

# Kunstdichtung in den Höhlen von Rmgarh

Autor(en): **Falk, Harry**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen  
Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société  
Suisse-Asie**

Band (Jahr): **45 (1991)**

Heft 2

PDF erstellt am: **04.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-146919>

## **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

## **Haftungsausschluss**

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

# KUNSTDICHTUNG IN DEN HÖHLEN VON RĀMGARH

Harry Falk

0. In Sirguja, Chota Nagpur, etwa 300 km südlich von Allahabad, befindet sich in einer Kette von Sandsteinformationen eine Erhebung namens Rāmgarh.<sup>1</sup> Mit einer Höhe von fast 1000 m ragt der Gipfel hoch über seine Umgebung hinaus. Dichter Dschungel begrünzte zumindest im letzten Jahrhundert die tiefer gelegenen Teile des Hügellandes und die Flanken des Berges, so daß Tiger, Büffel und Elefanten dort einen Lebensraum fanden. Nach seiner Entdeckung durch J.R. Ouseley<sup>2</sup> 1848 und nach einem Besuch durch T. Dalton<sup>3</sup> im Jahre 1865 war es V. Ball,<sup>4</sup> der 1873 den Berg mit seinen vielen Tempeln und Ruinen ausführlich beschrieb. An einer ebenen Stelle auf halber Strecke des Aufstiegs sprudelt eine Quelle aus einer hohen Felswand. Hier finden auch heute noch zu den Vollmonden des Māgha, Caitra und Vaiśākha Feste statt (Beglar 34). An Ruinen von Tempeln vorbei führt der Weg zum Gipfel, wo sich mehrere Höhlen befinden, von denen zwei durch Menschenhand verändert wurden. Sie sind zu erreichen, indem man von einem flachen Vorplatz aus durch einen natürlichen Tunnel von etwa 50 m Länge, 4 m Höhe und 3 m Breite (Ball 244b) eine senkrecht aufstrebende Felswand durchquert. Am anderen Ende mündet der Tunnel in eine halbrunde Senke, etwa 70 x 70 m,<sup>5</sup> die an drei Seiten von hohen Steilwänden gesäumt ist und an der freien Seite eine großartige Aussicht über den Dschungel der Ebene bietet. Dreißig Meter schräg über dem Boden des Kessels ist der Eingang zu einer Höhle sichtbar, die bei der Bevölkerung als Sītābeṅgā bekannt

- 1 Nach Vincent A. Smith, *A History of Fine Art in India and Ceylon, from the earliest times to the present day*, Oxford 1911, S. 273, sind die Koordinaten 22°53' N., 82°55' Ost; sicher verfehlt ist die Angabe bei J.C. Nagpall, *Mural Paintings in India*, Delhi 1988, S. 145, mit 24°10' Nord, 82°30' Ost.
- 2 J.R. Ouseley, "On the Antiquities of Sargujâ and its neighbourhood", JASB 17 (1848), 65-68 (Physical Science). Über die Tierwelt S. 67; eine Zeichnung des Tempels auf der Spitze S. 65.
- 3 T. Dalton, "Notes of a tour made n 1863-64 in the Tributary Mehals under the commissioner of Chota-Nagpur, Bonai, Gangpore, Odeypore and Sirgooja", JASB 34 (1865), 1-31 (Natural Science).
- 4 V. Ball, "On the Antiquities of Rāmgarh Hill, District of Sargujâ", IA 2 (1873), 243-246.
- 5 Dalton (26): "The horse shoe embraces an acre or two of ground, well wooded and undulating, so that a considerable body of men could conveniently encamp there."

ist. Die zweite Höhle namens Jogīmārā ist von der Senke aus nicht zu erkennen<sup>6</sup> und von der ersten aus über einen Felsvorsprung zugänglich.

Ball beschrieb die Höhlen und brachte Nachzeichnungen zweier Inschriften mit, die er darin entdeckt hatte. Die erste Höhle stellte er in mehreren Graphiken vor und deutete sie als Wohnhöhle, weil ihm die ausgedehnten, umlaufenden flachen Bänke zum Schlafen geeignet schienen (245b).

A. Cunningham<sup>7</sup> versuchte, Balls Nachzeichnung zu lesen und entzifferte einen "*Thera Devadata*", den er für den Gegenspieler Buddhas selben Namens hielt (33). Er schickte J.D. Beglar nach Rāmgarh, der 1882 einen ausführlichen Bericht,<sup>8</sup> genaue Umzeichnungen, Photographien und Abklatsche mitbrachte. Beglar erkannte die Bedeutung des hoch aufragenden Berges für die Geschichte der indischen Mythologie, indem er zeigte, daß er mit dem Citrakūṭa des Rāmayaṇa identisch sein könnte (42ff.).<sup>9</sup>

In der ersten, damals vollständigen Sammlung von Inschriften Aśokas durch A. Cunninghams von 1877 finden sich dann die zwei Texte aus den "Rāmgarh Caves in Sirguja" (33, 105, Pl. XV) verzeichnet, offenbar, weil Cunningham sie dem Maurya-König zuordnete (Beglar 31). In der Neubearbeitung der Aśoka-Inschriften von Hultsch<sup>10</sup> tauchen die beiden Texte nicht mehr auf. Auch D.C. Sircar ließ 1942 diese Inschriften in seinen *Select Inscriptions* unerwähnt. Die beiden Texte stammen sicher nicht von Aśoka, dennoch war die Einschätzung Cunninghams nicht ganz unberech-

6 Ouseley (66) sah "some wonderful caves", Dalton spricht (27) von "two large caves", vgl. Beglar 40; nach Ball kannten die Einheimischen jedoch nur die erste, große Höhle.

7 Alexander Cunningham, *Inscriptions of Asoka* (CII, 1). Calcutta 1877 (repr. Varanasi 1961).

8 J.D. Beglar, *Report of Tours in the South-Eastern Provinces in 1874-75 and 1875-76. ASI Report*, 12. Calcutta 1882, "Rāmgarh", S. 31-55.

9 A. Cunningham bestritt diese Gleichsetzung, *ASI Report* 21, Calcutta 1885, S. 10-13, ohne stichhaltige Argumente zugunsten des heute so genannten Citrakūṭa (110 km WSW von Allahabad zwischen Banda und Karwi) vorbringen zu können; F.E. Pargiter, "The Geography of Rāma's Exile", *JRAS* 26 (1894), 240, und Haraprasād Shāstri, "The identification of Ramagiri, the starting point of the cloud in the cloud-messenger of Kalidāsa with Ramagarha Hill in the Sugrujā State", *PASB* 1902, 90f. sahen Gründe, Beglar zu folgen. M.V. Kibe, "Further light on Rāvanas Laṅkā located in Central India from Vālmiki's Rāmayaṇa", *ABORI* 17 (1935/36), wertete die Entfernungsangaben in *yojana* und *krośa* als absolute Distanzen. J.L. Brockington hat in seinem Werk *Righteous Rāma*, Delhi/Oxford 1984, mehrfach davor gewarnt, hinter Schilderungen der Geographie oder Flora allzu reale Vorbilder zu vermuten. Dennoch war er, einer brieflichen Mitteilung zufolge, "struck by the extent to which his [Beglar's] description of the area can be tied in with the Rāmayaṇa evidence."

10 E. Hultsch, *Inscriptions of Asoka, New Edition*, Oxford 1925 (repr. Delhi 1969).

tigt. Sie haben manches Auffällige zu bieten, was die frühe Geschichte zweier Künste, der Dichtung und der Malerei, erhellen könnte.

1. Cunningham stützte sich in seinem Aśoka-Band für Wiedergabe (pl. XV) und Transkription (105) auf Beglars Material. Auf der Basis dieser teils ungenauen Nachzeichnung versuchte A.-M. Boyer,<sup>11</sup> die Lesungen zu verbessern und den Text zu übersetzen. Auch R. Pischel<sup>12</sup> ging noch von Beglars Abschrift aus, als er 1906 Bezüge zum indischen Schattenspiel untersuchte.

In der Saison 1903/04 zog T. Bloch noch einmal in diese Berge, um sich als Philologe besonders um strittige *akṣaras* der beiden Inschriften zu kümmern. Er entdeckte dabei, daß die größere und sofort sichtbare Höhle für Zwecke des Theaters hergerichtet wurde, denn im abschüssigen Fels davor fand er eine Reihe höherer Stufen, die er als Sitzbänke für Zuschauer interpretierte. Mit der Vorstellung des griechischen Theaters im Kopf vermutete er die Akteure unten im Kessel und das Publikum auf den Stufen vor der Höhle (127). Er sah hier einen "Greek influence on the Indian drama" (127) bezeugt. In einer Mitteilung an E. Windisch<sup>13</sup> sprach er 1904 von "Amphitheater" und Sitzen, "ganz nach Art eines griechischen Theaters" (456). H. Lüders<sup>14</sup> glaubte kurzfristig, diese Erklärung durch literarische Zeugnisse untermauern zu können. Blochs ausführlicher Bericht erschien 1906.<sup>15</sup>

Dabei sprachen sowohl die Ortsbeschreibung von Bloch wie das Textbeispiel Lüders' gegen jede griechische Einflußnahme. Bloch fand am Eingang der Höhle zwei Löcher, die "evidently were made to hold wooden posts, to which the curtain was fastened" (127). Da ein Vorhang hinter dem Publikum keinen Sinn macht, müssen die Schauspieler in der Höhle und nicht in der Senke des Kessels agiert haben.

Lüders zitierte 1904 eine Inschrift aus Mathurā, wo von einer *lena-śobhikā* die Rede sein soll, einer "Höhlenschauspielerin" (868).

- 11 A.-M. Boyer, "Les inscriptions de Takht i Bahi, de Zeda et de Rāmgarh Hill", JA 3 (1904), 478-488.
- 12 R. Pischel, "Das altindische Schattenspiel", SKPAW 1906, 482-502.
- 13 Th. Bloch, "Ein griechisches Theater in Indien", ZDMG 58 (1904), 455-457.
- 14 Heinrich Lüders, "Indische Höhlen als Vergnügungsorte", ZDMG 58 (1904), 867f; engl. Übersetzung "Indian caves as pleasure-resorts" in IA 34.1905, 199ff.
- 15 T. Bloch: "Caves and Inscriptions in Rāmgarh Hill". ASIAR 1903/1904, Delhi 1906, 123-131.

Später gab er dieses Argument auf,<sup>16</sup> verwies aber auf Nāṭyaśāstra (ed. Ghosh) 2,80 *kāryaḥ śailaguhākāro dvibhūmir nātyamandapah*, "The playhouse should be made like a mountain cavern and it should have two floors". Einen Bezug zwischen Höhlen und Schauspielaufführungen darin sah Burgess 1905 auch in der Architektur einiger Höhlen in Nāsik, Junāgaḍh und Kudā erwiesen.<sup>17</sup>

Wenn also Architektur wie Text die Schauspieler in die Höhle plazieren, müssen die Zuschauer davor gesessen haben. Auf den Stufen, die Bloch für das Publikum reservierte, wird man sie nicht setzen wollen. Dort hätten sie sich beim Blick nach hinten in kürzester Zeit den Hals verrenkt. So bleibt einzig die Möglichkeit, das Publikum in der Senke zu lassen, wo es - im Gegensatz zu den höchstens 30 Plätzen oben<sup>18</sup> - in großer Zahl von unten die Schauspieler gut sehen und dank der Resonanz der Höhle auch gut hören konnte. Bei dieser Anordnung fehlt aber jeder Grund, an eine Parallele zum griechischen Theater zu denken. Die heute allgemein vertretene Ansicht eines einheimischen Ursprungs des indischen Theaters wird somit durch die Funde auf Rāmnāth Hill nicht widerlegt.

Schon R. Pischel verglich weiteres Material zu Darbietungen in Höhlen (483) und fand "nichts spezifisch Griechisches" an "Aufführungen in Höhlen, die naturgemäß nur wenige Zuschauer fassen konnten" (484). Anders als Bloch und Lüders sah er die Schauspieler also nicht in der Senke des Kessels. Die Zuschauer plazierte er etwas widersprüchlich einmal vor den Eingang der Sītābeṅgā-Höhle, sonst aber in die Höhlen selbst.

Über das Alter der beiden Höhlen können letztlich nur deren Inschriften Auskunft geben. Der Charakter der Brāhmī ist in beiden Fällen identisch, die Typen lassen sich nicht von jenen der Edikte Aśokas unterscheiden, nur das *ya* zeigt einen spitzen Winkel statt eines oder zweier Halbkreise. Diese spitze Form ist höchst selten und verrät wohl den gemeinsamen Schreiber beider Texte, nicht jedoch ihre Stellung in der Chronologie der Brāhmī. Trotz der geographischen Nähe zu Bharhut zeigt

16 Schon in seiner *List of Brāhmī inscriptions* von 1910 (19) las er aufgrund eines neuen Abklatsches *loṇaśobhikāye*, so daß im Nachhinein jeder Bezug zu Höhlen verloren ging; s. H.L., *Die Śaubhikas. Ein Beitrag zur Geschichte des indischen Dramas* (SKPAW), Berlin 1916, 731 Anm. 1, repr. *Philologica Indica*, Göttingen 1940, 422 Anm. 1.

17 James Burgess, "The Ramgarh hill caves in Sarguja", *IA* 34 (1905), 197-199 mit Lüders' Hinweis 198 Anm. 3.

18 Bloch 1904, 456.

die Schrift Altertümlichkeiten, die dort, an der Wende zum 1. Jh. v.Chr., nicht mehr auftreten:

- a. Das *a* hat noch keine Lücke zwischen den Bögen,
- b. *ba* und *tha* sind nur halb so hoch und in der oberen Hälfte des Schriftbandes angebracht.<sup>19</sup>
- c. der waagerechte Strich am *ha* sitzt unterhalb der rechten Spitze des Bogens.
- d. Das *bha* ist ein *da*-Haken und die zusätzliche Vertikale schließt nicht mit der oberen Vertikalen des Hakens ab.

Einige Einzelheiten erlauben es, die beiden Texte an bestimmte Schreibertraditionen Aśokas anzubinden:

a. Trennstriche zwischen Wörtern oder Sätzen gibt es bei Aśoka nur in Kālsī, Sahasrām und Uḍegolam.<sup>20</sup> Die ersten beiden Orte sind zudem miteinander verbunden durch ein *kha* mit Kreis am unteren Ende anstelle eines Punktes. Dieses *kha* mit Kreis findet sich sonst nur noch in den sog. Schismenedikten von Allahabad und Sārṇāth. Trennstriche (aber normales *kha* mit Punkt) sind auch von der Tafel aus Mahāsthān bekannt. In Rāmgarh treffen wir sowohl Trennstriche wie *kha* mit Kreis an. Die Fundstellen der Trennstriche wie des neuen *kha* liegen also mit ihrem Schwerpunkt in einem Kreis, der durch seinen Durchmesser mit den Endpunkten Pāṭaliputra und Prayāga definiert ist, so daß vom Kerngebiet des alten Maurya-Reiches gesprochen werden kann. Außerhalb dieses Kerngebietes finden sich nur die Edikte in Kālsī am Oberlauf der Yamunā. Die Sprache in den Edikten von Kālsī hat wenig Nordwestliches an sich. Es ist eine im Kern reine Māgadhī mit unwesentlichen Spuren eines Nordwest-Prakrits. Ab Edikt 10 wird die Schrift größer. Statt des einen, dentalen Sibilanten müssen es nun drei Zeichen sein, die nach keinem erkennbaren Prinzip auf das eine, gesprochene *s* verteilt werden;<sup>21</sup> mit

19 Diese Eigenart entstand aus den häufigen Vokabeln *budhe* und *thupe/thube*, bei denen das Zeichen mitsamt dem *u*-Strich so groß geschrieben wurde wie ein normales *aksara*.

20 Ein Strich in Maski in Linie 2 ist singulär und könnte als zu eng gestellter und deshalb wiederholter Beginn des folgenden *am* zu erklären sein.

21 Hutzsch lxxii: "we have to suppose that the writer spoke a dialect which knew no sibilant besides *s*, and that he used the letters *ś* and *sh* indiscriminately for expressing the same sibilant".

dem 10. Edikt setzen auch die Trennstriche ein.<sup>22</sup> Es steht der Annahme, der Schreiber von Kālsī sei aus Māgadha gekommen, nichts im Wege. Von da müßte er das *kha* mit Kreis mitgebracht haben und, für die zweite Serie, RE 10-14, die Sitte der Trennstriche sowie die Kenntnis von der Existenz dreier Sibilantenzeichen, auch wenn er mit ihnen dank seiner Herkunft in der Praxis nichts anzufangen wußte.

b. Nur an zwei Plätzen, in Kālsī und im später angebrachten, siebten Säulenedikt von Delhi-Toprā, findet sich die Besonderheit, daß ein Velar nach *i*, hauptsächlich im *taddhita*-Suffix *-ika*, einer lautlichen Veränderung unterliegen kann, die in der Schrift mit der Ligatur *ky* wiedergegeben wird.<sup>23</sup> Hultsch hat einige Fälle S. lxxi gesammelt. Sicher scheint, daß die Schreibung *-ikya* ein älteres *-ika* inhaltlich weiterführt, das sich lautlich über das durch *ikya* Repräsentierte später zu *iya* wandelte.<sup>24</sup>

Einige Belege aus Kālsī: Zeile 8 = RE3(D) und 29 = 11(B) *nātikyānam*, 16 = 5(M) *nātiky(e)*, 17 = 5(O) und 20 = 6(M) *cilathitikyā*, 26 = 9(I) *samsayikyese*, (L) *akālikye*, 28 = 10 (C) *pālatikyāye*, 30 = 11(E) *hidalogikye*, 34 = 12(M) *vachabhūmikyā*, Süd18 = 13(AA) *hidalogikapalalokikyā*. Eine ähnliche Anpassung hat auch der Alexander, Süd8 = 13(Q) *alikyāsudale*; erfahren. Die Regel war keineswegs zwingend, wie 30 = 11(D) *śuvamikyena* und 25 = 9(H)) *śuvāmikena* zeigen. Auch *atiyāyike*, 19 = 6(F) kommt ohne die neue Lautung aus.<sup>25</sup>

Aus dem nachträglich angebrachten 7. Säulenedikt von Topra stammen Zeile 23 = 7(R) *ambāvadikyā* und (S) *adhakosikyāni*. Janert<sup>26</sup> hat aufgrund anderer Indizien Kālsī und Topra 7 zu einem "Inschriftenkreis 2" zusammengefaßt. Die ausschließlich hier zu findende Sitte der *ikya*-

22 Hultsch las schon in RE 9 (G) nach *hedise* einen Strich, der von Cunningham, Sénart und Bühler noch als *ta[m]* gedeutet wurde. Klaus Ludwig Janert, *Abstände und Schlußvokalverzeichnungen in Aśoka-Inschriften* (VOHD Suppl. 10). Wiesbaden 1972, 123, Anm. 18, sah "Beschädigungen und Vertikale mit nach rechts fallendem Schrägstrich".

23 Daneben ist echtes *ky* in *sakyamunīti* in Lumbinī und in *cakya* und *sakya* (= *śakya*) in den Kleinen Felsenedikten, Sätze H und I, in Ahaurā, Bairāt und Brahmagiri erhalten.

24 Oskar von Hinüber, *Das ältere Mittelindisch im Überblick* (SÖAW, phil.-hist. Kl. 467). Wien 1986, 97 § 178.

25 21 = 14(C) *nikyam* hat Verwirrung gestiftet. Nach Ulrike Niklas, "Bemerkungen zu einer neuen Edition der 14 großen Felsenedikte des Aśoka in Erragudi", StII 10 (1984), 228, soll bei der einzigen Parallele, im Süden, nicht *nikāyam* (Sircar, Schneider) zu lesen sein, sondern *nicam*. So liegt der Verdacht nahe, der Schreiber von Kālsī habe nur ein undeutliches *ca*, mit einer Lücke in der Mitte des Bogens, als das ihm wohlvertraute *ky* fehlgelesen.

26 Janert, 27ff.

Schreibung bietet ein weiteres Indiz für den Zusammenhang der beiden Fundstätten. Auch für Topra 7 müssen wir mit einem aus Māgadha ange-reisten Schreiber rechnen.

Zur Klärung des Lautwertes<sup>27</sup> von *ky* könnte das ähnlich angelegte Zeichen *gy* in Kālsī wichtig sein, das dreifach in *kaligya-* erscheint (RE 13, A,C,D), neben einem *kaligesu* (RE 13, K). Da ein nasaliertes *ṅ* in *ka-liṅga-* die Basis bildet, könnte dieses *ṅ* zu einem reinen *ṅ* in den drei anderen Fällen verkürzt worden sein, wobei die Schreibung *gy* die Her-kunft des Nasals aus der Umgebung von *g* andeutet. Wenn diese Erklä-rung richtig sein sollte, dann dürfte auch *ky* nicht anders als *ṅ* auszuspre-chen sein. Allerdings sollte dieses diakritische Zeichen nur dort zu erwar-ten sein, wo der Nasal mit *k* oder *ṅk* austauschbar war.<sup>28</sup>

Der velare Nasal ist der einzige Laut der gesprochenen Māgadhī, der nicht von vornherein durch ein eigenes Zeichen in der Brāhmī vertreten war und der einer solchen Hilfskonstruktion bedurft hätte. Eine Zwi-schenstufe *-iṅa* könnte den Übergang von *-ika* zu *iya* in den östlichen Prakrits erheblich leichter erklären als ältere Ansätze.<sup>29</sup>

In jedem Fall haben wir im Graphem *ky* eine zeitlich begrenzte Beson-derheit<sup>30</sup> vorliegen, die, wie Kālsī und Toprā 7 zeigen, zur Zeit Aśokas nur bei wenigen Schreibern Anklang fand. Wie lange sie in Gebrauch war,

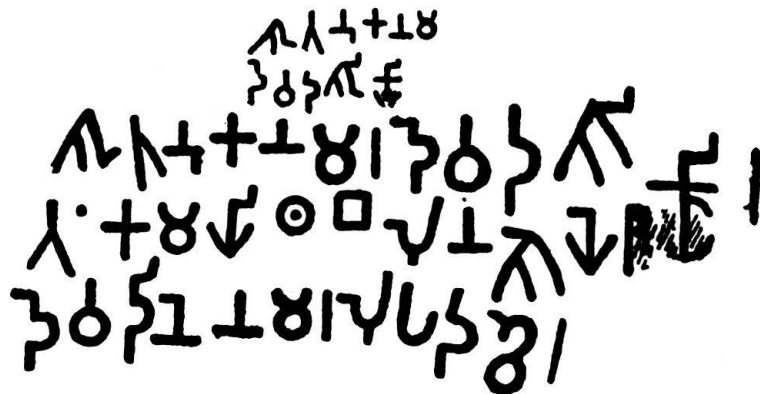
- 27 Hermann Berger (Rez.), "H. Lüders: Beobachtungen über die Sprache des buddhistischen Urkanons", GGA 210 (1956), hielt *ikya* für eine "orthographische Kontamination aus der volkstümlichen Form *-iya* und dem schriftsprachlichen *-ika*" ohne eigenen Lautwert, weil eine Palatalisierung des *k* nach *i* durch nichts zu stützen sei (104). Auch wenn sein letzter Punkt sicher zutrifft, so geht doch die Annahme einer Schriftsprache von falschen Voraussetzungen aus. Klaus Ludwig Janert, "Studien zu den Aśoka-Inschriften, III" (NAWG 1961,1), 1961, 9 Anm. 2, spricht dennoch wieder von einem "palatalisierte(n) *ika*", das "wohl ähnlich wie *i <c>ca* artikuliert" wurde.
- 28 Die jüngere Kharoṣṭhī bietet mehrere Parallelen. Eine Sonderform des *ga*, *g'a* transkribiert, ersetzt entweder das Suffix *-ka* oder ein *-ṅa-*. Vgl. E.J. Rapson, "On the Alphabet of the Kharoṣṭhī Documents discovered by Dr Stein at Niya in Chinese Turkestan", ICO 14, Bd. 1, Algiers 1905, 216, und É. Senart, "L'inscription du vase de Wardak", JA 4 (1914), 573.
- 29 Auch der Übergang von *-uka* zu *-uva* könnte über *-uṅa* erfolgt sein. Dies erscheint auch hier einfacher als die Annahme eines völligen Ausfalls des *k* mit nachträglich eingefügter *va-śruti*. Vgl. Heinrich Lüders, *Beobachtungen über die Sprache des buddhistischen Urkanons* (ADAWB 1952, 10), hg. von Ernst Waldschmidt. Berlin 1954, 80 § 91.
- 30 In der sakischen Brāhmī gibt es *kya* und *gya* als echte Parallelen zu *ca* und *ja*. Vgl. O. von Hinüber, "Die Paisācī und die Entstehung der sakischen Orthographie", Klaus Bruhn und Albrecht Wezler (Hg.), *Studien zum Jainismus und Buddhismus. Gedenkschrift für Ludwig Alsdorf* (ANIS, 23), Wiesbaden, 1981, 124, doch sind die Gründe für ein *kya* bei Aśoka und in der sakischen Brāhmī so verschieden, daß eine Identifizierung der Lautwerte nicht ratsam erscheint.



läßt sich nicht sagen. Sicher scheint nur, daß sie ihre Heimat im Kerngebiet der Mauryas hatte. Ihrer komplizierten Natur nach wird dem diakritischen Zeichen kaum ein langes Leben beschieden gewesen sein. Der Text aus der Höhle von Rāmgarh bietet in jedem Fall einen sicheren Beleg für die Kenntnis dieser lautlichen wie schriftgeschichtlichen Besonderheit im Osten und umgekehrt ist die Existenz dieses Zeichens in Rāmgarh ein unmißverständliches Indiz für die zeitliche Nähe dieses Textes zu Aśoka.

Beachtet man das Fehlen jeder Neuerung in der Brāhmī vor Ort, dann müssen die beiden Texte aus Rāmgarh vor Bharhut, Sāñchī und vor Heliodor entstanden sein, mithin deutlich vor 120 v.Chr. In Anbetracht der schriftgeschichtlichen Nähe zu Aśoka ist eine Datierung in die Zeit dieses Königs nicht ausgeschlossen. Auch außerhalb der Kreise, die für die Verschriftlichung der Texte Aśokas verantwortlich waren, etwa in Mahāsthān und Sohaurā, mit Sicherheit aber in den Jahrzehnten nach diesem außergewöhnlichen König, wurde es üblich, lange Vokale nur dann zu schreiben, wenn man Mißverständnisse vermeiden wollte. Dieselbe Einstellung hatte auch der Schreiber der beiden Höhlen-Texte, denn lange Vokale sind vor allem dann geschrieben, wenn der Leser ohne sie Schwierigkeiten gehabt hätte.

2. In der abseits gelegenen Jogīmārā-Höhle finden sich an der hinteren Wand fünf Zeilen. Die *akṣaras* sind so groß und tief eingemeißelt, daß alle Zeichen schon von Anfang an richtig gelesen werden konnten.<sup>31</sup> Nur in Zeile 14 interpretierte Belgar "the small dot at the bottom of the curve of *la*" (Bloch 128) als einen *u*-Strich. Die Photographie bei Bloch (Plate XLIIIb) und der Vergleich mit dem *lu* darunter zeigen, daß gemäß der Annahme Blochs nur *la* zu lesen sein kann:



31 Eine Ausnahme machen K.P. Jayaswal, "The Jogīmārā cave inscription", IA 48 (1919), 131 und A. Banerji-Sastri, "The Jogīmara Cave Inscription (with Plate)", JBORS 9 (1923), 273-293, die beide *kyi* als *ti* lesen.

śutanukanama  
 devadaśikyi  
 śutanukanama / devadaśikyi /  
 taṃkamayithabalanaśeye /  
 devadinenama / lupadakhe /

Bloch übersetzte dies mit: "Sutanukā by name, a Devadāsī. Sutanukā by name, a Devadāsī. The excellent among young men loved her, Devadinnā by name, skilled in sculpture" (129).

Die ersten beiden Zeilen sind in einer sehr kleinen Schrift gehalten, die Zeichen sind gerade 4,5 cm hoch. In Zeile drei begann der Schreiber noch einmal von vorn mit Zeichen, deren Höhe um 9 cm schwankt (Bloch 128). Dem Text in der kleinen Type fehlen auch die wichtigen Trennstriche, so daß er im folgenden als mißlungener Versuch einer Niederschrift gewertet und für die metrische Analyse außer Acht gelassen wird.

Boyer (485) und Pischel (493) erklärten *kamayitha* durch Pāli *kāmayitthā*, 3.sg.aor., "er liebte".

Falsch gelesenes *balunaśeye* wurde von Bloch mit Skt *batu*, "a young fellow", und Pāli *śeyyo*, Skt *śreyas*, verbunden, von Pischel wenig später aber als *\*bārṇāseya*, "vom Fluß Bārṇāsā stammend", gedeutet (493). Jayaswal und Banerji-Sastri lasen ebenfalls *lu* und interpretieren den *balunaśeye* als Varuṇasevaka, "worshipper of Varuṇa". Die richtige Lösung findet sich kommentarlos bei Lüders, der 1912 für seine Liste<sup>32</sup> schon die Lesung Blochs verwenden konnte: "the Balanaśeya (native from Bārṇāsī), loved her". Er hätte auf *bārṇāseyyaka* in Dīghanikāya II.110 und III.260 verweisen können.

Problematischer ist *lupadakhe*. Boyer sah einen "artiste en statues" (486) vor sich und Bloch hielt daneben einen Maler, "skilled in painting" (129) für möglich. Pischel wies auf Milindapañha 344,10 hin, wo ein solcher *rūpadakkha* in einer fiktiven Stadt idealer buddhistischer Laien angesiedelt ist. Pischel wollte diesen Berufsstand als Kopisten oder Korrektor von Handschriften interpretieren, wobei er die Quelle etwas gewaltsam umdeutete. Im Text selbst wird der *rūpadakkha* als Kenner der Ordensgerichtsbarkeit dargestellt. Lüders folgte 1912 in der *List* mit "copyist" noch Pischel. Vier Jahre später<sup>33</sup> wollte er den *rūpadakkha* auf

32 H. Lüders, *A List of Brahmi Inscriptions from the Earliest Times to about A.D. 400*, Appendix zu EI 10 (1912), Calcutta 1912, S. 93, No. 921.

33 Lüders, *Śaughikas* (wie Anm. 16) 703f. Anm. 1, Phil.Ind. 395f. Anm. 4.

der Basis des Mil als Arzt interpretieren. Doch zeigt seine eigene Übersetzung, daß ein weltlicher Richter viel besser zum Vergleich im Text passen würde. Falls der *rūpadakkha* des Mil für jenen in Rāmgārḥ nicht verbindlich sein sollte, könnte auch an einen Münzprüfer gedacht werden, der als *rūpadarśaka* im Arthaśāstra mehrfach erwähnt wird.<sup>34</sup> Diese Deutung wurde zuerst von D.R. Bhandarkar<sup>35</sup> vorgetragen und von S. Bandhyopadhyay<sup>36</sup> mit dem Hinweis auf den *rūpatarka* bei Patañjali<sup>37</sup> bekräftigt. Bandhyopadhyay wandte sich später auch gegen den von S.N. Ghosal (87) vorgetragenen Ansatz "expert in the theatrical art".<sup>38</sup> Zumindest die weite Verbreitung des Begriffs wird aus einem *rupadaka* in Ceylon deutlich, ohne daß der Sinn dadurch klarer würde.<sup>39</sup>

Nur Lüders<sup>40</sup> hat bislang die Vermutung geäußert, die Zeilen könnten einen Vers ausmachen: "Das verrät schon die Abteilung in drei Zeilen. Jede Zeile hat 17 Moren. Die Striche hinter *nama* in der ersten und dritten Zeile deuten vielleicht die Zäsur an" (46). Offenbar erwartete Lüders ein morenzählendes Metrum, doch konnte er für diese Konstruktion kein Beispiel vorbringen.

Anders sieht es aus, wenn wir ein silbenzählendes Metrum suchen. Die Zeilen 2 und 3 zählen zehn Silben, die erste dagegen elf. Relativ einfach zu definieren ist der Text von Zeile 2:

34 KA 2.5.10; 9,28; 12,25; 4.1,44.

35 D.R. Bhandarkar, *Aśoka (Carmichael Lectures)*, Calcutta 1925, 124ff; ders. "Silahara Cave Inscriptions", EI 22.1933/34, 31 "banker"; K.P. Jayaswal, "The Hathigumpha Inscription of Kharavela", EI 20 (1929/30), 81 Anm. 8 "currency officer".

36 Samaresh Bandyopadhyay, "A note on the Jogimara cave inscription". JAIH 11 (1977/78), 126-128.

37 Zu P. 1.4,52(4): *paśyati rūpatarkah kārṣāpanam, darśayati rūpatarkam kārṣāpanam* (337:13f.).

38 S.N. Ghosal, "On the interpretation of an old Brāhmī inscription found at the Jogimārā cave of Rāmgārḥ hills, JAS 21, (1979) 78-94; ders. im *Monthly Bulletin of the Asiatic Society* (Calcutta), VII,3 (1979), 14ff.; Samaresh Bandyopadhyay, "On the interpretation of the Jogimārā cave inscription", JAS 21 (1979), 44f. An einen "skilled actor" (704) dachte auch D.N. Sen in einem konfusem Aufsatz ("Yogimārā Cave Inscription: Is it Buddhistic?", 4. AIOC, Allahabad 1926, PT II, Allahabad 1928, 693-710), der jedoch die besten Abbildungen der Inschrift enthält.

39 S. Paranavitana, *Inscriptions of Ceylon, I*. Colombo 1970, S. 73 No. 940 aus dem Periyakadu-Vihāra oberhalb Kurunegale: *gapati-rupadaka-tiśaha lene*.

40 Heinrich Lüders, *Bruchstücke buddhistischer Dramen* (Kleinere Sanskrit-Texte, 1). Berlin 1911 (repr. Wiesbaden 1979), 42.

Text: tamkamayithabalanaśeye  
 Lesung: tam kāmāyīthā bālānaśeye,  
 Metrum: – – ॐ – – – – – ॐ – – –

Dieses Muster ist aus der Pāli-Literatur wohlbekannt. Vier solcher Zeilen bilden eine *ubbhāsaka*-Strophe.<sup>41</sup> Dahinter steht aber letztlich eine Triṣṭubh-Zeile, deren zwei Kürzen auf den Silben 6 und 7 zu einer Länge kontrahiert wurden:

– – ॐ – – – – – ॐ – – – – – wird zu – – ॐ – – – – –, – – ॐ – – – – –. Bei Smith (1151 § 8.2) finden sich die zwei Beispiele Ja IV 291,3 *ukkā milācā bandhanti dīpe* und JA IV 460,1 *nagaram pi nāgo, bhasmam kareyya*. Aus dem Sn läßt sich 62a (= 74b) *sandālayitvā samyojanāni* anführen.

Dieser Wechsel von zwei Kürzen zu einer Länge legt die Vermutung nahe, die Länge könnte gar nicht als Länge, sondern schleiftonig auf zwei Kürzen zerdehnt ausgesprochen worden sein.

Vergleichen wir nun diese zweite Zeile mit der dritten, dann stellen wir fest, daß da, wo in der zweiten der Schleifton (ॐ ॐ) anzusetzen ist, eine Kürze und ein Strich stehen:

Text: devadinenāma / lupadakhe  
 Lesung: devadinne nāma / lūpadakkhe:  
 Metrum: – ॐ – – – – ॐ [ॐ] – ॐ – –  
 Zeile2: – – ॐ – – ॐ ॐ – ॐ – –

Die Abweichungen am pāda-Anfang sind durchaus legal. Der Triṣṭubh-Auftakt – ॐ – findet sich nach H. Smith auch in der vedischen Literatur (RV 3.32,1a; 8.96,9a); in den Pāli-Texten scheint er nicht vorzukommen (1151 8.3).

Daß in der Inschrift die Ersetzung einer der beiden Kürzen durch einen Strich kein Zufall ist, zeigt die Betrachtung der ersten Zeile. Hier haben wir es mit elf geschriebenen Silben zu tun. Wenn der Strich wieder eine Kürze andeutet und die Ligatur *ky* nicht als Konsonantenverbindung,<sup>42</sup> sondern als ein monophonematischer Laut, möglicherweise *ñ*, zu deuten ist, erhalten wir eine klassische Jagatī-Zeile:

41 Helmer Smith, *Saddanīti, la grammaire Palie d'Aggavamsa*, IV: tables 1e partie, Lund 1949, 1151 § 8.2.1.

42 Nach Lüders, der sich 1911 auf Pischel (*Grammatik der Prakrit-Sprachen*, Strassburg 1900, 141 § 194: "Consonant zwischen Vocalen oft verdoppelt") berief, solle *devadāsikkī* zu sprechen sein. Ähnlich G.A. Grierson, "The Character read 'kya' in the Aśōka Inscriptions", *The Academy* 38 (1890), 369b, der eine falsche Resanskritisierung annahm.

Text: śutanukanama / devadaśiki/  
 Lesung: śutanukā nāma / devadāśiṇī.  
 Metrum: ॐ ॐ ॐ — — ॐ [ॐ] — ॐ — ॐ —.

Auch hier sind die ersten drei Silben relativ frei gestaltet. Der Rest folgt dem Standard. Eine Mischung aus Jagatī- und Triṣṭubh-Zeilen ist in der vedischen wie der mittelindischen Dichtung nichts Ungewöhnliches. Im allgemeinen gehen, wie im Jogīmārā-Text, die längeren den kürzeren Metren voraus. Im Suttanipāta folgen Triṣṭubh-Zeilen der Jagatī z.B. in den Versen 50, 60, 66; umgekehrt ist es nur in Vers 70.

Der Vers in der Jogīmārā-Höhle ist also insgesamt wie folgt zu sprechen und zu skandieren:

śutanukā nāma / devadāśiṇī	ॐ ॐ ॐ — — ॐ / — ॐ — ॐ —
taṃ kāmayitthā bālānaśeye	— — ॐ — — ॐ ॐ — ॐ — —
devadinne nāma / lūpadakkhe	— ॐ — — — ॐ / — ॐ — —

Die Gleichmäßigkeit der *gaṇas* zwei und drei schließt jeden Zweifel an einem zugrundeliegenden metrischen Grundmuster aus. Der erste *gaṇa* unterlag offenbar keiner besonderen Regel, während der Rest genau vorgegeben war. Alle Zeilen folgen dem Muster der Triṣṭubh, bzw. der Jagatī, die sich nur in der Kadenz unterscheiden. Die scheinbar submetrischen Zeilen sind zu füllen, indem man der sechsten, kurzen Silbe eine als Kürze zählende Pause nachschiebt (Zeilen 1 und 3), oder aber eine lange sechste Silbe schleiftonig zerdehnt (Zeile 2). Die kurzen Pausen der Zeilen 1 und 3 sind durch einen *danda* graphisch vertreten.

Sprachlich fällt die strikte Verwendung des palatalen Sibilanten auf, daneben enden maskuline a-Stämme im Nom.sg. auf -e und ein *l* ersetzt durchweg ein *r*. Es sollte also jene Regionalsprache wiedergegeben werden, die später in der Kunstdichtung als Ardhamāgadhī bezeichnet wird.

Die Strophe der Jogīmārā-Höhle handelt von den Amouren eines Richters oder, wahrscheinlicher, Münzkundigen aus Benares mit einer Devadāsī. Die Sprache ist auf den Anlaß abgestimmt und das Metrum hat zumindest in einem Punkt Parallelen in der Pāli-Literatur.

3. Die Inschrift der Theater-Höhle namens Sītābengā wurde offenbar vom selben Schreiber angebracht, unterscheidet sich aber in vielem vom

The image shows a handwritten inscription in Devanagari script, consisting of two lines of text. The characters are somewhat stylized and include various diacritics and symbols, such as asterisks and vertical lines, which may represent specific phonetic or metrical markers. The text is written in black ink on a light background.

Text in der Jogīmārā-Höhle. Bloch las (124) und übersetzte (125) den Text 1903/04 wie folgt:

adipayamti hadayam / sabhāva-garu kavayo e rātayam[...]  
dule vasamtiyā / hāsāvānūbhūte / kudasphatam evam alamg.[t.]

“Poets venerable by nature kindle the heart, who..

At the swing-festival of the vernal full-moon, when frolics and music abound, people thus (?) tie (*around their necks garlands*) thick with jasmine flowers.”

In der ersten Zeile machte Bloch den Fehler, das letzte Wort mit *rā* beginnen zu lassen, obwohl da, wo er *rā* las, nur eine Vertikale mit ā-Strich erhalten ist. In *garu* einige Zeichen davor haben wir das sog. Korkenzieher-*ra*, und nie gebrauchen Schreiber dieses und das gerade *ra* unterschiedslos nebeneinander. Was auch immer zu lesen ist, ein *rā* kann es jedenfalls nicht sein.<sup>43</sup> Vergleicht man die drei zugänglichen Wiedergaben der Inschrift, die beiden Handkopien von Ball und Beglar und die Photographie bei Bloch, dann wird deutlich, daß die Lesung gegen Ende der ersten Zeile als höchst unsicher angesehen werden muß. Nach dem *e* folgen bei Beglar zwei Zeichen. Das erste ähnelt *ka* und das zweite ist ein *d* mit gleichzeitiger *-o-* und *-u-* Vokalisation. Bei Beglar folgt auf das *e* eine lange, nach rechts unten gezogene Vertikale, darauf jener *rā*-Haken. Punkte deuten an, daß dieser Haken zu einem *ti* ergänzt werden könnte. Aus der Photographie geht nur hervor, daß zwischen *e* und dem sicheren *ta yam* zwei Zeichen stehen müssen. Ball sah am Ende der Zeile nach *ta ya(m)* nichts mehr, Beglar eine Vertikale, die Bloch dann zu *ti* emendierte:

Ball:	e ka do	+	u	ta ya
Beglar:	e \ rā	/	ti	ta yam /
Bloch:	e rā			ta yam ti

Es scheint also sicher, daß die von Bloch rekonstruierte Lesung nicht richtig sein kann, weil er ein Zeichen ganz ausließ, ein anderes falsch las und möglicherweise ein letztes hinzufügte.

Auch in der zweiten Zeile, im letzten Pāda, verlas Bloch ein Zeichen. Wo Cunningham noch *sta* ausmachte, wollte Bloch *spha* sehen: “The

43 Dieses *ra* ist nur einer von mehreren Fehlern, die A.-M. Boyer, “L’inscription de Sītā-bengā”, *Mélanges d’Indianisme offerts par ses élèves à M. Sylvain Lévi*, Paris 1911, 121-128, von Bloch übernahm.

spiral end of the *pha* will be clearly seen on the photograph" (124). Deckt man bei diesem Zeichen alles ab, was zum *sa* gehört, dann bleibt auch auf Blochs Photographie kein "spiral end" übrig, sondern nur ein kleiner Strich am linken Haken des *sa*, der als nichts anderes denn als mediales *u* gelesen werden kann. Normalerweise hängt ein *u*-Strich aber am oberen Haken. Wenn er hier am unteren angefügt ist, dann haben wir es nicht mit einem *su*, sondern mit einem cerebralen *su* zu tun.

Diesem *su* dürfte kein *-a* vorausgehen. Wenn wir hinter *su* das Ende eines Lok.pl. vermuten, dann fehlt nur eine *e-mātrā* am *akṣara da* davor. Dieses *da* wird tangiert von einer tiefen, wohl nachträglich entstandenen Kerbe, die das Zeichen genau da berührt, wo ein *e*-Strich hingehörte. Deshalb scheint eine Lesung *ku(m)desu* erlaubt.

Wie Bloch schon bemerkte, bemühte sich der Dichter in der *Sītā-beṅgā*-Höhle, westsprachliche Eigenheiten wiederzugeben, indem er *r* von *l* unterschied und finales *-o* gebrauchte (131). Bloch sah eine Ähnlichkeit zur *Śaurasenī* der Lehrbücher, die im Schauspiel von hochgestellten Personen verwendet wird, im Gegensatz zur *Māgadhī*. Allerdings ist Bloch so inkonsequent, den Ausgang auf *-e* im dritten *pāda* als *Māgadhī*-Form eines Nom.Sg. zu interpretieren, "into an inscription which otherwise shows no signs of being composed in that dialect" (125). Der Text wird verständlicher, wenn wir einen westsprachlichen Lokativ erwarten, der sich sogar als absoluter Lokativ interpretieren läßt. Zur Verbindung mit dem Westen paßt auch der cerebrale Sibilant, der gleichzeitig die Annahme einer zugrundeliegenden *Śaurasenī* unmöglich macht. Zur Zeit *Aśokas* findet sich dieser Sibilant nur in den Texten nördlich Taxilas. In der Sammlung von Prakrits im *Gītālaṅkāra*<sup>44</sup> ist ein Nebeneinander von dentalem und zweitem Sibilanten nur für eine *turāṇī* genannte Sprache iranischer Provenienz und für die *Yavanī* erlaubt. Wir sollten die Heimat der Sprache dieses Verses also im klassischen Nordwesten um Taxila ansetzen.

Liest man *kumdesu*, so würde *ā-lag* am Ende der Zeile, das einen Lokativ erfordert, inhaltlich bestens damit zu verbinden sein.

Der Rest des Vokabulars bedarf ebenfalls einiger Anmerkungen. Bloch faßte *sabhāva-garu-* als *svabhāva-guru-* auf, als seien die Dichter "von Natur aus ehrwürdig". Denkbar ist auch eine Rückführung auf

44 Alain Daniélou et N.R. Bhatt (Hgg. Übs.), *Le Gītālaṅkāra. L'ouvrage original de Bharata sur la musique* (PIFI, 16). Pondichéry 1959, 203, 211.

*sadbhāvaguru-*, “ehrwürdig wegen ihrer (ehrlichen) Gesinnung”, die allerdings metrische Schwierigkeiten verursacht.

Im letzten Pāda las Bloch *evam*, obwohl der Nasalierungspunkt sehr tief sitzt. Fehler im Stein täuschen häufig einen solchen Anusvāra vor. Es ist deshalb auch *eva* zu erwägen, was dem Metrum dienlich wäre.

Aus den letzten, teilweise zerstörten *akṣaras* las Bloch ein *alamgemti* heraus, ohne sich daran zu stoßen, daß der Dichter weder in *adipayamti* noch im angeblichen *\*rātayamti -aya-* zu *-e-* kontrahierte. Es wäre also nur *alamgayamti* möglich, was aber die Länge des Textes nicht erlaubt. Ein Blick auf die drei Quellen deckt auch hier wieder, am Ende des Verses, eine große Unsicherheit auf. Ball sah nur *a la*, Beglar ließ dem ein *ga* mit einer Vertikalen ( \ ) folgen, bei Bloch ahnt man das *ga*. Vom folgenden *t*-scheint ein Strich zu zeugen. Nicht zu bezweifeln scheint, daß der Dichter eine Form von *ā-lag* verwendete. Die vorhandenen *akṣaras* legen es nahe, das Partizip vom Kausativ, *ālagitam*, anzunehmen, das gut mit *kumdesu* zu verbinden wäre.

Eine vorsichtige Transkription erlaubt also nur, den folgenden Text anzusetzen, wobei die Striche \, |, und / die Fallrichtung der deutlich sichtbaren Linien wiedergeben, die eckigen Klammern [ ] Emendationen anzeigen und die Existenz des Inhalts runder Klammern ( ) zweifelhaft ist:

adipayamti hadayaṃ | sabhāvagarukavayo e \ | ta yaṃ /  
dule vasaṃtiyā | hāsāvānūbhūte | ku[m]d[e]ṣu taṃ eva(m) ala(m)g(a) \

Das Metrum wurde schon von Bloch als *Āryā* verdächtigt (125), doch konnte er die Teile nicht befriedigend ordnen. Die Unsicherheiten der Lesung verbieten eine genaue Analyse des Pādas b, doch macht die Metrik deutlich, daß hinter *sabhāva-* in Pāda b nur *svabhāva-* stecken kann:

a:     ādīpayamti hadayaṃ |  
      - - / u - u / u u - |  
b:     sabhāvagarukavayo e ?? ta yaṃ(?)  
      u - u / u u u u / - - / ?? u - ?

Pāda d besteht nur aus Längen. Die Schwere der Silben wurde in einem Fall durch die poetische Dehnung der normalen Aussprache erreicht: wie Bloch schon sah, müßte eigentlich *hāsa-* zu erwarten sein. Hier, wo das Lesen durch andere als den Autor selbst zu Zweifeln geführt hätte, gab der Schreiber jedem Zeichen den nötigen Längenstrich. Dieser ganz aus Längen bestehende vierte Pāda macht deutlich, daß auch der dritte nur schwere Silben aufweist: *dulevasamtiyā* muß als *dūle vāsamtiyā* zu sprechen



sein, mit einer ebenfalls prosodisch bedingten Länge der Genitiv-Endung, die allerdings nicht ohne Parallelen ist.<sup>45</sup>

Die Pādas c bis e bieten also folgendes Bild:

c:	dūlevāsaṃtīyā
	- -/ - -/ - -
d:	hāsāvānūbhūte
	- -/ - -/ - -
e:	kumdeṣu taṃ eva ālagitaṃ
	- -/u u -/u/-u u/ -

Für die metrische Analyse von Pāda e ist es nötig, eine nasalierte Silbe kurz zu messen. Nur *taṃ* wird von einem Vokal gefolgt und würde im Pāli damit seine Länge ohne weiteres verlieren können.<sup>46</sup>

Ich schlage also folgende Übersetzung vor:

“Sie entflammen das Herz, die Dichter, die aus ihrer Natur heraus ehrwürdig sind....; wenn die Schaukel des Frühlingsfestes erstanden ist unter Lachen und Musik, wird es [das Herz des Zuschauers] in die Jasmin-Sträucher gehängt.”

Wie Bloch gezeigt hat, gehört der Vers zum Frühlingsfest, zu Holi.<sup>47</sup> Die Verbindung von *ā-dīp* und *vasanta* findet sich ebenfalls im *Rtusamhāra* (6,19), die Jasminsträucher (*kunda*) heißen sonst auch *vāsanī*, weil sie im Frühling ihre duftenden Blüten öffnen, zum losen Treiben paßt der Inhalt des Verses der *Jogīmārā*-Höhle, und nicht zuletzt wird auch heute noch der Berg zum Frühlingsvollmond von Pilgern besucht. Das Motiv des im Baum hängenden Herzens ist aus dem 4. Buch des *Pañcatantra* bestens bekannt.

Die Strophe der *Sītābeṅgā*-Höhle handelt also von edlen Dichtern, die Sprache ist nordwestlich und das Metrum zählt nicht Silben, sondern Moren.

4. Die Schrifttype läßt vermuten, daß zumindest ein einziger Schreiber, wenn nicht ein einziger Autor, für beide Verse verantwortlich ist. Der Anlaß für beide Inschriften scheint das Frühlingsfest gewesen zu sein. Die

45 Vgl. Pischel *Prakrit-Grammatik*, 268 § 385.

46 A.K. Warder, *Pali Metre*. London 1967, 54 § 70.

47 Über das Alter von *holākā* s. Pandurang Vaman Kane, *History of Dharmaśāstra*, V,1. Poona 1974, 237f.

Āryā sagt dies ganz deutlich, bei der submetrischen Triṣṭubh macht dies der Kontext klar. Devadāsīs sind auch heute noch beim Vāsantotsava unerläßlich, und dieses Fest “is the only instance of the devadasi’s direct association with Eros.”<sup>48</sup>

Nicht nur Anlaß und Schrifttype sind identisch, auch die vertikalen Trennstriche finden sich in beiden Texten. In der Jogīmārā-Höhle hatten die Striche dazu gedient, die Zeilen abzuschließen und die Pausen innerhalb der Triṣṭubh- und Jagatī-Zeilen anzuzeigen. In der Sītābeṅgā-Höhle finden sich zwar keine Schlußstriche, wohl aber ein Strich in der ersten und zwei Striche in der zweiten Zeile. Wenn wir nun die Striche ernst nehmen, stellen wir fest, daß in der ersten Zeile der eine Strich die beiden Hälften einer Āryā trennt:

adipayamti hadayam | sabhāva-garu kavayo e ?? ta yaṃ?  
 - -/u - u/ uu - | u - u/ uu uu/ - /?? u - ?

In der zweiten Zeile fällt auf, daß der Autor die Gruppe der ersten 12 Moren wiederholt, wobei er jede der beiden Gruppen durch einen Strich abgrenzt. Erst danach bringt er den üblichen Āryā-Schluß vor:

dule vasamtiyā | hāsāvānūbhūte | kuṃdeṣu taṃ eva alag[itam].  
 - -/ - -/ - - | - -/ - -/ - - | - -/ u u - /u/ - uu/ -

Blochs Verdacht, “the metre of the verse follows some old popular scheme, which has gone out of fashion in later poetry” (125) ist also nur bedingt richtig. Die Besonderheit liegt in der Wiederholung des dritten Pādas, die sonst nicht bekannt ist. Sicher nicht zufällig besteht der dritte Pāda nur aus schweren Silben, und der zusätzliche Pāda wiederholt diese Eigenart, als sollte mit den beiden Einheiten das gleichmäßige Schwingen der Schaukel nach rechts und nach links nachgezeichnet werden, bevor die Strophe in der üblichen Weise endet.

Die Übereinstimmungen der Schreibweise im Detail verstärken den Eindruck, ein einziger Autor habe beide Verse verfaßt. Dieser Autor muß genau jenen Konventionen gefolgt sein, die auch für Schauspiele jüngerer Zeiten gelten: Hehre Inhalte verlangen nach vornehmer, westlicher Sprache; die frivolen Umtriebe jedoch, die ganz elementar zu Holī gehören, können nur in der volkstümlichen, vulgären Māgadhī ausgedrückt werden.

48 Saskia Cornelia Kersenboom, *nityasumanigālī. Towards the Semiosis of the Devadasi Tradition of South India*, (Diss. Utrecht), Utrecht 1984, 344.

Ob ein ähnlicher Klassenunterschied die beiden verwendeten Metren trennte, ist nicht zu entscheiden.

5. Die Malereien in der Jogīmārā-Höhle sind bislang nie abgebildet worden, obwohl Blakiston schon in der Saison 1913/14 die Herstellung exakter Kopien überwachte und Bilder wie Höhlen photographierte<sup>49</sup>. Auf einer Grundierung verteilen sich die Malereien über etwa fünf Quadratmeter der Höhlendecke.<sup>50</sup> Beglar (40f.) und Bloch (130) beschrieben als erste deren Reste. Von den "caitya-windows" und Wagendarstellungen ausgehend bestätigte Bloch ihr hohes Alter (130), V. Smith sprach vom "second century" und plazierte Rāmgarh noch vor Ajantā (273f.). Die Farben waren "two shades of red, yellow, brown, green, and black" (Beglar 40). Marshall erkannte aus Blakistons Kopien, daß mehrere Urheber zu unterscheiden seien: "The fresco, as it stands, has been executed by two different hands - the first about the first century B.C., the second many hundreds of years later (...) The first fresco was the work of a relatively skilful artist; the restoration was the work of some one who knew nothing of painting".

Dargestellt sind nackte<sup>51</sup> und bekleidete männliche Personen, Elefanten, ein Wagen mit Schirm und drei Pferden, Musikanten und Tänzerinnen. Nach Marshall zählen die Umrißzeichnungen von "makaras and other monsters in the bands between the panels" zum Grundstock, während die heute sichtbaren Farben sowie die "numerous crude and primitive looking figures scattered about indiscriminately over the surface of the fresco" der späteren Überarbeitung angehören (Blakiston, 43f.).

Auch nach Rapson stammen die Farben der Übermalung aus späterer Zeit, doch dem Original rechnet er Linienzeichnungen der Figuren und Gebäude zu.<sup>52</sup> Ob er Marshall falsch interpretierte oder nach einem Besuch der Höhle die Menschendarstellungen anders bewertete, bleibt ungewiß.

49 J.F. Blakiston, "Ramgarh". ASI Eastern Circle, Calcutta 1913/14, 43f.

50 J.C. Nagpall, *Mural Paintings in India*. Delhi 1988, 145.

51 V. Smith schloß aus der Abbildung nackter Männer auf eine "connexion with the Jain rather than the Buddhist religion" (274). Hieraus erklärt sich wohl die Aufnahme Rāmgarhs in T.N. Ramachandran, *Jain Monuments and Places of First Class importance*. Calcutta 1944, S. 31.

52 E.J. Rapson, *The Cambridge History of India, I*. Cambridge 1922, 642 (2nd. Indian repr. Delhi 1962, 582)

Offenbar bemerkte nur Beglar, daß in die Grundierung der Malerei Graffiti eingeritzt sind, die er als Nachzeichnung publizierte (41, Fig. 1). Einen zusammenhängenden Text ergibt diese Nachzeichnung nicht, aber



sie läßt doch am zweimal vorkommenden *bha* erkennen, daß wir es wieder mit einer Brāhmī der ältesten Stufe zu tun haben, daß also diese Kritzeleien ebenfalls vor 120 v.Chr. in der Höhle angebracht wurden. Rapson scheint diese Graffiti nicht bemerkt zu haben, denn er bezweifelte das hohe Alter der Malerei (643/582). Wenn aber die Graffiti zweifelsohne zwischen Aśoka und 120 v.Chr. zu datieren sind, dann gehören die Deckenmalereien in Rāmgarh mit den ältesten Malereien in Ajanta tatsächlich zu den frühesten bislang bekanntgewordenen Belegen für diese Kunst Indiens in historischer Zeit.

6. Die beiden Höhlen auf dem Gipfel von Rāmnāth enthalten somit alte Zeugnisse indischen Kunstschaffens, die neues Licht vor allem auf die Frühgeschichte des Theaters werfen. Zu einer Zeit, die nicht weit von Aśoka entfernt sein kann, gab es Frühlingsfeste auf dem Berg in den abseits liegenden Hügeln von Sirguja, bei denen Schaukeln eine Rolle spielten und Dichter Verse schufen. Dabei charakterisierten sie Personen unterschiedlicher Herkunft durch unterschiedliche Sprachen und Metren. Eines dieser Metren hatte teils Parallelen in der Pāli-Literatur, teils zeigte es mit dem fehlenden siebten *akṣara* eine Neuerung, die sonst unbelegt ist. Das zweite Metrum folgte der klassischen Āryā, allerdings mit der freien Wiederholung eines Pādas, die bis zur Abfassungszeit der ältesten Texte zur klassischen Metrik (z.B. Nāṭyaśāstra 16,153ff.) wieder aus der Mode kam. Die Existenz kunstvoller Metren selbst ist zumindest im 2. Jh. v.Chr. nicht verwunderlich, seit Kielhorn die *kavya*-Zitate bei Patañjali gesammelt hat.<sup>53</sup>

Die Diskussion um die Ursprünge des indischen Theaters wird immer wieder aufgenommen, die Ansichten sind kontrovers und scheinen unvereinbar. Unsicherheiten betreffen die Einflüsse des vedischen Opfers bzw.

53 F. Kielhorn, "Quotations in the Mahabhashya and the Kashika-Vritti", IA 14 (1885), 326f. (Kl.Schr. 187f.).

Pantheons und populärer Tanzspiele. Unklar ist auch der Zeitpunkt des Jahres, für den die ersten Schauspiele geschaffen wurden. Zuletzt argumentierte Kuiper<sup>54</sup> für vedische Vorstufen, verbunden mit einer Kosmogonie um die Wintersonnwende. Die Texte aus Rāmgarh können den Streit sicher nicht entscheiden, sie liefern jedoch all jenen Argumente, die für einen Zeitpunkt im Frühling votieren. Die Schaukel aus der Āryā und der enge Kontakt zwischen einem Mann aus Māgadha und einer Devadāsī in der Jogīmārā-Höhle lassen wieder einmal an das Mahāvrata-Ritual der Āraṇyakas denken.<sup>55</sup> Doch die Künstlichkeit der populären Elemente im Mahāvrata und das Fehlen vedischer Elemente im Holī lassen es durchaus denkbar erscheinen, daß nicht das vedische Mahāvrata populäre Feste beeinflußte, sondern daß umgekehrt vedische Brahmanen mit ihrem Mahāvrata ein Ritual konzipierten, das genauso attraktiv sein sollte, wie die Feierlichkeiten etwa auf dem Berg von Rāmgarh zur Frühlingszeit. Wie die Schicksale von Mahāvrata und Holī zeigen, bewahrte sich die populäre Feier ihre Anziehungskraft, während die brahmanische Kopie nur als literarisches Relikt weiterlebt.

54 F.B.J. Kuiper, *Varuna and Vidūsaka. On the origin of the Sanskrit drama* (VKNAW, N.R. 100). Amsterdam 1979. Eine Aufarbeitung der bislang vorgetragenen Theorien S. 110ff.

55 Die Schaukel *preṅkha* in AĀ 5.3.2 (157:2ff); Musik, Tanz, allgemeiner Geschlechtsverkehr und ein *brāhmacāripumścalyoh sampravāda* AĀ 5.1.5 (149:4ff). Die Literatur bei Kuiper 112, Anm. 13 und 14, der S. 115 offenbar nur die "volkstümliche" Seite des Mahāvrata ablehnt.