Indien verbreitet war.²⁸⁵

Bāṇa schildert seinen *dhārmika* auch als jemanden, „der tausend Wundergeschichten vom Berge Śrīparvata kannte“.²⁸⁶ Śrīparvata, eine im heutigen Andhra Pradesh gelegene Pilgerstätte, wird in der Kunstdichtung öfter in Verbindung mit den Kāpālikas gebracht, so im oben erwähnten Schauspiel *MM* von Bhavabhūti aus dem achten Jahrhundert.²⁸⁷ Aber auch andere śivaitische Kulte hatten einen starken Bezug zu diesem Ort, wie sich durch Inschriften und andere nicht primär fiktionale Dichtungen wie die legendenhaften Śaṅkara-Biographien oder die im zwölften Jahrhundert von Kalhaṇa verfasste Chronik *Rājataranṅinī* belegen lässt.²⁸⁸

Die erwähnte Hymne an Durgā ist nicht das einzige Schriftstück, das unser Tempelbewohner besitzt. Er hütet auch ein oder mehrere Palmblattmanuskripte mit „magischen Formeln der Gauklertantras“,²⁸⁹ die allerdings nicht zur kanonischen Literatur des Śivaismus zählen. Dies und das religiöse Leben des *dhārmika* stehen in ironischem Widerspruch zueinander, wie auch das Stirnmal (*tilaka*), in das er seine nicht näher bestimmten „Hoffnungen auf Macht“ legt,²⁹⁰ und seine allgemein missliche Lage. Ähnlich die Riten, bei denen er von Geistern Besessene erfolglos mit

und zugleich an Kāpālika-Praktiken festhielten. Das *BYT* selbst überliefert Lehren des Atimārga und mehrere Elemente des Mantramārga (Sanderson 2014: 39f.).

²⁸² Sarkar 2017: 84-95.

²⁸³ Eine Reihe solcher Werke bespricht Lorenzen (1972: 48-71). Siehe dazu auch die Abschnitte II 2, 3 und 6 der vorliegenden Arbeit.

²⁸⁴ Kā^P p. 228, 6: *kālakambalakhaṇḍakhola*. Einen „Umhang aus einer schwarzen Decke“ (*kṛṣṇakambala-prāvaraṇa*) trägt, neben einem Tigerfell (*vyāghracarman*), auch der Bhairavācārya in HC 3 (p. 154,16f.). Das Tragen eines blau-schwarzen Tuchs (*nīlāmbara*) war obligatorisch für die Anhänger des Kaula-Kultes (Sanderson 2015a: 166f.), der in Abschnitt II 6 dieser Arbeit noch anzusprechen ist.

²⁸⁵ Wezler 1976: 340f. und 346f., unter anderem auf Grundlage der um 1400 verfassten ceylonesischen Chronik *Nikāyasamgrahaya*.

²⁸⁶ Kā^P p. 227,3f.

²⁸⁷ Siehe oben Abschnitt I 2.

²⁸⁸ Dazu Lorenzen 1972: 31f. und 66.

²⁸⁹ Kā^P p. 226,22f.: *kuhakatantramantra* (KāTh om. *-mantra-*); siehe dazu Hatley 2007: 78, Anm. 144. In Kontrast zu diesen Schriften sind die in Jābālis *āśrama* „vorgelesenen mannigfachen Bücher“ (*vācyamāna-vividhapustaka*, p. 40,5) aller Wahrscheinlichkeit nach angeseheneren Inhalts. Eine im Gegensatz zu „magische Formel“ wertfreiere Übersetzung von *mantra* mit „religiöse Formel“ scheint an dieser und anderen Stellen in Bāṇas Darstellung des *dhārmika* (siehe Anm. 123 und 125) weniger treffend.

²⁹⁰ Kā^P p. 226,21: *tilakābaddhavibhavapratyāśena* (zu Varianten siehe oben, Anm. 112).

Senfsamen bewirft.²⁹¹ Diese Praxis ist zu weit verbreitet, als dass sie speziell auf Kaula- oder Bhairava-Kreise zurückzuführen wäre. Sie illustriert vielmehr die allgemeine Erfolglosigkeit des *dhārmika*, und die Ohrfeigen, die er dafür erntet, bringen noch einmal auf pointierte Weise seinen bemitleidenswerten Mangel an Autorität zum Ausdruck.

Die Verwendung des Begriffs *dhārmika* allein suggeriert nicht diesen Mangel an Autorität, den Bāṇa dem alten Tempelbewohner zuschreibt. Werke der Rechtsliteratur beispielsweise lassen in seiner Verwendung keine Ironie oder Voreingenommenheit erkennen,²⁹² ebenso wie Nārāyaṇas *Hitopadeśa* (HU), obgleich eine Fabel im ersten Buch (*mitralābha*, *kathā* 7) den dort erwähnten „Heiligen“²⁹³ in denkbar undankbarem Zusammenhang erwähnt: Ein Trickbetrüger in Gestalt eines für die Jagd bereits zu alten Tigers erzählt einem Reisenden, er wäre von einem *dhārmika* belehrt und zum Guten bekehrt worden – worauf er sein vertrauensseliges Opfer verschlingt. Auch der Autor des *Yogasūtrabhāṣya* ist der Bezeichnung gegenüber unvoreingenommen.²⁹⁴

Bāṇas *dhārmika* mag vordergründig, das heißt aus der literarischen Binnenperspektive, eine lächerliche oder bemitleidenswerte Figur sein. Aus einer erweiterten Perspektive jedoch bietet er dem Helden Candrāpīḍa die Gelegenheit, trotz des Trennungsschmerzes seine Verpflichtung gegenüber religiösen Instanzen wahrzunehmen, wodurch er letztendlich eine sehr ehrenvolle Funktion übernimmt. Der Begriff *dhārmika* ist an sich neutral genug,²⁹⁵ für beides zu taugen. Und keckes Verhalten gegenüber der Figur des *dhārmika* ist auch für die in der GS versammelten Dichter nicht undenkbar.

Soziale Aspekte

Der Prinz ist vermutlich ein seltener Gesprächspartner für den *dhārmika*, wenngleich dieser nicht in strenger Abgeschlossenheit lebt. In seinen Alltag im Tempel mischen sich, neben Affen,

²⁹¹ KāP p. 227,4f. Im zweiten Kapitel (*ucchvāsa*) des HC (p. 91,8f.) berichtet Bāṇa, dass zum Segen vor seinem Aufbruch zum Herrscherhof „Senfsamen auf seinen Kopf gestreut“ wurden (*śikhāsaktasiddhārthaka*). Eine mehr tantrische Verwendung von Senf wird am Ende des dritten *ucchvāsa* in Verbindung mit dem Mahākālahṛdaya-Ritual erwähnt. Neben schwarzem Sesam (*kṛṣṇatila*, p. 164,9) verwendet der śivaitische Ritualpriester, der Bhairavācārya, dort duftende Senfsamen, die eine gewisse Schutzfunktion haben sollen (*rakṣāsarṣapa*, p. 164,2).

²⁹² Cf. *Gautamadharmasūtra* (GDhS) 1.9.64f.; *Arthaśāstra* (AŚ) 1.10.3, 1.18.6 etc.

²⁹³ HU p. 6,24; ich folge hier Kales Übersetzung „holy man“ (ibid., p. 7).

²⁹⁴ YSBhā zu YS, 2.36.

²⁹⁵ Siehe oben, Anm. 4.

Antilopen, Ziegen, Ratten, Hähnen, Krähen und Schlangen,²⁹⁶ auch Reisende, Mendikanten, Dorfbewohner und Stammesmitglieder der Śabarās.²⁹⁷ Der *dhārmika* ist jedoch nicht in der Lage, und mitunter unwillig, in ein vertrautes Verhältnis mit den menschlichen Besuchern zu treten oder zumindest einen guten Eindruck bei ihnen zu hinterlassen. Im Gegenteil, die Begegnungen mit Tempelbesuchern haben ihm bereits mehrere Verletzungen eingebracht: durch Handgemenge mit Reisenden, durch Stürze, wenn er versuchte, Kindern nachzulaufen, durch die Vergeltung der Leute, die er ohne Anlass schalt, und durch jene der von Geistern Besessenen, die er erfolglos mit Senfsamen bewarf. Wir erfahren von ihm auch, dass er gelegentlich versucht, alte Weltensagerinnen mit magischem Pulver gefügig zu machen.²⁹⁸ All dies und die vielen Opferreste lassen darauf schließen, dass der Tempel nicht besonders schwer zugänglich ist. Es ist jedoch bemerkenswert, dass im Umfeld des Tempels weder eine religiöse Gemeinschaft, noch Schüler oder Tempelpersonal²⁹⁹ erwähnt werden.

Die sozialen Kontakte des *dhārmika* beschränken sich nicht auf Angehörige seiner eigenen śivaitischen Tradition; sie finden auch nicht ausschließlich im Tempel der Caṇḍikā statt. Den bereits erwähnten Quacksalber und einen schlecht unterrichteten Wandermönch (*śramaṇa*, nach der v.l. in Kā^P und Kā^{KP}), von dem er das angeblich machterwirkende Stirnmal hat,³⁰⁰ kann er sonstwo getroffen haben. Jedenfalls hat er selbst mehrere Tempelstätten (*āyatana*) besucht, um fastend und

²⁹⁶ Vākpati schildert in der GV ebenfalls Tiere im Tempel der Göttin, darunter Schakale (*sivā*), die an den blutigen Opfern lecken (v. 310), und Eulen (*kosiya*), die das Schwarz der dargebrachten Eisenschwerter als die Dunkelheit der Nacht wahrnehmen (v. 306). Eine ganz andere Rolle nehmen dagegen jene Tiere ein, die willkommen und friedlich in und um den *āśrama* des Weisen Jābālī leben (Kā^P p. 38,15-40,21), wo auch der Papagei Vaiśampāyana aufgenommen und großgezogen wurde, der als Erzähler der Rahmenhandlung II eine wichtige Rolle in der Kā spielt.

²⁹⁷ Zur Verehrung der Durgā durch Angehörige von Stammesgemeinschaften siehe Harle 1963 und Tartakov und Dehejia 1984. Ich danke P.E. Rosati für die Hinweise.

²⁹⁸ Kā^P p. 227,8f. Der *dhārmika* hält die „Keuschheit eines Pferdes“ (*turagabrahmacarya*) ein, wie es heißt, d.h. nur solange, wie ein Hengst keine Stute sieht (siehe die Sanskritkommentare in Kā^{KP} p. 399,33f. und KāTh p. 645,23-25 und die Erläuterungen von Kane zu Kā^{KP} p. 234). Er sehnt sich auch sehr nach überirdischen Yakṣa-Mädchen, kann jedoch keine für sich gewinnen (Kā^P p. 227,2f.).

²⁹⁹ Zum Tempelpersonal im vormodernen indischen Tempelbetrieb siehe Lorenzetti 2015: 138, mit einer Reihe von Literaturverweisen in Anm. 159.

³⁰⁰ Die betreffende Textzeile ist mit mehreren Varianten ediert, die auch die Art, wie der „Heilige“ zu seinem Stirnmal gekommen ist, betrifft: entweder durch einen „schlecht unterrichteten (buddhistischen) Wandermönch“ (*duḥśikṣitaśramaṇa*, KāTh p. 664,2, mit dem Kommentar *Candrakalā* p. 644,13f., und Kā^{KP} p. 97,1f., mit Kanes eigenen Anmerkungen p. 232f.), oder nach dem „Anhören eines schlecht Unterrichteten“ (*duḥśikṣitaśravaṇa*, Kā^{KP} p. 399,1, mit Bhānucandras Kommentar p. 399,12, Kā^P p. 226,21 und Kā^{Sh}). Vielleicht verbirgt sich sogar ein Scherz in der Phrase *duḥśikṣitaśramaṇādiṣṭatilaka-* („ein von einem schlecht unterrichteten [buddhistischen] Wandermönch empfohlenes Stirnmal“), den der Widerspruch zwischen dem Stirnmal und der Religion des Wandermönches, der das Tragen von Stirnmalen fremd ist, enthält. Zudem galt *śramaṇa* zu Bāṇas Zeit sehr wahrscheinlich als abwertende Bezeichnung für buddhistische Mönche. Die Lesung *śravaṇa* könnte durch das Bestreben motiviert sein, diesen Widerspruch zu korrigieren.

betend zu Füßen einer Götterstatue zu liegen (*pratisāyita* oder *pratisāyana*),³⁰¹ jedoch – wie könnte es auch anders sein – ohne Erfolg.

Aus den oben genannten Gründen möchte ich für Bāṇas Bezeichnung *dhārmika* die Übersetzung „Heiliger“ vorschlagen, und zwar unter Beibehaltung der Anführungszeichen, die, wie ein wohlmeinendes Augenzwinkern, ein gewisses Maß an Ironie vermitteln.

Diese Ironie in der Verwendung des Wortes *dhārmika* ist zugegeben an kaum einer mir bekannten Textstelle eindeutig nachzuweisen. Bāṇas *dhārmika* und der oben genannte *dhammia* aus Hālas GS (v. 175) sind meines Erachtens seltene Fälle einer solchen Verwendung. Ähnlich ironisch, aber häufiger in dieser Verwendung, ist das Pāli-Wort *paṇḍitaka*, das vielleicht mit der scherzhaft altertümelnden Bezeichnung „hochgelahrtes Haus“ treffend wiedergeben ist.³⁰²

Schauplatz der Handlung

Am Ende der *dhārmika*-Episode verlässt Candrāpīḍa den Tempel, und erreicht „innerhalb nur weniger Tage“ (*alpair evāhobhir*) die Stadt Ujjayinī.³⁰³ Er reitet dabei sein Pferd Indrāyudha („Indras Waffe“), ein Geschenk des Königs von Persien (*pārasīkādhīpati*), das auf wundersame Weise dem Ozean entstieg war.³⁰⁴ Es ist dasselbe Tier, das ihn den ganzen Weg vom Gebirge des Kailāsa trug – weit mehr als tausend Kilometer durch Gebirge, Flüsse und Wälder. Natürlich ist es müßig, Rechnungen mit Distanzen anzustellen, die fiktive Figuren auf fiktiven Reitern zurücklegen. Man darf aber annehmen, dass die Reisegeschwindigkeit des Prinzen von der Heeres-truppe bestimmt wird, die ihn begleitet und die keine übernatürlichen Reittiere zur Verfügung hat. Die „nur wenigen Tage“ scheinen demnach doch etwas untertrieben. Wenn die Erzählung aber plausibel und kohärent ist, was ein literarisches Werk auch den vormodernen Rhetorikern zufolge

³⁰¹ In diesem Fall lesen alle Textausgaben *pratisāyita*, nicht jedoch in der vorausgehenden Schilderung der Tempelanlage, darin Bāṇa (mittels der rhetorischen Figur der *utprekṣā*) schwarze Antilopen (Hirschziegenantilopen) beschreibt, die scheinen, als hätten sie dieselbe Praxis angenommen, vor der Gottheit zu liegen (zu den Varianten *pratisāyita* und *pratisāyana* siehe oben, Anm. 91).

³⁰² Die Bezeichnung findet sich z.B. im *Ambaṭṭhasutta* (buddhistlibraryonline.org > *Digha Nikaya* > *Silakkhandha-vagga* > DN3 *Ambaṭṭhasuttaṃ* (zuletzt aufgerufen am 22.5.2019): *aho vata re amhākaṃ paṇḍitaka [paṇḍitakā], aho vata re (...)* (Ach herrje! Unsere Hochgelahrten, ach herrje!). (Ich danke Madhav Deshpande für den Hinweis.)

³⁰³ Kā^P p. 229,12-14. Der konkrete Weg vom Kailāsa nach Ujjayinī wird in der Kā nicht geschildert. Bei seiner beachtlichen Länge von weit mehr als tausend Kilometern und all den topographischen Hindernissen sind es nur der Wald und der Tempel der Caṇḍikā, die der Autor zu einer Episode ausgestaltet. Kālidāsa widmet in seinem MD 34 Strophen der Beschreibung der Route, die die Wolke von Ujjayinī zum Kailāsa zu beschreiten hat (v. 1.28-61). Dabei erwähnt er mindestens fünf Flüsse und eine Reihe von Bergen, Städten und heiligen Orten.

³⁰⁴ Kā^P p. 78,2-4. Das einstige Heim des Pferden, der Ozean (*udadhivāsa*) wird p. 79,3f. genannt, sein dortiges Umherziehen (*jalanidhisamcaraṇa*) p. 79,8.

natürlich sein sollte,³⁰⁵ sollte sich der Caṇḍikā-Tempel in jedem Fall irgendwo in oder nahe der Region Malwa befinden, nämlich nördlich von Ujjayinī auf der Strecke vom Gebirge des (Trans-) Himalaya zu dieser Stadt.

Die Stadt Ujjayinī (das heutige Ujjain in Madhya Pradesh) ist aus einer großen Zahl von Werken der Sanskrit-Dichtung bekannt und spielt eine wichtige Rolle in der Geschichte der frühen śivaistischen Traditionen. Kauṇḍīnyas Kommentar zu den *Pāśupatasūtras* zufolge stieg Gott (*bhagavat*) in Kāyāvatarāṇa (auch Kārohaṇa, das heutige Karvan im Bundesstaat Gujarat) in Gestalt eines Brahmanen zur Erde herab und begab sich in nordöstlicher Richtung nach Ujjayinī (eine Strecke von ca. 380 Kilometern über moderne Verkehrsverbindungen), wo er seinen einzigen Schüler Kuśika initiierte.³⁰⁶ Dem „ursprünglichen“ *Skandapurāṇa*³⁰⁷ zufolge, das zu Bāṇas Zeiten bereits in Umlauf war,³⁰⁸ stieg Śiva alias Lakulīśa in Kārohaṇa zur Erde herab³⁰⁹ und gewährte dem Brahmanen Somaśarman spirituelle Vollendung (*yogasiddhi*). Danach ging er nach Ujjayinī, um einen gewissen Kuśika als Schüler anzunehmen, bevor er in Jāmbumārga weiter nördlich, in Mathurā und in Kānyakubja je einen weiteren Schüler annahm. Allen vermittelte er die Lehre des *pañcārtha*, jene Lehre der „fünf Kategorien“, die im PABh auf der Grundlage der PS festgehalten ist.³¹⁰

Nördlich von Ujjayinī, auf dem Weg nach Daśapura (dem heutigen Mandasor) in der Malwa-Region, liegt, wenn man Kālidāsas Wegbeschreibung im MD folgt, ein Tempel des Śiva Mahākāla.³¹¹ Diese und weitere Beispiele aus der Literatur, deren Komposition der Kā vorausgehen, zeigen, dass die anzunehmende geographische Lage des Caṇḍikā-Tempels in ein Gebiet fällt, das

³⁰⁵ Kohärenz (*bhāvika*) der einzelnen Teile einer literarischen Komposition gilt den Poetikern Bhāmaha und Daṇḍin als Vorzug (*guṇa*) und Schmuck (*alaṃkāra*) derselben (Gerow 1971: 220).

³⁰⁶ PABh zu PS 1.1 (p. 3,15-4,12); siehe auch Bakker 2000: 14 und Bisschop 2006: 45.

³⁰⁷ „The original *Skandapurāṇa*“ bezeichnet den mittels Handschriftenevidenz (siehe die folgende Anm.) und textkritischer Analyse als ältesten Kern identifizierten Teil des als *Skandapurāṇa* überlieferten, historisch gewachsenen Textkorpus. Besonders die Forschergruppe um Prof. Hans Bakker (Rijksuniversiteit Groningen) mit R. Adriaansen, P. Bisschop, H. Isaacson, Y. Yokochi und anderen hat sich mit zahlreichen Publikationen auf dem Gebiet verdient gemacht und den Begriff geprägt.

³⁰⁸ Die älteste bekannte Handschrift des Textes kann auf das Jahr 810 datiert werden (Yokochi 2013: 3). Textkritische Untersuchungen weisen darauf hin, dass eine erste Fassung („redaction“) um 600 erfolgt sein muss (Bakker 2014: 3f.), möglicherweise zwischen 570 und 620 (*ibid.*, p. 137).

³⁰⁹ Als Etymologie für den Ortsnamen führt das *Purāṇa* das „Besteigen (*ārohaṇa*) der Erde (*kā*)“ durch Prajāpati (*ka*) an (Bisschop 2005).

³¹⁰ Bakker 2000: 13f., Bisschop 2006: 44-50. Neben dem *Skandapurāṇa* bezeugt eine auf das Jahr 360 datierte Säuleninschrift die Geschichte des Pāśupata in Mathurā (Bhandarkar 1932, Bisschop 2006: 45f.). Siehe auch Bakker 2007: 1-2. Zum Terminus *pañcārtha* siehe auch oben, Abschnitt II 1.1, Anm. 16.

³¹¹ MD 1.36-39. Ujjayinī, alias Viśālā, wird in v. 1.28 und 31 erwähnt, die einstige Stadt Daśapura in v. 1.50. Zwischen diesen beiden Städten liegt der Tempel des Mahākāla, auch Śūlin (v. 1.37), Caṇḍīśvara (1.36) und Paśupati (1.39) genannt, des Gatten der Bhavānī (*ibid.*).

als historisches Zentrum des frühen Śivaismus bezeichnet werden kann. Dass Bāṇa den Caṇḍikā-Tempel mit seinem Kult genau dort positioniert, ist daher gewiss nicht rein fiktional.

Reichsgeschichte und Bāṇas Humor

Ich habe oben versucht, die Notwendigkeit der *dhārmika*-Episode mit Rücksicht auf Struktur und Verlauf der Erzählung zu begründen. Eine alternative Erklärung (die den narratologischen Ansatz nicht ausschließt) ist vielleicht in der Reichsgeschichte zu suchen, in der politischen Situation, in der Bāṇa und sein Förderer König Harṣa sich sahen. Die literarische Darstellung, die dem Tempelbewohner – immerhin einem betagten und religiösen Mann – gegenüber so offenkundig an Ehrfurcht vermissen lässt und die gesamte Tempelanlage in einem ähnlich pietätslosen Licht erscheinen lässt, mag dem Umstand geschuldet sein, dass Harṣa im Jahr 630 eine zeitweilige Niederlage gegen Pulakeśin II. hinnehmen musste.³¹² Dem Herrscher der südindischen Cālukya-Dynastie war es gelungen, die natürliche Reichsgrenze in Form des Flusses Narmadā zu überschreiten und Teile von Harṣas Gebiet einzunehmen. Indem der Tempel der Caṇḍikā irgendwo nördlich der Narmadā und innerhalb von Harṣas Reich vorzustellen ist, übte Bāṇa mit der Episode möglicherweise Kritik an südindischen (*drāviḍa*) Traditionen, die sich zunehmend auch im Norden verbreiteten. Um dem Caṇḍikā-Kult und südindischen Tantrikern jeden ernstzunehmenden Einfluss abzuspochen, bediente er sich der Satire. Feindseligkeit ist in seiner Darstellung trotz der territorialen Konflikte aber nicht zu erkennen. Im Gegenteil: letzten Endes schließt die Tempel-episode in einem sehr versöhnlichen Ton mit Candrāpīḍas Entgegenkommen, wenn dieser „mit Mengen von gerne überlassenen Reichtümern einen sehnlichen Wunsch des alten dravidischen ‚Heiligen‘ erfüllte.“



³¹² Den Hinweis auf diesen möglichen Zusammenhang verdanke ich Csaba Dezső. Die komplexe Situation von Harṣas militärischen Auseinandersetzungen mit zahlreichen anderen Dynastien des indischen Subkontinents versucht Bakker (2014: 104-113) zu rekonstruieren. Vgl. Kulke und Rothermund 2010: 141 und Sastri 1999: 134f.

Koūhalas *Līlāvaī*

Ungefähr um das Jahr 800 entstand die fiktionale Verserzählung *Līlāvaī* mit etwas mehr als 1300 Strophen im literarischen Prakrit Māhārāṣṭrī. Sie handelt von der Liebe des in Pratiṣṭhāna regierenden Königs Hāla zur Tochter des Königs von Siṃhala, nach deren Name sie betitelt ist. Ein Minister Hālas trifft auf die Prinzessin in einer śivaitischen Klosteranlage am Flussufer der Godāvārī. Haupt des Klosters ist ein śivaitischer Asket, der als Vertreter der Tradition des Pāśupata vorgestellt wird und dem eine handlungstragende Rolle zukommt. Er steht im Fokus der folgenden Untersuchungen, die, wie auch jene der vorausgehenden Abschnitte II 1-4, auf inhaltlichen und formalen Merkmalen der literarischen Darstellung beruhen.

5.1 Benutzte Quelle

Der Prakrittext von Koūhalas *Līlāvaī* (Lī) wurde meines Wissens nur einmal ediert, nämlich im Jahr 1949 von dem Prakrit- und Jinismusgelehrten Adinath N. Upadhye:

Līlāvaī. A Romantic Kāvya in Māhārāṣṭrī Prakrit of Koūhala with the Sanskrit Vṛtti of a Jaina
Author, Bombay 1949 (Singhi Jain Series 31).

Diese hervorragende und als textkritisch zu bezeichnende Ausgabe wurde 1966 neu gesetzt und erneut als Band 31 der Singhi Jain Series vertrieben. Diese zweite Auflage enthält einige Verbesserungen und Ergänzungen, mehrheitlich in der umfangreichen Einleitung und in den Anmerkungen zum Text. Der edierte Text selbst und der Sanskritkommentar eines namentlich nicht bekannten Autors sind mit dem der Erstausgabe ident. Weil die einzige Handschrift, die den Kommentar überliefert, unvollständig ist und den Abschnitt mit v. 501-805 nicht enthält, wurde der Kommentar, der in den erhaltenen Teilen neben den Wiedergaben in Sanskrit (*chāyā*) auch einige weiterführende Erläuterungen enthält, von Upadhye selbst ergänzt, wobei der Herausgeber sich auf möglichst wortgetreue Übertragungen des Māhārāṣṭrītextes ins Sanskrit beschränkte. Auf die insgesamt acht Bildtafeln der Erstausgabe (sie zeigen Abbildungen von Manuskriptfolios und vom Bhimeshvara-Tempelkomplex in Andhra Pradesh) wurde in der Neuauflage verzichtet. Ein Appendix (p. 389-392) enthält zwei vollständig wiedergegebene Rezensionen von Louis Renou (1950) respektive V. Raghavan (1952). Textverbesserungen seitens des letztgenannten Rezensenten sind in die Anmerkungen, oft im ursprünglichen Wortlaut, aufgenommen. Stellenverweise in der vorliegenden Studie beziehen sich auf diese zweite, verbesserte Ausgabe.

Upadhyes Text wurde auf der Grundlage dreier Handschriften konstituiert, deren Sigla sich von ihrer jeweiligen Herkunft ableiten.¹

B[ikaner, Anūpa Sanskrit Library]: Diese Hs. überliefert den Prakrittext mit Sanskritkommentar (*Līlavatikathāvr̥tti*), ist jedoch für die Strophen 501-805 nicht erhalten.

P[attan, Saṅhavī Pāḍā Bhaṅḍāra]: Die Palmblatt-Hs. ist die physisch am besten erhaltene und einzige vollständige Abschrift der Lī.

J[aisalmer, Baḍā Bhaṅḍāra]: Diese Palmblatt-Hs. kann auf das Jahr 1208 datiert werden und ist damit die älteste erhaltene Abschrift der Lī. Sie war Upadhye allerdings nicht direkt zugänglich. Lesungen daraus lagen ihm in Form von Marginalien in der Hs. P vor. Diese Varianten zu P bezeichnet Upadhye als „most genuine“.

Die Lī ist mit einem Umfang von insgesamt 1357 Strophen und einigen meist kurzen Prosapassagen überliefert. 1333 Strophen sind in mindestens zwei der drei Hss. bezeugt, 1310 Strophen in allen dreien.²

5.2 Autor und Werk

Datierung

Die Komposition der Lī datiert Upadhye (1966: 64-69) auf Basis literarischer Anlehnungen an frühere Werke und mithilfe inhaltlicher Indizien und wörtlicher Zitate in späteren Werken auf das ungefähre Jahr 800. Historische Autoren, die das Schaffen Kouhalas zeitlich am engsten einzugrenzen helfen, sind Haribhadra (ca. 750) und Ānandavardhana (literarisch aktiv ca. 840-870). Die sehr plausible Datierung übernehmen Kulkarni (1982: 149), Warder (1994: 477 [§ 2567]), Chojnacki (2016: 373) und andere mehr. Davon abweichende Datierungen wurden meines Wissens nicht vorgebracht. In den zum Teil umfassenden Veröffentlichungen zur Prakritliteratur von Jain (1971, 1981 und 2004) wird eine Entstehungszeit des Werkes nicht explizit erwähnt.

Der Autor

Es ist strittig, ob der Autor in Lī 22 seinen Namen nennt, der gleichzeitig soviel wie „Neugier“ oder „Interesse“ (*koūhala*) bedeutet, und so bewusst mit der Doppeldeutigkeit des Wortes spielt. Diese Technik, den eigenen Namen oder Beinamen in einer mehrdeutigen Formulierung (*śleṣa*) zu nennen, ist unter Sanskritdichtern nicht unüblich, bleibt aber leider nur allzu oft uneindeutig, zum Beispiel wenn der Name des Dichters nicht auch aus Kolphonen oder anderen historischen Quellen

¹ Upadhye 1966: 1-5 (in Upadhye 1949: 1-6 mit ganzseitigen Abbildungen einzelner Blätter aller Hss.).

² Upadhye 1966: 14-18.

bekannt ist.³ Beinamen von Autoren stammen bisweilen aus besonders gelungenen Formulierungen oder Wortschöpfungen in ihren Werken. So verdanken die Dichter Ghaṇṭā-Māgha und Dīpaśikhā-Kālidāsa ihre Beinamen – „Glocke“ der eine, „Fackelflamme“ der andere – jeweils einem ganz bestimmten und von den Kritikern hoch geschätzten Vergleich in ihren Werken.⁴ Das könnte erklären, wie es möglicherweise zu dem ungewöhnlichen Namen „Neugier“ kam.

Für Upadhye (1966: 18-20) und Raghavan⁵ besteht immerhin die berechtigte Möglichkeit zur Auffassung, dass der Dichter der *Lī* sich in einer doppeldeutigen Formulierung selbst nennt. Keine Zweifel hegt diesbezüglich der Verfasser des einzig bekannten Kommentars zur *Lī*. Er nennt den Dichter durchwegs *Kutūhala*.⁶ Auch Nimkar (1988: 3) übersetzt die betreffende Textstelle ganz ohne Zweideutigkeit mit „Koūhala (...) has composed (...)“, wohingegen Kulkarni (1982: 149) davon ausgeht, dass „[t]he poet does not disclose his name although he gives his father’s (...) and his grandfather’s name“. Die in Frage stehende Textstelle lautet wie folgt:⁷

āsi (...) bahulāicco tti nāmeṇa (18). tassa (...) ekko suo samuppaṇṇo bhūsaṇa-bhaṭṭo nāmeṇa (...) (20). *tassa taṇaṇa eyaṃ asāra-maiṇā vi viraiyaṃ suṇaha | koūhaleṇa līlavai tti nāmaṃ kahā-yaṇaṃ* (20).

Es war einmal⁸ [ein Brahmane] mit Namen Bahulāditya (18). Ihm (...) war ein Sohn mit Namen Bhūsaṇa Bhaṭṭa geboren (20). (...) Hört dieses von seinem Sohn *Koūhala*, wengleich dem nur fade Einfalt gegeben ist, verfasste Juwel einer Erzählung mit dem Titel *Līlavai*! (Beziehungsweise:) Hört *mit Interesse* dieses von seinem Sohn (usw.) verfasste Juwel einer Erzählung (usf.)!

Die Zweideutigkeit liegt im Wort *koūhaleṇa*, das entweder als adverbialer Instrumental („mit Interesse“) oder als Eigennamen verstanden werden kann. Wenn ein mit Vokalstärkung (*vṛddhi*) gebildetes Abstraktum als Eigennamen auch ungewöhnlich ist, so ist es doch nicht unmöglich (ein seltenes Beispiel dafür ist etwa der Name *Kauṭilya*). Vielleicht wegen der seltenen Vokalstärkung glossiert der Kommentar, der *koūhala* hier als Eigennamen versteht, das Wort mit Skt. *kutūhala* („interessiert“ bzw. „der Interessierte“ oder auch „Interesse“). Es ist allerdings zu bemerken, dass

³ Unsicher ist etwa der Name eines gewissen *Kṛīḍācandra*, der sich vielleicht in einer Strophe der Sammlung *Śārngadharaṇapaddhati* (14. Jh.) nennt (Emeneau 1955: 47f.). Unzweifelhaft dagegen ist der Name *Bāṇas*, der an mehreren Stellen seines *Caṇḍīśataka* (z.B. in v. 24) auftaucht.

⁴ Lienhard 1984: 35-37.

⁵ V. Raghavan in seiner 1952 erschienenen Rezension der Erstausgabe (Upadhye 1949), abgedruckt in Upadhye 1966, Appendix III, p. 389.

⁶ Die betreffenden Textstellen sind *Lī* p. 7,13 (*kutūhalanāmnā vipreṇa*), 141,23 (*kutūhalo mahākaviḥ*) und 194,24f. (*kutūhalakaviḥ*). Dass der Name des Autors hierbei nicht mit *kautūhala* sanskritisiert wird, dürfte daran liegen, dass die als Substantiv gleichbedeutende Wortform *kutūhala* die häufigere ist.

⁷ Zur Transkription des Prakrittextes siehe Anhang 2.

⁸ Zur idiomatischen Wiedergabe des Verbs *āsi* siehe unten p. 197f.

der (möglichen) Nennung des Autorennamens kein *ṇāma*, *ṇāmeṇa* oder *-tti* folgt, wie das in den vorausgehenden Strophen 18 und 20 und auch bei der Nennung des Titels der Erzählung *Līlāvāī* in der gegenwärtigen Strophe der Fall ist. Ein adverbialles Verständnis des Instrumentals *koūhaleṇa* legt zudem seine unmittelbare Nähe zum Imperativ *suṇaha* („hört!“) nahe.

Ich kann hier nur die Vermutung anstellen, dass der Autor in *Lī* 22 doch seinen sprechenden Namen nennt, mag dies nun der von seinen Eltern verliehene Rufname, ein später angenommenes Pseudonym oder ein im literarischen Kreis erworbener Beiname sein (wobei letzteres am wahrscheinlichsten ist). Oder sollte er sich etwa selbst erst ausführlich vorstellen, dann aber seinen Namen verschweigen, was ihm die Bescheidenheit gebot, aus der er zwar seine Dichtung als kostbares „Juwel“ (*rayaṇa*), seine eigenen Fähigkeiten hingegen als „fade“ (*asāra*) bezeichnet? Wie dem auch sei: Da keine erkennbaren Gründe dagegen sprechen und da ein Autorennamen einen rein praktischen Vorteil hat, wenn vom Urheber einer literarischen Komposition die Rede ist, schließe ich mich der verbreiteten Ansicht an und nenne den (impliziten) Autor⁹ der Prakritdichtung *Lī* im Folgenden *Koūhala*.

Dass *Koūhala* als Beiname oder Spitzname für den Verfasser eines Werkes der Erzählliteratur nicht unpassend wäre, zeigt die Häufigkeit, mit der das „Interesse“ an mündlichen Erzählungen und literarischen Werken in ebendiesen angesprochen wird. Bereits der „Urdichter“ (*ādikavi*) *Vālmīki* äußerte sein „höchstes Interesse“ (*paraṃ kautūhalaṃ*) daran, vom Seher *Nārada* die Geschichte *Rāmas* zu hören (*Rām.* 1.1.5), die er darauf in die metrisch gebundene Form seines Epos goss. In *Lī* selbst wird einschließlich der zweideutigen Strophe 22 fünf Mal das Interesse der Zuhörer angesprochen.¹⁰ Im Verlauf von *Bāṇas* Prosaerzählung *Kā* mit den zahlreichen wechselnden Sprechern werden die jeweiligen Hörer aller Erzählebenen mindestens 18 Mal und mit stets wechselnden Formulierungen aufgefordert, zuzuhören, falls denn Interesse (*kutūhala*, *kautuka*) bestehe. Diese und vergleichbare Passagen aus einigen weiteren literarischen Werken sind in Anhang 3 gesammelt.

Sprache

Koūhalas Erzählung *Lī* ist weitestgehend im mittellindischen Idiom *Māhārāṣṭrī* verfasst, weist aber auch Merkmale der *Jaina-Śaurasenī* auf.¹¹ In *Lī* 1330 selbst wird es *marahaṭṭha-desi-bhāsā*

⁹ Zur Unterscheidung zwischen der realen (historischen) Person des Autors und dem aus seinem literarischen Werk erschließbaren, impliziten Autor, siehe oben, Abschnitt I 2, Anm. 4.

¹⁰ *Lī* 22, 146, 368, 377 und 386.

¹¹ *Upadhye* 1966: 7-11.

genannt, „Lokalsprache von Mahārāṣṭra“.¹² Die auch für GS verwendete Māhārāṣṭrī¹³ gilt bei zahlreichen Theoretikern seit Daṇḍin als ausgezeichnete Literatursprache und als das „hervorragende Prakrit“ (*prakṛṣṭam prakṛtam*).¹⁴

Metrum

Die *Lī* ist fast durchgehend im Moren zählenden Metrum Āryā verfasst, wobei die Zäsur vor den geraden Strophenvierteln oft nicht vor den jeweils vierten Fuß (*gaṇa*) fällt.¹⁵ Die wenigen Ausnahmen bestehen in silbenzählenden Metren und Abschnitten in Prosa. Diese unmetrischen Passagen reichen von sehr kurzen, teils syntaktisch notwendigen Einleitungen der unmittelbar folgenden Strophen (wie *atthi*, „Es war einmal“¹⁶ oder *avi ya*, „Außerdem“) über kurze Sätze (nach v. 23, 31 und 1304) bis zu einer etwas längeren Beschreibung des Schauplatzes (nach v. 49), wobei die letztgenannte mit einem Umfang, der dem von ungefähr sechs Āryā-Strophen entspricht, die mit Abstand längste ist. Die von der Āryā abweichenden Metren sind das Śārdūlavikrīḍita (v. 24 und 668), die Pṛthivī (v. 1170) und das seltene Galitaka (v. 607).¹⁷ Mit Ausnahme der letztgenannten sind diese Strophen in beschreibenden Partien enthalten.

Kommentar

Die Verserzählung ist mit dem Sanskritkommentar *Līlavatīkathāvṛtti* überliefert, dessen Autor unbekannt ist. Upadhye vermutet, es handle sich dabei um einen Śvetāmbara Mönch des 13. Jahrhunderts, der im heutigen Gujarat wirkte.¹⁸ Warder erwägt die Möglichkeit, dass es sich dabei um einen gewissen Malayasāgara handelt.¹⁹ Der Kommentar bietet eine fast vollständige Sanskritisierung des Prakrittextes mit Erklärungen verschiedener Art, fehlt jedoch in der einzigen bekannten

¹² Die Strophen ab v. 1321 stammen dem Kommentator zufolge nicht vom primären Autor. Das Phänomen der Metathese von Silben wie im Fall von *marahaṭṭha* (Skt. *mahārāṣṭra*) beschreibt Pischel 1900: 240f. (§ 354).

¹³ Siehe oben, Abschnitt II 2.1.

¹⁴ KĀ 1.34; weitere Theoretiker, die Daṇḍins Auffassung teilen, nennt Jain 2004: 38f.

¹⁵ Liegt die Zäsur nicht unmittelbar nach dem dritten Fuß, hat der vierte bis auf wenige Ausnahmen die nach Jacobi (1886: 198) reguläre Struktur des Amphibrachys (◡ – ◡) oder Prokeleusmatikos (◡ ◡ ◡ ◡).

¹⁶ Zur idiomatischen Verwendung von *atthi* (wie *āsi*) siehe unten p. 197f.

¹⁷ Das Metrum, das Upadhye (1966: 365) unsicher als Galitaka identifiziert, besteht aus 16 Silben je Viertel und ist Warder (1994: 497 [§ 2615]) zufolge ein sonst nicht bekanntes Metrum mit festgelegter synkopischer Struktur.

¹⁸ Upadhye 1966: 79f.

¹⁹ Warder (1994: 477 [§ 2568]) führt keine Quellen oder Gründe für diese Identifikation an, bezieht sich aber vermutlich auf die Erwähnung eines Kommentators namens Malayasāgara im *Jinaratnakośa*, dem Verzeichnis jainistischer Autoren und Werke von H.D. Velankar (1944); cf. Upadhye 1966: 80, Anm. 1 und die Anm. zu v. 191 (p. 346).

Hs. für die Strophen 501-805. Diese versieht Upadhye daher selbst mit einer Paraphrase in Sanskrit (*chāyā*).

Genre und Erzählweise

Die fiktionale „Erzählung“ (*kathā*) in Sanskrit besteht fast ausschließlich in Prosa. Das idealtypische Beispiel für diese Literaturform ist Bāṇas *Kādambarī*, deren umfangreiche Prosa nur zwei Strophen enthält.²⁰ Eine in Prakrit oder Apabhraṃśa verfasste *kathā* hingegen kann durchgehend metrisch sein, wobei die musikalischen, Moren zählenden Metren (*gaṇacchandās*) wie Āryā und Gīti bevorzugt werden.²¹ Dieser Vorgabe entsprechen neben Koūhalas *Līlāvātī*²² eine Reihe von Werken vor allem der jainistischen Erzählliteratur. Die in inhaltlicher Hinsicht mit der Lī vergleichbaren jainistischen Werke sind einheitlich metrisch oder in einer Mischung aus wechselnden Metren und längeren Prosapassagen (als sogenannte *Campū*)²³ verfasst:²⁴

Kuvalayamālā von Uddyotana (8. Jh., Prakrit, *Campū* mit ca. 13000 *granthas*)²⁵

Bhuyāṇasumdarī von Vijayasimha (Anfang 10. Jh., Prakrit, 8941 Strophen)

Tilakamañjarī von Dhanapāla (10. Jh., Sanskrit, *Campū* mit ca. 4300 *granthas*)

Nivvāṇalīlāvāī von Jineśvara (11. Jh., Prakrit, *Campū* mit ca. 15000 *granthas*; nicht erhalten, aber von Jinaratna im 13. Jh. unter dem Titel *Līlāvātīsāra* in Versform nacherzählt)

Surasumdarī von Dhaneśvara (11. Jh., Prakrit, 4001 Strophen)

Udayasumdarī von Soḍḍhala (11. Jh., Sanskrit, *Campū* mit ca. 4500 *granthas*)

Mañoramā von Vardhamāna (11. Jh., Prakrit, *Campū* mit ca. 15000 *granthas*)

Nammayāsūmḍarī of Mahendra (12. Jh., Prakrit, 1117 Strophen)

Den Werken ist das weit verbreitete Motiv der „gefährlichen Brautwerbung“ gemein, das darin besteht, dass die Hauptfigur, der „Held“ nur über große Hindernisse zur Vereinigung mit der Auserkorenen gelangt.²⁶ Auf diese spielen die Titel aller genannten Beispiele an, weswegen Chojnacki (2016) die Werke auch „heroine novels“ nennt. Die „Heldin“ darin ist die weibliche Hauptfigur im

²⁰ Siehe Anm. 8 in Abschnitt II 4.

²¹ Warder 2009: 194 (§ 451) und 1994: 496f. (§ 2614), nach Rudraṭas (9. Jh.) *Kāvyaḷaṃkāra* und Bhojas (11. Jh.) *Śṛṅgāraprakāśa*.

²² Als *kahā* (Skt. *kathā*) bezeichnet der Autor das Werk selbst (v. 22), was am ehesten der Definition Rudraṭas entspricht (Upadhye 1949: 41-43).

²³ Ein Beispiel für diese Literaturform ist Somadevas *Yaśastilaka* in Abschnitt II 6.1.

²⁴ Chojnacki 2016: 373.

²⁵ Ein *grantha* entspricht der Textmenge einer Strophe im Versmaß der *anuṣṭubh* bzw. 32 Silben.

²⁶ Das Motiv oder „narrative Muster“ der gefährlichen Brautwerbung untersucht Kiening (1996) anhand der anonymen Parreimdichtung *König Rother*, einem mittelhochdeutschen Beispiel der Helden- und Brautwerbungsepik aus dem 12. Jh. Die drei wesentlichen schematischen Merkmale des Motivs beschreibt er folgendermaßen (p. 212): „(1) Der Beste und die Schönste gehören zusammen; (2) ihre Verbindung gehorcht der Regel mehr oder weniger radikaler Exogamie und ist (3) nicht problemlos zu verwirklichen.“

Sinne der zentralen Motivation für den Handlungsverlauf, ohne jedoch selbst eine besonders aktive Rolle zu spielen.

Die Handlung aller oben gelisteten Werke ist etwas verstrickt und wird überdies nicht in chronologischer Weise erzählt, sondern in Form von ineinander verschachtelten mündlichen Berichten und mit mehreren Rückblenden und Vorausdeutungen. Es wird vermutet, dass die jinistischen Autoren die anachronische Erzählweise und andere Elemente für ihre Romane von Bāṇas einflussreichem und kunstvoll komponiertem Prosawerk übernommen haben.²⁷ Freilich ist auch die Struktur des viel älteren Epos *Mahābhārata* auf geradezu verwirrende Weise verstrickt und verschachtelt.²⁸ Im Unterschied zu den genannten fiktionalen Erzählungen kann das Epos jedoch nicht zur Gänze einem einzelnen Autor (etwa dem legendären Dichter Vyāsa) zugeschrieben werden, da es zahlreiche Einschübe und Erweiterungen aus einer Zeitspanne von mehreren Jahrhunderten erkennen lässt.

Als weitere Gemeinsamkeit der jinistischen „Heldinnenromane“ mit der *Lī* ist zu erwähnen, dass die jeweilige titelgebende Hauptfigur erst sehr spät aktiv auftritt, oft nicht vor der Hälfte der gesamten Erzählung. Vor dem Hintergrund einer religiös-erbaulichen Botschaft, die die Erzählungen beinhalten, versteht Chojnacki (2016: 389) dies als erzähltechnischen Trick, der erst ganz weltlich-literarisches Interesse wecken soll, welches dann auf das eigentliche, das religiös-moralische Anliegen der Erzählung gelenkt wird. Der Leser soll also erst „verführt“ und schließlich belehrt werden.

Liebesgeschichten mit erotischen Elementen sind auch in der jinistischen Erzähltradition nicht selten, wie Jain (1971: 12-30) mit zahlreichen Beispielen belegt. Auch die oben gelisteten Werke entbehren nicht der Erotik. Haribhadra, der jinistische Gelehrte des sechsten oder siebten Jahrhunderts argumentiert in seiner Erzählung *Samarāiccakahā* explizit für die (literarische) Beschäftigung mit Angelegenheiten der Liebe und der Erotik (*kāma*). Er führt dabei ins Felde, dass *kāma* als eines der vier Lebensziele des Menschen (*puruṣārtha*) zur Erfüllung höherer Lebensziele führt, als deren letztes die Erlösung im religiösen Sinne gilt.²⁹

Die *Lī* mag zwar auch „verführen“, tut dies aber nicht zu einem religiösen Zweck. Sie ist in erster Linie die Liebesgeschichte zwischen dem König von Pratiṣṭhāna und der Prinzessin von Siṃhala. Der Grund dafür scheint darin zu liegen, dass Koūhala nicht die Konventionen der jinistischen Erzählliteratur übernehmen musste (oder wollte). Denn der Autor – beziehungsweise die Figur, die in der *Lī* als Autor vorgestellt wird – war selbst kein Jaina, sondern entstammte einer vedisch-

²⁷ Chojnacki 2016: 375.

²⁸ Earl 2011.

²⁹ Jain 1971: 20 und 1981: 13-17.

brahmanischen Familie. Seine Erzählung weist keinerlei Merkmale jinistischer Religiosität auf. Weder in den segensreichen Eingangsstrophen (*maṅgala*), noch in der eigentlichen Erzählung oder in den zahlreichen Vergleichen oder Metaphern sind Anspielungen auf jinistisches Gedankengut zu erkennen. Es ist auch keine Form der Polemik anderen religiösen Traditionen, etwa dem Pāśupata, gegenüber zu erkennen, wie man es von Werken jinistischer Autoren erwarten könnte (vergleiche Abschnitt II 6).

Handlung

Ähnlich wie viele andere fiktionale Werke ist die *Lī* dadurch, dass sie aus direkten Reden der darin handelnden Figuren selbst besteht, einigermaßen verschachtelt. Dies führt dazu, dass der Handlungsverlauf nicht chronologisch, sondern mit Vor- und Rückgriffen wiedergegeben wird, und zwar weitgehend so, wie er sich der Hauptfigur König Hāla erschließt.³⁰ Dem Hörer beziehungsweise Leser³¹ bietet sich dadurch ein einigermaßen verwickeltes Szenario,³² dessen einzelne Fäden bis auf wenige Ausnahmen³³ und meist erst gegen Ende der Erzählung, ein kohärentes Ganzes erkennen lassen. Die folgende Handlungszusammenfassung folgt dessen ungeachtet der von Koūhala komponierten, nicht-chronologischen Abfolge der Ereignisse. Da die *Lī* vielleicht nicht zu den bekannteren Werken der altindischen Dichtung gerechnet werden kann, ist diese Zusammenfassung etwas ausführlicher; ihr ist ferner ein Strukturschema beigelegt. Den einzelnen Abschnitten sind die Strophenzahlen der Textausgabe in Klammer vorangestellt und die Erzählebenen sind mit den Ziffern 0-5 in Zwischenüberschriften gekennzeichnet.³⁴ Sehr kurze Erzählerwechsel von weniger als zwei Strophen wurden dabei nicht gekennzeichnet. Namen von Göttern, Personen³⁵ und Ortschaften werden in sanskritisierter Form wiedergegeben, andere dem Originaltext entnommene Ausdrücke, die bisweilen in Klammern genannt werden, in Prakrit.

³⁰ Warder 1994: 487f. (§ 2596). Der König wird in der *Lī* verschiedentlich Sālavāhaṇa (v. 939, 991 und 1154), Sālāhaṇa (v. 64, 844, 894 etc.) und Hāla (868, 975 und 1233) genannt.

³¹ Mit den Worten *kahā* („Erzählung“, v. 22, 38, 1329f. etc.) und *kahiya* („erzählt“, v. 1329 etc.) ist klar die mündliche Erzählung gemeint, wie auch die zahlreichen Formen des Verbes *śuṇa-* „hören“ nahelegen, die das gesamte Werk durchziehen. In der Praxis wurden literarische Werke jedoch schon früh in Manuskriptform rezipiert (Lienhard 1984: 41f., Pollock 2003: 87-91, Warder 2009: 209f. [§ 486-488]).

³² Upadhye 1966: 41: „The structure of story [*sic*] in the *Līlāvātī* is sufficiently complex.“ *Ibid.* p. 42: „such a complex plot (...)“; ähnlich Kulkarni 1982: 149.

³³ Unklar bleiben beispielsweise die Verwicklungen um eine bedeutungsvolle Perlenkette v. 947-997.

³⁴ Die Ziffer 0 bezeichnet Abschnitte außerhalb der eigentlichen Erzählung. Zur Struktur siehe unten.

³⁵ Namen, deren Sanskritisierung unsicher ist (Koūhala, Hāla, Poṭṭisa), wurden in ihrer Prakritform beibehalten.

0. Segen und Einleitung

(1-16) Das Werk wird konventionell mit einer Reihe von Segens- und Verehrungsstrophen eröffnet, die an die Gottheiten Hari, Gaurī, Caṇḍī und Gaṅgā gerichtet sind, sowie an einen nicht näher bezeichneten Schöpfergott sowohl der guten als auch der schlechten Menschen,³⁶ die nun unterschiedslos zuhören mögen (13ff.).

(17-22) Als nächstes stellt sich der Autor mit dem Namen Koūhala³⁷ als Enkel des Brahmanen Bahulāditya und Sohn des Bhūsaṅabhaṭṭa vor und bezeichnet sein in v. 22 *Līlāvāī* genanntes Werk als „Juwel einer Erzählung“ (*kaḥā-ṛayaṇa*).

(23-31) Als Überleitung und zur Einstimmung auf die folgende Liebesgeschichte beschreibt die Geliebte (*piyayamā*) des Autors diesem, von einer mondbeschiedenen Dachterrasse blickend, genretypische Naturphänomene einer Herbstnacht, wie einen Seerosenteich, Vogelrufe, den kühlenden Wind etc. Dies ist die erste von mehr als 50 fast ausschließlich beschreibenden Partien, die die Handlung in regelmäßigen Abständen unterbrechen.

(32-42) In der herrlich klaren Nacht bittet sie ihn um eine berührende (*saraa*) und neue (*auvva*) Erzählung (*kaḥā*), die besonders dem Frauenvolk gefallen soll. Nach anfänglichem Zögern sagt Koūhala zu, eine leicht verständliche Geschichte in Prakrit mit vereinzelt regionalsprachlichen Ausdrücken (*desi*) zu erzählen, darin sowohl Götter als auch Menschen eine Rolle spielen.

Die Geschichte von Hāla und Līlāvāī

1. Koūhala erzählt von König Hāla

(43-72) In Mahārāṣṭra (*āsaya*)³⁸ am Strom der Godāvārī³⁹ liegt die berühmte Stadt Pratiṣṭhāna (*paiṭṭhāṇa*, das heutige Paithan in Maharashtra), wo der schöne, tugendhafte und berühmte König **Hāla**⁴⁰ regiert.

(73-103) Eines schönen Frühlingstages bewundert der in seiner Versammlungshalle voll von Ministern, Verehrern und schönen Frauen die kunstvolle Schminke und Körperbemalung seiner

³⁶ Lī 13ab: *so jayau jeṇa suyaṇā vi dujjaṇā iha viṇimmiā bhuyāṇe*, „Siegreich sei, der wie die guten die schlechten Menschen hier auf Erden erschaffen hat!“ Die Unterscheidung zwischen guten oder „wahren Leuten“ (*sajjana*), also den Gebildeten, Verständigen und Wohlgesinnten, und den „schlechten Leuten“ (*durjana*), d.h. den Pedanten, Philistern und Übelgesinnten, entspricht ebenso der literarischen Konvention, wie die Praxis, diese zwei Arten von Rezipienten in einleitenden Strophen nach den Segensstrophen (*maṅgala*) anzusprechen. Neu ist hier die thematisch von der Welt der Götter in jene der Menschen überleitende Funktion von v. 13.

³⁷ Skt. Kautūhala oder, dem Kommentar zufolge, Kutūhala. Die Möglichkeit eines Doppelsinns des Wortes *koūhaleṇa* (v. 22) wurde oben in den einleitenden Bemerkungen erörtert.

³⁸ Skt. lt. Kommentar *āsraya*, lt. Warder (1994: 480 [§ 2574]) und Upadhye (Anm. zu v. 43) hingegen *āsmaka*.

³⁹ Pkt. *golā* (v. 199, 243 etc.), *golāṇāī* (731) oder *goyāvarī* (1147).

⁴⁰ Auf die verschiedenen Formen des Herrschernamens im Text und im Kommentar gehe ich weiter unten ein.

Gattin **Candralekhā**. Auf seine Frage nach dem Künstler nennt sie einen Maler von der Insel Siṃhala (das heutige Sri Lanka), der auch den Palast für das baldige Frühlingsfest gestaltet.

(104-113) Da vermeldet ein Ministersohn (*mantiutta*), er glaube, der Maler, der im Haus der Candralekhā wohnt, sei ein Spion des Königs von Siṃhala. Zudem habe er heute die Nachricht erhalten, dass die Minister **Vijayānanda** und **Poṭṭisa**⁴¹ die Küste von Siṃhala erreicht haben und die militärische Eroberung vorbereiten. Hāla ordnet jedoch an, die Schlacht aufgrund des bevorstehenden Festes zu verschieben, und widmet sich wieder seinen Frauen und Musikern.

(114-131) Nach dem mittäglichen Bad unter der Leitung eines Priesters (*purohia*) und mit Instrumentalmusik und Rezitationen kehrt der König in seinen Palast zurück, wo er Brahmanen beschenkt, selbst speist und sich anschließend mit Dichtern und Metrikern unterhält.

(132-145) Da meldet ein Torhüter das unerwartete Eintreffen Vijayānandas, der sich darauf in Lumpen und ohne Gefolge hereinführen lässt. Der erstaunte Hāla fragt seinen Minister Bhaṭṭa **Kumārila**⁴² nach dem Grund für das Erscheinen Vijayānandas. Der kann jedoch keine konkrete Antwort geben. Nach einer herzlichen Begrüßung beginnt Vijayānanda selbst zu berichten.

2a. Erster Bericht des Ministers Vijayānanda

(146-163) Nach dem militärischen Sieg über den König von Malayācala und den König der Pāṇḍyas,⁴³ so der Minister, bereitete sich das eigene Heer gerade auf die Überfahrt zur Insel Siṃhala vor, als Poṭṭisa riet, sofort einzuhalten, denn Śīlāmegha, der König von Siṃhala, sei unbezwingbar. Seine militärische und taktische Stärke sei ihm durch die Gunst der Göttin Śrī sicher. Es wäre besser, Diplomatie (*sāman*) anzuwenden, als mit militärischer Gewalt (*daṇḍa*) zuzuschlagen.⁴⁴ Außerdem habe Poṭṭisa gehört, dass der Herrscher von Siṃhala eine ausnehmend

⁴¹ Die Sanskritisierung des Namens im Kommentar, *puṭṭisa*, ist unbefriedigend. In Gaṅgādhara's Kommentar zur GS werden einem Dichter namens Poṭṭisa vier Strophen zugeschrieben (GS^K 1.89, 2.73, 3.93 und 5.3). Rājaśekhara (um 900) nennt in seinem Prakrit-Schauspiel *Karpūramāñjarī* (KM) die Dichter Poṭṭisa und Hāla in einem Atemzug (1. Akt, Prosa nach v. 20).

⁴² Lī 134f. Wie Poṭṭisa werden auch Kumārila einzelne Strophen der GS zugeschrieben. Die Verbindung des berühmten Mīmāṃsaka's dieses Namens mit Hāla's Hof ist historisch unmöglich. Ebenso fiktiv ist der in v. 1008ff. erwähnte buddhistische Denker Nāgārjuna als Lehrer des Hāla (s.u.). Ich nehme nicht an, dass die Namen dazu dienen, der Erzählung einen Anschein von Glaubwürdigkeit im Sinne von Geschichtlichkeit zu verleihen, wie von anderen vermutet wurde (z.B. Warder 1994: 480 [§ 2575]). Sie bezeichnen eher Idealtypen herausragender Persönlichkeiten am idealtypischen Hof des legendenhaften Herrschers. In diesem Sinne ist weniger von „dem“ als von „einem Bhaṭṭa Kumārila“ und „einem (regelrechten) Nāgārjuna“ an Hāla's Hof die Rede (mit Betonung auf dem Namen, nicht auf dem unbestimmten Artikel).

⁴³ Die beiden Reiche liegen im äußersten Süden des indischen Subkontinents. Dass sie von Hāla oder einem anderen Herrscher aus der Dynastie der Sātavāhanas eingenommen worden wären, ist historisch nicht belegt. Die fiktive Eroberung spielt auf das alte geopolitische Ideal an, Indien, das mit der ganzen Welt gleichgesetzt wird, bis zu den Grenzen zu beherrschen.

⁴⁴ Diplomatie (*sāman*, gelegentlich auch *sāntva*) im Sinne der „friedlichen Verständigung“ (Hillebrandt 1923: 150) ist eines von – je nach Quelle – drei, vier, oder sechs politisch-strategischen Mitteln (*upāya*), zu denen auch jene der Bestechung (*dāna*), der Spaltung (*bheda*) und eben der Gewalt (*daṇḍa*) zählen. Generell gilt

schöne Tochter namens **Līlavatī** habe, bei deren Geburt eine himmlische Stimme verkündet habe, dass derjenige, den sie zum Gatten wählt, über die ganze Welt herrschen und göttliche Fähigkeiten (*devva siddhi*) erlangen werde. König Hāla solle sie zur Frau nehmen! Ihr Vater wird ihn für würdig befinden! Vijayānanda schlug darauf vor, anstatt einen Boten zu senden, gleich selbst König Śīlāmegha aufzusuchen, und bekam dafür Pottīsas Zustimmung.

(164-197) Vijayānanda legte also am folgenden Morgen mit einer kleinen Mannschaft ab. Auf der Fahrt kam ein mächtiger Sturm auf, der sein Schiff wie einen Spielball in den Golf von Bengalen (*purvovahi*) spülte, wo es am einem felsigen Ufer zerschellte und die Mannschaft mit Ausnahme des Ministers und weniger Schiffsleute ertrank. Vijayānanda musste nun befürchten, den Auftrag seines Königs nicht ausführen zu können, versuchte aber dennoch, eines der eigenen Militärlager zu erreichen, um eine neue Armee zusammenzustellen. Den Weg dorthin wiesen ihm überlebende Schiffer.

Die erste Begegnung mit dem alten Pāśupata (198-260)

(198-202) Nach einem langen und beschwerlichen Fußmarsch gelangt Vijayānanda zu einem Tempel des „Schrecklichen“ an den sieben Mündungsläufen der Godāvarī (*satta-goyāvarī-bhīma*⁴⁵). An dem Strom, dessen Lauf sich vor der Mündung in den Ozean verzweigt,⁴⁶ ruht er sich aus, erfrischt sich durch ein Bad und besucht die dem Śiva gewidmete Tempelanlage.

(203-214) Allein und bequem sitzt dort ein alter **Pāśupata** (*pāśuvaya*) mit weißen Haarflechten und mit weißer Asche geschmückt. Der unbekleidete Asket trägt ein Gebetskettchen (*akkhamāliyā*) und sitzt in Meditationshaltung. Der Minister verneigt sich, worauf der Pāśupata ihm einen bequemen Sitz aus Rohr (*vettāsaṇa*) anbietet und nach seinem Wohlbefinden fragt. Darauf entspinnt sich eine Unterhaltung, bis der Alte seinem Besucher eine gewisse Zuneigung gesteht, so als kenne er ihn schon lange. Als es Mittag wird, bedauert er, seinem Gast keine angemessene Speise anbieten zu können, das heißt, nichts, was nicht die Natur selbst bietet: Früchte und Wurzelgemüse. Darauf geht er zu nahe stehenden Bäumen und vollbringt ein großes Wunder (*mahacchariya*), das Vijayānanda noch nie gesehen hat: Kraft seiner asketischen Energie (*tava*) füllen allerlei saftige Baumfrüchte seine Almosenschale, die er seinem Besucher mit allem Respekt anbietet.

ein Aliierter oder „Freund“ (*mitra*) mehr, als die (gewaltsame) Eroberung von Land und Erbeutung von Reichtum (siehe auch Scharfe 1968: 68-70).

⁴⁵ Lesung nach v. 1147 (hier mit *-godāvarī-*). Der „Schreckliche“ (*bhīma*) bezeichnet Rudra-Śiva. Die Verzweigung der Godāvarī in ein Delta mit sieben Flüssen erwähnt u.a. auch KSS 3.5.91: *saptadhā bhinnam papur godāvarīpayah*, „tranken sie die siebenfach geteilten Wasser der Godāvarī“.

⁴⁶ Die in den Westghats (Maharashtra) entspringende Godavari teilt sich bei der heutigen Stadt Rajahmundry in Andhra Pradesh in zwei, später in vier Hauptarme und mündet schließlich in den Golf von Bengalen.

(215-227) Bei Sonnenuntergang schließlich warnt der Weise seinen Besucher vor einem Dämon namens **Bhīṣaṇānana** (etwa: „Schauerfratze“), der bei Nacht mit einem Heer von zehntausend Seinesgleichen sein Unwesen treibe und niemand anderen als ihn selbst im Tempel dulde. Er will Vijayānanda also eine andere, sichere Unterkunft suchen.

(228-269) Die Wahl fällt auf einen nahe gelegenen Klostergarten (*tavovan'ujjāṇa*),⁴⁷ darin zwei junge Asketinnen leben: **Mahānumati**, die Tochter eines Yakṣa, deren Beweggrund, hier zu leben, dem Alten unbekannt ist, und ihre enge Freundin **Kuvalayāvalī**, die Tochter eines Großen Weisen (*mahāmuṇi*). Noch bevor es dunkelt erreichen sie den Hain an der Godāvarī, wo ein als idyllisch beschriebener Tempel für Bhava und Bhavānī (*bhavānī-bhava-bhavaṇa*), also Śiva und Pārvatī, steht und wo die beiden Mädchen leben. Auf einer kostbaren Steinplatte der schönen, an der Godāvarī gelegenen Klosteranlage (*madhāyayaṇa*)⁴⁸ sitzen die Mädchen in Asketenkleidern. Der Alte macht Vijayānanda mit ihnen bekannt, überlässt ihn bis zum nächsten Morgen ihrer Obhut und kehrt zu seinem Tempel zurück. Der Minister unterhält sich mit den Asketinnen, bis Mahānumati sich zur Meditation (*samāhi*) zurückzieht, worauf Kuvalayāvalī auf seine Frage nach dem Grund für ihre Lebensweise das Folgende zu erzählen beginnt.

3a. Kuvalayāvalī erzählt Vijayānanda von Mahānumati⁴⁹

(273-330) Mit Tränen in den Augen erzählt Kuvalayāvalī von Mahānumatis Geburt. In Sulasā, einer Stadt von Vidyādhara südlich des Berges Meru, auf dem die Dreißig Götter wohnen, hatten einst König Haṃsa und dessen Gattin Padmā zwei Töchter: **Śāradaśrī**⁵⁰ und **Vasantaśrī**. Als diese eines Abends den elefantenköpfigen Gott Gaṇeśa (*heramba*) mit seinen großen Ohren und durch den Rüssel schnaufend beim Tanzen beobachten, muss Śāradaśrī über ihn lachen, worauf der elefantenköpfige Gott sie dazu verflucht, unter den Menschen leben. Durch das Flehen der beiden Schwestern erweicht mildert er seinen Fluch dahingehend ab, dass ihr Leben in der Menschenwelt voller Glück sein werde und dass der Fluch ende, sobald Śāradaśrī himmlische Wesen von der Art der Vidyādhara, Siddhas, Yakṣas und Gandharvas und Menschen zugleich an einem Ort versammelt sieht. Unmittelbar nach den Worten Gaṇeśas verschwindet das Mädchen aus der ihr vertrauten Welt der Vidyādhara. Ihrer Schwester Vasantaśrī aber prophezeit der Gott einen Bräutigam. Als ihr Vater Haṃsa ihr verspricht, einen solchen zu finden, willigt sie nur deshalb ein,

⁴⁷ Mit *tapovana* (auch *maṭha*) ist hier eine klosterähnliche Anlage bezeichnet, die von herausragenden oder angesehenen Śaiva Asketen geführt wird (Sanderson 2006a).

⁴⁸ Der Sanskritterminus *maṭha* für „Kloster“ ist auch in epigraphischen Zeugnissen verbreitet (siehe Malinar 2011, Sears 2014: 18 und TAK I, p. 208f. [s.v. *āśrama*]).

⁴⁹ Ihre zweite Erzählung (v. 731-887) wird von Līlavatī handeln.

⁵⁰ Genauer (aber weniger wohlklingend): Śaracchrī. Der Kommentar bietet beide Sanskritisierungen des Namens Sarayasirī.

um den Kummer ihrer Eltern zu lindern. Die Wahl fällt auf den Yakṣa **Nalakūbara**, dessen Vater niemand geringerer als **Kubera**, der Gott des Reichtums, ist. Und schon bald nach der prunkvollen Hochzeit erblickt ein Töchterlein, das sie Mahānumati nennen, das Licht der Welt.

(331-367) Mahānumati verbringt glückliche Tage der Kindheit am Goldberg Meru. Eines Tages schlägt sie ihrer Freundin Kuvalayāvalī vor, zum Berg Malaya zu gehen, um mit den Siddha-Mädchen zu spielen. Sie besteigen also mit weiteren Freundinnen ein Luftgefährt (*vimāṇa*) und erreichen in der Stadt Alakā ein inmitten eines Gartens gelegenes Haus aus bunten Edelsteinen, darin ein Mädchen die Vīṇā spielt.⁵¹ Auf das Drängen der Herangeflogenen stellt sich das Mädchen mit dem Namen **Mādhavīlatā** vor und beginnt zu erzählen.

4a. Mādhavīlatā stellt sich vor

(368-376) In der von Siddhas bewohnten Stadt Keralā auf den Malayabergen regierte einst der berühmte Siddha-Herrscher **Malayānila**, dessen erste Frau **Kamalā** ihm einen Sohn namens **Mādhavānila** schenkte. Seit dessen Kindheit ist Mādhavīlatā Gärtnerin in seinem eigenen Garten und seine Spielkameradin. Auf ihre Bitte stellt sich nun auch Kuvalayāvalī vor.

3a. Kuvalayāvalī fährt mit ihrer Erzählung fort

(377-435) Da die Mädchen gekommen sind, um auf den Sandelbäumen zu schaukeln, weist Mādhavīlatā ihnen eine Schaukel (*dola-hara*), auf der sie einander mit dem größtem Vergnügen abwechseln. Als sie sich ausruhen, erscheint unvermutet der Siddha-Prinz Mādhavānila, in den sich **Mahānumati** auf den ersten Blick ebenso sehr verliebt, wie er sich in sie. Mit Herzklopfen grüßen und segnen sie einander und können ihre Blicke kaum voneinander abwenden, bis Kuvalayāvalī sie schließlich darauf aufmerksam macht, dass der Tag sich seinem Ende zuneigt. Zum Schutz vor den giftigen Nāgas (mythische Schlangenwesen), die hier bei Nacht die Wege unsicher machen, gibt Mādhavānila den Mädchen einen Nāgarī genannten Ring, den sein Vater einst von Garuḍa erhalten hat.⁵² Mit der Verlegenheit einer frisch Verliebten nimmt Mahānumati ihn entgegen. Ihrer Freundin Mādhavīlatā überreicht sie beim Abschied eine Perlenkette (*hāra*) für Mādhavānila,⁵³ bevor sie mit ihren Begleiterinnen das Luftgefährt besteigt und zurück nach Alakā fliegt. Ihre Blicke und Gedanken jedoch bleiben am Malayaberg.

(436-501) Nach einer längeren Schilderung des Sonnenuntergangs, der Dämmerung und des Mondaufgangs während des Heimfluges schildert Kuvalayāvalī Vijayānanda nun, wie Mahānumati

⁵¹ Zum Instrument siehe Divatia 1931.

⁵² Dass die Kette für Mādhavānila bestimmt ist, geht aus v. 781 und deutlicher aus v. 1053 hervor.

⁵³ Das mythische, halb Menschen-, halb vogelgestaltige Wesen Garuḍa gilt in Dichtung und Ikonographie als Erzfeind der Schlangen.

auf einer kühlen Dachterrasse Linderung für ihre glühende Sehnsucht nach dem Siddha-Prinzen suchte.

(502-510)⁵⁴ Da kam eines Tages ganz unvermutet Mādhavīlatā, um einen Brief Mādhavānilas zu überbringen. Der schreibt, er leide ebenfalls sehr und müsse Mahānumati wiedersehen.

4b. Mādhavīlatā berichtet von Mādhavānila

(511-552) Die Botin Mādhavīlatā beschreibt nun, als der Abend hereinbricht, den Zustand Mādhavānilas, den ebenfalls die Liebessehnsucht ergriffen hat. Und sie erzählt, dass er sie nach einer Unterhaltung über die sieben Stufen der Liebe (*kāmāvasthā*)⁵⁵ schließlich zu Mahānumati gesendet habe.

(553-561) An Mahānumati richtet sie nun die Bitte, ihrem Vater Nalakūbara zu bestellen, dass der Siddha-Prinz gedenkt, seine Tochter zur Frau zu nehmen. Darauf kehrt sie nach Alakā zurück.

3a. Kuvalayāvalī fährt fort

(562-579) Mahānumatis Herz brennt nun noch stärker, und gemeinsam mit Kuvalayāvalī macht sie sich Sorgen um Mādhavānila, der sich doch im selben Zustand befindet. Sie denkt sogar an Selbstmord, und um sie zu zerstreuen, erzählt Kuvalayāvalī, was sie selbst einst erlebt hat.

4c. Kuvalayāvalī erzählt Mahānumati ihre eigene Geschichte

(580-596) Es war einmal ein König namens **Vipulāśaya**. Der übertrug sein gesamtes blühendes Reich einem Brahmanen, um sich am Himālaya der Askese zu widmen. Die asketischen Kräfte, die er dort erlangte, beunruhigten Indra so sehr, dass er die verführerische Apsaras **Rambhā** zu ihm sandte, um ihn abzulenken. Und tatsächlich gebar sie ihm bald darauf eine Tochter, die sie **Kuvalayāvalī** nannten. Nachdem Rambhā sich wieder in die Himmelswelt zurückgezogen hatte, wurde das Kind von Waldgottheiten aufgezogen, bis es groß genug war, ihrem Vater zu dienen.

(597-633) Eines Tages sah Kuvalayāvalī ein Luftgefährt vom Himmel herabfliegen, darauf ein wunderschöner Gandharven-Sohn saß. Als der Herangeflogene, der sich mit dem Namen **Citrāṅgada** vorstellt, der Apsarases-Tochter seine Liebe offenbart, nimmt ihr Schicksal eine

⁵⁴ Strophen 501-805 und der Kommentar fehlen in Upadhyes Ms. B.

⁵⁵ Die sieben „Stufen der Liebe“ (Skt. *kāmāvasthā*) reichen vom ersten Gefallen bis zur Zusammenkunft der Verliebten (Upadhye 1966: 362 [Anm. ad v. 539]).

Wendung. Aus Ungeduld verzichtet er darauf, ihren Vater um ihre Hand zu bitten, und nimmt die Glückliche ohne weitere rituelle Umstände zur Frau.⁵⁶

(634-662) Schon bald jedoch vermisst Vipulāsaya seine Tochter, und als er sie nach langer Suche mit dem Gandharva auf dessen Gefährt sieht, flüchtet sie aus Scham und aus Furcht vor dem Zorn ihres Vaters in einen dichten Wald. In der hereinbrechenden Finsternis verirrt sie sich und gelangt zu einem schauerlichen Leichenverbrennungsplatz im Wald nahe dem Himālaya. In ihrem Liebes-schmerz versucht sie, sich mit einem Strick, den sie aus ihrem Bast-Kleid knüpft, auf dem Ast eines Baumes zu erhängen. Zuvor betet sie noch zum „Herrn aller Lebewesen“ (*vissa-payāvai*), im nächsten Leben die Geliebte des Citrāṅgada zu werden. Im letzten Moment steigt ihre Mutter aus der Luft herab, durchtrennt den Strick⁵⁷ und bringt sie zu Nalakūbara und Vasantaśrī, in deren Obhut sie zur besten Freundin von deren Tochter Mahānumati wird.

3a. Kuvalayāvalī erzählt Vijayānanda von der leidenden Mahānumati

(663-700) Kuvalayāvalī bietet Mahānumati an, ihre Mutter Vasantaśrī um Hilfe zu bitten, oder sich an Mādhavānilas Eltern zu wenden. Die Leidende willigt in Letzteres ein, worauf sie das Ende der Nacht nun kaum erwarten kann.⁵⁸ Sobald der Tag anbricht, fliegt ihre Freundin⁵⁹ in einem Luftgefährt nach Keralā, wo der Palast Mādhavānilas mittlerweile ganz verfallen ist und von Dämonen bewohnt wird. Kuvalayāvalī fliegt also weiter zur Stadt Keralā, um zu erfahren, was zu tun sei. Dort hört sie bereits am Stadttor unglückverheißende Rufe. Ein Straßenwächter erklärt ihr, dass Unbekannte den Prinzen entführt haben und dass es die Klagerufe von dessen Vater Malayānila sind, die sie hört. Beunruhigt kehrt die Apsarase-Tochter heim.

(701-726) Auf diese Nachricht ihrer Freundin hin will Mahānumati sich erneut das Leben nehmen, doch sie kann gerade noch davon überzeugt werden, ihre Hoffnung auf Mādhavānila doch nicht aufzugeben und einstweilen zur Göttin Bhavānī zu beten, um so um ein Wiedersehen mit dem Geliebten zu erwirken. Und um sich unabgelenkt der Andacht widmen zu können, beschließt die

⁵⁶ Eine Liebesverbindung ohne Ritus und Zustimmung der Eltern, die sogenannte Gandharven-Hochzeit (*gāndharvavivāha*), ist gemäß der Rechtsliteratur (AŚ 3.2.1-13, MS 3.21) zulässig (siehe auch oben, Abschnitt II 3.3, Anm. 46).

⁵⁷ Hier, zwischen v. 655 und 656, liegt die exakte Mitte der Erzählung in der kürzesten Version, d.h. nach den 1310 Strophen, die alle Mss. überliefern. Sie fällt in die tröstenden Worte, die Rambhā an ihre Tochter richtet. Zur Bedeutung für diese Berechnung siehe meine Ausführungen zur Struktur der *Lī*. Der Selbstmord junger Frauen und Männer aus Liebeskummer ist ein wiederkehrendes literarisches Motiv. Um nur einen sehr ähnlichen Fall aus der jinistischen Literatur herauszugreifen, sei Jinaratnas (13. Jh.) *Lilāvaiśāra* (LS 2.169) erwähnt. Das Erhängen eines Mädchens bei Nacht im Wald wird darin von einer jinistischen Asketin (*tāpasī*) vereitelt.

⁵⁸ Die exakte Mitte der Erzählung in der Version von 1333 Strophen, die in mindestens zwei Mss. überliefert ist, fällt auf v. 667ab. Nachdem Mahānumati fragt, wie lange die Nacht noch dauern wird (v. 666), beschreibt Kuvalayāvalī ihr den bereits anbrechenden Tag (v. 667-678).

⁵⁹ Hier in v. 679 liegt die exakte Mitte der Erzählung aus allen insgesamt überlieferten 1357 Strophen.

Unglückliche, das Heim ihrer Familie zu verlassen und fortan in der Klosteranlage an der Godāvarī zu leben.⁶⁰

2a. Vijayānanda erkundigt sich nach dem weiteren Schicksal der zwei Mädchen

(727-730) Auf Vijayānandas Frage, warum die Göttin Bhavānī trotz der strengen Askese von Kuvalayāvalī und Mahānumati deren Leid noch nicht beendet hat, fährt Kuvalayāvalī fort, von ihrem Schicksal (*devva*) zu berichten.

3b. Kuvalayāvalīs zweite Erzählung: Prinzessin Līlāvātī

(731-786) Eines Tages konnte man vom jenseitigen Ufer der Godāvarī das geschäftige Treiben eines Heerlagers beobachten, das gerade neu aufgeschlagen wurde. Nichts, was man auch in einer Stadt erwarten könnte, fehlt darin. Die Asketinnen können auch eine wunderschöne Königstochter (*rāya-kumārī*) ausmachen, die sich, mit ihren Freundinnen Blumen sammelnd, der Anlage nähert. Vergnügt fertigen die Mädchen Blumenschmuck, und als sie davon ermüden, steigen sie zum Fluss hinab, um zu baden. Von der Schönheit der (an dieser Stelle bildreich beschriebenen) Prinzessin sind die Asketinnen ganz betört, sodass sie **Vicitralekhā**, eine der Badenden, nach ihrer Herrin befragen. Darauf bekommen sie die folgende Erzählung zu hören.

4d. Vicitralekhās Erzählung von König Śīlāmegha

(787-801) **Śīlāmegha**, der König der Insel Siṃhala, traf auf der Wildschweinjagd einst unvermutet ein ausnehmend schönes Mädchen, das ihm eine Blume überreichte. Statt ihren Namen zu nennen, bat sie den König, sie zu heiraten. Der lehnte jedoch aus Gründen der guten Sitte ab, was sie als rechtmäßig (*saddhamma*) lobte und zum Anlass für die folgende Erzählung nahm.

5. Śāradaśrī erzählt von Gaṇeśas Fluch

(802-809) In der Stadt Sulasā auf den Hängen des Goldberges Meru regierte einst der Vidyādhara-König Haṃsa, dessen Töchter sie selbst und Vasantaśrī sind. Eines Tages sah sie am Kailāsa beim morgendlichen Musizieren für Śiva und Gaurī deren beider Sohn Gaṇeśa tanzen. Da musste sie über dessen ungelente Bewegungen lachen, worauf sie von dem gekränkten Gott dazu verdammt wurde, fortan unter Menschen zu leben (vgl. v. 273ff.). Der Eber, so die Vidyādhara-Tochter weiter, der Śīlāmegha zu ihr führte, war Gaṇeśas eigener, verwandelter Gehilfe.

⁶⁰ Die rituelle Verehrung (*pūyā*) der Göttin wird in v. 783 erwähnt.

4d. Vicitralkhā fährt fort: von Śīlāmeghas Tochter Līlavatī und König Hāla

(810-868) Der erfreute Śīlāmegha vermählte sich daraufhin mit Śāradaśrī und kehrte mit ihr zu seinem Palast zurück, wo dem Paar bald darauf eine Tochter geboren wurde. Das Kind erhielt den Namen **Līlavatī**. Am Tag ihrer Geburt verkündeten eine himmlische Stimme und ebenso die Astrologen, dass, wer auch immer die Prinzessin zur Frau nähme, Herrscher über die ganze Welt werden und übernatürliche Fähigkeiten (*siddhi*) erlangen werde. Als Līlavatī zu einem außergewöhnlich schönen Mädchen herangewachsen war, begann ihr Vater geeignete Freier für sie zu suchen. So beauftragte er die Maler der Stadt, ihm Bilder aller bekannten Könige zu besorgen, um sie sich an einem auspiziösen Tag anzusehen und in den Gemächern seiner Tochter aufstellen zu lassen. Nicht lange darauf verliert Līlavatī alle Lust an den höfischen Zerstreungen und wird von Tag zu Tag schwächtiger. Auf Nachfragen ihrer Freundin Vicitralkhā beschreibt sie ihr mit unübersehbarer Leidenschaft einen der gemalten Könige. Es ist König Sālāhana, auch Hāla genannt, dessen Vorzüge sie preist, und den sie sich sehnlich zum Gatten wünscht. Eines Nachts sei der ferne König ihr im Traum erschienen und seitdem schmachtet sie nach ihm. Vicitralkhā rät ihr, die Liebe zu Hāla ihren Eltern zu gestehen, doch Līlavatī zögert, ist ihr Auserwählter doch eine bloße Taumgestalt. Also übernimmt Vicitralkhā es, Śīlāmegha und Śāradaśrī zu informieren. Die sind hoch erfreut und wollen Līlavatī umgehend zu Hāla senden.

3b. Kuvalayāvalī fährt fort: von ihrer Begegnung mit Līlavatī

(869-887) Mahānumati bittet Vicitralkhā nun, Līlavatī zu bestellen, dass sie, Mahānumati, Vasantaśrīs Tochter sei, die Nichte der Śāradaśrī also und die Cousine Līlavatīs. Das tut Vicitralkhā auch und kehrt gemeinsam mit Līlavatī zu Mahānumati und Kuvalayāvalī zurück. Auf Līlavatīs Fragen nach dem Grund für Kuvalayāvalīs Bastkleidung und Haarflechten erzählt diese ihr, was sie zuvor Vijayānanda von sich erzählt hat. Das rührt Līlavatī so sehr, dass sie bei ihren neu gewonnenen Freundinnen im Kloster bleiben möchte, solange nämlich, bis Kuvalayāvalī wieder mit Citrāṅgada vereint ist. Von diesem Entschluss lässt sie sich nicht abbringen, was Kuvalayāvalī als eine Gnade der Bhavānī betrachtet.

2a. Vijayānanda fährt fort: von seiner Begegnung mit Līlavatī

(888-920) Vijayānanda, durch Kuvalayāvalīs Schilderung übergücklich, stellt sich nun als engster Freund des Königs Hāla vor. Kurz darauf stößt Mahānumati zu den beiden und schlägt vor, Līlavatī gleich am nächsten Morgen aufzusuchen. Nach einer schlaflosen Nacht machen sie sich zu dem Teil des Klosters auf, in dem die Prinzessin wohnt. Es ist ein Palast (*rāula*),⁶¹ dessen Tore von

⁶¹ Skt. *rājakula*. Līlavatī wohnt etwas komfortabler als ihre Freundinnen.

Elefanten und Soldaten bewacht werden und wo sich zum Klang von Musik Herren und geschmückte Damen drängen. In einem mit Blumen geschmückten Saal mit Edelsteinboden sitzt Līlāvātī von Dienerinnen umgeben auf einem Sitz aus Gold, Marmor und Edelsteinen. Schön wie der Mond erhebt sie sich zum Gruß, worauf der Minister sich ebenfalls auf einem goldenen Sitz niederlässt und die Ehre ihres anmutigen Anblicks genießt. Nachdem Dienerinnen ihn gebadet haben, bringen sie ihn in den Speisesaal, wo er sich einer heiteren Unterhaltung mit Līlāvātī erfreut, während Kuvalayāvalī sich zurückzieht. Erst am darauf folgenden Tag tritt Vijayānanda die beschwerliche Rückreise zu Hāla an.

1. Koūhala fährt fort: von Hālas Plänen, sich mit Līlāvātī zu vermählen

(921-946) Auf Vijayānandas Bericht fragt König Hāla ihn, ob er das denn wirklich alles so und mit eigenen Augen gesehen habe, was der Minister bejaht, wie auch die Frage, ob Poṭṭisa noch vor der Insel Siṃhala lagere. Hāla plant nämlich Mādhavānila mit Mahānumati vermählen, um selbst Līlāvātī zur Frau nehmen zu können. Er will Vijayānanda umgehend entsenden und einen Astrologen nach einem geeigneten Zeitpunkt für die beiden Vermählungen fragen. Während dieses Gesprächs Hālas mit Vijayānanda kehrt Poṭṭisa aus Siṃhala zurück und überreicht seinem König, was er auf der Fahrt erbeutet hat. Darunter befindet sich eine Perlenkette, die als Geschenk für Līlāvātī geeignet erscheint. Vijayānanda soll sie ihr überbringen und gleich darauf zurückkehren. Hāla verbleibt nun schmachmend im Palast, erträgt weder Musik noch Dichtung, weder Regierungsgeschäfte noch Freunde oder Frauen, findet keinen Schlaf und spricht vor Poṭṭisa nur von Līlāvātī. Als Vijayānanda wiederkehrt, wirkt der blass und glanzlos.

2b. Vijayānanda erzählt Hāla von seinem zweiten Besuch bei Līlāvātī in Siṃhala

(947-997) Vijayānanda berichtet, wie er zu Līlāvātī kam, die sich über seine Ankunft und die überreichte Perlenkette sehr freute. Er berichtete ihr und Vicitrālekḥā von Hālas bemitleidenswertem Zustand und besuchte mit den Mädchen die beiden Freundinnen im Kloster. Die waren über Hālas Pläne sehr erfreut und gratulierten Līlāvātī. Als sie jedoch die Perlenkette an ihrem Hals sahen, mussten sie erschauern. Auf die Frage nach deren Herkunft nannte Vijayānanda den König Vīravāhana vom Berg Malaya, der einst besiegt worden war und das Schmuckstück Hāla geschenkt hatte.⁶² Diese Auskunft stürzt die Mädchen in große Verzweiflung und in Sorge um Mādhavānila, denn er ist es, der die Kette tragen sollte. Mahānumati übersendet daraufhin dem König den Ring, den sie einst von Mādhavānila als Gegengabe für die Kette bekam. Vijayānanda flüstert sie ins Ohr, Hāla nur recht bald kommen zu lassen, denn Līlāvātī verzehre sich nach ihm, obwohl sie doch nur

⁶² Von den Umständen dieses Sieges und wie das Kettchen in den Besitz Vīravāhanas gelangte, erzählt Koūhala/Vijayānanda nicht (siehe auch unten, v. 1043-1055).

sein gemaltes Portrait kenne. Sie selbst möchte die beiden zusammenführen und sich dann ihren eigenen Liebesangelegenheiten widmen. Līlāvati lässt Hāla ausrichten, dass sie ihn, wenn nicht in diesem, dann bestimmt im nächsten Leben treffen werde. Mit der Befürchtung, dass sie ihre Liebessehnsucht nicht lange überlebe, fährt Vijayānanda zurück zu seinem König und überlässt ihm alle weiteren Entscheidungen.

1. Koūhala schildert den Ausgang der Geschichte

(998-1007) Koūhala selbst erzählt nun weiter, wie Hāla nach Vijayānandas Bericht tief in Gedanken versinkt und schließlich bestimmt, dass man den Worten Mahānumatis folgen solle. Da der König aber mit dem Tod seiner Geliebten rechnet, möchte auch er sterben.

Nāgārjuna führt Hāla und Vijayānanda in die Unterwelt (1008-1060)

(1008-1021) Da wendet sich Hālas Lehrer (*guru*) Nāgārjuna⁶³ an den Hoffnungslosen und tadelt dessen allzu weltliche Gesinnung. Anstatt zu lamentieren wie ein gewöhnlicher Mensch (*pāyava-purisa*) solle er ihn in die Unterwelt (*pāyāla*) begleiten. Denn dort seien die Genüsse achtmal so schön und man lebe dort ungezählte Jahrtausende. Hāla, dem ohnehin nicht viel an seinem Leben liegt, willigt ein, überträgt das Königreich seinem Sohn und zieht mit Nāgārjuna, Vijayānanda und etwas Gefolge aus der Stadt. An einer Stelle am Ufer der Godāvarī erreichen sie den Eingang zur Unterwelt.

(1022-1032) Dem brüllenden Löwen, der das Eingangstor bewacht, schenken sie keine Beachtung. Am zweiten Tor ein paar Kilometer weiter (ein halbes *yojana*) wachen die Truppen Gaṇeśas (*heramba-gaṇa*). Am Ende der Nacht und nach der Durchführung mehrerer Rituale öffnet sich ein weiteres Tor und ein Tempelgarten wird sichtbar, dessen Sanktum dem Śiva (*bhava*) geweiht ist. Bereits der Anblick dieses Idylls verleiht übernatürliche Fähigkeiten (*siddhi*).

Die Befreiung Mādhavānilas durch Hāla

(1033-1042) Nachdem sie dort Bhavānī verehrt haben, dringen sie tiefer in die Unterwelt vor und gelangen zu einem Tor, dem ein goldner Riegel vorgeschoben ist. Giftschlangen halten dort einen

⁶³ Nāgārjuna ist hier eine fiktive Figur, wobei ein historischer Herrscher der Sātavāhana-Dynastie zu Beginn des zweiten Jhs. tatsächlich mit dem buddhistischen Gelehrten dieses Namens in Kontakt gestanden und von ihm den bekannten *Suhrillekha* bekommen haben soll, den „Brief an einen Freund“, dessen Original heute verloren, der aber in einer mongolischen, drei chinesischen und einer tibetischen Übersetzung überliefert ist (Lindtner 1982: 218, Hahn und Dietz 2008: 263-270). Mehrere Werke der indischen Literaturgeschichte bezeugen diese Beziehung (Warder 1990a: 183 [§ 772]). Am Hof der Sātavāhanas soll Nāgārjuna außerdem bei Pādālipta, dem Autor der heute verlorenen Erzählung *Taraṅgavai*, studiert haben. Während Yün-Hua (1970) das Wirken dieses jainistischen Gelehrten im dritten Jahrhundert vermutete, datieren Buswell und Lopez (2014, s.v. Nāgārjuna), Ollett (2017: 8) und andere ihn in das zweite.

außergewöhnlich schönen Jüngling gefesselt, der selbst in die Unterwelt hinabsteigen wollte. Beim bloßen Erscheinen des Königs verkriechen sich die Schlangen und der Jüngling preist dessen Hilfsbereitschaft und Mitgefühl und möchte ihm aus Dank seinen gesamten Besitz schenken.

(1043-1055) Auf Hālas Frage, wie er denn hier hergekommen sei, stellt er sich als Sohn des Siddha-Königs Malayānila vom Malayaberge vor. Als er seinen Namen Mādhavānila nennt, ist Hāla höchst erfreut und zeigt ihm den Ring, den Mahānumati ihm gegeben hat und dessen Anblick es ist, den die Schlangen nicht ertragen. Mādhavānila erkennt den Ring als den seinen⁶⁴ und fragt den König, wie er in seinen Besitz gekommen sei. Als der von Mahānumati erzählt, erkennt Mādhavānila, welch großer Segen seine Gefangenschaft in der Unterwelt doch letztlich war, da die Schlangen ihm seine Perlenkette abgenommen und fortgetragen hatten, wodurch sie in weiterer Folge in den Besitz Vijayānandas gelangte. Dann bittet er den König, ihn gehen zu lassen, denn er möchte zurück zu seinen besorgten Eltern in Alakā, wohin er sich dann auch übergücklich aufmacht.

(1056-1061) Bei einem weiteren goldenen Tor in der Unterwelt begegnet Hāla zwei Frauen, die ihn zu ihrer Herrin Ratnaprabhā geleiten wollen, eine Gunst, die nicht vielen zuteil werde, wie sie sagen. Der König und Nāgarjuna widerstehen ihren Verführungsversuchen jedoch und wollen sich erst um die Vereinigung von Mahānumati und Mādhavānila kümmern. Sie preisen Śiva und verlassen die Unterwelt.

Rückkehr nach Pratiṣṭhāna

(1062-1146) Hāla kehrt nun mit Nāgarjuna und Gefolge in seine Residenz in Pratiṣṭhāna zurück, wo er allseits freudig begrüßt wird. Gleich am darauffolgenden Morgen befiehlt er seinem Heerführer, mit einer Armee auszurücken. Der Tross bricht zeitig auf und errichtet nach Mittag an der Flanke eines Berges ein (von Kouhala bildreich beschriebenes)⁶⁵ Lager. Jäger berichten dem König daraufhin, dass alle Vorbereitungen für einen Jagdausflug getroffen wurden, und Hāla geht auf die Jagd (die ebenfalls bild- und szenenreich geschildert wird).⁶⁶ Schließlich drängt Vijayānanda seinen Herrn zur Weiterreise.

Hāla und Vijayānanda treffen den Pāśupata (1147-1169)

(1147-1169) Nach ungezählten Tagen erreichen Vijayānanda und Hāla endlich den Tempel des „Schrecklichen“ an den sieben Mündungsläufen der Godāvarī⁶⁷ und jenen Pāśupata und „absichts-

⁶⁴ Siehe oben v. 377-435.

⁶⁵ Lī 1117-1128.

⁶⁶ Lī 1134-1145.

⁶⁷ Hier *satta-goyāvarī-bhīma* genannt; vgl. v. 198.

los zugeneigten Freund“, der den Minister einst zu Mahānumatis Kloster geführt hat. Dass Vijayānanda dieses Mal in Begleitung seines berühmten Königs eintrifft, erfreut den Weisen (*muni*) außerordentlich, denn daran erkennt er Mahānumatis Wunsch als erfüllt und Līlavatis Kasteiungen (*niyama*) als erfolgreich. Ehrerbietig reicht er dem hohen Gast Wasser (*arghya*) und weist ihm einen Sitz, darauf Hāla wie auf einem Thron Platz nimmt.⁶⁸ Der Besuch, so der Weise, sei ihm sehr willkommen, weil er seit langem schon alleine und ohne Hilfe im Tempel des Bhava (d.h. Śiva) lebe und die Hilfe des Königs ihm sehr gelegen komme. Denn während tagsüber die Götter für Śiva Umāpati musizierten, kämen nachts die Dämonen (*rakhasa*). Und der oberste unter diesen, Bhīṣaṇānana mit Namen, versetzt hier alle, auch die Weisen, in Furcht und Schrecken. Daher soll Hāla noch diese Nacht gegen ihn kämpfen. Zu diesem Zweck lehrt der Seher dem König einen Mantra, mit dessen Hilfe er den Dämon auch in der nächtlichen Finsternis und obwohl sein Leib durch Magie (*māyā*) unsichtbar ist, sehen kann. Lächelnd versichert Hāla, dass dies die letzte Nacht für den Dämon sei, und nimmt den Mantra entgegen (*gahio manto*). Gegen Abend weist der Pāsupata ihm eine eigene Unterkunft.

Hālas Sieg über den Dämon Bhīṣaṇānana und die Befreiung Citrāngadas

(1170-1203) Als die Nacht hereinbricht, sendet der „Herr der Nachtgespenster“ (*ṇisāyara-vai*) zwei dämonische Boten, die Hāla die Warnung überbringen, dass ihr Herr jeden verschlingen werde, den er nach Mitternacht antrifft. Gegen eine Opfergabe (*vali*) von hundert Herrschern (*ṇarāhiva*), ebenso vielen Elefanten und tausend Pferden mitsamt ihren Reitern wird er Hāla jedoch verschonen. Der aber schickt die Boten unbeeindruckt und mit Drohungen seinerseits zurück. Darauf erlässt er den Befehl, dass niemand vor Tagesanbruch das Lager verlasse, und geht mit einer Truppe selbst dem Dämon entgegen. Es kommt zur Schlacht, in der Hālas Heer der Übermacht der unsichtbaren Dämonen bald unterlegen ist. Da ruft Hāla sich den Mantra in Erinnerung (*sumario manto*), mit Hilfe dessen er die Gespenster sehen und erfolgreich mit seinem Schwert bekämpfen kann. Zuletzt kann er auch dem wütenden Bhīṣaṇānana den Kopf abschlagen.

(1204-1209) Aus dem leblosen Leib des Dämonen erhebt ein mondesgleich schöner Jüngling, der, nach Gruß, Dank und Erkenntlichkeiten, beginnt, sein erlittenes Schicksal zu schildern.

2c. Citrāngada erzählt von seiner Verwandlung

(1210-1221) Als Sohn eines Gandharva lebte er, Citrāngada, einst am Himālaya und sah im Wald ein schönes Mädchen Blumen pflücken. Auf seine Frage, wer sie sei, stellt sie sich als Tochter

⁶⁸ Das Anbieten eines Sitzes (*āsana*) und von Wasser für die Hände (*arghya*) und Füße (*pādya*) und zum Spülen des Mundes (*ācamāṇya*) sind seit jeher Teil des respektvollen Empfangs von Gästen (Bühnemann 1988: 34 und 137).

eines „Großen Sehers“ (*mahesi*) vor. Und weil sie sich ineinander verliebt haben und die Verbindung einer Asketentochter mit einem Gandharvensohn nicht unrecht sei, gehen sie eine Gandharvenhochzeit im doppelten Sinn des Wortes ein. Als das der asketische Vater sieht, verflucht er Citrāṅgada, der sich ohne sein Wissen zum Schwiegersohn gemacht hat, ein fleischfressendes Nachtgespenst (*rayaṅī-yara*) zu werden und zwölf Jahre lang unter Seinesgleichen zu leben. Erst durch das Abschlagen seines Kopfes solle der Fluch enden.

1. Koūhala schildert den glücklichen Ausgang der Geschichte

(1222-1227) Hāla freut sich mit Citrāṅgada und möchte ihn zur Vollendung seines Glücks zu Kuvalayāvalī führen, die aufgrund der langen Trennung von ihrem Geliebten bereits recht abgemagert ist. Er erzählt dem Entzückten, wie es zur glücklichen Wendung seines Schicksals kommen konnte, und dass Mādhavānila am Leben sei.

(1228-1234) Vijayānanda begibt sich nun zu Līlāvātī. Mādhavānila kommt vom Malaya-Berg herbei und ist froh, Citrāṅgada zu treffen. Als der vor Freude strahlende Minister zu Hāla zurück kommt, fragt dieser ihn nach dem Verbleib von Mahānumati und Kuvalayāvalī.

(1235-1246) Die, so der Minister, warten darauf, dass Hāla mit Citrāṅgada und Mādhavānila zu ihnen komme, sodass sie die lange ersehnten Früchte ihrer Askese genießen können. Nachdem Vijayānanda dem König als Geschenk von Haṃsa und Nalakūbara einen nie versiegenden Schatz übergibt, machen sich alle auf den Weg nach Alakā, ebenso der König der Vidyādharas und jener der Yakṣas, je mit Gefolge und in Begleitung ihrer jeweiligen Gattinnen. In Alakā schließt Hāla mit den Königen Freundschaft und man lässt auch Citrāṅgada und Mādhavānila kommen, um deren jeweilige Hochzeiten zu feiern. Nach dem Eintreffen Śīlāmeghas soll dann auch Hālas Hochzeit mit Līlāvātī stattfinden.

Die Hochzeiten von Mādhavānila und Citrāṅgada

(1247-1276ab) Mahānumati wird also mit Mādhavānila vermählt und Kuvalayāvalī mit Citrāṅgada. Līlāvātī sendet einen Boten nach Siṃhala und feiert einstweilen mit den bereits anwesenden Hochzeitsgästen.

Hālas Hochzeit mit Līlāvātī

(1276cd-1311) Am Abend des dritten Tages kommt Śīlāmegha mit seiner Gattin Śāradaśrī und kann endlich seine Tochter Līlāvātī wieder in die Arme schließen. Wie Gaṇeśa es einst vorausgesagt hat, erlöst der Anblick der heiteren Zusammenkunft von Vidyādharas (Haṃsa), Siddhas (Malayānila), Yakṣas (Nalakūbara), Gandharvas (Citrāṅgada) und Menschen (Hāla, Śīlāmegha)

Śāradaśrī von ihrem Fluch und sie kann wieder unter Ihresgleichen leben. Tags darauf findet das Hochzeitsritual statt (1285-1310), nach dessen Ende Hāla sich mit Līlāvātī zurückzieht.

(1312-1328) Am nächsten Morgen überreichen die Hochzeitsgäste ihre Geschenke für Hāla: Malayānila verleiht ihm die Fähigkeit, sich unsichtbar zu machen, Nalakūbara einen weiteren nie versiegenden Schatz, Citrāṅgada die Fähigkeit zu fliegen, und Haṃsa ein Elixir und einen Mantra für unvergängliche Jugend. Nach einem Ritual zur Verehrung Śivas verneigt Hāla sich ein letztes Mal vor dem Pāśupata (1319), um dann mit Līlāvātī in seine Residenz Pratiṣṭhāna zu ziehen, wo er einen Tempel der Göttin (*devī*) besucht (1327f.).

0. Abschließende Worte des Dichters und seiner ZuhörerIn

(1329-1333) Hier, so Koūhala, endet die Erzählung (*kaḥā*), die er nur in einer Kurzfassung wiedergegeben habe – denn in ihrer vollen Länge würde sie jedermanns Aufnahmevermögen übersteigen. Die letzten Worte überlässt der Dichter seiner ZuhörerIn (die nur der Sanskrit-Kommentar Sāvitrī nennt). Sie hält fest, dass die Erzählung im lokalen Idiom Mahārāṣṭras (*marahaṭṭha-desi-bhāsā*) und für „gute Menschen“ (*sajjana, suyaṇa*) verfasst ist. Denn wer die Extreme vermeidet, nur Vorzüge (*guṇa*) oder nur Fehler (*dosa*) in einer Erzählung zu sehen, versteht den „wahren Sinn der Dichtung“ (*kavva-param’attha*) erst richtig. Mit einer Länge, die der Textmenge von 1800 Strophen im Versmaß *anuṣṭubh* entspricht, also ungefähr 57600 Silben, vermutlich etwas weniger,⁶⁹ ist die Erzählung (*kaḥā*) mit dem Titel *Līlāvāī* hiermit abgeschlossen.

Struktur

Soweit der Inhalt des Werks. Wie der weit überwiegende Teil der vormodernen indischen Erzähl-dichtung besteht auch die *Lī* aus mehreren Schachtelerzählungen. Auf inhaltlicher Ebene bedeutet dies, dass die Handelnden selbst einen Großteil aller Haupt- und Nebenhandlungen erzählen. Auf lexikalischer Ebene schlägt sich dieses narrative Verfahren darin nieder, dass mehr als 200 der insgesamt 1357 Strophen (also etwa 15%) die eine oder andere Form des Verbs *bhaṇai* („spricht“) enthalten.⁷⁰ Die Verschachtelung ergibt sich in den meisten Fällen dadurch, dass ein Erzähler, der selbst Teil der Handlung ist, von einer weiteren handlungstragenden Figur berichtet, die ihrerseits zu erzählen beginnt usw. Auf diese Weise vertieft sich die Struktur der *Lī* über fünf Ebenen, die ihrerseits von einer Metaebene umschlossen sind, die selbst nicht Teil der eigentlichen Handlung

⁶⁹ Ich habe die gesamte Silbenzahl der *Lī* nicht nachgezählt. Da die durchschnittliche Silbenzahl der Āryā-Strophe länger ist als die einer *Anuṣṭubh* (etwa um den Faktor 1,2 bis 1,3), erscheint Koūhalas Zahl (*aṭṭhāraha-saya*, v. 1333) plausibel, wenn auch etwas aufgerundet.

⁷⁰ Siehe in Upadhyes (1949, 1966) Glossar die Einträge zu *bhaṇa* bis *bhaṇṇasi*; die weit häufigsten Formen sind die Verbaladjektiva im Nom.Sg. *bhaṇiyam* (113x belegt), *bhaṇiyā* (20x) und *bhaṇio* (18x) und das Absolutiv *bhaṇiūṇa* (21x).

ist. Diese Meta- oder extradiegetische Ebene⁷¹ ist aus vier Elementen zusammengesetzt, die völlig der literarischen Praxis auch anderer Genres der altindischen Literatur, etwa dem Schauspiel, entsprechen: (a) die Anrufung verschiedener Gottheiten ganz zu Beginn eines literarischen Werkes, (b) die Unterscheidung zwischen geeignetem und ungeeignetem Publikum (*suyāṇa* und *dujjaṇa*),⁷² (c) die Vorstellung des Autors und (d) ein zur eigentlichen, intradiegetischen Erzählung überleitendes Element, hier in Form einer Bitte der Geliebten des Dichters um eine berührende und neue Geschichte.⁷³ Dieser Bitte nachkommend beginnt Kouhala von König Hāla zu erzählen (Erzählebene 1). Der Bericht von Hālas Minister Vijayānanda, der in der direkten Figurenrede wiedergegeben wird, bildet Ebene 2, welche ihrerseits die Erzählung der Asketin Kuvalayāvalī in Form ihrer direkten Rede enthält usw. Die einzelnen Erzählebenen können sowohl durch die Erzählstruktur unterbrochen werden (z.B. durch eine neue Ebene) als auch durch die erzählte Handlung (etwa durch einen Gesprächspartner). Sie fallen in den meisten Fällen mit den Reden je eigener Figuren zusammen und können auch mehrere Erzählungen beinhalten (wie die Berichte Vijayānandas). Der Wechsel der Erzählebene ist auch innerhalb der Rede derselben Figur möglich (so beinhaltet Kuvalayāvalīs Erzählung 3a ihre eigene Binnenerzählung), wie auch die Erzähler auf derselben Ebene wechseln können (Vijayānanda und Citrāṅgada auf Ebene 2). Jede Erzählebene wird von ihrer jeweiligen direkten extradiegetischen Ebene wieder aufgenommen, sodass die gesamte Erzählung ohne strukturelle Brüche zuletzt auf der Metaebene Null endet. Die Struktur des gesamten Werkes stellt sich schematisch folgendermaßen dar:

⁷¹ Martínez und Scheffel 2016: 79-81 und 89-94.

⁷² Siehe oben, Anm. 36.

⁷³ Vgl. die charakteristische Abfolge von den Anrufungsstrophen über den Dialog zwischen dem Theaterdirektor (*sūtradhāra*) und einer Schauspielerin (*naṭī*) oder seiner Frau bis zur Überleitung zum ersten Akt im Vorspiel vieler Schauspiele.

0. Segen und Einleitung: (a) Verehrung der Götter (v. 1-13), (b) Unterscheidung der Hörer (13-22), (c) Vorstellung des Autors (17-22) und (d) die stimmungsvoll eingeleitete Bitte seiner Geliebten um eine Geschichte (23-42)

1. Kōuhala erzählt von König Hāla (43-1328)

2a. Hālas Minister Vijayānanda berichtet seinem König von **Līlavatī** und vom **Pāsupata** (146-920)

3a. Kuvalayāvalī erzählt Vijayānanda von Mahānumati (273-887)

4a. Mādhavīlatā stellt sich vor (368-376)

3a. Kuvalayāvalī fährt mit ihrer Erzählung fort

4b. Mādhavīlatā berichtet von Mādhavānila

3a. Kuvalayāvalī fährt fort

4c. Kuvalayāvalīs erzählt Mahānumati ihre eigene Geschichte (580-662)

— (rechnerische Mitte) —

3a. Kuvalayāvalī erzählt Vijayānanda von der leidenden Mahānumati

2a. Vijayānanda erkundigt sich nach dem weiteren Schicksal der zwei Mädchen

3b. Kuvalayāvalīs zweite Erzählung: Prinzessin Līlavatī (731-887)

4d. Vicitralkhās Erzählung von König Śilāmegha (787-868)

5. Śāradaśrī erzählt von Gaṇeśas Fluch (802-809)

4d. Vicitralkhā fährt fort: von Śilāmeghas Tochter Līlavatī und König Hāla (810-868)

3b. Kuvalayāvalī fährt fort: von ihrer Begegnung mit Līlavatī

2a. Vijayānanda fährt fort: von seiner Begegnung mit Līlavatī

1. Kōuhala fährt fort: von Hālas Plänen, sich mit Līlavatī zu vermählen

2b. Vijayānanda erzählt Hāla von seinem zweiten Besuch bei Līlavatī in Siṃhala (947-997)

1. Kōuhala schildert, wie Hāla mithilfe des **Pāsupata** die Geschichte zum Guten wendet

2c. Citrāṅgada erzählt von seiner Verwandlung (1210-1221)

1. Kōuhala schildert den glücklichen Ausgang der Geschichte

0. Abschließende Bemerkungen des Dichters und seiner Geliebten (1329-1333)

Die Mitte der Erzählung

Die Konstruktion der Lī weist eine deutlich erkennbare Symmetrie auf, in Bezug sowohl auf die Dramatik der Handlung als auch auf die Struktur der Erzählung: beide vertiefen sich zunehmend bis zur rechnerischen Mitte des Werkes, wobei Dramatik und Erzählstruktur effektiv zusammenwirken.

Die Schauplätze in der Mitte der Lī sind ein Leichenverbrennungsplatz in den Tiefen eines Waldes am Himālaya (v. 634-662), der heruntergekommene und von Dämonen bewohnte Palast Mādhavānilas (v. 681-685) und das von Klagerufen widerhallende Stadttor von Keralā (v. 687-700). Vijayānanda vernimmt Kuvalayāvalīs Schilderungen dieser Szenen im Klostergarten an der Godāvārī, wohin es ihn nach seinem Schiffbruch verschlagen hat und wo er die Nacht, um der Bedrohung durch Dämonen zu entgehen, mit Mahānumati und Kuvalayāvalī verbringt, die in tiefer Liebespein sind.

Wer hier in die Lektüre vertieft ist, findet sich in die Tiefen des Waldes, der Nacht und der Liebespein versetzt und ist schrittweise einer Handlung gefolgt, deren Ausgang noch völlig im Dunkeln liegt. Die Erzählungen der verschachtelten Personenrede sind hier auch in struktureller Hinsicht in eine gewisse Tiefe vorgedrungen: bis in die dritte und vierte Ebene (3a/4c). Durch das Zusammenspiel dieser narrativen Elemente – der inhaltlichen Handlung und der Erzählstruktur – zieht Koūhala den Leser regelrecht in die Tiefen seiner Dramatik.

Der Selbstmordversuch Kuvalayāvalī (Ebene 4c) leitet eine Wende der dramatischen Geschehnisse ein. Nachdem die Verzweifelte – allein und im nächtlich finsternen Wald (v. 636-653) – durch ihre Mutter, die Apsaras Rambhā (v. 653-659), errettet wird, zeichnet sich mit dem darauf folgenden Sonnenaufgang (stimmungsvoll beschrieben in v. 667-678) erstmals ein positiver Ausgang am Horizont der Geschichte ab.

Die ungefähre Mitte der Erzählung konnte der historische Leser, auch wenn seine Abschrift keine Strophenzählung aufwies, leicht anhand der Menge der bereits gelesenen und noch zu lesenden Handschriftenblätter abschätzen (ebenso der Hörer, wenn er den Vorlesenden genau beobachten konnte). Wenn man heute anhand der Textausgabe Upadhye alle Strophen in die Zählung mit einbezieht, das heißt auch jene der extradiegetischen Ebene (v. 1-42 und 1329-1333), ergibt sich folgendes Bild:

Zwischen v. 655 und 656 fällt die exakte Mitte der Erzählung in der kürzesten Version mit 1310 Strophen, die alle von Upadhye benutzten Handschriften überliefern. Rambhā spricht hier tröstend zu Kuvalayāvalī, die sie eben aus der Schlinge um ihren Hals befreit hat, und bietet ihr an, sie in die Obhut Nalakūbaras, Mahānumatis Vater, zu bringen.

Strophe 667 liegt in der Mitte der Erzählung, wenn man von einer Fassung ausgeht, deren 1333 Strophen in mindestens zwei der drei Handschriften überliefert ist. Bestärkt durch Kuvalayāvalī nächtliche Schilderung von ihrer eigenen unerfüllten Liebe und Rettung durch Rambhā fasst hier Mahānumati neuen Lebensmut (v. 666), worauf der Morgen dämmert (v. 667) und die Sonne aufgeht (v. 667-678).

Die rechnerische Mitte der Erzählung in einer Fassung mit allen in Upadhye edierten Strophen, deren Zahl sich auf 1357 beläuft, wäre Strophe 679: Kuvalayāvalī auf dem Weg zum verfallenen Palast Mādhavānilas. Diese Mitte ist jedoch ein rein theoretisches Konstrukt, das nicht direkt auf einer der benutzten Handschriften basiert.

Die obigen Ausführungen sollen folgendes verdeutlichen: Der Blick auf die formale, dramatische und strukturelle Symmetrie der Erzählung rückt Koūhalas Pāsupata in eine narrative Situation, die sich von jener, in der Bāṇas *dhārmika* auftritt, gänzlich unterscheidet. Denn dieser spielt seine

(folgenlose) Rolle tatsächlich zur ungefähren Hälfte der Erzählung auf Ebene 3, als es den Haupthelden Candrāpīḍa in ein ungenanntes Gebiet zwischen seinem elterlichen Heim und der Heimat seiner Geliebten in den Tiefen des Waldes und zugleich in die Tiefe der Liebespein verschlagen hat. Der Pāsupata hingegen tritt gerade da nicht auf. Die Klosteranlage im Mündungsgebiet der Godāvarī ist ohne seine aktive Beteiligung Schauplatz der Handlung, erst recht der Leichenverbrennungsplatz im Himālayagebirge, an den sich Kuvalayāvalī verirrt. Der freundliche Asket dient jedoch als inhaltlich und erzähltechnisch wichtiger Vermittler zwischen der Welt der Asketenmädchen in ihrer beklagenswerten Situation (Erzählebenen 3 und 4) und der Welt des Herrscherhofes in Pratiṣṭhāna (Ebenen 1 und 2). Die erste Begegnung mit ihm findet statt, als die schicksalhaften Geschehnisse noch nicht voll ausgebreitet sind. Eine Wiederbegegnung mit ihm wird erst geschildert, als der glückliche Ausgang der Geschichte sich bereits klar abzeichnet (Ebene 1). Dazwischen wird er nicht erwähnt. Die Erzählstruktur rückt ihn somit näher an Hālas Hof, an dem er bei den abschließenden Hochzeiten sogar persönlich auftritt. Der *dhārmika* hingegen unterhält bis auf seine kurze und zufällige Begegnung mit dem Prinzen Candrāpīḍa keinerlei Verbindung zum Herrscherhof in Ujjayinī.

Wie eine große Klammer hält der Pāsupata beinahe die gesamte Geschichte zusammen. Die Kloster- und Tempelanlage ist Schauplatz der Erzählung während des gesamten Spannungsbogens – von der ersten Warnung vor dem Dämon Bhīṣaṇānana bis zu dessen Enthauptung und der gleichzeitigen Erlösung Citrāngadas, durch die letztlich die ersehnten Vereinigungen der Liebespaare möglich werden. An diesem Schauplatz stoßen die gegensätzlichen Bereiche von Tag und Nacht, Welt und Unterwelt, Fluch und Segen, Liebe und Tod aufeinander. Und die irdische Welt, vom Norden der Gandharvas und Apsarasen bis zum Süden des unbezwingbaren Śilāmegha, findet hier zueinander.

„Es war einmal ...“

Die einzelnen Erzählungen der *Lī* werden regelmäßig mit einer topikalisierten Verbform aus der Wurzel *as* („sein“) eingeleitet. Wie in der Erzählliteratur des Sanskrit leitet auch hier das Imperfekt *āsi* (Skt. *āsīt*) oder das Präsens *atthi* (Skt. *asti*) die Beschreibung einer Figur oder eines Orts ein, die für die Erzählung, welche in weiterer Folge ausgebreitet wird, von Bedeutung ist. Einen ähnlich idiomatischen Satzanfang kennt das Deutsche in der Wendung „Es war einmal ...“.

Mit dem topikalisierten Imperfekt *āsi* („Es war einmal ...“) stellt Koūhala (Erzählebene 0) seinen eigenen Vater und Großvater vor (v. 18). Mit v. 43 beginnt er seine Geschichte von König Hāla und Lilāvātī (Ebene 1). Der Strophe ist *atthi* als kurzer Prosaeinschub vorangestellt. Erzählebene 2 beginnt mit v. 146, die kein *āsi* oder *atthi* enthält, da es sich hierbei um den ministerlichen Bericht

Vijayānandas handelt. In v. 273, der Einleitung der Erzählebene 3, steht *atthi* im zweiten Strophenviertel, aber an der Spitze des ersten Satzes von Kuvalayāvalīs Erzählung, auf die eine Phrase im ersten Viertel überleitet. Als Mādhavīlatā in v. 369f. von sich selbst zu erzählen beginnt (Ebene 4), leitet sie ihre Vorstellung mit den Worten *etthatthi* (Skt. *atrāsti*) (...) *mahāpurī keralā nāma* ein: „Es gibt da eine Stadt namens Keralā“ usw. Die mit Strophe 580 beginnende Erzählung Kuvalayāvalīs (ebenfalls Ebene 4) beginnt mit dem topikalisierten Verb *āsi*. Kein solches Verb enthält der Beginn von Kuvalayāvalīs Schilderung von ihrer ersten Begegnung mit Līlāvati (v. 731). Sie ist Teil ihrer langen Unterhaltung mit Vijayānanda auf Ebene 3 und enthält auch keine Beschreibung von Līlāvatis Herkunft oder Abstammung, die der Erzählerin an dieser Stelle noch unbekannt sind. In Strophe 788 findet sich wieder ein topikalisertes *atthi*, das den Beginn der Erzählung Vicitralkhās markiert (Ebene 4). Die ebenfalls von Vicitralkhā gesprochene Strophe 787 leitet diese Erzählung ein. Als Śāradaśrī Gaṇeśas Fluch schildert (Ebene 5), wird ihre erste Strophe (802) wiederum mit topikalisiertem *atthi* eingeleitet, ebenso, als Mādhavānila in der Unterwelt zu erzählen beginnt (v. 1043, Ebene 2). Einzig v. 1210, als Citrāṅgada mit der Beschreibung seiner Abstammung beginnt, seine Erlebnisse zu schildern, lässt eine entsprechende Formulierung vermissen.

Die weitgehend konsequent idiomatischen Formulierungen in den Einleitungen der einzelnen Erzählungen führen den Leser bzw. Hörer der Lī zuverlässig durch den Text. Lesern des neunten bis in die erste Hälfte des 20. Jahrhunderts kommt das sehr entgegen, haben sie doch aller Wahrscheinlichkeit nach eine Handschrift vor sich, die weder Absätze noch Kapitelüberschriften kennt (die von Upadhye verwendeten Handschriften scheinen auch keine Zwischenkolophone zu enthalten) und die wohl auch keine Strukturanalyse enthält. Auch Zuhörer können so auf Anhieb den Sprecherwechsel erkennen, sollte der Vortragende diesen nicht in irgendeiner anderen Weise andeuten. Dass im Falle von v. 43 *atthi* nicht Teil der Strophe, sondern dieser als Kurzprosa vorangestellt ist, wird weniger metrischen Zwängen zuzuschreiben sein als dem Umstand, dass das Verb dadurch doppelt betont wird: hervorgehoben durch die syntaktische Voranstellung und herausgehoben aus dem metrischen Fluss der Āryā-Strophen. Immerhin markiert das Wort nach dem einleitenden Gespräch zwischen Koūhala und seiner fiktiven Zuhörerin den Beginn der gesamten Erzählung von König Hāla und Prinzessin Līlāvati.

Figurennamen und die Anonymität des Pāsupata

Immer wieder spricht Koūhala seine Zuhörerin der extradiegetischen Ebene 0 direkt an, nie jedoch mit einem Eigennamen. Stattdessen verwendet er blumige Anreden wie „Wasserlilienblattaue“ (*kuvalaya-dalacchi*), „Wasserlilienauge“ (*kuvalayacchi*) und „Lotosblattaue“ (*kamala-dalacchi*). Auch als „Reh-“, „Antilopen-“ und „Gazellenauge“ (*mayacchi*, *kuraṅgacchi*, *hariṅacchi*) wird die

Zuhörerin angesprochen, dazu als „Schlanke“ (*suyaṇu*) und „Schmaltaillierte“ (*kisoyari*), als „Schöne“ (*sundari*) und „Liebe“ (*piye*).⁷⁴ Ihr Name aber wird im gesamten Werk nicht genannt. Der Kommentator identifiziert sie als Sāvitrī, die Geliebte des Erzählers.⁷⁵ Dieser wird von ihr als „Liebster“ (*piyayama*) angesprochen.⁷⁶

Allgemein gilt, dass die Eigennamen der Gesprächspartner in Anreden nicht verwendet werden. Stattdessen werden indirekte Anreden wie die obigen verwendet, was dazu führen kann, dass eine Figur, die nicht im Gespräch mit einem Dritten erwähnt wird, anonym bleibt.

Der König beispielsweise wird als Hauptperson entsprechend oft genannt und auch angesprochen. Ein Name wird nur im ersteren Fall genannt, wobei sich mehrere Varianten finden, nämlich Sālavāhaṇa (v. 939, 991, 1154 und 1155), Sālāhaṇa (v. 64, 844, 894 etc.) und Hāla (868, 975 und 1233), oft mit dem vorangestellten Ehrentitel *siri* (Skt. *śrī*).⁷⁷ Wenn der König aber direkt angesprochen wird, wie etwa von seinem Minister Vijayānanda, verwendet dieser Bezeichnungen wie „König“ (*deva*, v. 146),⁷⁸ „Herr über die Menschen“ (*ṇaravai*, v. 214) „Beschützer der Menschen“ (*ṇara-ṇāha*, v. 1161) oder „Gebietler über die Menschen“ (*ṇarāhiva*, v. 261). Der Pāsupata nennt ihn außerdem *ṇarinda*, „Indra unter den Menschen“ (v. 1155). Diese einigermaßen synonymen Bezeichnungen finden sich sowohl in Reden *an* den König als auch *über* diesen, wobei das einfache „König“ (*rāya*) nur in letzterem Falle gebräuchlich ist (z.B. v. 1141).

Der Figurenname des Königs wurde vermutlich in erster Linie wegen der Affinität des historischen Herrschers aus dem Geschlecht der Sātavāhanas mit der Māhārāṣṭrī-Dichtung gewählt. Die ihm seit jeher zugeschriebene Gedichtsammlung GS ist in derselben Sprache und im selben Versmaß wie die Lī verfasst und zählt zu den meistzitierten und meistkommentierten Werken der Prakritdichtung (siehe dazu oben, Abschnitt II 2).

Der **Pāsupata** nun wird ebenfalls sowohl direkt angesprochen als auch in Abwesenheit genannt. Die gewählte Anrede ist hierbei „Ehrwürdiger“ (*bhayava*). Sie wird von Hāla (v. 1167), Vijayānanda (v. 207) und den zwei Asketenmädchen (v. 259) verwendet.

⁷⁴ Stellenbelege in Upadhyes Wortverzeichnis p. 218-324.

⁷⁵ In der Glosse zur Prosa vor v. 24 und gelegentlich der von Koūhala an sie gerichteten Vokative.

⁷⁶ Prosa vor v. 24: „Zur Herbstzeit (...) sprach sie: ‚Liebster, schau!‘“ (*paosa-samaye [...] bhāṇiyam: piyayama peccha*). Weiters in v. 39 etc.

⁷⁷ Im Kommentar werden die Namensvarianten wiederum verschiedentlich sanskritisiert, nämlich in den Formen Śālavāhana (ad v. 71), Śālivāhana (ad v. 1129), Śātavāhana (ad v. 64, 1155, 1319) und Hāla Sātavāhana (ad v. 868) oder Hāla Śātavāhana (ad v. 975). Vgl. auch die Varianten dieses Namens in den Kommentaren zu GS (oben, Abschnitt II 2.1, Anm. 2). Alle anderen Figurennamen erscheinen sowohl im Text als auch im Kommentar in jeweils einheitlichen Formen.

⁷⁸ Ein König gilt Hillebrandt (1923: 57-61) zufolge nicht per se als *deva*, wtl.: „Gott“, sondern nur, soweit er dem Ideal eines guten, gerechten, klugen etc. Herrschers entspricht.

Koūhala hätte reichlich Gelegenheit, dem alten Pāśupata einen Namen zu geben, zumal sich zwischen ihm und Vijayānanda „mancherlei Gespräche ergaben“ (v. 208) und er als Figur der Erzählung auch nicht unwesentlich ist.⁷⁹ Dennoch bleibt er anonym – ein Merkmal, das er mit Bāṇas *dhārmika* und dem *unmattaka* Mahendravarmans teilt. Die Anonymität dieser Figuren scheint mir folgendes zu implizieren: Reale Personen wie jene, denen die drei genannten literarischen Figuren nachempfunden sind, standen außerhalb der gesellschaftlichen Kreise, denen sich die Autoren und ihr Publikum zugehörig fühlten. Ihr weitgehender Rückzug aus dem weltlichen Leben zugunsten einer von der Religion bestimmten Existenz mag zwar, zumal im Falle einer Initiation, mit dem Annehmen eines Ordensnamens einhergehen. Dieser kann aber aufgrund der zurückgezogenen, beziehungsweise einer auf die jeweilige religiöse Gemeinschaft beschränkten Lebensweise Außenstehenden unbekannt sein. Zudem nennt ein Ordensname in der Regel weniger die individuelle Person seines Trägers, als dessen Zugehörigkeit zu einer gewissen religiösen Tradition oder Schule. Nur ganz hervorragende Personen – große Heilige, Ordensgründer oder mythische Traditionsstifter – sind oft unter sehr individuellen Namen bekannt (wie etwa Jābāli und andere episch-purāṇische Rishis). Ein konkreter, wenn auch fiktiver, Ordensname wie Satyasoma oder Devasomā⁸⁰ hat so gesehen eine ganz ähnliche Funktion wie die Bezeichnung „nackter Pāśupata“, „alter dravidischer Heiliger“ oder „vorgeblich Irrer“. Im Unterschied jedoch zu Ordensnamen, die von der jeweiligen eigenen Tradition verliehen werden, verraten die letztgenannten drei Bezeichnungen, dass ihre Herkunft auf einen weltlichen Betrachter zurückzuführen ist, auf einen Erzähler, der außerhalb der Tradition steht, mit der die Genannten in Verbindung gebracht werden.

Elemente der Kunstdichtung

Koūhalas Komposition ist gewiss nicht zu jener hoch verfeinerten Kunstdichtung im Stile eines Kālidāsa, Bhāravi oder Māgha zu rechnen, sondern – als „Erzählung“ (*kaḥā*), als die sie in v. 22 bezeichnet wird –, zur handlungsbetonten Erzähldichtung. Der Autor bezeichnet sich selbst als „unverständlich“ (*abuha*, v. 37) und gibt vor zu befürchten, er mache sich mit der Komposition einer Erzählung (*kaḥā-bandha*) nur lächerlich, da er „keine Grammatik gelernt“ habe (*asuṇa sadda-sattheṇa*, v. 38). Erst auf das Drängen seiner Geliebten lässt er sich dazu hinreißen, den Stoff seiner Erzählung (*kaḥā-vatthu*) in eine zumindest für das einfache Frauenvolk geeignete, „wohl gefügte Komposition“ (*susamḍhi-bandha*) zu bringen (v. 42).

⁷⁹ Er steht in insgesamt 87 Strophen (198-260, 1147-1169 und 1319) im Mittelpunkt der Erzählung.

⁸⁰ Zu diesen beiden Figurennamen aus dem MVP siehe oben, Abschnitt II 3.3, Anm. 30.

Unmittelbar darauf beginnt Koūhala, ausführlich und im gepflegten Stil der Kunstdichtung, den Schauplatz, die Zeit und die Hauptfigur seiner Erzählung, nämlich König Hāla, zu schildern (v. 43-88). Sein eben behaupteter Mangel an Bildung und literarischem Vermögen ist damit postwendend widerlegt. Auch im weiteren Verlauf der Dichtung überzeugen seine Fähigkeiten, auch in solchen Passagen, die der Handlung mehr Platz einräumen, als der dichterisch ausgeschmückten Schilderung. Und wie Pollock betont, zeichnet den literarischen Stil der *Lī* auch jene Meisterschaft aus, die es braucht, um einfach zu erscheinen.⁸¹

Deutliche Merkmale der Kunstdichtung sind in erster Linie der regelmäßige Einsatz von literarischem „Schmuck“ (*alaṃkāra*), das heißt, von klanglichen und inhaltlichen Figuren auf Strophenenebene. Die häufigsten dieser literarischen Figuren sind hierbei *anuprāsa* (Anlautreime: v. 364-367, 755-759; Inlautreime: 39, 168, 353-355 etc.; Endreime: 274-280), *upamā* (Vergleich: 26, 85, 181 etc.), *rūpaka* (identifizierende Metapher: 23, 31, 257 etc.), *utprekṣā* (Umdeutung: 31, 83f., 86f. etc.) und *atiśayokti* (Übertreibung: 56, 254, 693 etc.). Neben diesen allgemein sehr häufigen Figuren finden sich auch seltenere, wie *kāvyaṅga* oder *hetu* (dichterische Nennung der Ursache für ein Phänomen: 71), *dṛṣṭānta* (Beispiel: 16, 186, 193 etc.), *bhrāntimat* (Vergleich in Form einer Verwechslung: 60), *mālādīpaka* (Zeugma, darin jede Phrase einen Teil der jeweils vorausgehenden wiederholt: 25), *virodhābhāsa* (Scheinwiderspruch, dessen Auflösung oft in einem zweideutigen Wort steckt: 65, 66, 169f. etc.), *vyājastuti* (Preisung durch vorgeblichen Tadel: 62f.), *śleṣa* (Mehrdeutigkeit: 169f., 423, 528 etc.) und *śleṣopamā* (durch ein zweideutiges Attribut implizierter Vergleich: 12). Ferner enthält die *Lī* mehrere Spruchweisheiten (199, 574, 575 etc.) und schließlich ein Trinklied (1267).

Ein für die Dichtung des Sanskrit und Prakrit allgemein charakteristisches Merkmal, das auch die *Lī* aufweist, ist jenes, dass die überwiegende Zahl der einzelnen Strophen syntaktisch abgeschlossene Einheiten (*muktaka*) bilden. Aber so, wie die Schmuckmittel die dargestellte Handlung kaum jemals in den Hintergrund treten lassen, wird auch das Prinzip der *muktaka*-Dichtung nicht sklavisches befolgt. Beide stehen stets im Dienste der geschilderten Handlung, und wenn diese nicht vorangetrieben wird, so geschieht dies zugunsten von gezielten Personen- oder Schauplatzbeschreibungen.

Mit einiger Regelmäßigkeit wird so der Handlungsverlauf der *Lī* mit rund 60 Beschreibungen unterschiedlicher Länge unterbrochen. Dadurch ergibt sich ein ausgewogener Rhythmus von erzählerischen und beschreibenden Passagen, von solchen Passagen, in denen sich die Handlung weiterentwickelt und Dialoge wiedergegeben werden, und solchen, in denen die handelnden Personen und der jeweilige szenische Hintergrund geschildert wird. Letztere erreichen das Ausmaß

⁸¹ Pollock 2003: 71: „the massive learning required to appear simple“.

von einer bis zu 15, einmal gar 22 Strophen⁸² und sind in der Regel klar voneinander getrennt.⁸³ Insgesamt besteht das Werk zu fast einem Drittel (etwas mehr als 400 der 1333 Strophen) aus vorwiegend deskriptiven Passagen.⁸⁴

Zwei sprachliche Merkmale sind charakteristisch für diese Passagen: Erstens sind die Strophen darin syntaktisch oft nicht voneinander zu trennen,⁸⁵ während Satzkonstruktionen in erzählerischen Passagen sich selten über eine Strophe hinaus erstrecken, nie aber über mehr als zwei Strophen. Zweitens bestehen Beschreibungen oft zum überwiegenden Teil aus Wortkomposita, die oft auch ganze Strophenhälften füllen. Ein Beispiel, auf das noch zurückzukommen sein wird, ist die Beschreibung des Tempels für Bhavānī und Bhava, bei dem Mahānumati und Kuvalayāvalī leben (v. 236-242). Neun der 14 Strophenhälften (236a-239b, 240cd und 241cd) bestehen zur Gänze aus bis zu achtliedrigen Komposita, die aber nie über die Grenzen der Strophenhälften hinausgehen. Ganz ähnlich konstruiert sind die Schilderungen des tanzenden Gaṇeśa (v. 286-290), der an der Flanke eines Berges lagernden Armee Hālas (v. 1117-1120) und viele andere mehr.⁸⁶

Wie in der Prosadichtung kann so weitgehend auf Pronomen, Partikel und andere Funktionswörter (Synsemantika), die nur syntaktische Funktionen, aber keine lexikalische Bedeutung haben, ver-

⁸² Lī 74-88 ist dem Frühling (*mahu-māsa*) gewidmet, v. 342-356 den Malayabergen. Die längste durchgehend deskriptive Partie umspannt v. 436-457, darin das Hereinbrechen der Nacht von Sonnenuntergang bis Mondaufgang geschildert wird.

⁸³ Die längste weitgehende Handlungsunterbrechung erfährt die Erzählung mit der Beschreibung des Aufbruchs und der Reise von Hālas Armee nach Pratiṣṭhāna und der in einer Reisepause unternommenen Tierjagd des Königs (v. 1066-1145). Die Aufgaben der verschiedenen Mitglieder des Trecks und das Treiben der Armee und der Mitreisenden werden allerdings so ereignisreich geschildert, dass sie sich dadurch von anderen Beschreibungen unterscheiden. Die Passage wird nur durch vereinzelte handlungstragende Strophen zusammengehalten. Ähnlich gestaltet, aber weniger umfangreich, ist Kuvalayāvalīs Erzählung von ihrer ersten Sichtung von Līlavatī an der Godāvarī (v. 731-777).

⁸⁴ Exakte Zahlen zu berechnen wäre ein müßiges Unterfangen. Erstens ist die präzise Trennung zwischen reiner Beschreibung und Handlung nicht immer möglich. Lī 32 bietet beispielsweise in erster Linie die Beschreibung einer klaren Herbstnacht, die jedoch für die handelnden Personen und den Fortgang der Erzählung nicht unwesentlich ist. Zweitens ist die Trennung von aufeinander folgenden beschreibenden Partien schwierig, wenn, wie z.B. in v. 1066-1128, mehrere miteinander verbundene Ereignisse geschildert werden. Und schließlich können einzelne Strophen beides enthalten, die Fortführung der Handlung und den Teil einer längeren Beschreibung. Dass sich z.B. in v. 73 der Frühling einstellt, ist handlungsrelevant, die bereits in der Strophe einsetzende längere Beschreibung der Jahreszeit jedoch nicht.

⁸⁵ Ein Paar von syntaktisch miteinander verbundenen Strophen (*yugma*) bilden etwa v. 204f., 228f. und 1104f., drei Strophen (ein sog. *viśeṣaka*) sind in v. 196-198, 1286-1288 etc. verbunden, vier (*kalāpaka*) in v. 236-239, 348-351 etc., fünf (*kulaka*) in v. 286-290 etc.

⁸⁶ Das Stilmittel der syntaktisch zusammenhängenden und inhaltlich rein beschreibenden Strophen ist seit dem *Rāmāyaṇa* (Rām.) bekannt, wo es, wenn auch nur vereinzelt, in Episoden wie jener von Rāmas Auszug ins Exil (2.45.19-21: Beschreibung von Ayodhyā) und Hanumāns Landung in Laṅkā (5.2.9-13: Beschreibung der Insel, und 14-17: Beschreibung der Stadt) zum Einsatz kommt.

zichtet werden. Dies führt zu der oben beschriebenen hohen Dichte von Begriffswörtern (Auto-semantic) und zu jener literarischen Verdichtung, die die einheimischen Poetiker als „Kraft“ (*ojas*) bezeichnen.⁸⁷

Zu dieser literarischen „Kraft“ trägt auch der Einsatz von Reimen und Assonanzen (*anuprāsa*) bei, wie Daṇḍin in seiner Poetik mit einem Beispiel anschaulich macht.⁸⁸ Dieser literarischen Technik sind Formulierungen wie *bhavaṇaṃ bhava-bhūya-bhayāvaharam* (Lī 200, siehe unten) geschuldet, deren Wirkung in Übersetzungen zumeist verloren geht.

Durch *ojas* können verschiedene ästhetische Stimmungen (*rasa*) intensiviert werden, wie etwa die furchterregende (*bhayānaka*) oder jene des Grauens (*bībhatsā*) im Falle der Waldpassage in der Kā.⁸⁹ Koūhalas Beschreibung des Tempelareals, auf dem Vijayānanda die Asketenmädchen trifft (v. 236-242), erweckt hingegen die friedliche (*śānta*), die erotische (*śṛṅgāra*) und die wunderbare (*adbhuta*) Stimmung.

Die beiden Pāśupata-Episoden in der Lī unterscheiden sich in Hinblick auf die genannten Stilmittel nicht von anderen Episoden. Schon der Weg zum Tempel des „Schrecklichen“ im Godāvarī-Delta wird mit zahlreichen Assonanzen und langen Komposita in drei syntaktisch zusammenhängenden Strophen (v. 196-198) geschildert und fast ebenso „kräftig“ der Tempel selbst (v. 200). Die Einführung der Figur des dort lebenden Pāśupata ist in v. 204f. in Form eines assonanzenreichen Strophenpaares (*yugma*) gestaltet und die weitere Erzählung mit mehreren Vergleichen (eine *upamā* z.B. in v. 231) und anderen dichterischen Figuren geschmückt. Schauplatzbeschreibungen unterbrechen mehrmals den Fortgang der Handlung, die längeren darunter sind dem Sonnenuntergang gewidmet (v. 218-222), dem erwähnten Tempel für Bhava und Bhavānī (v. 236-242) und den bei diesem Tempel lebenden Mädchen (v. 252-255).

Die Titelheldin

Die titelgebende Figur Līlavatī tritt, wie bereits angedeutet, in der Erzählung erst spät auf und bleibt dann wiederum die meiste Zeit im Hintergrund. Erstmals erwähnt wird sie zwar in v. 156 im Bericht, den der Minister Vijayānanda seinem König Hāla erstattet, sie tritt dabei aber nicht selbst in Erscheinung. Selbst Vijayānanda hat sie hier noch nicht mit eigenen Augen gesehen und berichtet nur, was er gehört hat (*ṅisuyam mae ...*). Danach bleibt es lange still um die singhalesische Prinzessin, bis sie ab v. 738ff., wiederum nur in einer Schilderung Dritter, beschrieben wird. Hier, in Kuvalayāvalī's Erzählung, besteht ihre Aufgabe einzig darin, wunderschön zu sein und Blumen

⁸⁷ Siehe oben, Abschnitt II 2.3.

⁸⁸ Auch hier besteht die Beschreibung in einem Wortkompositum, das sich über zwei komplette Strophenviertel erstreckt: *astamastakaparyastamastārkaṃśusamstarā (...)* *vāruṇī* (KĀ 1.82).

⁸⁹ Siehe oben, Abschnitt II 4.

zu pflücken. Aktiv wird sie endlich ab v. 814ff. (Vicitralkhās Erzählung), also weit in der zweiten Hälfte des Textes, wobei sie in der Unterweltsepisode bis zur Befreiung Citrāngadas (v. 1008-1226) wiederum fast völlig in den Hintergrund tritt; nur in v. 1158 preist der Pāśupata ihre segensreiche Kasteiung. Zuguterletzt erscheint Līlāvātī wieder im glücklichen Ausgang der Abenteuer Hālas und seines Ministers: dem großen Hochzeitsfest.

Die aktive Beteiligung Līlāvātīs am Handlungsverlauf beschränkt sich im Wesentlichen auf drei Handlungen: auf die Wahl eines der Portraits möglicher Bräutigame, darauf, von Hāla zu träumen, und darauf, sich für ein asketisches Leben mit Mahānumati und Kuvalayāvalī beim idyllischen Tempel zu entscheiden. Die Rolle der titelgebenden Hauptfigur nimmt sie dennoch zurecht ein, indem nämlich ihre kurze Erwähnung in v. 156 den Anlass und Ausgangspunkt für die gesamte Erzählung bildet, den „Samen“ (*bīja*) in der bildhaften Terminologie der altindischen Theoretiker,⁹⁰ der im Laufe der Erzählung bis zum „Zustandekommen der Frucht“ (*phalayoga*) heranreift. Damit leiht Līlāvātī ihren Namen dem Werk nicht als im Vordergrund aktive Hauptfigur, sondern als Triebfeder und Ziel der gesamten Handlung.

5.3 Der *pāśuvaya*

Als Nebenfigur in der Erzählung um die Gewinnung der schönen Königstochter Līlāvātī tritt ab v. 203 der in einem Śivatempel lebende Pāśupata⁹¹ auf, der sich als unverzichtbar für den weiteren Verlauf der Geschichte erweisen wird. Vijayānanda trifft ihn nach seinem Schiffbruch im Golf von Bengalen und nachdem er sich, wie er seinem König berichtet, von den Strapazen eines langen Fußmarsches durch ein Bad in der Godāvārī erholt hat:⁹²

| | |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Durch das gefällige Eintauchen der Erschöpfung ledig näherte ich mich sogleich dem Tempel des (Śiva) mit dem Bogen, der die Furcht vor Wiedergeburten und Gespenstern nimmt. (200) (...) | <i>jacchanda-majjaṇ'ujjhīya- parissamo taṃ piṇāṇo bhavaṇaṃ bhava-bhūya-bhayāvaharaṃ allīṇo takkhaṇaṃ ceya (...)</i> |
| Nachdem ich den Lanzenträger (Śiva) (...) innig gepriesen hatte, (202cd) | <i>thoūṇa (...) bhāveṇa sūlaharaṃ </i> |
| näherte ich mich einer vorzüglichen Klosteranlage, bezaubernd wie eine Unterkunft auf dem Pfad in die andere Welt, darin es sich an einer Stelle ein Pāśupata bequem gemacht hatte. (203) | <i>allīṇo ekkaṃ e- kka-ḍesa-suha-saṇṭhi'ekka-pāśuvayaṃ para-loya-paha-ṇivesaṃ va maṇaharaṃ vara-madhāyayaṇaṃ </i> |

⁹⁰ Z.B. Dhanamjaya in *Daśarūpa* (DR) 1.24-27, wobei er aus den Kapiteln 18 und 19 des NŚ schöpft.

⁹¹ Die entsprechende Bezeichnung *pāśuvaya* findet sich in der Māhārāṣṭrī der Strophen 203, 205 und 1319.

⁹² Zur Transkription des Prakrittextes siehe unten, Anhang 2.

Wie bereits erwähnt, tritt der Pāśupata nicht im Zentrum oder am Höhepunkt der Erzählung auf. Seine Rolle trägt aber wesentlich dazu bei, dorthin vorzudringen, und sie ermöglicht schließlich den glücklichen Ausgang der etwas verwickelten Handlung. Erst trifft ihn Minister Vijayānanda, wobei nach und nach die Komplikationen der Handlung erkennbar werden; dann besucht ihn König Hāla und überwindet die Dämonen, die den Tempel bei Nacht heimsuchen, und die Hindernisse, die seiner Hochzeit mit Līlāvātī im Wege stehen. Ohne die Gastfreundschaft und Hilfsbereitschaft des zurückgezogenen Pāśupata könnte Līlāvātī letzten Endes nicht gewonnen werden.

Die beiden Episoden im Śivatempel des Pāśupata weisen eine bemerkenswerte Parallelität hinsichtlich der Strophenzählung auf:⁹³ Der Beginn der eigentlichen Erzählung (also ohne Segen und Einleitung in v. 1-42) von der Einführung der Hauptfiguren und deren Absichten bis hin zur ersten Tempelpassage erstreckt sich über 157 Strophen (43-199) und eine etwas längere Prosa-passage (nach v. 49); der Abschluss der Erzählung – vom Kampf mit dem Dämon Bhīṣaṇānana als Klimax bis zur Hochzeit von Hāla und Līlāvātī (und ohne die abschließenden Bemerkungen in v. 1329-1333) – nimmt 159 Strophen in Anspruch. Der Pāśupata „flankiert“ damit die Erzählung an zwei symmetrischen Punkten und verleiht ihr gewissermaßen ein strukturelles Gleichgewicht.

Die erste Tempelepisode – Vijayānandas Besuch (v. 198-260)

Nach seinem Schiffbruch, den der Großteil der Besatzung nicht überlebt, gelangt Hālas Minister Vijayānanda allein und nach einem strapazenreichen Marsch durch den Wald (v. 196f.) zu einem am Fluss gelegenen Tempel „des Schrecklichen an den sieben (Flussläufen) der Godāvārī“ (*sattagodāvarī-bhīma*, v. 198). Der dort lebende Pāśupata bietet dem Gestrandeten schließlich Zuflucht. Aus dem Bericht des Ministers:

| | |
|------------------------------------------------------------|----------------------------------------------|
| Dort sah ich dann (jemanden), dem die Last | <i>tā tattha siya-jaḍā-</i> |
| seiner weißen Haarflechten den zitternden, | <i>hāra-viṇaya-vevanta-kandharā-vandho </i> |
| sehnigen Hals beugte, dem der Alterungsprozess | <i>vaya-pariṇām'ohāmiya-</i> |
| den Reiz ⁹⁴ seiner Glieder getrübt hatte, (204) | <i>lāyaṇṇa-vioiyāvayavo ⁹⁶</i> |
| der sich mit Asche zurechtgemacht hatte, die | <i>subbh'abbha-dhavala-bhū-</i> |
| reinweiß wie eine Wolke war, der Beeren- | <i>pasāhio akkha-māliyāharaṇo </i> |
| kettchen als Schmuck trug und die segensreiche | |

⁹³ Die folgende Berechnung geht von dem mit 1333 Strophen überlieferten Text aus, wie er in mindestens zwei Handschriften überliefert ist.

⁹⁴ Der Ausdruck *lāyaṇṇa* (Skt. *lāvanya*, wtl. „Salzigkeit“) ist in Beschreibungen von Mädchen und Frauen, aber auch von Knaben und Männern gebräuchlich. So wird er in Daṇḍins *Daśakumāracarita* (DKC) etwa zur Schilderung von Figuren beiderlei Geschlechts verwendet.

⁹⁶ Das Wort *ohāmiya*, das der Kommentar mit *sthaḡita* („verborgen“) glossiert und Upadhye (1966, Anm. p. 347) mit *abhibhūta*, hat allem Anschein nach kein direktes Sanskrit-Äquivalent (etwa **avabhāmita*; s. auch PSM).

Sitzhaltung eingenommen hatte⁹⁵ – einen nackten *diṭṭho bhaddâsaṇa-kaya-*
Pāśupata. (205) *pariggaho ṇagga-pāsuvaṃ* ||

Die Beschreibung des Pāśupata bei dessen ersten Auftreten in der Lī bildet einen zusammenhängenden Satz, der sich über zwei Strophen erstreckt, die überwiegend aus attributiven Wortkomposita bestehen, deren Bezugswort, das grammatikalische Subjekt, erst am Ende des Satzgefüges genannt wird. Als Einführung einer für die Erzählung wichtigen Figur entspricht dies ganz der literarischen Konvention. Vijayānanda weiter:

Darauf wies der mir, der ich mich verneigt hatte, *to teṇa kaya-pañāmas**
einen Sitz aus Bambus. Nun fragte er, nachdem ich *sa majjha vettâsaṇaṃ samāiṭṭhaṃ* |
dort eine bequeme Sitzhaltung eingenommen hatte, *aha tattha suhâsaṇa-kaya-*
nach meinem Wohlergehen. (206) *pariggaho pucchio kusalaṃ* ||
„Woher kommt Ihr? Wohin gedenkt Ihr zu gehen?“ *kattohinto tumhe*
Und ich sagte: „Ehrwürdiger, (ich kam) im Verlauf *samāgayā kattha cintiyaṃ gamaṇaṃ* |
einer Pilgerfahrt.“ (207) *bhaṇiyaṃ ca mae bhayavaṃ*
sutittha-jattā-pasaṅgeṇa ||

Da ergaben sich reichlich einvernehmliche Gespräche *tā teṇa samaṃ bahuso*
mit ihm über die Bedeutungen von Lehrwerken. *jāo satth’attha-saṅkahâlāvo* |
Er ließ sich zu einem Gefühl der Zuneigung mir ge- *cira-paricio vva so me*
genüber herab, als wäre er ein alter Vertrauter. (208) *siṅheha-bhāvaṃ samoiṇṇo* ||

Zur Mittagszeit kommt der Einsiedler nun in die Verlegenheit, dass er keine angemessene Speise für seinen Gast parat hat. Er weiß sich aber auf ganz wundersame Weise zu helfen:

Und als dann des Tages Schutzherr,⁹⁷ o König, sich *tāva ya ṇah’aṅgaṇ’addha-va**
auf halbem Wege über den Himmelsraum befand, *ha-saṅṭhie deva diyasa-ṇāhammi* |
sagte er, der gar Große Seher, zu mir mit wieder- *bhaṇio ’haṃ teṇa mahā-*
holter Achtung: (209) *mahesiṇā sāyaraṃ bahuso* ||
„Wir sind hier ja, o Verständnisvoller, von Früchten *ettha ’mhe hi mahā-mai*
und Wurzeln uns ernährende, arme (aus dem häus- *phala-mūlâhāriṇo dupavvaiyā* |
lichen Leben) Ausgezogene. Und für Euch ange- *ṇa uṇ’ ettha tumha<ṃ> joggo*
messene Speise wird hier nicht zubereitet. (210) *āhāro ko vi sampaḍai* ||

⁹⁵ Diese „segensreiche Sitzhaltung“ (*bhaddâsaṇa*, Skt. *bhadrâsana*) wird in Patañjalis *Yogaśāstra* (im Kommentar zu *sūtra* 2.46) behandelt. Die folgende Strophe Lī 206 enthält den Ausdruck *suhâsaṇa* („bequeme Sitzhaltung“), der wohl ebenfalls im Sinne des *Yogasūtra* (*sthirasukham āsanam*) und entsprechender Texte zu verstehen ist (siehe Maas 2018).

⁹⁷ Die Sonne.

Harrt doch dennoch einen Moment aus,⁹⁸ solange ich bei einem Rundgang etwas hole; ihr müsst mit Speise Vorlieb nehmen, die uns zur Verfügung steht!“ (211)

So sprach er und ging zu ganz nahe stehenden Bäumen. Dort gewahrte ich ein nie zuvor gesehenes, großes Wunder! (212)

Durch eine unsichtbare Gunst des Waldes,¹⁰¹ o Herr über die Menschen, füllte sich die Almosenschale von selbst mit mancherlei Früchten. – Nichts, das man nicht schafft, mit der Askese Kraft! (213)

Als er nun seiner Aufgabe nachgekommen war, ließ er mich, o Herr über die Menschen, mit aller Achtung die saftigen Baumfrüchte dort genießen. (214)

taha vi hu muhuttam ekkaṃ
avarujjhaha jā imāḍ bhamiūṇa |
āṇemi kiṃ pi visahaha
sāhīṇaṃ bhoyaṇaṃ j' amha<ṃ> ||⁹⁹
evaṃ vottūṇa gao
accāsaṇṇesu pāyava-tesu |
tattha mae saccaviyaṃ
aiṭṭha-uvvaṃ mahacchariyaṃ ||¹⁰⁰
addaṃsaṇṇāḍ ṇaravai
phalehiṃ vivihehiṃ vaṇasaṭṭe sayāṃ |
bhariaṃ bhicchā-vattaṃ
ṇa tavāhi dusappaḍaṃ kiṃ pi ||
aha teṇāhaṃ ṇaravai
kaya-karaṇṭeṇa tāṃ sarasāṃ |
pāyava-phalāṃ savvā
yareṇa bhuñjāvio tattha ||

Der nahe Klostergarten

Bevor er den Sonnenuntergang beschreibt, erzählt der Pāsūpata seinem Gast vom Dämon *Bhīṣaṇānana*, der niemand anderen als ihn selbst hier duldet und nicht weniger als zehntausende Söldner (*bhaḍa*) von seiner Art anführt (v. 215-227). Der Minister zeigt sich unbeeindruckt, lässt sich für die Nacht aber dennoch eine Unterkunft in sicherer Entfernung weisen.

„Hier ganz in unserer Nähe ist – äußerst bezaubernd, mit schönen Blüten und Ranken, mit Bäumen, die schöne Früchte tragen, aus allen Richtungen von den Rufen der vorzüglichsten Vögel schallend, (228) wo die Fülle der Sonnenstrahlen von den Zweigen und Trieben der verschiedenen Bäume gänzlich abgehalten wird – ein Klostergarten für die Mädchen, Töchter eines Yakṣa und eines Großen Sehers. (229)

eth' amha samāsaṇṇaṃ
accanta-maṇoharaṃ sukusuma-layaṃ |
supphaliya-pāyavaṃ vara-
vihanṅa-ruya-muhaliya-diyantaṃ ||
viviha-taru-kaṇai-kisalaya-
ṇirantar'antariya-taraṇi-kara-ṇiyaraṃ |
jakkha-mahesi-suyāṇaṃ
kaṇṇāṇa tavovaṃ'ujjāṇaṃ ||

⁹⁸ Das Verb *avarujjhaha* (Skt. *aparudhyadhvam?*) bleibt etwas rätselhaft. Mit Anlehnung an Pkt. *avarodha* und *orodha* („Harem“) könnte es etwa bedeuten: „bleibt drinnen!“ Upadhyes Hs. B liest *uvarujjhaha*.

⁹⁹ *j' amha<ṃ>* haplogologisch aus *jam amhaṃ*.

¹⁰⁰ Zum Partizip *saccaviya* (auch unten in v. 1161) vgl. das Skt.-Verb *satyāpaya-*, das in Patañjalis *Mahābhāṣya* ad Pāṇ. 3.1.25 mit *satyaṃ √kṛ* glossiert wird. Der *Amarakośa* führt das entsprechende Substantiv *satyāpanā* an (n./f., gewöhnlich aber n.).

¹⁰¹ Entgegen der *chāyā* in Ms. B (*vanaśrī*) und der Interpretation Upadhyes (*vanasatī* „a sylvain deity“ oder gar *vanaspati*) folge ich Prof. Ch. Werbas Auffassung von *vaṇasaṭ* als Entsprechung für Skt. *vanaśacī*.

Dort hat sich auch die Mahānumati genannte liebe Tochter eines Yakṣa-Herrschers in einer Asketenbehauung niedergelassen; mit welcher Absicht, wissen wir nicht. (230)

Die Zweite, ihrerseits eine ganz ebensolche gute Asketin namens Kuvalayāvalī, die durch Fügung einem Banner der Einsicht gleicht, ist die Tochter eines großen Weisen. (231)

*tā tattha mahānumā
 ṇāmaṃ jakkhāhivassa piya-taṇayā |
 tāvasa-vesa-ṇisaṇṇā
 ṇa yāṇimo keṇa kajjēna ||
 bīyā vi tārisi cciya
 sutāvasī kuvalayāvalī ṇāma |
 vihiṇo viṇṇāṇa-vaḍā
 iya vva dhūyā mahā-muṇiṇo ||*

Der Pāśupata mahnt nun zur Eile, da seine alten Augen in der zunehmenden Dunkelheit zu versagen drohen (v. 233). Was er dem Minister kurz darauf zeigt, schildert Koūhala in einer Reihe von sieben syntaktisch zusammenhängenden Strophen (v. 236-242): den beispiellos schönen Tempel für Bhavānī und Śiva (*bhavāṇī-bhava-bhavana*, v. 239), bei dem die beiden Mädchen leben. Die ersten sieben Strophenhälften dieser deskriptiven Passage bestehen ausschließlich aus je einem Possessivkompositum (*bahuvrīhi*), die den erweiterten Tempel, d.h. mitsamt dem ihn unmittelbar umgebenden Tempelareal, beschreiben. Strophen 240-242 schließen daran in Form eines Relativsatzes an und beschreiben das innere Tempelgebäude.¹⁰² Diese Art der Satzkonstruktion ist für Koūhalas Stil nicht ungewöhnlich und suggeriert durch ihre Länge die Bedeutung des Schauplatzes für die weitere Handlung.

Die Schönheit des Tempels (*bhavana*) besteht in seiner mit Edelstein verzierten, kristallinen Umfassungsmauer (*parivesa*) und den duftenden Blüten und Bäumen (v. 236), den Darstellungen weiblicher Waldgottheiten (*sālahañjiyā*) an den Eingangstoren (*torāṇa*) aus Beryll und den mit Schmucksteinen geschmückten kleinen Kuppeln (*thūhiyā*,¹⁰³ v. 237), den mit Juwelen besetzten Toren (*dāra*) und den Korallen entlang der Treppen (*sovāṇa*, v. 238), sowie den Darstellungen des Śiva Mahākāla und seines Bullen Nandin bei einer goldenen Säulenhalle (*maṇḍava*, v. 239). Der Eindruck, den der eigentliche Tempel auf Besucher macht, wird mit stimmungsvollen Umdeutungen (*utprekṣā*) geschildert, z.B. der, dass er mit dem Gurren der Tauben in den Nestern zu sprechen scheint, wie ein Liebender zu einer Geliebten (v. 241).¹⁰⁴

Ähnlich wie in der oben behandelten Tempel-Passage der Kā dringt die Beschreibung von außen nach innen vor: dort vom elfenbeinernen Zaun (*kapāta*) über den Hof (*uddeśa* und *ajira*), vorbei am eisernen Büffel (*mahiṣa*) bis zum Allerheiligsten (*garbhagṛha*); hier von der Umfassungsmauer

¹⁰² Upadhyes Textausgabe liest mit mindestens einem Ms. *jaṃ taṃ* als kurzen, syntaktisch notwendigen Prosaeschub vor v. 240.

¹⁰³ Skt. *stūpikā* (Kommentarglosse; zur Ableitung über *thūbhiyā* siehe Pischel 1900: 151 [§ 208]).

¹⁰⁴ Ähnlich wird in GS 64 das Gurren der Tauben als Rufe eines Tempels (*dea-ula*) interpretiert. Die Strophe stammt Mirashi (1947: 303ff.) zufolge aus dem 5. Jh. Die Datierung basiert jedoch einzig auf der unsicheren Grundlage, dass sie einem Autor namens Pravarasena zugeschrieben wird.

(*parivesa*) über das Areal, vorbei an der Darstellung Śiva Mahākālas und seines Bullen bis zum inneren Tempelgebäude (*bhavana*).

Ohne sich lange aufzuhalten schreiten die beiden Besucher weiter:

| | |
|---------------------------------------------------|-----------------------------------------|
| So war diesem goldenen Gotteshause in südlicher | <i>iya tassa kaṇaya-devâ</i> |
| Richtung eine Klosteranlage angeschlossen, der so | <i>layassa dāhiṇa-disāḥ añulaggaṃ </i> |
| schön war, wie das Stirnmal auf dem Antlitz der | <i>golā-ṇai-vayaṇa-vise</i> |
| Godāvarī. (243) | <i>sayam va rammaṃ madhāyayaṇam </i> |

Der Pāsupata führt Vijayānanda hin und wird sogleich von den Mädchen, die auf einer Platte oder Bank aus Schmuckstein (*maṇi-silā-vaṭṭe*, v. 244) sitzen, begrüßt:

| | |
|------------------------------------------------------|---------------------------------------------|
| So verneigten sich die beiden, indem sie ihre lotos- | <i>dūr'oṇaya-sira-kamalā</i> |
| gleichen Häupter tief beugten, und stellten dann | <i>him tāhim taha paṇamiūṇa pakkhitto </i> |
| eine Ehrengabe vor die lotosgleichen Füße des be- | <i>calaṇa-kamalāṇa purao</i> |
| quem sitzenden (Weisen). (249) ¹⁰⁵ | <i>suhāsaṇatthassa se aggho </i> |

Auch der Minister bekommt eine Edelsteinplatte als Sitz gewiesen und es kommt zu einer kurzen Unterhaltung.

| | |
|-----------------------------------------------|-------------------------------------------------------|
| „Darauf spendete der Guru seinen Segen, war's | <i>to so diṇṇāsīso</i> |
| zufrieden und beschrift den Rückweg. Ich für | <i>santuṭṭho paḍivahaṃ gao +guruo ¹⁰⁶</i> |
| meinen Teil setzte mich sittsam und mit guter | <i>viṇaṇa tāṇa purao</i> |
| Zuversicht vor die beiden. (260) | <i>ahaṃ pi suvisattham āsīno </i> |

Damit endet der Auftritt des Pāsupata für's erste. Eine aktive Rolle spielt er erst wieder gegen Ende der Lī, wenn König Hāla ihn aufsucht.

Die zweite Tempelepisode – Besuch von Vijayānanda und Hāla (v. 1147-1169)

Nachdem Hāla mit seinem Minister Nāgārjuna die Unterwelt besucht hat, schlagen er, Vijayānanda und eine große Armee samt Tross auf dem Rückweg nach Pratiṣṭhāna in der Nähe des Tempels ein Lager auf. Wie die obige Tempelepisode bildet auch die nun folgende durch ihre sehr friedliche Stimmung einen starken Kontrast zu den vorausgehenden Schilderungen – dort der Schiffbruch Vijayānandas und der beschwerliche Fußweg durch den Wald, hier die tumultuarische Reise (1106-1128) und eine mitleidlose Treibjagd Hālas (1129-1146). Einen weiteren Kontrast zum zweiten

¹⁰⁵ Zum ehrenvollen Empfangs eines Gastes gehört unter anderem das Reichen von Wasser (Skt. *arghya*), oft mit Sandelpaste und anderen Substanzen, und eine *pādyā* genannte Wasserreichung zur Reinigung der Füße, zudem Wasser zum Spülen des Mundes (*ācamanīya*) und das Anbieten eines Sitzes bzw. einer Sitzmatte (*āsana*) gehören. Die Ehrengaben von Wasser sind unter denselben Bezeichnungen auch bei rituellen Verehrungen von Gottheiten bzw. deren Darstellungen üblich (Bühnemann 1988: 29-36 und 136-139).

¹⁰⁶ Ich lese (mit der unsicheren Lesart aus Upadhyes Hs. B) *guruo* (zu Skt. *gurukah*) statt des edierten *guroo*.

Treffen mit dem freundlichen Tempeleinsiedler bildet der sich daran anschließende Kampf mit dem Dämon Bhīṣaṇānana. Hāla kann ihn und seine Horde nur mithilfe eines Mantras besiegen (1170-1226), das ihm der Pāśupata lehrt. Der erschlagene Dämon entpuppt sich als der verfluchte Gandharva-König Citrāṅgada. Seine Erlösung von dem Fluch ist letztendlich notwendig, damit Līlāvātī schließlich in die Hochzeit mit Hāla einwilligen kann.

Zurück zum Schauplatz: Vijayānanda führt Hāla zum Tempel und sagt:

| | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| „Hier, o König, wohnt der Große Seher, unser absichtslos zugeneigter Freund, der mich zur Klosteranlage der Mahānumati führte. (1149) | <i>so deva iha mahesī ṅikkāraṇa-ṅiddha-bandhavo amha parivasai mahānumatī- tavovaṇaṃ jeṇa ṇe ṅīyā ¹⁰⁷</i> |
| Auch Ihr sollt den vom Alter gezeichneten Asketen sehen, dessen Werke die Macht der Erkenntnis auszeichnet und der den Pfad in die andere Welt beschritten hat!“ (1150) | <i>vaya-pariṇayaṃ tavassim vijjā-vihavovalakkhiya-sujammaṃ para-loya-paha-pavaṇṇaṃ daṭṭhuṃ tumhaṃ pi taṃ hoi </i> |

Der Pāśupata weiß, den königlichen Besuch standesgemäß zu begrüßen:

| | |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| Dann hob der zu sprechen an: „Dies ist also der Indra unter den Menschen Sātavāhana, dessen Ruhm die schönen Göttinnen in den zehn Himmelsrichtungen besingen! (1155) | <i>to teṇa samullaviyaṃ eso so sālavāhaṇa-ṅarindo sura-sundarīhim giṅjai jassa jaso dasa-diyantehim </i> |
| Bislang ist niemand erschienen, ihm hier auf Erden entgegenzutreten!“ (1156ab) | <i>tā eyassa ṇa dīsai paḍivakkho ko vi ettha puhavīe </i> |
| (...) | (...) |
| Dann begoss der Große Weise den König mit Wasser aus der Schale für Ehrengaben ¹⁰⁸ und sprach: „Nehmt Platz auf einem bequemen Sitz!“ (1160) | <i>to teṇa mahā-muṇiṇā so rāyā aggha-vatta-salileṇa ahisiṅciūṇa bhaṅio uvavisaha suhāsaṇ’ucchaṅge </i> |
| Als der nun eine königliche Sitzhaltung ¹⁰⁹ eingenommen hatte, unterhielt der vorzügliche Weise sich mit ihm. „Wahrlich, mit heutigem Tage ist unsere Bestimmung erfüllt, da wir, | <i>aha so simhāsaṇa-kaya- pariggaho muṇi-vareṇa saṅlatto ajja ’mhe hi kay’atthā ṇaraṇāha tumammi saccaviye </i> |

¹⁰⁷ Das Pronomen der ersten Person *ṇe* steht hier (wie auch in v. 296, 1173 und 1222) für den Nom. Pl.; in v. 215 und 849 jedoch für den Nom. Sg., in v. 805 auch für den Nom. Du.; als Gen. Pl. ist es in v. 412 belegt.

¹⁰⁸ Oder: „mit Wasser für würdige Empfänger“.

¹⁰⁹ Der Ausdruck *simhāsaṇa* (Skt. *simhāsana*), wtl. „Löwensitz“, bezeichnet einerseits den Thron eines Königs (der in der Regel mit den Pranken und anderen Merkmalen eines Löwen gestaltet ist), andererseits aber auch eine bestimmte Sitzhaltung, die im *Yogaśāstra* des Patañjali gelehrt wird (zu dieser und anderen Positionen siehe u.a. Birch 2018).

o Beschützer der Menschen, Eurer ansichtig
werden! (1161)

So lange Zeit leben wir ja ganz auf diese Weise *eccirayālaṃ evaṃ-*
hier beim Heiligtum des Bhava, ohne *vihe vi amhe hi iha bhavāyayaṇe |*
Gefährten. Seid uns ein Gefährte von jetzt an!“ *asahāyā parivasiyā*
(1162) *sasahāyā kuṇaha ettāhe ||*

Der Grund, warum der Pāśupata allein lebt, ist dieser:

„Hier musizieren bei Tage die Götter für Umās *ettha divasammi devā*
Gatten. Sind die fort, o Gebieter über die *kuṇanti saṅgīyayaṃ umāvaiṇo |*
Menschen, gefällt es hier in den Nächten den *tehiṃ gaehiṃ ṇarāhiva*
Nachtgespenstern. (1163) *ramanti rayaṇīsu rayaṇiyarā ||*
Ihnen voran ist ein Nachtgespenst namens *tāṇa vi pamuho ekko*
Bhīṣaṇānana. Aus Angst vor ihm lassen sich *rayaṇiyaro bhīsaṇāṇaṇo ṇāma |*
die Weisen nicht einen Tag (hier) nieder. *tassa bhaṇa ṇa ṇivasai*
(1164) *divasaṃ ekkaṃ pi muṇi-loo ||*
Daher soll noch heute zur Nachtzeit dein *to teṇa samaṃ jujjhaṃ*
Kampf mit ihm stattfinden!“ (1165ab) *ajjaṃ ciya hoi tuha ṇisā-samae |*

Für diesen Kampf mit Bhīṣaṇānana ist ein Mantra nötig, ohne den der Dämon unsichtbar ist.

„Dessen eingedenk nimm diesen Mantra von *iya jāṇiūṇa ghippau*
mir (1165cd), *eso manto mamāhinto || 1165 ||*
mit dessen Hilfe du nachts den Dämon siehst, *māyā-chaṇṇa-sarīraṃ ▶*
obwohl Magie seinen Leib verbirgt! Indem er *pi rakkhasaṃ jeṇa pecchasi ṇisāsū |*
für dich sichtbar wird, soll der Unselige sein *tuha daṃsana-vaha-paḍiyo*
Ende finden!“ (1166)¹¹⁰ *pañcattaṃ pāvau ahammo || 1166 ||¹¹¹*
Der so angesprochene Gebieter über die Men- *evaṃ bhaṇiṇa ṇarā▶*
schen lächelte und versicherte: „Ehrwürdiger! *hiveṇa hasiūṇa se samullaviyaṃ |*
Die heutige Nacht ist seine letzte!“ (1167) *bhayavaṃ apacchimo ▶*
jja tassa eso ṇisā-samao || 1167 ||
So sprach der Gebieter über die Menschen, *evaṃ bhaṇiūṇa ṇarā▶*
dessen Mund und Augen erstrahlten, nahm den *hiveṇa viyasanta-loyaṇa-muheṇa |*
Mantra entgegen und erwartete das Heer der *gahio manto āsaṇ▶*
Nachtgespenster. (1168) *ghiyaṃ ca taṃ ṇisiyarāṇīyaṃ || 1168 ||¹¹²*

¹¹⁰ Wtl.: „er soll die Fünfheit (der Elemente) erlangen“, d.h. sich in seine leiblichen Bestandteile auflösen.

¹¹¹ Ich interpretiere *ahammo* (gegen die Kommentarglosse *adhamaḥ*) als Äquivalent zu Skt. *adharmyaḥ*.

¹¹² Hemačandras Prakritgrammatik *Siddhahemačandra* (SH) 8.4.35 zufolge ist *āsaṅgh-* ein mögliches Substitut für den Kausativ *saṃbhāvay-* (u.a.: „zusammenkommen lassen“). Ein anonymer Kommentar glossiert mit *ākalitam* („in Betracht gezogen“).

Ein weiteres Treffen Hālas mit dem Pāśupata (v. 1319)

Ein letztes Mal tritt der Pāśupata – auch bei dieser Gelegenheit unbekleidet – am Ende der großen dreifachen Hochzeit auf, bevor Hāla nach Pratiṣṭhāna zurückkehrt.

| | |
|----------------------------------------------------|-------------------------------------------|
| Nachdem er eine Pūjā für (Śiva,) den Dreiäugigen | <i>pūyaṃ kāūṇa tilo</i> |
| durchgeführt und sich mit Hingabe vor dem nackten | <i>yaṇassa bhattīṅ ṇagga-pāsuvaṃ </i> |
| Pāśupata verneigte hatte, ging, o Wasserlilien- | <i>ṇamiūṇa salīlaṃ kuva</i> |
| auge, ¹¹³ Sālāhana vergnügt von dannen. | <i>layacchi sālāhaṇo calio 1319 </i> |

Somit wird im höchst erfreulichen Ausgang der Erzählung, die nur neun Strophen später endet, der Pāśupata, dem Līlāvati und Hāla sowie die beiden anderen Paare ihr Liebesglück verdanken, ungeachtet seiner äußeren Erscheinung noch einmal in das beste Licht gerückt. Der Fokus der Darstellung richtet sich für einen Moment vom weltlichen Hochzeitsprunk auf die Verehrung, die der Gott Śiva und – noch im selben Atemzug des Dichters – der asketische Hochzeitsgast genießen. Die Wortstellung lässt dabei offen, ob der König die Pūjā – eine verschiedenerlei Darreichungen beinhaltende und rituell geregelte Verehrung von Gottheiten¹¹⁴ – oder seine Verneigung vor dem Pāśupata „mit Hingabe“ (*bhattī*) ausführt. Die späte Zäsur in der ersten Strophenhälfte suggeriert allerdings letzteres.

Bemerkungen zur Darstellung des Pāśupata

Im Folgenden sollen einige inhaltliche Elemente in Koūhalas Erzählung hervorgehoben werden, die in direktem Zusammenhang mit der Darstellung des Pāśupata stehen. Dabei wird es sich immer wieder anbieten, Vergleiche zur Figur des *dhārmika* in Bāṇas Kā zu ziehen.

Die Rolle und Funktion des Pāśupata innerhalb der Erzählung Koūhalas ist insgesamt um vieles klarer als die des *dhārmika* in Bāṇas Kā, der völlig passiv bleibt und nicht mehr zum Fortgang der Handlung beiträgt, als Candrāpīḍa zu erheitern und der Armee Gelegenheit zu bieten, sich im Tempel der Caṇḍikā von den Strapazen eines langen Marsches zu erholen. Die Unterschiede zwischen den beiden Asketen könnten nicht größer sein. Gemeinsam ist ihnen einzig ihr hohes Alter und ihr einsiedlerisches Leben als Tempelbewohner.

Schon im Moment der ersten Begegnung mit den Hauptfiguren der jeweiligen Erzählungen, hier der Minister Vijayānanda, dort der Prinz Candrāpīḍa, werden die beiden Asketen in ihren jeweiligen Tempeln betont einsam geschildert: allein die Strophe Lī 203 macht dies mit dreimaligem *ekka* deutlich, ein weiteres Mal v. 216, darin der Pāśupata warnt, dass Bhīṣaṇānana nur ihn allein (*maṃ*

¹¹³ Koūhala spricht hier seine fiktive ZuhörerIn der äußersten Erzählebene an.

¹¹⁴ Bühnemann 1988.

ekkaṃ) im Tempel duldet. Wie Bāṇas *dhārmika* lebt Koūhalas Pāśupata schwer erreichbar (Kā p. 223,9-224,12 / Lī v. 198), was in beiden Fällen jedoch nicht bedeutet, dass die Einsamkeit permanent ist. Während der *dhārmika* mit verschiedenerlei Tempelbesuchern zu hadern hat (und diese mit ihm), leben ganz in der Nähe des Pāśupata bei einem separaten Heiligtum die beiden Mädchen Mahānumati und Kuvalayāvalī, die zudem nicht weit von ihrer Unterkunft am Ufer der Godāvārī das Lager der Līlavatī und ihrer Gefolgschaft beobachten können. Überdies besucht der Pāśupata das große Hochzeitsfest in Alakā. Das in präskriptiven Texten zumeist idealisierte, von der Gesellschaft zurückgezogene Leben¹¹⁵ muss in diesem Lichte offenbar relativiert werden.

Hinsichtlich seiner äußeren Erscheinung teilt der Pāśupata einige bemerkenswerte Gemeinsamkeiten mit Bāṇas *dhārmika*. In Lī 204 erfahren wir, dass ihm der „Alterungsprozess“ (*vaya-pariṇāma*) anzusehen war und dass sein „zitternder“ (*vevanta*) Hals sich unter der Last der Haarflechten „gebeugt“ (*vinaya*) hatte. Auch vom alten *dhārmika* wird gesagt, dass sein „Hals verkrümmt“ war und dass er „seltsam mit dem Kopf wackelte“. Gemeint ist vermutlich in beiden Fällen eine altersbedingte Form des sogenannten essentiellen Tremors des Kopfes, der heute oft fälschlicherweise für ein Syndrom des Morbus Parkinson gehalten wird.¹¹⁶

Um die zahlreichen Unterschiede in den Darstellungen der beiden Einsiedler deutlich zu machen, betrachten wir zunächst Koūhalas Pāśupata.

Merkmale der religiösen Praxis

Koūhalas Pāśupata trägt weiße Haarflechten (*siya-jaḍā*, v. 204) und ist „mit weißer Asche zurechtgemacht“ (*dhavala-bhū-pasāhīa*, v. 205). Ein Beispiel für die suggestive Bedeutung der Farbe Weiß ist uns bereits oben im Abschnitt zur Kā begegnet. Hier steht Weiß in keinem erkennbaren Gegensatz zu einer anderen Farbe (wie Rot und Schwarz in Bāṇas Komposition). Sie illustriert die Ehrwürdigkeit des Alters und (wie auch im Fall der Mahāśvetā in Kā) die Reinheit der Intention.

Das rituelle Einreiben des Körpers mit Asche wiederum ist leicht mit dem Pañcārtha Pāśupata in Einklang zu bringen, für das die entsprechenden Vorschriften gelten, die in PS 1.2-4 festgehalten sind:

bhasmanā triṣavaṇaṃ snāyīta | bhasmani śayīta | anusnānam |¹¹⁷

¹¹⁵ Siehe etwa PS 5.9f.: *śūnyāgāraguhāvāsī, devanīyaḥ*, „in einer leeren Behausung oder Höhle wohnend (und) stets auf Gott (gerichtet)“ (zum Ausdruck *devanīya* siehe Hara 2002, p. 269, und 1959: 93f.).

¹¹⁶ Siehe z.B. <https://www.uniklinik-freiburg.de/neurologie/behandlung/bewegungsstoerungen/tremor.html>.

¹¹⁷ Zu PS 1.2-4 siehe auch oben, Abschnitt II 1, Anm. 79f.

Mit Asche soll man die Drei-(Tageszeiten-)Waschung vollziehen (d.h. morgens, mittags und abends). In Asche soll man liegen. (Und gegebenenfalls ist eine) nochmalige Waschung (mit Asche durchzuführen).

Der Umstand, dass der Pāśupata nackt geht (*ṅagga*, v. 205 und 1319), findet seine Entsprechung in PS 1.10f.: *ekavāsāḥ, avāsā vā*. Dieser Vorschrift zufolge soll der Pañcārtha Pāśupata, der aufgrund der Verwendung von Asche und anderer Merkmale auch von Weltlingen (*laukika*) als solcher zu erkennen ist (PABh ad PS 1.6), entweder nur „ein einziges Kleidungsstück oder keine Kleidung haben.“ Das BYT hält in v. 21.1cd fest:

nagnavratam bhaved ekam dvitīyam tu kucailinam |

Das Gelübde für Nackte sei eines; ein zweites wiederum das mit der schlechten Kleidung.¹¹⁸

Die Nacktheit gilt hier als eines von neun Gelübden. Nach deren Aufzählung in BYT 21.1 wird sie in v. 21.5-11ab beschrieben und als „ohne Übergewand“ (*uttarīyavivarjita*, v. 5d) definiert. Das Bestäuben des Körpers mit Asche ist Teil dieser Praxis (*bhasmoddhūlitadeha*, v. 6a). Es ist daher naheliegend, Kouhalas Ausdruck *ṅagga* in diesem technischen Sinne zu verstehen und ihn sich mit Asche anstatt einem Überwurf oder einer anderen Art von Übergewand vorzustellen. Sein Erscheinen bei der Hochzeit Hālas, wo er in v. 1319 ja ebenfalls als „nackt“ (*ṅagga*) beschrieben wird, wäre demnach weniger skandalös, als es zunächst den Anschein hat.

Kouhalas Pāśupata trägt weiters „(ein) Beerenkettchen als Schmuck“ (*akkha-māliyaḥaraṇa*, v. 205). Die Zahl der Kettchen wird nicht genannt. Er könnte eines, etwa um den Hals oder um das Handgelenk, aber ebenso gut mehrere Beerenkettchen tragen. Vermutlich handelt es sich bei den „Beeren“, genauer: den Samen (*akkha*), um die Samenkapseln von Bäumen der Gattung *Elaeocarpus*, d.h. die bis heute verwendeten, getrockneten Rudrākṣa-Beeren, die spätestens seit der Zeit Bāṇas bei Anhängern śivaitischer Traditionen verbreitet sind.¹¹⁹

Der alte und (zumindest halb-)nackte Verehrer des Śiva Paśupati bezeichnet sich selbst als einen „armen“ oder „in die Mühsal Ausgezogenen“ (v. 210b: *dupavvaiya*),¹²⁰ das heißt als jemanden, der die Annehmlichkeiten des häuslichen Lebens aufgegeben hat. Er hat demnach seinem Leben als Familienoberhaupt (*grhastha*) die zurückgezogene Lebensweise beim Tempel vorgezogen, um sich der Verehrung Śivas zu widmen und um sich der Einfachheit und der Gewaltlosigkeit (*ahiṃsā*) wegen von Obst und Wurzelgemüse zu ernähren (*phala-mūlāhāri*, v. 210).

¹¹⁸ Die Form *kucailinam* ist hier als Nom.Sg.n. zu verstehen. Zur Übersetzung „Gelübde“ für Skt. *vrata* siehe oben, Abschnitt II 1.3, Anm. 3.

¹¹⁹ Siehe oben, Abschnitt II 4.3.

¹²⁰ Upadhyes Glosse an dieser Stelle: *duḥkhoparivrājaka*.

Tempel und Kloster des Pāśupata

Wie aus beiden Tempel-Passagen deutlich hervorgeht, lebt der Pāśupata in einer Klosteranlage (*maḍhāyayaṇa*, v. 203), der Teil eines dem Śiva gewidmeten Tempelareals ist. Bei Nacht erscheinende Dämonen verhindern, dass andere sich in der Klosteranlage niederlassen (v. 216) – dauerhafte Bewohner wie Priester, Lehrer und Schüler, regelmäßige Besucher zu Festtagen, vorübergehende Gäste wie Pilger und Reisende und Arbeitspersonal wie Köche, Gärtner und Handwerker – wodurch sie zum größten Teil leer steht.¹²¹

PS 1.7 beschreibt den initiierten Verehrer des Śiva Paśupati als jemanden, „der seine Wohnung in/bei einem Heiligtum hat“ (*āyatanavāsi*), wobei unter dieser Vorschrift Kauṇḍīnyas Kommentar zufolge auch das Leben außerhalb eines Tempels, in einem Wald oder Dorf, an schützenden Baumwurzeln oder unter freiem Himmel oder gar das freie Herumwandern verstanden werden kann. In jedem Falle soll sich der Pañcārtha Pāśupata hinsichtlich seines Lebensraumes eine „Beschränkung“ (*maryādā*) auferlegen, wie in PABh p. 12,15-20 und in RṬ p. 16,25f. erklärt wird. Dass der Interpretationsspielraum groß genug war, das Leben in einem Kloster (*maṭha*) zuzulassen, belegen zahlreiche Inschriften seit dem vierten Jahrhundert, die ein florierendes Tempelwesen, mit ausgedehnten Landschenkungen, in Traditionen des Pāśupata bezeugen.¹²²

Der in Koūhalas Werk erwähnte Tempelgott ist unmissverständlich Śiva, auch wenn er nicht mit diesem heute geläufigen Name genannt wird. Stattdessen nennt der Autor ihn den Gott „mit dem Bogen“ (*piṇāiṇa*, v. 200), als der er weithin bekannt ist. Entgegen der mit dem Beinamen konnotierten Gewalt der göttlichen Waffe – sie leitet nicht weniger als den in kosmischen Zyklen wiederkehrenden Weltuntergang ein – bietet der Tempel eine Stätte der Rast und Ruhe. Dieser Eindruck

¹²¹ Die in Sears 2014 reproduzierten Grundrisse und Photographien mittelalterlicher Klosteranlagen in ländlichen Gegenden von Madhya Pradesh lassen auf eine hohe, zweistellige Zahl von Bewohnern und Besuchern schließen, mehr noch nach baulichen Erweiterungen um die Jahrtausendwende. Auf Grundlage von erhaltenen Gebäudeteilen und historischen Schriften des vedisch-brahmanischen Śivaismus und der Architektur rekonstruiert Sears (ibid. p. 116-127) das Klosterleben in Ranod und Kadwāhā (AP). Der Schauplatz der gegenwärtigen Episode liegt möglicherweise in oder bei der heutigen Ortschaft Draksharamam im East Godavari District (Andhra Pradesh), wie Upadhye (1966: 55f.) vermutet, wo seit dem 10. Jh. ein heute als Shri Bhimeswara bekannter Tempelkomplex unterhalten wird. Dass dieser ca. 10 km vom heutigen Flussufer entfernt liegt, lässt sich durch eine Veränderung des Flusslaufes im Laufe der Jahrhunderte erklären. Inschriftlichen Belegen zufolge soll dort vor dem 14. Jh. ein Pāśupata-Kloster (*maṭha*) existiert haben (Upadhye 1966: 347, Anm. zu v. 205). Der heutige Tempel in Draksharama wurde allerdings erst unter dem Chalukya-Herrscher Bhīma zw. 892 und 902 errichtet, wie die Internetseite allgodscollections.com festhält. Aus den mehr als 400 dort erhaltenen Inschriften stammen die ältesten aus dem 11. Jh. (<https://www.myoksha.com/draksharamam-temple/>). Weiter nördlich, in Bhubaneswar (Odisha), sind Pāśupata-Tempel erhalten, die auch Darstellungen von Gottheiten aus einem moderaten Śākta-Kult beinhalten: Pārvatī, Mahiṣāsūramardīnī, Durgā, Umāmaheśvara, Ardhanārīśvara, Saptamātrkāś. Die Entstehung der Darstellungen fällt in die Zeit nach der Herrschaft der Guptas (Brighenti 1997: 100-102). Ob der dort erkennbare Pāśupata-Kult und dessen Darstellungen aus der selben Zeit stammen oder kultisch miteinander verbunden sind, untersucht Brighenti nicht. Die zeitliche Einordnung eines dortigen Tempels für Bhavānī-Śaṃkara (7. Jh.?) ist ebenfalls nicht gesichert.

¹²² Sanderson 2013b: 225.

wird auch lautlich durch Anlauteime (*anuprāsa*) mit stimmhaften und behauchten Konsonanten vermittelt. Die damit einhergehende klangliche Wirkung wird von Sanskritpoetikern als „Süße“ (*mādhurya*) bezeichnet und ist sehr deutlich in Zeilen wie der folgenden wahrnehmbar:

piñāiṇo bhavaṇaṃ bhava-bhūya-bhayāvaharam (v. 200).

Zugleich suggeriert das assonanzenreiche Attribut eine Worterklärung für das Substantiv *bhavana*, „Tempel“, freilich nicht im Sinne einer modernen sprachwissenschaftlichen Etymologie, sondern im Sinne der traditionellen, lautlich-assoziativen Bedeutungsherleitung (*nirukti*), die seit der frühesten Veda-Exegese in der Kommentarliteratur verbreitet sind.

Weitere sprechende Namen Śivas in den zwei Tempel-Passagen der Lī sind „Lanzenträger“ (*sūlahara*) in v. 202 – gemeint ist der Dreizack (*triśūla*), der schon früh Bestandteil der Ikonographie des Gottes ist – und Bhava (hier etwa: „Heil“) in v. 239 und 1162 (für einen neuerlichen Anklang an v. 200 sind die Strophen zu weit voneinander entfernt). Mit den beiden letztgenannten Namen werden die zwei entgegengesetzten Aspekte des ambivalenten Gottes evoziert, der bis in die Zeit der *Pāśupatasūtras* vorwiegend als Rudra – der „Wilde“ –, später jedoch mit dem Namen Śiva – der „Gütige, Freundliche“ – angerufen wurde.¹²³

Eine eigene Tempelanlage, die nicht weit von der Behausung des Pāśupata liegt, ist dem Götterpaar Śiva und Pārvatī gewidmet, für das der Dichter die wiederum „süß“ klingenden Namen Bhava und Bhavānī wählt, um sie ähnlich wie oben lautlich dem Wort für den Tempel (*bhavaṇa*) anzugleichen: *bhavānī-bhava-bhavaṇa* (v. 239). Diesem „Gotteshaus aus Gold“ (*kaṇaya-devālaya*), wie er es in v. 243 beschreibt, ist in südlicher Richtung eine weitere Klosteranlage (*maḍhāyayaṇa*, v. 243) angeschlossen, darin die beiden Mädchen Kuvalayāvalī und Mahānumati leben. Ähnlich wie der Pāśupata leben sie dort zurückgezogen und ohne weitere Gefährtinnen oder Diener. Wenn *maḍha* auch hier ein ganzes Kloster bezeichnet und nicht nur eine schlichte Klausel, dann ist auch diese Anlage zum größeren Teil unbewohnt.

Der Pāśupata verhält sich den Mädchen gegenüber sehr zurückhaltend. Nachdem sie ihn mit tief geneigten Häuptern und einer Wasserreichung (*aggha*) ehrfürchtig begrüßt haben (v. 249), stellt er ihnen Vijayānanda vor und kehrt nach einem Segenswunsch (*āsīsa*, v. 260) allein zu seiner Klausel zurück. Vijayānanda ist indes von der Anmut der jungen Asketinnen überwältigt:

„Da strahlen die Götter, die ohne mit den *aṇimisa-ṇayaṇāloyo*
Augen zu zwinkern schauen – jetzt, da ihnen *sura-loo sahai sampai imāṇa* |¹²⁴

¹²³ Zu den Etymologien dieser Namen siehe EWA, s.v. *Rudraḥ* (Bd. 2, p. 452f.) und *Śivaḥ* (ibid., p. 640).

¹²⁴ Das Verb *sahai* („strahlen“) glossiert der Kommentar mit *śobhate* (v. 25 etc.) oder *rājate* (ad v. 28 etc.) und an dieser Stelle mit beiden Verben. Ganz ähnlich schlägt PSM s.v. (p. 1103) die Hindī-Übersetzungen *śobhnā* und *virājnā* vor.

der ungehinderte Anblick dieser Tochter des *ṇivviggha-damsaṇaṃ pā*
Yakṣa und der des Sehers zuteil wird!“ *viūṇa jakkhēsi-dhūyāṇa* || 252 ||

Natürlich strahlen die Himmlischen und sie blinzeln auch in jedem anderen Falle nicht.¹²⁵ Aber erst der Anblick der Mädchen, so der Dichter, vermag sie wahrhaft zu beseligen und zu bannen. Mit insgesamt fünf solcher blumiger Strophen aus dem Munde des Ministers (er berichtet hier seinem König) wird der Schönheit der Mädchen gehuldigt, zugleich aber auch die Leidenschaftslosigkeit des Einsiedlers angedeutet, der mit ihnen verkehrt, ohne ein Zeichen der Anziehung erkennen zu lassen. Streng genommen steht dem Verhalten des Pāsupata eine alte Vorschrift aus dem PS entgegen, der zufolge ein Initiierter „Śūdras (d.h. Angehörige der untersten sozio-religiösen Klassen) und Frauen nicht anspreche“ (*strīśūdraṃ nābhibhāṣet*, 1.13). Unter dem Einfluss des Mantramārga wurden jedoch schon früh auch Frauen initiiert, was sich um spätestens 1200 auch in Inschriften niederschlug¹²⁶ und eine Lockerung dieser Vorschrift andeutet.

Bhavānī

Während der Tempel des Pāsupata dem Bogen und Dreizack tragenden Śiva gewidmet ist, ist die Hauptgottheit des Tempels, bei dem die Asketenmädchen wohnen, sein weibliches Pendant Bhavānī. Da die Erzählung den Einsiedlerinnen mehr Raum gibt als dem alten Pāsupata, steht auch der Tempel dieser Göttin mehr im Vordergrund. Besondere Bedeutung kommt ihm dadurch zu, dass Mahānumati darin „Verehrungspraktiken für Bhavānī“ durchführt (*pūyā-yammaṃ bhavāṇīe*, v. 783), um das Wiedersehen mit ihrem geliebten Malayānila zu erwirken, nachdem Kuvalayāvalī ihr dazu geraten hat (*ārāhasu bhavāṇiṃ*, v. 720¹²⁷). Vijayānanda fragt Kuvalayāvalī, warum die Göttin sie und ihre Freundin trotz der strengen Askese noch nicht von ihrem Kummer erlöst habe (v. 727f.). Die Tochter des Sehers macht ihre vergangenen Taten (*puvva-kamma*) dafür verantwortlich (v. 729f.) und illustriert ihr unseliges Los mit den Verwicklungen, die ihre Bekanntschaft mit Līlavatī mit sich bringt. Līlavatī verehrt ebenfalls Bhavānī, nämlich nach ihrem Bad in der Godāvarī (v. 783), während dessen ihre Freundin Vicitrālekḥā den zwei Einsiedlerinnen vom Schicksal der singhalesischen Königstochter erzählt. Bhavānī ist auch jene Göttin, deren Gnade (*pasāo bhavāṇīe*, v. 887) Kuvalayāvalī es zuschreibt, dass Līlavatī sich dazu entschließt, mit den beiden Mädchen als Asketin im Wald zu bleiben, um der Göttin zu huldigen (v. 879f.).

¹²⁵ So entgeht ihnen nicht für einen Augenblick das Treiben der Welt und der Anblick (*darśana*) ihrer Gläubiger (Eck 1996: 6f.).

¹²⁶ Sanderson 2013b: 213 und 2014: 12. Zu weiblichen Vertreterinnen des Mantramārga siehe oben, Abschnitt II.2.

¹²⁷ Ed. *bhavāṇī*, em. *bhavāṇiṃ* (Akk.Sg.) als direktes Objekt des Imperativs (2.P.Sg.med.). Die Strophe fehlt in Upadhyes Hs. B, die hier eine größere Lücke aufweist, und der Schreiber der Hs. P merkt an, dass sie aus einem anderen Werk übernommen und hier eingefügt sei, womit Hs. J (immerhin der älteste Textzeuge) als einziger sicherer Zeuge bleibt.

Bhavānī ist hier deutlich mit der weiblichen, passiven Seite der Erzählung assoziiert, in der die unerfüllte Liebe zur Einkehr der Mädchen führt. Durch deren Anbetungen (*ārāhana*, v. 723), Meditation (*samāhi*, v. 263, *ekka-citta*, v. 723), Askese und stille Schicksalsergebenheit soll die Göttin dem Liebeskummer ein Ende bereiten. Bhava hingegen ist mit der männlichen, aktiven Seite der Erzählung verbunden, die schließlich zum Kampf mit den Dämon führt. In seinem Tempel wird Vijayānanda empfangen, und Hāla wird von dort aus von Nāgārjuna in die Unterwelt geführt, um Bhīṣaṇānana den Garuda zu machen.

Die Assoziation der Göttin mit den Angelegenheiten der Liebe wird noch ein weiteres Mal deutlich, als Hāla nach seiner Hochzeit mit Līlāvātī in seine Residenzstadt Pratiṣṭhāna zurückgekehrt und dort einen „großen Tempel der Göttin“ (*devī-mahā-bhavaṇa*, v. 1327f.) besucht. Nicht dem Gott Śiva, sondern der Göttin gelten hiermit die letzten beiden Strophen der eigentlichen Erzählung bevor der Autor sein Werk mit einer Handvoll Strophen zu Umfang, Sprache, Sinn und Titel beschließt.

Das große Wunder

Koūhalas Pāśupata vollbringt in v. 212-214 spontan ein „großes Wunder“ (*mahacchariyam*), das darin besteht, dass sich seine „Almosenschale von selbst mit mancherlei Früchten füllt“ (v. 213), die er in weiterer Folge seinem Gast Vijayānanda darreicht. Diese Szene deutet nicht nur die übernatürlichen Fähigkeiten (*siddhi*) an, wie sie in aller Regel mit Asketen in Verbindung gebracht werden. Sie impliziert auch die Zurückgezogenheit des Einsiedlers, der von Tempelbesuchern so selten aufgesucht wird, dass er auf ihren Empfang nicht vorbereitet ist. Und schließlich erscheint es als Ausdruck großer Bescheidenheit, wenn der Pāśupata sich beinahe entschuldigt für die bescheidene Kost, über die hinaus er seinem Gast nichts weiter anbieten kann (v. 211).

Ganz selbstverständlich führt Koūhala die Wunderkraft des Pāśupata auf dessen asketische „Hitze“ (*tava*) zurück, auf die durch Entsagungen, Askeseübungen und Versenkungen erlangte Kraft oder Energie, indem er die Sentenz formuliert: „Nichts, das man nicht schafft, mit der Askese Kraft!“¹²⁸ Die Vorstellung, durch asketisch-meditative Übungen Wunderkräfte zu erlangen, ist in der indischen Religionsgeschichte so weit verbreitet,¹²⁹ dass es nicht überrascht, wenn sie auch in den

¹²⁸ Lī 213d: *ṇa tavāhi dusampaḍam kiṃ pi*.

¹²⁹ Siehe etwa Olson 2015: 169-188, der auf eine Vielzahl weiterer Literaturquellen zum Thema verweist. Die vielleicht berühmteste literarische Schilderung von Bäumen, die den Asketen in ihrem Hain nicht nur Blüten, sondern auch Gewand, Lack und Schmuck spenden, enthält der viel gepriesene vierte Akt von Kālidāsa's Śāk. (v. 5).

Werken des Pāsupata angesprochen wird. PS 1.18-37 lehrt, dass sich dem lauterem Adepten Fähigkeiten (*siddhi*)¹³⁰ eröffnen wie gesteigerte sinnliche Wahrnehmungen, Allwissenheit, Kontrolle über die eigene Erscheinung, Macht über andere und so fort.

Die übernatürlichen Fähigkeiten gelten als Nebenerscheinung der spirituellen Übungen und sollten nicht dazu verlocken, als deren Ziel missverstanden zu werden.¹³¹ Sie dienen jedoch, so Kauṇḍinya, dem „Zweck, Schüler anzulocken“ (*śiṣyapralobhanārtha*), da sie wie ein Aushängeschild, „wie ein Bühnenbanner und dergleichen“ (*raṅgapatākādivat*), auf die Vervollkommnung ihres Trägers aufmerksam machen.¹³² Vijayānanda wird in Koūhalas Erzählung freilich nicht zum Schüler des Pāsupata, er bleibt im weltlichen Dienst seines Königs. Aber dem Leser, der bereits um die gutmütige Gesinnung des Tempelbewohners weiß, wird nun auch dessen (äußerlich sichtbare) spirituelle Vervollkommnung geschildert.

Ein ganz ähnliches Wunder wie das des Pāsupata vollbringt die Einsiedlerin Mahāśvetā am See Acchoda für ihren Besucher Candrāpīḍa in Bāṇas Kā, indem auch ihr die Früchte der Bäume von selbst in die Almosenschale fallen.¹³³ Auch hier wird die Wunderkraft dem *tapas* zugeschrieben, indem der erstaunte Prinz bei sich denkt: „Es gibt doch nichts, was durch Askese unerreicht bliebe!“¹³⁴ Schon vor Bāṇa und Koūhala beschrieb Kālidāsa Gaben spendende Bäume, nämlich in der Einsiedelei des Kāśyapa. Durch dessen übernatürliche, durch Askese gewonnene Kraft (*prabhāva*) bringen sie Seide (*kṣauma*), Lack für Fußbemalungen (*lākṣārāsa*) und Schmuck (*ābharāṇa*) hervor (Śāk. 4.5). Während die wundersam erlangten Gaben der Natur hier jedoch Śakuntalā bei ihrem Abschied von der Einsiedelei zugeordnet sind, werden sie in den oben beschriebenen Fällen aus Lī und Kā Besuchern dargeboten.

Eine weitere übernatürliche Gabe, die der Pāsupata besitzt, aber selbst nicht nutzt, ist der wirkmächtige Mantra, den er Hāla lehrt, um den Dämon Bhīṣaṇānana zu besiegen (v. 1165-1168). Mithilfe dieses Mantras ist es möglich, in der Nacht den durch Magie unsichtbaren Dämon zu sehen und in einer Schlacht ihn und die ganze Horde von Dämonen, die ihn umgibt, zu vernichten. Anstatt es selbst anzuwenden, „übergibt“ er es dem König, das heißt er lehrt es ihn. Er tut dies im Zuge

¹³⁰ Hara (2002 [1974]: 255) zufolge ist auch der Terminus *yoga* in PS 1.20 in diesem Sinne der übernatürlichen Fähigkeiten zu verstehen und nicht in der wörtlicheren Bedeutung der „Verbindung“, nämlich der „Verbindung zwischen Seele und Gott“ (*ātmeśvarasaṃyoga*), wie Kauṇḍinya erklärt (PABh p. 41,13). PABh p. 42,10 etc. (ad PS 1.21) nennt diese Kräfte denn auch mit dem dafür üblicheren Terminus *siddhi*, wtl. „Erfolg“.

¹³¹ Hara 1999: 601.

¹³² PABh ad PS 1.21 (p. 42,2f.).

¹³³ Kā p. 134,2-5; ganz ähnlich in Abhinandas metrischer Fassung der *Kādambarī*, KKS 3.104-106.

¹³⁴ Kā p. 134,6: *nāsti khalv asādhyam nāma tapasām*. Eine vergleichbare Phrase fehlt im KKS. Mahāśvetā wird dort jedoch kurz vorher als Mädchen beschrieben, „das am Gelübde des Pāsupata festhält“ (*dhṛta-pāsupatavratā*, v. 3.95).

einer kurzen Unterhaltung und ohne ein erwartbares, dazugehöriges Ritual.¹³⁵ Wenn dies auch eine verkürzte Darstellung ist, vermittelt sie dennoch eine wesentliche Aussage der Szene: Ein noch so mächtiger Mantra führt nicht zum Erfolg, wenn er nicht von einer geeigneten Person angewendet wird. Selbst die Möglichkeiten eines Asketen wie des Pāśupata können sich hierbei erschöpfen und die Aufgabe, das Böse zu besiegen, muss ein weltlicher Held übernehmen.¹³⁶ Und dass Hāla ein rechter Held ist, beweist er bei seinem unerschrockenen Vordringen in die Unterwelt und schließlich bei seinem Kampf gegen den Dämon Bhīṣaṇānana. Die Selbstlosigkeit seines Handelns zeigt sich darin, dass es ganz unerwartet zur Befreiung jeweils Mādhavānilas und Citrāṅgadas führt. Dass es in weiterer Folge seine Hochzeit mit Līlāvāī ermöglicht, kann Hāla zu den jeweiligen Zeitpunkten noch nicht wissen.

Umgangsformen

Generell herrscht zwischen dem alten Pāśupata und seinen Besuchern eine große gegenseitige Wertschätzung, die in der Handlung und in den Worten der Erzähler Vijayānanda und Koūhala zum Ausdruck kommt. Nach dem Anbieten eines bequemen Sitzplatzes und der Frage nach dem Wohlergehen (v. 206) wartet der Einsiedler seinem unangekündigten Besucher Vijayānanda mit frischen Früchten auf (v. 211) und führt mit ihm ein freundliches und vertrautes Gespräch. Allerdings verrät der Minister zunächst nicht die wahre Ursache seines Besuchs: den Schiffbruch auf dem Weg von Laṅkā nach Pratiṣṭhāna, wenn er sagt: „Ehrwürdiger, ich kam im Verlauf einer Pilgerfahrt“ (v. 207). Das gegenseitige Einverständnis stört das jedoch in keiner Weise, zumal das Wort für „Pilgerfahrt“ (wörtlich: „Fahrt zu einer guten Furt“, *sutittha-jattā*) auch als „Reise zu einem guten Lehrer“ verstanden werden kann und so letztendlich den Tatsachen entspricht und als weiterer Ausdruck der Wertschätzung seitens Vijayanāandas gelten darf. Der Ausdruck der Wertschätzung des Pāśupata dem Minister gegenüber wird noch von der Fußwaschung übertroffen, die der Einsiedler dem König bei dessen Besuch verabreicht (v. 1160).

Die Hochachtung für den Pāśupata kommt sehr deutlich auch darin zum Ausdruck, in welcher Weise er direkt angesprochen oder Dritten gegenüber erwähnt wird. Vijayānanda nennt ihn „Ehrwürdiger“ (*bhayava*, v. 207), „Großer Seher“ (*mahêsi*, v. 1149) und „gar Großer Seher“ (*mahā-mahêsi*, v. 209), „ein Indra unter den Weisen“ (*muṇinda*, v. 248), „Autorität“ (*gurua*, v. 260),

¹³⁵ Ein Text, der die Übergabe eines Mantras durch den obersten Hauspriester (*purohita*) an dessen König, seine rituelle Verehrung und seine Wirkung beschreibt, ist das in einer Zeit um 700-850 verfasste *Netra-tantra*, das in Kashmir und Nepal überliefert ist (Sanderson 2004: 239-248). In der Erzähldichtung wie auch in der epischen Literatur wird auf die Schilderung eines solchen Rituals verzichtet. So erhält beispielsweise in Rām. 7.6 Viṣṇu von Śiva ohne weitere Ausführungen einen Mantra, um damit die drei übermächtigen Söhne des Dämonen Sukeśa zu besiegen.

¹³⁶ Vgl. die zahlreichen epischen Vorbilder für dieses Motiv, etwa den Sieg Rāmas und Lakṣmaṇas über jene Dämonen (*rākṣasa*), die die Rituale des Sehers (*ṛṣi*) Viṣvāmitras stören, des Lehrers der beiden Prinzen.

„grundlos“ oder „absichtslos zugeneigter Freund“ (*ṅikkāraṇa-ṅiddha-bandhava*, v. 1149) und „Asket auf dem Pfad in die andere Welt“ (*tavassim [...] para-loya-paha-pavaṇṇam*, v. 1150). Den „vorzüglichen Weisen“ (*vara-muṇi*, v. 1169) bzw. „Vorzüglichsten unter den Weisen“ (*muṇi-vara*, v. 1161) nennt ihn Koūhala in seinem Teil der Erzählung.

Der gegenseitigen Achtung zwischen Hāla und dem Pāśupata liegt meines Erachtens folgendes Konzept zugrunde: Wie Heestermann (1985: 108-127) ausführt, besteht zwischen vedisch-orthodoxen Brahmanen und Königen ein etwas einseitiges Abhängigkeitsverhältnis, indem der weltliche Herrscher auf die Legitimation durch den Brahmanen angewiesen ist. Denn jeder noch so mächtige König ist dem *dharma* unterworfen, dessen Ursprung und Grundlage der Veda ist. Und den Veda auszulegen obliegt allein dem Brahmanen. Damit in Verbindung steht der (zum Großteil ritualisierte) vorübergehende Auszug des Königs in die Wildnis, ohne den die Königsweihe (*abhiṣeka*) nicht abgeschlossen ist. Die Kernerzählungen der beiden großen Epen *Mahābhārata* und *Rāmāyaṇa* gründen auf diesen beiden Konzepten. Koūhala überträgt die beiden Gegensatzpaare – jenes der weltlichen und der sakralen Macht und jenes der Siedlung (*grāma*) und der Wildnis (*araṇya*) – aus der vedisch-epischen in die romantisch-fiktionale Sphäre. Die Handlungslogik zwingt den Autor, Hāla mit seinem Minister vorübergehend in die Wildnis ziehen zu lassen (der vorausgehende Kampf in der Unterwelt ist eher der Erzähllogik geschuldet, jedenfalls aber der Spannungssteigerung). Dort dem Pāśupata seinen Wunsch abzuschlagen und dem Dämonenheer nicht den Garaus zu machen, wäre undenkbar, da Hālas weltliche Macht nur dann gewährleistet ist, wenn er der sakralen Autorität Folge leistet und damit den *dharma* bewahrt. Obwohl der Einsiedler auch ohne Hilfe des Königs ganz gut leben kann und sich mit den Dämonen arrangiert hat, könnte der König sich ohne den Pāśupata nicht mit Līlavāī vermählen. Damit wiederum würde Hālas Herrschaft vor dem uneinnehmbaren Reich des Königs Śilāmegha enden. Durch die Hilfe des Pāśupata jedoch und mit der erfolgreichen Rückkehr nach Pratiṣṭhāna erfüllt sich sein *dharma* und er kann uneingeschränkt als König gelten.¹³⁷ Uneingeschränkt ist Hālas Herrschaft auch in der Hinsicht, dass sie sich nun bis an die irdischen Grenzen der Welt erstreckt, von Norden (Alakā) bis Süden (Laṅkā) und von Westen (seine Residenz in Mahārāṣṭra) bis Osten (den Golf von Bengalen).

pāśuvaya vs. dhārmika

Welch ein Unterschied liegt zwischen den Darstellungen von Koūhalas und Bāṇas Einsiedlern! Zwar verbindet die beiden Figuren, dass sie ganz unvermittelt in einer Tempelanlage im Wald angetroffen werden, dass ihr hohes Alter erwähnt wird (das interessanterweise in beiden Fällen mit

¹³⁷ Ein erfolgreicher Auszug in die Wildnis ist wichtiger Bestandteil der Machtkonsolidierung. In formalisierter Gestalt ist er auch Gegenstand der vedischen Ritualliteratur (Heestermann 1985: 108-127), wo er von der Inthronisierung zur abschließenden Königsweihe (*abhiṣeka*) führt. Genau dieser Abfolge entspricht etwa auch die „Karriere“ des Prinzen Candrāpīḍa in Kā.

dem Tremor des Halses beziehungsweise Kopfes illustriert wird) und dass sie, obwohl ihnen die Erzähler beträchtliche Aufmerksamkeit widmen, namenlos bleiben – wie übrigens auch Aśva-ghoṣas *bhasmaśāyin*.¹³⁸ Doch darüber hinaus haben sie so gut wie keine Gemeinsamkeiten. Während der Pāśupata im Tempel des Bhava selbst einen bequemen Sitz inne hat und seinen Besuchern einen solchen anbietet, bleibt der *dhārmika* in einer Ecke des Caṇḍikā-Tempels hocken. Während jener seine Besucher mit Früchten speist und mit einer symbolischen Waschung empfängt, beachtet dieser keinerlei Begrüßungsformalitäten. Während den einen das ehrwürdige Weiß seiner Haarflechten und des mit Asche bestäubten Körpers schmückt, trägt der andere einen schwarzen Turban über der ebenso schwarzen Schwiele auf seiner Stirn. Während der eine selbst ein „großes Wunder“ vollbringt, kann der andere von „tausend Wundergeschichten“ nur erzählen. Während jener friedlich in der Nähe zweier junger Einsiedlerinnen lebt, molestiert dieser die gelegentlich vorbeiziehenden Pilgerweiber. Und die Aufzählung könnte noch weiter geführt werden. Ich schließe sie mit dem vielleicht bedeutsamsten Unterschied zwischen den beiden Tempelbewohnern: dass nur der Pāśupata aktiv zum glücklichen Ausgang der Handlung beiträgt (wie übrigens auch der Pāśupata in Mahendravarman's Komödie), während der *dhārmika* auf den weiteren Handlungsverlauf der *Kādambarī* keinen Einfluss hat.



¹³⁸ BC 7.51-57. Siehe Abschnitt II.2 der vorliegenden Studie.

Somadevas *Yaśastilaka*

Die folgenden Seiten gelten der fiktionalen Erzählung, die der jainistische Gelehrte und Dichter Somadeva Sūri Mitte des zehnten Jahrhunderts in seinem umfangreichen Werk *Yaśastilaka* ausbreitete. Dieses enthält – unter unzähligen kultur- und geistesgeschichtlichen Details – in drei der insgesamt acht Kapitel sehr unterschiedlich gestaltete Darstellungen von Elementen śivaitischer Religiosität. Der Autor nutzt darin eine große Bandbreite an literarischen Mitteln sowohl klanglicher und formaler Natur als auch auf Ebene der Gesamtkomposition. Inwiefern diese literarischen Mittel dazu beitragen, den Inhalt der Erzählung zu vermitteln, und diese wiederum dazu, eine entschieden polemische Sichtweise auf andere als die eigenen religiös-philosophischen Lehren darzulegen, steht im Mittelpunkt der Untersuchungen. Im Unterschied zu den vorausgehenden Abschnitten II 1-5 stehen hier nicht einzelne Asketen, sondern zwei fiktive Könige im Vordergrund. Beide dienen als Hauptprotagonisten und Identifikationsfiguren der Erzählung, in der die Schilderung vom dramatischen Schicksal des einen, König Yaśodhara von Avanti, den anderen, König Māridatta von Yaudheya, dazu bewegt, vom kaula-śivaitischen Ritualismus abzulassen und der Lehre des Digambara-Jinismus zu folgen.

Einleitung

Unser letztes Beispiel für die Vielfalt literarisch-fiktionaler Darstellungen von śivaitischer Religiosität ist das jainistische Werk *Yaśastilaka* (YT),¹ das im Gebiet des heutigen Hyderabad unter der Herrschaft der Rāṣṭrakūṭas im Jahr 959 (*śaka* 881) verfasst oder fertiggestellt wurde.² Es ist in Form einer umfangreichen *Campū* gestaltet, einer romanhaften Erzählung, die sich durch den Wechsel von kunstvoller Prosa und zahlreichen Strophendichtungen auszeichnet.³ Genre und literarischer Stil des YT unterscheiden sich einmal mehr stark von jenen der oben betrachteten Werke. Überdies besteht es selbst aus stilistisch wie inhaltlich sehr unterschiedlichen Passagen. Drei davon stehen im Zentrum der folgenden Betrachtungen: 1. die bildreiche und wortgewaltige Beschreibung eines höfischen Opferrituals, 2. die dialogreiche Schilderung damit verbundener innerfamiliärer Konflikte am Herrscherhof und 3. eine Kritik religiös-philosophischer Lehren in Anlehnung an den Stil doxographischer Werke. Die drei Passagen werden in den Abschnitten 6.3.1-3 der Reihe nach und im Kontext der gesamten *Campū* behandelt. Zunächst aber ist es

¹ Textausgaben werden unten in Abschnitt 6.2 besprochen.

² Die Datierung ist auf Grundlage des letzten Schlusskolophons (YT^{p2} p. 419,10-13) möglich und bisher unumstritten; siehe u.a. Jain 1967: 27f., Handiqui 1968: 2 und Warder 1988: 660 (§ 3950).

³ Zur literarischen Form der *Campū* siehe Lienhard 1984: 265-274. Im Falle des YT wechselt die Erzählprosa mit insgesamt 2311 Strophen (Jain 1967: 1) in unterschiedlichen Versmaßen.

angebracht, Autor und Werk (6.1) und das für diese Studie verwendete Quellenmaterial (6.2) vorzustellen.

6.1 Autor und Werk

Charakteristik des YT

Somadevas Komposition ist in einem literarisch sehr kunstvollen Sanskrit verfasst und beweist formell wie inhaltlich eine hohe Bildung des Autors, beziehungsweise setzt diese beim Leser (oder Hörer)⁴ voraus. Sie ist demnach nicht an eine breite jainistische Laienanhängerschaft gerichtet, die von anderen Autoren in leichter verständlicher Sprache angesprochen wurde. Diese war in aller Regel ein den Umgangssprachen näher stehendes Prakrit mit weniger poetischem Schmuck und weniger komplexer Syntax. Im Laufe der Zeit entwickelten sich die Prakrits jedoch zu ausschließlichen Literatursprachen, die letztlich vom Sanskrit als dem geläufigeren Idiom abgelöst wurden.⁵ Im zehnten Jahrhundert schrieb Somadeva im mittlerweile zwar auch unter Jainas gebräuchlichen Sanskrit, damit aber immer noch in einer Gelehrtensprache und überdies in einem Duktus der literarischen Elite.

Der literarische Stil (*rīti*), in dem der größte Teil des YT gehalten ist, wird von den Literaturtheoretikern seit Daṇḍin (um 700) als *gaudīya* bezeichnet, was auf einen Ursprung im *gauḍa* genannten Osten hindeutet, das heißt östlich des „Mittelregion“ (*madhyadeśa*) genannten Gebiets zwischen Himālaya im Norden und Vindhya-Gebirge im Süden.⁶ Den *gaudīya* Stil zeichnen lange Komposita und eine hohe semantische Dichte aus, die als besonders „kräftig“ empfunden werden.⁷ An vielen Stellen des YT fällt eine große Vorliebe des Autors für Alliterationen, genauer: Anlaut-, Inlaut- und Endreime (*anuprāsa*), auf. Diese Stilmittel sind geeignet, um die Stimmungen des Ungestüms (*raudra*), Heroismus (*vīra*), Schreckens (*bhayānaka*) und Ekels (*bībhatsā*) hervorzurufen.⁸

⁴ Die Komplexität des Textes lässt eine Rezeption durch bloßes Zuhören fraglich erscheinen. Und auch wenn heute von vielen Werken der Sanskrit-Kunstdichtung keine große Anzahl von Manuskripten erhalten ist, ist doch davon auszugehen, dass *kāvya* zu einem großen Teil gelesene Literatur war (Pollock 2006: 4f., Ticken 2014: 86f.).

⁵ Ollett 2016: 104f.

⁶ Abhyankar 1955: 373f. Dieser regionale Ursprung des Stils ist aus heutiger Sicht nicht nachweisbar.

⁷ Aus diesem Grund scheint mir ein Zusammenhang der Stilbezeichnung mit *gauḍa* in der Bedeutung von „Zucker, Melasse“ naheliegender. Zur literarischen „Kraft“ (*ojas*) siehe oben, Abschnitte II 2.3 und 4.1. Die unterschiedlichen literarischen Stile, die Daṇḍin selbst „Wege“ (*mārga*) nannte, bespricht u.a. Gerow (1977: 230-232).

⁸ Sathaye 2010: 367.

In Passagen, in denen diese Stimmungen vorherrschen, ist die Verwendung der genannten Stilmittel daher besonders ausgeprägt. Sie finden sich aber auch an anderen Stellen, selbst solchen, wo man dies nicht erwarten würde, wie in den noch zu behandelnden doxographischen Abschnitten.

Das YT enthält auch Abschnitte, in denen ganz andere Stimmungen vorherrschen, beispielsweise die erotische, satirische oder friedliche. Über weite Strecken werden auch theoretische Standpunkte der eigenen jainistischen oder anderer religiöser und philosophischer Lehren erörtert, wobei Somadeva sich einer recht wissenschaftlichen Ausdrucksweise bedient (etwa in den letzten drei Kapiteln). Weitere Abwechslung bieten zahlreiche kürzere Erzählungen, die in die Kernerzählung integriert sind, wie etwa Tierfabeln im fünften Kapitel. Der literarische Stil ist dabei stets dem Inhalt angepasst, bleibt aber durchgehend auf einem hohen sprachlichen Niveau und entbehrt nie des poetischen Schmucks. Somit bietet das Werk genug Abwechslung, um unterschiedliche Vorlieben zu bedienen. Es ist aber fraglich, inwieweit es über einen kleinen Kreis von Gebildeten hinaus rezipiert werden konnte.

Der Gelehrte und Literaturkritiker Somadeva

Wie aus mehreren Passagen des YT hervorgeht, ist Somadeva Sūri ein Vertreter einer besonders strengen Tradition des Jinismus. Sie ist nach ihren Mönchen benannt, „deren Kleidung die Luft ist“ (Digambara), das heißt, die im Gegensatz zu „jenen in weißer Kleidung“ (Śvetāmbara) ganz auf Roben und Tücher verzichten. Denn dem Gebot der Gewaltlosigkeit (*ahiṃsā*) folgen sie in so strikter Weise, dass sie auch Kleinstlebewesen im Gewebe der Gewandstoffe nicht gefährden möchten. Diese große Rücksicht auf andere Lebewesen spielt, wie wir sehen werden, auch in der Erzählung des YT eine Rolle. Digambara-Jainas verzichten zudem auf eine Almosenschale und gestehen Frauen nicht die Möglichkeit zu, die Erlösung von weiteren Wiedergeburten zu erlangen, ohne vorher als Mann wiedergeboren zu werden. Auch in diesen zwei Punkten unterscheidet sich ihre Praxis und Lehre von jener des Śvetāmbara-Jinismus.⁹

Neben der ausgeprägt literarischen Erzählung YT können Somadeva auch wissenschaftliche Werke zugeschrieben werden, wie das der Staatsführung gewidmete Kompendium *Nītivākyāmṛta* (NVA), etwa: „Nektar der Äußerungen zur Staatsführung“. Die literarische Neigung des Autors verrät sich auch in diesem Werk durch die stilistische Eleganz der Prosa¹⁰ und eine Vielzahl literarischer Vergleiche (*upamā*, *dr̥ṣṭānta* etc.). Interessanterweise verzichtet Somadeva in diesem dem Genre

⁹ Diese und weitere Unterschiede zwischen den beiden Traditionen beschreiben Jaini (1979) und Dundas (2002: 45-59).

¹⁰ Aiyangar 1941: 202.

entsprechend ganz materialistisch geprägten Werk darauf, Gewaltlosigkeit und andere jainistische Prinzipien einzufordern. Ein philosophisches Werk mit dem Titel *Yuktīcintāmaṇi*¹¹ entstammt ebenfalls der Feder Somadevas, sowie eine kleine Zahl weiterer, nicht edierter Werke.¹² Wie die von K.K. Handiqui (1968) verfasste umfangreiche Monographie zum YT suggeriert, muss Somadeva zu den überragenden Intellektuellen seiner Zeit gezählt haben.

Ganz den literarischen Gepflogenheiten entsprechend geht der eigentlichen Erzählung auch des YT eine Reihe von Strophen in verschiedenen Metren voraus, die nach der Verehrung von Gottheiten das literarische Programm des Autors offenlegt. Den ersten drei Strophen, die den Segen des achten Tīrthaṃkara Candraprabha erbitten, folgen eine in fünf syntaktisch zusammenhängenden Strophen (*kulaka*) zum Ausdruck gebrachte Verehrung des letzten Jina und ferner ein Lobpreis seiner Erkenntnis (v. 9) und Lehre (v. 10).

In den folgenden Strophen skizziert Somadeva unter Verwendung zahlreicher dichterischer Figuren seine Kriterien für gute und gehaltvolle Dichtung, die das *Yaśastilaka* selbst in seinen Augen auch erfüllt, sowie seine Ansprüche an Dichter und Rezipienten.¹³ Nur selten würden die Leistungen namentlich nicht genannter Dichter der Vergangenheit zu seiner Zeit wieder erreicht (v. 11), und nur allzu oft würde das Studium anderer Dichter zum Übel des Plagiats führen (12f.). Seinem eigenen Werk, einem literarischen Juwel sonder gleichen (14), das in vielerlei Hinsicht interessant und lehrreich sei (15f.), läge ein lebenslanges Studium der verschiedenen Wissenschaften, Künste und religiösen Lehren zugrunde. Darüber hinaus haben seine großen literarischen Fähigkeiten zu dieser unvergleichlichen und ausgewogenen Dichtung geführt (17-20).

Auch der Genuss solcher Dichtung setze allerdings gewisse Fähigkeiten voraus (21), infolgedessen Somadeva verständige (*budha*) von schlechten (*durjana*) und neutralen (*madhyastha*) Rezipienten seines Werkes (22f.) unterscheidet. Seine Kriterien für gelungene Dichtung legt er folgendermaßen fest: Ob eine Dichtung beachtenswert ist oder nicht, ist unabhängig von einer metrisch gebundenen Form (24); große Dichter sind in der Lage, Vertrautes unvertraut und Unvertrautes vertraut erscheinen zu lassen (25) und selbst lauschende Tiere zu begeistern (26); literarisch stilisierte Formulierungen (*vakrokti*) und treffende, realistische Beschreibungen (*svabhāvokti*) schließen einander nicht aus (27); ein Prüfstein für gute Dichtung sind jene, die selbst nicht dichten (28f.); wer Dichtung aber nicht schätzen kann, bei dem sei sie zwecklos (30-32). Echte Wertschätzung haben nur jene, die selbst literarisch aktiv sind (33), denn wahre Dichtung leuchtet von innen, nicht durch den bloß oberflächlichen Prunk schöner Worte (34f.). Wahre Kritiker suchen nicht nach Fehlern

¹¹ Handiqui 1968: 1, NCC Bd. 22 (2011): 41. Der *Yuktīcintāmaṇi* ist meines Wissens nicht ediert.

¹² Siehe Botto 1962: 7f.

¹³ Die Gepflogenheit, sich in den Präliminarien zum eigentlichen Werk mit Dichtern der Vergangenheit auseinanderzusetzen, besteht spätestens seit Bāṇas *Harṣacarita* (Tubb 2014: 314).

(*doṣa*), wo keine sind, konzentrieren ihr Urteil auf ihr Kerngebiet, die Dichtung, und lassen diese, den Inhalt (*artha*) und den Wortlaut (*vāc*), für sich selbst sprechen (36-39). Zuletzt drückt Somadeva seine Verehrung für jene Dichtung aus, deren Autoren mithilfe der ästhetischen Stimmungen (*rasa*) zum Ende der Wiedergeburten führen (40), beschreibt aber auch sein damit einhergehendes zwiespältiges Verhältnis zu ihr (41):

Du raubst den Schlaf und Theorien lässt du fade schmecken,
nimmst jedem sinnlichen Objekt seine rechte Geltung,
o Dichtung, Hexe! und durch dich die Gedanken schweifen.
Und doch: die Welt, dir sei's gedankt, kann sich glücklich schätzen!

nidrāṃ vidūrayasi śāstrarasam ruṇatsi
sarvendriyārtham asamarthavidhiṃ vidhatse |
cetaś ca vibhramayase kavitā piśāci
lokas tathāpi sukṛtī tvadanugraheṇa || 41 ||

6.2 Benutzte Quellen

Vollständige Textausgaben

YT^{P1} *The Yaśastilaka of Somadeva Sūri With the Commentary of Śrutadeva Sūri*, ed. Mahāmahopādhyāya Paṇḍit Śivadatta und Kāśīnāth Pāndurang Parab, Bd. 1, Bombay (Nirṇaya Sāgara Press, Kāvyaṃālā 70) 1901.

YT^{P2} *The Yaśastilaka of Somadeva Sūri With the Commentary of Śrutadeva Sūri*, ed. Mahāmahopādhyāya Paṇḍit Śivadatta und Kāśīnāth Pāndurang Parab, Bd. 2, Bombay (Nirṇaya Sāgara Press, Kāvyaṃālā 70) 1903.

Die beiden Bände umfassen die Kapitel YT 1-3 respektive 4-8 mit dem einzigen bekannten alten Sanskrit-Kommentar, der jedoch im fünften Kapitel (p. 244) unvermittelt abbricht. Entgegen den hier wiedergegebenen englischsprachigen Titelblättern (nicht aber jenen in Sanskrit) hieß der im 16. Jh. aktive Kommentator Śrutasaṅgāra Sūri.¹⁴ Den Text begleiten textkritische Anmerkungen des Herausgebers in Sanskrit. Eine von der Nirṇaya Sāgara Press im Jahr 1916 herausgegebene Neuauflage beider Bände ist missglückt: nachdem Bd. 1 zu viele Druckfehler enthielt, kam es nicht mehr zum Druck des Folgebandes.¹⁵

YT^{S1} *Ācārya Somdev viracit Yaśaḥstilak [sic] Campū (pūrva khaṇḍ)*, ed. Sundarlāl Śāstrī, Delhi 1992 (Mahāvīr Jain Granthmālā 2).

¹⁴ Handiqui 1968: 18, auf Grundlage der Hs.-Kolophone.

¹⁵ Sundarlal im Vorwort zu YT^{S1} und Jain 1967: 30f.

Die Erstausgabe, erschienen in Varanasi 1960, konnte ich nicht einsehen.

YT^{S2} *Śrīmatśomadevasūri-viracitaṃ ‘Yaśastilakacampū’ mahākāvyaṃ yaśastilakadīpikā-khyayā bhāṣāṭīkāyā sametaṃ uttarakhaṇḍam*, ed. Sundarlāl Śāstrī, Varanasi 1971 (Mahāvīr Jain Granthmālā 3).

Die beiden von Sundarlal Sastri edierten Bände umfassen wie YT^P die Kapitel 1-3 respektive 4-8. Der Text basiert neben YT^{P1} und YT^{P2} auf fünf zusätzlich benutzten Hss. des Grundtextes und einer singulären Hs. der *Yaśastilakapañjikā* von Śrīdeva.¹⁶ Letztere listet und glossiert rund tausend seltene und teilweise nicht in die Lexika aufgenommene Sanskrit-Vokabeln. Diese und ihre Glossen sind für YT^{S2} im Anhang (*pariśiṣṭ*) 2 in der Reihenfolge ihres Auftretens im Text gelistet (p. 498-528);¹⁷ Anhang 1 (p. 485-497) enthält einen Strophenindex. Die von mir eingesehenen Exemplare von YT^{S1} sind jedoch fehlerhaft gebunden und enthalten keine Indizes. Den Sanskrittext begleitet eine mit *Yaśastilakadīpikā* betitelte Paraphrase (*bhāṣāṭīkā*) in Hindi von Sundarlal Sastri, die über eine bloße Übersetzung hinaus häufig erklärende Zusätze beinhaltet, stets in Einklang mit dem Kommentar Śrutāsāgaras.

Teilausgaben

YT^K *Yashastilaka Champū by Somadevasūri, uchchhvās 1, for M.A. examination of the University of Bombay with English Explanatory Notes etc.*, ed. J.N. Kshirsagar, Bombay 1946.

YT^C *Upāsakādhyayana (A Portion of the Yaśastilaka campū) of Somadeva Sūri with Hindi Translation, Sanskrit Ṭīkā, Introduction & Indices etc.*, ed. Kailash Chandra Shastri, Calcutta/Varanasi/Delhi 1964 (Jñānpīṭh Mūrtidevī Jain Granthmālā).

Textausgabe der Kapitel YT 6-8 (p. 1-336) auf der Grundlage von YT^{P2}, mehreren Handschriften¹⁸ und dem Kommentar *Upāsakādhyayanaṭīkā* (p. 338-515), der von Jinadasa Sastri im 20. Jahrhundert als Vervollständigung von Śrutāsāgaras Kommentar verfasst wurde. Den Grundtext begleiten Glossen zweier Handschriften und eine erläuternde Paraphrase in Hindi (*bhāvānūvād*). Text und Kommentar beginnen mit v. 4 anderer Textausgaben (YT^{P2} p. 268,15 bzw. YT^{S2} p. 182,4). Der Anhang enthält Indizes zu den Strophen, Zitaten, wichtigen Wörtern, Personen und Orten.

UAṬ *Upāsakādhyayanaṭīkā*, siehe YT^C.

¹⁶ NCC 21 (2011): 323f.

¹⁷ Eine inhaltlich gruppierte und alphabetische Liste von seltenen und lexikalisch interessanten Wörtern bietet auch Kulkarni 1957.

¹⁸ Manuskriptbeschreibungen finden sich im Vorwort des Herausgebers (*sampādkīy*, nicht paginiert).

Zahlreiche, überwiegend metrische Passagen sind zudem in der umfangreichen Werkanalyse von Handiqui (1949, 1968, 2011) nach YT^{P1} und YT^{P2} zitiert und übersetzt.

6.3 Śivaitische Praktiken in einer jinistischen Erzählung

Nachdem in den vorausgehenden Abschnitten der vorliegenden Arbeit literarische Verarbeitungen verschiedener religiöser Traditionen des Atimārga (II 1-3), des Mantramārga (II 4) und einzelner Elemente des Kulamārga (ebenfalls II 4) vorgestellt wurden,¹⁹ soll mit dem YT zuletzt noch ein Werk thematisiert werden, darin die letztgenannte śivaitische Tradition eine wichtige Rolle spielt. Die hier im Mittelpunkt stehende Göttin ist eine der Klan-Gottheiten (*kuladevatā*), die zur Bezeichnung des zur Erlösung führenden „Weges“ (*mārga*) als Kulamārga geführt haben. Ihr sind die Opferrituale gewidmet, die zwar an einem fiktiven Herrscherhof beschrieben werden, die aber – wie die Darstellungen der obigen vorgestellten Dichtungen auch – keineswegs einer religionsgeschichtlich belegbaren Grundlage entbehren.

Was das YT für die vorliegende Studie zweifach interessant macht, ist zum einen die Schilderung śivaitischer Ritualistik und Dogmatik, und zum anderen der Blickwinkel, den der Autor einnimmt, und die Absicht, die er mit seiner Darstellung verfolgt. Auf der einen Seite steht die umfangreiche und literarisch beeindruckende Beschreibungen von aufwändigen Ritualen, die von Mitgliedern des Königshofes durchgeführt werden, ergänzt durch doxographische Beschreibungen śivaitischer (und anderer) Lehren, die ebenfalls mit allen Mitteln der literarischen Kunst ausgestaltet und in den erzählerischen Kontext eingebettet sind. Auf der anderen Seite werden diese Elemente aus der Sicht eines jinistischen Gelehrten und Dichters präsentiert, dessen Erzählung auf ein so umfangreiches wie nachhaltiges „Studium für jinistische Laienanhänger“ (*upāsakādhyayana*) hinausläuft, die also nicht einzig der Unterhaltung des Lesers oder Hörers dient, sondern den Zweck verfolgt, diesen zu bekehren beziehungsweise in seinem Glauben zu bestärken. Will man eine der ganzen Campū übergeordnete ästhetische Stimmung (*aṅgī rasah*) bestimmen, wie dies seit Ānandavardhanas einflussreicher Poetik *Dhvanyāloka* aus dem neunten Jahrhundert für literarische Werke immer wieder getan wurde,²⁰ so wird man diese wohl als die friedvolle (*śānta*) identifizieren, die nachweislich seit dem vierten Jahrhundert ihren festen Platz in der jinistischen ästhetischen Theorie hat.²¹ Freilich werden im Laufe des YT auch zahlreiche andere Stimmungen hervorgerufen, oft

¹⁹ Eine Systematik dieser drei großen śivaitischen Strömungen wurde auch in Abschnitt I 1 skizziert.

²⁰ McCrea 2008: 25, 50f. und 123-132.

²¹ Warder 1999: 342f.

über lange Passagen und mit großer Intensität. Diese dienen als zweitrangige Stimmungen jedoch der Intensivierung und Kontrastierung der Hauptstimmung.

Gleich im ersten Kapitel des YT wird diese Erzähltechnik angewendet. Nach der Vorstellung der Hauptfigur der Rahmenerzählung beschreibt YT 1 in einiger Ausführlichkeit einen śivaitischen Tempel, dessen Gottheit und ein Ritual, zudem den Zweck dieses Rituals sowie diejenigen Personen, die es durchführen oder ihm als Gäste beiwohnen.

Der Tempel ist nach dem Gott Mahābhairava benannt und diesem gewidmet. Die zentrale Gottheit im dort stattfindenden Opferritual ist jedoch die als „Klan-Gottheit“ (*kuladevatā*) bezeichnete²² und mit den Namen Kātyāyanī,²³ Caṇḍamāri,²⁴ Caṇḍikā,²⁵ Bhavānī²⁶ und Rudrānī²⁷ genannte Göttin, deren ikonographische Details dem Kult der Kāpālikas entstammen.²⁸ In welchem Sinne Somadeva den Begriff *kula* genau versteht, ist nicht eindeutig. Die ursprüngliche Bedeutung des Wortes ist „Speisegemeinschaft“, später unter anderem „Schar“ und „Familie“.²⁹ Die letztere Bedeutung hat es zum Teil auch in jainistischen Erzählungen, so im Begriff der *kuladevatā*, mit dem in erster Linie jene Göttinnen bezeichnet werden, die von zahlreichen Herrscherdynastien beinahe des gesamten indischen Subkontinents verehrt wurden.³⁰ Ihre jeweils lokalen Kulte sind ab dem zweiten Jahrhundert inschriftlich und später auch aus anderen Quellen nachweisbar. Andererseits lässt sich belegen, dass *kula* im technischen Sinne nicht die Dynastien der Herrscherfamilien, sondern den Kult um Śakti bezeichnet beziehungsweise die Personen und Dinge, die mit diesem in Verbindung stehen. Die Ableitung *kaula* ist in diesem Sinne weitgehend gleichbedeutend mit dem Terminus *śākta*.³¹ Diese Bedeutung ist von den „Klans“ oder dem Kreis der Yoginīs, der im Kaula oder Kula-mārga zentralen weiblichen Gottheiten, herzuleiten.³² Solche Yoginīs begegnen uns auch in Somadevas Darstellung. Darüber hinaus bezeichnet *kula*, je nach Kontext, die höchste Wirklichkeit, die Vereinigung von Śiva und Śakti, aus der die objektive Welt hervorgeht, und die Erfahrung, nicht das bloß rationale Verständnis, der Einheit Gottes, der Welt und des Menschen. Diese und weitere

²² YTP² p. 89,10, 124,9 und 135,6.

²³ YTP² 46,8, 146,6 etc.

²⁴ Vor allem im ersten Kapitel: YTP¹ p. 44,1 etc.

²⁵ Nur im vierten Kapitel: YTP² p. 158,2. In YC^V ist dies der am häufigsten genannte Name der Göttin.

²⁶ YTP¹ p. 142,1 etc.; auch in YC^V 3.56.

²⁷ YTP¹ p. 164,2f.

²⁸ Hatley 2014: 221f. (Endnote 57). Quellenmaterial zu den Kāpālikas bespricht Sanderson (1988: 660-705).

²⁹ EWA, s.v.

³⁰ Sarkar 2017: 142-174.

³¹ Finn 1986: 54-57, Pandey 2000: 594-597.

³² Sanderson 1988: 679, Hatley 2016: 43.

Bedeutungen des Wortes sind nicht immer scharf zu trennen, was, wie zu vermuten ist, nicht zuletzt daran liegt, dass sich hier śivaitische und buddhistische Texte und Vorstellungen gegenseitig beeinflussten.³³

Das von Somadeva beschriebene Ritual verleiht demjenigen, der es unter der Leitung eines Priesters der Kaula-Tradition (*kulācāryaka*) durchführt, Gewalt über die überirdische Welt der Vidyādhara.³⁴ Man mag geneigt sein, *kulācāryaka* hier mit der gut belegten Bedeutung „Familienpriester(lein)“ zu übersetzen. Die Verbindung des Priesters zur königlichen Familie wird jedoch nicht explizit erwähnt, wohingegen das von ihm empfohlene Kaula-Ritual sehr wohl ausführlich dargestellt wird (Hatley 2014). Während andere Dichter solche Mehrdeutigkeiten gerne nutzten, sind sie bei Somadeva sehr selten. Damit ist *kula* im Fall der Bezeichnung des Ritualpriesters wohl ausschließlich im erwähnten terminologischen Sinne als Bezeichnung für den von ihm vertretenen Kult um Śakti zu verstehen. Das *taddhita*-Suffix *-ka* interpretiere ich im Sinne der Verhöhnung (*apakṣepa*) nach Pāṇini (Pāṇ.) 5.3.95 oder, nach Pāṇ. 5.3.76, als Ausdruck des Mitleids (*anukampā*). Letzteres ist für *ācāryaka* beispielsweise in Bhavabhūti's Schauspiel URC (1.45) belegt. Eine alternative Übersetzung wäre demnach: „ein Afterpriester der Kula-Tradition“. Die (Irr-)Lehre der *kulācāryakas* wird in einer doxographischen Passage des sechsten Kapitels (YT^{P2} p. 269,14f.) dargestellt, auf die weiter unten näher eingegangen wird.³⁵ Sie belegt zugleich, dass Somadeva die terminologische Bedeutung von *kula* bzw. *kaula* geläufig war.

Während die Göttin Caṇḍikā alias Bhavānī etc. auch in vergleichsweise frühen Werken der Kunstdichtung oft erwähnt und bisweilen wortreich beschrieben und angerufen wird,³⁶ trifft dies auf die

³³ Hatley 2016.

³⁴ Damit ist Somadevas *kulācāryaka* namens Vīrabhairava in mancher Hinsicht mit Harṣas *bhairavācārya* (HC 3) vergleichbar. In der Lī (Abschnitt II 5) verhalf eine religiös-magische Formel (*mantra*) zum Sieg über die Dämonen der Unterwelt, in der Kā (II 4) war es ein Stirnmal (*tilaka*), das die Macht seines Trägers auf übernatürliche Weise stärkte.

³⁵ Abschnitt II 6.3.3.

³⁶ Kālidāsa's MD ist mit der Erwähnung eines Tempels der Bhavānī in oder nahe Ujjayinī (v. 1.39) die früheste dieser Dichtungen. Handiqui (1968: 391) listet folgende Werke des 7. bis 8. Jahrhunderts, in denen die Göttin mit je unterschiedlichen Namen oder Beinamen eine Rolle spielt: Uddyotana's *Kuvalayamālā* (Kātyāyanī, Cāmuṇḍā), Bāṇas *Kādambarī* und *Harṣacarita* (Caṇḍikā), Bhavabhūti's *Mālatīmādhava* (Karālā, Cāmuṇḍā), Vākpatis *Gauḍavaho* (unter anderem Kālī, Gaurī, Caṇḍī, Mahiṣāsūramardīnī, Śabarī und Nārāyaṇī in einer längeren, ihr gewidmeten Hymne), Subandhu's *Vāsavadattā* (Kātyāyanī, Caṇḍā) und Haribhadra's *Samarācchakahā* (Kātyāyanī, Kādambarī[!]). Zu ergänzen ist Kōuhalas *Līlavāī*, darin ānī eine nicht unwesentliche Rolle spielt (Lī 236-242, 720-730, 783, 887), und – mit einiger Unsicherheit – GS 172, wo von einem Tempel der Āryā (*ajjāhara*, glossiert mit *caṇḍikāyatana*) die Rede ist (siehe Weber 1881: 62, Basak 2010: xxxi). Spätere Werke der Erzähldichtung, darin die Göttin erwähnt wird, sind außerdem die folgenden: *Taraṅgalolā* (ca. 11. Jh.), eine Kurzfassung der heute verlorenen jainistischen Prakriterzählung *Taraṅgavāī* von Pālitta (1. Jh.?), darin die Titelheldin Taraṅgavatī und ihr Geliebter der Göttin Kātyāyanī geopfert werden sollen, *Kathāsaritsāgara* (KSS) von Somadeva (nicht ident mit dem Verfasser von YT und NVA), in dessen als *Vetālapaṅcaviṃśatikā* bekanntem Abschnitt die Göttin Caṇḍikā erwähnt wird (v. 78.50), und ferner Jambhaladatta's *Vetālapaṅcaviṃśati* (VP¹), darin die Göttin Devī in der Rahmenerzählung (p. 152ff.) und

beim Ritual erscheinenden Yoginīs und die mit ihnen assoziierten Rituale nicht zu.³⁷ In dieser Hinsicht stellt Somadevas YT ein rares literarisches Zeugnis dar. Und da die Blütezeit des Yoginī-Kultes in das neunte bis zwölfte Jahrhundert fällt,³⁸ dürfte Somadeva in seinen Beschreibungen die zu seiner Zeit durchgeführten Rituale verarbeiten. Insgesamt lassen sich in seiner Darstellung Elemente des Trika, des Kulatantra und des Bhairavatantra erkennen.³⁹ Die ausführliche Behandlung des Pāśupata in Handiquis einschlägiger Monographie zum YT⁴⁰ entspricht nicht der vergleichsweise geringen Bedeutung, die diese Tradition in Somadevas Werk hat. Außer der Erwähnung und kurzen Charakterisierung innerhalb einer Aufzählung mehrerer Irrlehren,⁴¹ einer vagen Anspielung auf die Lehre des Pāśupata⁴² und einer von Somadeva nicht als Zitat ausgewiesenen Strophenhälfte, die sich in Kauṇḍinyas PABh wiederfindet,⁴³ wird diese śivaitische Tradition im YT nicht erwähnt. Unvergleichlich mehr Raum erhält hingegen die Darstellung des oben erwähnten Kultes um die Göttin Caṇḍamāri.

Die Handlung des YT

Als Inhalt dient dem YT einer der beliebtesten Stoffe in der indischen Literatur, wie die große Anzahl an Dichtungen beweist, in der dieser in verschiedenen klassischen und modernen Sprachen Indiens bearbeitet wurde. Die Erzählung war bereits lange vor Somadeva als *Yaśodharacaritra*, etwa: „Die Erlebnisse des (Königs) Yaśodhara“, bekannt. Jain (1967: 50) vermutet ihren Ursprung im siebten Jahrhundert und listet mehr als 50 Werke aus einer Zeitspanne vom achten bis neunzehnten Jahrhundert, in denen die Geschichte des fiktiven Königs verarbeitet wurde (ibid., p. 50-56). Knapp 60 solcher Werke aus dem achten bis sechzehnten Jahrhundert, die meisten nur in

Kātyāyanī in einer der Rätselerzählungen (p. 44 etc.) genannt wird. Auf purānische Belege und Beschreibungen von Caṇḍamāri verweist Hatley (2014: 221f. [Endnote 57]), auf zwei jinistische Dichtungen des 10. Jahrhunderts außerdem Handiqui (1968: 395). Viele der genannten Werke erwähnen Elemente der Riten, die ein königlicher Opferherr mithilfe eines Priesters für die Göttin durchführt. Besonders die jinistischen Erzählungen thematisieren gerne diverse Fleischopfer (Granoff 1994: 257). In HC (dazu Hatley 2007: 78f.), MM, Lī und eben YT sind diese antinomistischen Elemente bereits zu einem literarischen Topos entwickelt. Unter ihnen ist das YT das jüngste Werk, das zugleich die elaborierteste Darstellung eines Rituals für die Göttin enthält.

³⁷ Zu den Yoginīs siehe Hatley 2007: 153-162.

³⁸ Dehejia 1986: 7 und 185; ebenso Balabantaray 2013: 19.

³⁹ Hatley 2014.

⁴⁰ Handiqui 1968: 199-204, 234-240, 349f.

⁴¹ YT^{P2} p. 269: 12-14, dazu Handiqui 1968: 199.

⁴² YT^{P2} p. 271,7-13 deutet Handiqui (1968: 203f) als Somadevas Kritik am Irrglauben des Pāśupata.

⁴³ Mehr zu diesem Zitat unten, Anm. 207.

Handschriftenform zugänglich, listet Bhaskar (1988: 59-61) in der Einleitung zu seiner Textausgabe von Sakalakīrtis (15. Jh.) *Yaśodharacarita* betitelten Fassung (YC^S).⁴⁴ Somadevas Fassung ist eine der ältesten und zugleich die vielleicht umfangreichste. Die Handlung ist darin in acht Kapitel (*āśvāsa*) unterteilt und in eine Rahmenerzählung eingebettet, die mit Ausnahme der ältesten, auch von den meisten anderen Autoren übernommen wird. Ihr Verlauf gestaltet sich folgendermaßen:⁴⁵

- 1 „Die ‚Herabkunft‘ der Erzählung“ (*kathāvatāra*):⁴⁶ In der Rahmenerzählung wird **Māridatta**, der König von Yaudheya, von seinem kaula-tantrischen Lehrer **Vīrabhairava** dazu angewiesen, ein Ritual für die Göttin Caṇḍamāri durchzuführen, um sich dadurch das Zwischenreich der halb göttlichen Vidyādhara zu erobern. Für das Ritual sollen Tiere und ein besonders reines Menschenpaar geopfert werden. Die Wahl fällt auf den jungen jainistischen Asketen **Abhayaruci** und seine Schwester **Abhayamati**, deren Lehrer, der digambara-jainistische Asket und Gelehrte **Sudatta**, sich auf einem nahen Hügel zurückgezogen hat. Bevor es aber zu dem Menschenopfer kommt, erzählt Abhayaruci dem König die folgende Geschichte.
- 2 „Das Thronfolgefest“ (*paṭṭabandhotsava*). Die Kernerzählung des YT (Kapitel 2-5) beginnt mit einer ausführlichen Beschreibung des Königs **Yaśorgha**, der in Ujjayinī, der Hauptstadt von Avanti, mit seiner Gemahlin **Candramati** regiert. und deren beider Sohn **Yaśodhara** nun die Thronfolge antreten soll.⁴⁷
- 3 „Vergnügen und Glück eines Königs“ (*rājalakṣmīvinodana*). Dem Leben des frisch gekrönten Yaśodhara am Hof widmet Somadeva ein ganzes Kapitel. Im Bericht eines Spions wird auf satirische Weise auch Kritik am Hofstaat geübt.⁴⁸

⁴⁴ Das YC^S ist eine metrische Fassung ganz im Stile der handlungsreichen Erzähldichtung. Seine ca. 960 Strophen, fast durchgehend im Versmaß der *anuṣṭubh*, verteilen sich auf acht Abschnitte (*sarga*), die sich jedoch nicht mit der Unterteilung des YT decken. Verschiedene Fassungen bis zum 11. Jh. und deren gegenseitige Abhängigkeit bespricht ferner K. Krishnamoorthy in der Einleitung (p. 55-66) zu seiner Textausgabe des vom südindischen Digambara-Jain Vādirāja (11. Jh.) verfassten *Yaśodharacarita* (YC^V). Das YC^V ist eine mit knapp 300 Strophen vergleichsweise kurz gehaltene, dennoch dichterisch ausgeschmückte, und in wechselnden Versmaßen durchgehend metrische Fassung, deren Figuren, Schauplätze und Intention ebenfalls weitestgehend der Fassung Somadevas entsprechen. Eine der ältesten, nämlich die im Jahr 931 verfasste Sanskritfassung aus Hariṣenas Erzählsammlung *Brhatkathākośa* übersetzt und erläutert F. Hardy in Granoff 1990: 118-139. In Anm. 11 verweist Hardy darin auf Inhaltsangaben (in deutscher und englischer Sprache) einer Reihe weiterer Fassungen.

⁴⁵ Zusammenfassungen des YT bieten auch Keith 1920: 333f., Handiqui 1968: 21-42, Jain 1967: 42-46 und Warder 1988: 611-616 (§§ 3954-3962), ferner die Einleitungen zu den meisten Textausgaben.

⁴⁶ Die Titel der jeweiligen Kapitel sind den in allen Textausgaben edierten Kolophonen entnommen.

⁴⁷ Nach der Hauptfigur der Kernerzählung ist das YT auch unter dem Titel *Yaśodharamahārājacarita* bekannt: „Der Wandel des Großkönigs Yaśodhara“.

⁴⁸ Somadeva bringt hier seine genaue Kenntnis der königlichen Staatsführung (*rājanīti*) ein, die er auch im NVA unter Beweis stellt. Ähnlich beweist auch Bāṇa seine Kenntnis des höfischen und politischen Lebens

- 4 „Das üble Spiel der Königin Amṛtamati“ (*amṛtamatimahādevīdurvilasana*). Yaśodhara ist mit **Amṛtamati** vermählt und hat mit ihr einen Sohn namens **Yaśomati**. Eines Nachts beobachtet er den Seitensprung seiner Gattin mit einem körperlich verunstalteten Stallburschen.⁴⁹ Der König kann seine davon herrührende Niedergeschlagenheit vor seiner Mutter Candramati nicht verbergen und gibt vor, schlecht geträumt zu haben. Zwischen Candramati, einer Anhängerin des śivaitisch geprägten vedisch-brahmanischen Ritualismus, und Yaśodhara, einem Vertreter der Ansichten der jinistischen Digambaras, entspinnt sich darauf ein Disput über die Notwendigkeit von Tieropfern zur Beschwichtigung von schlechten Vorzeichen wie Träumen. Als Kompromiss wird schließlich für die śivaitische Göttin Caṇḍikā ein aus Teig geformter und gebackener Hahn geopfert. Am darauffolgenden Tag vergiftet Amṛtamati heimlich ihren Gatten und ihre Schwiegermutter.
- 5 „Schilderung der ‚Umschweife‘ durch die Wiedergeburten“ (*bhavabhramaṇavarṇana*). Als Konsequenz davon, dass sie einen Hahn getötet haben, wenn auch nur einen aus Mehl, erleiden Yaśodhara und seine Mutter eine Reihe von Wiedergeburten im Tierreich.⁵⁰ Letztendlich werden sie als **Yaśastilaka** (daher der Titel der Campū) und **Madanamati** wiedergeboren, als Kinder des Königs Yaśomati und dessen Gemahlin Kusumāvali, einer Schwester Māridattas. Schon in jungen Jahren lernen die Geschwister durch Sudatta von ihren früheren Wiedergeburten, treten daraufhin dem jinistischen Orden bei und nehmen die Namen Abhayaruci und Abhayamati an.
- 6 „Der große Aufstieg: der Weg zur Erlösung“ (*apavargamārgamahodaya*). Wiederaufnahme der Rahmenerzählung: Ergriffen von Abhayarucis Erzählung lässt Māridatta vom Ritual ab und trifft Sudatta, der eben die Stadt besucht. Dieser legt ihm die jinistische Lehre von der Vollkommenheit (*samyaktva*) und dem rechten Vertrauen (*śraddhā*, *samyagdr̥ṣṭi*)⁵¹ in die Lehre des Jina dar und widerlegt eine Reihe anderer Irrlehren.

mit mancher detailreichen Passage in der Kā (wie dem in Kā^h gesondert edierten *Śukanāśopadeśa*) und mehr noch im HC (zu letzterem siehe Pathak 1966: 36).

⁴⁹ Stallburschen wird in der Literatur nicht selten die Rolle des heimlichen Liebhabers zugeschrieben. Ein Beispiel aus der jinistischen Erzählliteratur ist Jñānasāgara Sūris *Ratnacūḍakathā* (15. Jh.). In der von Beer (1976: 128-186) leicht bearbeiteten Übersetzung von Johannes Hertel tritt der „Stallwächter“ p. 162 auf.

⁵⁰ Am Beispiel von Vādirājas YC^v hebt Pierdominici Leão (2018) die besondere Ironie hervor, die literarische Darstellungen von Wiedergeburten oft auszeichnet, und die darin liegt, dass jede Wiedergeburt als exakte Vergeltung für zuvor begangene Taten gilt. Das verbreitete Motiv der Erinnerung an vorangegangene Wiedergeburten im weiteren Kontext früher jinistischer und buddhistischer Erzähldichtungen beleuchtet Appleton 2014, mit einem Fokus auf Wiedergeburten im Tierreich p. 22-37.

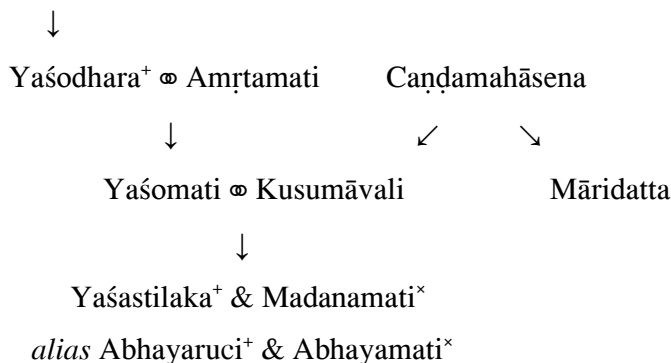
⁵¹ Vertrauen (*śraddhā*) gilt bei Somadeva und im Jinismus im Allgemeinen nicht als blinder Glaube, sondern als Einsicht (*dr̥ṣṭi*, *darśana*), und wird neben Wissen (*jñāna*) und Verhalten (*caritra*) stets als erstes in der Lehre von den „drei Juwelen“ (*triratna*) genannt (Handiqui 1968: 258, Dundas 2002: 87). Das Bedeutungs-

- 7 „Der wunscherfüllende Juwel: die rechte Lebensweise“ (*saccaritracintāmaṇi*). Eine mit Erzählungen reich illustrierte Darlegung der großen und kleineren jainistischen Gelübde (*vrata* und *anuvrata*).
- 8 „Das große Fest: Es regnet den Nektar der Lehre“ (*dharmāmṛtavaraṣamahotsava*). Nach der Darlegung jainistischer Praktiken wie dem Wiederholen religiöser Formeln und Gebete (*japa*) und der Kontemplation (*dhyāna*) treten Māridatta und seine Untertanen zur Religion der Jainas über. Die letzten drei Kapitel sind wegen ihres lehrhaften Charakters auch als „Studium für Laienanhänger“ (*upāsakādhyayana*) bekannt und werden unter diesem Titel separat ediert.⁵²

Die Erzähler der hier grob zusammengefassten Ereignisse sind die folgenden Figuren: **Sudatta**, der Yaśomati von den früheren Leben seiner Kinder und vom Grund ihrer Wiedergeburten, nämlich dem Hahnenopfer, erzählt hatte; **Yaśomati**, der dies an seine Kindern weitergibt; und **Yaśastilaka**, der mit seiner Erzählung schließlich König Māridatta dazu bewegt, der Welt zu entsagen.

Die Verwandtschaftsbeziehungen der Hauptpersonen:⁵³

Yaśorgha ⊗ Candramati^x



6.3.1 Ein Menschenopfer für Caṇḍamāri

Wenngleich die Form des Śivaismus, wie er in diesem und im vierten Kapitel des YT dargestellt wird, eine religionsgeschichtliche Fortsetzung jener Traditionen ist, die in den oben (Abschnitte II

spektrum der weitgehend synonym verwendeten Begriffe *dr̥ṣṭi* und *darśana* und ihrer mittelindischen Äquivalente in jainistischen Werken, das sich von „Glaube“ (faith) über „Perspektive“ (viewpoint) und „Weltanschauung“ bis „Wissen“ (knowledge) und „Lehrgebäude“ (system) erstreckt, erörtern Halbfass (1979: 199-201) und Folkert (1993: 113-145).

⁵² Ed. Kailash Chandra Shastri 1964, siehe oben Abschnitt II 6.2.

⁵³ Die mit hochgestellten Kreuzchen ⁺ und ^x markierten Figuren sind ihre jeweils eigenen Wiedergeburten.

1-5) behandelten Werken erkennbar waren, so kann sie doch nicht wie jene als eigentlich unorthodox bezeichnet werden. Denn sie ist Bestandteil der höfischen Religiosität, die sich, wie wir sehen werden, auf die Autorität des Veda beruft und die Zustimmung vedisch-brahmanischer Ritualpriester hat. Die śivaitische Lehre und Ritualistik stehen jedoch in deutlichem Widerspruch zur jñinistischen Lehre, die vom (impliziten) Autor⁵⁴ unmissverständlich vertreten wird. Als Digambara lehnt Somadeva jede Form von Gewalt strikt ab, ebenso jede Doktrin, die diese lehrt oder rechtfertigt. Als Gewalt betrachtet er freilich auch Tieropfer, selbst leblose Ersatzopfer in der bloß äußerlichen Form von Tieren, wie jenes, das in YT 4 beschrieben wird, und erst recht Menschenopfer, wie jenes, das Inhalt des ersten Kapitels seiner *Campū* ist.⁵⁵

„Die ‚Herabkunft‘ der Erzählung“⁵⁶

Māridatta, der junge König der Region (*janapada*) Yaudheya mit der Hauptstadt Rājapura⁵⁷ und Sohn des Caṇḍamahāseṇa (p. 12-25),⁵⁸ verbringt seine Jugend mit Abenteuern (p. 26-33) und Streifzügen durch ganz Süd- und Mittelindien (p. 33f.: durch die Reiche der Andhras, Colas, Keralas, Siṃhalas, Karnāṭas, Saurāṣṭras, Kambojas, Pallavas und Kaliṅgas) und vernachlässigt auch das Liebesleben nicht (p. 34-40). Seine Abstammung betrachtet er in seiner Verblendung als göttlich (p. 40-42). So vergehen einige Jahre (p. 43).

Eines Tages trifft er den kaula-tantrischen Priester (*kulācāryaka*) namens Vīrabhairava. Dieser verspricht ihm die Eroberung des überirdischen Reiches der Vidyādhara mithilfe eines Schwertes, dessen Wirksamkeit durch ein Ritual vervollkommen werden muss. Die im Folgenden vollständig wiedergegebene Passage besteht aus einer einzigen Satzkonstruktion, die über mehrere Seiten der

⁵⁴ Zu dem auf Booth (1961) zurückgehenden Konzept des impliziten Autors (implied author), siehe oben, Abschnitt I 2, Anm. 4.

⁵⁵ Grausige Opfergaben an die Göttin sind den klassischen Sanskritdichtern nicht fremd, wie u.a. Daṇḍin mit DKC p. 62,18-64,20 beweist: Im Vindhyaergebirge soll ein kleines Kind im Zuge eines Rituals der Kirātas der Göttin Caṇḍikā geopfert werden, kann aber gerettet werden. Die Kirātas sind ein im Wald lebendes Volk von Jägern, das ähnlich literarisch konventionelle Züge trägt, wie das Volk der Śabaras in Bāṇas Kā.

⁵⁶ YTP¹ p. 1-194, YTS¹ p. 1-102, YTK¹ p. 1-44. Titel des Kapitels nach dem Kolophon (YTP¹ p. 194,5 = YTS¹ p. 102,7f.): (...) *kathāvatāro nāma prathama āśvāsaḥ*.

⁵⁷ Möglicherweise das heutige Rajpura, ca. 40 Kilometer südwestlich von Chandigarh, Punjab (Handiqui 1968: 395).

⁵⁸ Seitenzahlen im Folgenden nach YTP¹.

Druckausgaben reicht.⁵⁹ Sie lässt inhaltlich wie syntaktisch eine Abfolge von Abschnitten erkennen, die in der Übersetzung durch kurze zusammenfassende Einschübe kenntlich gemacht wurden.⁶⁰

Da vernahm nun der König (Māridatta) eines Tages in seiner eigenen Residenz von einem Kula-Pfaffen namens Vīrabhairava, dass ein Opfer von allen (Arten von) Tieren⁶¹ vor der Gottheit Caṇḍamāri und das eigenhändige Töten eines Menschenpaares, welches alle (auspiziösen) Merkmale aufweist, die vollendete Macht des (dabei verwendeten) Schwertes bewirkt, die Welt der Vidyādhara zu erobern;

*sa punar ekadā nṛpatir ātma-rājadhānyām eva caṇḍamāri-devatāyāḥ purataḥ sakalasattvopasamhārāt svayaṃ ca sakala-lakṣaṇopapanna-manuṣya-mithuna-vadhād vidyādhara-loka-vijayinaḥ karavālasya siddhir bhavatīti*⁶² Vīrabhairava-nāmakāt kulācāryakād upaśrutyā,⁶³

Der junge König ist begeistert und versammelt Leute und das erforderliche Paar unter dem erfundenen Vorwand eines Festes:

infolgedessen er das Verlangen verspürte, der im Luftraum wandelnden Frauen Augen zu schauen;⁶⁴ in ganz gleicher Weise die Weisungen für die besagte Ehrerbietung befolgte; mit der Finte eines verfrüht gefeierten Festes des Großen Mondmonatsneunten⁶⁵ die gesamten Bewohner, Berater und Gebieter benachbarter Gebiete herbei rief; mit Trommelwirbel,⁶⁶ der so

⁵⁹ YTP¹ p. 44,1-50,4; YTS¹ p. 26,4-29,4.

⁶⁰ Um die Lesbarkeit langer Wortkomposita zu erleichtern, wurden in der Umschrift Bindestriche eingefügt und Vokalverschmelzungen gelegentlich durch einen Zirkumflex gekennzeichnet. YTP¹ p. 44,1-5 ist auch übersetzt in Hatley 2014: 221 (Endnote 53).

⁶¹ Ein ganz ähnlicher Ausdruck unten (YTP¹ p. 150,9). Mit „Tieren“ wird hier Skt. *sattva*, „(Lebe-)Wesen“ wiedergegeben, ein Begriff, der im Gegensatz zum heutigen Verständnis oft, auch hier, Pflanzen nicht mit einschließt.

⁶² Der mit *iti* abgeschlossene Satz beginnt dem Kommentar zufolge mit *caṇḍamāri-devatāyāḥ*.

⁶³ YTP¹ p. 44,1-4, YTS¹ p. 26,4-5.

⁶⁴ Die nach altindischer Vorstellung im leeren Raum (*kha*) zwischen Himmel und Erde fliegenden und lebenden weiblichen Wesen, die oft auch als Yoginīs bezeichnet werden, sind nicht nur wunderschön, sie sind auch in der Lage, ihren Verehrern übernatürliche Kräfte zu verleihen (siehe TAK II p. 168f.).

⁶⁵ Mahānavamī ist der neunte und letzte Tag des der Göttin Durgā gewidmeten Festes Navarātra, das regulär im Mondmonat Āśvina stattfindet, also am Ende der Regenzeit im September/Oktober. Der hier von Māridatta angesetzte Termin ist jedoch „zur Unzeit“ (*akāla*) angesetzt, dem Kommentator Śrutasāgara zufolge gar ein halbes Jahr zu früh im Frühlingsmonat Caitra (p. 44,21). Ihm folgt Sundarlal Sastri (*bhāṣāṭīkā* p. 26). Gegen Ende des dritten Kapitels findet eine tatsächliche Mahānavamī statt, kein erfundenes Fest wie hier (cf. Handiqui 1968: 34). Die Entwicklung des Festes aus zunächst apotropäischen, lokalen Stammestraktionen über seine Aufnahme in den viṣṇuitischen und im sechsten Jahrhundert in den śivaitischen Festkalender, bis zur zunehmenden Förderung durch die Herrscherhöfe und engen Verbindung zur militärischen Macht beschreibt Sarkar (2017: 210-271).

⁶⁶ Trommeln aller Art (*ānaka*, tr. Sundarlal *bherī-vagairah*) dröhnen auch in der Hauptstadt Rājanagara (YTP¹ p. 93,2), die der Jaina Sudatta jedoch meidet (s.u.).

gewaltig war wie das Tosen der zum Weltenende aufgepeitschten sieben Ozeane, den Freudentaumel der Gottheiten erregte, die aus anderen Welten zusammenkamen;

*khecarīloka-locanāvalokana-kutūhalitacetās tathaiva pratipanna-tad-ārādhana-vidhiḥ, akāla-mahānavamī-maha-miṣa-samāhūta-samasta-sāmantāmātya-jānapadaḥ, pralayakāla-kṣubhita-saptārṇava-rava-ghorānaka-svānāvīrbhāvita-bhuvanāntara-saṃcarad-devatā-madaḥ;*⁶⁷

Das Areal des (weiter unten beschriebenen Tempels) füllt sich mit Mahāyoginīs, deren Rasen selbst die Götter und Gestirne des Himmels in Aufruhr versetzt, wie Somadeva alliterationsreich schildert:⁶⁸

(worauf er dorthin,⁶⁹ wo (Wesen),⁷⁰ die mit Ungestüm aus dem Luftkreis, aus der Erde, aus dem Höllengrund und aus allen Ecken und Enden des Himmels hereinbrachen, wie die Fluten der Finsternis in sternklarer Nacht; die im Schwung ihre umherfliegenden Haarflechten gegen den großen Greifer Rāhu⁷¹ schleuderten, dessen Erschütterung das lüftewandelnde Volk⁷² erzürnte; deren Schädelspießspitzen splitternd aneinanderstießen, wodurch die drangeknüpften Klingeln klepperten, was der tanzende Nārada hörte, worauf der herabstieg und enttäuscht wurde;⁷³ die, als aus den höhlengleichen Schlünden der Schlangen, die schlechte Laune beim unbarmherzigen Zusammenzurren filziger Zöpfe zeigten, ein Zischen fauchte, ihre Stirnagen⁷⁴ aufrissen, daraus hervor Feuerflammen die fliegenden Flaggen auf dem Göttertempel⁷⁵ versengten; deren Schopfschmuck mit schaurigen Menschenkopfketten großgewachsene Geier

⁶⁷ YTP¹ p. 44,4-6, YTS¹ p. 26,5-7.

⁶⁸ Eine englische Übersetzung der folgenden Passage bietet Dehejia 1986: 26f. Eine Auswahl daraus übersetzen auch Handiqui (1968: 56f.) und Hatley (2014: 222).

⁶⁹ Ort und Handlung werden erst am Ende einer langen Absolutivkonstruktion in YTP¹ p. 50,2 genannt (siehe unten, Anm. 109 und 111).

⁷⁰ Um in der Übersetzung die Auflösung der syntaktischen und inhaltlichen Spannung nicht vorwegzunehmen, ist statt des eigentlichen Subjekts der Beschreibung, das erst in YTP¹ p. 47,2 genannt wird, das ganz unbestimmte Wort „Wesen“ eingesetzt.

⁷¹ Rāhu, der „große Greifer“, ist der Dämon, der als Planet periodisch über Sonne und Mond herfällt und sie nach altindischer Vorstellung verschlingt, d.h. verfinstert.

⁷² Dem Kommentar zufolge sind damit die *vidyādhara* genannten Wesen aus dem Bereich zwischen Himmel und Erde gemeint.

⁷³ Der Seher (*ṛṣi*) unter den Göttern und Erfinder der Vīṇā ist zur Erde herabgestiegen, weil er (so Śrutasāgara) Waffenklänge vermutet und daher eine Schlacht erwartet hatte.

⁷⁴ Die Mahāyoginīs tragen ikonographische Züge des Śiva und haben wie dieser je ein drittes Auge auf der Stirn.

⁷⁵ Wtl. „auf der Wohnstätte der Söhne Aditis“. Die Āditya genannten Söhne der Göttermutter sind je nach Quelle unter anderem Varuṇa, Mitra und andere vedische Gottheiten (*Rgveda*), Viṣṇu in seiner Gestalt als Zwerg Vāmana (*Mahābhārata*, *Rāmāyaṇa* und mehrere *Purāṇas*), Indra (*Mahābhārata*) oder die Sonne (*Agnipurāṇa*) (Mani 1975: 3f., 207, 265 und 770). Śrutasāgara zufolge ist mit dem Sohn der Aditi der Sonnengott (*śrībhāskara*) gemeint, und die Wohnstätte (*niketana*) bezeichnet dessen Wagen (*vimāna*), auf dem er seinen täglichen Weg von Ost nach West zurücklegt; ihm folgt Sundarlal (1992: 27).

umkreisten, welche das gleichbleibende Gleißer der Sonne hemmten;⁷⁶ an deren mit blutroten Blattornamenten bemalten Wangen Schlangen, als Ohrgehänge prangend, mit ihren Zungen leckten;⁷⁷ die übereinander stolpernd wankten und zankten, wobei die markanten Stirnfurchen Furcht erregten auf Fratzen, die reichlich Gekreisch ausstießen, welches die Mondgazelle⁷⁸ aus Furcht die Flucht ergreifen ließ, um deren Schutz die Schar der Gestirne sich erhob; die infolge des fröhlichen Fahrens durch luftige Sphären Erschwernis erfahrend mit herausgestreckten, endlosen⁷⁹ Zungen an die vor ihnen fliehenden Fluten der göttlichen Gaṅgā langten, was die sieben sagenhaften Seher⁸⁰ erzürnt; die dadurch, dass dicke Wolkendecken⁸¹ an den Ecken ihrer felsenfest gesprossenen Zahnsprossen hingen, der von Viṣṇu in Gestalt des Ebers emporgehaltenen Erde Glanz ganz überschatteten; die mit den gräulichen Geräuschen des rastlosen Gerassels des im Himmelsgewölbe hörbaren Trampelns ihrer trippelnden Tritte die Versammlung der Götter⁸² verängstigten; die, weil mit Gebein gespicktes Scheitelgeschmeide durch ihr darüber fallendes Haar blitzt, den Weltraum auch tagsüber gleichsam mit Sternen ausstatten; deren Leiber so überaus grausig und lang waren, wie die Nacht des Niedergangs aller Welten; wo (also) Mahāyoginīs die nähere Umgebung füllten;

*sasaṃrambham ambaratalād ilāyāḥ pātālamūlād digantarālebhyaś ca vibhāvaryāṃ tamaḥ-saṃtatibhir ivāvīrbhavantībhiḥ, gativega-vigalaj-jaṭājāl-ākṣipyamāṇa-mahāgraha-grāha-kṣobha-ruṣita-gagana-gāmi-lokābhiḥ, paraspara-saṃghaṭṭa-sphuṭat-khaṭvāṅga-koṭi-ghaṭita-ghanṭā-ṭamkr̥tākarnānavatīrṇa-naṭan-nārada-janita-vailakṣyābhiḥ, kaparda-nirdaya-saṃmarda-nirmodālagarda-galaguhā-sphurat-phūtkāra-sphārīta-lalāṭa-locanānala-jvālā-glapitādītisuta-niketana-patākābhogābhiḥ, śikhaṇḍa-maṇḍanoḍḍamara-naraśīraḥ-śreṇi*⁸³

⁷⁶ Zur Ikonographie der Mahāyoginīs zählt Kopf- und Halsschmuck aus aufgefädelten Menschenköpfen (Abbildungen in Dehejia 1986, Nagar 2006 etc.). Der Schopfschmuck könnte auch das flammenförmige Element auf den aneinandergereihten Köpfen bezeichnen, wie es auf Abbildungen buddhistischer Yoginīs häufig zu erkennen ist (cf. Lommel 1974, Abb. 107-109 und 111; Rawson 1973, Abb. 75 [Darstellung einer Dākinī]; Hermann-Pfandt 2007, Abb 12). Bei den erhaltenen indischen Skulpturen jedoch ist dieses ikonographische Element kaum je deutlich erkennbar (evtl. bei Nagar 2006, Abb. 46?).

⁷⁷ Schmückende Blattornamente auf den Wangen von Mädchen werden auch z.B. in Raghu. 6.72 erwähnt: *gaṇḍasthalīḥ proṣitapatralekhāḥ*. Das Züngeln ist für Schlangen weithin bekannt und liegt der Bezeichnung *lelihāna* zugrunde, ein Synonym für diese Reptilienart, gebildet aus dem Intensivum der Verbwurzel *lih* „lecken“.

⁷⁸ Die Flecken des Mondes werden im indischen Kulturraum bis heute als Gazelle oder Hase betrachtet.

⁷⁹ Das Wort *asarāla*, das in den Wörterbüchern nicht verzeichnet ist, glossiert Śrutasāgara mit *aparyanta*. Ihm folgt Sundarlal (p. 27) mit den Übersetzungen *aparyant* und *behad*.

⁸⁰ Als Sieben Seher (*saptarṣi*) der Vorzeit, deren Namen nicht einheitlich angegeben werden, gelten die Sterne des Großen Bären. Die Gaṅgā hat ihre Quelle im Himmel (Mani 1975: 276-278).

⁸¹ Die wie Geifer an den Zähnen hängende „dichte Masse“ (*ghana-saṃghāta*) interpretieren Śrutasāgara und Sundarlal Sastri als „Wolkenhaufen“ (*meghasamūha*, bzw. *meghsamūh*).

⁸² Die wörtlich „nie Zwinkernden“ (*animiṣa*), d.h. stets wachsam Götter (siehe dazu auch die Anm. zu LI 252 in Abschnitt II 5.3). Der Ausdruck ist hier des dreifachen Inlautreimes wegen gewählt (*bhīṣitānimiṣa-pariṣad*).

⁸³ Vgl. YTP¹ p. 150,1f.: *yasyāḥ kapālamālāḥ śikhaṇḍa-maṇḍanāni* (zu dieser Stelle siehe unten, p. 251f.).

paryanta-bhrānta-pravṛddha-grddha-niruddha-bradhna-dīdhiti-prabandhābhiḥ, śravaṇa-bhūṣaṇa-bhujaṅga-jihvālihyamāna-kapolatala-likhita-rakta-patrābhiḥ, itaretara-skhalana-matsarāvīrbhūtdbhāṭa-bhrakūṭi-bhīṣaṇa-mukha-mukta-sphīta-phetkāra-bhaya-palāyamāna-himakara-hariṇa-paritrāṇottālita-nakṣatra-nikarābhiḥ,⁸⁴ viyad-vihārāśraya-śrama-prasāritāsārāla-rasanāpasārīta-surāpagā-payaḥ-sparśa-prakopita-saptarṣibhiḥ, atibādhaprārūḍha-damṣṭrāṅkurāgra-lagna-ghana-saṅghāta-nirjīta-varāha-veṣa-viṣṇu-samuddhṛta-dharā-śobhābhiḥ, sanāda-rodah-kroḍa-krīḍat-kramākrānti-mukhara-ghargharaka-ghora-ghoṣa-bhīṣitānīmīṣa-parīṣadbhiḥ, divāpi kīkasotkaṭa-koṭīra-kīrṇa-keśāvakāśatayā tārakitam iva vyoma nirmāpayantībhiḥ, sakalasya jagataḥ kṣaya-kṣapābhir ivātidāruṇa-dīrgha-dehābhir, mahāyoginībhir āpūryamāṇaparisaram;⁸⁵

Allerlei dämonische Wesen treiben in der Umgebung des Tempels ihr Unwesen, darunter die zombieartigen Vetālas,⁸⁶ hexenartigen Dākinīs,⁸⁷ Geister, Nachtgespenster, Totenschädelträgerinnen und mehrere Arten tiergestaltiger Dämonen:

wo (zudem) mancherorts Rotten tanzender, zuckend klatschender Zombies⁸⁸ den Tāṇḍava-Tanz und Trubel der Dākinīs verhöhnten; wo andernorts Affen-Nachtgespenstern durch das Brauenknittern bedrohlicher Gespenster bange wurde, wobei die Bäume der Umgebung unter der Belastung brachen; wo andernorts Schädelträgerinnen sich zum schaurigen Ton und Takt der Trommeln⁸⁹ in ihren Händen wiegten, wobei durch das Schwenken der Dreizacke ihre Diadem-

⁸⁴ Dieses Wortkompositum ist mit 23 Gliedern eines der längsten im YT.

⁸⁵ YTP¹ p. 44,7-47,2, YTS¹ p. 26,7-28,1.

⁸⁶ Eine Art Dämonologie dieser Geister- und Zombiewesen, d.h. entweder von Geistern belebte Menschenleichen oder diese Geister selbst, bieten Dezső (2010) und Bollée (2015: 439f.).

⁸⁷ Den seit dem 5. Jh. nachweisbaren Kult um diese weiblichen, als Gottheiten verehrten Wesen rekonstruiert Dehejia (1986: 15f.), ihre Bedeutung für das śivaitische und buddhistische Tantra Hatley (2016).

⁸⁸ Eventuell verbirgt sich hier eine bei Somadeva seltene Mehrdeutigkeit (*śleṣa*) im Wort *uttarala-tāla-vetāla*. Vetālas werden häufig als erschreckend lang und hoch gewachsen beschrieben. Dadurch wäre ein „Palmenvetāla“ (*tālavetāla*) denkbar. Vgl. den Vetāla namens Tālajaṅgha (Palmenschenkel) in Bāṇas HC p. 270,2 (siehe Dezső 2010: 408) und den Rākṣasa des selben Namens in Jambhaladattas *Vetālapaṅcaviṣṭati* (VP¹) p. 134,21 und 136,21. Man kann aber *uttarala-tāla* auch als das „aufgeregte Händeklatschen“ dieser zombieartigen Wesen verstehen. Diese Interpretation wählt Śrutasaṅgāra, der das nicht in die gängigen Wörterbücher oder bei Kulkarni 1957 aufgenommene Wort *uttarala* mit *utkaṭa* glossiert. Eine weitere Interpretation von *tāla-vetāla* auf der Basis von Hindi- und Bengali-Erzählungen bietet Emeneau (cf. VP¹ p. xx f.). Ihm zufolge handelt es sich dabei um die beiden Leichengeister namens Tāla und Vetāla. Ähnliche Wortspiele sind nicht eben selten, z.B. in Somadevas Version der *Vetālapaṅcaviṣṭatikā* (KSS 75.43): der Autor beschreibt darin *uttālabhūtavetāla*, „gruselige Geister und Vetālas“, die sich zur Abenddämmerung auf dem Verbrennungsplatz herumtreiben, auf dem der Asket Kṣāntiśīla dem König Trivikramasena die Aufgabe erteilt, eine Leiche für sein Ritual zu beschaffen. Eine ausführliche und kunstreiche Schilderung einer Begegnung mit einem Vetāla enthält die ca. 970 verfasste Prosaerzählung *Tilakamañjarī* von Dhanapāla (Text und Übersetzung in Dezső 2010: 412-417).

⁸⁹ Die *ḍamaru*, *ḍamaruka* oder *dhakkā* genannte Handtrommel wird mit Śiva assoziiert, wie die *Viṇā* mit Sarasvatī oder die Flöte mit Kṛṣṇa. Das eher kleine und in der Mitte verjüngte Schlaginstrument hat zwei Membranen, auf die zwei festgebundene Schlägel durch Drehbewegungen des Instruments schlagen. Die frühesten Erwähnungen finden sich im *Amarakośa* (Deva 1987: 82).

Monde brachen und deren auslaufenden Nektar nun Cakora-Weibchen zu nippen versuchten⁹⁰ und durch die ganze ausgedehnte Gegend schwirrten; wo andernorts Trupps tödlicher Totengeister Dämonen quälten, die von Fleisch schwere Schalenscherben darreichten; wo andernorts Krähen-Dämonen im unverminderten Verlangen ihres heißen Hungers der Haingottheiten Sprösslinge stupsten, die in einem von Genien gehegten Hort gehütet wurden; (wo andernorts Hyänen-Dämonen mit ihren Zähnen ein Knochenfeld umgruben);⁹¹ wo andernorts Eulen-Dämonen mit ihren Schnäbeln Flaggen aus getrocknetem Leder zerfledderten; wo andernorts Tiger-Teufel vor einem Tor den dortigen Dekor aus zusammengezwirnten Zotten längst durchtrennter Ziegenhäuse mit ihren Schnauzen verzehrten; wo andernorts Büffel-Ungeheuer mit Hilfe ihrer Hufe aus Gebein gebaute Zäune zerstampften; wo andernorts elefantengestaltige Gespenster⁹² mit Schauer erregenden Rüsseln mit alten Bälgen bespannte Baldachine auseinanderrißen; wo andernorts Katzen-Nachtgespenster⁹³ im geronnenen Blute der Handabdrücke⁹⁴ an einer Wand mit ihrer scharfen Krallen Spitzen ritzen; wo andernorts bedrohliche Schakal-Dämonen im höchsten Hochmut an Rumtopftrümmern als Trinkschalen Gefallen fanden;

(*api ca*)⁹⁵ *kvacit pranṛtyad-uttarala-tāla-vetāla-kula-vidambyamāna-dākinī-tāṇḍavāḍambaram, kvacid bhrūbhaṅgābhīla-bhūta-nirbhartsita-kapi-kṣapācara-bhara-bhajyamānābhyaṛṇa-bhūruham, kvacit karoḍḍamara-damaruka-rava-laya-khelat-kapālinī-trisūla-valgana-*

⁹⁰ Das Chukarhuhn (*Alectoris chukar*), ein Hühnervogel aus der Familie der Fasanartigen (*Phasianidae*) und Gattung der Rebhühner (*Perdix*) oder Steinhühner (*Alectoris*) (Dave 2005: 282 und 494), ernährt sich der dichterischen Konvention zufolge ausschließlich vom Nektar des Mondlichts und leidet daher bei Tag Hunger bzw. verspürt (in der Bhakti-Dichtung) Liebesehnsucht nach dem Geliebten, dem Mond.

⁹¹ Siehe die Anmerkung zum Text.

⁹² Die Bezeichnung für diese Wesen, die Somadeva *koṇapa* nennt, ist etwas unklar. Die edierte Glosse Śrutasāgaras ist *asrapa*, „Blutsauger“. Es ist denkbar, dass dies auf *aśripa* zurückgeht, was gleichbedeutend mit *koṇapa* im Sinne eines „Beschützers der Zwischenhimmelsrichtungen“ wäre. Sundarlal wählt für seine Übersetzung das ganz unspezifische *asur*, „Dämon“. In VP^I p. 28,23 (Story 3, v. 2) wird der Vetāla, der dem König die 25 Rätselfragen stellt, als *kuṇapa*, „nach Aas riechend“ oder „Leiche“, bezeichnet (dass dies nicht nur metrische Gründe hat, legt die Prosa p. 150,5 nahe). Der hier verwendete Ausdruck *koṇapa* kann, wie auch das belegte *kaṇapa* „Leichnam“, als Ableitung dazu aufgefasst werden. Die hier gebotene Übersetzung „Gespenster“ ist dem An- und Inlautreim (*anuprāsa*) geschuldet.

⁹³ Ich folge in der Interpretation des sonst als Epithet Indras bekannten *purudaṃśa* der Glosse Śrutasāgaras (*mārjārarūpa*, „katzenförmig“), die wohl von der wörtlichen Bedeutung „reichlich Zähne habend“ ausgeht; ihm folgt auch Sundarlal mit *biḍālrūp*. Nach YT^K (p. 11,27) haben die Unwesen die Gestalt von Gänsen (*purudaṃśaka*).

⁹⁴ Die sonst als auspiziös geltenden Handabdrücke (*pañcāṅgula*) der Gläubigen werden hier zu blutigen Gespensterspuren. Ein ähnliches Bild evoziert Kā^P p. 224,17, wo Bāṇa die roten Handabdrücke auf einer eisernen Büffelskulptur auf die blutigen Hände des Todesgottes Yama zurückführt, der das Tier getätschelt hat. Während die literarische Figur dort die der Umdeutung (*utprekṣā*) ist, ist die Darstellung Somadevas eine konkrete, wenn auch phantasievolle, Beschreibung. Zur Verbindung zwischen Yama und dem Śaiva-tantra siehe unten ad v. 115cd.

⁹⁵ YT^{P1}, YT^{S1} und YT^K drucken die Partikel *api ca* ohne weitere Anmerkung in eckigen Klammern, vermutlich um sie als Ergänzung zu kennzeichnen. Diese entstammt Śrutasāgaras Kommentar, der diese überleitenden Worte mit *aparāṇi viśeṣāṇi dīyante* („es werden weitere Details geboten“) glossiert.

*nirbhinna-dravad-uttamsa-candrāmṛta-pāna-para-cakora-kāminī-karburī-kriyamāṇa-kakubhābhogam*⁹⁶, *kvacid unṁātha-pramātha-sārtha-kadarthyamāna-pithurārpita-jarūtha-manthara-kapāla-śakalam*, *kvacit saṁdhukṣita-kṣud-akṣuṅṅākāṅkṣa-dhvāṅkṣa-rākṣasa-kṣipyamāṇa-yakṣa-rakṣita-kṣetra-nikṣipta-vanadevatā-potam*, (*kvacit tarakṣu-rakṣo-daśana-dāryamānāsthī-prastham*,)⁹⁷ *kvacit kauśika-palāśa-tuṅḍa-khaṇḍyamānāvānāṅjina-vaijayantī-kam*, *kvacic chārdūla-dānava-vadana-vidūyamāna-cira-cchinna-cchagala-gala-jāla-jaṭila-toraṇa-mālam*, *kvacit kāsarāsura-khura-pracāra-cūrṇyamāna-karaṅka-prākāram*, *kvacit karirūpa-koṅapa-karāla-kara-vikrīyamāṇa-jūrṇa-carma-vinirmita-vitānam*, *kvacit puru-daṁśo-niśācara*⁹⁸-*khara-nakhara-śikhollikhyamānāśyāna-śoṇita-datta-bhitti-pañcāṅgulam*, *kvacid akharva-garvodgūrṇa-gomāyu-naikaṣeya*⁹⁹-*juṣyamāṇa-pāna-pātrāsava-nīpa-karparam*;¹⁰⁰

Die Praktiken der beim Ritual versammelten Personen bestehen aus äußerst strengen Selbstkasteiungen:

wo andernorts Eingeweihte auf ihren eigenen Köpfen Bdelliumharz¹⁰¹ verbrannten; wo andernorts menschliche Bestien ihre eigenen Nasenrücken¹⁰² als Lampen entzündet hatten; wo andernorts großartig Verwegene¹⁰³ durch das Trinken von Strömen eigenen Blutes Rudra günstig

⁹⁶ Ein weiteres, mit 23 Gliedern ausnehmend langes Kompositum.

⁹⁷ Text nach YTS¹ (p. 28,4f.). Śrutasāgara kommentiert diese Stelle nicht, weswegen YTP¹ (p. 48,2f.) und YTK¹ (p. 11,23f.) diese Stelle (mit einem nur sperrig zu konstruierenden *-dara-* statt *-daśana-*) in Klammern setzen. Meiner Ansicht nach sprechen drei Merkmale dagegen, dass die Passage aus der Feder Somadevas stammt: die vergleichsweise Kürze des Kompositums, die wiederholte Alliterationskette mit *-kṣa-* und der problematische Wortlaut.

⁹⁸ YTP¹ (p. 48,6-49,1) om. *-cara-*, vermutlich ein Druckfehler im Zusammenhang mit dem Zeilen- und Seitenwechsel, denn Śrutasāgara glossiert sowohl *niśācarāḥ* (mit *rākṣasāḥ*) als auch *kharanakharāḥ* (mit *tikṣṇanakhāḥ*). YTK¹ (p. 11,27): *purudaṁśaka-niśācara*.

⁹⁹ Ich ziehe die Lesart des Kommentars (*naikaṣeya*) gegenüber der des edierten Textes (*naigameya*) vor.

¹⁰⁰ YTP¹ p. 47,2-49,2, YTS¹ p. 28,1-8.

¹⁰¹ Zu diesem Duftharz (*guggula*) siehe oben, Abschnitt II 5.3, Anm. 88. Das Verbrennen des Harzes auf dem eigenen Kopf um die Gunst einer Gottheit zu erwirken wird auch in Uddyotanas Prakrit-Erzählung *Kuvalaya-mālā* erwähnt (Dezső 2010: 410). Das *Śivadharmaśāstra* (6./7. Jh.), die erste kanonische Systematisierung der Laienverehrung Śivas, beschreibt eine Praxis, bei der Lampen auf dem Scheitel (*śirasā*) oder auf der Stirn (*lalāṭe vāpi*) getragen werden (v. 5.150c-152b, eine Textausgabe dieses Kapitels durch Nina Mirnig, Österreichische Akademie der Wissenschaften, ist in Vorbereitung).

¹⁰² Ich folge der Kommentarglosse *nasāśreṇi* (sic) für *śirāvali*. Möglicherweise wurden die Flammen auch entlang der eigenen Blutgefäße (*śirā*) entzündet.

¹⁰³ Jain (1967: 78) fasst *mahāsāhasika* als Bezeichnung für Anhänger einer bestimmten śivaitischen Praxis oder Tradition auf, ohne diese näher zu bezeichnen. Śrutasāgara glossiert die Bezeichnung nicht. Die einzige mir bekannte Verwendung des Begriffs in śivaitischen Werken ist im *Mātrkābhedantra* (MBhT) nachzuweisen, dort allerdings als ein Adjektiv neben anderen wie *mahābala* („von großer Kraft“) und *mahāvīrya* („von großem Heldentum“), die einen *gaṇanāyaka* charakterisieren, womit dort eine bestimmte Existenzform gemeint ist, die gewissen Verehrern des Śiva nach ihrem Tode in Aussicht gestellt wird. Es handelt sich bei

stimmten; wo andernorts die Helden, die den Großen Eid leisten, aus dem eigenen Leib geschnitt'nes Fleisch feilschend feilboten;¹⁰⁴ wo andernorts rauhe Männer den Kreis der Muttergöttinnen¹⁰⁵ durch ihr Schwingen auf Schaukeln aus den herausgerissenen, eigenen Eingeweiden heiter stimmten; wo andernorts Menschen von kaltblütigem Kalkül ihr eigenes Fleisch dem züngelnden Feuer¹⁰⁶ als Opfergabe übergaben;

*kvacit sādḥaka-loka-nija-śiro-dahyamāna-guggala-rasam, kvacin naravyāla-prabodhita-svīya-śirāvali-pradīpam, kvacin mahāsāhasikātma-rudhira-dhārā-pāna-prasādyamāna-rudram, kvacin mahāvratika-vīra-kriya-vikīryamāṇa-svavapur-lūna-vallūram, kvacit tīkṣṇa-puruṣāpakṛṣṭa-svakīyāntra-yantra-dolana-toṣyamāṇa-mātr-maṇḍalam, kvacit paruṣa-manīṣa-manuṣyātmīya-tarasāhuti-hūyamāna-sapta-jihvam;*¹⁰⁷

Direkt und ohne Abmilderung durch Vergleichspartikel oder Ähnliches wird die Tempelstätte schließlich als eine „Stätte der Vernichtung aller (Arten von) Lebewesen“ bezeichnet. Ebendort tritt Māridatta ein und übergibt das Geschwisterpaar seinen Männern:

(worauf er also) zu der Tempelstätte, einer Stätte der Vernichtung aller Lebewesen, die selbst dem Todesgott Yama Furcht und Sorge bereitete, die selbst Śiva Mahākāla¹⁰⁸ ein Übermaß an Angst machte, gegangen und an das Podest der genannten (Göttin) getreten war,¹⁰⁹ (und) mit dem Säbel, den seine Hand erfasst hatte und der dem Weg zur Stadt des Sensenmannes¹¹⁰ glich, seinen Keule und Schlinge tragenden Soldaten das erwähnte Paar zeigte, was die Götter und Dämonen erzitterten ließ.

*yamasyāpi kṛtaśaṅkātaṅkam, mahākālasyāpi vihitasādhvasodrekam, samasta-sattva-saṃhārāyatanaṃ devatāyatanam upagamyopaviśya ca tat-pāda-pīṭhopakaṅthe*¹¹¹ *kīnāśa-nagara-mārgānukāriṇā karārpitena taravāriṇā prakampita-surāsura-lokas tan-mithunāya daṇḍa-pāśika-bhaṭān ādideśa.*¹¹²

mahāsāhasika offenbar nicht um die Bezeichnung einer bestimmten Askeseform oder Tradition. Ein weitgehend identes Zitat der Stelle (MBhT 5.43) findet sich in v. 7.598f. des ebenfalls śivaitischen Werks *Purāś-caryārṇava*.

¹⁰⁴ Die „Helden“ und ihr „Verkauf“ (*vīra-vikkaya*) von Menschenfleisch (*mahāpasu*) am Leichenverbrennungsplatz erwähnt auch Vākpāti in GV 306 und 327. Siehe auch Dezső 2010: 397f. und 408-412.

¹⁰⁵ Zu den sieben oder acht „Mütter“ genannten Lokalgottheiten siehe oben, Abschnitt II 4, Anm. 147.

¹⁰⁶ Der wörtlich „Siebenzüngige“ bezeichnet Agni, das als Gott gedachte Feuer (MacDonell 1897: 89), wie auch *saptaruci*, „Siebenglanz“, in YT^{P2} p. 353,22 = YT^{S2} p. 342,11.

¹⁰⁷ YT^{P1} p. 49,2-50,1, YT^{S1} p. 28,8-29,2.

¹⁰⁸ Dieser Beinamen Śivas bezieht sich auf die alles vernichtende Zeit (*kāla*), den Tod.

¹⁰⁹ Siehe Anm. 111.

¹¹⁰ „Sensenmann“, genauer: „Pflüger“ (*kīnāśa*), ist ein Beinamen des Todesgottes Yama.

¹¹¹ Hier endet die Absolutivkonstruktion, auf die oben in Anm. 69 hingewiesen wurde.

¹¹² YT^{P1} p. 50,1-4, YT^{S1} p. 29,2-4.

Das Schwert, das Māridatta für das Ritual verwendet, wird weiter unten ausführlich beschrieben.¹¹³ Zuvor jedoch, unmittelbar im Anschluss an die Szenerie im und um den Tempel der Caṇḍamāri und als Kontrast dazu, wird der jinitische Gelehrte Sudatta präsentiert. Die Beschreibung Sudattas besteht einmal mehr aus einer langen Hauptsatzkonstruktion (p. 50ff.) zusätzlich einer Reihe davon abhängiger, fast ebenso langer Relativsätze (*yasya ca ...*) inklusive mehrerer Strophen in verschiedenen Metren (bis p. 88).

Der Ehrwürdige unterdessen, dessen Zehen, geziert vom Glanz der Geschmeide auf der Stirn der Unsterblichen, ein Nimbus umgab,¹¹⁴ trug den erlesenen Ordensnamen Sudatta, „der Wohlgerichte“, (...) war ein Hort der Bestimmtheit, eine Mine aller Tugendjuwelen (usw.).

*atrāntare bhagavān amara-cūḍāmaṇi-mayūkha-śekharita-caraṇa-nakha-śikhollekha-paridhiḥ, sudattāparanāma-nidhiḥ,*¹¹⁵ (...) *nidhir dhairyasya, ākarāvaniś ca sarva-guṇa-maṇinām (...).*¹¹⁶

Gleichmütig erträgt Sudatta die Widrigkeiten der Jahreszeiten (Beschreibung des Winters p. 55ff., des Sommers p. 62ff. und der Regenzeit p. 71ff.). Die weitere Panegyrik (p. 73-88) hebt ihn gar über die Götter. Brahma versah die Welt mit allerlei bunten Dingen, nur um Sudattas weißen Glanz auszugleichen (p. 73-79), und Kīrti, der als heiratsfähiges Mädchen personifizierte Ruhm, würde niemand anderen wählen, selbst die Götter nicht, da sie alle im Vergleich zu Sudatta Mängel aufweisen (p. 79-87,2):¹¹⁷ Brahma (*pitāmaha*) ist ihr zu alt, Indra (*vṛddhāvasyandin*) zu grob, Agni würde die Hochzeitsgirlande versengen, dem Todesgott Yama (*daśalocana*) fallen letztlich auch Schuldlose und Geliebte zum Opfer, das Nachtgespenst Nairṛta (*kaikaseya*) könnte sie nicht umarmen, Varuṇa (*pracetas*) hat einen Wasserbauch, der Wind (*nabhasvat*) ist zu unstet, der stets betrunkene Kubera nicht redegewandt genug, Śivas Aufenthaltsort ist ganz unbehaglich (siehe unten), die Strahlen und Hände des Sonnengottes sind zu heiß, der körperliche Zustand des Mond(gott)es ist zu labil, die Stirn des ständig sich verneigenden Viṣṇu (*mukunda*) ist schwarz und sein Haupt ist kahl und die vielen Mäuler von Śivas Schlange Śeṣa sind giftig. Śiva selbst weist sie mit den Worten zurück:

¹¹³ Prosa nach v. 150 (siehe unten, p. 251). Während die Waffe sonst mit *karavāla* bezeichnet wird, heißt es hier des Gleichklangs wegen *taravāri*, weswegen auch in der Übersetzung ein ungefähres Synonym gewählt wurde.

¹¹⁴ Selbst die Götter verneigen sich tief vor ihm; ein häufiges Bild der Panegyrik.

¹¹⁵ YTP¹ p. 50,5f., YTS¹ p. 29,5.

¹¹⁶ YTP¹ p. 55,2f., YTS¹ p. 32,3f.

¹¹⁷ Die hier angewandte rhetorische Figur ist die des „(positiven) Unterschieds“ (*vyatireka*), d.h. Übertreffens, eine Art des Vergleichs, bei dem nicht die Gemeinsamkeiten, sondern die Unterschiede von Vergleichs-subjekt und Vergleichsobjekt hervorgehoben werden (Gerow 1971: 276-284).

„O Schwarzhalsiger, dessen Sitz gleich bei den unbehaglichen Scheiterhaufen ist, du verdienst es nicht, dass ich, von makellosem Wandel, deinen breiten Thron besteige!“ So konnte (auch) der in Felle Gehüllte sie nicht mit Gefallen erfüllen.

*anucita-citopakaṅṭha-pīṭha śitikaṅṭha, na bhājanam amalīna-caritrāyāḥ pṛthu-jaghana-siṃhāsan-ārohaṇānām iti kṛttivāsasam (...) cānabhinandantī (...).*¹¹⁸

Zuletzt wird beschrieben, wie die Hirtenmädchen der Gegend Sudattas Tugenden besingen (in einem letzten Relativsatz p. 87f.).

Sudatta wird von Wanderasketen, Rechts- und Textgelehrten, Dichtern, Philosophen, Grammatikern und anderen Autoritäten begleitet (p. 88-93) und sieht eines Tages in östlicher Richtung einen idyllischen Lusthain (p. 93-97) voll von Verliebten (p. 98-106). Wegen der schönen Mädchen möchte er dort nicht bleiben (p. 107), was er auch ausführlich begründet (p. 107-114). Lieber betrachtet er die Ödnis einer Leichenverbrennungsstätte (*śmaśānāraṇya*). Diese wird, wiederum in Sudattas Worten, ausführlich (p. 114-130) und nicht ohne literarische Ausschmückungen beschrieben.

Zu sich: „Oh weh! Seht den Ahnenhain, ein Heim der verschiedenen Verlangen selbst für alles Unheilvolle!“

*(svagatam.) ahaha paśyata sakalānām apy amaṅgalānām asamasamīhā-bhavanam pitṛvanam.*¹¹⁹

Mehrere Strophen in verschiedenen Metren, die nur von wenigen kurzen Prosazeilen unterbrochen sind, beschreiben zunächst die Tiere auf dem Verbrennungsplatz (Hunde, Falken, Eulen, Raben), deren bemitleidenswertes Verhalten, diverse unvollständig verbrannte Leichenteile, über die sich zum Teil die Tiere hermachen, die im Wind sich regenden Gewandfetzen, die üblen Gerüche, die Klagen der Hinterbliebenen und wiederum Knochenreste in den Kohlen. Nach der Schilderung eines herumstreunenden Schakals wird die Leiche eines einst wunderschönen Mädchens beschrieben und beklagt:

Wie ist dieses (...) Mädchen nur in diesen ganz anderen Zustand geraten!

*katham nāmeyam (...) yuvatir (...) idam avasthāntaram avātarat.*¹²⁰

Die darauf folgenden Strophen beinhalten Sudattas genaue Betrachtungen der Leiche von Kopf bis Fuß (je eine Strophe beschreibt ihre Schläfen, Brauen, Augen, Ohren, Wangen, Nase, Lippen,

¹¹⁸ YTP¹ p. 84,3-5 und 86,3, YTS¹ p. 46,3f. und 47,3.

¹¹⁹ YTP¹ p. 114,7f., YTS¹ p. 61,6. Ähnlich wie ein Bühnenautor lässt Somadeva seine Figur hier „zu sich selbst“ (*svagatam*) sprechen.

¹²⁰ YTP¹ p. 120,7-9, YTS¹ p. 63,9f.

Zähne, Hals, Brust, Hände, Taille, Nabel, Bauchhaar, Scham, Hüften, Schenkel und Füße) und seine anschließenden allgemeinen Betrachtungen (p. 120-129). Der einst schöne Kopf der Verstorbenen zierte nun einen Schädelstab (*khaṭvāṅga*):¹²¹

Mit den Fingern frisierten vorsichtig ihr Haar Verliebte, die glücklich glucksten;
ihre Stirne bestrichen mittig mit dem Mal der Sandelsalbe Galane;
und die Wange hier schminkten Liebhaber dereinst mit Moschusbalsam – und jetzt
steckt, zur Fratze entstellt ihr Schädel auf dem Spieß! Wir sehen's und fassen's nicht.

yasyāḥ kelikalaiḥ kalam kararuhaiḥ sīmantitāḥ kuntalāḥ
yasyāś candana-vandanam praṇayibhir bhālāntare nirmitam |
yasyāś cañamadena kāmibhir ayaṃ citraḥ kapolaḥ kṛtaḥ
*sā khaṭvāṅga-karaṅka-vakra-vikṛtiṃ tatraiva dhatte 'dbhutam || 114 ||*¹²²

In der darauf folgenden Āryā-Strophe nennt Sudatta denjenigen, der den Schädel auf den *khaṭvāṅga* gesteckt haben muss, denn er kennt die aus seiner Sicht unseligen Riten der śivaitischen Kāpālikas:

Wie der Todesgott (selbst) hat ein Asket mit dem „Großen Gelübde“ einen *khaṭvāṅga*-Schädel
aus ihr gemacht.¹²³

*sā kāla-mahāvratinā khaṭvāṅga-karaṅkatām nītā || 115cd ||*¹²⁴

Nach einem weiteren allgemeinen *memento mori* erklärt Sudatta den Ort als ungeeignet für (jinistische) Asketen (p. 131) und begründet dies in zwei Strophen (v. 125f.). Darauf geht er zu einem im Osten gelegenen, sehr kleinen aber feinen und unbewohnten Berg mit dem wohlklingenden Namen Munimanoharamekhala (etwa: „die Weisen betörendes Hüftband“). Die Beschreibung des Berges (p. 132-134) ist wenig naturalistisch. Sie besteht in einer zum Teil widersprüchlichen Mischung aus (a) poetischen Konventionen und (b) verschiedene Vergleiche implizierenden Wortspielen und birgt hie und da (c) Anspielungen auf die jinistische Lehre. Beispielsweise: (a) Der Berg ist „gleich einem Spielball der Waldgöttinnen“ (*krīḍākanduka iva vanadevatānām*, p. 132,4),

¹²¹ Diesen Stab oder Spieß (*khaṭvāṅga*) tragen Asketen in Nachahmung der Ikonographie Śiva Bhairavas. Er unterscheidet sich vom ebenso ikonographischen *triśūla* genannten Dreizack. Literaturverweise oben, Abschnitt II 1, Anm. 98.

¹²² YT^{P1} p. 127,6-9, YT^{S1} p. 66,6f.

¹²³ Zur Ikonographie Yamas gehört ebenfalls ein Dreizack. Mit dem Attribut des auch Kāla genannten Gottes ist vielleicht der Spieß des Śiva Mahākāla in Verbindung zu bringen, von dem Anhänger tantrischer Traditionen den *khaṭvāṅga* herleiten. Granoff (2004: 107-110) zeigt allerdings, dass Mahākāla zunächst nur eine Figur aus dem Gefolge Śivas (ein sogenannter *gaṇa*) war und erst später, zumindest seit Kālidāsa und in der Region um Ujjayinī, mit Śiva identifiziert wurde.

¹²⁴ YT^{P1} p. 127,10, YT^{S1} p. 66,8.

Tempelfest zu bringen (p. 139). Sie lassen's geschehen, ohne in große Unruhe zu geraten (p. 140f.). Die Wachen sind zwar angsteinflößend gekleidet, bitten sie aber sehr höflich, zum Tempel der Bhavānī (*bhavānībhavana*) zu kommen. Dort erwartet sie bereits der Priester, ein „Lehrer für die (Normen aller) vier Lebensstadien“ (*cāturāśramaguru*, gemeint sind dem Kommentar zufolge¹³¹ die Verhaltensnormen des Vedaschülers, Haushälters, Waldeinsiedlers und des Bettelmönches) (p. 142).

Abhayaruci und Abhayamati werden „zur Tempelstätte geführt, die nach Mahābhairava benannt und diesem (gewidmet) ist“.¹³² Dort wimmelt es von den sogenannten „fünf (Arten von) Leuten“ (*pañcajana*), das heißt von Göttern, Himmelswesen, Menschen, Nāgas und Totengeistern. Sie alle warten nur auf ein Zeichen des Königs, der schon bereit steht, auf dass sie mit dem Schlachtfest beginnen können. Bis dahin halten sie mit gezückten Waffen, die an jene des Todesgottes Yama erinnern, und mit bloßen Händen die erschrockenen Opfertiere bereit: Nutztiere wie Widder, Büffel, Kamele, Pferde und sogar Elefanten, Wassertiere wie Fische, Schildkröten und Krebse, Vögel wie Kraniche, Adler und Gänse, und auch Wildtiere wie Löwen, Tiger, Hirsche, Wölfe, Affen und andere mehr. Die das Opfer durchführen vergleicht Somadeva „mit dem Gefolge des Bogenschützen Śiva, das (am Weltenende) begierig ist, die ganze Welt zu vernichten.“¹³³

Māridatta wird mit zahlreichen Vergleichen aus der purāṇischen und epischen Mythologie beschrieben (p. 147f.), bevor zwei mächtige Strophen die Tempelgöttin Bhavānī schildern.¹³⁴

Und sie ist die Gottheit:

Auf die Zähne gesenkt der Blick, die Brauen hoch, das Augenpaar arg verdreht:
das gewaltige Spiel des schaurigen Gesichts lässt aller Welt Götter beben;

¹³¹ YTP¹ p. 142,15f.: *brahmacāriḡrhasṭhavānaprasthabhikṣūṇām*.

¹³² (...) *mahābhairavaṃ nāma taddevatāyatanam āninye* (YTP¹ p. 145,5f., YTS¹ p. 76,3).

¹³³ (...) *pañcajanaiḥ samastaṃ jagat saṃjihīṣubhiḥ pinākapāṇi-parijanair iva* (YTP¹ p. 145,4f., YTS¹ p. 76,3f.).

¹³⁴ So lautet der Name der Göttin in v. 134 (YTP¹ p. 147,1, YTS¹ p. 76,8). Die folgenden beiden Strophen sind Teil einer langen Satzkonstruktion mit zwei Relativsätzen (*sā devatā ... yasyāḥ praçaṇḍaṃ vapuḥ ... yasyāś ca ... uddhatodvellitāni*), die in der Übersetzung nicht nachgebildet wurde. Dem Kommentar zufolge repräsentieren sie zwei verschiedene literarische Stile (*rīti*), nämlich v. 136 die oben erwähnte, durch „Kraft“ (*ojas*) ausgezeichnete *gauḍīyā* und v. 137 die nur etwas weniger kraftvolle *lāṭīyā rītiḥ* (Literaturverweise hierzu in Gerow 1977: 231, n. 60). Tatsächlich erstreckt sich ein einziges Kompositum über die gesamte erste Strophenhälfte von v. 136 (38 Silben). Auch die An- und Inlautreime (*anuprāsa*) sind in beiden Strophen nicht zu überhören. Gemeinsam ist ihnen außerdem der dichterische Schmuck der Übertreibung (*atiśaya*, zu dieser Figur siehe Gerow 1971: 97f.). Bāṇa verwendet in seinen „Hundert Strophen für Caṇḍī“ (*Caṇḍīśataka*) durchgehend das Metrum der hier in v. 137 angewendeten *sragdharā*-Strophe. Zur Wiedergabe der Metren in der Übersetzung siehe Anhang 1.

Feuerstrahlen entfuhr'n dem Auge ihrer Stirn, das Firmament tat sich auf
und die Festungen der Verhassten brannten ab.¹³⁵ Ihr rasend Leib möge siegen!

Und durch sie sind

der Mond, der vor dem Knäuelgräuel der Haarzöpfe zaudert, da Schlangen drin sich schlängeln,
die Lanze, deren Schellen schallen vom Schwenken der schlackernden Totenschädelkette,
die Berge, die sie brach durch Schwenken der Arme im Jubel, Dämonen zu besiegen,¹³⁶
und auch des Meeres Wasser, spritzend beim Setzen des mächtigen Trittes, arg erschüttert.¹³⁷

sā devatā ca –

*daṃṣṭrā-koṭi-niviṣṭa-dṛṣṭi-kuṭila-vyāloka-visphārita-
bhrūbhaṅgodbhaṭa-bhāva-bhīṣaṇa-mukha-trasyat-trilokīpati |
lālāṭolbaṇa-locanānala-mīlaj-jvālā-karālāmbara-
pluṣṭa-dviṣṭa-puratrayaṃ vijayate yasyāḥ pracaṇḍaṃ vapuḥ || 136 ||*

yasyāś ca

*utsarpad-darpa-sarpākula-vikaṭa-jaṭā-jūṭa-bibhyad-vidhūni
prānta-preṅkhat-kapālāvali-calana-raṇad-ghaṇṭa-khaṭvāṅgakāni |
daitya-dhvaṃsa-pramododdhura-vidhuta-karābhoga-kharvad-girīni
sphārāghātāṅghri-pātoḥchalad-udadhi-jalāny uddhatodvellitāni || 137 ||¹³⁸*

In der darauf folgenden Prosa wird eine regelrechte Ikonographie der Göttin Caṇḍamāri ausgebreitet (p. 150):¹³⁹

Und auch an ihrem Leib und ihrem Gemüt wird die Unbarmherzigkeit gewissermaßen bildhaft: sie hat Kränze aus Totenschädeln als Schmuckstücke auf ihrem Scheitel; Kinderleichen als Ohrgehänge; abgetrennte Unterarme als Ohrringe; Wirbelknochen¹⁴⁰ Dahingegangener als Halsschmuck; Mark aus den Langknochen Verstorbener als Farbpigmente für den Leib; Schädelknochen Lebloser als Spiellotose in den Händen; Ströme von Branntwein als Bächlein für die dreimal tägliche Mundspülung; Ahnenhaine als Vergnügungsorte; Eingeäschertes aus den Scheiterhaufen als Geschmeide; als Rock (trägt sie schlacht-)frische Tierhäute; als Gürtel Eingeweideteile der Toten; als Tanzparkett (nutzt sie die) Brustkörbe der (im Jenseits) Verbliebenen; zum Zeitvertreib (spielt sie) Ball mit Ziegenköpfen; ihre Wasserspiele (treibt sie) in

¹³⁵ In der epischen und purānischen Literatur gilt nicht Bhavānī, sondern Śiva als der Vernichter der drei Burgen der „Verhassten“, der Asura genannten Widergötter. Auf diese Tat verweisen viele weitere Beinamen Śivas, z.B. Tripuradahana, „Versenger der drei Burgen“.

¹³⁶ Gemeint sind der Büffeldämon Mahiṣasura und andere.

¹³⁷ Vgl. die Übersetzung in Handiqui 1968: 168.

¹³⁸ YTP¹ 148,6-149,7, YTS¹ p. 77,5-78,2.

¹³⁹ Die Prosapassage übersetzt zum größten Teil auch Handiqui (1968: 56).

¹⁴⁰ Die einzelnen Wirbelknochen (*kīkasa*, cf. Hoernle 1907: 106, 148 und 241) können durch die den Wirbelkanal bildende Höhlung wie Schmucksteine (*maṇi*) aufgefädelt werden.

Blutbecken; die Lämpchen zur Abendandacht (entzündet sie) mit Flammen aus den Feuern der Verbrennungsplätze; das Essgeschirr (fertigt sie) aus den Schalen der Menschenschädel; und ihre großen Gelüste (stillt sie) mit dem Opfer aller Lebewesen.¹⁴¹ (...)

Nicht nur dem Namen nach ist sie
als Caṇḍamāri bekannt geworden.
Mit Leib und Seel' und ihrem Treiben
ward sie berühmt als „rasendes Morden“.

*api ca tasyāḥ śarīre manasi ca kim iva nairghṛṇyaṃ varṇyate. yasyāḥ kapālamālāḥ
śikhaṇḍamaṇḍanāni, śavaśiśavaḥ śravaṇāvataṃsāḥ, pramitaprakoṣṭhāḥ karṇakuṇḍalāni,
pareta-kīkasa-maṇayah kaṇṭhabhūṣaṇāni, parāsu-nala-rasāḥ śarīravaraṇakāṇi, gatajīvita-
karaṅkāḥ karakrīḍākamalāni, sīdhu-sindhavaḥ saṃdhyācamana-kulyāḥ, pitṛvanāni
vihārabhūmayah, citābhasitāni candrakavalāḥ,¹⁴² caṇḍātakam ādracarmāṇi, sārasanaṃ
mṛtakāntracchedāḥ, pranartana-pradeśaḥ saṃsthitorasṭhalāni, kandukavinodaḥ
stabhottamāṅgaliḥ, jalakelayaḥ śoṇitadīrghikābhiḥ, niśāvali-pradīpāḥ śmaśāna-kṛśānu-
kīlābhiḥ, pratyavasānopakaraṇāni naraśiraḥ-karoṭibhiḥ, mahānti dohadāni ca
sarvasattvopahāreṇa. (...)*

*na kevalam asau nāmnā caṇḍamārīti paprathe |
apy aṅga-citta-cāritraś caṇḍamārīti viśrutā || 138 ||¹⁴³*

Abhayaruci bleibt gefasst (p. 151),¹⁴⁴ sorgt sich aber um seine Schwester. Denn sie kann ja als Mädchen die Erlösung nicht erlangen, wie sie selbst sagt.¹⁴⁵ Als vollkommene Weltentsagerin empfindet sie keine Missgunst, und ohne Neid kann sie die nachfolgende Metapher aussprechen:

„Dein Körper erlaubt dir das Glück der Loslösung,
der weibliche meine ist nicht ihrer würdig.
Ein Leib wie der meine steht dir nicht im Wege,
vermähle dich also mit ihr – der Erlösung.“

Und insofern sie die höchste Wahrheit erkannt hatte, die Furcht vor dem Tode missachtend, betrachtete sie, mit Seitenblicken der Abgeklärtheit Kummer und Sorgen im Geiste ihres Bruders gleichsam ablesend, sein Gesicht.

¹⁴¹ Vgl. oben (YT^{P1} p. 44,1-4).

¹⁴² Der Ausdruck *candrakavalāḥ* ist eigenartig: Wörtlich bezeichnet er vielleicht „mond-“, d.h. „goldfarbene“ (*candra*, diese Bedeutung nehmen Kulkarni [1957: 326] und Jain [1967: 317] für YT^{P1} p. 173,6 an) „Stücke“ (*kavala*) als Schmuck. Śrutasaṅgāra interpretiert ihn in seiner Kommentarglosse als „Ornamente aus angenehmem Schmuck“ (*sukhamaṇḍanabhūṣaṇāni*).

¹⁴³ YT^{P1} p. 150,1-9 und 151,5f., YT^{S1} p. 78,3-8 und 79,1.

¹⁴⁴ Strophen 139f. (YT^P p. 151f.) tr. in Handiqui 1968: 129f.

¹⁴⁵ Gemäß der Lehre der Digambaras ist es Frauen verwehrt, die Befreiung von weiteren Wiedergeburten zu erlangen, was freilich auch in Werken der Erzählliteratur beachtet wird (Appleton 2014: 60-65).

*tvaṃ mokṣa-lakṣmī-kṣama-dīkṣa-dehaḥ
strītvān na tan-mānyam idaṃ vapur me |
ato madīyāṅga-hatāntarāyo
mukty-aṅganā-saṅgamane yatasva || 145 ||
iti vidīta-paramārthatayāvadhīrita-maraṇa-bhayā prasādavadbhir apāṅgapātaiḥ
sahajanmanaś cetasi śocana-cintām ivāpacinvatī tad-ānanam apaśyat |¹⁴⁶*

Das erweicht dem Māridatta das Herz, und beim Anblick der beiden lichtet sich seine Verblendung (p. 154f.), sodass er sich selbst über sein grausames Vorhaben wundert (p. 156). Ein Barde bringt ihn mit ein paar Strophen von seinem Grübeln ab (p. 158). Es folgt eine erneute Beschreibung der Zwillinge als schmucklos, aber strahlend schön (p. 159f.).¹⁴⁷ Darauf legt Māridatta das Ritualschwert auf das Podest der Göttin (*rudrāṅṅīpādapīṭha*)¹⁴⁸ und weist den Geschwistern einen Sitz (p. 161-164). Seiner großen Bedeutung gemäß wird das Schwert nun ausführlich beschrieben. Ich greife nur die folgenden Beispiele für den phantastischen Bildreichtum der Passage heraus:

darin sich unzählige (Dämonen mit) Augen wie glühende Kohle¹⁴⁹ spiegelten, gleich dem Omen eines Kometenschauers, das sich zum Zeitpunkt der Niederlage feindlicher Soldaten manifestiert; (...) gleich einem Mantra zur Gewinnung der (Göttin) Heldenglorie, die von Opfergaben in Form von Blut verwöhnt ist, welches nach dem Bersten der Brüste schwer abzuwehrender Feinde sich in Strömen ergießt; (...) mit dem in vielen großen Schlachten den zufriedenen Kriegsgöttern Opfergaben dargebracht wurden (usw.).

*pratimā-samāgatāṅgāra-nibha-netra-nikaraḥ pradarśita-śatru-kṣatra-kṣaya-kāloḥkā-
jālāvātara iva, (...) durvāra-vairi-vakṣaḥsthaloddalana-galad-dhārā-rudhiropahāra-
durlalita-vīralakṣmī-samākaraṣaṇa-mantra iva, (...) aneka-mahā-samānika-saṃtoṣita-
raṇadevatā-vihita-bali-vidhānaṃ (...) karavālam (...).¹⁵⁰*

Wie jedes mächtige (Ritual-)Schwert hat auch dieses einen Namen.¹⁵¹ Es heißt *vīraśrī-vibhramadarpaṇa* (p. 163,5), was, wenn man es ohne Mehrdeutigkeit (*śleṣa*) interpretiert, „Spiegel für die

¹⁴⁶ YTP¹ p. 154,1-4, YTS¹ p. 80,4f.

¹⁴⁷ Somadeva formuliert dies u.a. mit einer Reihe von Scheinwidersprüchen (*virodhābhāsa*). Diese Figur verwendet bereits Aśvaghōṣa in BC 7.2, um den Bodhisattva zu preisen.

¹⁴⁸ Ein Ritual im Verlauf des Festes Navarātra, bei dem das Schwert auf das Podest der Göttin gelegt wird, um es mit göttlicher Energie (*śakti*) zu laden, ist aus Ritualtexten und dem *Devīpurāṇa* durchaus belegbar (Sarkar 2017: 197-199). Opfergaben in Form von eisernen Schwertern erwähnt auch Vākpati in GV 301 und 306.

¹⁴⁹ Hiermit ist Śrutasaṅgāra zufolge eine gewisse Art von Rākṣasas gemeint.

¹⁵⁰ YTP¹ p. 161,3, 162,3f., 163,4-6, YTS¹ p. 84,3f., 6f., 85,2f.

¹⁵¹ Vgl. *aṭṭahāsa* (HC p. 168,1), das Schwert des Königs Puṣpabhūti, das er im tantrischen Ritual des Bhairavācārya verwendet. Das laute Lachen (*aṭṭahāsa*), nach dem die Waffe benannt ist, ist auch jenes, das der von einem Vetāla besessenen Leiche in KSS 12.8.53 entfährt. Ein Schwert, das nach seiner Länge von

Coquetterie der Heldenglorie“ bedeuten mag. Die Heldenglorie (*vīralakṣmī*) ist hier personifiziert und zur Gottheit erhoben.

Die Geschwister setzen sich und richten an den König eine „Belehrung über das wahre Wesen der Dinge“ (*tattvopadeśa*), wie sie es nennen: Sie verzeihen ihm, da er ja letztendlich gerecht, verständig, umgänglich und besonnen wirkt (p. 165f.), und segnen und preisen ihn mit einer langen Reihe von Strophen (v. 154-214), die sie von ihrem Lehrer Sudatta kennen. Abhayaruci spricht zuerst (p. 167-171), dann seine Schwester Abhayamati (p. 172-175). In einem der wenigen Prosa-Abschnitte (p. 176), von denen die Strophen in unterschiedlichen Metren unterbrochen werden, überlegt Abhayaruci, dass eine religiöse Belehrung (*dharmopadeśa*) für jemanden, der daran nicht gewohnt ist, zu viel des Guten wäre, und dass sie ihren Zweck verfehlen würde. Māridatta hätte keine Freude am „Nektar der Belehrung“. Darauf folgen (p. 181) weitere Preisstrophen der Abhayamati (v. 188-214).

Māridatta vernimmt's, wundert sich über die ausnehmend jungen und schönen, aber asketisch so rigorosen und tiefsinnigen Weltentsager (p. 190-192) und fragt sie nach ihrer Herkunft und warum sie das weltliche Leben aufgegeben haben (*pravrajana*). Abhayaruci erklärt sich zu einer Antwort bereit, und mit zwei Anrufungen an den Jina, er möge Māridatta nur das Beste gewähren (p. 193f.), endet das erste Kapitel des Werkes.

Zur literarischen Darstellung

Die Haltung des Autors den śivaitischen Vorstellungen und Praktiken gegenüber kommt bereits im ersten Kapitel überdeutlich zum Ausdruck. Der śivaitische Ritualismus bildet geradezu den diametralen Gegensatz zu jener Form des Jinismus, die im YT als konsequent gewaltlos dargestellt und zum Teil argumentativ begründet wird. Dem bombastisch-grausigen Bild des tantrischen Opferrituals, das der Machterweiterung des Königs dient, inmitten von dem Tode geweihten Tieren und allen nur erdenklichen irdischen und überirdischen Unwesen, stellt Somadeva den hochgelehrten und weltabgewandten Asketen und das unschuldige junge Geschwisterpaar gegenüber. Ohne feinere Schattierungen (und ohne Humor) werden Gut und Böse, Gewaltlosigkeit (*ahiṃsā*) und Gewalt (*hiṃsā*)¹⁵² aufs Eindringlichste kontrastiert. Dasselbe gilt für die Mehlgockel-Episode

„mehr als 30 (Daumenbreiten)“ (*nistrimśa*) eher bezeichnet als benannt ist, erhält der Held der *Avantisundarikathā* (8. Jh.), König Rājahaṃsa, bei einem Mahākāla-Ritual. Es wird ihm von einem Gott namens Āmardaka als Auszeichnung verliehen (Dezső 2010: 410). Als *nistrimśa* wird auch Māridattas Schwert in YC^v 1.56 bezeichnet.

¹⁵² Jain (1967: 46-49) betrachtet die literarische Verarbeitung der für den Jinismus zentralen Konzepte von *hiṃsā* und *ahiṃsā* als eines der Hauptmotive des YT.

im vierten Kapitel. Vor diesem Hintergrund stehen auch eine Reihe weiterer religiöser und philosophischer Irrlehren, die im sechsten Kapitel im Zuge einer jinistischen Lehrrede behandelt werden.¹⁵³

Es ist vielleicht dieser literarischen Kontrastierung zuzuschreiben, und weniger der historischen Bedeutung der śivaitischen Traditionen zur Zeit Somadevas, dass viṣṇuitische Traditionen vergleichsweise wenig Beachtung im YT finden.¹⁵⁴ Die blutigen Opferriten und die furchterregende Göttin Caṇḍamāri ermöglichen den größeren und deutlicheren Kontrast zur Gewaltlosigkeit der jinistischen Lehre.

Eine deutliche Tendenz zu einer solchen literarischen Kontrastierung ist bereits in Aśvaghōṣas BC zu erkennen. Mehrere der furchteinflößenden Geschöpfe in Māras Armee, die im 13. Kapitel des Werkes versucht, das Erwachen des Bodhisattva zu vereiteln, werden mit Merkmalen des transgressiven śivaitischen Asketismus beschrieben (siehe oben, Abschnitt II 1.3). Somadeva ist in seiner Darstellung jedoch um vieles ausführlicher und direkter. Während der Autor des buddhistischen Werks aus dem ersten Jahrhundert sich auf kurze Erwähnungen etwa von Schlangenhalsketten, Bestäuben mit Asche und Schädelstäben (*khaṭvāṅga*) beschränkt, ergeht sich der Verfasser des um neun Jahrhunderte jüngeren jinistischen Werks in unvergleichlich zahlreicheren und ausführlicheren Beschreibungen. Und während die Truppe des Todesgottes einzig dem Bodhisattva in seiner tiefsten Meditation erscheint, sind die Schrecken des im YT geschilderten Kaula-Rituals für alle daran Beteiligten sichtbar. Dabei ergibt sich eine nicht ganz zufällige Parallele der beiden Szenarien durch die Namensverwandtschaft der beiden Gottheiten, die mit Tod und Schrecken in Verbindung stehen: dort *Māra* mit seiner grässlichen Armee, hier *Caṇḍamāri* mit ihren fürchterlichen Mahāyoginīs, angelockt durch *Māridatta*s Ritual und den dabei vollzogenen horrenden Selbstgeißelungen.

Die scharfe Trennung zwischen wahrer und falscher Religion ist im Lichte des Bekehrungsmotives verständlich, das Somadevas Erzählweise zugrundeliegt. Diese Erzählweise, „this kind of literary narration, meant first to catch the attention and then to preach for conversion“ (Filliozat 1983: 99), derer sich nicht nur jinistische, sondern auch buddhistische Autoren wie Aśvaghōṣa bedienen, bestimmt die gesamte *Campū*. *Māridatta*, der knapp davor ist, der Göttin *Caṇḍamāri* das Leben eines jungen und schuldlosen Geschwisterpaares zu opfern, soll vom jinistischen Glauben überzeugt werden. Aber mehr noch soll der Leser überzeugt und, falls er es bereits ist, in seinem

¹⁵³ YT^{P2} p. 268,24-270,14, siehe II 6.3.3.

¹⁵⁴ Anders sieht das Goswami (1951, ohne Seitenzahlen): „[Somadeva] does not have much to say on the Pancharatra system or the Vishnu cult. Probably Saivism wielded greater influence than Vaishnavism at the time.“

Glauben bestätigt werden. Es ist daher vielleicht besser, statt von einem Bekehrungsmotiv, von einem (religiösen) Überzeugungsmotiv zu sprechen.

Ungeachtet der unterschiedlichen und über lange Strecken vorherrschenden Stimmungen (*rasa*) des Schreckens (*bhayānaka*) und Ekels (*bībhatsā*) gilt, wie bereits erwähnt, die friedliche (*śānta*) als die hauptsächliche Stimmung des gesamten YT. Denn letztendlich möchte die Erzählung zu Einsicht und Friedfertigkeit im jinistischen Sinne führen. Der *śāntarasa* wird von den Poetikern erst seit Rudraṭa (ca. 850) als eine der wesentlichen literarischen Stimmungen anerkannt,¹⁵⁵ kann aber mit gutem Recht bereits für die Werke Aśvaghoṣas postuliert werden,¹⁵⁶ in denen ebenfalls auch mehrere andere Stimmungen zum Ausdruck kommen. Dies ist eine weitere Parallele, die das frühe buddhistische Werk BC mit dem viel späteren jinistischen YT verbindet.

Auf die Fähigkeit, nicht nur sprachlich-literarisch, sondern auch inhaltlich und dogmatisch zu überzeugen, spielt die folgende Strophe an, die den der eigentlichen Erzählung vorangestellten Präliminarien entnommen ist.¹⁵⁷ Indem sie den Begriff des Dichters rhetorisch überhöht,¹⁵⁸ beschreibt sie den hohen literarischen Anspruch des Autors. Sie kann, da der Zweck der Dichtung Somadevas über den des bloßen Lesevergnügens hinausgeht, sowohl auf seine literarischen Fähigkeiten als auch auf das Überzeugungsmotiv bezogen werden:

Nur die sind (wahre) Dichter in der Welt, deren literarischer Gegenstand,
(selbst) ein unorigineller, originell und deren Zweck, (auch) ein unvertrauter, vertraut wird.

ta eva kavayo loke yeṣāṃ vacanagocaraḥ |

sapūrvo 'pūrvatām artho yāty apūrvaḥ sapūrvatām || 1.25 ||¹⁵⁹

Selbst ein alter Hut kann und soll in der dichterischen Darstellung glänzen.¹⁶⁰ Die wiederkehrende Kritik an den brahmanischen Tieropfern beispielsweise nimmt schnell den Geschmack einer trockenen Moralpredigt an. Eine mit Kunstsinn erzählte Geschichte hingegen vermag auch jene zu überzeugen, die dem bloßen Inhalt abgeneigt sind. Und umgekehrt: Was zunächst befremdlich wirkt, soll dem Leser in einer packenden Erzählung näher gebracht werden. Werden Sie doch

¹⁵⁵ Pollock 2016: 85. Die Äußerungen zum *śāntarasa* im Werk Udbhaṭas (ca. 800) wurden wahrscheinlich später eingefügt. Es ist aber nicht ausgeschlossen, dass sie aus einem heute verlorenen Werk desselben Autors stammen (ibid., p. 48 und 70).

¹⁵⁶ Warder 2009: 39f. (§ 90).

¹⁵⁷ Siehe oben p. 228.

¹⁵⁸ Śrutasaṅgāra (YT^{P1} p. 8,14) identifiziert die „Übertreibung“ (*atiśaya*) als den dichterischen Schmuck dieser Strophe.

¹⁵⁹ YT^{P1} p. 8,1f., YT^{S1} p. 5,4.

¹⁶⁰ Literarische Originalität (*navatva*) wird u.a. in Ānandavardhanas *Dhvanyāloka* gefordert. Und es ist die literarische Stimmung (*rasa*), die wesentlich dazu beiträgt, Altbekanntes (*dṛṣṭapūrvā arthāḥ*) neu erstrahlen zu lassen (Bronner et al. 2014: 22-24).

Anhänger des Jinismus! Ohne Vorwarnung mag diese Aufforderung allzu originell und absurd klingen. Der Dichter jedoch kann (oder möchte jedenfalls) durch sein Werk Sympathie und in weiterer Folge Vertrautheit mit seinem Anliegen erwecken.

Durch diese Fertigkeit seitens des Autors kommt es zu dem, was Lewitscharoff (2014: 142) „kostbares Neuhören“ auf Seiten des Rezipienten nennt. Dieses, so die deutsche Autorin und Literaturkritikerin, „wird nur zuwege gebracht aus der Dynamik zwischen Fremd und Vertraut“ (ibid.). Dass die Reaktionen unterschiedlicher Leser dennoch unterschiedlich ausfallen werden, dessen war Somadeva sich wohl bewusst, wie er selbst sagt:

Ich denke, diese Dichtung wird die Taugenichtse amüsieren,
die geistig Wachen inspirieren, und die Neutralen provozieren.

durjanānāṃ vinodāya budhānāṃ matijanmane |
madhyasthānāṃ na maunāya manye kāvyam idaṃ bhavet || 1.22 ||¹⁶¹

Somadevas Pandāmonium

Die Wesen, die neben den hexenartigen Mahāyoginīs und den sich kasteienden Asketen beim Tempel ihr Unwesen treiben,¹⁶² fallen in die Kategorie der Ungeheuer und Schreckgespenster. Feenartige Wesen der Welt zwischen Himmel und Erde (Apsarasen, Gandharvas und Vidyādharas) wohnen dem Ritual nicht bei. Yakṣas, die üblicherweise nicht als unheilsam, sondern durchaus positiv betrachtet werden,¹⁶³ finden zwar auch Erwähnung, aber nur in ihrer Funktion, den Nachwuchs der Waldgottheiten zu hüten. Am Ritual selbst sind sie nicht beteiligt.

Somadeva schöpft dabei aus einem großen Vokabular für die im Normalfall unerwünschten Wesen. Allein für die theriomorphen Dämonen findet er mindestens sechs Ausdrücke und wählt sie so, dass sie mit dem Wort für das Tier, an das ihr Aussehen erinnert, einen Gleichklang ergeben, zum Beispiel *śārdūla-dānava* („Tiger-Teufel“), *kāsarāśura* („Büffel-Ungeheuer“) oder auch *tarakṣurakṣas* (Hyänen-Dämon), wenn die von Śrutasāgara nicht kommentierte Passage ebenfalls aufgenommen werden sollte.¹⁶⁴

Die Wortkomposita zur Bezeichnung der Tier-Ungeheuer sind theoretisch nicht nur als Vergleiche (*samāśopamā*) zu verstehen, also z.B. *kapi-kṣapācara* als „affen(gleiches) Nachtgespenst“. Sie

¹⁶¹ YTP¹ p. 8,1f., YTS¹ p. 5,1.

¹⁶² YTP¹ p. 47,2-49,2.

¹⁶³ Nur in den ältesten Textzeugnissen, wie *R̥gveda* und *Kauśikasūtra*, wird zur Vorsicht vor diesen Wesen geraten (Coomaraswamy 1971, Part 2, pp. 1-3).

¹⁶⁴ Siehe oben, Anm. 97.

könnten auch im Sinne einer metaphorischen Identifikation (*rūpaka*) interpretiert werden: „Nachtgespenster, (die in Wahrheit) Affen (sind)“. Gegen letztere Auffassung spricht jedoch die Szene, in der diese Wesen auftauchen. Anders als in Bāṇas Schilderung des vergleichsweise harmlosen Caṇḍikā-Tempels, der tatsächlich von allerlei Tieren besucht oder bewohnt wird, versammeln sich in Somadevas Mahābhairava-Tempel viel bedrohlichere, menschliche und übermenschliche, Gestalten. Der Ausdruck *kari-rūpa-koṇapa* „elefantengestaltiges Gespenst“ bringt den Vergleich eindeutig zum Ausdruck und fiele aus der Reihe, würde man die anderen Tier-Ungeheuer tatsächlich als ungeheure Tiere verstehen.

Dämonische Wesen mit tierischen Zügen sind keine Erfindung Somadevas. Śivas Truppe (*gaṇa*) von tiergestaltigen Wesen war lange vor dem YT fester Bestandteil der śivaitischen Vorstellungswelt.¹⁶⁵ Der heute vielfach verehrte elefantenköpfige Gott Gaṇeśa ist vermutlich der bekannteste Vertreter dieser Truppe. Die bis dato älteste erhaltene Schrift des kaschmirischen Trika-Śivaismus, die ins siebte Jahrhundert datierte kürzere Rezension des *Siddhayogeśvarīmatatantra*,¹⁶⁶ erwähnt Leichengespenster (*vetāla*) mit Kamel-, Tiger- und Eselsgesichtern.¹⁶⁷ In der 23. Erzählung des VP haben Dämonen (*rākṣasa*) die Fähigkeit, die Gestalt von Krokodilen (*kumbhīra*), Echsen (*krkalāsa*), Blutegeln (*jalauka*) und Bienen (*bhramarī*) anzunehmen.¹⁶⁸

Die jinistische Literatur kennt als *vyantara* bezeichnete Wesen der Zwischenwelten, die in der obersten Schicht der ersten Unterwelt, genannt „Juwelenglanz“ (*ratnaprabhā*), leben sollen und in acht Klassen oder Gruppen unterteilt werden (*piśāca*, *bhūta*, *yakṣa*, *rākṣasa*, *kiṃnara*, *kiṃpuruṣa*, *mahoraga* und *gandharva*).¹⁶⁹ Dämonen (*rākṣasa*) werden dabei der zweiten Schicht derselben Unterwelt zugerechnet. Die tiergestaltigen Wesen, die in YT 1 ihr Unwesen treiben, sind vielleicht auch durch die *kiṃnaras* inspiriert, deren Erscheinung halb menschlich, halb tierisch ist. Diese Fabelwesen werden häufig mit einem Pferdekopf dargestellt, so dass, wer sie zu Gesicht bekommt, sich fragen muss, ob das Wesen denn „etwa ein Mensch?“ (*kiṃ narah*) sei. Wahrscheinlicher ist jedoch ein Einfluss aus der Vorstellungswelt der Mahāyoginīs, weiblicher Wesen, die man sich ebenfalls mit den Köpfen verschiedener Tiere vorstellte. Die fliegenden, halbgöttlichen Mahāyoginīs wurden bereits Jahrhunderte vor der Entstehung des YT kultisch verehrt, und zahlreiche

¹⁶⁵ Dehejia 1986: 23f.

¹⁶⁶ Törzsök 1999; Datierung *ibid.*, p. vi f.

¹⁶⁷ Törzsök 1999: 34 und 150 (v. 13.16), Dezső 2010: 398.

¹⁶⁸ VP^J p. 134,11f. und p. 136,5.

¹⁶⁹ PW s.v. *vyantara*-. Siehe auch Dezső 2010: 411 und Kshirsagar 1946: 32f. (Anm. zu § 17). Jinistische Vorstellungen von Wiedergeburten im Reich dieser Wesen behandelt Appleton 2014: 43-59.

erhaltene Skulpturen, die sie in zigfachen Variationen darstellen, stammen aus der ungefähren Zeit Somadevas.¹⁷⁰

In der folgenden Tabelle sind alle Bezeichnungen für die verschiedenen in YT 1 genannten Dämonen- und Zwischenwesen gelistet. Bezeichnungen für die jinistischen *vyantaras* sind unterstrichen.¹⁷¹

| Somadeva | Übersetzung | Śrutasāgaras Glosse | Sundarlals Übersetzung |
|-------------------------------------------|-----------------------------------------|---------------------------------------|---------------------------|
| <i>vetāla</i> | Zombie ¹⁷² | <i>vetāla</i> | <i>vetāl</i> |
| <i>ḍākinī</i> ¹⁷³ | Dākinī | <i>śākinī</i> ¹⁷⁴ | <i>ḍākinī</i> |
| <i>bhūta</i> | Geist | <i>vyantaraviśeṣa</i> | <i>vyantar viśeṣ</i> |
| <i>kṣapācara</i> | Nachtgespenst | <i>rākṣasa</i> | <i>rākṣas</i> |
| <i>pīthura</i> ¹⁷⁵ | Dämon | <i>rākṣasa</i> | <i>rākṣas</i> |
| <i>pramātha</i> ¹⁷⁶ | Totengeist ¹⁷⁷ | <i>piśāca</i> | <i>pramāth, piśāc</i> |
| <i>kapālinī</i> | Schädelträgerin | <i>vyantarī yoginī</i> ¹⁷⁸ | <i>vyantarī yoginī</i> |
| <i>yakṣa</i> | Genie | <i>dhanada</i> | <i>yakṣ</i> |
| theriomorphe Wesen | | | |
| <i>rākṣasa, dānava, palāśa, naikaṣeya</i> | (Krähen-, Tiger- etc.) Dämon, Teufel | <i>rākṣasa</i> | <i>rākṣas</i> |
| <i>asura</i> | Ungeheuer | <i>dānava</i> | <i>asur</i> |
| <i>koṇapa</i> | Gespens ¹⁷⁹ | <i>asrapa rākṣasa</i> | <i>asur</i> |

¹⁷⁰ Dehejia (1986: 7 und 185) und Wangu (2003: 111) enthalten zahlreiche Abbildungen von Yoginīs mit Elefanten-, Büffel-, Pferde-, Löwen-, Hasen-, Katzen- und Schlangenköpfen und andere mehr.

¹⁷¹ Sanskritworte sind (wie auch sonst) in der Stammform angeführt, die Hindi-Wiedergaben Sundarlals im Nominativ Singular. In seiner *bhāṣāṅkā* genannten kommentierenden Übersetzung verwendet Sundarlal überwiegend *tatsama*-Worte.

¹⁷² Siehe oben, Anm. 86. Weitere Übersetzungen sind „goblin“ (Emeneau 1934, cf. p. xxii f.) und „hulla-démon“ („Leichendämon“, Vekardi 1963).

¹⁷³ Siehe oben, Anm. 87.

¹⁷⁴ Tatsächlich ist in der Literatur nur in wenigen Fällen eine Unterscheidung zwischen den als *śākinī* und den als *ḍākinī* bezeichneten, weiblichen und blutdürstigen Gottheiten zu erkennen. Beide stehen im Gegensatz zu den als wohlwollend geschilderten und als *yoginī* bezeichneten (Halb-)Göttinnen (Dehejia 1986: 16f., Hatley 2016: 44-46).

¹⁷⁵ *pīthura* ist ein Synonym für *rākṣasa*, wie jene in Appendix (*pariśiṣṭ*) II zu YT^{S2}: *palāśa* (p. 146,2) „Grausamer“, *jātudhāna* (p. 223,1) „Sitz des Spukes“, *kravyāda* (p. 223,8) „Aasfresser“ und das euphemistische *punyajana* (p. 265,6) „verdienstvolles Volk“.

¹⁷⁶ Diese Wesen sind von den *pramathas* zu unterscheiden, die Śivas Gefolge (*gaṇa*) bilden und u.a. in Kā^P p. 50,3 erwähnt werden.

¹⁷⁷ Buß 2006: 113-179.

¹⁷⁸ Mit der Glosse *mahāvyanarī* erklärt Śrutasāgara (YT^{P1} p. 45,7) den Begriff *mahāyoginī*, eine Bezeichnung jener weiblichen Gottheiten (*devatā*), denen der folgende Abschnitt gewidmet ist.

¹⁷⁹ Zur Übersetzung von *koṇapa* siehe oben, Anm. 92.

| | | | |
|---------------------------|----------------|-------------------------------|-------------------------------------------|
| <i>niśācara</i> | Nachtgespenst | <i>rākṣasa</i> ¹⁸⁰ | <i>rākṣas</i> |
| [<i>tarakṣu-rakṣas</i>] | (Hyänen-Dämon) | -- | <i>jaṃglī kukkur</i> <i>rūp rākṣas</i> |

Yoginīs und Mahāyoginīs

Bei den Wesen, die in tantrischer Literatur als *yoginī* bezeichnet werden, sind nach Törzsök (2014: 247-353) drei Gruppen zu unterscheiden: 1. menschliche Teilnehmerinnen an tantrischen Ritualen, 2. überirdische Wesen und 3. Mischformen. Die im YT beschriebenen Mahāyoginīs zählen zur zweiten Gruppe. Dehejia (1986: 31-35) beschreibt sie als eine Schar von halbgöttlichen Wesen oder Schutzgottheiten, die der Göttin Caṇḍamāri dienen und als deren Anführer Śiva Bhairava gilt. Sie bilden eine Schar von meist 64 weiblichen Wesen, die in Handschriften oft in tabellarischen oder kreisförmigen Diagrammen (*cakra*) in acht Gruppen (*kula*) zu je acht Yoginīs unterteilt werden. Bisweilen zählen sie auch 42 oder 81. Der Kult um die Yoginīs existierte spätestens seit dem frühen siebten und blühte besonders vom neunten bis zwölften Jahrhundert.

Charakteristisch sind die den Yoginīs gewidmeten, nicht überdachten und meist kreisförmigen¹⁸¹ Tempel, an deren Innenwänden sie ringsum in Form von Steinskulpturen dargestellt werden. Einige dieser vom zehnten bis vierzehnten Jahrhundert errichteten Tempel sind heute im Norden und Osten Indiens erhalten, von Naresar und Mitaoli in Madhya Pradesh bis Hirapur in Odisha,¹⁸² einzelne Skulpturen auch in Kanchi in Tamil Nadu.¹⁸³

Die Yoginīs, die das YT als theriomorphe Dämonen und Ungeheuer beschreibt, werden in Zeichnungen und Tempelskulpturen meist mit Tierköpfen dargestellt und mit Körpern, die in der Regel ganz dem Schönheitsideal junger Frauen entsprachen. Nur in wenigen Fällen werden sie als alt, abgemagert oder mit hervortretendem Bauch dargestellt.¹⁸⁴

¹⁸⁰ So auch ad YTP¹ p. 82,4.

¹⁸¹ Zwei Tempel mit rechteckigem Grundriss sind in Badoh (mit 42 Yoginīs) und Khajuraho erhalten (Beschreibung und Abbildungen in Dehejia 1986: 147f. und 115-117).

¹⁸² Datierungen der Bauwerke nach Hatley 2014: 195f.

¹⁸³ Zu den südindischen Skulpturen, deren Tempelanlagen nicht erhalten sind, siehe Dehejia 1986: 175-184.

¹⁸⁴ Zahlreiche Abbildungen von Skulpturen der indischen Yoginī-Tempel und von historischen Malereien und Manuskriptillustrationen beider bietet Dehejia 1986.

Wie aus Schriften wie dem *Kulārṇavatantra*, dem *Kulaḥjñānanirṇaya* und dem *Matottaratantra* hervorgeht,¹⁸⁵ können Mahāyoginīs in entsprechenden Ritualen unter der Leitung eines Ritualpriesters (*guru*) der Kaula-Tradition dem Initiierten auch übernatürliche Fähigkeiten verleihen. Solche Fähigkeiten werden in YT 3 einem Spion Yaśodharas zugeschrieben: „Der Ehrwürdige, dem eine Zusammenkunft mit Mahāyoginīs gelungen ist, dem übersinnliches Wissen aufgegangen ist, ist (spirituell) vollendet, seine Worte sind unfehlbar!“¹⁸⁶

Die Vorstellungswelt rund um die Yoginīs und Mahāyoginīs, die im YT auf so gewaltige wie phantastische Weise zum Ausdruck kommt, findet auch in anderen Werken der fiktionalen Literatur ihren Niederschlag. Uddyotanas Prakrit-Campū *Kuvalayamālā* aus dem achten Jahrhundert schildert furchterregende Yoginīs und Ḍākinīs bei ihrem wilden, *tāṇḍava* genannten Tanz.¹⁸⁷ Ebenfalls aus dieser Zeit stammt Bhavabhūtis Schauspiel MM, darin im Vorspiel zum neunten Akt die buddhistische Nonne Saudāminī als menschliche Yoginī auftritt, die unter anderem die Fähigkeit zu fliegen erlangt hat.¹⁸⁸ Die Figur trägt deutliche Züge einer Kapālinī aus der Tradition des Mantramārga, wird aber vom Autor mit keinem bestimmten Ritual assoziiert. Häufiger erscheinen Yoginīs in Werken ab dem elften Jahrhundert. In Somadevas Erzählung KSS und Kalhaṇas legendenhafter Chronik *Rājataranḡinī* werden sie teils als Gottheiten, teils als menschliche, hexenartige Wesen beschrieben.¹⁸⁹

Der König als Teilnehmer am Ritual

Die Figur des Königs als wesentlicher Bestandteil des tantrischen Rituals war schon einige Zeit vor Somadevas YT ein beliebtes literarisches Motiv. In Bāṇas HC ist die aktive Teilnahme Puṣpabhūtis am Ritual für dieses ebenso notwendig, wie jene Hālas in Koūhalas Lī, auch wenn im letzteren Fall nur das Ergebnis des Rituals, die Weitergabe eines wirkmächtigen Mantras, nicht das Ritual selbst geschildert wird. In späteren Texten ist der Nutznießer des Rituals häufig der tantrische Asket selbst, so in den diversen Versionen der „Fünfundzwanzig Vetāla-Erzählungen“. Je nach Fassung dieser Erzählungen ist dies ein śivaitischer „Schädelasket“ (*kāpālika*), ein unbekleideter jinistischer

¹⁸⁵ Weitere relevante Werke der tantrischen und purāṇischen Literatur besprechen Dehejia (1986: xi f. und 14f.), Hatley (2007: 153-162 und 2014: 204-210) und, unter Berücksichtigung auch der exegetischen Literatur, Sanderson (2014: 57-73).

¹⁸⁶ YT^{P1} p. 399,7-400,1, YT^{S1} p. 253,6f.: (...) *bhagavān samjātamahāyoginīsaṃgatir atīndriyajñānodgatīḥ siddhaḥ sāmedhikah.*

¹⁸⁷ Pkt. *joinī* und *dāinī*. Siehe dazu Warder 1994: 554f. und 565 (§§ 2720 und 2733).

¹⁸⁸ MM p. 187,1-190,3.

¹⁸⁹ Dehejia 1986: 14f.

Asket (*digambara*), ein (möglicherweise buddhistischer) Bettelmönch (*bhikṣu*) oder ein Wanderasket (*śramaṇa*) ohne explizite religiöse Zuordnung. Der König dient dem tantrischen Ritualisten nur als Mittel zum Zweck, nämlich die eigene spirituelle Vollendung (*siddhi*),¹⁹⁰ und sein Tod ist notwendiger Bestandteil des Rituals. Wie jedoch bekannt ist, erfährt der König durch den Vetāla vom Plan des Tantrikers, kann diesem den Garaus machen und erlangt selbst übernatürliche Fähigkeiten.

Präskriptive Quellen beschreiben dem gegenüber eine enge Zusammenarbeit zwischen weltlicher und geistlicher Macht, die zum Vorteil beider Seiten war. Werke wie das im achten oder neunten Jahrhundert verfasste und in Nepal und Kaschmir überlieferte *Netratāntra* entwerfen dabei nicht etwa ein idealisiertes Phantasiebild, sondern autorisieren, regulieren und systematisieren eine bereits lange verbreitete Praxis.¹⁹¹ Das Einvernehmen zwischen staatlicher und religiöser Autorität beschreibt Sanderson als einen wesentlichen Grund für den Erfolg und die Ausbreitung des Mantramārga und späterer śivaitisch-tantrischer Traditionen. Diese sicherten sich ihre Patronage durch den Hof als Gegenleistung für einen institutionalisierten Schutz des Reiches durch eine Vielzahl von Ritualen und Mantras. Weitere Gründe für diesen Erfolg waren die Übernahme beziehungsweise Beibehaltung vedischer Rituale (was auch in YT 1 und 4 zum Ausdruck kommt), die Aufnahme ursprünglich traditionsfremder Gottheiten und die Unterstützung durch Laien.¹⁹² In gewissen, vorwiegend häuslichen Angelegenheiten, zum Beispiel bei Vorkehrungen für den Schutz der Nachtruhe des Königs, wurden brahmanische Rituale durch śivaitische Neuerungen ganz verdrängt.¹⁹³

Somadevas Kompendium zur Staatsführung NVA zufolge führt der *rājapurohita*, der oberste Hauspriester des Königs, Initiationen (*dīkṣā*) und Weihungen (*abhiṣeka*) für die Königsfamilie durch und garantiert den Schutz des Reiches vor Krankheiten, Unwettern, Feinden und anderen Gefahren (11.3f.). Er gilt dem König wie ein Vater (11.2 und 24). Der *rājaguru* hingegen ist für den Unterricht und die Erziehung des Thronfolgers verantwortlich (11.4-26) und sichert so den Einfluss seiner Tradition. Inwieweit diese Autoritäten hinsichtlich ihrer religiösen Zugehörigkeit śivaitisch oder rein vedisch-brahmanisch sind oder zu sein haben, geht aus dem NVA nicht hervor.

¹⁹⁰ „Darauf sprach der (Schädelasket) zum König: ‚Wenn ihr mein oberster Adept seid, werde ich die Vollendung verwirklichen‘“ (*tataḥ sa [kāpālikaḥ] rājānam abravīt: yadi bhavān mamottarasādhako bhavati tadāhaṃ siddhiṃ sādhaiṣye*, VP^J p. 8,25f.).

¹⁹¹ Sanderson 2005: 271.

¹⁹² Sanderson 2005: 231-233.

¹⁹³ Sanderson 2005: 272. Die Verflechtung vedischer und tantrischer Elemente betont auch Smith (2011: 174-176).

YT 1 und 4 legen nahe, dass diese beiden religiösen Traditionen zu Somadevas Zeit auch im Bereich des Dekkan stark vermischt waren.

6.3.2 Ein Mehlgockel für Caṇḍikā

Wie allen Kapiteln der Campū sind auch dem vierten¹⁹⁴ Segensstrophen vorangestellt. Die erste der zwei Strophen preist den Jina Rṣabhadeva, der hier Śrīmant genannt wird. Dies ist der erste der eintausendundacht Namen, mit denen Jinasena im achten oder neunten Jahrhundert den Tīrthaṃkara in seinem *Ādipurāṇa* (ĀP), dem ersten Teil des von seinem Schüler Guṇabhadra abgeschlossenen *Mahāpurāṇa*, preist.¹⁹⁵ Strophe zwei erbittet den Schutz des Jina und seinen Segen für die Leserschaft.

Nachdem in Kapitel 2 und 3 die Kernerzählung des YT mit der Schilderung des Lebens des Thronfolgers Yaśodhara in aller Ausführlichkeit eingeleitet wurde, spitzt sie sich im vierten Kapitel dramatisch zu. Abhayaruci alias Yaśastilaka erzählt König Māridatta, dass er – in seiner früheren Wiedergeburt als Yaśodhara – eines Abends zum Palast seiner Gattin Amṛtamati Mahādevī ging (p. 2-23; davon beschreiben p. 3-20 der Reihe nach die Dämmerung, die Dunkelheit und die Nacht, den Mondschein und Verliebte beim Stelldichein). Dort wurde er von einer Türwächterin in ein Zimmer geführt, wo er sich auf ein Sofa setzte (p. 23-31), nachdem die Wächterin ihm berichtet hatte, dass Amṛtamati sich sehr darüber ärgere, dass er eine Affäre habe (p. 25f.). Yaśodhara streitet das jedoch ab (p. 26f.) und erzählt seine Version der Geschichte:

Letztens kam Amṛtamati des Abends zu ihm und legte sich an seine Seite, ihre Erscheinung war überwältigend (p. 31). Nach Gesprächen, Schmeicheleien und Liebkosungen und von einem Fächerapparat gekühlt¹⁹⁶ stellte er sich schlafend (p. 34-40) und sann dabei (in metrisch gebundenen Gedanken) den Schönheiten seiner Gattin und des Liebesspiels nach (p. 37-40). Da verlässt sie das Bett, legt ihren Schmuck ab und schleicht aus dem Zimmer (p. 40f.). Yaśodhara wird neugierig (p. 41f.), folgt ihr und ertappt sie im Elefantestall zu Füßen des missgebildeten Knechts Aṣṭavaṅka¹⁹⁷ in dem Moment, als sie diesen Grobian (p. 42-45), aber hervorragenden Sänger (p. 55), um Verzeihung dafür anfleht, dass sie zu spät zum Stelldichein gekommen ist (p. 45-47):

¹⁹⁴ YTP² p. 1-165, YTS² p. 1-95.

¹⁹⁵ Die Zahl nennt ĀP 25.99, der Lobpreis der Namen des Jina (*sahasranāmastavana*) folgt in den Strophen 100-217. Zudem beginnt das gesamte Werk mit diesem Namen (ĀP 1.1: *śrīmate* ...).

¹⁹⁶ YTP² p. 37,3, YTS² p. 20,2: *upānta-yantra-putrikotkṣīpyamāṇa-vyajana-pavanāpanīyamāna-surata-śramah*, „eine automatische Puppe nebenbei bewegte einen Fächer, dessen Wind meine Erschöpfung nach dem Liebesspiel vertrieb“.

¹⁹⁷ Einen ganz ähnlichen Namen trägt Aṣṭāvakra, der aus MBh 3 und 13, Rām. 6 und mehreren Purāṇas bekannte Seher und legendenhafte Verfasser der *Aṣṭāvakra-gītā*, einem wichtigen Text des Advaita Vedānta.

„Oh Liebster, genug! Genug der Aufregung! Verzeihe mir dieses eine Vergehen, den leidigen Ehebund! Hör mir erst zu. Deine Dienerin, die bin ich! Und ich fasse deine Füße! Und wäre ich in der Lage, meinen eigenen Willen walten zu lassen, dann dürfte diese Nacht niemals enden, das wär mir recht! Aber durch mein elendes Los ist es mir Unseliger beschieden, der Macht anderer unterworfen zu sein. Und der Quälgeist (Yaśodhara), der wie ein böser Dämon über mich gekommen ist, lässt mich nicht einen Moment frei. Was also kann ich denn tun? (...) Und wenn ich zu den Gelegenheiten, da ich mit ihm verkehre, mit ihm beisammen bin und nicht dich allein ins Herz geschlossen habe, dann soll noch diese Nacht die verehrte Kātyāyanī mich verschlingen! Und die Sünden der Welt sollen mir zuteil werden! Hab Erbarmen!“

aye priyatama, alam alam anenāvegena. kṣamasvainam ekam anucitasambandham aparādham. ākarṇaya tāvat. eṣāsmi tava dāsī. dhṛtau ca te mayā pādaḥ. iyaṃ ca vāsaneyī¹⁹⁸ mama kuśalena mā vibhāsīt, yady aham ātmavaśenaiva sthitavatī. kiṃ tu hatavidhināham mandabhāgavatī¹⁹⁹ paravatī vihitā. sa ca tapanah kṣaṇam api duṣṭagraha ivāgatya na mām muñcati. tat kiṃ nu khalu karomi. (...) tatsamāgamasamaye ca yadi tvām eva hṛdaye nidhāya tena saha nāse, tadāsyām eva niśi bhagavatī kātyāyanī mām khādatu. pṛthivyenasām ca bhāginī syām. tat prasīda.²⁰⁰

Im Zorn zieht Yaśodhara sein Schwert, um den Knecht zu erschlagen, besinnt sich aber im letzten Moment (p. 47f., seine Überlegungen dazu p. 48-50) und geht unbemerkt zurück in sein Bett. Etwas später folgt ihm Amṛtamati, die sich in seine Arme schmiegt wie zuvor und einschläft (50f.). Er verbringt eine unruhige Nacht mit schweren Gedanken über die Schlechtigkeit der Frauen, die Vergänglichkeit und die Möglichkeit, das weltliche Leben, das ihm nun nur noch fahl erscheint, aufzugeben (p. 51-70).²⁰¹ Da letzteres aber für den Herrscher eines weltlichen Reiches große Schwierigkeiten mit sich bringt (p. 70f.), sinnt er auf die folgende List (p. 71f.):²⁰² Er werde den gesamten Hof zusammenrufen (p. 73) und von einem vorgeblichen Traum erzählen, in dem er als

¹⁹⁸ YTS²: vāsateyī.

¹⁹⁹ YTS² : mandabhāgyavatī.

²⁰⁰ YTP² p. 45,7-46,9, YTS² p. 24,8-25,3.

²⁰¹ Selbst die (weltliche) Dichtung scheint ihm reizlos: „Wie Gespenster aber bringen die Dichter auch die von Natur aus redlichen Gemüter dazu, ins Sinnliche abzuschweifen“ (YTP² p. 67,2f.: *kavayaḥ punaḥ piśācā iva viṣayeṣu vibhramayanti nisargād ajihmāny api cittāni*).

²⁰² Diese List, die er als „Mittel“ (*upāya*) bezeichnet, rechtfertigt er vor sich selbst unter anderem damit, dass auch in religiösen Kontexten die Täuschung zur Wahrheit führt: „Es steht ja auch ein falsches Wort zumeist im Dienste eines Wahrheitswortes (oder: eines geistlichen Gelehrtenwettstreits), wobei einem selbst weder der irdische noch der jenseitige Lohn verloren geht. Selbst (die kosmische) Täuschung bringt nichts geringeres als das Höchste Gut, wohl gemerkt, solange sie nicht andere von der höchsten Wahrheit wegführt.“ (YTP² p. 71,10-72,2: *bhavati hi mṛṣodyam api prāyeṇa brahmodyakarmaṇe, yatrātmano naihikāmutrika-phalavilopaḥ. māyāpi khalu paraṃ niḥśreyasam evārabhate, yā na bhavati pareṣāṃ paramārthataḥ pratāraṇakārī*).

Wandermönch ausgezogen sei.²⁰³ Und er werde daran erinnern, dass Träume, die man gegen Ende der Nacht hat, meist wahr werden. Und er werde auch sagen, dass er gar kein Verlangen nach der Welt mehr habe (p. 74-80²⁰⁴).

Das tut er dann auch (p. 80-83). Ein Rezitator (*vācaka*) leitet die Versammlung ein und trifft mit seinen Strophen genau den Nerv des Königs (p. 84f.). Aber ohnedies hätte Candramati ihrem Sohn seine Lustlosigkeit angesehen (p. 86f.). Sie hat von der Affäre ihrer Schwiegertochter bereits erfahren und fragt Yaśodhara nach dem Grund seiner Niedergeschlagenheit (86f.). Der nennt seinen angeblichen Traum (p. 87), was seine Mutter jedoch nicht gelten lassen will. Er habe ja sein Reich und seine Frauen, und er solle doch lieber der von der eigenen Familie besonders verehrten Göttin Kātyāyanī ein Opfer darbringen:

Nun, wenn du dich sorgst eines Albtraums wegen,
dann reiche der Gottheit des Klans ein Opfer
mit sämtlichen Tieren für Wohlstand und Frieden
und folge der Vorschrift sodann gegen Träume!

duḥsvapnaśaṅkā tava ced athāsti
sattvaiḥ samastaiḥ kuladevatāyai |
kṛtvā balim śāntikapauṣṭikārthaṃ
*paścāt pratisvapnavidhiṃ vidhehi ||*²⁰⁵

Das Töten der Lebewesen solle ihm kein Kopfzerbrechen bereiten, sagt sie, hat doch bereits Manu das Schlachten für rituelle Zwecke gutgeheißen (p. 90f.). Yaśodhara möchte von solcher Verblendung und Unwissenheit aber nichts wissen und legt seine Sicht der Dinge dar (p. 91-101): Eine Wiedergeburt im Himmel ist kein bleibendes Ergebnis und ebenso vergänglich wie alles andere auch (p. 93) und so fort. Schließlich stimmt er zwar zu, jene Vorschriften (*vidhi*)²⁰⁶ zu befolgen, die unauspiziösen Träumen ihre schädliche Wirkung nehmen sollen (p. 94), weigert sich jedoch, Gewalt dabei auszuüben, um seine Vorbildwirkung als König zu wahren (p. 96f.):

Ein Herrscher, der nach Leben, Kraft und nach Gesundheit stets verlange,
sei selbst gewaltlos und beende Gewalt, ist diese schon im Gange.

²⁰³ Das Problem dieser direkt ausgesprochenen Unwahrheit löst Vādirāja in YC^v 3.9-11 folgendermaßen: Er lässt den König den Seitensprung seiner Frau in Form einer Metapher beschreiben, deren Bedeutung seine Mutter richtig versteht, aber als Traum deutet. In Sakalakīrtis Fassung hingegen gibt Yaśodhara vor, ein Dämon (*rākṣasa*) habe ihm im Traum gedroht (YC^s 4.13-16).

²⁰⁴ Strophen 26-28 in YT^{S2} (YTP² hat keine Strophenzählung) und die darauf folgende Prosa YT^{S2} p. 41-44; dazu Sundarlal 1971, Einleitung (*granthparicay*) p. 17 (Text p. 42).

²⁰⁵ YTP² p. 89,10f., YT^{S2} p. 50,1f.

²⁰⁶ Diese Vorschriften (*vidhi*) beschreibt Michaels (2016: 73-117 und 313-315) als rituell-repetitive Regeln, die eine Art Grammatik bilden und die auf einer Ordnung beruhen bzw. eine solche herstellen, welche stark von Wiederholungen geprägt ist.

Wer einen Weltenberg aus Gold und gar die ganze Erde gäbe:
das käme dem an Lohn nicht gleich, der *einem* nur das Leben schenkte.
Wenn Lebewesen Leid am Leibe auch ihres Nächsten nicht erhoffen,
gleichwie am eigenen, so werden vom Leiden selbst sie nicht getroffen.

na kurvīta svayaṃ hiṃsāṃ pravṛttāṃ ca nivārayet |
jīvitam balam ārogyaṃ śaśvad vāñchan mahīpatiḥ ||
yo dadyāt kāñcanaṃ meruṃ kṛtsnāṃ cāpi vasuṃdharām |
*ekasya jīvitam dadyāt phalena na samaṃ bhavet ||*²⁰⁷
yathātmani śarīrasya duḥkhaṃ necchanti jantavaḥ |
*tathā yadi parasyāpi na duḥkhaṃ teṣu jāyate ||*²⁰⁸

Diese drei Strophen, so Yaśodhara, hat ihm Candramati erst am Vortag durch den Ministersohn Nītibṛhaspati unterrichten lassen. Er wird daher nun gewiss keine Sünde (*pāpa*) begehen (p. 97). Zur weiteren Untermauerung seines Standpunktes zitiert Yaśodhara eine „Überlieferung aus den Purāṇas“ (*paurāṇikī śrutīḥ*, p. 99,1f.),²⁰⁹ je eine Strophe von Vararuci (p. 99,4-7),²¹⁰ Vyāsa (p. 99,9f.),²¹¹ Vaivasvata Manu (p. 100,1f.)²¹² und aus Bhāradvājas *Ṣāḍguṇyaprastāva* (p. 100,4-7),²¹³ eine Prosapassage des Viśālākṣa (p. 100,9-11)²¹⁴ und schließlich eine Zeile aus dem Werk Bāṇas:

Und richtete nicht Bāṇa den Tadel, dass *Fleisch, Wein und anderes mehr Nahrung ist, die von guten Menschen geschmāht wird*, an diese Horde von Śabarās, die sich an der Ausübung der Jagd ergötzt?

²⁰⁷ Vgl. PABh p. 19,1f. (ad PS 1.9), tr. Hara 1966: 193. Die erste Strophenhälfte aus dem PABh ist mit derjenigen aus der oben zitierten Strophe weitgehend ident; die einzige Abweichung besteht in der Partikel *eva* statt *api*:

yo dadyāt kāñcanaṃ meruṃ kṛtsnāṃ caiva vasuṃdharām |
samudraṃ ratnapūrṇaṃ vā na tulyaṃ syād ahimsayā ||

„Wer einen Weltenberg aus Gold gäbe und auch die ganze („gütertragende“) Erde, oder den mit Edelsteinen gefüllten Ozean: das (!) wäre mit Gewaltlosigkeit nicht vergleichbar.“ Beide Fassungen sind syntaktisch etwas unstimmg, indem das Relativpronomen *yaḥ* (Sg.m.) mit *samaṃ* bzw. *tulyaṃ* [ergänze *tad*] (Sg.n.) korreliert („Wer ... gäbe, das wäre ...“), d.h. indem Subjekt und Prädikat als identifizierbare Elemente nebeneinandergestellt werden.

²⁰⁸ YTP² p. 96,10-97,4, YT^{S2} p. 54,7-9 (v. 56-58).

²⁰⁹ *yāvanti paśuromāṇi paśugātreṣu bhārata | tāvad varṣasahasrāṇi pacyante paśughātakāḥ ||* „Wie viele Tierhaare auf Tierleibern sind, o Bharata, so viele Jahrtausende schmoren Tierschlächter (in der Hölle).“ Vgl. KūPur 2.17.41cd: *yāvanti paśuromāṇi tāvato narakān vrajat ||* und MDhŚ 5.38: *yāvanti paśuromāṇi tāvatkṛtvo ha māraṇam | vṛthāpaśughnaḥ prāpnoti pretya janmani janmani ||* (weitgehend ident mit VDhŚ 51.60: *yāvanti paśuromāṇi tāvatkṛtveha māraṇam | vṛthāpaśughnaḥ prāpnoti pretya ceha ca niṣkṛtim ||*).

²¹⁰ Cf. Handiqui 1968: 441.

²¹¹ Cf. Handiqui 1968: 380.

²¹² MDhŚ 6.66; cf. Handiqui 1968: 453.

²¹³ Cf. Handiqui 1968: 446.

²¹⁴ Cf. Handiqui 1968: 448.

*āhāraḥ sādhujananindito madhumāṃsādir iti²¹⁵ katham cedam mṛgayopayogānandaṃ śabara-
vṛndaṃ ninditāvādi bāṇena.²¹⁶*

Aus diesen Argumenten und Zitaten erkennt Candramati nun, dass ihr Sohn der Lehre der Jainas verfallen ist. Sie weiß auch, dass er kaum wieder davon abzubringen sein wird. Zudem hat sie erst neulich von Śivavarman, dem Sohn des Hauspriesters (*purohita*) Śivabhūti, erfahren, dass Yaśodhara sich bei einem Ausflug in den Wald mit einem Digambara-Mönch namens Indrārcitacaraṇa darüber unterhalten hatte, was der *dharma* und wer ein *āpta* sei, wie *upāya*, *tapas*, *jīva* und andere Termini der jainistischen Lehre und Praxis zu verstehen seien. Śivavarman bemerkte zudem, dass Yaśodhara seitdem weder Fleisch noch Wein zu sich nehme und dass er keine Freude mehr an der Jagd und an Gesprächen mit brahmanischen Gelehrten habe und keine Tiere mehr opfern wolle. All das behält Candramati für sich (p. 101-103).²¹⁷ Sie ist um das Königreich besorgt, ärgert sich über ihren Sohn, den sie als „Materialisten“ (*cārvāka*) bezeichnet, und fordert ihn auf, sich zu seinem eigenen Wohle und dem seines Volkes wieder dem Veda und den brahmanischen Göttern zuzuwenden, sei es Śiva, Viṣṇu oder die Sonne (p. 104f.).

Yaśodhara kann den religiösen Standpunkt seiner Mutter nicht gutheißen. Zugleich erkennt er, dass direkte Argumente nicht weiterhelfen, und so besinnt er sich auf eine Taktik der Milde.

Zu sich: „Ach, wenn der Verstand schon von Natur aus Kohleflecken hat,²¹⁸ dann führt doch auch eine Verbindung mit Nektar nicht zu seiner Reinheit. (...) Zudem:

Wer Absichten äußernd Versprechungen macht und
Verlegenheit zeigt, wenn die Standpunkte schwinden,²¹⁹
bei dem lasse selber man Milde nur walten.
Es wird sich ein Mittel zum Zwecke schon finden.

²¹⁵ Das Zitat ist Bāṇas Kā entnommen (Kā^p p. 32,4), wo nicht Nahrung im Allgemeinen, sondern die der Śabaras gemeint ist. Das Zitat stammt aus einer dramatischen Szene in der Rahmenerzählung und kann auch als Anspielung auf diese verstanden werden: Ein junger Jäger aus einem ganzen Heer von Śabaras plündert sämtliche Vogelnerster, was der Papagei (genauer: Sittich, siehe oben Abschnitt II 4.3) Vaiśampāyana, der Erzähler der Kernerzählung, als einziges Küken nur knapp überlebt.

²¹⁶ YTP² p. 101,1f., YTS² p. 57,1.

²¹⁷ Sie spricht hier wie oben Sudatta (siehe Anm. 119) „zu sich selbst“ (*svagatam*).

²¹⁸ Eine ähnliche Metapher wird Somadeva in den Worten Abhayarucis bzw. Yaśodharas später noch einmal metrisch formulieren: „Es wird, wie die Kohle, ja das niemals rein, wo in der Substanz die Gestalt sich nicht ändert“ (YTP² p. 122,3: *aṅgāravat tad dhi na jātu śudhyed rūpāntaram vastuni yatra nāsti*).

²¹⁹ Mit „Standpunkt“ ist hier der Begriff *pakṣa* übersetzt, der im technischen Sinne der Debattenlehre eine vorgebrachte These bezeichnet. Ist diese im Verlauf der Debatte nicht mehr haltbar, führt dies zur „Aufgabe der eigenen These“ (*svapakṣahāni*). Als Beispiel für ein Versprechen (*saṃdhā*), wie es im ersten Strophenviertel genannt ist, nennt der Kommentar zu der Stelle das folgende: „Wenn es nicht so wird, (wie ich behaupte,) dann soll mir die Zunge abgeschnitten werden!“ (*yad evaṃ na bhavati tadā mama jihvā chidyate*).

Sie ist nun einmal meine leibliche Mutter,
 leibhaft'ge Hauptgottheit des Reiches zudem.
 Da kann sie verfügen, was immer sie will;
 wie's heißt: Der Herr tut, was ihm immer genehm.

(*svagatam.*) *aho, nisargād aṅgāramaline hi manasi na bhavati khalu sudhāsaṃbandho 'pi śuddhaye. (...) api ca –*

yaḥ kāryavādeṣu karoti saṃdhāṃ svapakṣahānau ca bhaved vilakṣyaḥ |
tatra svayaṃ sāmāpareṇa bhāvyaṃ kenāpy upāyena phalaṃ hi sādhyam ||
īyaṃ hi tāvaj jananī madīyā rājyasya sākṣād adhidevatā ca |
sarvaṃ tad asyā ghaṭate vidhātuṃ prabhur yad evecchati tat karoti ||²²⁰

Er bittet seine Mutter um Verzeihung und erkennt ihre Autorität an, bittet sie aber, die weit verbreiteten vedisch-brahmanischen Bräuche zumindest in Frage zu stellen. Denn die Verstorbenen würden die Opferbällchen (*piṇḍa*) ja doch nicht beachten (p. 107); wer den *dharma* befolgt, verfolge letzten Endes nur eigene Absichten (p. 108); wenn Ein- und Auftauchen im Wasser (*ni-* und *unmajjana*) in den Himmel führt, müssten alle Wassertiere in den Himmel kommen; hunderte rituelle Bäder (*snāna*) können von Begierde und anderem Makel nicht rein machen (p. 109); Gussopfer (*homa*) und Opferspenden (*balī*) seien zwecklos, da die Götter sie ja doch nicht verspeisen, und so weiter. Die lange Folge von Strophen in Yaśodharas Rede (p. 105-123) wird öfter von kürzeren Prosapassagen unterbrochen. An einer Stelle fällt der wissenschaftliche, exegetische Stil seiner Formulierung auf, nämlich als er die schiere Nutzlosigkeit der Opfertgaben auf die Fehlinterpretation einer vedischen Textstelle zurückführt:

Da heißt es: „Wahrlich, Feuerantlitze haben die Götter!“²²¹ Die Bedeutung davon ist die: Deren Antlitz gleißend wie Feuer ist, die (werden durch die Metapher) so (beschrieben), gleichwie (wenn man sagt): „Ein Mondantlitz hat das Mädchen“. Nicht jedoch (bedeutet dies), dass (diejenigen,) deren Antlitz tatsächlich Feuer ist, (so genannt werden,) denn (das stünde) im Widerspruch zur Erkenntnis.

tat „agnimukhā vai devāḥ“ ity asyāyam arthaḥ – agnir iva bhāsuraṃ mukhaṃ yeṣāṃ te tathā, candramukhī kanyetivat. na punar agnir eva mukhaṃ yeṣāṃ iti, pratītivirodhāt.²²²

²²⁰ YT^{P2} p. 106,1-9, YT^{S2} p. 60,5-10.

²²¹ Yaśodhara gibt hier keine Quelle für sein Zitat. Denkbar ist die Textstelle *Pañcaviṃśabrāhmaṇa* (PB) 25.14.4: *agnimukhā vai devatāḥ*. Caland (1931: 640) übersetzt hier allerdings: „the deities having Agni at their front“; Sāyaṇa kommentiert die Phrase nicht. Weitere mögliche Quellen sind *Śatapathabrāhmaṇa* (ŚB) 7.1.2.4: *agnimukhā hi tad devāḥ*, ŚB 13.4.1.12: *agnimukhā u vai sarvā devatāḥ*, und *Mahābhārata* (MBh) 3.184.25: *agnimukhā devāḥ*.

²²² YT^{P2} p. 110,1f., YT^{S2} p. 62,6f. Die Satzzeichen wurden dem Stil und der Syntax wissenschaftlicher Werke angepasst und nicht aus den Textausgaben übernommen.

Nachdem Yaśodhara den Jinismus der Digambaras in mythische Urzeiten verlegt (bereits Br̥haspati soll ihn Indra gegenüber erwähnt haben, p. 111f.), folgt eine Reihe von Zitaten aus verschiedenen wissenschaftlichen Werken, die seine Position unterstützen sollen, und ferner eine Liste von 18 Dichtern, aus deren Werken der Jinismus ebenfalls bekannt sei (p. 112f.).²²³ In weiterer Folge wendet Yaśodhara sich gegen den Verzehr von Fleisch, zeigt diesbezügliche Widersprüche im Veda auf (p. 115-119) und spricht sich gegen die Ansicht aus, dass die brahmanischen Götter, allen voran Śiva, Viṣṇu und Sūrya, besser als der Arhat wären (p. 120-123).

Seine Mutter sieht nun ein, wobei sie zunächst wieder zu sich selbst spricht, dass ihr Sohn erwachsen und selbstbestimmt ist und dass Ohrfeigen (*karṇacapeṭā*) und dergleichen Erziehungsmaßnahmen nichts mehr nutzen (p. 123). Sie stellt aber die Durchführbarkeit seiner Unterweisungen in Frage und besteht weiter auf einem beschwichtigenden Opfer für die Götter.

Um drum die Bestimmung des Traums zu bezwingen
und um zu beschützen dein eigenes Leben,
musst falsche Vorstellung, mein Kind, du aufgeben
und Tiere der Gottheit des Klans dann darbringen!

*tad asya duḥsvapnavidheḥ śamārthaṃ samrakṣaṇārthaṃ nijajīvitasya |
durvāsanām vatsa vihāya jīvair vidhehi yajñam kuladevatāyāḥ* ||²²⁴

Sie stützt ihre Forderung mit Beispielen aus der Mythologie und mit zunehmend polemischen Argumenten (p. 124-126) und Zitaten von Großen Sehern (*maharṣi*) und schließt mit einer Liste verschiedener Fleischsorten, die sich für das Opfer eignen, nämlich jenes von Fisch und Wild, von Schafen, Hasen, Ebern, Vögeln, Schildkröten und einigen weiteren Tieren.

Yaśodhara kann nicht anders, als dies als geistige Finsternis zu bezeichnen, die die Menschen beherrscht,²²⁵ und sieht sich außer Stande, anderen Lebewesen Leid anzutun. An seine Mutter richtet er die folgenden Worte:

Wenn mich jemand totschrägt, verehrte Mutter,
dann werdet ihr bitteren Kummer leiden.
So leiden die Mütterchen anderer auch,
wenn diese, wie ich, aus dem Leben scheiden.

²²³ Zum größten Teil sind die genannten Dichter heute bekannt, nur wenige Namen oder deren Schreibweisen in den Handschriften bleiben unklar, wie Urva (Ūrva? Aurva?) und Kaṇṭha (dazu Handiqui 1968: 439-442).

²²⁴ YT^{P2} p. 124,8f., YT^{S2} p. 71,11.

²²⁵ „Zu sich: „Die eine Herrschaft über die Menschen ist die Umnachtung; die gleichgeartete Verwandtschaft die andere.“ (YT^{P2} p. 128,4: *aiśvāryam ekaṃ timiraṃ narāṇām evaṃvidho bandhugaṇo dvitīyam*). Er spricht hier zu sich selbst.

*yathā mama prāṇivadhe bhavatyā mahānti duḥkhāni bhavanti mātāḥ |
tathā pareṣām api jīvahānau bhavanti duḥkhāni tadambikānām* ||²²⁶

Nach weiteren Gegenargumenten dieser Art (p. 130) gibt er, um den Sinn von Tieropfern in Frage zu stellen, die von einem Laienanhänger (*upāsaka*) übernommene Legende von zwei Himmelswesen (*divaukas*) wieder, die einst in Gestalt eines Ziegenbocks und dessen Hirten zur Erde herabgestiegen waren, um ihren Streit über die Beweggründe schlachtender Brahmanen zu schlichten (p. 131-133). Schlussendlich gibt Candramati nach und macht ihrem Sohn den folgenden Vorschlag:

(...), wenn du aus der Befürchtung einer bis ins Jenseits reichenden Verfehlung oder aus irgend einem anderen Grund zum Töten von Tieren nicht zu bewegen bist, dann lass es bleiben. Aber bereite mit den vedakundigen Brahmanen, denen Tempelfeste mit Opferlohn anvertraut werden,²²⁷ der Klan-Gottheit eine Opferspende mit einem Mehlgockel,²²⁸ der unter allen weithin gelehrten Lebewesen als Opfertgaben das gewinnbringendste ist; und nachdem man bestimmt hat, dass das davon übrig gebliebene Mehl als Fleisch gilt, verzehre es unbedingt mit mir gemeinsam!

(...) *yadi paralokadoṣāṅkanenānyena vā kenacit kāraṇena prāṇighāte na vyāpriyase, mā prāvartīṣṭhāḥ. kiṃ tu viniveditadakṣiṇotsavair vedavidbhir vāḍavaiḥ pariśrāvita-sakala-sattvopahāra-phalotkaṭena piṣṭakukkuṭena kuladevatāyai balim upakalpya tad-avaśiṣṭam piṣṭam māṃsam iti ca parikalpya mayā sahāvaśyaṃ prāśanīyam iti.*²²⁹

Yaśodhara staunt im Stillen,²³⁰ welche fixe Ideen und unstete Gemüter Frauen doch haben (p. 135f.), und erkennt, dass eine schnelle Lösung in der Angelegenheit nicht zu finden ist. Dennoch braucht es einen festen Entschluss (*saṃkalpa*), wie ihn jene fassen, die das Leben von Laien im Familienverband (*gṛhastha*) zugunsten eines Lebens als weltabgewandte Weise (*muni*) aufgeben, und umgekehrt (p. 136). Dazu fallen ihm beispielhafte jainistische Erzählungen ein (p. 137f.).²³¹ Schließlich

²²⁶ YT^{P2} p. 129,7f., YT^{S2} p. 74,6.

²²⁷ Mit frommen Spenden von Reis, Früchten und Geld (oder Wertgegenständen) als Opferlohn (*dakṣiṇā*) für die beteiligten Ritualpriester kommen Tempelfeste (*utsava*) in der Regel zum Abschluss (Michaels 2016: 313f.).

²²⁸ Die Praxis, ein Hahn-Substitut für Caṇḍī zu opfern, um Unheil abzuwenden, ist ein wiederkehrendes literarisches Motiv („the dough cock motif“) in der jainistischen Erzählliteratur (Jain 1981: 57f.). In Hari-bhadras Prakrit-Erzählsammlung *Samarāiccakahā* beispielsweise weigert sich, ähnlich wie Yaśodhara, ein jainistischer König ein lebendes Tier für die Gottheit zu schlachten, und ersetzt es durch einen Hahn aus Mehl (*paṭṭhamaya kukkuḍa*) (Jain 2004: 247). Vādirāja spezifiziert die Hauptzutat für den gebackenen Hahn als Reismehl (*śālipiṣṭa*).

²²⁹ YT^{P2} p. 135,3-7, YT^{S2} p. 77,8-10.

²³⁰ „Im Sinne der Verwunderung“ (*āścarye*) interpretiert Śrutasāgara die Interjektion *aho*, die einen längeren inneren Monolog einleitet.

²³¹ Zu diesen fehlt leider Śrutasāgaras Kommentar. Handiqui (1968: 435) bietet Verweise auf Paralleltexte.

sagt er zu seiner Mutter, dass er sich gezwungen sieht, ihren Wunsch zu akzeptieren, dass die Vorbereitungen zum Ritual aber sie selbst veranlassen soll:

In dem Fall sollen ja *deine* Wünsche erfüllt werden. Rufe *du* die Handwerker und verordne ihnen die Anfertigung des Hahnes! Beauftrage *du* schön den Gottesfrohen mit dem Herausputzen des Tempels der Göttin! Weise *du* die Astrologen an, den Tag für die Königsweihen des Prinzen Yaśomati zu berechnen! Und lass *du* auch all die anderen häuslichen Aufgaben ausführen, angefangen mit der Verehrung der Götter, der Brahmanen und des Gefolges!

*nanu tavaiva pūryantām atra kāmītāni. āhūya tvam evādiśa kṛkavākuvinirmāṇe śilpinaḥ.
sādhu samājñāpaya tvam eva bhagavatībhavanaśobhārambhāya devabhoginam. anuśādhi
tvam eva yaśomatikumārasya rājyābhiṣekadivasagaṇanāya mauhūrtikān. evam anyāny api
vidhāpaya tvam eva devadvijaparijanapūjāpuraḥsarāṇi ḡhakāryāni.*²³²

Ermüdet von der langen Auseinandersetzung geht Yaśodhara, um sich im nahen Schlaftrakt (*nivāsabhavana*) auszuruhen (p. 140).

Nachdem seine Frau Amṛtamati gehört hat, was in der Versammlung vorgefallen ist (p. 141f.), beschließt sie, ihre Intrigen zu spinnen, bevor es zu spät ist. „Denn“, wie sie sagt,²³³ „solange er das Gift des Zorns nicht auf mich regnen lässt, werde ich es eben auf ihn regnen lassen!“ Um die Thronfolge ihres Sohnes nicht zu verhindern, plant sie, erst nach einer vordergründigen Aussöhnung zuzuschlagen (p. 143f.). Sie lässt also Minister Gaviṣṭhira rufen, den sie darauf hin zu Yaśodhara sendet. Nachdem der Minister den blassen und niedergeschlagenen König gemustert hat, bestellt er ihm die Nachricht Amṛtamatis, dass sie selbst sich um das Opfer für Kātyāyanī kümmern wird (p. 145f.):

O König, die Königin sagte mir gegenüber: „Wenn das wahr ist, was doch tatsächlich von Ohr zu Ohr geht, dass (nämlich) der König, wie man hört, beabsichtigt, heute der verehrten Kātyāyanī mit einem Mehlgockel ein Opfer darzubringen, um die Wirkung seines Albraumes zu schwächen, dann soll es (meinetwegen) jener Gockelhahn sein. Ich selbst werde die Verehrte mit dem vorbereiteten und ihr gewidmeten Opfer erfreuen!“

*deva, devī manmukhenedam āha*²³⁴ – *yad uta devaḥ kilādya duḥsvapnopapaśamanārthaṃ
bhagavatyāḥ kātyāyanīyāḥ piṣṭa-kukkuṭena balim upahartum ādṛta iti karṇaparamparayā
śrutam, tad yadi satyaṃ, tadāstām asau tāmracūḍas tāvat. aham evātmanā parikalpita-tad-
upahāra-vartmanā paritoṣayāmi bhagavatīm.*²³⁵

²³² YTP² p. 140,3-7, YTS² p. 80,10-81,1.

²³³ YTP² p. 142,6: *tad eṣa yāvan na mayi roṣaviṣaṃ varṣati, tāvad aham evāsyā tad varṣāmi.*

²³⁴ Nach YTS² p. 83,10-84,1; YTP² p. 146,5f. (auch der Kommentar, Zeile 25) liest *devīsaṃmukhenedam āha.*

²³⁵ YTP² p. 146,5-9, YTS² p. 83,10-84,3.

Amṛtamati akzeptiert also den geplanten Ersatz für lebende Opfertiere. Falls Yaśodhara aber ausziehen sollte, um nach der Erlösung zu streben, bliebe sie ohne ihn im Palast, was zwar sehr ungewöhnlich wäre (p. 148), aber nicht unmöglich. Dies, wie auch die Möglichkeit, dem Gatten in das Asketentum zu folgen, belegt sie mit Strophen und Zitaten aus den beiden großen Epen und aus mehreren Purāṇas (p. 149f.). Yaśodhara lässt ihr über den Minister bestellen, dass er in allen Punkten zustimmt (p. 150), und verfällt in ein Selbstgespräch darüber, dass der weibliche Verstand nicht zu durchschauen sei, dass Menschen unbedacht und ungestüm handeln, dass Amṛtamati von Natur aus schlecht sei und so fort (p. 150-152).

Die Flüchtigkeit und Unwiederbringlichkeit der Zeit zwingt Yaśodhara schließlich zur für ihn einzig richtigen Konsequenz: sein Haupthaar scheren zu lassen, um dann Sternendeuter nach dem geeigneten Zeitpunkt für seinen Auszug aus dem Palast zu fragen (nach der Maxime: „Wer die Sterne frägt, eine Glatze trägt,“ *śiro muṇḍayitvā nakṣatrapraśnaḥ*, p. 153,8). Über die nächsten vier Druckseiten (p. 154-157) folgen Spruchdichtungen, die seinen Entschluss bestärken.

Nachdem Yaśodhara sich etwas ausgeruht hat (p. 157), fragt er Budhaprabodha, seinen Allianz- und Kriegsminister (*sandhivigrahin*), warum plötzlich Elefanten, Pferde und Pfaue in der Stadt zu hören sind. Ein regelrechtes Festival mit Blumen, Musik und Tanz ist im Gange. Der Minister berichtet (p. 158), dass Candramati mit Pomp und Gefolge auf dem Weg zum Tempel der Caṇḍikā ist. Yaśodhara möge sich außerdem ebenfalls für die rituellen Handlungen bereit machen.

Herr, Königin Candramati hat alle Ehrungen und Dienste in die Wege geleitet und ist mit ihrem Gefolge bereits aufgebrochen, um den Füßen Caṇḍikās zu huldigen, und auf halbem Wege durch die Stadt, weswegen dieser große Trommelwirbel zu hören ist. Und diesem Anlass widmet auch das Volk in der Stadt diesen Aufwand der Vorbereitungen. Lasst unter diesen Umständen, Herr, keine Zeit vergehen und macht euch für das Bad und die anderen Riten bereit!

*deva, parikalpita-nikhila-namasitopacārā candramati-mahādevī saparivārā caṇḍikā-
caraṇārcanāyoccalitā prāptā ca pura-vṛthi-madhyam, yato 'yam ākarṇyate mahān ātodya-
dhvaniḥ. tadarthaṃ caiṣa nagare paurāṇām udyāmodyamah.*²³⁶ *tatra devaḥ kāla-vilambanam
akṛtvā sajjībhavatu majjanādiṣu kriyāsu.*²³⁷

²³⁶ YT^{S2} p. 91,8f.: *udyāvodyamaḥ*, die Hindi-Paraphrase (*mahotsav saṃbandhī utsāh*) aber auch hier nach Śrutasaṅgāras Kommentar (*mahotsavotsāhaḥ*).

²³⁷ YT^{P2} p. 158,1-5, YT^{S2} p. 91,7-9.

Das tut er und macht sich, sobald

die entsprechenden Bräuche verrichtet waren, um sie (d.h. die Gottheit) günstig zu stimmen, und nachdem er auf der Elefantenkuh Abhramū²³⁸ in Gesellschaft seines Lehrers und des Hauspriesters zum Tempel der Bhairavī aufgebrochen war,

(...) *vihita-tad-ārādhana-citācāre samāruhyābhramū-nāma kareṇukām ācārya-purohita-sakhe bhairavī-bhavanaṃ prati gantum udyate ca* (...) ²³⁹

trotz einer langen Reihe von Unheil versprechenden Omen (p. 159-162) auf den Weg zum Tempel der Göttin mit dem Dreizack (*triśūlinī*, p. 162,9). Dort führt er schließlich mit eigener Hand und unter Rezitationen der Brahmanen die Opferung des Hahnensatzes durch. Dabei akzeptiert er alle Konsequenzen, die ihm durch diese in seinen Augen gewalttätige Handlung drohen (p. 163,1-3).

Der Schluss des Kapitels (p. 163-165) wird von Yaśodhara selbst in metrisch gebundener Form erzählt. In sieben Strophen im Versmaß *triṣṭubh* berichtet er, wie er den Hahn geköpft und ihn Tags darauf gemeinsam mit Candramati verspeist hat. Amṛtamati hatte die Speise allerdings vergiftet, und nachdem sie unter vorgespielder Verzweiflung die Diener fortgeschickt hatte, um einen Arzt herbeizuholen, erwürgte sie eigenhändig ihren noch um sein Leben ringenden Gatten.²⁴⁰

In einer Segensstrophe im feierlichen Versmaß *śārdūlavikrīḍita* zuguterletzt (und mit fast makaber anmutendem Kontrast) das Wohl des Volkes, der Gelehrten und des Königs gewünscht, und dass alle Welt sich an den Worten des Jina erfreuen möge. Somadeva beendet das Kapitel jedoch nicht, ohne in einer *anuṣṭubh*-Strophe seinen großen Stolz auf sein eigenes Werk zum Ausdruck zu bringen, bevor ein ähnlich unbescheidener Kolophon das Kapitel abschließt. Auch in diesem spart er nicht mit Binnenreimen und Alliterationen:

Das war das vierte Kapitel, genannt „Das üble Spiel der Königin Amṛtamati“ aus der epischen Dichtung „Der Wandel des Großkönigs Yaśodhara“, auch *Yaśastilaka* genannt, verfasst vom Schüler des ehrwürdigen Herrn Nemideva, des Kronjuwels der gesamten Logikerwelt, von Śrī Somadeva Sūri, dessen Fußlotose sogleich aufgrund seiner untadeligen Prosa- und Strophen-dichtung zum Schopfschmuck der Vidyādhara- und Weltherrscher werden.

iti sakala-tārkika-loka-cūḍāmaṇeḥ śrīman-nemideva-bhagavataḥ śiṣyeṇa sadyonavadya-gadya-padya-vidyādhara-cakravartī-śikhaṇḍa-maṇḍanī-bhava-carāṇa-kamalena śrī-

²³⁸ Abhramu oder Abhramū ist auch der Name des Weibchens an der Seite des östlichen Weltelefanten Airāvata.

²³⁹ YTP² p. 158,9f., YT^{S2} p. 92,2.

²⁴⁰ Im NVA, im Kapitel „Über den Schutz des Königs“ (*rājarakṣā*), rät Somadeva zu großer Vorsicht vor Frauen, selbst vor der eigenen Mutter (24.4), und nennt mehrere historische Könige, die von ihren Gattinnen vergiftet oder auf andere Weise getötet wurden (24.35f.).

*somadevasūriṇā viracite yaśodhara-mahārāja-carite yaśastilakāparanāmi mahākāvyē
'mṛtamati-mahādevī-durvilasano nāma caturtha āśvāsaḥ.*

Bemerkungen

Nach der idealisierenden Schilderung des höfischen Lebens in Kapitel 2 und 3 zeichnet Somadeva als Kontrast ein Bild der Intrigen und – aus seiner Sicht – religiösen Irrungen. Der Konflikt zwischen der rechten und der falschen religiösen Anschauung bricht inmitten der Herrscherfamilie aus, mehr noch, zwischen Mutter und Sohn. Der Auslöser dafür ist einmal mehr, und ganz der sanskritischen Erzähltradition entsprechend, die Untreue der Gattin. Die geheime Liebschaft Amṛtamatis ist so schändlich wie ihr geliebter Pferdeknecht hässlich. Die Reaktion des Betrogenen ist in Somadevas Schilderung durchaus menschlich und fördert die Identifikation des Lesers mit dem Hauptprotagonisten. Dieser kann gerade noch seinen ersten Impuls, den in flagranti ertappten Nebenbuhler mit dem Schwert zu erschlagen, beherrschen. Er sieht sich daraufhin nicht nur von seiner Gattin, sondern vom gesamten höfischen Leben enttäuscht. Indem er seine Gemütsverfassung vor seiner Mutter Candramati nicht verbergen kann, ihr aber den wahren Grund dafür nicht nennen möchte, erzählt er ihr von einem bösen Traum und handelt sich so das Dilemma ein, auf ihre Bitte ein größeres Tieropfer durchführen zu müssen. Nun sieht er, wie weit seine hohen ethisch-moralischen Vorstellungen von seinem weltlichen wie religiösen Leben entfernt sind. Nach einer längeren Debatte kann zwar ein Kompromiss gefunden werden, nämlich die Verwendung eines Kuchens in Form eines Hahnes als Ersatz für tatsächliche Opfertiere aller Arten, aber selbst dieser kann die Situation schließlich nicht bereinigen. Denn obwohl das Entgegenkommen seitens seiner Mutter, einer Anhängerin śivaitischer Opferpraktiken, sehr groß ist, kann Yaśodhara das Opfer grundsätzlich nicht gutheißen, da es seiner Überzeugung nach moralisch falsch und überdies rational betrachtet zwecklos ist. Es kann auch nichts dazu beitragen, sein Leben im religiös wie sittlich verirrten Haushalt zu rechtfertigen.

An dieser Stelle seiner Erzählung entscheidet sich Somadeva für den radikalsten Ausweg aus dem Dilemma: den dramatischen Tod der Hauptfigur. Der Grund für die Ermordung Yaśodharas durch seine eigene Gattin kann nicht zuletzt darin gesehen werden, dass Amṛtamati beim Eintritt ihres Gatten in einen Asketischen Orden ebenfalls der Welt hätte entsagen müssen, was sie unter allen Umständen verhindern wollte. Der Tod Yaśodharas bedeutet jedoch nicht das Ende der Erzählung, ja nicht einmal sein eigenes Ende. Wie das folgende Kapitel ausführt, ist er nur einer von vielen in einer Reihe zahlreicher Wiedergeburten, die notwendig sind, das ersehnte Ziel, die Aufnahme in den jinistischen Orden, zu erreichen.

Wie schon im ersten Kapitel dient auch im vierten die śivaitische Opferpraxis als Gegenstück zum gewaltlosen Jinismus der Digambaras. Während dort das Grauen erregende Ritual des Māridatta

vom falschen religiösen Glauben und Sudattas Betrachtungen am Leichenverbrennungsplatz von allen weltlichen Anhaftungen abschrecken sollten, wird dem Leser hier das gar nicht nur glänzende Leben am Herrscherhof vor Augen geführt. Nach den mit syntaktischen, klanglichen und bildlichen Mitteln intensivierten Beschreibungen des ersten Kapitels setzt der Dichter hier auf Dialoge, metrisch gefasste Sätze und – auf inhaltlicher Ebene – auf Argumente.

Eine weitere Darstellung śivaitischer (und anderer sowohl religiöser als auch philosophischer) Irrlehren findet sich im sechsten Kapitel mit dem wohlklingenden Titel *apavargamārgamahodaya*, „Der große Segen des Weges zur Erlösung“. Somadeva wechselt darin einmal mehr den literarischen Stil und gestaltet den Text als Lehrrede, die sich bis ins achte Kapitel erstreckt. Diese Lehrrede des Sudatta, bildet den Inhalt des nun folgenden Abschnitts.

6.3.3 Doxographische Polemik

Einleitung

Mit YT 6 beginnt der letzte große Abschnitt des Werkes, der drei überwiegend lehrhafte und handlungsarme Kapitel umfasst (YT 6-8). Er ist als „Studium für Laienanhänger“ (*upāsakādhyayana*) bekannt und wurde unter diesem Titel von Kailash Chandra Shastri im Jahr 1964 separat ediert (YT^C).

Im ersten der insgesamt 21 Abschnitte (*kalpa*) des sechsten Kapitels (fortan YT 6.1)²⁴¹ nennt Somadeva eine Reihe von konkurrierenden religiös-philosophischen Lehren bezüglich der Frage, worin die Erlösung vom Kreislauf der Wiedergeburten bestehe und wie sie zu erlangen sei. Der doxographische Exkurs von mehreren Druckseiten²⁴² ist nicht Selbstzweck, sondern dient dazu, die eigene Lehre als die letztlich einzig haltbare darzustellen. Diese Lehre ist jene von der dreifachen Vollkommenheit (*samyaktva*), nämlich der Vollkommenheit der rechten Anschauung (*dr̥ṣṭi* oder *darśana*), des rechten Wissens (*jñāna*) und des rechten Handelns oder Verhaltens (*kriyā* bzw. *cāritra*), die nur miteinander zur Befreiung aus dem Wiedergeburtenkreislauf führen.²⁴³ Diese

²⁴¹ YT^{P2} p. 267-273 (*editio princeps*, ohne Kommentar zu diesem Teil und ohne Strophenzählung); YT^{S2} p. 179-195 (Sanskrittext mit Übersetzung und Erläuterungen in Hindi und Kommentar in Sanskrit); YT^C p. 1-12 (der Text beginnt bei YT^S, v. 4), dazu der Kommentar UAṬ p. 337-342. YT 6-8 ist in insgesamt 46 je eigens betitelte Abschnitte unterteilt.

²⁴² YT^{P2} p. 269,9-273,12, YT^{S2} p. 183,6-194,6, YT^C p. 2,5-12,11.

²⁴³ YT^{P2} p. 268,25-269,6, YT^S p. 183,1-4 (v. 7-10), YT^C p. 1,9-2,2 (v. 4-7). Nicht alle Autoren jainistischer Werke verstehen *samyak* auch in *jñāna* und *kriyā* (Folkert 1993: 117-123). Einen Überblick über diese im Jainismus der Śvetāmbaras und Digambaras je nach Autor unterschiedlich dargestellte Lehre bietet Williams 1963: 41-50.

Dreiheit, deren erster Bestandteil auch als Vertrauen (*śraddhā*) oder als Vollkommenheit (*samyaktva*) schlechthin bezeichnet wird, bildet seit je her ein wesentliches Grundelement der jinistischen Lehre.²⁴⁴ Somadeva stellt sie zunächst in vier Strophen vor, um dann den verbleibenden Teil seiner Campū ihrer anschaulichen Vermittlung zu widmen.²⁴⁵

In einer ersten Passage, die weitgehend in Prosa gehalten ist, werden die Lehren der aus Somadevas Sicht mangelhaften Überlieferungen (*durāgama*) namentlich genannter Schulen kurz genannt und gelegentlich mit Vergleichen illustriert, wobei oft der Wortlaut von Stellen in den Grundwerken der jeweiligen Schulen übernommen wird. Die Passage entspricht der „vorangehenden Position“ (*pūrvapakṣa*), d.h. der widerlegbaren Behauptung in einer theoretisch-philosophischen Debatte, auf die in aller Regel eine „folgende Position“ (*uttarapakṣa*), d.h. Erwiderung durch den Proponenten, folgt. Dieser Erwiderung entspricht die unmittelbar folgende, weitestgehend metrische Passage, in der die zuvor genannten Lehren der Reihe nach kritisiert und mit Gründen zurückgewiesen werden, um letztlich die Weltanschauung des Digambara-Jinismus als die einzig haltbare herauszustellen. Die Namen oder Bezeichnungen der jeweiligen Schulen werden dabei nicht noch einmal genannt. Ihre Identifikation erschließt sich jedoch inhaltlich und aufgrund der Reihenfolge ihrer Behandlung durch Somadeva. Auf diese Weise werden insgesamt die folgenden fünfzehn Schulen abgehandelt: śivaitisches (*siddhānta*) Vaiśeṣika und Vaiśeṣika der Logiker (*tārkika*), Pāsupata, Kaula, Trika, Sāṃkhya, Hīnayāna, Mīmāṃsā, Materialismus (*cārvāka*), Vedānta, Madhyamaka, Vaiśeṣika nach Kaṇāda, Mahāyāna, ein weiteres mal Sāṃkhya und schließlich Brahmādvaita. In seiner Kritik des Vaiśeṣika und des Sāṃkhya greift Somadeva zudem auf den Yoga des Patañjali zurück, den er beide Male zu seinen Gunsten zitiert.

Dem Zwischenkolophon zufolge erhebt der Abschnitt YT 6.1 den Anspruch auf doxographische Vollständigkeit, indem er nach seinem Zweck, nämlich der „Bekanntmachung der Lehren aller Übereinkünfte (d.h. Schulen)“ (*samasta-samaya-siddhāntāvabodhana*), benannt ist.

Die Reihenfolge der zurückgewiesenen Lehren scheint hier nicht dem Grad ihrer Vereinbarkeit oder Unvereinbarkeit mit den jinistischen drei Vollkommenheiten zu folgen, die der ständige Prüfstein in Somadevas Kritik sind, sondern dem Grad ihrer Abweichung von der jinistischen Lehre

²⁴⁴ So z.B. in Umāsvāmins *Tattvārthasūtra*, das nur ungefähr in die Zeit zwischen 150 und 400 u.Z. datiert werden kann (Malvania/Soni 2007: 45f.). Gleich zu Beginn (*sūtra* 1.1) heißt es da: *samyag-darśana-jñāna-cāritrāṇi mokṣa-mārgaḥ*, „der Weg zur Erlösung sind rechte Anschauung, rechtes Wissen und rechtes Verhalten“.

²⁴⁵ Ein paar weitere, verstreute Polemiken zwischen jinistischen und śivaitischen Lehren, etwa zu Inkongruenzen einer nicht-dualistischen Weltsicht, oder zur Frage der Allwissenheit, finden sich zudem im fünften und sechsten Kapitel (YT^{P2} p. 251 und 276f.). Siehe dazu Handiqui 1968: 206-216.

hinsichtlich der ihnen zugrundeliegenden Gottesvorstellung.²⁴⁶ Die in YT 6 zuerst genannten Schulen, Vaiśeṣika, Pāśupata etc., sind theistisch und stehen damit im Gegensatz zur Anschauung der Jainas, deren Lehre zufolge es zwar vielerlei Arten von himmlischen Wesen gibt, die aber nur der Seele eine göttliche Natur zuschreibt, die im Zuge der Erlösung freigelegt werden kann.²⁴⁷ Die zuletzt genannten Schulen Sāṃkhya und Brahmādvaita sind atheistisch. Hīnayāna und Mīmāṃsā befinden sich an der Grenze zwischen diesen beiden religiösen Grundanschauungen, indem sie die Existenz von Göttern zwar akzeptieren, ihnen aber nicht die Macht zuschreiben, die Welt zu erschaffen und zu lenken. Für die genannte buddhistische Tradition gelten die Götter als nur eine von mehreren Klassen von Lebewesen, und in der Philosophie des Jaimini existieren die Götter nicht außerhalb des Veda, wo sie in Form von Mantras wirksam sind.

YT 6.1 dient als Einleitung in die ausführliche Darlegung der jinistischen Lehre, die den Inhalt des Großteils der verbleibenden Abschnitte der *Campū* bildet. Während YT 6.1 dabei sehr abstrakt und scholastisch bleibt, obwohl auch hier auf literarischen Schmuck nicht verzichtet wird, wird die Darlegung in den darauf folgenden Abschnitten immer wieder mit kürzeren und längeren Erzählungen illustriert. Auf diese Weise nimmt die „Unterweisung für Laienanhänger“ Rücksicht auf ihre Zielgruppe. Davon abgesehen wird erst am Ende des letzten Kapitels die Rahmenhandlung um König Māridatta zum Abschluss geführt. Das dadurch erweckte Interesse (von Spannung kann in YT 6-8 nicht mehr die Rede sein)²⁴⁸ gibt dem Leser einen zusätzlichen Anreiz, bei der Lektüre bis zum Ende der Erzählung durchzuhalten.

²⁴⁶ Die jinistischen Konzepte des Göttlichen stellt Kothari (2000) vor. Doxographische Werke von jinistischen Autoren lassen nur selten eine logische Reihenfolge der dargestellten Lehren erkennen, im Gegensatz zu entsprechenden Werken des Advaita-Vedānta (Halbfass 1988: 351f.; Qvarnström 1999: 181f.). Eine Ausnahme ist Vidyānandins *Satyaśāsanaparīkṣā* (9. oder 10. Jh.), wo das Organisationsprinzip die Abweichung der (in diesem Fall zehn) zurückgewiesenen Lehren von deren Überprüfbarkeit durch die Erkenntnismittel Sinneswahrnehmung (*pratyakṣa*) und Schlussfolgerung (*anumāna*) ist (Tripathi 2012: 38f. und 172; zur Datierung siehe *ibid.*, p. 110f.). Werke advaitischer Autoren weisen verschiedene hierarchische Anordnungen auf. Auf ähnliche Weise bestimmt die Anzahl der postulierten Erkenntnismittel (*pramāṇa*) die Reihenfolge der Lehren im anonymen und keiner Schule zuordenbaren *Sarvamatasamgraha* (Mejor 2007).

²⁴⁷ Kothari 2000: 135-190.

²⁴⁸ Martínez und Scheffel (2016: 169-173) unterscheiden drei grundlegende Erzählstrukturen, die im Leser jeweils Überraschung, Spannung oder Neugierde hervorrufen.

Textbeispiele

Um das literarische Verfahren von YT 6.1 zu illustrieren, wurden hier zusätzlich zu den beiden Darstellungen śivaitischer Lehren zwei weitere Abschnitte ausgewählt. Diese sind (1.) die an Metaphern reiche und von Klangfiguren bestimmte Einleitung zur gesamten doxographischen Abhandlung und (2.) die unmittelbar daran anschließende Darstellung zweier Ausprägungen des Vaiśeṣika. Darauf folgen die Darstellungen des Pāsupata (3.) und des Kaula und Trika (4.).

1. Einleitung

Im Anschluss an seine vorausgehende Abhandlung über die Vollkommenheit (*samyaktva*), die später wieder aufgegriffen wird und YT 6 beschließt, leitet Somadeva seine Kritik an den diversen Irrlehren mit den folgenden Worten ein:

Hierbei haben jene, deren Verstand von den Eindrücken aus leeren Lehren, gleich von Hetären, benebelt ist, deren Doktrinen in Strömen strömend gewöhnliche Leute wie Bäume entwurzeln, die von der Gewandtheit, einen wahren Wandel zu wandeln, weit weg weilen, die (also) anderes vertreten (als wir), betreffs des Mittels und der Natur der Erlösung vielfältige Verfahren, wohlgemerkt. So nämlich: (...)

*atra durāgama-vāsanā-vilāsinī²⁴⁹-vāsita-cetasāṃ pravartita-prākṛta-lokānokahonmūlana-samaya-srotasāṃ sadācārācāraṇa-cāturī-vidūra-vartināṃ paravādināṃ mukter upāye kāye ca bahuvṛttayaḥ khalu pravṛttayaḥ. tathā hi – (...)*²⁵⁰

Im Gegensatz zu dem, was man von einer rein doxographischen Abhandlung erwarten würde, schmückt Somadeva diesen einleitenden Satz mit einer Reihe von poetischen Figuren. Auch die daran anschließenden Zeilen werden mit dichterischen Elementen, vor allem klanglichen, nicht sparen. Neben den auffälligen An-, In- und Auslautreimen birgt die obige Zeile mehrdeutige Wörter und metaphorische Identifikationen (*rūpaka*), die im Deutschen nicht einwandfrei nachgeahmt werden können. Für die „Eindrücke“ der Andersdenkenden wird hier die Metapher des „Beduftens“ (*vāsanā*) verwendet. Dieser bildliche Begriff für die mehrere Wiedergeburten überdauernden geistigen Eindrücke oder Erinnerungsspuren (ebenfalls *vāsanā*) ist in der philosophischen Literatur so geläufig, dass die Metaphorik dort kaum noch wahrgenommen wird²⁵¹ und man

²⁴⁹ YT^{P2} liest *-vilānī-*.

²⁵⁰ YT^{P2} p. 269,7-9; YT^{S2} p. 183,5f.; YT^C p. 2, UAṬ p. 337,3v.u.-338,3.

²⁵¹ Somadeva selbst verwendet die Wörter *vāsanā* und *vāsita* an einer anderen Stelle (im vierten Kapitel, YT^{P2} p. 101,6) ganz ohne Mehrdeutigkeit im philosophischen Sinne: *tadvāsanāvāsitaṃ hi ceto na brahmaṇāpi śakyate 'nyathākartum*, „den Geist, der ihre (d.h. der Jainas) Dispositionen aufweist, kann selbst Brahma nicht ändern.“ Es sind die Worte Candramatis in einem Disput mit ihrem Sohn Yaśodhara.

von zwei gänzlich getrennten Wortbedeutungen sprechen kann, die hier in einer beabsichtigten literarischen Mehrdeutigkeit (*śleṣa*) wieder zusammengeführt werden. Gleichzeitig mit den Eindrücken werden Hetären oder Unterhaltungsdamen (*vilāsini*) als die Ursache für die Benebelung des Geistes genannt, da sie ebenso hartnäckig im Gedächtnis bleiben. Die „gewöhnlichen Leute“ (*prākṛtaloka*) werden metaphorisch mit Bäumen (*anokaha*) gleichgesetzt – die bekanntermaßen so standfest sind, dass sie „ihr Heim nicht verlassen“ (*an-oka-ha*), wie die Wortwahl suggeriert. Und dennoch werden sie von den Irrlehren fortgerissen, die hier als gewaltige „Ströme“ bezeichnet werden.

2. Vaiśeṣika

(1) Gleich im Anschluss an die oben zitierte dichterische Einleitung folgt die erste Irrlehre.

Den Saiddhānta-Vaiśeṣikas zufolge erfolgt infolge des bloßen Glaubens, dessen Charakteristikum eine Initiation ist, die Mantras und Rituale erfordert, welche von einem leibhaftigen oder unleiblichen Vertrauten²⁵² erlangt werden, die Erlösung.

*sakala-niṣkalāpta-prāpta-mantra-tantrāpekṣa-dīkṣā-lakṣaṇāc chraddhā-mātrānusaraṇān
mokṣa iti saiddhānta-vaiśeṣikāḥ.*²⁵³

Selbst in dieser Formulierung Somadevas ganz im Stile einer wissenschaftlichen Definition sind die zahlreichen Alliterationen nicht zu überhören. Inhaltlich bietet die Phrase eine Bestimmung der Erlösung unter dem Gesichtspunkt ihrer Ursache. Sie wird jener Lehre des Vaiśeṣika zugeschrieben, die von den Anhängern des Śaiva Saiddhānta vertreten wird. Diese bilden die zentrale Anhängerschaft des Mantramārga, der aus dem Atimārga hervorgegangen, nun aber nicht mehr nur männlichen Brahmanen vorbehalten war.²⁵⁴ Wer immer sich einer Initiation unterzogen hatte – Frauen, Angehörige aller Klassen und Kasten, auch Behinderte²⁵⁵ –, dem war schon allein dadurch ein Ende der Wiedergeburten sicher.

²⁵² Wörtlich: von einer „geeigneten“ oder „vertrauenswürdigen“ (*āpta*) Persönlichkeit, „die Teile (bzw.) keine Teile hat“ (*sakala-niṣkala*), d.h. von einem Lehrer oder von Gott Śiva selbst.

²⁵³ YTP² p. 269,9-11, YTS² p. 183,6f., YTC p. 2,5f. (UAT p. 338,4-6).

²⁵⁴ Sanderson 2009a: 45.

²⁵⁵ Sanderson 2009a: 284.

Somadevas Kritik setzt bei der Zwangsläufigkeit ein, die nach der erfolgten Aufnahme in den Siddhānta kein weiteres Zutun vom Initiierten erfordert.

Das Heil ereilt Heilssucher nicht durch bloße Glaubenszuversicht.

Kann etwa Hunger eine Feige²⁵⁶ zur Reife bringen auf dem Zweige?

śraddhā śreyo' rthinām śreyaḥsamśrayāya na kevalā |

bubhukṣitavaśāt pāko jāyate kim udambare ||²⁵⁷

In zwei weiteren Strophen im selben Versmaß *anuṣṭubh* formuliert Somadeva seine Zweifel daran, dass allein das Wiederholen religiös-magischer Formeln (*mantra*) die seelischen Makel (*ātmadoṣa*) beseitigen kann, was für die Erlösung unerlässlich wäre, zumal diese Makel auch nach der Initiation noch erkennbar sind. Diese Strophen sind mit Ausnahme einer rhetorischen Frage ohne dichterische Figuren gestaltet, während das oben zitierte Beispiel neben einer solchen Frage auch eine Analogie (*arthāntara*) sowie An- und Inlautreime (*anuprāsa*) aufweist. Der an Spruchweisheiten erinnernde Charakter der Strophe wurde in der Übersetzung durch Endreime imitiert.

Die nun folgende Lehre skizziert eine Wesensbestimmung der eben angesprochenen Erlösung. Sie wird dem Vaiśeṣika der Logiker (*tārkika*) zugeschrieben und basiert auf deren Kategorienlehre.²⁵⁸ Die genaue Anzahl der Kategorien (*padārtha*) im Kaṇāda zugeschriebenen *Vaiśeṣikasūtra* ist unklar. Im klassischen Vaiśeṣika werden generell sechs solcher Kategorien definiert, wie von Praśastapāda, der im sechsten Jahrhundert mit seinem einflussreichen *Padārthadharmasaṃgraha* (PDhS) das „klassische“ Kategoriensystem begründete. *Candramati hingegen postulierte in seinem gemäß Frauwallner nur wenig früher (um 500) entstandenen Werk **Daśapadārthaśāstra* zehn Kategorien.²⁵⁹ Bisweilen wurden auch fünf oder sieben Kategorien vertreten. Aus den von Somadeva gelisteten sieben Kategorien wurde „Nichtsein“ (*abhāva*) im klassischen Vaiśeṣika noch nicht anerkannt.

Lediglich aus der Erkenntnis, die abhängig ist von der Einsicht in Gemeinsamkeiten und Unterschiede der Kategorien, deren Bezeichnungen Substanz, Eigenschaft, Bewegung, Gemeinsamkeit, Inhärenz, letzte Besonderheit und Nichtsein sind, (erfolgt die Erlösung) gemäß dem Vaiśeṣika der Logiker.

²⁵⁶ *udambara* (häufiger *udumbara*, Hindi *ūmar*) bezeichnet die Feigen mehrerer *Ficus*-Arten. Es zählt zu den Grundtugenden jainistischer Laienanhänger, auf Feigen, ebenso wie auf Honig, Fleisch und Alkohol, zu verzichten. Der Grund dafür liegt in der strikten Einhaltung der Gewaltlosigkeit auch Kleinstlebewesen gegenüber, die in gewissen Nahrungsmitteln besonders zahlreich vorhanden sind (Jaini 1979: 167-169).

²⁵⁷ YTP² p. 270,25f., YTS² p. 188,2, YTC p. 5,7f.; YTP² liest *jāyeta*.

²⁵⁸ Zur Geschichte der Kategorienlehre(n) des Vaiśeṣika siehe Frauwallner 1956: 114-158 und 186-250, sowie Halbfass 1992: 69-87.

²⁵⁹ Die Datierung des PDhS im Verhältnis zum **Daśapadārthaśāstra* (Werktitel und Name des Autors sind aus dem Chinesischen rekonstruiert) ist jedoch umstritten.

*dravya-guṇa-karma-sāmānya-samavāyāntyaviśeṣābhāvābhīdhānāṇaṃ padārthānāṃ
sādharmya-vaidharmyāvabodha-tantrāḥ jñāna-mātrād iti tārīka-vaiśeṣikāḥ.*²⁶⁰

Kritik an dieser Lehre formuliert Somadeva in einer einzigen Strophe und illustriert sie wiederum mit einer Analogie. Allein die Kenntnis theoretischer Konzepte wie der naturphilosophischen Kategorien bringt der jainistischen Lehre zufolge nicht die Erlösung von weiteren Wiedergeburt. ²⁶¹

*jñānād avagamo 'rthānāṃ na tat-kārya-samāgamaḥ |
tarṣāpakarṣa-yogi syād drṣṭam evānyathā payaḥ ||*²⁶²

Im Geiste Dinge zu verstehen heißt nicht, dass sie ihren Zweck erfüllen, sonst wäre Wasser beim Ansehen schon in der Lage, Durst zu stillen.

Als zwölfte der insgesamt 15 Irrlehren wird eine dritte Form des Vaiśeṣika erst definiert und dann zurückgewiesen. Es ist jene Lehre, die von den Anhängern des Kaṇāda, des legendären Gründers dieser philosophischen Schule, vertreten wird, die hier folglich als *kāṇāda* bezeichnet werden. Der Name bezieht sich gemäß einer von mehreren Deutungen zufolge auf die asketische Praxis, nur Körner (*kaṇa*) als Nahrung zu sich zu nehmen (*-āda*). Die Definition der Erlösung, die Somadeva hier bietet, entspricht nicht dem, was in Kaṇādas *Vaiśeṣikasūtra* überliefert ist. Sie ist aber an die Formulierungen späterer Werke, wie dem PDhS, angelehnt, vielleicht deswegen, weil erst Praśastapāda dem ursprünglich vorwiegend naturphilosophisch geprägten Vaiśeṣika eine rechte Erlösungslehre hinzufügte.²⁶³ Auch der metrische Teil der zu widerlegenden Behauptung (*pūrvapakṣa*), der die Natur des Erlösten zum Inhalt hat, hat kein direktes Vorbild im *Vaiśeṣikasūtra*, eher aber in Praśastapādas einflussreichem Werk:

Ebenso ist die Erlösung den Anhängern des Körnerspeisers zufolge das endgültige Freiwerden von den Eigenschaften des Selbst, deren Zahl sich auf neun beläuft: Erkenntnis, Freude, Leid, Begehren, Abneigung, Bemühung, Verdienst, Schuld und Dispositionen. So heißt es:

Erlöste haben die Natur der körperlosen Seele nur.

So wird's erklärt, und dieses lehrt der Weise, der von Korn sich nährt.

²⁶⁰ YTP² p. 269,11f., YTS p. 183,7f., YTC p. 2,6f. Vgl. PDhS p. 23,1f.; weitere Parallelen in Nozawa 2007 und Trikha 2012: 173f. Die unübliche Reihenfolge von *sāmānya-samavāya* ist vermutlich der Alliteration geschuldet.

²⁶¹ Zur Geschichte der Erlösungslehre im Vaiśeṣika siehe Nozawa 2007; die Lehre Praśastapādas skizziert Frauwallner 1956: 236f.

²⁶² YTP² p. 271,5f., YTS p. 188,5, YTC p. 6,1f.

²⁶³ Frauwallner 1956: 195.

*tathā jñāna-sukha-duḥkhêcchā-dveṣa-prayatna-dharmādharma-saṃskārāṇām nava-saṃkhyāvasarāṇām ātmaḡuṇānām atyantamuktir muktir iti kāṇādāḥ.*²⁶⁴ *tad uktam – bahiḥ śarīrād yad rūpam ātmanaḥ saṃpratīyate | uktam tad eva muktasya muninā kaṇabhōjinā* ||²⁶⁵

Ein Selbst oder eine Seele, die in der Erlösung keinerlei Attribute mehr besitzt, widerspricht völlig der jinistischen Auffassung, derzufolge die von den Wiedergeburten erlöste Seele in ewiger Seligkeit, Allwissenheit und uneingeschränkter Wahrnehmung weilt, was ihrer wahren Natur entspricht.²⁶⁶ Somadevas Kritik in der Erwiderung (*uttarapakṣa*) spricht genau dieses Problem an. Sie ist wiederum in metrischer Form und mithilfe einer Analogie (*arthāntara*) formuliert. Und gleichsam um seiner Ablehnung Nachdruck zu verleihen, verwendet Somadeva fast aufdringliche, jedenfalls unüberhörbare und „harte“ (*paraṣa*) Reime, vor allem in der zweiten der beiden Strophen:

Was wäre das Merkmal der Erlösung, wenn Erlösung restlose Loslösung von Einsichten hieße?
Als ob sich im Fall des Feuers für Vernünftige eine andere Definition als die Hitze finden ließe!

nyakṣavīkṣāvīnirmokṣe mokṣe kiṃ mokṣalakṣaṇam | na hy agnāv anyad uṣṇatvāl lakṣma-lakṣyaṃ vicakṣaṇaiḥ ||²⁶⁷

Mit anderen Worten, eine erlöste Seele ohne Bewusstsein ist ebenso unmöglich, wie Feuer ohne Hitze. Unterstützung in seiner Kritik an der Lehre des Vaiśeṣika findet Somadeva in Patañjalis *Yogasūtra* (YS), aus dem er explizit zitiert.²⁶⁸ In der dabei gewählten Formulierung *iti patañjali-jalpitaṃ*, „so plapperte Patañjali“, kommt einmal mehr Somadevas unbändige Lust an der Alliteration zum Ausdruck, deren Reiz hier in der Metathese der Konsonanten liegt.²⁶⁹ Die Geringschätzung, die durch die Wortwahl suggeriert werden kann,²⁷⁰ nimmt er dafür in Kauf. In die Liste der widerlegbaren Irrlehren nimmt er Patañjalis *Yogaśāstra* aber nicht auf.

²⁶⁴ Die Liste der neun Eigenschaften entspricht PDhS p. 219,1-4 (mit *buddhi* statt *jñāna*); vgl. auch *Nyāya-mañjarī* (NM), Bd. 2, p. 430,12f.: *navānām ātmaḡuṇānām buddhisukhaduḥkhecchādveṣaprayatnadharmādharma-saṃskārāṇām nirmūlocchedo 'pavarga ity uktam bhavati*.

²⁶⁵ YTP² p. 270,1-4, YTS^s p. 186,1-3, YTC^c p. 3,7-11; vgl. PDhS p. 632,2f. Die Namensvariante *kaṇabhōjin* ist keine metrisch bedingte Erfindung Somadevas, sie findet sich auch in NM, Bd. 2, p. 321,19 (auch da in der Schlusskadenz einer *anuṣṭubh*).

²⁶⁶ Dundas 2002: 88f. und 104f.

²⁶⁷ YTP² p. 272,5-8, YTS^s p. 192,1f., YTC^c p. 8,5-9,2.

²⁶⁸ YTP² p. 272,9-11, YTS^s p. 9,3f., YTC^c p. 9,3f.; vgl. YS 1.24f. Ein weiteres Zitat aus dem Werk findet sich in Somadevas Kritik des Sāṃkhya, wo es (*metri causa*) nur leicht verändert, aber nicht als solches gekennzeichnet ist (siehe auch Handiqui 1968: 457 und 187).

²⁶⁹ Gerow 1971: 103f. (*cheka*).

²⁷⁰ Die von Werba (1997: 460) mit „faseln, (vor sich hin) reden“ wiedergegebene Grundbedeutung der Verbwurzel *jalp*, die sich ähnlich auch in Wörterbüchern zur Wurzel und zum Substantiv *jalpa* („Gerede“, „Geschwätz“ etc.) findet, kommt hierbei nicht zwingend zum Ausdruck. In der wissenschaftlichen Literatur

3. Pāśupata

Die dritte Erlösungslehre, die Somadeva erst skizziert und dann widerlegt, ist jene des Pāśupata. Nachdem seine Kritik an den zwei vorausgegangenen Lehren des Vaiśeṣika sich dagegen richtete, dass angeblich deren Kenntnis allein beziehungsweise eine Initiation zwangsläufig zur Erlösung führen, ist es hier der Ritualismus, den er für eine Soteriologie als nicht ausreichend erachtet.

Aufgrund einer Praxis, die nur auf einer Menge von Ritualhandlungen basiert wie dreimaligem Auftragen von Asche, Verehrung (des *liṅga*), Darreichung eines Wassergefäßes (/ Imitation von Ochsengebrüll), Linksumwandlung und Selbsterniedrigung, (erfolgt die Erlösung) gemäß den Pāśupatas.

*trikālabhasmoddhūlanêjyā-+gaḍḍukapradānâpradakṣiṅkārāṇâtmaviḍambanādi-kriyā-kāṇḍa-mātrâdhiṣṭhānād anuṣṭhānād iti pāśupātāḥ.*²⁷¹

Die rituelle Verwendung der Asche von Leichenverbrennungsstätten ist ein so grundlegendes und augenscheinliches Element der śivaitischen asketischen Praxis, dass kaum ein Dichter es in der Schilderung eines śivaitischen Asketen unerwähnt lässt. Selbst Doxographen erwähnen es häufig in ihren Darstellungen śivaitischer Praktiken.²⁷² Nicht zufällig enthält auch jedes der oben in den Abschnitten II 1-5 besprochenen Werke Darstellungen der Praxis, den Körper mit Asche einzureiben. Die in II 4 erwähnten Passagen aus Bāṇas Kā können an dieser Stelle noch mit den folgenden ergänzt werden: Jābāli wird unter anderem mit Śiva Paśupati verglichen, insofern das Körperhaar beider wie die Asche, beziehungsweise von der Asche, weiß ist.²⁷³ Eine andere Stelle erwähnt eine alte Frau, die im Zuge der Erfüllung eines Gelübdes ihren Körper mit Asche bestäubt.²⁷⁴ Auch Mahāśvetā bestäubt ihren Körper mit Asche,²⁷⁵ die sie in einem kleinen Kürbis

und auch in der Terminologie der Debattenlehre werden aus *jalp* gebildete Wörter durchaus wertfrei und synonym zu „sagen“ verwendet.

²⁷¹ YTP² p. 269,12-14, YTS² p. 184,1f., YTC p. 2,7f. Alle Ausgaben lesen *-gaḍḍuka-*, vgl. jedoch unten Anm. 285 und TAK 2, p. 174, s.v. *gaḍḍu*, *gaḍḍuka*, *gaḍḍukā*. UAṬ (p. 338,9) und Handiqui (1968: 199) lesen zudem *-pradakṣiṅkārāṇa-*.

²⁷² Jinistische Beispiele sind Jinadattas (13. Jh.) *Vivekavilāsa* v. 293 (tr. Folkert 1993: 408), Rājaśekhara (um 1350) *Ṣaḍḍarśanasamuccaya* (ṢDS) v. 85 und 88 und Gunaratna Sūris (14. Jh.) Kommentar *Tarkarahasyadīpikā* (TRD) p. 76,6 zu Haribhadras *Ṣaḍḍarśanasamuccaya* v. 12.

²⁷³ Kā^P p. 43,8f., Kā^{KP} p. 86,2f. Der Vergleich steckt in einer kunstvollen Doppeldeutigkeit (*śleṣopamā*), derzufolge Jābālis „Körper von aschgrauem Haar umhüllt ist“ (*bhasma-pāṇḍu-romāśliṣṭa-śarīra*), wodurch er zugleich, das heißt in ein und derselben Formulierung, jenem Gott gleicht, „dessen Körper von Asche weiß ist und von Umā umarmt wird“ (*bhasma-pāṇḍurômāśliṣṭa-śarīra*).

²⁷⁴ Kā^P, p. 41,21f., Kā^{KP}, p. 83,2f.; vgl. GS 408 (oben, Abschnitt II 2.3). Abhinandas KKS 1.96 beschreibt hier nur, dass Jābālis Kopfhair vom Alter ergraut ist (*jarādhavalāmūrdhāna*).

²⁷⁵ Von der Asche auf dem Körper der jungen Asketin ist ihr Bett bestäubt (Kā^P p. 133,14, Kā^{KP} p. 254,4), und ihre Stirne ziert der dreifache Streifen (*tripundraka*), den sie mit weißer Asche aufgetragen hat (Kā^P p. 130,4, Kā^{KP} p. 247,2), wovon ihre Hand noch bestäubt ist (Kā^P p. 131,1, Kā^{KP} p. 248,8f.). Einer weiteren Stelle zufolge, die nur in der Teilausgabe von Pandeya (1961, p. 13,2), nicht jedoch in anderen Ausgaben

aufbewahrt.²⁷⁶ Puṇḍarīka trägt Asche auf der Stirn.²⁷⁷ Und Candrāpīḍa hält – in einer dichterischen Umdeutung (*utprekṣā*) des Autors – ein Aschegelübde (*bhasmavrata*) mit den Blütenpollen des Ketakī-Baumes.²⁷⁸ Nur in der Beschreibung des dunkelhäutigen *dhārmika* findet die Asche keinen Platz, wohl deswegen, weil sie nicht nur farblich, sondern auch durch die ihr beigemessene Reinheit und Heiligkeit nicht recht ins Bild des alten Kauzes passen würde. Immerhin ist Śiva selbst in Asche gehüllt.

Die Selbsterniedrigung (*ātmaviḍambana*) durch sozial auffälliges Verhalten, mit dem Zweck, die Verachtung (*paribhava*, PS 3.18) der Beobachter zu provozieren, eine Praxis, die für das Pañcārtha Pāśupata kennzeichnend ist, wird in der fiktionalen Literatur kaum erwähnt. Sie ist jedoch, wie ich versucht habe zu zeigen, handlungstragendes Element in der Komödie MV und in geringerem Maße in Bhāsa's Schauspiel PY (siehe oben, Abschnitt II 3.3).

Die Opferriten des Pāśupata werden mit dem Terminus *ijyā* angedeutet, den auch Bhāsarvajña gebraucht, wenn er in seinen Ausführungen zur Darstellung der Gottheit (*mūrti*, GK 5c) erklärt, dass „der Ort des Opfers (*ijyā*) für den Großen Gott unter anderem einen aufrechten Liṅga als Merkmal hat.“²⁷⁹ Die Verehrung des Liṅga, der phallischen Darstellung Śivas, ist für das Pāśupata gut bezeugt, sowohl durch bildliche Darstellungen als auch durch Inschriften²⁸⁰ und präskriptive Textzeugnisse, wie dem *Guhyasūtra* der NTS.²⁸¹

Der Ausdruck *gaḍḍukapradāna* bezeichnet wörtlich die „Darreichung eines Wassergefäßes“. In seiner kommentierenden Übersetzung schlägt Sundarlal als alternative Interpretation vor, dass damit die Nachahmung von Ziegenmeckern gemeint sei.²⁸² Dies wäre einigermaßen im Sinne des *ḍuṇḍuṅkāra*, der Imitation von Ochsenrufen, die in PS 1.8 als Teil einer im Tempel gepflegten Praxis vorgeschrieben wird.²⁸³ Es ist jedoch nicht zu erkennen, wie dies mit dem Wortlaut des YT

(vgl. Kā^P p. 128,22 und Kā^{KP} p. 244) enthalten ist, ist Mahāśvetās „Körper weiß vom ununterbrochenen Auftragen der Asche“ (*nirantarabhasmolluṅṭhanasitāṅgi*).

²⁷⁶ *bhasmālābukā*, Kā^P p. 133,16, Kā^{KP} p. 254,5.

²⁷⁷ *bhasmalalāṭikā*, Kā^P p. 139,15, Kā^{KP} p. 264,1.

²⁷⁸ Kā^P p. 128,4f., Kā^{KP} 242,5f. Den palmenartigen Baum (*Pandanus odoratissimus* Linn.) mit weißen, stark duftenden Blüten beschreibt Sahni 1998: 186.

²⁷⁹ RṬ p. 9,1f.: *mahādevejyāsthānam ūrdhvaliṅgādīlakṣaṇam*.

²⁸⁰ Sockelinschriften, dafür verwendete Materialien, sozio-ökonomische Aspekte und religiöse Vorstellungen des Kults im fünften bis achten Jahrhundert in Nepal beschreibt Mirnig 2016.

²⁸¹ Das *Guhyasūtra* ist der fünfte und letzte Teil der NTS, des ältesten erhaltenen Werks des Mantramārga. Es ist spätestens im siebten Jahrhundert entstanden und enthält umfangreiche Vorschriften zur Errichtung und Verehrung eines Liṅga (Goodall 2017).

²⁸² YT^S p. 184: *mukh ke bhītar bakrī ke śabd kā anukaraṇ*.

²⁸³ „Ochsenruf“ (*vṛṣaṇāda*) nennt Kauṇḍinya das Geräusch und erläutert, dass es „durch die Verbindung von Zungenspitze und Gaumen“ (*jihvāgratālusamyogāt*) hervorgebracht werden kann (PABh, p. 14,1-3),

in Einklang zu bringen ist. Auch der UAT zufolge ist nur das „Hinstellen einer Schale mit Wasser vor dem Śivaliṅga“ gemeint,²⁸⁴ das für das Pañcārtha-Pāśupata allerdings nicht sehr charakteristisch scheint, wenngleich das Platzieren von Wasserkrügen als Teil der Vorbereitungen von Opfer- und Verehrungsriten in śivaitischen Texten häufig vorgeschrieben wird.²⁸⁵ Ist vielleicht das Darreichen eines speziellen, *ga(d)ḍuka* genannten Wassergefäßes gemeint?

Noch unspezifischer als die Erwähnung der rituellen Darreichung von Wasser wäre die von Somadeva als Merkmal des Pāśupata gelistete Umwandlung im Tempel, wenn es sich dabei um die übliche Rechtsumwandlung (*pradakṣiṅkārāṇa*) handelte. Es ist nahezu im gesamten indischen Kulturkreis üblich, heilige Orte, Tempel, Tempelbereiche Götterbilder und Mandalas rituell im Uhrzeigersinn zu umkreisen, in privaten ebenso wie in öffentlichen, gemeinschaftlichen Verehrungsformen. Die rituelle Umkreisung ist auch in den erhaltenen Schriften des Pāśupata vorgeschrieben.²⁸⁶ Der Auffassung, das YT erwähne eine solche Rechtsumwandlung, liegt jedoch die eher ungewöhnliche Wortbildung *āpradakṣiṅkārāṇa* zugrunde. Wahrscheinlicher ist hingegen, dass Somadeva das Ritual *āpradakṣiṅkārāṇa* nennt, und damit eine „Linksumwandlung“ bezeichnet, was aus dem Wortkompositum aufgrund der Vokalverschmelzung allerdings nicht eindeutig hervorgeht.²⁸⁷ Die antinomische Linksumwandlung würde sich nahtlos zu den ganz ähnlich unerhörten Praktiken der Selbsterniedrigung, des Ziegenmeckerns oder Ochsengebrülls und des im MVP verarbeiteten vorgeblichen Irrsinns fügen. Auch wäre die von Somadeva genannte Umwandlung damit sehr wohl ein ganz spezifisches Element des als Irrlehre vorgeführten Pāśupata.

Für seine Kritik, die auf der jinistischen Lehre der dreifachen Vollkommenheit von Anschauung (oder Vertrauen), Wissen und Verhalten beruht, bring Somadeva die folgenden Analogien vor. Er

während Bhāsarvajña nur die onomatopoetische Bezeichnung *huḍukkāra* verwendet (RT 18,28-19,6). Siehe dazu Hara 1994 (in Takashima 2002: 127) und Acharya 2010: 460.

²⁸⁴ UAT p. 338,9: *śivaliṅgasya purataḥ jalapātrasthāpanam*.

²⁸⁵ Die Formulierungen *gaḍḍukānām pradāne* und *gaḍḍukānām pradānena* finden sich etwa in Hṛdayaśivas *Prāyaścittasamuccaya* 18.53 respektive 44.126 (nach dem publizierten Transkript in Sathyanarayanan 2015: 415, 490).

²⁸⁶ PS 2.8 mit Kauṇḍinyas Kommentar und RT 19,6-10.

²⁸⁷ Tatsächlich versteht Hara (1966: 273 und 2002: 257f.) PS 2.8 (*apasavyaṃ ca pradakṣiṅam*) als Aufforderung zur Linksumwandlung („circambulation to the left“). Die Paraphrasen von Sundarlal und Kailash Chandra zur fraglichen Stelle des YT sprechen dagegen beide von einer Rechtsumwandlung oder meinen mit *pradakṣiṅā karṇā* ein nicht weiter spezifiziertes „umwandeln“. Auch RT 19,6-10 stützt Haras Auffassung nicht. Die Linksumwandlung im Pāśupata wird jedoch auch in einem Werk der Ritualistik, *Piśācamocana-māhātmya*, erwähnt. Kapitel 1 des aus mehreren Purāṇas kompilierten Werks handelt von einem Pāśupata-Asketen, der einen spukenden Geist befreit. Strophe 9 des Kapitels beschreibt dessen Umwandlung gegen den Uhrzeigersinn folgendermaßen: *kṛtvā saṃhāramārgēṇa sapramāṇam pradakṣiṅam | huḍum kṛtya huḍum kṛtya huḍum kṛtya trir uccakaiḥ ||*. Buß (2006: 120) übersetzt: „Nachdem er linksherum nach der Vorschrift eine Umwandlung ausgeführt hatte, sprach er dreimal laut: ‚huḍum, huḍum, huḍum.‘“ Zur Wiedergabe von *saṃhāramārgēṇa* mit „linksherum“ siehe Buß 2006: 120, n. 120.

formuliert sie einmal mehr im Vermaß der *anuṣṭubh*, die nicht zuletzt für wissenschaftliche Werke und für die Lehrdichtung charakteristisch ist:

Das Werk von Menschen ohne Wissen lässt reifes Resultat vermissen.
 Können die Früchtepracht die Blinden gleichwie der Bäume Schatten finden?
 Ohne Vertrauen ist beides zwecklos: des Lahmen Wissen, des Blinden Werk.
 Daher sind Wissen, Werk, Vertrauen zu dritt Grundlage ihrer Schritte.

Und es heißt:

Eitel das Wissen ohne Werk, und eitel sind Werke ohne Kenntnis.
 Auch sehend ist der Lahme verloren, wie es der Blinde, auch wenn er rennt, ist.

jñānahīne kriyā pumsi paraṃ nārabhate phalam |
taroś chāyeva kiṃ labhyā phalaśrīr naṣṭadr̥ṣṭibhiḥ ||
jñānaṃ paṅgau kriyā cāndhe niḥśraddhe nārthakṛd dvayam |
tato jñāna-kriyā-śraddhā-trayaṃ tatpadakāraṇam ||

uktaṃ ca –

hataṃ jñānaṃ kriyāśūnyaṃ hatā cājñāninaḥ kriyā |
*dhāvann apy andhako naṣṭaḥ paśyann api ca paṅgukaḥ ||*²⁸⁸

Werk (*kriyā*) kann im ganz unspezifischen Sinne jeglicher Handlung verstanden werden. In der Lehre des Pāśupata, zumindest in Somadevas Wiedergabe derselben, bezeichnet das Wort die rituelle Handlung. GK 7 nennt diese *caryā* und definiert sie als eines der fünf „Mittel (zur Erlangung) der (spirituellen) Errungenschaften“ (*lābhānām upāyāḥ*). Bhāsarvajña erklärt,²⁸⁹ dass „die Summe der Handlungen (*kriyā*), vom Bad in Asche bis zum (vorgetäuschten Verhalten eines) Verrückten, *caryā* genannt werden“. Die übrigen vier Mittel sind: Wohnen beim Lehrer (*vāsa*), das Wiederholen von Gebetsformeln und heiligen Silben (*japa*), meditative Versenkung (*dhyāna*), beständige Besinnung auf Rudra (*sadārudrasṃṛti*) und die Gnade (*prasāda*) eben dieses Gottes (GK 7).

Rituelle Handlungen sind demnach wichtiger Bestandteil des Erlösungsweges im Pañcārtha Pāśupata, aber eben nur eines von fünf Mitteln, die Erlösung zu erlangen. Wie ist Somadevas Kritik also zu verstehen? Selbst wenn wir davon ausgingen, dass er Rezitation, Meditation und andere Elemente der religiösen Praxis ebenfalls zu den rituellen Handlungen (*kriyā*) zählte, so blieben doch andere Lehrinhalte, die er leicht unter seinen jinistischen Begriff der Glaubenszuversicht (*śraddhā*) und des Wissens (*jñāna*) bringen könnte, etwa das Vertrauen auf Rudras Gnade oder die

²⁸⁸ YTP² p. 271,7-13, YTS² p. 188,6-189,3, YTC p. 6,1, UAṬ p. 339,26-340,2; englische Paraphrase in Handiqui 1968: 203f.

²⁸⁹ RṬ p. 17,26: *bhasmasnānādir mūḍhāntaḥ kriyāsamūhaś caryety ucyate* (ad GK 7). Kauṇḍinya (PABh p. 8,16f.) nennt die Handlungen vom Aschebad über das Provozieren öffentlicher Verachtung (*nindā*) bis zur vorgetäuschten Verrücktheit die „(rechte, vorgeschriebene) Art und Weise“ (*vidhi*), hier des rituellen Handelns.

genaue Kenntnis der fünf Mittel zur Erlösung. Dadurch hätte er keinen Anlass mehr, die Handlung der Pāsupatas als allzu einseitig zu kritisieren. Was Somadeva hier kritisiert, ist vermutlich nicht die Praxis, die wir in den normativen Texten des Pāsupata vorgeschrieben finden, auch wenn er deren Wortlaut übernimmt, sondern die gelebte Praxis seiner śivaitischen Zeitgenossen. Mit anderen Worten: die Überbetonung des Rituals und der asketischen Praktiken ist nicht dem Dichter anzulasten, sondern den Anhängern des Śiva Paśupati im zehnten Jahrhundert.

4. Kaula und Trika

Wie wir oben gesehen haben, ist Māridattas Ritualpriester, der das in YT 1 beschriebene Menschenopfer für die Klan-Gottheit (*kuladevatā*) Caṇḍamāri geleitet hat, als *kulācāryaka* ein Vertreter der kaula-tantrischen Tradition. Die Definition der Lehre der Kulācāryakas und jener des Trika formuliert Somadeva in YT 6.1 so:

Infolge einer Lebensweise mit sorglosem Gemüte in Bezug auf alles, was getrunken, gegessen usw. werden darf und was nicht, (erfolgt die Erlösung) gemäß den Lehrern des Kaula. Und in diesem Sinne heißt es gemäß der Trika-Lehre: Der Mund voll des Duftes von Schnaps, das Herz heiter vom Geschmack von Fleisch, mit Śakti zur Linken sitzend, Hand- und Sitzhaltung der Macht einnehmend (und) sich selbst wie Umā und Śiva gebärend soll man Śarvāṇī und den Herrn²⁹⁰ mit Schnaps verehren.

*sarveṣu peyāpeya-bhakṣyābhakṣyādiṣu niḥśaṅkacittād vṛttād iti kulācāryakāḥ. tathā ca trika-matokiḥ – madirāmoda-medura-vadanas tarasa-rasa-prasanna-hṛdayaḥ savya-pārśva-
viniveśita-śaktiḥ śakti-mudrāsana-dharaḥ svayam umāmaheśvarāyamāṇaḥ kṣṇayā
śarvāṇīśvaram ārādhayed iti.*²⁹¹

Somadeva schöpft auch hier in seiner Wortwahl aus den Werken der dargestellten Lehre, wie etwa dem *Kulārṇavatantra* (KAT).²⁹² Als das, was im Allgemeinen nicht getrunken (*apeya*) und gegessen (*abhakṣya*) werden darf, gelten dort in erster Linie alkoholische Getränke (*madya*, *āsava*, *ali*) und Fleisch (*pala*, *māṃsa*).²⁹³ Der Genuss von Alkohol ist orthodoxen Hindus, Jainas und Buddhisten seit je her verboten und soll nur für gewisse Opfergaben, wie jene an dämonische Wesen, verwendet werden. Auch im Kaula sind alkoholische Getränken (*surā*) verboten, ja bereits bereits deren Anblick, allerdings nur den Laien (*paśu*). Für Eingeweihte (*kaulika*) hingegen ist er im rituellen Kontext erlaubt. Das allgemeine und weit verbreitete Alkoholverbot wird durch diese

²⁹⁰ D.h. die genannten Götter Umā (Pārvaṭī) und Śiva.

²⁹¹ YT^{P2} p. 269,14-18, YT^{S2} p. 184,2-5, YT^C p. 2,9-11, UAṬ p. 338,11-17.

²⁹² Vgl. KAT 9.57: *apeyam api peyaṃ syād abhakṣyaṃ bhakṣyam eva ca | (...) kaulikānām kuleśvari ||*.

²⁹³ KAT 9.50-57.

Ausnahme nicht gebrochen, sondern vielmehr aufgehoben.²⁹⁴ Die Liste des Erlaubten und Verbotenen ist in Somadevas Darstellung nicht erschöpfend, wie das Wort *ādi* („usw.“) andeutet, und könnte etwa um all zu enge Kontakte (*saṅga*) zu bestimmten Personengruppen wie Frauen (*aṅganā*) erweitert werden.²⁹⁵ Verbreitet ist in diesem Kontext auch eine Liste von sogenannten „fünf Ms“ (*pañcamakāra*), mit der die oben genannten Verbote etwas konkreter auf die folgenden Objekte bezogen werden: *madya* (Wein), *māṃsa* (Fleisch), *matsya* (Fisch), *mudrā* (Getreide) und *maithuna* (Beischlaf). Nach KAT 5 sind auch sie nur im rituellen Kontext erlaubt.

Das „sorglose Gemüt“ (*niḥśaṅkacitta*) steht in der Lehre des Kaula nicht für Nachlässigkeit, sondern gilt als Merkmal des spirituellen Fortschritts, das von einem Gleichmut gegenüber Glück und Leid, Freund und Feind und so weiter herrührt.²⁹⁶

Der unorthodoxe Genuss von Alkohol und Fleisch, der im Kaula situationsbedingt erlaubt ist, ist auch Teil der Lehre des Trika, einer antinomischen Tradition des Śivaismus, die vor allem in Kashmir verbreitet war.²⁹⁷ Darüber hinaus erwähnt Somadeva die im Trika (und bereits im Kaula, aus dem dieses hervorgegangen ist)²⁹⁸ angestrebte Identifikation des Eingeweihten (*sādhaka*) mit Śivas Gemahlin oder Macht (*śakti*) und die von ihm nachvollzogene Vereinigung des Götterpaares Śiva und Pārvatī.²⁹⁹

Im zweiten Teil seiner doxographischen Abhandlung, der Erwiderung, formuliert Somadeva eine Widerlegung, die zwar nur die Lehre der Kaulas ausdrücklich nennt, aber auch auf jene des Trika zu beziehen ist.

Führte das Treiben der Sorglosen zur letzten Schau, zum Heil,
dann würde eher als den Kaulas es Mördern³⁰⁰ und Metzgern zuteil.

²⁹⁴ Zu diesem Schluss kommt Ida (2008), dessen Studie eine Reihe von Quellenverweisen für die entsprechenden Vorschriften enthält.

²⁹⁵ So in KAT 9.50f.

²⁹⁶ KAT 9.45-58.

²⁹⁷ Sanderson 2009b.

²⁹⁸ Z.B. KAT 5.79.

²⁹⁹ Die geschichtliche Entwicklung und Ausformungen der hier angesprochenen Elemente des Kaula- und Trika-Kultes beschreibt Sanderson 1988: 679-683 und 692f.

³⁰⁰ Halbfass (1991: 102-107) zufolge bezeichnet *ṭhaka* eine ganz unvedische Gruppe von religiös motivierten Mördern. Sundarlal und Kailash Chandra geben es an dieser Stelle mit Hindi *ṭhag* wieder, dessen Bedeutung von „Gauner“ über „Räuber“ bis „Berufsmörder“ reicht.

niḥśaṅkātmavavrteḥ syād yadi mokṣasamīkṣaṇam |
ṭhaka³⁰¹-sūnākṛtām pūrvaṃ paścāt kauleṣv asau bhavet ||³⁰²

Sorge oder Zweifel (*śaṅkā*) gilt auch im Jinismus als Fehler oder Makel (*doṣa*) auf dem Weg zur Erlösung, aber nicht als der einzige.³⁰³ Und auch in der nicht-dualistischen Lehre des Kaula und des Trika wird die Erlösung, die in dieser als Einheit (*aikya*) des Menschen und der Welt mit Śiva verstanden wird, nicht allein durch den Besitz eines „sorglosen Gemütes“ in Bezug auf bestimmte Nahrungsmittel oder Reinheitsvorschriften erreicht. Dazu bedarf es unter anderem elaborierter ritualistischer Praktiken,³⁰⁴ der Hingabe an eine Gottheit³⁰⁵ und der Einsicht in die Göttlichkeit alles Irdischen, was Somadeva in seiner polemischen Darstellung jedoch unerwähnt lässt. Dadurch bleibt seine Widerlegung nicht nur im Fall des Pāśupata, sondern auch in diesem Fall etwas einseitig.



³⁰¹ YTP² und UAṬ: *ṭhaka*.

³⁰² YTP² p. 271,14f., YT^{S2} p. 189,4, YTC^C p. 6,10f., UAṬ p. 339,35-340,2.

³⁰³ Williams 1963: 41-50.

³⁰⁴ Finn 1986: 17 am Beispiel des im 9. oder 10. Jh. verfassten *Kulacūḍāmaṇitantra* (zur Datierung siehe *ibid.*, p. 19-32).

³⁰⁵ Hingabe an die Muttergottheiten Brahmāṇī, Māheśvarī etc. betont beispielsweise das *Vāmakeśvaratantra* aus dem 10.-11. Jh. (Finn 1986: 43-45).

III

Der kognitive Gewinn

In der in Abschnitt I 6 gebotenen Zusammenstellung von Argumenten für einen literarischen Kognitivismus, wurde in weitgehend abstrakten Ausführungen angedeutet, worin ein Gewinn von Erkenntnis aus literarischen Dichtungen liegen kann, zum Teil für historische Leser, zum Teil aber auch für heutige. Vor dem Hintergrund der in Abschnitt II präsentierten Studien zu sechs sehr unterschiedlichen Werken der indischen Literaturgeschichte sollen im Folgenden die oben vorgebrachten und weitere, damit verwandte Argumente zugunsten des kognitiven Werts fiktionaler Literatur, auf die Kunstdichtung des Sanskrit und Prakrit bezogen werden, ganz besonders natürlich auf die Werke, die im Mittelpunkt der vorliegende Studie stehen. Dabei werde ich mich vermehrt auch auf Aussagen berufen, die uns in historischen Werken indischer Dichter und Poetiker überliefert sind.

1. Lernen aus Fiktionen

Der in Abschnitt I 6 erwähnte literarische Antikognitivismus¹ ist nicht allein die Haltung ein paar weniger logisch-erkenntnistheoretischer Prinzipienreiter. Ein Stück weit ist er auch im heute verbreiteten Umgang mit Werken der vormodernen indischen Dichtung erkennbar. Mit bewundernswertem Spürsinn, mit Akribie und Geduld picken Philologen und Historiker einzelne Details (Namen, Datierungen, Fachbegriffe und manches mehr) aus komplexen Dichtungen und lassen dabei andere Aspekte der Lektüre unbeachtet. Natürlich zwingt der Fokus ihrer jeweiligen Studien sie dazu, sich nicht in weiteren literarischen Interpretationen zu verlieren. Den dichterischen, will sagen, den ästhetischen und fiktionalen Anteil des Werkes vermeinen sie, getrost ignorieren zu können. Denn ein Erkenntnisgewinn wäre aus den Ausschmückungen und Phantasereien der alten Dichter nicht zu erzielen, und der bloße Wohlgefallen an der Lektüre (so die sprachliche und inhaltliche Komplexität der Werke diesen überhaupt zulässt) brächte weder neue Erkenntnisse noch zähle er überhaupt zu den Aufgaben ihrer Wissenschaft. Ist es aber tatsächlich nicht sinnvoll oder überhaupt unmöglich, aus fiktionalen Texten Wissen zu erwerben, das über diese Texte selbst hinausgeht?

Die vielfältigen und verfeinerten Möglichkeiten des sprachlichen Ausdrucks, die in der Literatur entwickelt wurden, können Aspekte und Zusammenhänge des Lebens in ein neues Licht rücken. Schon dadurch bleibt ihre Anwendung nicht bloße Spielerei und Selbstzweck literarischer Fabulierkunst. Dieser Aspekt scheint mir besonders für die Beschäftigung mit der Kunstdichtung

¹ Oben, p. 19-21.

des Sanskrit und Prakrit von Bedeutung, bei der die äußerst kunstvolle und für uns sprachlich wie kulturell fremdartige Ausdrucksweise selbst bereits ein so großes Maß an philologischer Aufmerksamkeit erfordert, dass die Lektüre Gefahr läuft, über eine Übung in Morphologie, Grammatik und Syntax nicht hinaus zu gelangen. Die Lust an der literarischen Formulierung wird gelegentlich auch als störend oder unästhetisch empfunden wird, etwa im Falle längerer deskriptiver Passagen.² Gerade diese können aber mit Gewinn hinsichtlich ihrer inhaltlichen und formalen Komponente gelesen werden, wie in den Abschnitten II 4 und 6 gezeigt wurde. Einen Verlust hingegen würde es bedeuten, solche Passagen als maniert abzutun und zu kürzen oder gar gänzlich zu streichen.³ Denn gerade die Kunst der Formulierung ist dazu geeignet, den „begrifflichen Spielraum“ des Lesers zu erweitern und ihm dadurch neue Ansichten zu eröffnen oder bereits erworbene Ansichten zu festigen.⁴ Auch das allgemeine Genre, die ästhetische Stimmung und die formale Struktur der Komposition können dazu beitragen, ein jeweils ganz bestimmtes Licht auf den dargestellten Inhalt zu werfen, sei dieser historisch oder fiktiv.⁵

Somadevas YT stellt einen ganz offensichtlichen Versuch dar, eine Vielzahl von literarischen Möglichkeiten dahingehend auszuschöpfen, Leser für seine Weltsicht zu gewinnen oder sie darin zu bestärken. Aber auch weniger drastische Mittel wie einzelne Strophen oder literarische Nebencharaktere sind in der Lage, ihre Wirkung auf den geneigten Leser zu entfalten. So ist der nackte Pāśupata in Koūhalas Romanze, eine durch und durch positive Gestalt, vielleicht in der Lage, durch die Einhaltung seiner rigorosen Bekleidungspraxis im öffentlichen Raum (bei der Hochzeit eines Königs!) zu einer anderen Haltung des Lesers als etwa der einer reflexartigen Ablehnung anzuregen.

Wie bereits angedeutet, erfolgt Wissenserwerb nicht nur durch das Ansammeln verifizierbarer Aussagen (Propositionen), sondern nicht zuletzt auch dadurch, dass empirische wie fiktive Inhalte in den bestehenden Wissensschatz neu eingeordnet werden und dass dadurch andere als die gewohnten Haltungen, Denkmuster und inhaltlichen Zusammenhänge ins Bewusstsein gehoben werden. Dadurch kann Literatur, und Kunst im Allgemeinen, bisweilen verstören, heraus-

² Jacobi (1895: 338) etwa beklagte die „wahre[n] Satzungeheuer“ der Sanskritprosa, die sich gern in „unförmlichen Sätzen“ ergehe. Noch fast hundert Jahre später gestehen Shackle und Snell (1992: 1f.) eine „occasional impatience with the excesses of rhetorically exaggerated description.“

³ Übersetzer und Übersetzerinnen vollständiger Werke sehen sich bisweilen zu solchen Kürzungen (Rajappa 2010) oder Streichungen (Ridding 1896) gezwungen.

⁴ Huemer 2007a. Unzählige Zitate der klassischen Dichter sind in den mündlich tradierten Schatz der Sprichwörter (*subhāṣita*) eingegangen. In zahlreichen Studienausgaben von Literaturwerken, wie jenen von M.R. Kale, sind solche literarischen Zitate aus den jeweiligen Werken in eigenen Appendizes gesammelt, ohne dass der ganze Reichtum an markanten Formulierungen damit jemals abgedeckt wäre.

⁵ In Bezug auf historiographische Darstellungen hat diesen Gedanken Hayden White (1973, 1987) sehr einflussreich ausgearbeitet, indem er vier Erzählweisen in der Geschichtsschreibung des 19. Jhs. unterschied und sie als Romanze (romance), Tragödie, Komödie und Satire bezeichnete.

fordern, überraschen oder begeistern und den Leser dazu bringen, Dinge aus einer anderen Perspektive zu betrachten und neu zu bewerten. Dies kann wiederum zu Erkenntnissen führen, die sonst verborgen blieben. Diese Erkenntnisse sind dann sowohl propositionaler als auch nicht-propositionaler Natur⁶ und können sich unter gewissen Voraussetzungen sogar auf das Handeln derjenigen auswirken, die sie erwerben. Denn nicht der Wahrheitswert der Behauptung, dass, sagen wir, einst ein gewisser Yaśodhara, leiblicher Sohn des Königs von Ujjayinī und Gatte der Amṛtamati, gelebt haben soll, ist der relevante Teil der literarischen Wissensvermittlung im Falle des jainistischen Romans *Yaśastilaka*. Diese Behauptung wäre auch gar nicht verifizierbar. Was der Leser aus dem Werk lernen kann, ist die Möglichkeit des in einen gewissen Kontext gesetzten und dargestellten Handelns der literarischen Figur.⁷ Er wird die Handlungs- oder Sichtweise der Figur nur in Ausnahmefällen ganz übernehmen, vielleicht nicht einmal Gefallen an ihr finden, aber bereits das bloße Anerkennen ihrer Möglichkeit wird den geistigen Spielraum erweitern.

Im Folgenden sollen nun einige Aspekte der in Abschnitt II untersuchten Texte noch einmal im Licht des literarischen Kognitivismus betrachtet werden.

2. Kognitivistische Nachbetrachtungen

Die Kunsttheoretikerin Catherine Z. Elgin vergleicht literarische Fiktionen mit wissenschaftlichen Gedankenexperimenten in der Hinsicht, dass beide rein gedanklich und fiktional sind und keine propositionalen Aussagen enthalten – die aber aus ihnen abgeleitet werden können, indem sie neue Sichtweisen ermöglichen.⁸ Als Beispiel nennt sie das als „Schrödingers Katze“ auch über die Quantenphysik hinaus bekannte Gedankenexperiment des österreichischen Physikers Erwin Schrödinger, das es ermöglicht, das Tier als gleichzeitig tot und lebendig zu begreifen, das heißt, zwei gleichberechtigte Realitäten zu akzeptieren, die außerhalb der Quantenmechanik als Paradox gelten würden.⁹ Ein solches Experiment wird von der Frage: „Was wäre, wenn ...?“ geleitet. Literarischer Fiktion liegt oft dieselbe Frage zugrunde.¹⁰ Im Falle der *dhārmika*-Passage in *Bāṇas Kā* ließe sie sich folgendermaßen konkretisieren: Was wäre, wenn der Jüngling *Candrāpīḍa* im

⁶ Huemer 2007a: 236f.

⁷ In welcher Weise der literarische Kontext aus Sicht der philosophischen Schule der Mīmāṃsā Wort- und Satzbedeutung bestimmt und inwiefern Kommentatoren literarischer Texte diese sprachphilosophischen Konzepte anwendeten, hat Andrew Ollett in einem unveröffentlichten Vortrag bei der 17. World Sanskrit Conference in Vancouver (Juli 2018) erläutert.

⁸ Elgin 2002; weitere Verweise oben, Abschnitt I 6, Anm. 39.

⁹ Elgin 2002: 9f. Schrödinger selbst beschrieb sein Experiment im Jahr 1935 in der Zeitschrift *Die Naturwissenschaften* 23 (p. 807-812, 823-828 und 844-849) unter dem Titel „Die gegenwärtige Situation in der Quantenmechanik“.

¹⁰ Ein rezentes und um Realismus bemühtes Beispiel aus der deutschsprachigen Literatur ist Doron Rabinovicis Roman *Die Außerirdischen* (Berlin 2017), der von der Frage geleitet ist, wie Menschen sich verhalten würden, wenn unerwartet Außerirdische auf der Erde landeten.

Zustände des Trennungsschmerzes fern von seiner Geliebten und seinen Eltern mitten in einem unheimlichen Wald auf einen Tempel der schrecklichen Durgā stieße, von dessen einzigem Bewohner weder Trost noch Hilfe zu erwarten ist? Würde er Zuflucht zur Göttin nehmen oder sich ihr gar selbst opfern? Sich mit Scherzen über den alten Kauz zerstreuen? Bāṇas Szenario: Als würdiger Königssohn und Hauptheld der Erzählung bleibt er gefasst, wahrt die Etikette, bleibt Herr seiner selbst und seiner Armee und folgt nach einem Beweis seiner Spendenfreudigkeit dem Ruf an den elterlichen Hof.

Candrāpīḍas Armee lacht über den alten Einsiedler, auch der Prinz, dieser allerdings nur im ersten Moment und auch dann zurückhaltender als seine Männer. Deren Verhalten ist das gemeine (im doppelten Wortsinn), die Reaktion des Prinzen steht moralisch darüber. Der historische Leser wird sich in vergleichbaren Situationen eher an Candrāpīḍas Verhalten orientieren und somit einen nicht propositionalen Inhalt der Erzählung anerkennen. Der moderne Leser kann, wenn er Plausibilität und Konsistenz der fiktionalen Passage voraussetzt, darauf schließen, dass sich um ein gewisses, vom sozialen Status abhängiges Verhalten handelt, diese Erkenntnis propositional formulieren und in weiterer Folge relevante präskriptive Textstellen in anderen Werken neu bewerten.

Was auf viele Figuren in der indischen Literatur zutrifft, nämlich dass sie von modellhafter Allgemeingültigkeit sind und schier unerreichbare Ideale verkörpern, ist im Fall des *dhārmika* nicht wahrscheinlich.¹¹ Es ist aber auch fraglich, ob er prototypisch für südindische (*draviḍa*) śivaitische Priester oder Einsiedler steht, wie der Autor diese sah oder darstellen wollte. Eher besteht hier eine gewisse Verbindung zu Religionsformen der als Śabara oder Kirāta konventionalisierten Völker, die in schwer zugänglichen Waldgebieten lebten. Die uneindeutige Figur des *dhārmika* regt den Leser dazu an, sich ihr einen Moment zu widmen (sofern er die Passage nicht kurzerhand übergeht). Eine klare Interpretation dieser Figur und ihrer Situation scheint nicht vorgegeben zu sein. Ist sie als religiöse Witzfigur zu deuten, als harmloser Einsiedler oder als bemitleidenswerter Alter? Welche Funktion hat sie im narrativen Kontext? Dient sie der Veranschaulichung einer Moral, etwa jener, dass ein Religiöser jeder Art zu ehren sei? Letztere Deutung suggeriert das Verhalten des Prinzen am Ende der Episode. Und spielt der *dhārmika* tatsächlich keine Rolle für den weiteren Verlauf der Handlung? Die Antworten, so scheint es, muss sich der Leser selbst geben, da er kaum auf eine vergleichbare Figur zurückgreifen kann. Daher sind seine Empathie, sein Moralverständnis und seine – durch Bāṇas Schilderungen großartig angeregte – Vorstellungskraft gefordert, und er selbst ist letzten Endes dazu eingeladen, über literarische Figuren hinaus auch reale Personen sensibel wahrzunehmen.

¹¹ Die Taten von Helden wie dem Bodhisattva (BC), Sālāhaṇa (Lī) und zum größeren Teil auch Candrāpīḍa (Kā) bleiben unerreicht und sind unrealistisch überhöht. Das sind aber auch wissenschaftliche Modelle und Theorien, die vom Idealfall des absoluten Vakuums oder von null Grad Kelvin sprechen.

Unterhaltung und Belehrung

Die von klassischen indischen Poetikern *nidarśanā* genannte, gleichnishafte und oft satirische Veranschaulichung genereller Aussagen durch Erzählungen aus dem Reich der Tiere, Menschen und Götter, ist in der indischen Literatur sehr weit verbreitet.¹² Zu den vielleicht bekanntesten Beispielen zählen die Fabeln des *Hitopadeśa* und des *Pañcatantra*, sowie die Wiedergeburtsgeschichten des Buddha, die den Inhalt der Jātakas bilden. Auch andere Literaturgenres wie die Epen¹³ oder die ausgeprägte Kunstdichtung enthalten zahlreiche illustrative Erzählungen, Somadevas YT beispielsweise sowohl im Kontext der Haupthandlung als auch in den einzelnen Nebenhandlungen seines sechsten Kapitels. Die den einzelnen Erzählungen in der Regel vorangestellten Merkverse und moralischen Sentenzen wären für sich genommen oft unverständlich, entweder weil sie zu abstrakt und allgemein formuliert sind, oder weil sie sich auf ganz bestimmte Elemente der folgenden Erzählungen beziehen. Nur mit diesen gemeinsam erfüllen sie ihren didaktischen Zweck.

Dass literarisches Wissen in der Regel nicht eigentlich begründet oder verteidigt wird, jedenfalls nicht im dialektischen Sinne, mindert nicht den didaktischen Wert der Literatur. Anstatt sich auf logische Begründungen zu stützen, belehren didaktische Erzählungen mittels fiktiver, aber plausibler und anschaulicher Fallbeispiele, mit positiven Vorbildern, die zur Nachahmung einladen, und mit Negativbeispielen, die der Abschreckung dienen. Der Autor der *Bharaṭakadvātriṃśikā* (BhD) sagt dies, wie viele andere Autoren ähnlich gearteter Werke, in seinen einleitenden Bemerkungen auch explizit.¹⁴ Seine 32 amüsanten Geschichten von einfältigen śivaitischen Büßern sind „selbst erdacht (...), um vom Verhalten der Trottel abzuhalten,“ wie es heißt.¹⁵

Somadeva bietet zwar gelegentlich Begründungen für viele seiner Behauptungen sowie für die in seiner Campū erwähnten Inhalte der jīnistischen Lehre. Er tut dies allerdings nur in den scholastischen, und nicht in den erzählerisch-fiktionalen Abschnitten (vgl. etwa YT 6.1-4 und 5-20).¹⁶

Wie unterschiedlich das Gewicht von Unterhaltung und Belehrung in literarischen Werken verteilt sein kann, ohne dass das eine aus dem anderen ausgeschlossen wäre, zeigt die Verarbeitung

¹² Warder 2009: 194f. (§ 452).

¹³ Hildebeitel (2005: 467-469) zählt 67 Nebenerzählungen (*upākhyāna*) innerhalb des MBh, die zu einem großen Teil als Illustrationen für generelle Aussagen oder Vorschriften dienen. Ihr mündlicher Vortrag durch Barden stand in engem Zusammenhang mit dem Opferritual (*vajña*), was ihnen ein besonderes Maß an Autorität verlieh (Thapar 1993: 144-146). Diesen und weiteren sekundären Erzählungen (ancillary stories) im MBh ist die Dissertationsschrift von Barbara Gombach (Columbia University, 2000) gewidmet.

¹⁴ BhD, p. 20,15-17.

¹⁵ BhD, p. 20,5-7: *svabuddhikalpita- (...) mūrkhacaritaparihārāya*.

¹⁶ Die nur in YT 6-8 getroffene Unterteilung der Kapitel (*āśvāsa*) in einzelne Abschnitte (*kalpa*) folgt den edierten Zwischenkolophonen.

religiös-philosophischer Lehren im YT und im MVP. Die didaktischen Partien des jinistischen Romans, darin in bisweilen abstrakter und scholastischer Weise die Lehre der Digambaras verkündet und Irrlehren anderer religiöser und philosophischer Traditionen zurückgewiesen werden, nehmen stellenweise die Form gelehrter Abhandlungen an, deren ästhetischer Wert sich auf die sorgfältige Durchführung und Richtigkeit der Darstellung beschränkt. Somadeva ist sich dessen bewusst, dass eine solche Ausdrucksweise nicht das Gehör eines jeden Gesprächspartners findet, und entsprechend gewählt werden muss, und macht dies in einer Reihe von Strophen des Weisen Sudatta im Gespräch mit König Māridatta deutlich.¹⁷ Ganz anders verhält es sich im Falle der Komödie MVP, wenn die Protagonisten pointenreiche Wortgefechte miteinander austragen, als deren Waffen sie Begriffe und Vorstellungen aus der indischen Philosophie zweckentfremden. Kognitiver und ästhetischer Wert sind somit klar gewichtet – zumindest vordergründig, insofern der Humor des Schauspiels und die Darbietung als Bühnenstück mitsamt Musik und Kostümierung könnte auch einen bestimmten Zweck verfolgen könnte, etwa die Darstellung eines verbreiteten religiösen Opportunismus. Und eine solche Darstellungsweise hat durchaus Vorteile gegenüber weniger unterhaltsamen Lehr- und Moralpredigten. Aber auch die „trockenen“ Partien des YT sind geeignet, ästhetisches Wohlgefallen auszulösen: im oben erwähnten Gespräch zwischen Māridatta und Somadatta durch die treue Imitation eines wissenschaftlichen Stils mit dem Zweck, die zwei Figuren treffend zu charakterisieren und darüber hinaus zur großen stilistischen Vielfalt des Werkes beizutragen. Wäre ein solcher Zweck nicht erkennbar, wäre der primär unpoetische Duktus in einem Werk der schönen Literatur verfehlt.¹⁸

Dabei sind die vorwiegend philosophischen Partien gar nicht so trocken. Betrachten wir in diesem Zusammenhang eine Stelle aus YT 6.1 mit der für Somadevas Werk sehr charakteristischen Häufung von dichterischem „Schmuck“ (*alaṅkāra*), wie die rhetorischen Figuren in der Sanskrittradition mit gutem Recht bezeichnet werden. In ihr ist die Rede von Vertretern anderer Schulmeinungen als jener des jinistischen Syādvāda, von denen Somadeva naturgemäß meint, dass

ihr Verstand von Einbildungen aus leeren Lehren, gleich von Hetären, benebelt ist.¹⁹

Diese kurze Phrase von wenigen Wörtern enthält An- und Inlautreime (*anuprāsa*), eine dichterische Identifikation (*rūpaka*, eine Art der Metapher) und einen in der Übersetzung nicht nachgeahmten Doppelsinn (*śleṣa*).²⁰ Wie bereits erwähnt, wird diese Art der sprachlichen Virtuosität von Literaturhistorikern nur all zu oft als eitel und dekadent beschrieben, vor allem, sobald sie

¹⁷ YTP² p. 270,13-23.

¹⁸ Raghavan 1973: 84.

¹⁹ *durāgamavāsanāvilāsinīvāsītacetasām* (scil. *paravādinām*); YTP² p. 269,7-9.

²⁰ Siehe oben, Abschnitt II 6.3.3.

sich in überlangen Phrasen und Wortkomposita ausdrückt. Dem möchte ich entgegenhalten, dass eine solche literarische Technik bei einem geeigneten Leser ihren Zweck durchaus nicht verfehlt. Sofern der historische Leser den Wortlaut als ästhetisch empfunden hat, ist er vielleicht gedanklich oder bei wiederholter Lektüre bei der Phrase verweilt und hat sie sich im sprichwörtlichen Sinne auf der Zunge zergehen lassen. Dadurch mag sich ihm die Komplexität der Phrase, die Dichte der Dichtung sozusagen, nach und nach erschlossen haben, was wiederum den ästhetischen Genuss vertieft haben mag, und so fort. Während dieses geistigen Prozesses erfüllt sich die Intention des Autors, nämlich die nachhaltige, weil nachhallende, Vermittlung eines philosophisch-weltanschaulichen Inhalts. Diesen ästhetisch-hermeneutischen Zirkel kann auch der moderne Leser beschreiten, sofern er in der Lage ist, das Original oder eine geeignete Übersetzung zu lesen. Beschränkt jedoch im letzteren Falle der Übersetzer seine Wiedergabe auf ein paar wenige literarische Grundelemente wie Vokabular und Syntax, weil er der Meinung ist, dass der rhetorische Schmuck nichts Wesentliches zur Sache beiträgt und überdies auch nicht nachzuahmen sei, so irrt er, und seine Paraphrase versagt in diesem Sinne.²¹

Man kann natürlich der Ansicht sein, dass Literatur, die zu stark verdichtet ist, dem ästhetischen Genuss entgegensteht und von der inhaltlichen Darstellung ablenkt. Und tatsächlich werden seit jeher Dichtungen gerade dafür hoch geschätzt, dass sie nicht mit rhetorischem Schmuck aller Art überladen sind, sondern ihren Inhalt flüssig und klar verständlich vermitteln, ohne dabei gänzlich auf Wohlklang und dichterisch gepflegte Ausdrucksweise zu verzichten. Die Poetiker der Sanskritliteratur behandeln einen solchen literarischen Stil (*rīti*, *mārga*) spätestens seit dem siebten Jahrhundert unter der Bezeichnung *vaidarbhī*.²² Ein für diesen Stil oft gelobtes Werk ist, um ein Beispiel aus der buddhistischen Dichtung zu nennen, Āryaśūras literarische Bearbeitung von 34 Wiedergeburtsgeschichten des letzten Buddha, die im vierten Jahrhundert verfasste *Jātakamālā* (JM). Āryaśūra strebte offenbar weniger danach, mit Wortgewalt und dichterischer Raffinesse zu brillieren. Sein Anliegen war es vielmehr, die zu seiner Zeit bereits bekannten religiös-belehrenden Geschichten (*dharmyāḥ kathāḥ*), „noch vergnüglicher“ (*ramaṇīyatara*) darzustellen als seine Vorgänger es getan haben,²³ und damit auch die roheren Gemüter in seinem Publikum zu geistiger Ruhe und „Klarheit“ (*prasāda*) zu führen.²⁴ Dass er jeweils zu Beginn und am Ende fast jeder Geschichte deren Lehre oder Motto in einem ganz prosaischen Satz explizit macht,²⁵ zeigt, wie wichtig ihm der Aspekt der Belehrung war, die er mit seinen literarischen

²¹ Pollock 1996: 123.

²² KA 1.31-35, KĀ 1.41f. etc.

²³ Als literarische Vorlagen für die JM sind in erster Linie die Jātakas und das *Cariyāpiṭaka* des Pāli Tipiṭaka festzumachen (Hanisch 2005, Teil 1, p. xiii).

²⁴ JM 1.2.

²⁵ Seltene Ausnahmen stellen hierbei u.a. JM 9 und 11 dar.

Darstellungen bezweckte. Wenn jedoch später eine solche Lehre aus der JM zitiert wurde, dann in aller Regel nicht in Form eines knappen, aber ästhetisch reizlosen, Prosasatzes, sondern vermittelt etwa einer aus der Geschichte herausgegriffenen, epigrammhaften Strophe.²⁶ Denn selbst wenn der Dichter in einer solchen Strophe auf inhaltlichen und klanglichen Schmuck verzichtet, so hat sie gegenüber der Prosa schon allein aufgrund ihrer metrisch gebundenen Form nicht nur einen ästhetischen, sondern auch einen mnemotechnischen Vorzug.

Vom modernen Leser kann der Wechsel zwischen metrischen und in Prosa verfassten Passagen, wie er der genannten JM und der literarischen Form der Campū generell eigen ist, als störend empfunden werden, weil dadurch der Lesefluss unterbrochen wird. Die Mischform ist wohl auch aus diesem Grund aus der neueren Belletristik fast völlig verschwunden. Die Verbreitung dieser literarischen Form in vormodernen Werken aber legt nahe, dass sie beim Publikum, sei es dem indischen oder dem europäischen, sehr wohl auf große Zustimmung traf. Die intendierte ästhetische Wirkung solcher literarischer Mittel ist in Übersetzungen kaum anders als durch deren Nachahmung vermittelbar und nötigenfalls mittels eines Hinweises auf die nachgeahmten literarischen Techniken. Hingegen die bloße Erklärung eines Phänomens, das in der Wiedergabe nicht erkennbar ist, oder die Aufforderung, eine ästhetisch irrelevante Phrase im Gedächtnis zu behalten oder sie sich mehrmals durch den Kopf gehen zu lassen, hat eine ganz andere Wirkung als der Gefallen an einem geschickt gereimten und originell formulierten Merkwort. Diese Wirkung mag allerdings auch ganz belanglos sein, etwa im Fall des modernen Lesers. Denn dieser zählt nicht zur direkten Zielgruppe des historischen Autors, und er sucht in dessen Werk vermutlich auch nicht die Art von Belehrung, die ein Leser vor mehr als eintausend Jahren erwartet hätte. Das Interesse an Somadevas YT etwa, um zum oben genannten Beispiel zurückzukommen, ist heute freilich ein ganz anderes als jenes, das dem Werk um die erste Jahrtausendwende herum entgegengebracht wurde. Insofern wird man heute auf andere Merkmale des Textes achten als anno 959, etwa auf Indizien für seine Entstehungs- oder Überlieferungsgeschichte oder auf seltene Erwähnungen historischer Details. Dennoch: Was uns mit Somadevas Werk überliefert ist, ist ein facettenreiches Kunstwerk, das nicht nur auf der intellektuell-propositionalen Ebene auf den Leser, einschließlich des modernen Philologen, wirkt. Und es wäre ein Verlust, dies nur zu sagen und nicht auch zu zeigen. Dies ist der Grund, warum in der vorliegenden Arbeit metrische Passagen auch in der deutschen Übersetzung als solche wiedergegeben wurden, wenn

²⁶ So wird etwa JM 11.18 als v. 272 in Vallabhadevas Anthologie *Subhāṣitāvalī* zitiert, die frühestens im 15. Jh. entstand (zur unsicheren Datierung siehe Sternbach 1974: 22f.), wie Hanisch (2005, Band 2, p. 331) anmerkt. Andere Strophen haben Parallelen in der Rechtsliteratur (JM 5.10), im tibetischen Tanjur (JM 9.3) oder im Āryaśūra selbst zugeschriebenen *Pāramitāsamāsa* (JM 5.14, 2.50). Zitate nicht metrisch gebundener Passagen konnte Hanisch keine nachweisen, jedenfalls nicht aus dem von ihm bislang kritisch edierten Teil JM 1-15.

sie aus Werken stammen, die zu einem großen Teil auch aus nicht metrischen Abschnitten bestehen. Das betrifft vor allem das Schauspiel MVP und die Campū YT.²⁷

Was den Erkenntnisprozess schon von Beginn an leicht hemmen kann, ist das wiederholte Ausbreiten alter Hüte. Dessen waren sich auch die indischen Dichter bewusst, weswegen sie sehr schätzten, was Lewitscharoff „kostbares Neuhören“ nennt,²⁸ nämlich wenn Literatur altbekannte Dinge in neuem Licht erstrahlen lässt. Oder wie es in Māghas Kunstepos *Śiśupālavadhā* (ŚPV) heißt:

Obgleich Kṛṣṇa den Berg zum wiederholten Male sah, überkam ihn ein Staunen wie nie zuvor. Das ist das Wesen des Schönen, dass es von Moment zu Moment sich erneuert.²⁹

Eine oft zitierte Strophe aus Ānandavardhanas Poetik beschreibt dasselbe Phänomen im Kontext der literarischen Dichtung mithilfe der Metapher neu erblühender Bäume:

Seien die Inhalte auch altbekannt, in der Dichtung erstrahlen sie, von Stimmung durchdrungen, allesamt wie neu, gleich den Bäumen im Frühling.³⁰

Der letztgenannte Vergleich ist dadurch verstärkt, dass die literarische Stimmung, hier wie auch sonst, mit dem Wort *rasa* bezeichnet wird, das zugleich „Geschmack“ und in seiner Grundbedeutung „Saft“ bedeutet. Die Bäume stehen im Saft, wenn der Frühling, der „Honigmonat“ (*madhumāsa*), wie es in der zitierten Strophe wörtlich heißt, ins Land gezogen ist. Und wie süßen Honig lässt der Literaturliebhaber sich die Dichtung gleichsam auf der Zunge zergehen.

Wenn Somadeva nun von Weltabkehr und dergleichen schreibt, tut er gut daran, sich der literarischen Stimmungen zu bedienen. Und das tut er in geradezu verschwenderischer Weise. So wird aus einer trockenen Predigt ein sprachlich wie inhaltlich ansprechendes Kunstwerk, dessen Anspruch darin liegt, seine Botschaft so köstlich wie nur möglich zu vermitteln. Die alte Metapher von der bitteren Pille formulierte Kuntaka, ein ungefährer Zeitgenosse Somadevas, folgendermaßen:

Wissenschaftliche Literatur beseitigt die Krankheit der Unwissenheit wie bittere Arznei. Literarische Dichtung vertreibt das Siechtum der mangelnden Unterscheidung erquicklich wie Nektar.³¹

²⁷ Zur Methode, die diesen Wiedergaben zugrundeliegt, siehe Anhang 1.

²⁸ Lewitscharoff 2014: 142.

²⁹ ŚPV 4.17: *dṛśato 'pi śailaḥ sa muhur murārer apūrvavad vismayam ātatāna | kṣaṇe kṣaṇe yan navatām upaiti tad eva rūpaṃ ramaṇīyatāyāḥ* ||.

³⁰ DhĀ 4.4: *dṛṣṭapūrvā api hy arthāḥ kāvyē rasaparigrahāt | sarve navā ivābhānti madhumāsa iva drumāḥ* ||.

³¹ Aus seinem eigenen Kommentar zu seiner Poetik *Vakroktijīvita* (VJ p. 15,7f.): *kaṭukaśadhavac chāstram avidyāvādhināśanam | āhlādy amṛtavat kāvyam avivekaḡadāpaham* ||. Dieses Bild kursiert mindestens seit der Zeit Aśvaghōṣas, der seine eigene Dichtung als eine „medizinische Kur auf Basis von

Somadeva selbst möchte die alte Leier der jinistischen Moralapostel wie neu erklingen lassen, seine Botschaft aber zugleich auch an jene richten, die mit ihr noch nicht vertraut sind. Wie er selbst sagt:

Nur die sind (wahre) Dichter in der Welt, deren literarischer Gegenstand,
(selbst) unorigineller, originell und deren Sinn, (auch) unvertrauter, vertraut wird.³²

Um seine Botschaft also überzeugend und einprägsam zu gestalten, nutzt er mehrere sprachliche und erzählerische Mittel, darunter die folgenden:

- Spruchweisheiten: Diese sind oft dichterisch ausgeschmückt, wie die folgende Strophe aus YT 6.1. Sie enthält neben An- und Inlautreimen (*anuprāsa*) ein anschauliches Beispiel (*dr̥ṣṭānta*)³³ und eine rhetorische Frage (*pr̥cchā*):³⁴

Das Heil ereilt Heilssucher nicht durch bloße Glaubenszuversicht.

Kann etwa Hunger eine Feige zur Reife bringen auf dem Zweige?³⁵

- Kontrastierungen: Ein Beispiel dafür enthält die oben (p. 248) zitierte Strophe 1.114: „Mit den Fingern frisierten vorsichtig ihr Haar Verliebte, (...) und jetzt steckt, zur Fratze entstellt ihr Schädel auf dem Spieß!“. Der in ihr geschilderten, fiktiven Szene kann natürlich kein Wahrheitswert beigemessen werden. Dennoch vermittelt sie Einsicht in die Vergänglichkeit der Jugend und des Leibes. Sie tut dies nicht rein propositional, etwa mit der Aussage: „Junge Damen sind so vergänglich wie alles Irdische“, sondern mit einer gehörigen Portion Anschaulichkeit und literarischer Stimmung. Über drei Strophenviertel im schönen klassischen Metrum *śārdūlavikr̥ḍita* („Tigerspiel“) schildert Somadeva ein Mädchen und die liebevollen Gesten ihrer Liebhaber – um dann im letzten Viertel mit dem Bild ihres aufgespießten Totenkopfes um so eindringlicher an die Vergänglichkeit zu gemahnen. Damit versucht er nicht nur auf den Verstand, sondern auch auf das Gemüt des Lesers zu wirken. Neben dem Kontrast innerhalb der Strophe besteht ein solcher auch gegenüber der ganzen Campū. Die übergeordnete Stimmung des YT ist nämlich, wie oben in Abschnitt 6.3 erwähnt, die friedliche (*śānta*). Damit diese im Laufe der Lektüre nicht verblasst und vor allem gegen Ende des Werkes besonders deutlich hervortritt, wird sie öfter von anderen Stimmungen abgelöst und diesen gegenübergestellt.

Dichtung“ (*kāv̥yopacāra*) bezeichnete und sie ebenfalls mit einer „bitteren, mit Honig vermengten Arznei“ (*tiktam ivaṣadham madhuyutam*) verglich (SN 18.63).

³² YT 1.25, oben in Abschnitt II 6.3.3 zitiert.

³³ Die Unterschiede dieser Figur zum rhetorischen Vergleich (*upamā*) beschreibt Gerow (1971: 199).

³⁴ Zu dieser schon im NŚ beschriebenen Figur siehe Warder 2009: 79 (§ 186).

³⁵ YTP² p. 270,25f., dazu oben, Abschnitt II 6.3.3.

- Vollständiger Erzählverlauf: Der Leser wird schrittweise mit den Figuren vertraut gemacht, kann ihre Lage in zunehmendem Maße nachempfinden und sich mit ihnen identifizieren, und so zu einem empathischen Verständnis ihrer Haltungen und Handlungen gelangen.

Trivialitäten

Der Philosoph Jerome Stolnitz ist der Ansicht, dass die Kernaussagen literarischer Werke in aller Regel nicht mehr als Trivialitäten und Gemeinplätze betreffen, die noch dazu unbewiesen bleiben.³⁶ Man müsse keinen Roman wie Dickens' *A Christmas Carol* lesen, um am Beispiel der fiktiven Figur des Ebenezer Scrooge zu erfahren, dass Geiz nicht glücklich macht, oder, um ein beliebtes Thema der indischen Literatur herauszugreifen, der ganzen Erzählung eines sprechenden Vogels in *Bāṇas Kā* folgen, um zu lernen, dass die nur in großen Ausnahmefällen verhinderte Wiedergeburt von den Taten des vorausgehenden Lebens abhängt. Wenn diese Binsenweisheiten auch mit großem künstlerischen Geschick formuliert sind, bleibt doch, so die antikognitivistische Haltung Stolnitz', der Erkenntnisgewinn vergleichsweise gering.³⁷ Es braucht aber vielleicht doch einen ganzen Roman, der ein entsprechendes Verhalten eben als Geiz – nicht etwa als gesunden Geschäftssinn – darstellt, um weitreichende und weniger vordergründige Handlungszusammenhänge darzustellen, wie beispielsweise die Folgen eines von materiellem Geiz geleiteten Verhaltens. Antikognitivisten unterschätzen meines Erachtens, dass selbst Trivialitäten aus unterschiedlichen Winkeln beleuchtet werden können und dadurch an Komplexität gewinnen. Andererseits lassen sie den Wert außer Acht, der in der Erinnerung und Wiederholung von kulturellen Konstanten liegt.³⁸ An den Tod beispielsweise gemahnen nicht nur religiöse oder didaktische Werke, sondern auch solche ganz weltlicher Literaturgattungen, wie eben Strophe 408 der GS, die in einem vorwiegend erotischen Kontext steht. Letzteres mag als eher dürftiges, beiläufiges Beispiel erscheinen. Wegen der Kürze der Strophe kann diese aber ganz beiläufig memorisiert werden, wodurch Wortwahl, Metrum, Stimmung, Musikalität und eben auch ihr Inhalt noch mehr Gelegenheit bekommen, ihre Wirkung zu entfalten. So kann das Gedicht im Geiste von allen Seiten beleuchtet werden, wie ein kleiner Edelstein von allen Seiten betrachtet wird – eine Metapher, die unter indischen Literati sehr verbreitet ist – und mehr Aspekte offenbaren als eine rein propositionale Aussage dies könnte.

³⁶ Siehe oben, p. 19.

³⁷ Stolnitz 1992.

³⁸ Carroll 2007: 41 (Endnote 10).

Faktenwissen

Faktenwissen, so das antikognitivistische Argument, lasse sich nicht aus fiktionalen Werken erwerben. Hierfür sei wissenschaftliche Literatur heranzuziehen. Um sich über den Walfang des 19. Jahrhunderts zu informieren, ziehe man also nicht Herman Melvilles *Moby-Dick* zu Rate. Die Teilung Indiens könnte man dieser Position zufolge nicht anhand von S.H. Mantos Kurzgeschichten studieren, und aus R.K. Narayans Erzählungen könnte man nichts über das bürgerliche Leben in einer indischen Kleinstadt lernen, schon deshalb, weil der fiktive Ort Malgudi gar nicht existiert. Und ebenso abwegig wäre es, den Caṇḍikā-Kult anhand Bāṇas Dichtungen zu studieren. Dennoch schätzt und berücksichtigt in der Regel der an den sogenannten *hard facts* Interessierte auch die *soft facts* aus literarischen Werken. Denn literarische Schilderungen bieten unter anderem die Möglichkeit, Inhalte nicht nur zu nennen, sondern sie zu vergegenwärtigen.³⁹

Den Unterschied demonstriert der Sanskritist und Musikwissenschaftler Venkatarama Raghavan (1973: 54) mit diesem schönen Beispiel: Anstatt mit einer bloßen Proposition wie: „die Sonne ist untergegangen“ (*gato ’stam arkaḥ*), bringt Kālidāsa den selben Sachverhalt mit der Schilderung einer Szene im abendlichen Wald folgendermaßen zum Ausdruck:

Kein Baum bewegte sich, keine Biene regte sich,
die Vögel waren verstummt, das Wandern des Wildes zur Ruhe gekommen (...)

niṣkampavṛkṣaṃ nibhṛtadvirephaṃ
mūkāṇḍajam śāntamṛgapracāram |⁴⁰

Durch die genaue Beobachtung des Autors und die Lebendigkeit seiner Darstellung wird dem Leser das Geschehen beinahe so greifbar, als wäre er selbst anwesend. Literatur informiert nicht nur, sie suggeriert, schafft Atmosphäre, berührt und kann auf diese Weise das aus wissenschaftlichen oder normativen Texten erworbene Verständnis vertiefen und um Nuancen ergänzen, die über das reine Faktenwissen hinausgehen. Indem sie den Blick auch auf Umstände lenkt, die den eigenen fremd sind, erweitert sie nicht nur den begrifflichen, sondern auch den konzeptionellen Spielraum des Lesers, was diesen in weiterer Folge in die Lage versetzt, sich wiederum neue, durchaus auch propositionale Erkenntnisse anzueignen.⁴¹

³⁹ Gabriel 2014.

⁴⁰ KS 3.42ab.

⁴¹ Huemer 2007a, Huemer 2017.

3. Der Erkenntnisgewinn aus den untersuchten Texten

Welcher Art ist nun das Wissen oder die *soft facts*, die sich aus den in Abschnitt II besprochenen literarischen Werken gewinnen lassen? Welche Einsichten, die über die Dichtungen selbst hinausgehen und die nicht in präskriptiven und wissenschaftlichen Werken ihrer ungefähren Entstehungszeit auch überliefert sind, vermitteln sie? Nun, die Beschäftigung mit Werken der Kunst und Literatur kann nie als abgeschlossen gelten, wie das im Einleitungsteil I 6 angesprochene Modell der „formativen Spirale“ des Komparatisten Joshua Landy (2012) illustriert. Die folgende Zusammenstellung kann also nur als vorläufig gelten und auswahlweise andeuten, welche Erkenntnisse sich sowohl für den historischen als auch den heutigen Leser aus fiktionalen Werken gewinnen lassen und wie diese Erkenntnisse vermittelt werden.

Das Buddhacarita

Eine Biographie ist mehr als eine Liste von Daten zu Geburt, Familie und Schaffen. Sie bietet Erklärungen, Interpretationen, Urteile und anderes mehr.⁴² Neben den biographisch und religionsgeschichtlich relevanten Inhalten des BC scheint mir eine Reihe weiterer inhaltlicher Aspekte bemerkenswert. Die Tatsache zum Beispiel, dass zur Zeit Aśvaghōṣas, also im ersten oder zweiten Jahrhundert, Asketen im Wald der Praxis folgten, in Asche zu liegen, ist keine überraschende Erkenntnis, die aus Strophe 7.51 hervorgeht. Die Frage, ob es sich dabei um einen Vertreter des Pāśupata handeln soll, muss vorerst offen bleiben. Ihre Beantwortung würde auch nur wenig zur Kulturgeschichte und zur Chronologie der Religionsgeschichte beitragen. Aus der Passage geht auch nicht hervor, ob Aśvaghōṣa Leichenasche im Sinn hatte, deren Verwendung später in śivaitischen Ritualen ganz selbstverständlich wurde. Bemerkenswert scheint mir der Umstand, dass der buddhistische Autor den Asketen, der aus buddhistischer nicht weniger als aus brahmanischer Sicht unorthodoxe Praktiken pflegt, dennoch ohne jede Polemik darstellt. Im Gegenteil lässt er ihn an einer markanten Stelle seiner epischen Dichtung als wichtigen Wegweiser für den zukünftigen Buddha auftreten. Zu mehr waren „Normalsterbliche“ in einer Zeit vor den ersten Predigten des Buddha nicht in der Lage. Keiner der asketischen Waldeinsiedler hat ferner den hohen Anspruch, oder ist in der Lage, dem jungen Sarvārthasiddha zu folgen, oder äußert auch nur den Wunsch danach. Hier war Aśvaghōṣa freilich an die Vorgaben überlieferter Biographien gebunden und hielt in diesem Fall auch an ihnen fest. Nach dem Abschied vom Bodhisattva kehren die Asketen zu ihren etwas einfältigen und kuriosen Bußpraktiken zurück. Das buddistische Weltbild, wonach jeder die Früchte seiner Taten auch in weiteren Wiedergeburten erntet, machte Polemik vielleicht nicht nötig. Aśvaghōṣa behandelt die unwissenden Asketen mit Respekt und stellt den Prinzen dennoch über sie, wodurch dieser nur um so

⁴² Steiner 2010b: 89.

überlegener aus der Begegnung hervorgeht. Das Erwachen zum Zustand eines Buddha war aber letztlich nur auf der Grundlage und mit der Hilfe der brahmanischen Kultur möglich: einerseits durch die Institution der Einsiedelei (*āśrama*), andererseits durch einzelne Individuen wie unseren *bhasmaśāyin*.

Die *Gāhāsattasā*

Einen ähnlichen Brückenschlag stellt die Schilderung des Mädchens dar, das in GS 408 trotz des unorthodoxen Rituals, Leichenasche auf die eigenen Glieder zu reiben, mit einiger Sympathie geschildert wird. Der Beobachtung des unbekanntes Dichters liegt allerdings vielleicht eher eine poetische Konvention als echte Einfühlung zugrunde.

Der Reiz der Strophe erschöpft sich nicht im Portrait der Kāpālikī, das unser Faktenwissen um das eine oder andere Detail sozialer oder kultischer Gegebenheiten bereichert. Die getreue Wiedergabe einer Szene, von Personen oder von Landschaften allein macht noch kein Kunstwerk. Sie muss zumindest eine literarische Stimmung vermitteln oder auf andere Weise literarisch auffallend (*vakra, agrāmya*) formuliert sein.⁴³ Dem historischen Leser bringt GS 408 auch kaum eine neue propositionale Erkenntnis, und dem heutigen Leser eine solche höchstens im Zusammenhang mit der Datierung von bestimmten Praktiken der Kāpālikas – wenn sich die Strophe denn genauer datieren ließe. Es ist vielmehr der nicht-propositionale Gehalt, der das Einfühlungsvermögen des Lesers anspricht und seine Empfindungswelt bereichert. Dabei ist es unerheblich, ob und in welchem Grade die dargestellte Szene real oder fiktiv ist, solange sie in dieser Form zumindest möglich – wenn auch ein Stück weit übertrieben – ist.

Die künstlerische Leistung besteht oft darin, über das Individuelle hinaus zu etwas Modellhaftem oder Universellem zu gelangen. Im Fall des ausgewählten Prakrit-Gedichts verweist die unangemessene, aber offenbar nicht unterdrückbare Reaktion der Asketin und zugleich Liebhaberin auf allgemein menschliche Konflikte in Zusammenhang mit der Liebe und dem Tod. Es handelt sich hier um eine Liebe, die soziale Schranken durchbricht und daher nicht offen zur Schau getragen wird. Sie verrät sich aber in den körperlichen Reaktionen bei der Berührung der sterblichen Überreste der Liebhaber (v. 407 und 408), oder, an anderer Stelle, im stillen Weinen der (ihrem Gatten) Untreuen (GS 104). Befremdlich erscheint heute, dass sich die Empfindung erotischer Liebe selbst im Angesicht des Todes nicht unterdrücken lässt – sei es seitens der jungen Asketin oder des Dichters. Dieses Befremden aber kann zu weiteren Beobachtungen führen, die wiederum neue Einsichten eröffnen.

⁴³ Die von klassischen indischen Poetikern geforderte Kriterien für die Erzeugung des poetischen Reizes einer treffenden Beschreibung (*svabhāvokti, jāti*) bespricht Raghavan (1973: 102-130).

Im Gegensatz zu dem bei Stolnitz (1992) sehr eng gefassten Wissensbegriff, bei dem Erkenntnis auf propositionales Faktenwissen reduziert wird, bestehen Erkenntnisse sehr oft auch darin, bereits bekannte kognitive Elemente neu zueinander in Beziehung zu setzen. Im Falle von GS 408 sind solche Elemente die Kremierung eines Verstorbenen, die śivaitische Tradition der Kāpālikas und die dazu in gewissem Widerspruch stehende Erotik, die im Gedicht als literarische Stimmung zum Ausdruck kommt. Bereits die Feststellung, dass diese Elemente nicht als einander ausschließend empfunden wurden, stellt meines Erachtens eine durch die Literatur gewonnene, kulturgeschichtliche Erkenntnis dar. Diese wiederum lässt sich nicht nur propositional formulieren, sondern kann auch zu weiteren Studien anregen. Sie deutet auch an, wie weit der Dichter auf der Suche nach besonders originellen Motiven gehen, welche Möglichkeiten er dabei ausloten konnte.

Das *Mattavilāsaprahasana*

Wenngleich die Figuren dieser Schauspielkomödie, Anhänger verschiedener religiöser Traditionen, miteinander auf der Grundlage ihrer jeweiligen Lehren disputieren, so zeigt die Satire auf humorvolle Weise doch, dass der Auslöser für solche Dispute mitunter ganz weltliche, allgemeinschliche Bedürfnisse sind: Liebe (hier zweier Männer zu einer Frau), Besitz (hier der Almosenschale) und Hunger (hier auf den Inhalt der Schale). Der versöhnliche Ausgang des Einakters mag der entsprechenden literarischen Konvention geschuldet sein; er deutet aber doch ein wohlwollendes Verständnis des Königs und Autors für die menschlichen Umtriebe in seiner Residenzstadt an.

Würde eine Übersetzung keine Rücksicht auf so grundlegende literarische Mittel wie das gute Ende der Handlung nehmen, indem sie etwa eine andere Reihenfolge der Auftritte wählt, würde das den Verzicht auf ein wesentliches Element, wenn nicht gar eine völlig verfehlte Darstellung, des Werks bedeuten. Dasselbe gilt für formale Elemente wie den laufenden Wechsel zwischen Metrum und Prosa, einem ganz charakteristischen Merkmal der literarischen Gattung des Schauspiels. Man stelle sich vor, Arien würden in einer Operaufführung im selben Ton vorgetragen wie Rezitative! Eine durchgehend in Prosa gehaltene Übersetzung eines indischen Schauspiels würde überdies verschleiern, dass nur ausgewählte Figuren auch in metrisch gebundener Form sprechen. Im Falle des MVP sind dies der Theaterdirektor, der Kāpālika Satyasoma, der Pāsupata Babhrukalpa und bemerkenswerterweise auch der *unmattaka*, also alle männlichen Figuren mit Ausnahme des buddhistischen Bettelmönchs Nāgasena.

Die *Kādambarī*

Umgeben von blutigen Opferresten in einem Tempel in den Tiefen eines unheimlichen Waldes haust ein alter *dhārmika*, ein Verehrer der Göttin Caṇḍikā, eigenwillig und glücklos, und träumt von seiner Jugend und vom Erwerb übernatürlicher Kräfte. Aber trotz seiner Verehrung für die zornige Göttin, die auch von den als wild und gewalttätig dargestellten Śabarar verehrt wird, geht von ihm keinerlei Gefahr aus. Wie sich herausstellt, ist er völlig harmlos. Er vermag gerade den Prinzen Candrāpīḍa von dessen Trennungsschmerz abzulenken und ihn mit seinen Erzählungen etwas zu amüsieren – wenn auch unfreiwillig. Und die kurze Begegnung der beiden endet wider Erwarten in einem ganz freundschaftlichen Ton und zu beiderseitiger Freude. Sowohl Candrāpīḍa als Hauptheld der Episode als auch der nur mit einem Augenzwinkern als „Heiliger“ zu bezeichnende Tempelbewohner werden mit sehr menschlichen Zügen dargestellt, und die beiden Figuren weichen dabei von Idealen und literarischen Konventionen ab. Der *dhārmika* wird von alltäglichen inneren und äußeren Nöten geplagt. Der Prinz hingegen wächst erst in das Ideal eines vollendeten Herrschers, das sein Vater Tārāpīḍa verkörpert. Erst lacht er über den alten Kauz, zeigt sich aber schließlich großmütig.

Man kann die ganze Episode auch so verstehen, dass Bāṇa mit ihrer Hilfe den Trennungsschmerz Candrāpīḍas beschreibt, nämlich indem er nicht nur *sagt*, wie dieser sich nach der vorübergehenden Trennung von seiner Geliebten Kādambarī fühlt, sondern dies anhand äußerer Umstände *illustriert*. Der Prinz durchläuft verschiedene emotionale Zustände (*bhāva*), die er nach außen hin nicht zeigen kann, die aber durch die ästhetischen Stimmungen (*rasa*) dennoch vermittelt werden: die furchteinflößende Stimmung (*bhayānaka*) auf dem Weg durch den unheimlichen Wald, die grauenerregende (*bībhatsā*) an den Opferstellen des Caṇḍikā-Tempels und jene Mischung aus Stimmungen, die das Bild des unseligen *dhārmika* ausmacht. Darin macht Bāṇa die Einsamkeit des von seiner Geliebten Getrennten in Form äußerer Gegebenheiten und Ereignisse anschaulich, geradezu erfahrbar, ohne den Prinzen vordergründig als sentimental oder allzu leidend erscheinen zu lassen. Gegen Ende der Tempelepisode ruft Bāṇa schließlich die humorvolle Stimmung (*hāsya*) hervor, schildert einen versöhnlichen Abschied vom „Heiligen“ und schafft so eine heitere Überleitung zu Candrāpīḍas anschließendem Empfang im elterlichen Palast.

Die Darstellung des Prinzen ist konsistent und seine Rolle weitgehend klar. Nicht so klar ist hingegen manches an der Figur des *dhārmika*, sowohl in Hinsicht auf religions- und kulturgeschichtliche Details als auch auf die Funktion, die er im Verlauf der Handlung einnimmt. Das scheint vordergründig einem Erkenntnisgewinn seitens des Lesers im Wege zu stehen.

So ist etwa die genaue religiöse Tradition oder Schulzugehörigkeit des „Heiligen“ nicht genau zu bestimmen. Die Tempelpassage spielt auf eine ganze Reihe von Traditionen an – auf das Pāśu-

pata, auf eine dem Bhairavatantra folgende, auf den Kāpālika-Kult, vielleicht auch auf den *nīlāmbavrata* – und scheint sie auf fast eklektische Weise zusammenzuwerfen. Zudem weichen die edierten Textausgaben der Kā an diesbezüglich entscheidenden Stellen voneinander ab, und die ursprünglichen Lesarten sind, falls überhaupt, ohne eingehendere Untersuchungen des Handschriftenmaterials nicht festzumachen. Die relevanten Lesarten, von denen auch nicht leicht zu sagen ist, wer sie wo und wann tatsächlich gelesen hat, betreffen Ausdrücke wie *pāśupata* / *mahāpāśupata* (letzteres wäre eine Bezeichnung des Kāpālika-Kultes) und *śravaṇa* / *śramaṇa* (letzteres könnte eine buddhistische Tradition bezeichnen). Und selbst dort wo der genaue Wortlaut ohne Textvarianten überliefert ist, bleibt die literarische Schilderung mitunter unscharf. So stehen die mannigfachen Mittel, auf die sich der *dhārmika* stützt, um wie auch immer geartete übernatürliche Kräfte (*siddhi*) zu erlangen, mit unterschiedlichen religiösen Traditionen und wissenschaftlichen Gebieten in Verbindung und können nicht einer einzelnen Tradition, Schule oder Sekte zugeschrieben werden.

Interessanter als eine genaue Definition der Initiationslinie des *dhārmika*, die Bāṇa allem Anschein nach auch gar nicht vermitteln wollte, ist dieser Eindruck, der von dem alten Einsiedler entsteht: dass ihm alle Mittel willkommen sind, durch seine äußerlich zurückgezogene Lebensweise zu ganz weltlichem Erfolg zu gelangen – und dass dieser ersehnte Erfolg sich dennoch nicht einstellen mag. Und: dass der *dhārmika* eine ebenso so glücklose wie harmlose Figur ist. Auch seine Harmlosigkeit wird mehr suggeriert als explizit genannt, und sie ist nicht selbstverständlich, wie der Text selbst nahelegt. So blutig und bedrohlich der Lebensraum des Tempelbewohners zunächst scheint, so ereignislos verläuft die Begegnung mit Candrāpīḍa und seinen Männern. Diese beginnt mit allgemeiner Erheiterung über den schrulligen Alten, verläuft ohne dramatische Zwischenfälle und endet nach einer Unterhaltung mit dem zuletzt auch noch spendefreudigen Prinzen. Und während die lange und ausführliche Einleitung der Episode bedeutende Ereignisse erwarten lässt und Hindernisse, die sich dem schwermütigen Helden auf seinem Weg fort von der Geliebten in den Weg zu stellen drohen, folgen genau diese nicht. Wenn der Leser von der Episode enttäuscht ist, dann deswegen, weil er auf Stereotypen hereinfällt, die vom Autor nicht bedient werden. Diese Deutung setzt natürlich voraus, dass der von Bhūṣaṇabhāṭṭa verfasste Schluss der Erzählung den Vorstellungen Bāṇas entspricht. Es wäre aber schon eine grobe Unterstellung, von Bhūṣaṇa anzunehmen, er habe keine ausreichend gute Idee gehabt, wie die *dhārmika*-Episode fortzuführen sei, oder ihre Fortführung gar ignoriert. Statt des Erwartbaren, etwa einem Fluch eines zornigen Brahmanen⁴⁴ oder dem Angriff einer Horde von Śābaras, wird dem Leser eine andere, überraschend folgenlose, aber ebenso plausible Alternative geboten.

⁴⁴ Verhängnisvolle Flüche sind ein verbreitetes Motiv, sodass Śrīharṣa in NC 1.90 und andere Dichter ganz selbstverständlich darauf anspielen konnten. Zu den bekanntesten Flüchen zählt jener, mit dem Vālmīki

Welchen Zweck hat nun die Tempelepisode, wenn sie ohne Auswirkungen auf den Rest der Handlung bleibt? Stellt sie eine bloße Übung in der Darstellung von außergewöhnlichen Schauplätzen dar? Ich meine, dass ihr Zweck mehr als dies ist. Prinz Candrāpīḍa wird in allen Lebenslagen und Stimmungen – Liebe, vorübergehende Trennung, Furcht, Grausen und Humor – als kontrolliert und wohlherzogen geschildert, wenn auch vielleicht etwas hölzern in Herzensangelegenheiten, in denen er sich selbst als „äußerst unerfahren“ (*atidurvidagdham*) bezeichnet.⁴⁵ Um den Gleichmut des Helden in den diversen Lebenslagen möglichst glaubhaft und anschaulich darzustellen, hat Bāṇa die in anderer Hinsicht eher nebensächliche Reise vom Hemakūṭa nach Ujjayinī besonders realistisch ausgestaltet.

Der Realitätseffekt der Szenen kommt, abgesehen von ihrem Detailreichtum, auch dadurch zustande, dass sie von einem nicht kommentierenden, geradezu selbstvergessenen Erzähler und aus der Perspektive einer unmittelbar beteiligten Figur geschildert werden. Unter anderem die Beschreibung von Dingen, die keine erkennbare Funktion für die Handlung haben, die also einfach vorhanden sind, erzeugt, was der Philosoph und Literaturkritiker Roland Barthes den *effet de réel* nannte.⁴⁶ Insofern dient auch die Tempelepisode, wenn nicht der Handlung, so doch der möglichst glaubwürdigen Schilderung der Hauptfigur als gut erzogen und charakterfest. Die Glaubwürdigkeit ist dabei wichtig, weil dem Leser mithilfe literarischer Figuren Ideale vermittelt werden sollen, und zwar nicht nur theoretisch und abstrakt, sondern auf anschauliche und möglichst überzeugende Weise.

Nicht obwohl, sondern gerade weil die Kā ein fiktionales Werk ist, kann die Darstellung bisweilen so bemerkenswert naturalistisch ausfallen. In der Tempelepisode, wie auch in vielen anderen Passagen, nutzt Bāṇa die literarische Freiheit nicht, um von realen Verhältnissen abzuweichen, sondern um diese im Gegenteil lebendiger und konzentrierter darzustellen als dies in anderen Genres möglich wäre. Die Ambivalenz des religiösen Lebenswandels in der Darstellung des *dhārmika*, seine eklektische Religiosität, seine Erfolglosigkeit in allen Bemühungen und seine so erleichternde wie tragische Harmlosigkeit entspringen nicht weniger der äußerst lebhaften Phantasie Bāṇas als seiner Beobachtungsgabe und seinem seltenen Talent zu ihrer literarischen Umsetzung.

einst dem Stamm der Niṣāda die Sesshaftigkeit verwehrte, wobei er zugleich das sein Epos bestimmende Versmaß schuf (Rām. 1.2.14). Ein berühmtes Beispiel aus der frühen klassischen Dichtung ist der Fluch Durvāsa's, der in Kālidāsa's Schauspiel (Śāk. 4.1) die geistesabwesende Śakuntalā traf, infolgedessen König Duṣyanta sich nicht mehr an sie erinnern konnte. Und nicht zuletzt in der Kā selbst erzählt der Asket Kapiñjala gleich von einer ganzen Reihe solcher verhängnisvoller Flüche (Kā p. 319-322).

⁴⁵ Kā p. 388,7. An theoretischem Wissen dürfte es ihm aber nicht gemangelt haben, wurde er doch, wie der Leser erfährt (Kā p. 75,20), unter den verschiedenen Fertigkeiten, Künsten und Wissenschaften auch „in den Lehrwerken der Lust“ (*ratitantreṣu*) unterrichtet.

⁴⁶ Martínez und Scheffel 2016: 53f. und 122.

Bemerkenswert ist, dass trotz der ausführlichen Beschreibung vieles an der Figur des *dhārmika* offen, das heißt der Vorstellungskraft und dem Einfühlungsvermögen des Lesers überlassen bleibt. Ob „der Redselige mit seinen Beschreibungen seiner einstigen Tapferkeit und Schönheit und seines einstigen Vermögens“ sich tatsächlich an die Wahrheit hält, verrät Bāṇa nicht. Ebenso bleibt die Frage nach „seinem Geburtsort, seiner Kaste und seinem Wissen, nach der Gattin, nach Kindern, Wohlstand, Alter und nach dem Grund seiner Weltabkehr“ offen.⁴⁷ Der Leser kann selbst entscheiden, ob er den alten *dhārmika* nur für einen etwas schrulligen Einsiedler, für ein bemitleidenswertes Opfer äußerer Umstände (und letztlich seiner schlechten Taten in früheren Wiedergeburten) oder für einen verkannten Heiligen hält. Ähnlich muss man auch bei einer tatsächlichen Begegnung mit einem Einsiedler selbst abschätzen, mit wem man es zu tun hat. Candrāpīḍa verkörpert dabei das Ideal im Umgang mit einer solchen Person bei gleichzeitiger Stimmungstrübung, insofern er ebenso Herr über seinen Trennungsschmerz ist wie über den ersten Impuls, gemeinsam mit seiner Armee über den Alten zu lachen. Der Leser ist eingeladen, es ihm gleich zu tun.

Die *Līlāvāī*

Koūhalas Tempelbewohner ist so ziemlich das Gegenteil von dem Bāṇas. In der Prakrit-Erzählung treffen Mädchen von himmlischer Abstammung, ein König eines Großreiches und sein Minister auf einen zurückgezogenen nackten Tempelbewohner, der sich in Nachahmung und Verehrung Śivas in Asche hüllt. Für niemanden aber ist die Begegnung in irgendeinem Sinne erschreckend oder zum Nachteil. Im Gegenteil, der brahmanische Pāśupata weiß seine höfischen Gäste angemessen zu empfangen und kann allen zur Erlangung ihrer ersehnten Ziele verhelfen. Die Reinheit des Einsiedlers ist nicht zuletzt dadurch angedeutet, dass er – im Gegensatz zu Bāṇas Tempelbewohner in den Tiefen des Waldes – am Ufer eines Flusses lebt. Während dort alte Nonnen und blutige Opferrituale durchführende Śabarās die gelegentliche Gesellschaft des Eremiten bilden, vergnügen sich hier sorglose Hofdamen am Flussufer. So unwegsam das Mündungsdelta der Godāvarī auch ist, der Fluss selbst bildet den friedlichen Hintergrund für den lebensrettenden Hort, den der Tempel des Pāśupata für den schiffbrüchigen Minister Vijayānanda darstellt.

⁴⁷ Eine Vorgeschichte könnte den Tempelbewohner in ein ganz bestimmtes Licht rücken, wie dies etwa der Fall in Ram Anands Kurzgeschichte *Lakṣe hue* ist. Im Stile des modernen Realismus wird darin von dem Pferdeutscher Rahmat Miyān erzählt, der durch Schicksalsschläge nicht mehr in sein einst prosperierendes Leben zurückfindet und gewisse Züge annimmt, die an jene des *dhārmika* erinnern (Anand 1985: 91-103). Auf ähnliche Weise Verständnis erweckend ist auch R.K. Narayans Roman *The Guide*, darin auf unterhaltsame Weise geschildert wird, wie der kriminelle Werdegang eines ehemaligen Fremdenführers diesen schließlich zum Tempelasketen werden lässt.

Die in präskriptiven Texten oft geforderte Einsamkeit des Asketenlebens⁴⁸ deckt sich häufig nicht mit den Schilderungen fiktionaler Werke. Beispielhaft sind hierfür die Figuren des *dhārmika* in der *Kā* und des *Pāsupata* in der *Lī*.⁴⁹ Beide werden in wiederkehrender (*Kā*) oder dauernder (*Lī*) Gesellschaft geschildert. Diese Abweichung vom normativen Ideal ist auch dadurch zu erklären, dass es schwer ist, einen völlig zurückgezogenen Asketen in den Erzählverlauf eines fiktionalen Werks einzubinden, solange dieser nicht Kontakt mit anderen handelnden Figuren aufnimmt.

Das *Yasastilaka*

Keines der oben genannten Werke stellt die śivaitischen Asketen als Bösewichte oder auf andere Weise besonders negativ dar, sondern im Gegenteil doch sehr wohlwollend. Dem gegenüber entwirft Somadeva mit allen ihm zur Verfügung stehenden literarischen Mitteln das Bild eines furchterregenden tantrischen Ritualismus, dessen Vertreter darüberhinaus enge Verbindungen zum Herrscherhof unterhalten. Dieser Ritualismus dient als das diametrale Gegenstück zur Religion des Autors, dem gewaltlosen und von ihm als einziger Weg zur Erlösung akzeptierten Jinismus.

Wie bei den oben genannten literarischen Dichtungen habe ich auch bei den Darstellungen des YT die literarische Form ebenso in meinen Betrachtungen berücksichtigt, wie den dargestellten Inhalt, was sich im Falle der *Campū* vielleicht am deutlichsten auf die Übersetzungen niederschlug. Auf manche der im YT eingesetzten literarischen Mittel, wie den fortlaufenden Wechsel zwischen Prosa und Strophendichtung, den gelegentlichen Einsatz gelehrt-wissenschaftlicher Ausdrucksweise innerhalb der literarisch-poetischen Komposition und die wiederholt effektvollen Klangfiguren, wurde an mehreren Stellen in Abschnitt II 6.3 hingewiesen. Sie in der deutschen Übersetzung so weit wie möglich nachzuahmen schien mir wichtig, um nicht nur zu sagen, sondern auch zu zeigen, in welcher Weise sie auf den Leser wirken oder gewirkt haben mögen und inwiefern sie zu einem kognitiven Gewinn beizutragen vermögen. Dies bedeutet allerdings ein ständiges Abwägen zwischen solchen Elementen, die übernommen werden wollen, und solchen, auf die verzichtet werden muss, seien letztere auch von unmittelbar inhaltlicher Natur; mittelbar inhaltlichen Wert kann durchaus auch ein formales Element haben, eine betonende Wortstellung etwa. Die in den Abschnitten II 3 und 6 präsentierten Übersetzungen, die aus den genannten Gründen auch Metrum und Alliterationen nachahmen, übergehen dabei

⁴⁸ So etwa in PS 5.9f., wonach der Yogi „in einer leeren Behausung oder Höhle wohnend (und) stets auf Gott (gerichtet)“ sei (*śūnyāgāraguhāvāsī, devanītyaḥ*; zum Ausdruck *devanītya* siehe Hara 2002, p. 269, und 1959: 93f.).

⁴⁹ Ein in dieser Hinsicht vergleichbares Beispiel aus der modernen fiktionalen Literatur ist der in Anm. 47 erwähnte Roman *The Guide*, darin der anfangs einsam lebende Asket Raju immer mehr und aufdringlicher von der örtlichen Bevölkerung verehrt und zuletzt regelrecht belagert wird.

bisweilen inhaltliche Details. In v. 136 etwa sind dies die *Zahnspitzen* und die *sich vereinenden* Flammen, in v. 137 der *hochfahrende Übermut* der Schlangen und das *Ende des Dreizacks*, von dem die Schädelkette baumelt.⁵⁰

Somadevas Einsatz von Alliterationen ist dermaßen auffällig, dass ihre Nichtbeachtung in literarischer Hinsicht tatsächlich einen größeren Verlust bedeuten würde. Ein Beispiel aus der Beschreibung der Yoginīs soll dies veranschaulichen:

kaparda-nirdaya-saṃmarda-nirmodālagarda-galaguhā-sphurat-phūtkāra-sphārita-lalāṭa-locanānala-jvālā-glapitādītisuta-niketana-patākābhogābhiḥ (YT 1, p. 45,3-5)

[A]ls aus den höhlengleichen Schlünden der Schlangen, die schlechte Laune beim unbarmherzigen Zusammenzurren filziger Zöpfe zeigten, ein Zischen fauchte, rissen sie ihre Stirn-
augen auf, daraus hervor Feuerflammen die fliegenden Flaggen auf dem Göttertempel ver-
sengten.

Ein metrisches Beispiel mit ganz ähnlich klanglich intensivierten Phrasen ist die oben genannte Strophe 1.137, darin unter anderem sechs Worte mit den Lauten *ut-* beginnen.

Die deutsche Übersetzung von Somadevas Prosapassagen erscheint syntaktisch bisweilen einigermaßen kompliziert. Das liegt zum einen an der Überlänge der Satzkonstruktionen, zum anderen an den im Sanskrit beliebten und äußerst produktiv bildbaren Wortkomposita. Deren Länge erreicht im YT oft an die zwanzig Glieder, in seltenen Fällen auch etwas mehr. Mithilfe dieser Formulierungsweise erreicht der Sanskritdichter eine von den Literaten geschätzte, als „Kraft“ (*ojas*) bezeichnete hohe Dichte an bedeutungstragenden Wörtern (Autosemantika). Sie erschwert jedoch – auch im Original – die syntaktische Analyse und das genaue inhaltliche Verständnis. Die literarische Form gehorcht damit Konventionen (*kavisamaya*), die der alltäglichen Gebrauchssprache fremd sind und in Abgrenzung zu dieser die sogenannte *vakrokti*, wörtlich „krumme“ oder „gewundene Rede“, bilden, das heißt, eine im literarischen Sinne positiv auffallende, stilistisch verfeinerte Formulierung. Auf diesen Konventionen von klanglicher und inhaltlicher Natur gründet die Raffinesse der Kunstdichtung. Sie machen aus der bloßen prosaischen Aussage einen literarisch „geschmückten“ (*alaṃkṛta*) Text, der über den bloßen Inhalt hinaus auch Stimmungen, Andeutungen und vieles mehr zu vermitteln imstande ist.

Wie im Einleitungsteil (I 6) angedeutet, trägt die Form literarischer Texte zu deren Inhalt bei, etwa wenn eine möglichst dicht gedrängte, beinahe undurchschaubare Syntax einen ganz ebenso schwer zu überblickenden Schauplatz vermittelt, wenn die szenische Spannung durch die syntaktische Spannung nachgeahmt wird oder wenn mitten in dem geschilderten Treiben „gräuliche Geräusche rastlosen Gerassels“ (*mukhara-ghargharaka-ghora-ghoṣa*) von Fußkettchen in der

⁵⁰ Siehe oben, p. 250f.

Wortwahl des Dichters gleichsam hörbar werden.⁵¹ Die Schilderung der Szene, im vorliegenden Fall ein tantrisches Ritual, das auch überirdische und dämonische Gäste anlockt, wird auf diese Weise noch intensiviert, der Opferherr Māridatta in ein noch fuchterregenderes Licht gerückt. Formale Elemente dürfen daher in einer treuen Übersetzung nicht unterschlagen werden. Während inhaltliche Elemente wie Vergleiche, Übertreibungen und viele andere mehr in modernen Übersetzungen ganz selbstverständlich berücksichtigt werden, gilt dies für formale Elemente nur in sehr begrenztem Ausmaß, etwa für Kapiteleinteilungen und in manchen Fällen auch für den Wechsel zwischen Prosa und metrisch gebundener Form. Mit den in Abschnitt II 6 gebotenen Übersetzungen versuche ich demgegenüber auch syntaktische und lautliche Schmuckmittel so weit wie möglich wiederzugeben. Auf diese Weise soll ein möglichst vollständiger Eindruck von der dichterischen Ausgestaltung der Campū vermittelt werden.

Wie in der Darstellung des Königs Māridatta spielen formale literarische Elemente auch in der Darstellung Yaśodharas eine bedeutungstragende Rolle. Wenn letzterer etwa im vierten Kapitel der Campū Merkverse rezitiert⁵² oder ganz im Stile exegetischer Kommentarliteratur eine vedische Textpassage auslegt,⁵³ schildert Somadeva damit die Erziehung und Gelehrsamkeit des Königs ganz unmittelbar.

All die literarische Kunstfertigkeit dient dabei nicht allein dem Selbstzweck. Wie im Fall von Aśvaghōṣas BC ist das Ziel letztlich immer die Belehrung des Hörers beziehungsweise Lesers, entweder, um ihn in seinem Vertrauen in die Lehre des Jina zu bestärken, oder um ihn zu dieser zu bekehren. Vorbilder und Identifikationsfiguren findet der Angesprochene in den Erzählungen. Das gilt für den tatsächlichen Hörer (oder Leser) genauso wie für die fiktiven Hörer innerhalb der Erzählungen. Was Yaśomati seinen Kindern erzählt, bewegt diese ebenso wie König Māridatta, dem sie es weitererzählen, sodass dieser beschließt, vom Opferritual abzulassen und der Welt zu entsagen.⁵⁴ Und wenn Sudatta ihm die jinistische Lehre von der „Vollkommenheit“ (*samyaktva*) und vom rechten Vertrauen (*śraddhā, samyagdr̥ṣṭi*)⁵⁵ darlegt, dann ist der tatsächliche Hörer oder Leser bereits so weit in die Geschichte eingedrungen, dass er selbst bei dieser Darlegung anwesend ist und in ihre Inhalte eintaucht – ohne sich dabei einem eigentlichen Lehrwerk (*śāstra*) zugewendet zu haben, ein Genre, das die Dichter nur allzu gern als fade beschreiben. Auf diese

⁵¹ YT^{P1} p. 46,5. Obwohl klangliche Nachahmung oder Onomatopoesie (*śabdānukaraṇa*) im Wortlaut der Dichtung des Sanskrit und Prakrit verbreitet ist (Beispiele bietet Raghavan 1973: 94-96), wird sie von den Poetikern als literarische Figur (*alaṅkāra*) so gut wie nicht thematisiert (Morgan 2011: 249).

⁵² YT^{P2} p. 96,10-97,4 (siehe oben, Abschnitt II 6.3.2).

⁵³ YT^{P2} p. 110,1f. (ebenfalls in Abschnitt II 6.3.2 wiedergegeben).

⁵⁴ In Vādirājas Fassung der Geschichte verneigt sogar die Göttin Caṇḍamārī alias Caṇḍikā sich vor Sudatta und verordnet, dass ihr ab sofort nur noch gewaltfreie Blumenspenden dargebracht werden (YC^V 4.66f.).

⁵⁵ Zu *dr̥ṣṭi*, wtl. „Sicht“ oder „Einsicht“ im Sinne des Vertrauens (*śraddhā*) in die Lehre siehe oben, Abschnitt II 6.3, Anm. 51.

Weise steht literarische Dichtung einem kognitiven Gewinn im Sinne des Erwerbs auch von reinem Faktenwissen in keiner Weise im Wege. Im Gegenteil, sie hat die Mittel, dieses Wissen auf besonders eindringliche und nachhaltige Weise zu vermitteln.

4. Normative Elemente

Wie in Abschnitt I 6 erwähnt, enthalten auch fiktionale Werke implizit normative Elemente.⁵⁶ Dabei handelt es sich um inhaltliche Motive, die Autoren in vorherrschenden gesellschaftlichen Umständen vorfinden und durch ihre literarische Verarbeitung weiter vermitteln. Solche Motive sind auch in den für die vorliegende Studie ausgewählten Werken erkennbar. In GS, Kā und Lī sind es unter anderem die Geschlechterrollen, die Frauen im Verhältnis zu Männern passiv und von ihnen abhängig zeigen. In Koūhalas Erzählung beispielsweise bestreiten der König Hāla und sein Minister Vijayānanda mithilfe des Pāsupata einen Kampf in der Unterwelt, wohingegen den Mädchen nur bleibt, sich ihrem Schicksal und dem Liebeskummer zu ergeben. Auch der Gott Bhava wird deutlich mit der aktiven, männlichen Seite der Erzählung assoziiert, während die Göttin Bhavānī von den passiven Mädchen verehrt wird. Ein anderes normatives Element ist die Dualität von Wildnis (*araṇya*) und Siedlung (*grāma*), die im Epos stark betont wird⁵⁷ und als Gegensatz zwischen Wald und (Residenz-)Stadt auch in BC, Kā und Lī eine große Rolle spielt.

Staat und Religion

Ein weiteres inhaltliches Motiv, das von den Autoren durch ihre literarische Verarbeitung vermittelt wird, ist das Verhältnis und Zusammenwirken von weltlicher und sakraler Macht, das besonders in den Erzählungen von Koūhala und Somadeva von Bedeutung ist. Die über die Jahrhunderte wachsende Zahl an Tempeln, die von Monarchen gestiftet wurden, deutet auf eine wachsende Attraktivität der śivaitischen Religionsformen für königliche Förderer hin.⁵⁸ Diese Entwicklung schlägt sich auch in den literarischen Werken nieder. Während GS 407 und 408 noch Szenen abseits des Hofes beschreiben, ist im BC zumindest eine minimale Verbindung des Hofes zum Śivaismus erkennbar, nämlich in Form des Gesprächs des Prinzen Sarvārthasiddha mit einem vermutlichen Vertreter des frühen Atimārga, dem *bhasmaśāyin*. Die Komödie MVP schildert in weiterer Folge Vertreter verschiedener Traditionen des Mantramārga in der Residenzstadt des Königs und Autors und stellt auf diese Weise eine Verbindung zwischen dem Hof und dem Treiben von Anhängern śivaitischer und anderer Religionsformen her.

⁵⁶ Oben, p. 29f.

⁵⁷ Thapar 2012: 148f.

⁵⁸ Die Umstände dieser Attraktivität beschreibt Sanderson (2009: 252f.).

Bāṇa wiederum lässt den fiktiven Thronfolger Candrāpīḍa mitsamt seiner Armee bei einem Tempel der Caṇḍikā weit außerhalb der Stadt aber innerhalb des eigenen Herrschaftsgebietes rasten. Die Schilderungen in der Kā sind besonders ausführlich und enthalten überdies die früheste erhaltene literarische Beschreibung einer Tempelanlage des Mantramārga. Der erste inschriftliche Beleg für eine Beschreibung von Verehrungspraktiken in einem Tempel des Mantramārga findet sich in einer Pallava-Inschrift aus der zweiten Hälfte des siebten Jahrhunderts.⁵⁹ Der im Tempel lebende *dhārmika* ist dabei keiner jener ebenfalls seit dem siebten Jahrhundert belegten Tempelpriester und Lehrer des Königs (*rājaguru*), die infolge von Landschenkungen und durch die damit verbundenen Rechte über die dort ansässige Bevölkerung so mächtig wie der König wurden, sodass sie selbst Tempel errichten und versorgen lassen konnten. Auf diese Weise kam bis spätestens zum Ende des ersten Jahrtausends Macht und Einfluss des Brahmanenstandes dem des Herrscherhofes gleich.⁶⁰ Aus brahmanischer Sicht bedeutete die Tempelpriesterei zunächst jedoch einen beträchtlichen Statusverlust, der bis zur Aberkennung der Zugehörigkeit zum Brahmanenstand führen konnte.⁶¹ Diese scheint auch der Beschreibung unseres *dhārmika* zugrunde zu liegen.

In der Lī verhilft ein Pāśupata dem weitgehend fiktiven König und Brautwerber Hāla zu seinem Glück und übt so einen ganz entscheidenden Einfluss auf den Hof aus. Er lebt auf einem Tempelareal im Südosten Indiens, das zumindest aus einem Tempel für Bhava und, etwas entfernt davon, einem für Bhavānī besteht. Andeutungen auf die Funktion des *rājaguru* bestehen darin, dass der Pāśupata seinem eingeweihten Schüler (*sādhaka*) König Hāla übernatürliche Fähigkeiten (*siddhi*) in Form eines besonderen Schwertes vermittelt.⁶² Dass der Priester (wie auch der *rājaguru* im HC) im Besitz einer solchen Ritualwaffe ist, kann übrigens durchaus historischen Gegebenheiten entsprechen, wie inschriftliche Zeugnisse des zehnten bis zwölften Jahrhunderts nahelegen.⁶³

Im zehnten Jahrhundert beschreibt Somadeva schließlich den bereits voll etablierten Einfluss śivaitischer Brahmanen auf den Herrscherhof. Die Rahmenhandlung um König Māridatta wird ganz vom Kaula-Ritual des Priesters Vīrabhairava bestimmt (YT 1). Auch hier verleiht ein besonderes Schwert dem König übernatürliche Kräfte, nämlich zur Eroberung des zwischen Himmel und Erde liegenden Reiches der Vidyādhara. In der Kernerzählung folgt die Königmutter Candramati den Lehren des Hauspriesters (*purohita*) Śivabhūti und seines Sohnes Śivarman und lässt von vedakundigen Brahmanen entsprechende Tempelfeste gegen Opferlohn

⁵⁹ Ibid., p. 276.

⁶⁰ Thapar 1993: 55f.

⁶¹ Ibid., p. 254-277.

⁶² Vgl. Sanderson 2009: 255.

⁶³ Ibid., p. 261f.

durchführen (YT 4). Im selben Kapitel erwähnt Somadeva die Saiddhānta-Initiation für Könige (*rājyābhiṣeka*) und schildert eine solche für König Yaśodhara sowie für dessen Hauptfrau Amṛtāmati und ihren gemeinsamen Sohn, den Thronfolger. Eben diese Einweihung ist Anlass dafür, dass Candramati über die jainistischen Neigungen ihres Sohnes Yaśodhara so unglücklich ist.

5. Schlussbemerkung

Manche meiner Interpretationen mögen trivial, andere wiederum etwas weit getrieben erscheinen, und man wird einwenden, dass sie stellenweise den Boden traditioneller wissenschaftlicher Exegese verlassen. Dem möchte ich zwei Dinge entgegenhalten. Erstens sind manche meiner Interpretationen eher Angebote als der Weisheit letzter Schluss, also eher Anstöße zur Fortführung des Diskurses um die Rezeption altindischer Dichtung. Zweitens lädt, wie bereits hervorgehoben, die klassische indische Kunstdichtung geradewegs dazu ein, sie sich lautlich, rhythmisch und semantisch auf der Zunge zergehen und im Ohr klingen zu lassen. Die Prosadichtung steht hierin der metrischen Dichtung, wie der in Prakrit verfassten *gāthā*, die oft als besonders musikalisch empfunden wird, nicht nach. Das *tertium comparationis* des weit verbreiteten Vergleichs von sprachlich brillanten Dichtungen mit fein geschliffenen Juwelen (*ratna*) ist nicht nur der hohe Wert, um den beide ihre jeweiligen Sammlungen bereichern und zu wahren Schätzen (*kośa*) machen. Es schließt auch das Leuchten und Glitzern ein, das für den Betrachter bei jeder Wendung und aus jedem neuen Blickwinkel ein anderes Bild ergibt, sowohl des Kleinods selbst als auch des Bildes, das durch es hindurch schimmert.

Anhänge

1. Zur Wiedergabe der metrischen Passagen

Jedes der in der vorliegenden Studie behandelten Werke enthält metrisch gebundene Texte. Während das BC und die GS ausschließlich in Strophenform gedichtet sind und die Lī nur vereinzelt kurze Prosazeilen enthält, sind die Strophen in MVP, Kā und YT in umfangreiche Prosa eingebettet. Die Zahl der Strophen reicht dabei von zwei (Kā) bis mehr als zweitausend (YT). Der Wechsel zwischen metrischem und nicht-metrischem Text ist für Kunstdichtungen in der Form der Campū (wie dem YT) und des Schauspiels (wie dem MVP) sehr charakteristisch. Um dies auch in den Übersetzungen erkennbar zu machen, selbst wenn es sich dabei nur um einzelne ausgewählte Stellen handelt, habe ich die Strophen mit ihren verschiedenen Versmaßen, so weit es mir möglich war, nachgebildet. Durchgehend metrische Texte wie das BC und die GS und die überwiegend metrische Lī wurden hingegen in Prosa wiedergegeben, die beiden letztgenannten auch deswegen, weil das darin fast ausschließlich verwendete Metrum der Āryā eine zwar streng geregelte, aber dennoch so große Formenvielfalt erlaubt, dass es bei einer Übertragung ins Deutsche kaum noch erkennbar wäre.

Viele Metren der klassischen Sanskritdichtung können im Deutschen gut nachgeahmt werden, wenn man die Abfolge von schweren (-) und leichten (◡) Silben im Sanskrit mit Hebungen (´) und Senkungen (◡) wiedergibt.¹ Das quantifizierende Prinzip der Metrik im Sanskrit (wie im Lateinischen und Altgriechischen) ist, im Gegensatz zum akzentuierenden Prinzip im Deutschen und anderen germanischen Sprachen, mit kleinen Ausnahmen ganz eindeutig. Im Sanskrit kann jeder beliebigen Silbe ein metrisches Gewicht von ein oder zwei (in seltenen Fällen drei) Moren zugewiesen werden. Freiheiten in der Interpretation des metrischen Gewichtes sind für die klassische Literaturperiode des Sanskrit weitestgehend ausgeschlossen. Die Betonung im Deutschen ist hingegen um vieles freier, indem beispielsweise Nebenhebungen nicht zwingend betont werden müssen (vergleiche etwa „das Firmamént tut sich áuf“ im lockeren Umgangston und „dás Fírmamént tút sich áuf“ in der hier gebotenen Nachahmung von YT 1.136) oder durch das Phänomen der schwebenden Betonung. Daher erschließt sich das Originalmetrum nicht immer automatisch aus der Übersetzung, auch da nicht, wo es gut nachgebildet werden konnte. Im Folgenden werden daher die in der vorliegenden Arbeit nachgeahmten oder freier behandelten Metren in ansteigender Reihenfolge ihrer Silbenzahl kurz vorgestellt. Zudem sind in der

¹ Vgl. Hahn 2016: 178f. Die Anregung zu dieser Art der Nachahmung verdanke ich meinem Studienkollegen Erwin Steinbach, der sie selbst in seiner Übersetzung von Jayadevas *Gītagovinda* (Steinbach 2008) und in mehreren unpublizierten Übersetzungen, wie der des Zehnaktors *Mṛcchakaṭīka*, angewendet hat.

vorliegenden Arbeit alle Sanskritpassagen ihren Übersetzungen unmittelbar beigelegt und können also auch metrisch verglichen werden.

Die einzelnen Metren

Die *śloka* oder *anuṣṭubh* genannte, weit verbreitete Strophenform (MVP 4, YT 1.22 etc.) weist vor allem in den ersten Silben je Strophenviertel eine große metrische Freiheit auf und wurde mit vier freien Hebungen, in der Regel aber vier Jamben, je Strophenviertel wiedergegeben. Die charakteristische Schlusskadenz der ungeraden und geraden Viertel (1. und 3.: $\times\times\times\cup--\cup$, 2. und 4.: $\times\times\times\cup--\cup$) wurde bisweilen durch Reime ersetzt.

Die *āryā* gehorcht einer gewissen Abfolge nicht einzelner Silben, sondern ein- bis viersilbiger Füße (*gaṇa*), wodurch sie zahlreiche metrische Varianten ermöglicht. Wo diese metrische Form in der Übersetzung berücksichtigt wurde (wie in MVP 14), geschah dies mit drei bis fünf freien Hebungen je Strophenviertel.

Das *upajāti* oder *triṣṭubh* genannte silbenzählende Metrum (YT 1.145 etc.) erlaubt einzig für die erste Silbe je Strophenviertel, metrisch leicht (*laghu* \cup) oder schwer (*guru* $-$) zu sein, der Wert aller weiteren Silben folgt dem feststehenden Muster $\cup--\cup--\cup--\cup--$. Seine Wiedergabe erfolgte mit drei Amphibrachien ($\cup\acute{\cup}$) und einem Jambus ($\cup\acute{\cup}$), der fallweise mit klingendem Schluss einen weiteren, vierten Amphibrachus bildet. Somit lässt sich die Übersetzung auch im Rhythmus des Sanskrit-Metrums lesen ($\cup\acute{\cup}--\acute{\cup}\cup\acute{\cup}--\acute{\cup}[\cup]$: Dein Körper érláubt dir das Glück der Lóslósung).

Das *vasantatilaka* genannte Metrum (YT 1.41) folgt dem vier Mal wiederholten prosodischen Muster $--\cup--\cup\cup--\cup\cup--$. In der Übersetzung wurde es annäherungsweise mit einem Amphibrachus nach dem dritten von fünf Jamben und mit weiblichem Ende wiedergegeben. Die Hebungen im Deutschen verteilen sich dadurch folgendermaßen auf die schweren und leichten Silben des Sanskrit: $--\acute{\cup}\cup\cup\cup\acute{\cup}\cup\cup\acute{\cup}$ (Du ráubst den Schláf und Theoríen lässt du fáde schmécken).

Das Metrum *śārdūlavikrīḍita* (MVP 20, YT 1.136) kann im Deutschen einigermaßen nachgeahmt werden, nämlich mit der viermaligen Abfolge von $\acute{\cup}--\acute{\cup}\cup\cup\acute{\cup}$ | $\acute{\cup}\cup\cup\acute{\cup}$ | $\acute{\cup}\cup\acute{\cup}\cup\acute{\cup}$, gelegentlich mit klingendem Schluss. Von den beiden Zäsuren (|), welche von den einheimischen Metrikern jeweils nach der siebten und zwölften Silbe vorgeschrieben sind, wurden im Deutschen nur die letztere, wichtigere beachtet (YT 1.114: Mít den Fíngern frisíerten vórsichtig ihr Háar Verlébte, díe glúcklich glúcksten).

Das Metrum von YT 1.137 (*sragdharā*) wurde frei, aber mit fester Silbenzahl und gleichmäßiger Abfolge von Hebungen und Senkungen, wiedergegeben. Die je Strophenviertel zwei Zäsuren

beinhaltende metrische Abfolge von $---\bar{---} | \bar{---}\bar{---} | \bar{---}\bar{---}$ fällt durch ihre Länge auf sowie durch den schweren Beginn und die leichte Mitte jedes Viertels.

2. Zur Transkription der Prakrittexte

Die Dichtungen von GS, Lī und einzelne Figurenreden des MVP sind in Prakrit, zumeist eine Form der Māhārāṣṭrī, verfasst. Die schriftliche Wiedergabe dieser mittelindischen Idiome, die als eine Art literarische Dialekte verstanden werden können, in der vorliegenden Arbeit gehorcht den folgenden Konventionen.

Trennstriche in längeren Wortbildungen dienen als bloße Lesehilfe und wurden nicht vor lenierte, aber unkomponierte Wortanlaute gesetzt (z.B. *taha vi*). Ebenfalls als Lesehilfe, nämlich zur Markierung von Vokalverschmelzungen, dient der Zirkumflex (z.B. *devālaya*). Ausgenommen von diesen Konventionen sind die Transkriptionen von Eigennamen und Epitheta, bei denen keine typographischen Trennungen durchgeführt wurden. Vor Enklitika, selbst bei etwaiger anlautender Doppelkonsonanz (*ētha cciya*), wurden keine Bindestriche gesetzt und auch keine Vollnasale bei Verbindungen wie *ekkaṃ pi* geschrieben (sprachgeschichtlich korrekter: *ekkaṃ-pi*). In allen anderen Fällen wurde statt des edierten *anusvāra*, der in den meisten Fällen auf die Konvention in indischen Handschriften zurückzuführen ist, der Vollnasal geschrieben (*lavaṅga* statt *lavamga*, *ṇiuṅjaṃ* statt *ṇiumjaṃ* etc.). Auslautende Halbnasale, die eine schwere Silbe bilden, werden mit *ṃ* wiedergegeben, solche, die prosodisch leicht zu lesen sind, hingegen mit *ṁ*; vgl. *phalehiṃ vivihehiṃ* (◡ – ◡ ◡ – ◡) und *na dusampadaṃ kiṃ pi* (◡ ◡ – ◡ – ◡). Ich habe zudem Apostrophe eingefügt, wenn Vokale durch Apokope (z.B. *pecch' atthāiriṃ*) oder Aphärese (*bhaṅio 'haṃ*) ausgefallen sind. Da die Umlaute *ai* und *au* nicht zum Lautbestand der Māhārāṣṭrī zählen, wurde auf die Darstellung von zwei aufeinandertreffenden Vokalen mit Trema (*ai* bzw. *aii*) verzichtet. Die Kürze der Vokale *e* und *o* wurde nur dort mit Diakritika (*ě* bzw. *ō*) dargestellt, wo sie sich allein aus dem Metrum erschließt, d.h. nicht vor Doppelkonsonanzen. Ergänzungen zum edierten Text sind durch spitze Klammern < > gekennzeichnet (z.B. *tumha<ṁ>*).

Obwohl für die metrische Struktur der Āryā in der Praxis der Begriff der zwei Hälften (*dala*, *ardha*) bedeutender war, hielten die Metriker am theoretischen Konzept der vier Viertel (*pāda*) fest.² Ich habe daher die Strophenviertel im Grundtext getrennt, um, wenn auch nur für die hier präsentierte Stellenlese, den metrischen Charakter der Dichtungen kenntlich zu machen. Die Strophenviertel wurden dabei in je eigene Zeilen gesetzt, wobei die ungeraden Viertel stets aus drei vollständigen

² Ollett 2013: 344f.

Füßen (*gaṇa*) bestehen. Wenn die metrische Zäsur (*yati*) in das gerade Strophenviertel fällt, wurde das sich über den dritten Fuß hinaus erstreckende Wort (auch im Falle von Vokalverschmelzungen) mit einer kleinen Keilspitze (◡) getrennt.

3. Literarisches Interesse (*kutūhala*, *kautuka*)

In der narrativen Literatur des Sanskrit und Prakrit werden Binnenerzählungen und auch Rahmenhandlungen häufig mit Figurenreden eingeleitet, die direkt das Interesse des fiktiven Zuhörers nennen und auf diese Weise zugleich das Interesse des tatsächlichen Hörers oder Lesers ansprechen. Die in der vorliegenden Studie analysierten Werke stellen hierzu keine Ausnahme dar. Beinahe systematisch geht dabei Bāṇa vor, wenn er Erzählungen in der Kā einleitet, wie die unten gelisteten Verweise zeigen. Auch in Koūhalas Lī finden sich entsprechende Formulierungen, womit der Autor seinem (vermutlichen) Namen, der selbst soviel wie „Neugier“ oder „Interesse“ bedeutet, alle Ehre macht. Und Interesse an Somadevas YT ist ganz besonders lohnend, wie der Autor selbst verspricht.

In vielen Sanskrittexten wird die Wortform *kutūhala* als Substantiv („Interesse, Neugier“) der gestärkten Form *kautūhala* vorgezogen.³ Das könnte ein Grund für die lautlich unstimmgige Sanskritisierung des Autorennamens Koūhala mit *kutūhala* sein, die der anonyme Verfasser des Sanskritkommentars zur Lī bietet.⁴ Ein Bedeutungsunterschied beider Formen zu *kautuka* ist soweit, jedenfalls ohne eingehendere Studie, nicht zu erkennen.

Bāṇa (und mit ihm Bhūṣaṇa) ist darin, einzelne Erzählungen innerhalb seines langen Prosawerks mit dem Verweis auf das Interesse des Zuhörers einzuleiten, besonders konsequent. Seine Einbeziehungsweise Überleitungen zu Schachtelerzählungen auf jeder Ebene (siehe oben, p. 129-133) enthalten jedes Mal neue Formulierungen, mit der er dieses Interesse anspricht.

Kā^P 8,18: *upajātakutūhalas tu rājā* – „Der König aber, dessen Interesse geweckt war,“ gemeint ist König Śūdraka in Rahmenerzählung I, lässt seine Türsteherin (*pratīhārī*) mit dem sprechenden Vogel Vaiśampāyana in die Versammlungshalle eintreten.

Kā^P 18,20: *yadi kautukam ākarṇyatām* – „Wenn Interesse besteht, öffnet Eure Ohren!“ Mit diesen Worten beginnt Vaiśampāyana Erzählung II.⁵

³ Eine Ausnahme ist hierbei etwa Āryaśūras JM, wo *kutūhala* überwiegend adjektivisch („interessiert, neugierig“) verwendet wird, insoweit das Metrum es zulässt. Als Substantiv dient die gestärkte Form (Hanisch 2005, Teil 2, p. 71 [Anm. zu JM 3.5]).

⁴ Siehe Abschnitt II 5, Anm. 6.

⁵ Ob es ein Zufall ist, dass gerade der Vogel, der im Gegensatz zu seinen Zuhörern selbst keine äußerlich sichtbaren Ohren (*karṇa*) hat, genau diese mit der Verbform *ākarṇyatām* anklingen lässt?

- Kā^P 49,16f.: *śrūyatām yadi kutūhalam* – „Hört, wenn Interesse besteht!“ So beginnt der Weise Jābāli mit Erzählung III, darin Prinz Candrāpīḍa Kādambarī trifft und auf dem Weg zu seinem elterlichen Palast auf den alten „Heiligen“ im Tempel der Caṇḍikā stößt.
- Kā^P 136,4f.: *tathāpi yadi mahat kutūhalam tat kathayāmi. śrūyatām* – „Wie dem auch sei, wenn das Interesse groß ist, dann erzähle ich. Hört!“ Nach anfänglichem Zögern beginnt die Asketin Mahāśvetā die Binnenerzählung IV.
- Kā^P 144,5: *atha kautukam āvedayāmi. śrūyatām* – „Nun, es besteht Interesse, ich berichte. Hört!“ Der Asket Kapiñjala beginnt mit diesen Worten, Mahāśvetā das Schicksal seines Freundes Puṇḍarīka auf der tiefsten Erzählebene V zu schildern.

Das Interesse des Zuhörers motiviert somit die Sprecher auf jeder der fünf Erzählebenen. Zusätzlich wird auf diese Weise die Struktur des umfangreichen Werkes verdeutlicht. Aber auch innerhalb einzelner Erzählungen wird das Interesse der zuhörenden Figuren immer wieder angesprochen, wie die folgende Sammlung (ohne Anspruch auf Vollständigkeit) zeigt. Dabei beschränkt es sich nicht auf Figurenreden, sondern gilt durchaus auch bestimmten Dingen, Personen und Handlungen.

- Kā^P p. 46,12: *kiṃcid upajātakutūhalo bhagavān* – Das Küken, das Hārīta zu seinem Lehrer Jābāli bringt, erweckt dessen Interesse.
- Kā^P p. 46,23: *apanayatu naḥ kutūhalam* – Jābāli wiederum hat mit der Andeutung, die Vorleben des verwaisten Vogeljungens zu kennen, die Neugier der Asketen in seinem *āśrama* erweckt.
- Kā^P p. 98,12f.: *-mṛgayākautuka-* – So wird in einem längeren Kompositum Candrāpīḍas Jagdlust genannt.
- Kā^P p. 126,7: *kutūhalavaśāt* – Aus Neugier macht Candrāpīḍa sich auf die Suche nach der Quelle der Musik, die, wie sich herausstellt, von Mahāśvetās Vīṇāspiel stammt.
- Kā^P p. 133,1f.: *kṛtaṃ hi me kutūhalena praśnāśayā hṛdi padam* – Dies denkt Candrāpīḍa, als der Anblick Mahāśvetās seine Neugierde erregt hat.
- Kā^P p. 134,17: *kutūhalena*, Kā^P p. 134,22: *artimahat khalu (...) me kautukam* und Kā^P p. 135,7: *apanayatu naḥ kautukam* – Candrāpīḍas Interesse an Mahāśvetā, als er sie zum ersten Mal sieht.
- Kā^P p. 139,5: *upārūḍhakutūhalā* – „Von der Neugier geritten“ war Mahāśvetā beim Anblick Puṇḍarīkas.
- Kā^P p. 201,11: *kutūhalāt* – Wiederum ist hier von Candrāpīḍas Interesse die Rede.
- Kā^P p. 249,14: *kutūhalāt* – Es handelt sich hier einmal mehr um Candrāpīḍas Interesse, nämlich in einem Gespräch mit Patralekhā am Ufer der Śīprā und nicht lange nach der Episode mit dem alten „Heiligen“ im Waldtempel der Caṇḍikā (p. 223,9-229,14), in dem Bāṇas Sohn Bhūṣaṇa zugeschriebenen Uttarabhāga.
- Kā^P p. 278,21f.: *kautukāt* – Candrāpīḍas Armee findet und befragt neugierig den ganz benommenen Ministersohn Vaiśampāyana.

KāP p. 360,1: *rājā* (...) *samupajātābhyadhikakutūhalaḥ* – Gemeint ist hier Śūdraka, der soeben die Erzählung des Caṇḍāla-Mädchens an seinem Hof vernommen hat.

Ähnlich wie in Bāṇas Prosaroman verhält es sich im Fall von Koūhalas Verserzählung:

Lī 22: *viraiaṃ koūhaleṇa* – Das in den Einleitungsstrophen angesprochene „Interesse“ ist hier mit einiger Wahrscheinlichkeit zugleich der Name des Autors.⁶

Lī 146: *kaḥā* (...) *koūhaleṇa sīsai avahiya-hiyayā ṇisāmeḥa* – „die (...) Geschichte wird mit Interesse erzählt, schenkt mir Eure Aufmerksamkeit und verneht!“ Hier wird mit Interesse erzählt, nicht zugehört.⁷ Minister Vijayānanda beginnt mit diesen Worten den langen Bericht (v. 146-920 und 947-997) von seiner Fahrt nach Siṃhala auf der zweiten Erzählebene.

Lī 368: *suṇeha sīsai jai tuha koūhalaṃ eyaṃ* – „Horch, ich erzähle es, wenn du solches Interesse hast!“ Mit diesen Worten beginnt das Siddha-Mädchen Mādhavīlatā der Asketin Kuvalayāvalī von sich zu erzählen und leitet damit die vierte Erzählebene ein.

Lī 377: *andolaṇa-suha-koūhaleṇa* – „Aus Interesse an der Freude am Schaukeln“, oder besser: aus dem „Verlangen“ danach, seien Kuvalayāvalī und ihre Freundinnen in die Malayaberge gekommen, wie sie sagt. Das angesprochene Interesse besteht hier nicht ausdrücklich an einer Erzählung. Die Erzählerin fährt mit diesen Worten aber nach einer kurzen Zwischenfrage von Kuvalayāvalī mit ihrer in v. 368 begonnenen Erzählung fort.

Lī 386: *koūhaleṇa* – Innerhalb derselben Erzählung auf der vierten Ebene wird geschildert, wie die Yakṣa-Mädchen den Siddha-Prinzen Mādhavānila lange und „mit Interesse“ betrachten, als dieser ihnen zum ersten Mal erscheint. Auch er betrachtet Kuvalayāvalī wieder und wieder „mit Interesse“ (*sa-koueṇa*, v. 392).

Somadeva hebt in Strophe 15 seiner Einleitung zum YT einen dreifachen Gewinn hervor, den derjenige erzielt, der Interesse (*kautuka*) an seiner Campū findet: literarisch reizvolle Wendungen (*ukti*), bei vielen Gelegenheiten zitierbare Spruchdichtungen (*sūkti*) und logisch schlüssige Argumente (*yukti*). Reinen Spruchsammlungen und vor allem wissenschaftlichen Werken gegenüber habe seine Dichtung zudem den Vorzug, größeren Genuss zu bieten, und darüber hinaus verspreche sie den Beistand der Himmlischen. Denn, so der Autor nicht unbescheiden in einer metaphernreichen Folgestrophe, seine Dichtung zeichne sich dadurch aus, dass darin „die trockene Logik wie Gras dank der Wunschkuh meines Geistes zur Milch schöner Formulierungen wurde“.⁸

Es folgt eine kleine Sammlung von Stellen, an denen von ausdrücklichem Interesse in und an weiteren Werken der Sanskrit-Dichtung die Rede ist:

⁶ Siehe Abschnitt II 5.2.

⁷ So auch in VD p. 17,19 und ähnlich in BhD, p. 20,13; siehe unten.

⁸ YT 1.17: (...) *śuṣkāt tarkāt tṛṇād iva mamāsyāḥ matisurabher abhavad idaṃ sūktipayaḥ* (...).

- MBh 1.56.1f.: Mit den Worten *jātaṃ kautūhalam atīva me* äußert Janamejaya gegenüber Vaiśampāyana sein höchstes Interesse daran, das *Mahābhārata*, den Bericht (*ākhyāna*) vom Leben der Kurus, zu hören, „diese Erzählung allerlei (wunderbaren) Inhalts“ (*kathām [...] citrārthām imām*).
- Rām. 1.1.5: Gleich zu Beginn des Epos äußert auch der mythische Urdichter Vālmīki sein „größtes Interesse“ (*paraṃ kautūhalam hi me*) daran, von Nārada zu hören, wer in der Welt wahrlich tugend- und heldenhaft, rechtschaffen und so fort sei. Der Weise Nārada erzählt ihm darauf von Rāma, nämlich die erste der beiden Kurzfassungen der Handlung innerhalb des Rām. (v. 1.2.8-70; die zweite, als „Stoff“ (*vastu*) bezeichnete Kurzfassung oder Inhaltsangabe füllt dann den dritten *sarga*).
- Subandhus VD p. 17,19: In der Einleitung zu einer Binnenerzählung wird ganz in der Manier fiktionaler Kunstdichtung geschildert, wie ein Sittichmännchen seinem eifersüchtigen Weibchen⁹ „nun durch die erweckte Neugier gefesselt zu erzählen begann“ (*atha samupajātakutūhalayānubadhyamānaḥ sa kathayitum ārebhe*). Unüblicherweise ist *kutūhalā* hier grammatikalisch feminin, das Neutrum ist bedeutend häufiger.
- Interesse wird oft auch als Beweggrund für das Erzählen, nicht das Zuhören, genannt. So heißt es in der aus dem MBh als *Nalopākhyāna* bekannten Geschichte von König Nala, dass die sprechende Gans den König vor Damayantī „aus Interesse pries“ (*praśaśamsuḥ kutūhalāt*, v. 3.50.15).
- In der ersten Einleitungsstrophe der Geschichtensammlung *Bharaṭakadvātrimśikā* (BhD, p. 20,13) heißt es, dass „die Erzählungen aus Interesse niedergeschrieben werden“ (*likhyante kautukāt kathāḥ*).
- Interesse oder Neugier motiviert freilich nicht nur das Zuhören oder Erzählen. In Strophe 1.22 der Erzählsammlung *Bṛhatkathāmāñjarī* (BKM) verlangt Gaurī nach einer nie zuvor gehörten Geschichte, nach der ihr Herz sich sehnt, wie sie sagt (*kathām [...] cetaḥ śrotum utkaṅṭhate mama*), wohingegen der Held Somaprabha „aus Interesse“ (*kautukāt*) einem Paar Kinnaras nachjagt (v. 16.201).
- Bana nennt in einer Einleitungsstrophe zum dritten Kapitel seiner biographischen Prosadichtung HC (v. 3.2) gleich vier verschiedene Objekte, auf die sich der „interessierte Sinn“ (*kutūhali manas*) ganz selbstverständlich richtet (und die in dem Kapitel in weiterer Folge wort- und bildreich geschildert werden): guten Menschen Dienste zu erweisen (*sādhūnām upakartum*), Reichtum oder Anmut zu schauen (*lakṣmīm draṣṭum*), im Luftraum zu wandeln (*viḥāyasā gantum*) und schließlich vom Wandel der Großmütigen zu hören (*caritaṃ ca mahātmanām śrotum*).
- In der Fassung der Erzählung von Kādambarī, wie sie der KSS im 59. Kapitel (*taraṅga*), dem Makarandikopākhyāna, überliefert, nimmt ein Türsteher (*pratīhāra*) am Königshof „aus Interesse“ (*kautukāt*) den sprechenden Papagei (*śuka*) entgegen (v. 30). Auch der König selbst hat Interesse (*kautuka*) an dem Vogel (v. 35, vgl. KāP 8,18). Somaprabha hat außerdem Interesse (*kautuka*), wie es heißt, an der Musik aus dem Śivatempel am See (v. 85), an der dort lebenden jungen Asketin Manorathaprabhā (v. 127, vgl. KāP p. 133,1f. etc.) und an der Welt der Vidyādharas.

⁹ Es handelt sich um ein in der fiktionalen Literatur konventionell sprachfähiges Paar von *śuka* und *śārikā*, einem Sittich-Männchen (Halsbandsittich) und einem Beo-Weibchen (ein Vogel aus der Familie der Stare); siehe Dave 2005: 142f.

- Im 75. Abschnitt des KSS fragt ein gewisser Mṛgāṅkadatta den Vikramakesarin aus Neugierde (*kautukāt*) nach dessen Erlebnissen (v. 8), worauf er von diesem die als *Vetālapañcaviṃśati* bekannten 25 Vetāla-Geschichten zu hören bekommt.
- Auch Jambhaladatta spricht in seiner Fassung der Vetāla-Geschichten (VP¹) in den einleitenden Strophen das Interesse der Hörer an (v. 4: *vetālasya kathām [...] sujanāḥ śṛṇvantu kautūhalāt* und v. 5: *śravaṇakautukam*).
- Zuletzt sei noch Nārāyaṇas Erzählsammlung *Hitopadeśa* (HU) genannt. Wenn auch selten, ist auch hier vom Interesse des Hörers die Rede, wie in der Einleitung zum dritten, der kriegerischen Auseinandersetzung (*vigraha*) gewidmeten Buch. Die Prinzen, zu deren Erziehung das Werk verfasst ist, äußern ihr Interesse daran mit den Worten: „Edler! Wir sind Prinzen. Da haben wir Interesse daran, von der Auseinandersetzung zu hören!“ (*ārya! rājaputrā vayam. tad vīgrahaṃ śrotuṃ naḥ kutūhalam asti*). Unmittelbar darauf beginnt Viṣṇuśarman mit seiner fabel- und geschichtenreichen Unterweisung. Auch einzelne Binnenerzählungen des verschachtelten HU werden mit Verweis auf das Interesse der Hörer eingeleitet, so etwa in der Prosa nach v. 66 des vierten Buches, wo eine Schlange einem interessierten Frosch (*sañjātakautukaḥ [...] bhekaḥ*) erzählt. Gleich die erste Strophe des ersten Buches, das dem Finden von Freunden und Verbündeten (*mitralābha*) gewidmet ist, nennt als Motivation für die Erzählungen den Zeitvertreib in seiner Form als Unterhaltung: „Durch die Unterhaltung mit Dichtung und Wissenschaft vergeht den Klugen die Zeit“ (*kāvyaśāstravinodena kālo gacchati dhūmatām*). Und der Lehrer Viṣṇuśarman fährt fort: „Ich erzähle euch also zur Unterhaltung eine kuriose Geschichte von einer Krähe, einer Schildkröte und anderen“ (*tad bhavatām vinodāya kākakūrmādīnāṃ vicitrāṃ kathāṃ kathayiṣyāmi*, Prosa nach v. 1.1).

Literaturverzeichnis

1. Primärquellen und Abkürzungen

- ABh *Abhinavabhāratī*, in: *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, ed. M. Ramakrishna Kavi und J.S. Pade, 4 Bde., Baroda 1926-1964; 2. rev. Ausg. von Bd. 1: *Chapters 1-7*, Baroda 1956.
- ĀD *Āgamaḍambara*, ed., tr. Desz6 2005.
- ĀP *Ādipurāṇa*, in *Mahāpurāṇa*, Bd. 1: *Ādi Purāṇa of Bhagavat Jinasenācārya*, ed., tr. (Hindi) Pannalal Jain, Kashi 1951 (Jñāna-Pīṭha Mūrtidevī Jaina Granthamālā, Sanskrita Grantha 8).
- ĀS *Seven Hundred Elegant Verses [Āryāsaptaśatī] by Go-vārdhana*, ed. Somadeva Vasudeva et al., tr. Friedhelm Hardy, New York 2009 (Clay Sanskrit Library).
- AŚ *Kauṭīlyā Arthaśāstra*, ed. R.P. Kangle, Bombay 1969 (¹1960).
- AVPar *Atharvavedaparīśiṣṭa*, zitiert nach Bissshop und Griffiths 2003.
- BC *Buddhacarita* von *Aśvaghōṣa*, ed., tr. in Johnston 1984 [Näheres zu dieser und weiteren Textausgaben in Abschnitt II 1.2: Benutzte Quellen].
- BhA *Bhagavadajjukam. Die Heiligen-Hetäre. Eine indische Yoga-Komödie*, ed., tr. Roland Steiner et al., München 2006.
- BhD *Bharaṭakadvātrimśikā. The Thirty-Two Bharata Stories*, ed. Johannes Hertel, Leipzig 1921.
- BKM *The Bṛihatkaṭhāmañjarī of Kshemendra*, ed. Mahamahopadhyaya Pandit Sivadatta und Kashinath Pandurang Parab, Bombay 1901 (Kāvyaṃālā 69).
- BS *Das Bimbisārasūtra*, in: *Kleinere Sanskrit-Texte Heft IV: Bruchstücke buddhistischer Sūtras aus dem zentralasiatischen Sanskritkanon*, ed. Ernst Waldschmidt, Leipzig 1932, p. 114-148.
- BV *Buddhavaṃsa*, in: *Buddhavaṃsa and Cariyāpiṭaka*, ed. N.A. Jayawickrama, London/Boston 1974 (Pāli Text Society Text Series 166).
- BVA *Buddhavaṃsaṭṭhakathā* (die Textausgabe von I.B. Horner 1946 war mir nicht zugänglich; Verweise beziehen sich auf <http://www.tipitaka.org/>, Navigation über Aṭṭhakathā → Suttapiṭaka → Kuddhakanikāya → Buddhavaṃsa-aṭṭhakathā).
- BYT *The Brahmayāmalatantra or Picumata*, Bd. 1: *Chapters 1–2, 39–40 & 83. Revelation, Ritual, and Material Culture in an Early Śaiva Tantra*, ed., tr. Shaman Hatley, Pondichéry/Hamburg 2018 (Collection Indologie 133, Early Tantra Series 5); Bd. 2: *The religious observances and sexual rituals of the tantric practitioner: chapters 3, 21, and 45*, ed., tr. Csaba Kiss, Pondychéry/Hamburg 2015 (Collection Indologie 130, Early Tantra Series 3).
- DA *Divyāvadāna, A Collection of Early Buddhist Legends*, ed. E.B. Cowell und R.A. Neil, Cambridge 1886 (Nachdr. Amsterdam 1970).
- DhĀ *The Dhvanyāloka of Ānandavardhanācārya*, ed. Pandit Durgaprasad und Kashinath Pandurang Parab, New Delhi 1998 (Nachdr. d. Ausg. Bombay 1935, Kāvyaṃālā 25).
- DKC *What Ten Young Men Did [Daśakumāracarita] by Daṇḍin*, ed., tr. Isabelle Onians, New York 2005 (Clay Sanskrit Library).
- DR *The Daśarūpa, A Treatise On Hindu Dramaturgy by Dhanañjaya*, ed., tr. George C.O. Haas, New York 1912 (Columbia University Indo-Iranian Series 7).
- EWA Manfred Mayrhofer, *Etymologisches Wörterbuch des Altindoarischen*, Bd. 1-3, Heidelberg 1992-2001.

- GDhS *Gautamadharmasūtra*, ed. Ganesa Sastrin Gokhale, Pune 1910 (Anandasrama Sanskrit Series 61).
- GK *Gaṇakārikā of Haradatta with the commentary Ratnaṭīkā by Bhāsarvajña*, ed. C.D. Dalal, Baroda 1920 (Gaekwad's Oriental Series 15).
- GRETEL *Göttingen Register of Electronic Texts in Indian Languages and related Indological materials from Central and Southeast Asia*, Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen (<http://gretel.sub.uni-goettingen.de/>).
- GS *Gāhāsattasāi* von Hāla Sātavāhana, Strophenzählung nach Weber 1881 [Näheres zu dieser und weiteren Textausgaben in Abschnitt II 2.2: Benutzte Quellen].
- GV *The Gaiḍavaho: A Historical Poem In Prākṛit by Vākpati*, ed. Shankar Pandurang, Bombay 1887.
- HC *Śrīharsacaritamahākāvyaṃ: Bāṇabhaṭṭa's Biography of King Harshavardhana of Sthāṇvīśvara*, ed. A.A. Führer, Bombay 1909 (Bombay Sanskrit and Prakrit Series 66).
- HU *Hitopadeśa of Nārāyaṇa*, ed., tr. M.R. Kale, Delhi 2004 (Nachdr. d. Ausg. Delhi 1967).
- JM *Jātakamālā* von Āryaśūra, siehe Hanisch 2005.
- JNK *Jātakanidānakathā*, in: *The Jātaka together with its commentary being tales of the anterior births of Gotama Buddha*, Bd. 1, ed. Viggo Fausbøll, London 1877 (Nachdr. 1962), p. 1-94.
- KA *Kāvyaḷaṅkāra of Bhāmaha, Paricchedas 1 to 6 With English Translation and Notes on Paricchedas 1 to 3*, ed., tr. C. Sankara Rama Sastrī, Madras 1956.
- KĀ *Daṇḍin's Poetik (Kāvjaḍarḇa)*, ed., tr. Otto Böhtlingk, Leipzig 1890.
- Kā *Kādambarī* von Bāṇa [Näheres zu den verwendeten Textausgaben in Abschnitt II 4.2: Benutzte Quellen].
- KAT *Kulārṇava Tantra*, ed. Taranath Vidyaratna, Delhi 1975 (Nachdruck der Ausgabe Madras 1965).
- KKS *The Kādambarīkathāsāra of Abhinanda*, ed. Pandit Durgaprasad and Kashinath Pandurang Parab, Bombay 1888 (Kāvyaḷā 11).
- KM Rāja-Çekhara's *Karpūramaṅjarī*, ed. Sten Konow, tr. Charles Rockwell Lanman, Cambridge 1901 (Harvard Oriental Series 4).
- KP *Kāvyaḷprakāśa of Āchārya Mammaṭa with the 'Nāgeśvarī' Commentary*, ed. Sri Harisankara Sarama, Varanasi 2003 (Kashi Sanskrit Series 49).
- KSS *The Kathāsaritsāgara of Somadevabhata*, ed. Pandit Durgaprasad und Kashinath Pandurang Parab, Bombay 1930.
- KS *The Birth of Kumāra [Kumārasaḷbhava] by Kali-dasa*, ed., tr. David Smith, New York 2005 (Clay Sanskrit Library).
- KV *Kalāvīlāsa* von Kṣemendra, in: Somadeva Vasudeva (ed., tr.), *Three Satires [by] Nīlakaṅṭha, Kṣemendra & Bhallaṭa*, New York 2005 (Clay Sanskrit Series), p. 91-317.
- Lī *Līlāvāī. A Romantic Kāvya in Māhārāṣṭrī Prākṛit of Koūhala with the Sanskrit Vṛtti of a Jaina Author*, ed. Adīnath N. Upadhye, Bombay 1949 (Singhi Jain Series 31).
- LS *The Epitome of Queen Līlāvāī by Jinaratna [Līlāvāīsāra]*, 2 Bde., ed., tr. Richard C.C. Fynes, New York 2005 (Clay Sanskrit Library).
- LV *Lalita Vistara*, ed. Salomon Lefmann, *Erster Teil: Text*, Halle an der Saale 1902; *Teil 2: Varianten-, Metren- und Wörterverzeichnis*, Halle an der Saale 1908.
- MDhŚ *Manu's Code of Law: A Critical Edition and Translation of the Mānava-Dharmaśāstra*, ed., tr. Patrick Olivelle, Oxford etc. 2005.
- Mānava-Dharma Śāstra (Institutes of Manu) with the Commentaries of Madhātīthi, Sarva-jñānarāyaṇa, Kullūka, Rāghavānanda, Nandana, and Rāmachandra*, ed. Vishvanath Narayan Mandlik, Bombay 1886.

- MAS *The Mahāvadānasūtra. A New Edition Based on Manuscripts Discovered in Northern Turkestan*, ed. Takamichi Fukita, Göttingen 2003.
- MBh *The Mahābhārata*, ed. Vishnu S. Sukthankar et al., Poona 1933-1966.
- MBhT *Mātrkābhedantra*, ed. Chintamani Bhattacharya, *Mātrkābheda-Tantram*, Calcutta 1933 (digitalisierter Text von GRETEL, zur Verfügung gestellt durch Oliver Hellwig).
- MD *Meghadūta of Kālidāsa*, ed. M.R. Kale, Delhi 2005.
- MM *A Critical Edition of the Mālatīmādhava* by Michael Coulson, revised by Roderick Sinclair, Delhi etc. 1989.
- MV *Le Mahāvastu*, ed. Émile Senart, Bd. 1-3, Paris 1882, 1890, 1897 (Nachdr. Tokyo 1977).
- MVP *Mattavilāsaprahasana* von Mahendra Vikramavarman, ed., tr. in Unni 1998 [Näheres zu dieser und weiteren Textausgaben des MVP in Abschnitt II 3.2: Benutzte Quellen].
- MVṬ *Mattavilāsaṭippaṇa*, ed. in Unni 1973.
- NC *Śrīharsavīracitaṃ Naiṣadhīyacarita*, mit dem Sanskritkommentar *Naiṣadhīyaprakāśa* von Nārāyaṇa, ed. Śivadatta Śarman, Mumbai 1907.
- NCC *New Catalogus Catalogorum: An Alphabetical Register of Sanskrit And Allied Works And Authors*, Madras.
- NM *Nyāyamañjarī of Jayantabhaṭṭa with Ṭippaṇī Nyāyasaurabha* by the Editor, 2 Bde., ed. K.S. Vidvan, Mysore 1969 und 1983.
- NŚ *Nāṭyaśāstra of Bharatamuni with the Commentary Abhinavabhāratī by Abhinavaguptācārya*, ed. M. Ramakrishna Kavi und J.S. Pade, 4 Bde., Baroda 1926-1964; 2. rev. Ausg. von Bd. 1: Chapters 1-7, Baroda 1956.
- NTS *The Niśvāsataṭṭvasaṃhitā. The Earliest Surviving Saiva Tantra*, Bd. 1: *A critical edition & annotated translation of the Mulasutra, Uttarāsutra & Nayasutra*, ed. Dominic Goodall, Pondyichéry/Hamburg 2015 (Collection Indologie 128, Early Tantra Series 1).
- NVA *Śrīmat-Somadevasūri-vīracitaṃ Nūivākyāmṛtam*, ed. mit Kommentar und Paraphrase in Hindi von Sundarlal Sastri, Varanasi 1976 (Śrī Mahāvīra Jaina Granthamālā 4).
- PABh *Pāśūpatasūtras with Pañcārthabhāṣya of Kauṇḍinya*, ed. R. Ananthakrishna Sastri, Trivandrum 1940 (Trivandrum Sanskrit Series 143).
- Pāṇ. *Pāṇini's Grammatik, Abteilung I & II*, ed., tr. Otto Böhtlingk, Delhi 2001 (Nachdr. d. Ausg. ¹1839-1840).
- PaS *Pabbajjāsutta*, in: *Sutta-Nipāta*, ed. Dines Andersen und Helmer Smith, London 1913 (Nachdr. 1984), p. 72-74 (Pāli Text Society).
- PaSV *Pabbajjāsuttavaṇṇanā*, in: *Sutta-Nipāta Commentary II being Paramatthajotikā II,2*, ed. Helmer Smith London 1917 (Nachdr. 1966), p. 382-386 (Pāli Text Society).
- PB *Pañcaviṃśabrāhmaṇa*, in: *Tāṇḍyamahābrāhmaṇa belonging to the Sāma Veda with the Commentary of Sāyaṇācārya*, ed. A. Cinnaswami Sastri und Pattabhirami Sastri, 2 Bde., Varanasi 1987 (Kashi Sanskrit Series 105).
- PCA *Puraścaryārṇava of His Majesty Shri Pratap Sinh Sah Dev King of Nepal*, ed. Muralidhar Jha, Delhi 1986 (digitalisierter Text von Muktabodha unter der Leitung von Mark S.G. Dyczkowski, zugänglich unter <https://muktabodha.org/digital-library/>, zuletzt aufgerufen am 7.1.2020).
- PDhS *Padārthadharmasaṃgraha*, in: *Nyāyakandalī Being a Commentary on Praśastapādabhāṣya with Three Sub-commentaries*, ed. J.S. Jetly und Vasant G. Parikh, Vadodara 1991 (Gaekwad's Oriental Series 174).
- PED *The Pali Text Society's Pali-English Dictionary*, ed. T.W. Rhys Davids und William Stede, Oxford 1999 (Nachdr. d. Ausg. London ¹1921-1925)
- PS *Pāśūpatasūtra*, siehe PABh.

- PSM Hargovind Das T. Sheth, *Pāia-Sadda-Mahaṅṅavo. A Comprehensive Prakrit-Hindi Dictionary with Sanskrit equivalents, quotations and complete references*, Calcutta 1928.
- PT *Pādatāḍitaka* von Śyāmilaka, in: Csaba Dezső, Somadeva Vasudeva (ed., tr.), *The Quartet of Causeries by Śyāmilaka, Vararuci, Śūdraka & Īśvaradatta*, New York 2005 (Clay Sanskrit Series), p. 2-161.
- PY *Pratijñāyugandharāyaṇa*, in: Ahlborn 2007.
- RĀ The *Ratnāvalī of Śrī Harṣa-Deva*, ed., tr. M.R. Kale, Delhi 2002 (Nachdr. d. Ausg. Bombay 1921).
- Raghu. *The Raghuvamsa of Kalidasa with the Commentary of Mallinatha*, ed., tr. Gopal Raghunath Nandargikar, Delhi 1982.
- Rām. *Vālmīki Rāmāyaṇa: text as constituted in its critical edition*, ed. R.T. Vyas, Vadodara 1992.
- RṬ *Ratnaṭkā*, siehe GK.
- SĀ *The Subhāṣitāvalī of Vallabhadeva*, ed. Peter Peterson und Pandit Durgaprasād, Bombay 1886 (Bombay Sanskrit Series 31).
- SBhV *The Gilgit Manuscript of the Saṅghabhedavastu Being the 17th and Last Section of the Vinaya of the Mūlasarvāstivādin*, Teil 1, ed. Raniero Gnoli Rom 1977 (Serie Orientale Roma 49.1).
- SD *The Sāhityadarpaṇa of Viśvanātha*, ed. P.V. Kane, Bombay 1923.
- SDS *Sarvadarśanasamgraha by Sāyana-Mādhava*, ed. Jibananda Vidyasagara, Calcutta 1908.
- SH *Hemacandras Grammatik der Prākritisprachen (Siddhahemacandram Adhyāya VIII)*, ed. Richard Pischel, Halle 1877.
- SkP *The Skandapurāṇa*, Bd. 1: *Adhyāyas 1-25*, ed., tr. Rob Adriaensen, Hans T. Bakker und Harunaga Isaacson, Groningen 1998.
- SN *The Saundarananda of Aśvaghōṣa*, ed. E.H. Johnston, London 1928.
- SP *Saṅgītiparyāya*, siehe SS.
- SRK *The Subhāṣitaratnaḱoṣa compiled by Vidyākara*, ed. D.D. Kosambi und V.V. Gokhale, Cambridge, Mass. 1957.
- SvT *The Svachchandantram with commentary "udyota" of Kṣemarāja*, 2 Bde., ed. V. Dwivedi, Delhi 1985.
- SS *Das Saṅgītsūtra und sein Kommentar Saṅgītiparyāya*, ed. Valentina Stache-Rosen, Teil 1: Berlin 1968 (Sanskrittexte aus den Turfanfunden 9).
- Śāk. *The Abhijñānaśākuntalam of Kālidāsa*, ed., tr. M.R. Kale, Delhi 2005 (Nachdr. d. 10. Aufl., Delhi 1969).
- ŚB *The Çatapatha-Brāhmaṇa in the Mādhyandina-Çākhā with extracts from the commentary of Sāyana, Harisvāmin and Dvivedaganga*, ed. Albrecht Friedrich Weber (Nachdr. d. Ausg. Berlin 1855), Leipzig 1924 (Collectio Editionum Rariorum Orientalum 3).
- ŚDhU *Śivadharmottara*, elektronischer Text, transkribiert unter Supervision von Mark Dyczkowski, Muktabodha (<http://www.muktabodha.org>, zuletzt aufgerufen am 7.1.2020).
- ŚV *Śiśupālavadhama: Śrīmāllināthakṛta 'sarvaṅkaṣā' vyākhyāyutaṃ, 'maṅiprabhā' nāmaka hindīṭikāsahitam*, ed. Bh. Miśra, tr. H. Śāstrī, Vārāṇasī 1961.
- ŚDS Rājaśekharas *Ṣaḍdarśanasamuccaya*, in: *Ṣaḍdarśanasamuchchaya* of Sri Haribhadra Suri with the Laghuvritti commentary by Manibhadra Suri, ed., tr. Kameshvar Nath Mishra, Varanasi 1979 (Chowkhamba Sanskrit Series 95), p. 71-83.
- TAK *Tāntrikābhidhānakoṣa. Dictionnaire des termes techniques de la litterature hindoue tantrique. A Dictionary of Technical Terms from Hindu Tantric Literature. Wörterbuch zur Terminologie hinduistischer Tanten*, 3 Bde. (a-au, k-d, ṭ-ph), ed. Gerhard Oberhammer, Hélène Brunner und André Padoux (Bd. 1 und 2), Dominik Goodall und Marion Rastelli (Bd. 3), Wien 2000, 2004, 2013.

- TRD *Tarkarahasyadīpikā*, in: *Ṣaḍ-Darśana-Samuccaya with the Commentary Tarka-rahasya-dīpikā of Guṇaratna Sūri and Laghuvṛtti of Somatilaka Sūri and an Avacūrṇi*, ed. Mahendra Kumar Jain, New Delhi 1994 (Bharatiya Jnanpith Moortidevi Jain Granthamala; Sanskrit Grantha 36).
- UAṬ *Upāsakādhyayanaṭkā*, s. YTC.
- URC *The Uttararāmacharita of Bhavabhūti*, ed., tr. M.R. Kale, Delhi 1982 (Nachdr. d. Ausg. Poona 1934).
- VD *Vāsavadattā of Subandhu*, ed. J.M. Shukla, Ahmedabad/Jodhpur 1966.
- VDhŚ *The Law Code of Viṣṇu: A Critical Edition and Annotated Translation of the Vaiṣṇava-Dharmaśāstra*, ed., tr. Patrick Olivelle, Cambridge, Mass. 2009.
- VHM *Dharmasenagaṇi Mahattara's Vasudevahiṃḍī Majjhima Khaṇḍa, a Seventh Century Prakrit Recast of the Famous Bṛhatkathā Narrative, Part 1*, ed. H.C. Bhayani und R.M. Shah, Ahmedabad 1987.
- VJ *Vakroktiṅgīvitam: Kuntaka 'Prakāśa' saṭippana Hindīvyākhyopetam*, ed. Rādheśyāma Mīśra, Varanasi 1967.
- VP^J *Jambhaladatta's Version of the Vetālapañcaviṃśati*, ed., tr. M.B. Emeneau, New York 1967 (American Oriental Series 4; Nachdr. d. Ausg. New Haven 1934).
- YC^S *Bhaṭṭāraka-Sakalakīrti-viracitam Yaśodharacaritam*, ed. Bhagchandra Jain Bhaskar, Nagpur 1988.
- YC^V *Vādirāja's Yaśodharacarita: A Literary Epic with a Sanskrit Commentary by Lakṣmaṇa*, ed. K. Krishnamoorthy, Dharwar 1963.
- YDhŚ *Yajñavalkya. A Treatise on Dharma [Yājñavalkya-Dharmaśāstra]*, ed., tr. Patrick Olivelle, Cambridge, Mass. 2019 (Murty Classical Library of India 20).
- YT *Yaśastilaka von Somadeva [Näheres zu den verwendeten Textausgaben in Abschnitt II 6.2: Benutzte Quellen]*.

2. Sekundärliteratur

- Abhyankar, K.V.
1955 „Mahārāṣṭrī Prakrit“, in: *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute* 36: 373-376.
- Acharya, Diwakar
2007 „Saṃskāravidhi: A Manual on the Transformatory Rite of the Lakulīśa-Pāśupatas“, in: Dominic Goodall, André Padoux (ed.), *Melanges tantriques á la mémoire d'Hélène Brunner*, Pondicherry, p. 27-48.
2010 „The Anteṣṭividhi: A Manual on the Last Rite of the Lakulīśa Pāśupatas“, in: *Journal Asiatique* 298.1: 133-156.
2011 „Pāśupatas“, in: Knut A. Jacobsen (ed.), *Brill's Encyclopedia of Hinduism*, Bd. 2: *Sacred Texts, Ritual Traditions, Arts, Concepts*, Leiden etc., p. 458-466.
- Adluri, Vishwa und Joydeep Bagchee
2014 *The Nay Science. A History of German Indology*, New York etc.
- Ahlborn, Matthias
2007 *Pratijñāyugandharāyana: digitalisierte Textkonstitution, Übersetzung und Annotierung*, Würzburg (Dissertationsschrift, Universität Würzburg).
- Aiyangar, K.V. Rangaswami
1941 *Rājadharmā*, Adyar.
- Anand, Ram
1985 *Ek ṭukḍā zamīn*, New Delhi.

- Appleton, Naomi
2014 *Narrating Karma and Rebirth. Buddhist and Jain multi-life stories*, Cambridge.
- Assmann, Jan
1992 *Das kulturelle Gedächtnis: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, München.
- Aufrecht, Theodor
1891-1896 *Catalogus catalogorum. An alphabetical register of Sanskrit works and authors*, Teil 1, Leipzig 1891, Teil 2-3, Leipzig 1896.
- Baier, Karl, Philipp A. Maas und Karin Preisendanz (ed.)
2018 *Yoga in Transformation: Historical and Contemporary Perspectives*, Göttingen (Wiener Forum für Theologie und Religionswissenschaft 16).
- Bakker, Hans T.
2007 „*Thanesar, the Pāśupata Order and the Skandapurāṇa: Studies in the Skandapurāṇa IX*“, in: *Journal of Indological Studies* 19: 1-16.
2000 „*Somaśarman, Somavaṃśa and Somasiddhānta. A Pāśupata tradition in seventh-century Dakṣiṇa-Kosala: Studies in the Skandapurāṇa III*“, in: Ryutaro Tsuchida, Albrecht Wezler (ed.), *Harānandalaharī: Volume in honour of Professor Minoru Hara on his Seventieth Birthday*, Reinbek, p. 1-19.
2014 *The World of the Skandapurāṇa: Northern India in the Sixth and Seventh Centuries*, Leiden/Boston.
- Balabantaray, Suresh
2013 *Sixty four Yogini Temple*, Hirapur, Bhubaneswar (Indian National Trust for Art and Cultural Heritage).
- Balagangadhara, S.N.
2014 „*What do Indians Need, A History or the Past? A challenge or two to Indian historians*“, Vortrag bei der *7th Maulana Abul Kalam Azad Memorial Lecture*, organisiert vom *Indian Council for Historical Research*, Delhi, 11. November 2014 (<https://ugent.academia.edu/SNBalagangadhara>, zuletzt aufgerufen am 7.1.2020).
- Balcerowicz, Piotr (ed.)
2012 *World View and Theory in Indian Philosophy*, Delhi.
- Banerjee, Manabendu, Indrani Kar und Anita Bandyopadhyay (ed.)
2014 *Indological Essays. A Felicitation Volume in Honour of Professor Satya Ranjan Banerjee*, Kolkata.
- Bureau, André
1963 *Recherches sur la biographie du Buddha dans les Sūtrapiṭka et les Vinayapiṭaka anciens: De la quête de l'Éveil à la conversion de Śāriputra et de Maudgalyāyana*, Paris (Publications de l'École Française d'Extrême-Orient 53).
- Barnett, Lionel D.
1920 „*The Matta-Vilāsa and "Bhāsa"*“, in: *Bulletin of the School of Oriental Studies, University of London* 1.3: 35-38.
1924 „*Some Notes on the Matta-Vilasa*“, in: *Bulletin of the School of Oriental Studies* 3.2: 281-285.
1930 „*Matta-Vilāsa: A Farce by Mahendravikramavarman*“, in: *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 5.4: 697-717.
- Basak, Radhagovinda (ed., tr.)
2010 *The Prakrit Gāthā-Saptaśatī Compiled by Sātavāhana King Hāla*, Calcutta 2010 (1971) [= GS^B, siehe Abschnitt II 2.2: Textausgaben].
- Beal, Samuel (tr.)
1883 *The Fo-Sho-Hing-Tsan-King: A Life of Buddha by Asvaghosha Bodhisattva, translated from Sanskrit into Chinese by Dharmaraksha A.D. 420*, Oxford (Sacred Books of the East 19).
- Bhandarkar, D.R.
1917 „*Vikrama Era*“, in: *Commemorative Essays presented to Sir Ramkrishna Gopal Bhandarkar*, (Herausgeber nicht genannt), Pune, p. 187-194.

- 1932 „Mathura Pillar Inscription of Chandragupta II: G.E. 61“, in: *Epigraphia Indica* 21 (1931-1932): 1-9.
- Bhaskar, Bhagchandra Jain
1988 siehe YC^S.
- Bhattacharyya, Benoytosh
1958 *The Indian Buddhist Iconography*, Calcutta.
- Bhattacharyya, N.N. (ed.)
1994 *Jainism and Prakrit in Ancient and Mediaeval India. Essays for Prof. Jagdish Chandra Jain*, New Delhi.
- Bhayani, Harivallabh C.
1993 „Gāthā-Muktāvalī: A Newly Discovered Recension of Hāla’s Sapta-Śataka“, in: *Indological Studies: Literary and Performing Arts, Prakrit and Apabhraṃśa Studies*, p. 139-161.
- Birch, Jason
2018 „The Proliferation of Āsana-s in Late-Medieval Yoga Texts“, in: Baier et al. 2018: 101-180.
- Bisschop, Peter
2005a „Pañcārthabhāṣya on Pāśupatasūtra 1.37-39 Recovered From a Newly Identified Manuscript“, in: *Journal of Indian Philosophy* 33: 529-551.
2005b „The Nirukti of Kārohaṇa in the Skandapurāṇa: Studies in the Skandapurāṇa IV“, in: Petteri Koskikallio (ed.), *Epics, Khilas, and Purāṇas: Continuities and Ruptures. Proceedings of the Third Dubrovnik International Conference on the Sanskrit Epics and Purāṇas, September 2002*, Zagreb.
2006 „The Sūtrapāṭha of the Pāśupatasūtra“, in: *Indo-Iranian Journal* 49: 1-21.
2014 „Pañcārtha Before Kauṇḍinya“, in: *Journal of Indian Philosophy* 42: 27-37.
2018 „Vedic Elements in the Pāśupatasūtra“, in: Lucien Beek et al. (ed.), *Farnah. Indo-Iranian and Indo-European Studies in Honor of Sasha Lubotsky*, Ann Arbor / New York 2018, p. 1-12.
- Bisschop, Peter und Arlo Griffiths
2003 „The Pāśupata Observance (Athārvavedapariśiṣṭa 40)“, in: *Indo-Iranian Journal* 46: 315-348.
- Beer, Roland (ed.)
1976 *Der Prinz als Papagei. Märchenhafte Berichte von wunderbaren Glücks- und Unglücksfällen zur Belehrung und Erbauung erzählt von indischen Jaina-Mönchen*, Kassel.
- Boccali, Giuliano, Daniela Sagramoso und Cinzia Pieruccini
1990 *Le settecento strofe (Sattasāī)*, Brescia.
- Bollée, Willem
2015 *A Cultural Encyclopaedia of the Kathāsaritsāgara in Keywords, Complementary to Norman Penzer’s General Index on Charles Tawney’s Translation*, Halle a.d. Saale (Studia Indologica Universitatis Halensis 8).
- Booth, Wayne C.
1961 *The Rhetoric of Fiction*, Chicago.
- Botto, Oscar (tr.)
1962 *Il Nūtivākyāmṛta di Somadeva Sūri*, Torino.
- Brighenti, Francesco
1997 *Śakti Cult in Orissa*, Utkal University, Bhubaneswar (unveröffentlichte Dissertationsschrift).
- Bronner, Yigal
2014 „The Nail-Mark that Lit the Bedroom: Biography of a Compound“, in: Bronner et al. 2014: 237-262.
- Bronner, Yigal, David Shulman und Gary Tubb (ed.)
2014 *Innovations and Turning Points: Toward a History of Kāvya Literature*, New Delhi.

- Bronkhorst, Johannes
2012 „Buddhist Thought *Versus* Brahmanical Thought“, in: Balcerowicz 2012: 21-28.
- Brunner, Hélène
1975 „Le *sādhaka*, personnage oublié du Śivaïsme du sud“, in: *Journal Asiatique* 263: 411-443.
- Bühnemann, Gudrun
1988 *Pūjā: A Study in Smārta Ritual*, Wien (Publications of the De Nobili Research Library 15).
- Burchett, Patton E.
2008 „The ‘Magical’ Language of Mantra“, in *Journal of the American Academy of Religion* 76.4 (2008): 807-843.
- Burri, Alex
2007 „Art and the view from nowhere“, in: Gibson et al. 2007: 308-317.
- Burri, Alex und Wolfgang Huemer (ed.)
2007 *Kunst denken*, Paderborn.
- Buß, Johanna
2006 *Preta, Pitṛ und Piśāca: Rituelle und mythische Totenbilder im Pretakalpa des Garuḍapurāṇa, dem Garuḍapurāṇasāroddhāra und der Pretamañjarī* (Dissertationsschrift, Universität Heidelberg).
- Buswell, Robert E. Jr. und Donald S. Lopez Jr.
2014 *The Princeton Dictionary of Buddhism*, Princeton, New Jersey.
- Caland, Willem (tr.)
1931 *Pañcaviṃśa-Brahmaṇa: The Brāhmaṇa of Twenty Five Chapters*, Calcutta (Bibliotheca Indica 255).
- Carroll, Noël
2007 „Literary realism, recognition, and the communication of knowledge“, in: Gibson et al. 2007: 24-42.
- Chahal, Dalbir Singh
2014 „Contribution of Gāthāsaptasatī to Sanskrit Poetics“, in: Banerjee et al. 2014: 266-281.
- Chakravarty, Chintaharan
1943 „Pāśupata-sūtra“, in: *Indian Historical Quarterly* 19: 270f.
- Chisholm, Gordon C.
1981 „The Education of the Hero as depicted in Sanskrit Fiction“, in: *Indologica Taurinensia* 8-9 (1980-1981) (Dr. Ludwik Sternbach Commemoration Volume): 85-102.
- Chojnacki, Christine
2016 „Charming bouquet or wedding garland? The structures of the Jain heroine ‘novel’ in Prakrit from *Kuvalayamālā* (779) to *Maṇoramā* (1082)“, in: *Asiatische Studien / Études Asiatiques* 70.2: 365-398.
- Collins, Steven
2003 „What Is Literature in Pali?“, in: Pollock 2003: 649-688.
- Covill, Linda
2009 *A Metaphorical Study of Saundarananda*, Delhi.
- Coomaraswamy, Ananda Kentish
1971 *Yakṣas*, New Delhi (Smithsonian Miscellaneous Collections 80.6).
- Currie, Gregory
2007 „Was ist fiktionale Rede?“, in: Maria Reicher (ed.), *Fiktion, Wahrheit, Wirklichkeit*, Paderborn.
1997 „The Moral Psychology of Fiction“, in: Davies 1997: 49-58.
- Dasgupta, S.N. und S.K. De
1962 *A History of Sanskrit Literature*, Bd. 1: *Classical Period*, Calcutta ²1962.
- Dave, K.N.
2005 *Birds in Sanskrit Literature*, New Delhi.

- Davidson, Ronald
2002 *Indian Esoteric Buddhism: A Social History of the Tantric Movement*, New York.
- Davies, Steven (ed.)
1997 *Art and Its Messages: Meaning, Morality, and Society*, Pennsylvania.
- Davis, Richard H.
1991 *Ritual in an Oscillating Universe. Worshiping Śiva in Medieval India*, Princeton, New Jersey.
- de Jong, J.W.
1999 „Recent Japanese Studies on the Lalitavistara“, in: *Indologica Taurinensia* 23-24 (1997-1998): 247-255.
- Debrunner, Albert
1954 „Die Nominalsuffixe“, in: Jacob Wackernagel (ed.), *Grammatik des Altindischen*, Bd. 2.2, Göttingen.
- Dehejia, Vidiya
1986 *Yogini Cult and Temples. A Tantric Tradition*, New Delhi (National Museum).
- Dehejia, Vidya und Richard Davis
2010 „Addition, Erasure, and Adaptation: Interventions in the Rock-Cut Monuments of Māmalla-puram“, in: *Archives of Asian Art* 60: 1-18.
- Deva, B. Chaitanya
1987 *Musical Instruments of India: Their History and Development*, New Delhi (2. rev. Ausg.).
- Dezső, Csaba
2010 „Encounters with Vetālas. Studies on Fabulous Creatures I“, in: *Acta Orientalia Academiae Scientiarum Hungaricae* 63.4: 391-426.
- Dezső, Csaba (ed., tr.)
2005 *Much Ado About Religion [Āgamaḍambara] by Jayanta Bhaṭṭa*, New York (Clay Sanskrit Library)
- Diffey, T.J.
1997 „What Can We Learn from Art?“ in: Davies 1997: 26-33.
- Dikshitar, V.R. Ramachandra
1951 *The Purāṇa Index. Volume 1: from A to Ṇ* (Nachdr. 1995).
- Divatia, N.B.
1931 „The Vīṇā in Ancient Times“, in: *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute* 12.4: 362-371.
- Dundas, Paul
1985 „The Sattasaī and ist Commentators“, in: *Indologica Taurinensia* 17 (1985): 5-39.
2002 *The Jains*, London (1992).
- Dunne, John D.
1996 „Thoughtless Buddha, Passionate Buddha“, in: *Journal of the American Academy of Religion* 64.3: 525-556.
- Earl, James Whitby
2011 *Beginning the Mahabharata: A Reader's Guide to the Frame Stories*, Woodland Hills, California.
- Eck, Diana L.
1996 *Darśan: Seeing the Divine Image in India*, New York.
- Eco, Umberto
2004 *Mouse or Rat? Translation as Negotiation*, London.
- Edgerton, Franklin
2004 *Buddhist Hybrid Sanskrit Grammar and Dictionary*, Bd. 1: Grammar, Bd. 2: Dictionary, Delhi (Nachdr. d. Ausg. New Haven 1953).

- Elgin, Catherine Z.
2002 „Art and the Advancement of Our Understanding“, in: *American Philosophical Quarterly* 39: 1-12.
- Eltschinger, Vincent
2013a „Āśvaghōṣa and His Canonical Sources I: Preaching Selflessness to King Bimbisāra and the Magadhans (*Buddhacarita* 16.73-93)“, in: *Journal of Indian Philosophy* 41: 167-194.
2013b „Āśvaghōṣa and His Canonical Sources II: Yaśas, the Kāśyapa brothers and the Buddha’s arrival in Rājagṛha (*Buddhacarita* 16.3-71)“, in: *Journal of the International Association of Buddhist Studies* 35.1-2: 95-148.
2018 „Āśvaghōṣa on Kings and Kingship“, in: *Indo-Iranian Journal* 61: 311-352.
- Empson, William
1966 *Seven Types of Ambiguity*, New York.
- Emeneau, Murray Barnson
1955 „Signed Verses by Sanskrit Authors“, in: *Indian Linguistics* 16: 41-52 (Suniti Kumar Chatterji Jubilee Volume).
- Erman, W. und N. Gol
1984 „Khmel’nye zabavy“ [= Trunkene Spiele], in: *Klassičeskaja drama Drevnej Indii* [= Klassisches Drama des alten Indien], ed. G. Zograf, Leningrad, p. 301-318.
- Esposito, Anna Aurelia
2004 *Cārudatta: Ein indisches Schauspiel. Kritische Edition und Übersetzung mit einer Studie des Prakrits der „Trivandrum-Dramen“*, Wiesbaden (Drama und Theater in Südasiens 4).
- Falk, Harry
2001 „The yuga of Sphujiddhvaja and the era of the Kuṣāṇas“, in: *Silk Road Art and Archaeology: Journal of the Institute of Silk Road Studies, Kamakura* 7: 121-136.
- Farrell, Frank B.
2007 „»The way light at the edge of a beach in autumn is learned« – Literature as learning“, in: Gibson et al. 2007: 246-265.
- Feagin, Susan
2007 „»How Could you?« Deeper Understanding Through Fiction“, in: Gibson et al. 2007: 55-66.
- Ferstl, Christian
2011 *Mahendravikramavarmans Mattavilāsaprahasana im kultur- und literaturgeschichtlichen Kontext*, Wien (unveröffentlichte Diplomarbeit, Universität Wien; zum Download unter <http://othes.univie.ac.at/17059> frei verfügbar; zuletzt aufgerufen am 7.1.2020).
2019 „Bāṇa’s literary representation of a South Indian Śaivite“, in: Mirniġ et al. 2019: 169-199.
(2020) „Overlooked Material for the Study of Pāśupata Śaivism: The satirical play Mattavilāsa-prahasana“, in: *Transmission and Tradition: The Meaning and the Role of “Fragments” in Indian Philosophy. A Symposium on Quotations and Paraphrases from and Allusions to Ancient Texts on Indian Philosophy held at the Shinshu University, Matsumoto, Japan August 20-24, 2012*, ed. Ernst Prets et al., Wien 2020 (in Vorbereitung).
- Filliozat, Jean
1983 „The Jaina Narrative Literature in South India and its Counterparts“, in: *Indologica Taurinensia* 11 (Proceedings of the „International Symposium on Jaina Canonical and Narrative Literature“, Strasbourg, 16.-19. Juni 1981): 97-107.
- Finn, Louise M.
1986 *The Kulacūḍāmaṇi Tantra and The Vāmakeśvara Tantra with the Jayaratha commentary*, Wiesbaden.
- Francis, Emmanuel
2011 „The Genealogy of the Pallavas: From Brahmins to Kings“, in: *Religions of South Asia* 5.1-2: 339-363.
2013 *Le discours royal dans l’Inde du Sud ancienne. Inscriptions et monuments pallava (IVème – IXème siècles)*, Bd. 1: *Introduction et sources*, Louvain.

- 2014 „‘Woe to Them!’ The Śaiva Curse Inscription at Mahābalipuram (7th century CE)“, in: Emmanuel Francis, Charlotte Schmid (ed.), *The Archaeology of Bhakti I: Mathurā and Maturai, Back and Forth*, Paris/Pondyicherry (Collection Indologie 125).
- 2017 Emmanuel Francis, *Le discours royal dans l’Inde du Sud ancienne. Inscriptions et monuments pallava (IVème – IXème siècles)*, Bd. 2: *Mythes dynastiques et panégyriques*, Louvain.
- Franco, Eli und Karin Preisendanz (ed.)
1997 *Beyond Orientalism: The work of Wilhelm Halbfass and its impact on Indian and cross-cultural studies*, Amsterdam.
- Frauwallner, Erich
1956 *Geschichte der indischen Philosophie*, Bd. 2: *Die naturphilosophischen Schulen und das Vaiśeṣika-System. Das System der Jaina. Der Materialismus*, Salzburg.
- Frazier, Jessica
2013 „Colors“, in: Knut A. Jacobsen (ed.), *Brill’s Encyclopedia of Hinduism*, Bd. 5: *Religious Symbols; Hinduism and Migration: Contemporary Communities outside South Asia; Some Modern Religious Groups and Teachers*, Leiden etc., p. 7-13.
- Friend, Stacie
2012 „Fiction as a Genre“, in: *Proceedings of the Aristotelian Society* 112.2: 179-209.
- Gabriel, Gottfried
1991 *Zwischen Logik und Literatur: Erkenntnisformen von Dichtung, Philosophie und Wissenschaft*, Heidelberg.
2014 „Fiktion, Wahrheit und Erkenntnis in der Literatur“, in: Christoph Demmerling, Ingrid Vendrell Ferran (ed.), *Wahrheit, Wissen und Erkenntnis in der Literatur: Philosophische Beiträge*, Berlin.
- Gerow, Edwin
1971 *A Glossary of Indian Figures of Speech*, The Hague.
- Gibson, John, Wolfgang Huemer und Luca Pucci (ed.)
2007 *A Sense of the World: Essays on fiction, narrative, and knowledge*, New York / London.
- Goldman, Robert P.
1977 *Gods, Priests, and Warriors: The Bhṛgus of the Mahābhārata*, New York.
- Gombach, Barbara
2000 *Ancillary Stories in the Sanskrit Mahābhārata* (Dissertationsschrift, Columbia University).
- Gombrich, Richard F.
1988 *Theravāda Buddhism. A social history from ancient Benares to modern Colombo*, London.
- Goodall, Dominic
2017 „On Image-Installation Rites (*liṅga-pratiṣṭhā*) in the Early Mantramārga“, in: István Keul (ed.), *Consecration Rituals in South Asia*, Leiden, p. 45-84.
- Goodall, Dominic (ed.)
2015 siehe NTS.
- Goodall, Dominic und Harunaga Isaacson
2007 „Workshop on the *Niśvāsataṭṭvasaṃhitā*: The Earliest Surviving Śaiva Tantra?“ in: *Newsletter of the Nepalese-German Manuscript Cataloguing Project* 3: 4-6.
- Goodwin, Robert E.
1998 *The Playworld of Sanskrit Drama*, Delhi.
- Goswami, P.
1951 „Somadeva’s ‘Yaśastilaka’“, in: *Triveni: Journal of Indian Renaissance* 22.2: 146-151.
- Goswami, Bijoya
1998 *Sanskrit Prahāsanas. Sanskrit Text, English Translation and Annotations*, Calcutta.
- Granoff, Phyllis
1990 *The Clever Adulteress and Other Stories: A Treasury of Jain Literature*, Oakville, Ontario.

- 1994 „Being in the Minority: Medieval Jain Reactions to other Religious Groups“, in: Bhattacharyya 1994: 241-266.
- 1995 „Sarasvatī’s Sons: Biographies of Poets in Medieval India“, in: *Asiatische Studien / Études Asiatiques* 49.2: 351-376.
- 2004 „Mahākāla’s Journey: From Gaṇa to God“, in: *Rivista degli Studi Orientali* 77 (2003): 95-114.
- Gros, François (tr.)
1992 *Tiruvalluvar: Le livre de l’amour (Tirukkuraḷ)*, Paris (Connaissance de l’Orient 76).
- Hacker, Paul
1973 *Vrata*, Göttingen (Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Göttingen 1, Philologisch-historische Klasse).
- Hahn, Michael
2010 „On Some Late Records About the Buddha’s Birth and Genealogy“, in: Christoph Cueppers, Max Deeg, Hubert Durt (ed.), *The Birth of the Buddha. Proceedings of the Seminar Held in Lumbini, Nepal, October 2004*, Lumbini, p. 129-156.
- Hahn, Michael und Siglinde Dietz (ed.)
2008 *Wege zur rechten Erkenntnis – Buddhistische Lehrbriefe*, Frankfurt am Main.
- Halbfass, Wilhelm
1979 „Observations on darśana“, in: *Wiener Zeitschrift für die Kunde Südasiens und Archiv für indische Philosophie* 23: 195-203.
1988 *India and Europe: An Essay in Understanding*, Albany.
1991 *Tradition and Reflection: Explorations in Indian Thought*, New York.
1992 *On Being and What There Is: Classical Vaiśeṣika and the History of Indian Ontology*, New York.
- Handiqui, Krishna Kanta
1949 *Yaśastilaka and Indian Culture*, Sholapur.
1968 *Somadeva’s Yaśastilaka. Aspects of Jainism, Indian Thought and Culture*, New Delhi (Nachdr. 2011).
- Hanisch, Albrecht
2005 *Āryaśūras Jātakamālā. Philologische Untersuchungen zu den Legenden 1 bis 15*, Teil 1: *Einleitung, Textausgabe, Anhänge, Register*, Teil 2: *Philologischer Kommentar*, Marbur 2005 (Indica et Tibetica 43).
- Hara, Minoru
1959 „A Note on the Sanskrit Word *ni-tya*“, in: *The Journal of the American Oriental Society* 79: 90-96.
1966 *Materials for the Study of Pāśupata Śaivism* (unveröffentlichte Dissertationsschrift, Harvard University, Cambridge, Massachusetts).
1994a „Pāśupata Studies II“, in: *Wiener Zeitschrift für die Kunde Südasiens* 38: 323-335 [= Hara 2002: 169-181].
1994b „Transfer of Merit in Hindu Literature and Religion“, in: *The Memoirs of the Toyo Bunko* 52: 103-135 [= Hara 2002: 105-138].
1999 „Pupata and Yoga – Pāśupata-sūtra 2.12 and Yoga-sūtra 3.37“, in: *Asiatische Studien / Études Asiatiques* 53: 593-608 [= Hara 2002: 33-46].
2002 *Pāśupata Studies*, ed. Jun Takashima, Wien.
2007 „Weapons of Virtue“, in: *Preisendanz* 2007: 613-628.
- Hardy, A.
2007 *The Temple Architecture of India*, Chichester.
- Harle, J.C.
1963 „Durgā Goddess of Victory“, in: *Artibus Asiae* 26.3-4: 237-46.
- Hart, George
1975 *The Poems of Ancient Tamil: Their Milieu and Their Sanskrit Counterparts*, Berkeley.

- Hartmann, Jens-Uwe
1994 „Der Śaṣṣūtraka-Abschnitt des in Ostturkestan überlieferten Dīrghāgama“, in: Cornlia Wusch (ed.), *XXV. Deutscher Orientalistentag, Vorträge, München 8.-13.4.1991*, Stuttgart.
- Hatley, Shaman
2007 *The Brahmayāmalatantra And Early Śaiva Cults of Yoginīs, A Dissertation in Religious Studies* (unveröffentlichte Dissertationsschrift, University of Pennsylvania).
2014 „Goddesses in Text and Stone: Temples of the Yoginīs in Light of Tantric and Purāṇic Literature“, in: Benjamin Fleming, Richard Mann (ed.), *Material Culture and Asian Religions. Text, Image, Object*, New York, p. 195-225.
2016 „Converting the Dākīnī: Goddess Cults and Tantras of the Yoginīs between Buddhism and Śaivism“, in: David Gray, Ryan Richard Overbey (ed.), *Tantric Traditions in Transmission and Translation*, Oxford, p. 37-86.
- Heesterman, Jan C.
1985 *The Inner Conflict of Tradition. Essays in Indian Ritual, Kinship, and Society*, Chicago.
- Hell, Cornelius
2019 *Ohne Lesen wäre das Leben ein Irrtum. Streifzüge durch die Literatur von Meister Eckhart bis Elfriede Gerstl*, Wien.
- Hertel, Johannes (ed.)
1921 *The Thirty-Two Bharataka Stories*, Leipzig.
- Hertel, Johannes (tr.)
1924 *Die Streiche des Berauschten. Satirische Posse von König Mahēndra-Wikramawarman*, Leipzig (Indische Dichter 1).
- Hillebrandt, Alfred
1923 *Altindische Politik: Eine Übersicht auf Grund der Quellen*, Jena.
- Hirsh, Marilyn
1987 „Mahendrarvarman I Pallava: Artist and Patron of Mamallapuram“, in: *Artibus Asiae* 48.1-2: 109-130.
- Hoernle, A.F. Rudolf
1907 *Studies in the Medicine of Ancient India*, Bd. 1: *Osteology or The Bones of the Human Body*, Oxford.
- Hokazono, Kōichi (ed., tr.)
1993 *Raritabisutara no kenkyū 1* [Textkritische Ausgabe, Übersetzung und Studie des *Lalita-vistara*, Kapitel 1-14], Tokyo.
2019 *Raritabisutara no kenkyū 2* [Textkritische Ausgabe, Übersetzung und Studie des *Lalita-vistara*, Kapitel 15-27], Tokyo.
- Hörisch, Jochen
2009 *Das Wissen der Literatur*, Paderborn.
- Hueckstedt, Robert A.
1985 *The style of Bāna: an introduction to Sanskrit prose poetry*, Lanham etc.
- Huemer, Wolfgang
2007a „Why read literature? The cognitive function of form“, in: Gibson et al. 2007, p. 233-245.
2007b „Form und Erkenntnis: Wie Kunst und Literatur Wissen vermitteln“, in: Burri und Huemer 2007: 117-134.
2008 „»I poeti sono mentitori per professione«? Il valore cognitivo della letteratura“, in: *La società degli individui* 32: 9-24.
2010 „Gibt es Fehler im Fiktionalen Kontext? Grenzen der dichterischen Freiheit“, in: Otto Neumaier (ed.), *Was aus Fehlern zu lernen ist in Alltag, Wissenschaft und Kunst*, Wien/Münster, p. 211-227.
2017 „La Filosofia della Letteratura. Un pregiudizio a favore della finzione?“, in: Guido Ferrero, Antonio Santangelo (ed.), *Narrazione e realtà: il senso degli eventi*, Rom, p. 137-154.
- Ida, Katsuyuki
2008 „Drinking Goddess, Non-drinking Brahmin“, in: *Journal of Indian and Buddhist Studies* 56.3: 13-17.

- Ingalls, Daniel H.H.
1962 „Cynics and Pāsupatas: The Seeking of Dishonor“, in: *The Harvard Theological Review* 55: 281-298.
- Jacobi, Hermann
1886a Jacobi, *Ausgewählte Erzählungen in Mâhârâshṭrî zur Einführung in das Studium des Prâkrît*, Leipzig.
1886b „Zur Kenntnis der Âryâ“, in: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 40: 336-342.
1895 „Die Inversion von Subjekt und Prädikat im Indischen“, in: *Indogermanische Forschungen* 5: 335-338 [= *Kleine Schriften* Teil 1, ed. Bernhard Kölver, Wiesbaden 1970, p. 1-4].
- Jain, Gokul Chandra
1967 *Yaśastilak kâ sâṃskritik adhyayan (A Cultural Study of the Yaśastilaka)*, Varanasi.
- Jain, Jagdish Chandra
1971 *Prakrita Jaina Katha Sahitya*, Ahmedabad (Lalbhai Dalpatbhai Series 30).
1977 *The Vasudevahiṇḍi: An Authentic Jain Version of the Br̥hatkathā*, Ahmedabad (Lalbhai Dalpatbhai Series 59).
1981 *Prakrit Narrative Literature: Origin and Growth*, New Delhi.
1984 *Life in Ancient India as Depicted in the Jain Canon and Commentaries. 6th century BC to 17th century AD*, New Delhi (2. rev. und erw. Ausg.).
2004 *History and Development of Prakrit Literature*, New Delhi.
- Jaini, Padmanabh S.
1979 *The Jaina Path of Purification*, Delhi.
- Johnston, Edward Hamilton (ed., tr.)
1984 *Aśvagoṣa's Buddhacarita or Acts of the Buddha*, Delhi.
- Joshi, Harihar Raj und Indu Joshi
2003 *Pandit Amritananda Shakya (Bandyā): The Redactor of Buddhacarita of Asvoghosa*, Kathmandu.
- Jouveau-Dubreuil, G.
1916 *Pallava Antiquities*, Bd. 1, London (engl. aus dem frz. Orig. *Les Antiquités de l'époque Pallava*, tr. M.R.Ry.V.S. Swaminadha Dikshitar, Paris 1916).
1917 *The Pallavas* (englische Übersetzung von V.S. Swaminadha Dikshitar, Pondicherry (photogr. Nachdr. Montana 2007)).
- Kale, Moreshvar R.
1924 *A Literal english Translation of Bâṇa's Kâdambarî (Pûrvabhâga Complete)*, Bombay.
- Katsura, Shoryu und Ernst Steinkellner (ed.)
2004 *The Role of the Example (dṛṣṭānta) in Classical Indian Logic*, Wien (Wiener Studien zur Tibetologie und Buddhismuskunde 58).
- Kapani, Lakshmi
1992-1993 *La notion de saṃskâra dans l'Inde brahmanique et bouddhique I-II*, Paris.
- Keenan, John P.
1995 „Yogācarā“, in: Takeuchi Yoshinori (ed.), *Buddhist Spirituality*, Bd. 1: *Indian, Southeast Asian, Tibetan, and early Chinese*, New York, p. 203-212.
- Keith, A. Berriedale
1920 *A History of Sanskrit Literature*, London.
1924 *The Sanskrit Drama in its Origin, Development, Theory & Practice*, London (Nachdr. London 1970).
- Khadabadi, B.K.
1982 „Gâhāsattasā“, in: *Sambodhi* 10: 53-62.
- Kiening, Christian
1996 „Arbeit am Muster. Literarisierungsstrategien im ‚König Rother‘“, in: Joachim Heinzle et al. (ed.), *Wolfram-Studien 15: Neue Wege der Mittelalter-Philologie*, Berlin, p. 211-244.

- King, Thomas
2008 *The Truth about Stories: A Native Narrative*, Minnesota.
- Kintaert, Thomas
2005 „The Use of Primary Colours in the Nāṭyaśāstra“, in: S. Das, E. Furlinger (ed.), *Sāmarasya: Studies in Indian Arts, Philosophy and Interreligious Dialogue – in Honour of Bettina Bäumer*, New Delhi, p. 245-273.
- Kirfel, Willibald
1949 *Der Rosenkranz: Ursprung und Ausbreitung* (Beiträge zur Sprach- und Kulturgeschichte des Orients 1), Frankfurt am Main.
- Kiss, Csaba
2015 siehe BYT, Bd. 2.
- Kothari, P. Ajay
2000 *The Concept of Divinity in Jainism*, Jaipur.
- Krishnamachariar, M.
1937 *History of Classical Sanskrit Literature*, Madras.
- Kulkarni, E.D.
1957 „The Vocabulary of Yaśastilaka of Somadevasūri“, in: *Bulletin of the Deccan College Research Institute* 18 (Taraporewala Memorial Volume): 313-335.
- Kulkarni, V.M.
1982 „Prakrit Poetry and Sanskrit Poetics“, in: *Sambodhi* 10: 145-168.
- Kulke, Hermann und Dietmar Rothermund
2010 *Geschichte Indiens. Von der Induskultur bis heute*, München.
- Ranjan, Pramod (ed.)
2017 *Mahīśāsura: mithak aur paramparāem*, New Delhi.
- Lamarque, Peter
2006 „Cognitive Values in the Arts: Marking the Boundaries“, in: Matthew Kieran (ed.), *Contemporary Debates in Aesthetics and the Philosophy of Art*, Malden etc., p. 127-142.
2007a „Kann das Wahrheitsproblem der Literatur gelöst werden?“, in: Burri und Huemer 2007: 13-24.
2007b „Learning from literature“, in: Gibson et al. 2007: 13-23.
- Lamotte, Étienne
1958 *Histoire du bouddhisme indien: des origines à l'ère Śaka*, Louvain.
- Layne, Gwendolyn (tr.)
1991 *Kādambarī: A Classic Sanskrit Story of Magical Transformations*, New York.
- Lewitscharoff, Sibylle
2014 *Vom Guten, Wahren und Schönen*, Berlin.
- Levinson, Jerrold
1997 „Messages in Art“, in: Davies 1997: 70-83.
- Lienhard, Siegfried
1974 „Plot Development in Classical Indian Drama“, in: *Indologica Taurinensia* 2: 133-147.
1984 *A History of Classical Poetry. Sanskrit – Pali – Prakrit*, Wiesbaden (*A History of Indian Literature* 3.1).
- Liessmann, Konrad Paul
2017 *Bildung als Provokation*, Wien.
- Lo Turco, Bruno
2009 „Some Observations on Sanskrit as Court Language“, in: Rossi und Pieruccini 2009: 103-115.
- Lockwood und Bhatt (ed., tr.)
1995 Michael Lockwood und A. Vishnu Bhat, *Metatheatre and Sanskrit Drama*, Madras.

- Lommel, Andreas
1974 *Kunst des Buddhismus*, Zürich/Freiburg.
- Lorenzen, David N.
1972 *The Kāpālikas and Kālāmukhas: Two Lost Śaivite Sects*, New Delhi.
2000 „A Parody of the Kāpālikas in the Mattavilāsa“, in: David Gordon White (ed.), *Tantra in Practice*, Princeton, p. 81-96.
- Lorenzetti, Tiziana
2015 *Understanding the Hindu Temple. History, Symbols and Forms*, Berlin (Studies in Asian Art and Culture 2).
- Maas, Philipp A.
2015 „On Discourses of Dharma and the Pañcatantra“, in: *Wiener Zeitschrift für die Kunde Südasiens* 55 (2013/2014): 1-31.
2017 „Rasāyana in Classical Yoga and Ayurveda“, in: *History of Science in South Asia* 5.2: 66-84.
2018 „‘Sthirasukham Āsanam’: Posture and Performance in Classical Yoga and Beyond“, in: Baier et al. 2018: 49-100.
- MacDonell, Arthur Anthony
1897 *Vedic Mythology*, Strassburg (Grundriss der Indo-Arischen Philologie und Altertumskunde 3.1A).
- Majumdar, R.C. und K.K. Dasgupta (ed.)
1981 *A Comprehensive History of India*, Bd. 3, Teil 1: AD 300-985, Delhi.
- Malinar, Angelika
2010 „Schauspieler und ihre Rollen: Zur Deutung der sātṭvika-bhāvas im Nāṭyaśāstra“, in: Karin Steiner, Heidrun Brückner (ed.), *Indisches Theater: Text, Theorie, Praxis*, Wiesbaden, p. 7-26.
2011 „Monasteries“, in: Knut A. Jacobsen (ed.), *Brill’s Encyclopedia of Hinduism*, Bd. 3: *Society, religious specialists, religious traditions, philosophy*, Leiden etc., p. 116-126.
- Malvania, Dalsukh und Jayendra Soni (ed.)
2007 *Encyclopedia of Indian Philosophies*, Bd. 10: *Jain Philosophy (Part I)*, Delhi.
- Mani, Vettam
1975 *Purāṇic Encyclopaedia: A Comprehensive Dictionary with Special Reference to the Epic and Purāṇic Literature*, Delhi.
- Mańkowski, L. v.
1901 „Bāṇas Kādambarī und die Geschichte vom König Sumanas in der Bṛhatkathā“, in: *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 15: 213-250.
1902 „Bāṇas Kādambarī und die Geschichte vom König Sumanas in der Bṛhatkathā (Schluss)“, in: *Wiener Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes* 16: 147-182.
- Martínez, Matías und Michael Scheffel
2016 *Einführung in die Erzähltheorie*, München.
- Matilal, Bimal Krishna
2015 *The Collected Essays of Bimal Krishna Matilal*, Bd. 1: *Mind, Language and World*, ed. Jonardon Ganeri, New Delhi.
- Maurer, Walter H.
1979 Rezension zu Goldman 1977, in: *Journal of the American Oriental Society* 99.2: 341-343.
- McCrea, Lawrence
2008 *Teleology of Poetics in Medieval Kashmir*, Cambridge, Mass.
- Mehta, C.C.
1969 *Mehta, Three Sanskrit Lighter Delights*, Baroda.
- Meister, M.W. und M.A. Dhaky
1991 *Encyclopaedia of Indian Temple Architecture*, Bd. 2: *North India*, Teil 2: *Period of Early Maturity*, New Delhi.

- Meijer, Eva
2018 *Die Sprachen der Tiere*, Berlin (Naturkunden 44).
- Mejor, Marek
2007 „*Sarvamatasamgraha: An Anonymous ‚Compendium of All Systems‘*“, in: *Preisendanz 2007*: 259-273.
- Michaels, Axel
2016 *Homo Ritualis. Hindu Ritual and Its Significance for Ritual Theory*, Oxford.
- Michell, George
1977 *The Hindu Temple: An Introduction to its Meaning and Forms*, London.
- Mirashi, Vasudev Vishnu
1946 „The Original Name of the Gāthāsaptaśatī“, in: *Proceedings and Transactions of All India Oriental Conference 13.2*: 370-374.
1947 „The Date of the Gāthāsaptaśatī“, in: *Indian Historical Quarterly 23.4*: 300-310.
- Mirnig, Nina
2016 „Early Strata of Śaivism in the Kathmandu Valley: Śivaliṅga Pedestal Inscriptions from 466-645 CE“, in: *Indo-Iranian Journal 59*: 309-362.
- Mirnig et al. (ed.)
2019 Nina Mirnig, Marion Rastelli, Vincent Eltschinger (ed.), *Tantric Communities in Context*, Wien (Sitzungsberichte der philosophisch-historischen Klasse 899).
- Nagar, Shantilal
2006 *Indian Gods And Goddesses*, Bd. 4: *Yoginī Shrines and Śaktipīṭhas: Teil 1: Text, Teil 2: Illustrations*, Delhi.
- Nakamura, Hajime
1980 *Indian Buddhism: A Survey With Bibliographical Notes*, Osaka (Intercultural Research Institute Monograph 9).
- Narayan, R.K.
1958 *The Guide*, London.
- Natha, Prana und Jatindra Bimala Chaudhuri
1951 *Catalogue of the India Office Library*, Bd. 2, Teil 1: *Sanskrit Books*, London.
- Nozawa, Masanobu
2007 „On the Vaiśeṣika Definition of *Mokṣa*“, in: *Preisendanz 2007*: 385-399.
- Nussbaum, Martha
1985 „»Finely Aware and Richly Responsible«: Moral Attention and the Moral Task of Literature“, in: *The Journal of Philosophy 82*: 516-529.
- Oberhammer, Gerhard
1984 *Wahrheit und Transzendenz. Ein Beitrag zur Spiritualität des Nyāya*, Wien.
- Oberlies, Thomas
2000 „Kriegslisten und ungeziemendes Benehmen: Die Askesepraktiken der Pāsupatas“, in: Ryutaro Tsuchida, Albrecht Wezler (ed.), *Harānandalaharī: Volume in Honour of Professor Minoru Hara on his Seventieth Birthday*, Reinbek, p. 175-191.
- Olivelle, Patrick
1993 *The Āśrama System. The History and Hermeneutics of a Religious Institution*, New York.
- Olivelle, Patrick (ed.)
2015 *A Sanskrit Dictionary of Law and Statecraft*, Delhi.
- Olivelle, Patrick (ed., tr.)
2009 *Life of the Buddha [Buddhacarita]*, New York (Clay Sanskrit Library).
- Ollett, Andrew
2012 „Moraic Feet in Prakrit Metrics: A Constraint-Based Approach“, in: *Transactions of the Philological Society 110.2*: 241-282.

- 2013 „The Gaṇacchandas“, in: Nina Mirnig, Péter-Dániel Szántó, Michael Williams (ed.), *Puspikā. Tracing Ancient India Through Texts and Traditions: Contributions to Current Research in Indology* Bd. 1, Oxford.
- 2017 *Language of the Snakes. Prakrit, Sanskrit, and the Language Order of Premodern India*, Oakland, California.
- 2018 „Explaining Prakrit Poetry in the 18th Century: Vrajarāja Dīkṣita’s Commentary on Hāla’s *Seven Centuries*“, in: *Bulletin de l’École française d’Extrême-Orient* 103 (2017): 11-41.
- Olson, Carl
2015 *Indian Asceticism. Power, Violence, and Play*, Oxford / New York.
- Ott, Karl-Heinz
2010 *Die vielen Abschiede von der Mimesis*, Stuttgart.
- Padoux, André
2003 „Mantra“, in: Gavin Flood (ed.), *The Blackwell Companion to Hinduism*, Oxford.
- Pandey, Kanti Chandra
2000 *Abhinavagupta: An Historical and Philosophical Study*, Varanasi.
- Pandey, Rajbali
2013 *Hindu Saṃskāras. Socio-Religious Study of the Hindu Sacraments*, Delhi (Nachdr. d. 2., rev. Ausg., Delhi 1969).
- Parkhill, Thomas
1984 „From Trifle to Story: A Study of Nala and Damayantī“, in: *Journal of the American Academy of Religion* 52.2, p. 325-341.
1995 *The forest setting in Hindu epics: Princes, Sages, Demons*, Lewiston, New York.
- Parpola, Asko
2015 *The Roots of Hinduism: The Early Aryans and the Indus Civilization*, New York.
- Pathak, Vishwambhar Sharan
1966 *Ancient historians of India: A study in historical biographies*, Bombay.
- Patil, Devendrakumar Rajaram
1946 *Cultural History from the Vāyu Purāna*, Poona (Nachdr. Delhi 1973).
- Pecchia, Christina
2008 „Is the Buddha Like ‘a Man in the Street’? Dharmakīrti’s Answer“, in: *Wiener Zeitschrift für die Kunde Südasiens* 51 (2007-2008): 163-192.
- Pierdominici Leão, David
2013 *Il Mattavilāsaprahasana di Mahendravarman I Pallava* (Diplomarbeit, Universität Mailand im akademischen Jahr 2012-2013).
2018 „The Painful Journey Through Existences: Cycles of Rebirth and Satire in Vādirāja’s *Yaśodharacarita*“, in: Danuta Stasik, Anna Trynkowska (ed.), *Journeys and Travellers in Indian Literature and Art*, Bd. 1: *Sanskrit and Pali Sources*, Kraków, p. 161-172.
- Pischel, Richard
1900 *Grammatik der Prakrit-Sprachen*, Strassburg.
- Pollock, Sheldon
1996 „Philology, Literature, Translation“, in: Enrica Garzilli (ed.), *Translating, Translations, Translators from India to the West*, Cambridge, Mass. (Harvard Oriental Series, Opera Minora 1), p. 111-129.
2006 Sheldon Pollock, *The Language of the Gods in the World of Men. Sanskrit, Culture, and Power in Premodern India*, Berkeley / Los Angeles / London.
- Pollock, Sheldon (ed.)
2003 *Literary Cultures in History. Reconstructions from South Asia*, Berkeley / Los Angeles / London.
- Pollock, Sheldon (tr., ed.)
2016 *A Rasa Reader. Classical Indian Aesthetics*, New York (Historical Sourcebooks in Classical Indian Thought).

- Potter, Karl H. (ed.)
1999 *Buddhist Philosophy from 100 to 350 A.D.*, Delhi (Encyclopedia of Indian Philosophies, Bd. 8).
- Preisendanz, Karin (ed.)
2007 *Expanding and Merging Horizons: Contributions to South Asian and Cross-Cultural Studies in Commemoration of Wilhelm Halbfass*, Wien.
- Quackenbos, George P.
1917 *The Sanskrit Poems of Mayūra. Edited with a translation and notes and an introduction, together with the text and translation of Bāṇa's Caṇḍīśataka*, New York.
- Qvarnström, Olle
1999 „Haribhadra and the Beginnings of Doxography in India“, in: Wagle und Qvarnström 1999: 169-210.
- Raghavan, Venkatarama
1973 *Studies On Some Concepts of the Alaṅkāra Śāstra*, Madras.
- Ramaswami, N.S.
1979 *Indian Monuments*, New Delhi.
- Rao, T.A. Gopinatha
1917 „Mattavilasa-Prahasana“, in: *Madras Christian College Magazine* 34.8 (Juli 1917): 408-413.
- Rajappa, Padmini (tr.)
2010 *Kadambari*, New Delhi.
- Ramachandran, T.N.
1932 „The Royal Artist Mahendrarvarman I“, in: *Journal of Oriental Research* 6: 219-246 und 303-330.
- Rawson, Philip
1973 *The Art of Tantra*, Greenwich 1973.
- Ridding, C.M. (tr.)
1896 *The Kādambarī of Bāṇa*, New Delhi.
- Riechelmann, Cord
2013 *Krähen*, Berlin (Naturkunden 1).
- Robinson, Jenefer
1997 „L'Education Sentimentale“, in: Davies 1997: 34-48.
- Rossi, Paola M. und Cinzia Pieruccini (ed.)
2009 *Kings and ascetics in Indian classical literature: International Seminar 21-22 September 2007: Proceedings*, Milano.
- Ruben, Walter
1939 *Eisenschmiede und Dämonen in Indien. Ergebnisse einer Reise, die mit Unterstützung des Forschungs-Institutes für Kulturmorphologie in Frankfurt a.M. und des türkischen Unterrichts-Ministeriums durchgeführt wurde*, Leiden (Internationales Archiv für Ethnographie 37).
- Sahni, K.C.
1998 *The Book of Indian Trees*, Oxford / New York.
- Salomon, Richard
1983 „The Buddhist Sanskrit of Aśvaghōṣa's Saundarananda“, in: *Wiener Zeitschrift für die Kunde Südasiens* 27: 97-112.
- Sanderson, Alexis
1986 „Maṇḍala and Āgamic Identity in the Trikha of Kashmir“, in: André Padoux (ed.), *Mantras et diagrammes rituels dans l'hindouisme*, p. 169-207, Paris (Éditions du centre national de la recherche scientifique).
1988 „Śaivism and the Tantric Traditions“, in: S. Sutherland et al. (ed.), *The World's Religions*, London, p. 660-704.

- 2001 „History Through Textual Criticism in the Study of Śaivism, the Pañcarātra and the Buddhist Yoginītantras“, in: François Grimal (ed.), *Les Sources et le temps. Sources and Time. A Colloquium, Pondicherry: 11-13 January 1997*, Pondichéry, p. 1-47.
- 2005 „Religion and the State: Śaiva Officials in the Territory of the King’s Brahmanical Chaplain“, in: *Indo-Iranian Journal* 47 (2004): 229-300.
- 2006a „The Lākulas: New evidence of a system intermediate between Pāñcārthika Pāsupatism and Āgamic Śaivism“ in: *The Indian Philosophical Annual* 24: 143-217.
- 2006b „Śaivism and Brahmanism in the Early Medieval Period“ (erweiterte schriftliche Fassung eines Vortrags zur 14. Gonda Lecture am 24. Nov. 2006, online zugänglich unter <https://oxford.academia.edu/AlexisSanderson>, zuletzt aufgerufen am 7.1.2020 und zitiert mit freundlicher Erlaubnis des Autors).
- 2009a „The Śaiva Age: The Rise and Dominance of Śaivism during the Early Medieval Period“, in: Shingo Einoo (ed.), *Genesis and Development of Tantrism*, Tokyo, p. 41-350.
- 2009b „Kashmir“, in: Knut A. Jacobsen (ed.), *Brill’s Encyclopedia of Hinduism*, Bd. 1: *Regions, Pilgrimage, Deities*, Leiden etc., p. 99-126.
- 2013a „Pleasure and the Emotions in Tantric Śaiva Soteriology“, Vortrag an der Universität Hamburg am 18. Juni 2013; Video-Aufnahme und Handout zugänglich unter <https://oxford.academia.edu/AlexisSanderson> (zuletzt aufgerufen am 7.1.2020).
- 2013b „The Impact of Inscriptions on the Interpretation of Early Śaiva Literature“, in: *Indo-Iranian Journal* 56: 211–244.
- 2014 „The Śaiva Literature“, in *Journal of Indological Studies* 24-25 (2012-2013): 1-113.
- 2015a „Tolerance, Exclusivity, Inclusivity, and Persecution in Indian Religion During the Early Mediaeval Period“, in: John Makinson (ed.), *Honoris Causa: Essays in Honour of Aveek Sarkar*, Allen Lane, p. 155-224.
- 2015b „Progress since ‚Śaivism and the Tantric Traditions‘ (Sanderson 1988)“, abschließender Vortrag zum Symposium Śaivism and the Tantric Traditions, University of Toronto, 26.-28. März 2015 (Video-Aufnahme unter <https://oxford.academia.edu/AlexisSanderson>, zuletzt aufgerufen am 7.1.2020).
- 2019 „How public was Śaivism?“, in: Mirnig et al. 2019: 1-46.
- Sankar, K.G.
1931 „Some Problems of Indian Chronology“, in: *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute* 12.4: 301-361.
- Sarbacker, Stuart Ray
2013 „Herbs (*auṣadhī*) as a Means to Spiritual Accomplishments (*siddhi*) in Patañjali’s *Yogasūtra*“, in: *International Journal of Hindu Studies* 17.1: 37-56.
- Sarin, San
2004 „*Mahābhārata*: the numbers 18 and 108 through *akṣauhiṇī*“, in: *Indologica Taurinensia* 30: 237-252.
- Sarkar, Bihani
2017 *Heroic Shāktism: The cult of Durgā in ancient Indian kingship*, Oxford.
- Sastri, Taruvagraharam Ganapati (ed.)
1917 *The Mattavilāsaprahasana of Śrī Mahendravikramavarman*, Trivandrum (Trivandrum Sanskrit Series 55).
- Sastri, K.A. Nilakantha
1999 *A History of South India*, London (1955).
- Sathaye, Adheesh
2010 „The Production of Unpleasurable Rasas in the Sanskrit Dramas of Ārya Kṣemīśvara“, in: *Journal of the American Oriental Society* 130.3: 361-384.
- Sathyanarayanan, R.
2015 *Śaiva Rites of Expiation. A First Edition and Translation of Trilocanaśiva’s Twelfth-Century Prāyaścittasamuccaya (With a Transcription of Hṛdayaśiva’s Prāyaścittasamuccaya)*, Pondichéry.
- Scharfe, Hartmut
1968 *Untersuchungen zur Staatsrechtslehre des Kauṭalya*, Wiesbaden.

- Scharpé, Adriaan Alberik Maria
1937 *Bana's Kadambari – vertaling van het Sanskrit in het Nederlands, van het Uttarabhaga en van gedeelten van het Purvabhaga, met inleiding, aantekeningen en lexicographisch appendix*, Leuven.
- Schlingloff, Dieter
1983 „Ein Zyklus des Buddhalebens in Ajanta“, in: *Wiener Zeitschrift für die Kunde Südasiens* 27: 113-148.
2000 *Ajanta. Handbuch der Malereien. Handbook of the Paintings*. 1: *Erzählende Wandmalereien. Narrative Wall-paintings*, 3 Bde., Wiesbaden.
- Schomburg-Scherff, Sylvia M.
1997 „Arnold van Gennep (1873-1957)“, in: Axel Michaels (ed.), *Klassiker der Religionswissenschaft. Von Friedrich Schleiermacher bis Mircea Eliade*, München, p. 222-233.
- Schulz, Friedrich August
1958 *Die philosophisch-theologischen Lehren des Pāśupata-Systems nach dem Pañcārthabhāṣya und der Ratnatīkā*, Bonn.
- Searle, John R.
1975 „The Logical Status of Fictional Discours“, in: *New Literary History* 6.2: *On Narrative and Narratives*, p. 319-332.
- Sears, Tamara I.
2014 *Worldly Gurus And Spiritual Kings: Architecture and asceticism in medieval India*, New Haven etc.
- Sexl, Martin
2004 *Einführung in die Literaturtheorie*, Wien.
- Shackle, Christopher und Rupert Snell (ed.)
1992 *The Indian Narrative: Perspectives and Patterns*, Wiesbaden.
- Sharma, Har Dutt
1941 „Hāṣya as a Rasa in Sanskrit Rhetoric and Literature“, in: *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute* 22: 103-115.
- Sharma, Nripendra Nath
2003 *Aśvaghosa's Buddhacarita: A Study*, Kolkata.
- Shastri, Ajay Mitra
1998 *The Sātavāhanas and the Western Kshatrapas: a historical framework*, Nagpur.
- Shulman, David
2014a „Waking Aja“, in: Bronner et al. 2014: 35-70.
2014b „Persons Compounded and Confounded. A Reading of Bāṇa's *Kādambarī*“, in: Bronner et al. 2014: 277-307.
- Siegel, Lee
1989 *Laughing Matters: Comic Tradition in India*, Delhi.
1995 *City of Dreadful Night: A Tale of Horror and the Macabre in India*, Chicago.
- Sircar, Dines Chandra
1936 *The Early Pallavas*, Lahore.
- Sparshot, Francis Edward
1967 „Truth in Fiction“, in: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* 26: 3-7.
- Spink, Walter
2005-2014 *Ajanta: History and Development*, 6 Bde., Leiden (Handbuch der Orientalistik 2.18).
- Sprung, Mervyn
1973 „The Madhyamika Doctrine of Two Realities as a Metaphysic“, in: Mervyn Sprung (ed.), *The Problem of Two Truths in Buddhism and Vedānta*, Dordrecht, p. 40-53.
- Squarcini, Federico
2007 „*India and Europe: At the Dawn of a New Hermeneutic Era*“, in: Preisendanz 2007: 3-21.

- Steinbach, Erwin (tr.)
 2008 *Jayadeva, Gitagovinda: Lieder zum Lob Govindas*, Frankfurt am Main / Leipzig.
- Steiner, Roland
 1997 *Untersuchungen zu Harṣadevas Nāgānanda und zum indischen Schauspiel*, Swisttal-Odendorf (Indica et Tibetica 31).
 2010a „Philologische Untersuchungen zum Bhagavadajjuka“, in: Heidrun Brückner, Karin Steiner, Roland Steiner (ed.), *Barrieren – Passagen: Analysen, Übersetzungen und Aufführungsweisen dramatischer Texte aus Indien*, Wiesbaden, p. 77-115.
 2010b „Truth Under the Guise of Poetry: Aśvaghōṣa’s ‘Life of the Buddha’“, in: Linda Covill, Ulrike Roesler, Sarah Shaw (ed.), *Biography in the Buddhist Traditions*, Boston, p. 89-121.
 2018a „Die Schauspiele des Dichters Aśvaghōṣa“, in: Oliver von Criegern, Gudrun Melzer, Johannes Schneider (ed.), *Saddharmāmṛtam. Festschrift für Jens-Uwe Hartmann zum 65. Geburtstag*, Wien, p. 489-500 (Wiener Studien zur Tibetologie und Buddhismuskunde 93).
 2018b „Indologie? Vom Jubiläum und vom Sterben“, in: *Südasiens* 3: 16-19.
- Steiner et al. (ed., tr.)
 2006 siehe BHA.
- Sternbach, Ludwig
 1973 „Subhāṣita-Saṃgraha-s, A Forgotten Chapter in the Histories of Sanskrit Literature“, in: *Indologica Taurinensia* 1: 169-255.
 1974 *Subhāṣita, gnomic and didactic Literature*, Wiesbaden (A History of Indian Literature 4.1).
- Stietencron, Heinrich von
 1969 „Bhairava“, in: *Deutscher Orientalistentag 17 (1968) (= Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft, Supplement I)*: 863-871.
 1983 „Die Göttin Durgā Mahiśāsūramardīnī: Mythos, Darstellung und geschichtliche Rolle bei der Hinduisierung Indiens“, in: *Visible Religion* 2: 118-166.
- Stolnitz, Jerome
 1992 „On the Cognitive Triviality of Art“, in: *British Journal of Aesthetics* 32: 191-200.
- Smith, David
 2009 „Innuendo and Irony in Bāṇa’s Treatment of Kings and Ascetics“, in: Rossi und Pieruccini 2009: 149-161.
- Smith, Travis L.
 2011 „Tantras“, in: Knut A. Jacobsen (ed.), *Brill’s Encyclopedia of Hinduism*, Bd. 2: *Sacred Texts, Ritual Traditions, Arts, Concepts*, Leiden etc., p. 168-181.
- Tartakov, M. und V. Dehejia
 1984 „Sharing, Intrusion, and Influences: The Mahiśāsūramardīnī Imagery of the Cālukyas and the Pallavas“, in *Artibus Asiae* 45.4: 287-345.
- Tavaszi, Adrián
 2014 *Die Schicksalsgöttin des Harivamsa: Eine historisch-hermeneutische Analyse*, Münster.
- Taylor, McComas
 2007 *The Fall of the Indigo Jackal. The Discourses of Division and Pūrṇabhadra’s Pañcatantra*, Albany.
- Thapar, Romila
 2012 *Interpreting Early India*, Oxford.
- Tieken, Herman
 2001 *Kāvya in South India. Old Tamil Caṅkam Poetry*, Groningen.
 2014 „Bāṇa’s Death in the Kādambārī“, in: Bronner et al. 2014: 263-276.
- Tieken, Herman (ed.)
 1983 *Hāla’s Sattasāi. Stemma and Edition (Gāthās 1-50), with Translation and Notes*, Leiden.
- Tilakasiri, J.
 1978 „Religious Elements in Sanskrit Poetic Technique“, in: *Indologica Taurinensia* 6: 313-323.

- Timalsina, Sthaneshwar
 2011 „Mantras“, in: Knut A. Jacobsen (ed.), *Brill's Encyclopedia of Hinduism*, Bd. 2: *Sacred Texts, Ritual Traditions, Arts, Concepts*, Leiden etc., p. 402-415.
 2016 „A Cognitive Approach to Tantric Language“, in: *Religions* 7.12: 1-19 (online zugänglich unter <https://www.mdpi.com/2077-1444/7/12/139>, zuletzt aufgerufen am 7.1.2020).
- Trikha, Himal
 2012 *Perspektivismus und Kritik: Der epistemische Pluralismus der Jainas angesichts der Polemik gegen das Vaiśeṣika in Vidyānandins Satyaśāsanaparīkṣā*, Wien (Publications of the De Nobili Research Library 36).
- Tripathy, J.
 2007 *Kādambarī studies in the light of Bhānu-chandra*, Delhi.
- Törzsök, Judit
 1999 *The Doctrine of Magic Female Spirits: A Critical Edition of Selected Chapters of the Siddha-yogēśvarimata(tantra) with Annotated Translation and Analysis* (unveröffentlichte Dissertationsschrift, Menon College, University of Oxford).
 2011 „Kāpālikas“, in: Knut A. Jacobsen (ed.), *Brill's Encyclopedia of Hinduism*, Bd. 2: *Sacred texts and languages – ritual traditions – arts – concepts*, Leiden etc., p. 355-361.
 2014 „Women in Early Śākta Tantras: Dūtī, Yoginī and Sādhakī“, in: *Cracow Indological Studies* 16: 339-367.
- Touraint, Alain
 1973 *Production de la société*, Paris.
- Tournier, Vincent
 2017 *La formation du Mahāvastu et la mise en place des conceptions relatives à la carrière du bodhisattva*, Paris.
- Tubb, Gary
 2014a „Baking Umā“, in: Bronner et al. 2014: 71-85.
 2014b „On the Boldness of Bāṇa“, in: Bronner et al. 2014: 308-354.
- Turner, Victor
 1969 *The Ritual Process: Structure and Anti-Structure*, London.
- Unni, Narayanan Parameswaran (ed.)
 1973 „Mattavilāsa Ṭippanam“, in: *Journal of the Kerala University Oriental Research Institute and Manuscripts Library* 19.1-2: 7-17.
- Unni, Narayanan Parameswaran (ed., tr.)
 1998 *Mattavilāsa Prahāsana*, Delhi 1998.
- Upadhye, Adinath N. (ed.)
 1949 siehe Lī.
 1970 *Saptaśatīśāra with Bhāvadīpikā of Vema Bhūpāla, along with the Chappañṇaya-Gāhāo (Text and Chāyā)*, Kolhapur (Shivaji University Sanskrit and Prakrit Series 3).
- Van Gennep, Arnold
 1960 *The Rites of Passage*, tr. Monika B. Vizedom und Gabrielle L. Caffee, London (französisches Original: *Les rites de passage*, Paris 1909).
- Vasudeva, Somadeva und Bergljot Chiarucci
 2012 „The Earliest Commentaries to the *Gāhākośa*: Tribhuvanapāla's *Chekoktivicāralīlā* and Upādhyāya Lakṣmīdhara's *Saptaśatakaṭīkā*“, in: *Journal of the Nepal Research Centre* 14: 37-52.
- Vekerdi, Józef (tr.)
 1963 *A hulladémon huszonöt meséje. Szanszkrit tündérmesék [Vetālapañcaviṃśati]*, Budapest.
 1999 *Asvaghōsa. Buddha élete*, Budapest.
- Venkayya, Rai Bahadur
 1895 „Four Ancient Tamil Inscriptions at Tirukkalukkunram“, in: *Epigraphia Indica* 3 (1894-95): 276-286.

- Velankar, Hari Damodar
 1944 *Jinaratnakośa: An Alphabetical Register of Jain Works and Authors*, Bd. 1: *Works*, Poona.
- Vogel, Claus
 1966 „On the First Canto of Aśvaghōṣa’s *Buddhacarita*“, in: *Indo-Iranian Journal* 9: 266-290.
 1972 „On the Exact Date of Amṛtānanda’s Recension of Aśvaghōṣa’s *Buddhacarita*“, in: *Indo-Iranian Journal* 14: 210-217.
- von Hinüber, Oskar
 1992 *Sprachentwicklung und Kulturgeschichte. Ein Beitrag zur materiellen Kultur des buddhistischen Klosterlebens*, Mainz (Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften und der Literatur 6).
 1996 *A Handbook of Pāli Literature*, Berlin / New York.
 2001 *Das ältere Mittelindisch im Überblick*, Wien.
- Vose, Steven M.
 2006 „The Violence of Devotion: *Bhakti*, Jains, and the *Periyapurāṇam* in Telling Early Medieval Tamil History (7th to 12th c.)“, in: *Culture: The Graduate Journal of Harvard Divinity School* 1: 103-126.
- Wackernagel, Jacob
 1905 *Altindische Grammatik*, Band II, Teil 2: *Die Nominalsuffixe*, Göttingen.
- Wagle, N.K. und Olle Qvarnström (ed.)
 1999 *Approaches to Jaina Studies: Philosophy, Logic, Rituals and Symbols*, Toronto.
- Walton, Kendall
 2004 „Fiction and Nonfiction“, in: Eileen John, Dominic McIver Lopes (ed.), *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, Mass., p. 36-89.
- Wangu, Madhu Bazaz
 2003 *Images of Indian Goddesses: Myths, Meanings and Models*, New Delhi.
- Warder, Anthony Kennedy
 1988 *Indian Kāvya Literature*, Bd. 5: *The Bold Style (Śaktibhadra to Dhanapāla)*, Delhi.
 1990a *Indian Kāvya Literature*, Bd. 2: *Origins And Formation Of The Classical Kāvya*, Delhi (2. rev. Ausg.).
 1990b *Indian Kāvya Literature*, Bd. 3: *The Early Medieval Period (Śūdraka to Viśākhdatta)*, Delhi (2. rev. Ausg.).
 1994 *Indian Kāvya Literature*, Bd. 4: *The Ways of Originality (Bāṇa to Dāmodaragupta)*, Delhi (Nachdr. d. Ausg. 1983).
 1999 „Jaina Aesthetics“, in: Wagle und Qvarnström 1999: 342-347.
 2009 *Indian Kāvya Literature*, Bd. 1: *Literary Criticism*, Delhi (2. rev. ed.).
- Weber, Albrecht
 1853 „Analyse der *Kādambarī*“, in: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 7: 582-589.
- Weber 1881 Albrecht Weber, *Das Saptaçatakam des Hāla*, Leipzig (Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes 7.4) (Nachdr. Nendeln 1966).
- Weller, Friedrich
 1926-1928 *Das Leben des Buddha von Aśvaghōṣa: tibetisch und deutsch*, 2 Bde., Leipzig.
- Weller, Friedrich
 1980 *Untersuchung über die textgeschichtliche Entwicklung des tibetischen Buddhacarita*, Berlin (Abhandlungen der sächsischen Akademie der Wissenschaften zu Leipzig, philologisch-historische Klasse Band 69.3).
- Werba, Chlodwig H.
 1997 *Verba Indoarica. Die primären und sekundären Wurzeln der Sanskrit-Sprache*, Teil 1: *Radices Primariae*, Wien.

- Westergaard, Niels Ludvig
1862 *Ueber den ältesten Zeitraum der indischen Geschichte mit Rücksicht auf die Litteratur [und] Ueber Buddha's Todesjahr und einige andere Zeitpunkte in der älteren Geschichte Indiens*, Breslau [Übersetzung aus dem Dänischen zweier 1860 veröffentlichter Abhandlungen].
- Wezler, Albrecht
1976 „Zur Proklamation religiös-weltanschaulicher Toleranz bei dem indischen Philosophen Jayantabhata“, in: *Saeculum* 27.4: 329-347.
- White, Hayden
1973 *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, Baltimore.
1987 *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore.
- Wilde, Oscar
1921 *Intentions*, London (1891).
- Williams, R.
1963 *Jaina Yoga. A Survey of the Mediaeval Śrāvakācāras*, London etc. (London Oriental Series 14).
- Winternitz, Moriz
1920 *Geschichte der Indischen Litteratur*, Bd. 3: *Die Kunstdichtung – Die wissenschaftliche Litteratur – Neuindische Litteratur – Nachträge zu allen drei Bänden*, Leipzig.
- Yokochi, Yuko
1999 „Mahiṣāsuramardinī Myth and Icon, Studies in the Skandapurāna II“, in: *Studies in the History of Indian Thought (Indo-Shisōshi Kenkyū)* 11: 65-103.
2013 *The Skandapurāna III: Adhyayas 34.1-61, 53-69: The Vindhyaśinī Cycle*, Groningen.
- Yün-hua, Jan
1970 „Nāgārjuna, One or More? A New Interpretation of Buddhist Hagiography“, in *History of Religions* 10.2: 139-155.
- Zysk, Kenneth G.
2008 „Indian Traditions of Physiognomy: Preliminary Remarks“, in: Knut A. Jacobsen (ed.), *Theory and Practice of Yoga: Essays in Honour of Gerald James Larson*, Delhi.

Transgressive śivaitische Praktiken in frühen Darstellungen der Sanskrit- und Prakrit-Dichtung.

Eine literarisch-kognitivistische Studie.

Zusammenfassung

Die vorliegende Studie ist einzelnen Beispielen literarischer Figuren gewidmet, deren Ausgestaltung Merkmale śivaitischer, meist asketischer Praktiken enthalten. Sie Figuren stammen aus sechs ausgewählten Werken der indischen Kunstdichtung in Sanskrit und Prakrit. Die Werke von jeweils verschiedenen Autoren stammen aus der Zeit des ersten bis zehnten Jahrhunderts und sind formal je verschiedenen Genres zuzurechnen. Gemeinsam ist ihnen die literarisch verarbeitete Außenansicht auf Vertreter und Vertreterinnen esoterischer Traditionen des Śivaismus. Diese werden mithilfe religiös-normativer Literaturwerke identifiziert und ins Licht der jeweiligen traditionseigenen Innenansichten, die sich daraus erschließen, gerückt. Zugleich werden auch die zahlreichen literarischen Stilmittel berücksichtigt, die in den Darstellungen erkennbar sind.

Neben einer grundsätzlichen ästhetischen Wertschätzung der historischen Literaturwerke ist die Studie im Wesentlichen von zwei Fragen geleitet: Worin liegt die Kunstfertigkeit der ausgewählten Dichtungen, das heißt der Werke im Ganzen und der daraus herausgegriffenen Passagen im Speziellen, und ist sie im Zusammenhang mit der Thematik der Studie von Bedeutung? Und: Können literarische Werke, deren Inhalt weitgehend fiktiv ist, überhaupt Wissen vermitteln, und wenn ja, welche Art von Wissen? Im Versuch, diese Fragen zu beantworten, werden die dichterischen Darstellungen in ihrem jeweiligen literarischen, historischen und kulturellen Kontext unter die philologische Lupe genommen. Für dieses sogenannte close reading wurden unter anderem inhaltlich oder genrespezifisch relevante Paralleltexte in Sanskrit und Prakrit, historische Kommentarwerke in Sanskrit und rezente Sekundärliteratur in Hindi und europäischen Sprachen berücksichtigt. Übersetzungen aus den Literaturwerken werden stets die Passagen aus den Quellentexten beigelegt, und im Falle literarisch-dichterischer Werke wurde stets versucht, das Original inhaltlich wie formal so getreu als möglich nachzubilden.

Auf diese Weise sollen Erkenntnisse in drei Bereichen gewonnen werden: in Bezug auf (1) die dargestellten, gegenständlichen Inhalte wie religiöse Traditionen, soziale Umgangsformen und andere kulturgeschichtliche Details; (2) die Texte selbst, das heißt zum einen deren sprachliche, und formale Ausgestaltung, bisweilen auch deren Überlieferungsgeschichte; und (3) die literarischen Verfahren und die Art und Weise, durch die dichterische, weitgehend fiktionale Kompositionen überhaupt zur Wissensvermittlung beitragen. Der letztgenannte Punkt gründet auf Elementen der seit den letzten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts entwickelten Theorie des literarischen Kognitivismus.

Insgesamt bietet die Studie somit eine Untersuchung kultur- und geistesgeschichtlicher Phänomene vermittelt historischer fiktionaler Literatur und zugleich neue Interpretationen von Passagen fiktionaler Dichtungen auf der Grundlage historischer Forschung mit besonderem Augenmerk auf den Erkenntniswert der literarischen Fiktionen.

Transgressive Śaivite Practices in Early Works of Sanskrit and Prakrit Poetry.

A cognitive literary study.

Abstract

The present study is focused on literary representations of fictional śaiva ascetics in six different works of Sanskrit and Prakrit kāvya literature. The literary compositions are early examples of different literary genres, written by authors of different religious affiliation in the 1st or 2nd to 10th centuries. The selected passages are analysed in due consideration of the identifiable literary techniques applied by the poets and in the light of the extant prescriptive and normative works of the supposedly depicted religious traditions.

Apart from a general aesthetic appreciation of the historical works of literature, the study is guided by two major questions: Wherein lies the artistic achievement of the selected works and passages? And: are works of literary fiction in a position to convey knowledge, and if so, what kind of knowledge? In order to pursue these questions the passages are interpreted in their respective literary, historical and cultural contexts. For this so called close reading a wide range of relevant literature was taken into consideration, such as parallel texts in

Sanskrit and Prakrit, historical commentaries and normative literature in Sanskrit, and recent secondary literature in Hindi and several European languages. Quotations from the original text passages are translated into German throughout, conveying elements not only of content but also of form as faithful as possible.

Gain of knowledge is thereby aimed at in three different areas of research: (1) content matter such as the represented religious traditions, social forms of interaction and other points of cultural history; (2) the literary works under focus, their linguistic features as well as their transmission histories; and (3) the literary techniques by which the analysed works of fiction contribute to conveying knowledge. This last point draws on elements of the recent theory of aesthetic or literary cognitivism.

On the whole, the study provides an investigation on Indian cultural and intellectual history by means of historical literary works of fiction, and at the same time offers new interpretations of passages of literary fiction on the basis of historical research with a constant focus on the epistemic value of the literary fictions.