

Die altindischen *vīṇās**

Monika Zin

SUMMARY

The word *vīṇā* has been known in India since the second millennium B.C. but for centuries it was used to designate different musical instruments, as harp, zither and lute. These three types of *vīṇā* are documented in art, however we often find them depicted in one and the same picture or relief, which strongly implies that they were not designated by the same term. It is obvious that the word *vīṇā* was a general term: every epoch had its *vīṇā* par excellence which needed no further labelling, while other string-instruments were described with an additional epithet or even with a completely different name. By comparing the relevant depictions in art and descriptions in literature up to the 12th century this article attempts to determine the different *vīṇās* and clarify the meaning of names of several other musical instruments (like i. e. *vakrā*, *vipañcī*, *citrā*, *parivāḍini*, *mahatī*, *kacchapī*, *tumbavīṇā*, *tuṇavā*, *alābuvīṇā*, *kaṇḍavīṇā*, *vallakī*). The analysis suggests that in the time under consideration the lute-instrument was not designated as *vīṇā* but as *vallakī*.

PROBLEMSTELLUNG

Die Mißverständnisse und Fehlinterpretationen, die jedem Kulturhistoriker unterlaufen können, der den Versuch unternimmt, Struktur und Wirkungsweise altindischer Musikinstrumente aus Literatur und Bildquellen zu interpretieren, seien an einem für viele Arbeiten charakteristischen Beispiel aufgezeigt. In einer Strophe in Hemačandras *Triṣaṣṭiśalākāpuruṣacaritra* wird eine Hand mit einer *vīṇā* verglichen:

*pāṇipadmam svabhāvoṣṇapriyāvakaṣasijān niṣi/
sālābuvīṇādaṇḍābham yuvāno nāpasārayan//*¹

Johnson übersetzt diese Strophe folgendermaßen: “At night young men did not take away their lotus-hands, which resembled the staff of a lute with a gourd, from their wives’ breasts which were naturally warm”². In seiner Untersuchung über die *vīṇā* im Alten Indien interpretiert Divatyā³ diese Stelle in folgender Weise:

„The youthful lover’s arms are here likened to the *daṇḍa* of a *vīṇā* lying over two gourds to which are likened the two breasts of the lady-love. It may be contended that singular number in *vakaṣasijat* would support the theory that the *vīṇā* had only one gourd in ancient times. But we have to remember firstly, that the word *pāṇipadmam* through strictly meaning *the hand*, must here be taken as indicating *the arm* as it is likened to a *vīṇā-daṇḍa*, and thus the arm must be resting on both the breasts, and secondly, such a use of the singular for the plural (or dual) number is not unusual. Compare Kālidāsa’s lines in ...”

Divatyā begeht hier einen Fehler, der einem Forscher immer dann leicht unterlaufen kann, wenn er von der Voraussetzung ausgeht, daß ein in einem alten Text erwähntes Musikinstrument dem in seiner eigenen Zeit unter demselben Namen bekannten entspricht. Es ist nicht schwer zu erraten, daß Divatyā sich das Instrument vorstellt, das als *bīṇ* oder die ‘nordindische *vīṇā*’, bekannt ist und zwei Resonanzkörper hat (Abb. 1)⁴; deshalb erklärt er, daß es sich bei Hemačandras Metapher um einen Dual und um den Arm handeln muß. Der im *Triṣaṣṭiśalākāpuruṣacaritra* gegebene Vergleich läßt uns schwer erkennen, daß Hemačandra ein anderes Instrument vor Augen hatte, und zwar eines, bei dem nicht nur die Verwendung des Singular nicht fehlerhaft ist, sondern bei dem auch die Vorstellung der Hand auf der weiblichen Brust sehr zutreffend erscheint (Abb. 2)⁵. Im Gegensatz

* Die vorliegende Arbeit ist das Ergebnis der Förderung im Rahmen des Hochschul- und Wissenschaftsprogramms der Ludwig-Maximilians-Universität in München. Der ständigen Kommission für Förderung des wissenschaftlichen Nachwuchses sowie Wissens- und Technologie möchte ich an dieser Stelle einen herzlichen Dank aussprechen.

¹ *Triṣaṣṭiśalākāpuruṣacaritra* X.7.9: Hrsg., 86.

² *Triṣaṣṭiśalākāpuruṣacaritra*: engl. Übers., Bd. 6, 167.

³ Divatyā 1930, 369–370.

⁴ Abb. 1: William Gibb, *A Bīṇ Player*, publ.: Day 1861 Taf. 1.

⁵ Abb. 2: Detail aus dem Ardhanārīśvara-Relief, Badami I, publ.: Zimmer 1955 Taf. 139; Rao 1968 Taf. 44; Sato 1985 Abb. 194; s. auch hier die Stellung der beiden linken Hände Śivas in der Abb. 57 (Badami, Detail eines Śiva-Reliefs, 6. Jh.).

zu den leicht nachvollziehbaren Auffassungen, die Hemacandra auf der einen und Divatya auf der anderen Seite von dem Aussehen einer *vīṇā* hatte, ist in vielen Fällen die Interpretation des Instrumentes, das an den betreffenden Stellen mit der Bezeichnung *vīṇā* gemeint ist, mit großen Schwierigkeiten verbunden: Das Wort *vīṇā* ist seit dem Veda-Schrifttum belegt, wurde aber jahrhundertlang für ganz verschiedene Instrumente gebraucht, möglicherweise sogar nicht nur für Saiteninstrumente⁶; gleichzeitig gibt es viele Bezeichnungen für spezielle Instrumente, deren Identifizierung, wie wir sehen werden, oftmals sehr schwer ist. In Skulpturen und Malereien wurden Jahrhunderte hindurch drei unterschiedliche Instrumente dargestellt, die uns alle unter dem Begriff *vīṇā* bekannt sind (Abb. 3). Nicht selten wurden jedoch diese Instrumente in ein und demselben Bild gezeigt; es scheint kaum vorstellbar, daß man sie auch dann mit einem und demselben Namen bezeichnete. Es ist offensichtlich, daß *vīṇā* nicht nur ein Oberbegriff war, sondern daß jede Epoche die *vīṇā* schlechthin hatte, die keiner näheren Beschreibung bedurfte, während die anderen Saiteninstrumente mit einer zusätzlichen Benennung belegt oder gar mit einem ganz anderen Namen bezeichnet wurden.

Das Folgende ist ein Versuch, auf der Grundlage der Erfassung und des Vergleichs des relevanten Bild- und Textmaterials in Sanskrit, Pali und Prakrit die *vīṇās* zu bestimmen und ihre in der altindischen Literatur belegten Namen zu deuten (bis etwa ins 12. Jahrhundert). Aus demselben Grund, aus dem Divatya bei der Lektüre des *Tri-ṣaṣṭīśālākāpuruṣacaritra* eine *vīṇā* aus seiner eigenen Zeit gesehen hat, haben auch die späteren Kommentatoren oder Musiktheoretiker ihre eigenen Vorstellungen in die alten Bezeichnungen hineinprojiziert, so daß auf ihre Meinungen wenig Wert gelegt werden kann. Unsere Untersuchungsmethodik steht im Gegensatz zu der Vorgehensweise der musikwissenschaftlichen Literatur – mitsamt der kaum überschaubaren populärwissenschaftlichen –, die von den heutigen indischen Instrumenten ausgehend mittelalterliche Traktate wie *Samgītaratnākara* als Beweise anführt, um die Altertümlichkeit moderner Instrumente und ihr Auftreten seit der vedischen Zeit zu beweisen, ohne dabei zu berücksichtigen, daß den mittelalterlichen Verfassern möglicherweise die alten Instrumente nur dem Namen nach geläufig waren⁷. Im Folgenden werden daher nur die älteren Quellen behandelt; da die Interpretationsschwierigkeiten sich schon in den Übersetzungen widerspiegeln, in denen die Instrumente oder ihre Teile entweder unübertragen gelassen oder beliebig mit europäischen Termini (wie „Laute“, „Lyra“, „Mandoline“, „frame“, „bridge“, „table“,

„fiddle-stick“) wiedergegeben werden, wird auf die Wiedergabe von Übersetzungen verzichtet; in den Fußnoten werden aber stets nicht nur die Nachweise der Textstellen sondern auch der Standardübersetzungen gegeben.

Leider sind bei der Bestimmung der Instrumente die Bildbelege nur im begrenzten Masse zuverlässig, da auch die Künstler nur das in ihrer Zeit Bekannte darstellten. Zum Vergleich mit den Texten dürfen daher nur diejenigen Darstellungen verwendet werden, die diesen zeitlich annähernd entsprechen, sonst sind die Bilderbelege unbrauchbar. So wird z. B. *Nārada*, bekannt unter dem Namen *Vīṇāpāṇi*, im Mittelalter mit einem Instrument dargestellt, das der von Hemacandra als Vergleichsobjekt genannten einsaitigen Stabzither gleicht (Abb. 4)⁸, während in den früheren Texten *nārādīya vīṇā* offensichtlich ein mehrsaitiges Instrument war (*Pratijñāyugaṇḍharāyaṇa, Priyadarśikā*); es heißt, daß *Nārada* mit einer *kacchapī-vīṇā* (*Mahābhārata* IX.53), einer *parivāḍinī* (*Raghuvaṃśa*) oder einer *vipañcī* (*Harivaṃśa*) auftritt (s. u.).

Bis zum etwa 3. Jahrhundert n. Chr. wurden in Indien keine anderen Saiteninstrumente als Bogenharfen dargestellt, die mit der Bezeichnung *vīṇā* belegt werden könnten. Seit dem 3. Jahrhundert – in Gandhara-Reliefs etwas früher – erscheinen in den Darstellungen Lauteninstrumente, seit dem 5. Jahrhundert die Stabzither.

1. DIE *VĪṆĀ* ALS BOGENHARFE (ABB. 5)⁹

(*vakrā, vipañcī, citrā, parivāḍinī, mahatī, (?)kacchapī*)

Die Feststellung, daß es sich bei der indischen Bogenharfe um eine *vīṇā* handelt, wurde zum ersten Mal von Curt Sachs ausgesprochen¹⁰. Sachs sah in dem indischen Instrument die Übernahme einer fremden Form und betrachtete sogar den Namen als eine Entlehnung, da die Bogenharfen

⁶ Deva (1978) bemerkt, daß der Name *vīṇā* genauso gut auch für Blasinstrumente stehen kann, da der heutige Begriff *bīṇ* sowohl verschiedene Saiteninstrumente als auch die Doppelklarinette der Schlangenbeschwörer bezeichnet.

⁷ Zusammenstellung der Instrumentenlisten aus mittelalterlichen Traktaten in: Kapadia (1961). In diesem verdienstvollen Aufsatz finden sich auch zahlreiche Textbelege aus der früheren Literatur.

⁸ Abb. 4: Detail einer Bronze-Plastik des tanzenden Śiva aus Vaidishvarankoil, Chola, publ.: Sivaramamurti 1974, 250 Abb. 106 – zu den Darstellungen des Nārada s. Kupuswamy 1983, 22, 44–45.

⁹ Abb. 5: Fragment eines Reliefs aus Mathura, Lucknow Museum J 626, publ.: Vogel 1930 Taf. 46a; Kaufmann 1986 Abb. 78–79.

¹⁰ Sachs 1917, 29; Sachs 1923, 140.

seit dem 2. Jahrtausend v. Chr. belegt sind und in Ägypten als *bjn.t*, bekannt waren. Die fremde Etymologie des Wortes *vīṇā* wurde von Sprachwissenschaftlern als fragwürdig angesehen¹¹. Die Beobachtungen von Sachs über die indischen Bogenharfen wurden von Coomaraswamy¹² in seinen Aufsätzen *The Parts of a Vīṇā* und *The Old Indian Vīṇā* bestätigt und durch Abbildungen einiger Instrumente aus der frühen buddhistischen Kunst sowie durch alte Textstellen belegt. Die wichtigsten Textbelege Coomaraswamys waren *Aitareya Āraṇyaka* III.2.5¹³, *Śāṅkhāyana Āraṇyaka* VIII.7.9¹⁴; *Samyuttanikāya* XXXV¹⁵ und *Milindapañha* II.3.5¹⁶. 1931 brachte er noch *Visuddhimagga* XX¹⁷ in die Diskussion ein. Alle diese Textbelege benennen mit ziemlich ähnlichem Wortschatz die Teile der *vīṇā* und lassen die Vorstellung von einem Instrument gewinnen, das aus einem hölzernen, mit Leder bezogenen Gefäß, aus einem *upavīṇa* (? „unter-*vīṇā*“) bzw. mehrerer solcher, aus einem Stock mit Kopf und aus Saiten bestand. Den wesentlichen Beweis dafür, daß es sich bei den vedischen Quellen tatsächlich um dasselbe Instrument handelt wie dasjenige, das in der buddhistischen Kunst dargestellt ist (s. Abb. 5), lieferte erst ein weiterer Text, den Coomaraswamy 1937 heranzog, nämlich *Jaiminīya Brāhmaṇa* II.69–70¹⁸, da das hier verwendete Bild eines Opferpfostens, der tatsächlich eine gebogene Form hatte (Abb. 6)¹⁹ über einem mit Leder bedecktem Gefäß (im Bild unter dem Hals des Tieres?) unzweifelhaft eine eindeutige bildliche Parallele zu dem Instrument mit gebogenem Saitenhalter, ‚Arm‘, darstellt. Auch die sieben Saiten und der mit Leder bezogene Klangkörper sind in den Vergleich einbezogen. Die Untersuchung der Darstellungen und Beschreibungen der *vīṇā* in den oben genannten und in noch einigen weiteren Textstellen ließ Coomaraswamy ein schematisches Bild der altindischen *vīṇā* gewinnen (Abb. 7)²⁰ und die Bedeutungen der folgenden Termini bestimmen: *ambhaṇa* = *bhāṇḍa* = *doṇi*: „belly“, *carma* = *pokkharā*: „parchment“, *chidrāṇi*: „holes“, *daṇḍa*: „arm“, *dhātu*: „style of harp playing“, *koṇa* = *vādāna*: „plectrum“, *mūrchanā* = „pitch“, *patta*: „sling?“, *śiras*: „top of the arm“, *sthāna*: „register, high, middle, or low“, *svara*: „note“, *tantrī*: „strings“, *vād*: „root used of playing the *vīṇā*“, *vādaka*: „*vīṇā*-player“, *vīṇā*: „in classical and earlier Sanskrit, etc. the harp-*vīṇā*, Bogenharfe“, *vīṇācārya*: „an expert *vīṇā*-player“. Ungeklärt blieben: *aṅgulinigrāha*, *śastravatī* (übersetzt von Keith als „sounding board“), *upastaraṇa* (übersetzt von Keith als „covers“) und *upavīṇa* oder *upavāṇa*, ein Terminus, in dem Coomaraswamy ein Synonym zu *śiras* (Kopf) am oberen Ende des *daṇḍa* vermutete.

Manche der ungeklärten Termini wären bestimmt nicht ohne Auslegung geblieben, wenn

Coomaraswamy seinen Fehler bemerkt hätte, daß bei dem *vīṇā*-Schema, das er aus den alten Reliefs gewonnen hatte (Abb. 7), das Wechseln und Stimmen der Saiten äußerst unpraktisch wäre, da die Saiten im Inneren des Resonanzkörpers befestigt sind. Wie Knight gezeigt hat (Abb. 8)²¹ werden alle Bogenharfen anders gebaut, nämlich so, daß der Bogen oberhalb des Resonanzkörpers plaziert ist und nicht auf dessen Boden. Daß dies bei den indischen Instrumenten auch nicht anders gewesen ist, läßt sich bei einigen Darstellungen sehr genau beobachten (Abb. 9²², Abb. 10²³, Abb. 11)²⁴. Bei einigen Bildern ist sogar zu sehen, daß sich unter dem das Instrument haltenden Arm des Spielers ein Brett befindet, an das die Saiten befestigt sind (Abb. 12)²⁵.

Dieser Teil wird wohl der *śastravatī* oder dem *upastaraṇa* entsprechen. Auch *upavīṇa* / *upavāṇa* läßt sich anhand des Bildmaterials identifizieren. *Jaiminīya Brāhmaṇa* vergleicht die *upavāṇas* mit den Schnüren am *yūpa*, an die das Opfertier angebunden war. Solche Schnüre (Abb. 13)²⁶ haben eine Entsprechung in den Bindungen der Saiten an das Instrument. Bei diesen Bindungen scheint es sich aber nicht nur um verknotete Saitenenden zu handeln. Einmal ist eine am unteren Ende des *vīṇā*-Halses nahe am Korpus hängende Schnur

¹¹ Die Etymologie bleibt nach Mayrhofer (1956–1980, Bd. 3, 236) „ungedeutet; wohl in einem nicht näher aufgeklärten Entlehnungszusammenhang mit mp. *vīn* ‚ein Musikinstrument‘, arm. (< iran.) *vin* ‚Laute‘ stehend (...) Altägypt. *bjnt* ‚Harfe‘, kopt. (sahid.) *BOINE* dss. haben schwerlich mit *v*° zu tun“.

¹² Coomaraswamy 1930; Coomaraswamy 1931; Coomaraswamy 1937.

¹³ *Aitareya Āraṇyaka* III.2.5: Hrsg. und engl. Übers., 137–138 und 254–255.

¹⁴ *Śāṅkhāyana Āraṇyaka* VIII.9: Hrsg. 57; engl. Übers., 55.

¹⁵ *Samyuttanikāya* XXXV.4.5: Hrsg., Bd. 4, 197; engl. Übers., 129.

¹⁶ *Milindapañha* II.3.5: Hrsg., 53; engl. Übers., 74.

¹⁷ *Visuddhimagga* XX: Hrsg., 630; engl. Übers., 766.

¹⁸ *Jaiminīya Brāhmaṇa* II.70: Hrsg., Bd. 2, 187; übersetzt in: Caland 1919, 143–144; engl. Übers. in: Coomaraswamy 1937.

¹⁹ Abb. 6: Relief aus Pavaya, Gwalior Archaeological Museum, publ.: S.A.A.P.C. I-1118.1:4.

²⁰ Abb. 7: Coomaraswamy 1930, 246 Abb. 1.

²¹ Abb. 8: Knight 1985 Abb. 2.

²² Abb. 9: Sanchi I, Osttor, publ.: Marshall/Foucher 1940 Taf. 34b; Kaufmann 1986 Abb. 38.

²³ Abb. 10: Elfenbeinschnitzerei aus Begram, Kabul, National Museum, publ.: Hackin 1954 Abb. 130; S.A.A.P.C. I-1204.3:23,25–27.

²⁴ Abb. 11: Relieffragment aus Gandhara, Taxila, Dharmarājika, Taxila Museum, Case 29B, publ.: S.A.A.P.C. I-1242.1:38.

²⁵ Abb. 12: Relief aus Nagarjunikonda, publ.: Ray 1965 Abb. 24; Kaufmann 1986 Abb. 62; s. auch hier die Abb. 26.

²⁶ Abb. 13: einer der steinernen Opferpfosten, gefunden im Yamunā-Fluß bei Mathura, Kuṣāṇa, publ.: Vogel 1910–1911 Taf. 23b.

dargestellt (Abb. 14)²⁷. In einer Darstellung gewinnt man einen Eindruck, daß die spielende Person an der entsprechenden Stelle etwas in der linken Hand hält (Abb. 15)²⁸. Gewöhnlich werden in diesem Bereich um den Saitenhalter gebundene Schnüre gezeigt und zwar eindeutig mehr als die Anzahl der Saiten (Abb. 16²⁹, Abb. 17³⁰). Die Bedeutung dieser Vorrichtung erklärte Knight, der 1985 ein *bin-baja* genanntes Volksinstrument aus Zentralindien publizierte³¹. Dieses Instrument entspricht in vielen Einzelheiten der altindischen *vīṇā* (Abb. 18)³². Es besteht aus einem mit Leder bezogenen, bootförmigen hölzernen Korpus verbunden mit einem gebogenen Hals. Zwar sind nur fünf Saiten aufgezogen, aber das in Form von Sägezähnen ausgearbeitete Brett könnte den Zweck haben, das Anbringen weiterer Saiten zu ermöglichen. Die Vorrichtung zur Befestigung der Saiten in Form von Sägezähnen ist in den Darstellungen aus der alten Zeit nicht überliefert; unter den verschiedenen Instrumentennamen erscheint aber auch eine *makaramukhavīṇā*³³, eine *vīṇā* mit einem *makara*-Maul, d. h. dem Maul eines mythischen, krokodilähnlichen Tieres, für das Sägezähne charakteristisch sind. Der Name dieser *vīṇā* würde daher für das von Knight publizierte Instrument gut passen. Die oberen Enden der Saiten in *bin-baja* sind nicht direkt an den Hals gebunden, sondern an Seile aus Schwanzhaaren der Kuh (Abb. 19)³⁴, die an dem Holz befestigt sind. Diese Seile entsprechen den im *Jaiminīya Brāhmaṇa* genannten Schnüren (*raśana*), so daß man annehmen kann, daß dies die *upavīṇa*-Bindungen sind.

Das kleine Volksinstrument *bin-baja* besitzt alle Teile der alten *vīṇā*, die auf ihm produzierte Musik wird aber von Knight folgendermaßen beschrieben³⁵:

„The sound (...) might be described as a rhythmic ostinato on a tone cluster. There is no melodic utilization of the strings. Variety in the sound of the strummed strings is introduced only by the damping of the left hand”.

Diese Beschreibung steht im Gegensatz zu den Erzählungen von den *vīṇā*-Virtuosen, den musikalischen Wettbewerben oder dem komplizierten Stimmen der Instrumente, von denen es in der alten Literatur zahlreiche Zeugnisse gibt (s. u.). Vielleicht ist die Ausarbeitung des *bin-baja* aus kaum geglättetem Holz, dickem Leder, einfachem Ast als Hals und groben Saiten aus Kuhvenen³⁶ nicht fein genug, um die edleren Töne zu produzieren. Die alten *vīṇās* sollte man sich vielmehr in der Schönheit und Qualität der Bogenharfen aus Birma vorstellen (Abb. 20)³⁷, obwohl ihre Form und ihre Materialien (Lack, Seidensaiten)³⁸ von den altindischen abweichen. Die Saiten der *vīṇā* im Alten Indien waren wahrscheinlich aus Tier-

sehnen gefertigt; sie werden in einem Gleichnis in *Visuddhimagga* VIII.2 mit den menschlichen Sehnen verglichen³⁹. Auch in einem alten Spruch ist von *snāyu* (Sehne) als der Quelle der Musik die Rede⁴⁰. In den meisten Fällen wird jedoch nur von *tantrī* (Strick, Saite) gesprochen, so daß das Material der Saiten auch ein anderes sein konnte. Die Holzart der alten *vīṇā* ist bekannt, da nicht selten von der *vīṇā* aus gelbem *beluva*-Holz, bzw. von der *vīṇā* mit Hals aus dem gelben *beluva*-Holz die Rede ist⁴¹. Aus dem *bail*-Holz wird auch der Hals des *bin-baja* hergestellt⁴². Die Enden der Hälse sind in den alten Darstellungen oft zu einer Volute ausgearbeitet. Die außerhalb Indiens an dieser Stelle belegten Vogelköpfe, wie in Birma oder Sogdien (Abb. 21)⁴³ sind in altindischen Darstellungen nicht zu finden, was aber vielleicht auf den schlechten Erhaltungszustand mehrerer Reliefs

²⁷ Abb. 14: Terrakotta aus Zentralindien, Gupta, British Museum, publ.: Taddei 1972 Abb. 48; De Lippe 1981 Abb. 55; Kaufmann 1986 Abb. 48.

²⁸ Abb. 15: Detail aus einem Relief von Nagarjunikonda mit der Bekehrung eines Nāga-Königs, Site 3(?), publ.: Kaufmann 1986 Abb. 66; Rosen Stone 1994 Abb. 194.

²⁹ Abb. 16: Bharhut, Kalkutta, Indian Museum, publ.: Coomaraswamy 1956 Taf. 28 Abb. 69, gedeutet als Darstellung des *Aṇḍabhūtajātaka* (Jātaka, Nr. 62).

³⁰ Abb. 17: Detail aus einem Gandhara-Relief, Butkata, Rom, Museo d'Arte Orientale, 1144; publ.: Kaufmann 1986 Abb. 112; Faccenna 2001 Taf. 85a; S.A.A.P.C. I-1238.2:28.

³¹ Knight (1985) beruft sich auf eine indische Publikation von S. Hivale, *The Pardhans of the Upper Narbada Valley* (Bombay 1946), in der das Instrument zuerst veröffentlicht wurde. Deva 1978, 146 beschreibt ein ähnliches Instrument *gogia bana* der Rajgod in Andhra.

³² Abb. 18: nach Knight 1985 Abb. 6.

³³ *Madhurattahavilāsini, Buddhavamsaṭṭhakathā* I.36: Hrsg., 41; engl. Übers., 60–61; s. Anm. 69.

³⁴ Abb. 19: nach Knight 1986 Abb. 8.

³⁵ Knight 1985, 24.

³⁶ Für Verzeichnis der Materialien von *bin-baja* und ihrer Namen s. Knight 1985, 21.

³⁷ Abb. 20: nach Sachs 1917 Abb. 97.

³⁸ s. Sachs 1923, 140–141.

³⁹ *Visuddhimagga* VIII.2 0 (Hrsg., 253; engl. Übers. 290): *nahārū (...) aññe tato sukhumatarā mahāvīṇāntantisañṭhānā*. In einem anderen Abschnitt dieses Kapitels wird die Haut am Bauch mit Lederbezug der *vīṇā* verglichen (*kucchittaco vīṇādoṇikonaddhacammaṣaṅṭhāno*: Hrsg. 1920, 251).

⁴⁰ Böhtlingk (Hrsg.) 1870–1873 Nr. 3584; (Übers.) Bd. 2, 278: *nānyad gitāt priyaṃ loke devānām api dṛśyate/ śuśka-snāyusvarāhlādāt Tryakṣaṃ jagrāha Rāvaṇab/!*

⁴¹ *Dīghanikāya* XXI.6: Hrsg., Bd. 2, 268; engl. Übers., 302–303; gleiche Instrumentbezeichnung z. B. in *Samyutta-nikāya* IV.3.3: Hrsg., Bd. 1, 122; engl. Übers., 152; *Dhammapadaṭṭhakathā* IV.11: Hrsg., Bd. 1, 433; hier in anderen Ms: *veluvadaṇḍa*; engl. Übers., Bd. 2, 91; *Dhammapadaṭṭhakathā* XXI.6: Hrsg., Bd. 3, 225; engl. Übers., Bd. 3, 53.

⁴² s. Knight 1985, 21.

⁴³ Abb. 21: Koromátov et. al. 1987 Abb. 150–151; Detail einer Wandmalerei, Penjikent, Wohnobjekt VI, Raum 1, 7.–8. Jh.

zurückzuführen ist. Fest steht, daß mehrere *vīṇās* nur mit einem spitzen Stab als Saitenhalter versehen sind, der in einigen Fällen – vor allem in den Malereien, und zwar sowohl der alten (Abb. 22)⁴⁴ als auch der jüngeren Periode (Abb. 23)⁴⁵ – ziemlich unrealistisch dünn aussieht. Der Vergleich mit der Bogenharfe aus Birma (s. Abb. 20) zeigt jedoch, daß die Stilisierung vielleicht nicht allzu lebensfremd gestaltet ist. Weit weniger realistisch wirken die im Relief ganz grob dargestellten Instrumente (Abb. 24)⁴⁶, bei deren Betrachtung sich die Frage erhebt, wie viel sie wohl wiegen würden, vor allem angesichts der Tatsache, daß bei den Beschreibungen der Bogenharfen immer nur von *doṇi* und *daṇḍa*, also ausgehöhltem Holzgefäß und Stab, nie aber von *alābu* und *vaṃśa*, also leichten Kürbisschalen und Bambus, die Rede ist.

Die *daṇḍas* der Bogenharfen mußten aus stabilem und nicht aus biegsamem Material gebaut gewesen sein, da das Stimmen durch das Verschieben der Saiten auf dem Hals erfolgte. Wäre der Hals aus Bambus und biegsam gewesen, so hätten sich durch das Spannen einer Saite alle anderen verstimmt. Sowohl bei *bin-baja* als auch bei der birmanischen Bogenharfe sind die Saiten nicht direkt an den Hals befestigt, sondern an die Umwindungen aus Seil, die das Verschieben der Saiten entlang des Stocks erleichtern. In einigen Darstellungen aus dem Alten Indien ist zu beobachten, daß die spielende Person an den Seilringen operiert (Abb. 25)⁴⁷; in einigen anderen sind auf dem Hals Ringe gezeigt, die offensichtlich nicht aus Seil, sondern aus einem festen Material gemacht sind und in einer der Darstellungen (Abb. 26)⁴⁸ als ornamental ausgearbeitete blattförmige Halterungen erscheinen.

Der mit Leder bedeckte Teil des Instrumentes ist auf den meisten Darstellungen nicht sichtbar, weil er von dem Arm des Spielenden verdeckt ist. Nur gelegentlich lassen sich Löcher im Lederbezug beobachten (Abb. 27)⁴⁹. Die für die birmanische Bogenharfe charakteristische Erhöhung des Lederbezugs am hinteren Ende des Resonanzkörpers, die unter der Bezeichnung ‚monkey head‘⁵⁰ bekannt ist (in Abb. 20 beschriftet), ist in einer Ajanta-Malerei (Abb. 28)⁵¹ deutlich zu sehen. (Das Instrument ist hier an der Wand eines Schlafgemachs hängend gezeigt, was offenbar der Realität entspricht, da auch in der Literatur von den in Schlafräumen hängenden *vīṇās* die Rede ist⁵².) Viele *vīṇās* sind auf solche Weise dargestellt, daß der Resonanzkörper die Form einer riesigen Bohne hat, in die der Saitenhalter hineingesteckt ist. Der Resonanzkörper hat dann eine Wölbung nach unten und eine nach oben (Abb. 29)⁵³, Abb. 30⁵⁴, Abb. 31)⁵⁵. Vielleicht handelt es sich auch bei diesen Darstellungen um den stilisierten ‚monkey

head‘; bei den Darstellungen ist jedenfalls nicht mit einer realistischen Wiedergabe zu rechnen, da die Befestigung für die Saiten nirgends abgebildet ist.

Die Art und Weise, wie die Bogenharfe zu spielen ist, läßt sich aus den Darstellungen leicht ablesen. Das Instrument wird unter dem Arm gehalten; in den meisten Fällen (von Rechtshändern) unter dem linken, gelegentlich aber auch unter dem rechten Arm (Abb. 32)⁵⁶, Abb. 33)⁵⁷. Gespielt wird sowohl im Sitzen als auch im Stehen oder im

⁴⁴ Abb. 22: Detail aus einer Wandmalerei in Ajanta, Höhle X, linke Seitenwand, Kopie Griffiths 10I, Indian Section of the Victoria and Albert Museum, Nr. 74-1887; India Office, Bd. 71, Nr. 6011; publ.: Yazdani 1930-1955, Bd. 3 Taf. 24a (Zeichnung); Taf. 26; Singh 1965 Taf. 48; Takata 1971 Taf. 8; Schlingloff 2000 No. 8(5) (Zeichnung); Takata 2000 Taf. C.10-2d; Zin 2003 No. 15 Detail 1.

⁴⁵ Abb. 23: Detail aus einer Wandmalerei in Ajanta, Höhle IX, Hinterwand, Kopie Griffiths 9B, India Office, Bd. 68, Nr. 5900; publ.: Yazdani 1930-1955, Bd. 3 Taf. 18; S.A.A.P.C. I-1081.24:10 (sehr undeutlich); Schlingloff 2000 No. 67(4) (Zeichnung).

⁴⁶ Abb. 24: Gandhara-Relief aus dem Swat-Tal, Darstellung des *Candakinnarajātaka*, Kalkutta, Indian Museum, publ.: Majumdar 1937, Bd. 2 Taf. 6a; S.A.A.P.C. I-1209.6:31.

⁴⁷ Abb. 25: Detail aus einem Relief aus Goli, Madras Government Museum, publ.: Rosen Stone 1994 Abb. 255.

⁴⁸ Abb. 26: Terrakotta aus Uttar Pradesh, Gupta, Collection of Mrs. Robert M. Benjamin, publ.: Poster 1986 Abb. 104; Beschreibung in: Lawergren 1994, 240. – In der alten Kunst Altbirmas wurden die Ringe als große Knöpfe dargestellt, die an die Stimmwirbeln denken lassen; s. eine Bronze-Statuette der Vajragiti, Göttin des Gesangs, aus Surucolo, Zentraljava, 10. Jh., publ.: Fontein 1990 Abb. 66K.

⁴⁹ Abb. 27: Terrakotta aus Ostindien, 1. Jh. v. Chr., Collection of Samuel Eilenberg on loan to the Brooklyn Museum, publ.: Poster 1986 Abb. 36.

⁵⁰ s. Williams 1981, 212: „When stretched tightly and nailed to the lip of the resonator, the skin covers the convexity at the rear of the string-bar to form a hump called the ‘monkey head‘“.

⁵¹ Abb. 28: Detail aus einer Ajanta-Malerei, Höhle XVI, rechte Seitenwand, Darstellung der Buddha-Legende, Kopie: Griffiths 16B3, Indian Section of the Victoria and Albert Museum, Nr. 79-1887; India Office, Bd. 72, Nr. 6021; publ.: Griffiths 1896-1897, Bd. 1 Taf. 49; Yazdani 1930-1955, Bd. 3 Taf. 60; S.A.A.P.C. I-1081.33.9 (sehr undeutlich); Schlingloff 2000 No. 64(24) (Zeichnung); Takata 2000 Taf. 16-17a-1.

⁵² *Kāmasūtra*, I.4: Hrsg. 45; Übers., 58.

⁵³ Abb. 29: Relieffragment aus Gandhara, Taxila, Dharmarājika, Taxila Museum, Case 29B, publ.: S.A.A.P.C. I-1242.1:41.

⁵⁴ Abb. 30: Detail aus einem Gandhara-Relief mit Darstellung der Buddha-Geburt, private Sammlung in England, publ.: Kurita 1988-1990, Bd. 1 Abb. 37.

⁵⁵ Abb. 31: Detail aus einem Mathura-Relief mit Darstellung des Ersten Bades, Kankali Tila, Mathura Archaeological Museum H2, publ.: Vogel 1930 Taf. 52b; Kaufmann 1986 Abb. 75; Sharma 1995 Abb. 25.

⁵⁶ Abb. 32: Detail eines Wandreliefs in Bhaja, Höhle XIX, Fragment unter dem auf dem Elefanten reitendem Indra, publ.: Zimmer 1955 Taf. 41; Härtel/Auboyer 1971 Taf. 23; Mitra 1971 Taf. 98; Sato 1985 Abb. 62; Kaufmann 1986 Abb. 15.

⁵⁷ Abb. 33: Ajanta, Höhle II, Relief am zweiten Pfeiler an der rechten Seite, publ.: S.A.A.P.C. I-1081.8:22.

Gehen, in diesem Fall ist manchmal ein über die Schulter gelegtes Band zu beobachten (Abb. 34)⁵⁸, das das Instrument hält⁵⁹. Gespielt wird nämlich mit beiden Händen und zwar so, daß die linke Hand die Saiten dämpft (oder greift; oder auch zupft, das ist nicht in jedem Fall genau zu sehen), während die rechte sie zupft bzw. mit einem Plektrum schlägt. Die Annahme, daß die Bogenharfen zuerst nur mit Fingern und erst später mit Plektrum gespielt wurden⁶⁰, läßt sich anhand des Bildmaterials nicht verifizieren. Schon in den ältesten erhaltenen Darstellungen werden die *vīṇās* entweder mit Plektrum oder mit Fingern gespielt. Das Plektrum kann in der Größe variieren, es scheint aber immer die Form eines Stöckchens zu haben (Abb. 35)⁶¹.

Mit Ausnahme von Darstellungen in Gandhara-Reliefs wurden in Indien bis zum etwa 3. Jahrhundert n. Chr. keine anderen Saiteninstrumente als Bogenharfen gezeigt, die uns unter der Bezeichnung *vīṇā* bekannt sind. Seit dem 2. Jahrhundert in Gandhara und dem 3. Jahrhundert im Süden erscheinen in den Darstellungen Instrumente, die die Form von birnenförmigen Lauten haben. Die Stabzithern werden seit dem 5. Jahrhundert dargestellt. Als die anderen Instrumente eingeführt wurden, verloren die Bogenharfen allmählich an Bedeutung; eine Zeitlang werden sie parallel zu den anderen Instrumenten dargestellt, nach der Gupta-Zeit, ab dem 7. Jahrhundert aber nur sehr selten⁶².

Bei der Analyse der literarischen Quellen ist oft gar nicht möglich festzustellen, welche Art von *vīṇā* gemeint war. Nur einige wenige Textstellen lassen erkennen, an welches Instrument der Verfasser gedacht hat, d. h. welche Art von Instrumenten in seiner Epoche den Namen *vīṇā* trug.

Die vedische Literatur ist trotz der Bemühungen Coomaraswamys, die *vīṇās* seit den ältesten Belegen als Bogenharfen zu verstehen, keinesfalls eindeutig, da in den alten Texten verschiedene Instrumente genannt werden, deren Gestalt uns unbekannt bleibt, und die – wie wir noch sehen werden – mit gutem Grund mit anderen Arten von *vīṇās* zu assoziieren sind. Auch heißt das wohl wichtigste Instrument der vedischen Zeit nicht *vīṇā* sondern *vāṇa*; in den *Śrautasūtras* ist *vāṇa* mit *vīṇā* gleichgestellt und offensichtlich als eine Bogenharfe zu verstehen, da sie aus einem (gebo-genem) Stab, einer Schale aus bestimmten Hölzern und einem Lederbezug besteht⁶³. Es heißt aber, – und diese Aussage wiederholt sich oft – daß sie 100 Saiten hat⁶⁴. Coomaraswamy versteht sie daher als ein Instrument von der Art der Tiroler Zither⁶⁵. Die Bezeichnung *śatatantrī vīṇā* wirkt ziemlich unrealistisch und es fällt schwer, sich ein wirkli-

ches Instrument darunter vorzustellen. Die 100 Saiten stehen nicht etwa für ‚sehr viele‘, da in der Beschreibung des Instrumentes gesagt wird, daß je zehn in einer Öffnung befestigt sein sollen⁶⁶ – vielleicht handelt es sich um zehnfach gewirnte Saiten? Die Saiten sollen aus *muñja* oder *garbha*-Gras gemacht werden, aus einem Material also, das eher heilig ist als für akustische Zwecke geeignet. Die Vermutung liegt nahe, daß es sich bei *śatatantrī* um kein Musikinstrument handelt, sondern um ein kultisches Objekt, bei dem die Erzeugung von Tönen nicht die wichtigste Aufgabe war.

Die sieben-saitige *vīṇā* der vedischen Literatur, wie die im *Jaiminīya Brāhmaṇa* als die dem Opferpfosten ähnlich beschriebene⁶⁷, trägt die wesentlichen Merkmale der aus den Darstellungen bekannten Bogenharfe, was aber nicht alle in den alten Texten genannte *vīṇās* betreffen muß. Unter den Aufzählungen der Musikinstrumente fällt der Name *vakrā* auf, die Krumme, die natürlich die Bogenharfe aus den Darstellungen vor Augen führt. Dieses Instrument ist in der Reihe der anderen Instrumente genannt, unter denen auch die *vīṇā* vorkommt, und es scheint keine besondere Rolle zu spielen⁶⁸.

⁵⁸ Abb. 34: Detail aus einem Relief aus Nagarjunikonda mit der Szene des Herabstiegs des Bodhisatva in Gestalt eines Elefanten, publ.: Kaufmann 1986 Abb. 65; Rosen Stone 1994 Abb. 192.

⁵⁹ Wie von Coomaraswamy 1930, 245 bemerkt, bedeutet *baddhavīṇā* in der Beschreibung der Heldin in *Mayūrāṣṭaka* 1, daß diese das Instrument umgebunden hatte, Quackenbos (Hrsg. und engl. Übers.) 1917, 72.

⁶⁰ s. Marcel-Dubois 1941.

⁶¹ Abb. 35: Detail aus einem Relief aus Mathura, Mathura Government Museum M3, publ.: Bachhofer 1929 Taf. 104; Vogel 1930 Taf. 7a.

⁶² Als eine der spätesten Darstellungen gibt Coomaraswamy 1930 Anm. 1a eine Sarasvati-Darstellung aus dem 8. Jh.; auch Sivaramamurti 1974, 305 Abb. 185 zeigt ein Relief aus Payar in Kaschmir aus dem 8. Jh., in dem ein am Boden sitzender Musiker zum Tanz des Śiva spielt; Gopinatha Rao 1968, Bd. I.1, 139 Taf. 36 zeigt, daß in dem Varāha-Relief in Mamallapuram ein Ṛṣi mit einer Bogenharfe auf dem Rücken dargestellt ist, das Instrument ist aber nicht gut sichtbar. Auf das älteste Beispiel verweist Daniélou 1966 Abb. 2, und zwar auf ein Relief in einem Kalachuri-Tempel in Sohapur aus dem 11. Jh.

⁶³ s. Macdonell/Keith 1912, Bd. 2, 283.

⁶⁴ *Śaṅkhāyanaśrautasūtra* XVII.3.1–6: Hrsg., Bd. 1, 218–219; dasselbe über *vāṇa* in z.B. im *Mānava Śrautasūtra* VII. 2.7.4: Hrsg. und engl. Übers., 171; 235; oder im *Baudhāyanaśrautasūtra* XVI.21 (Hrsg., Bd. 2, 267): *audumbarīm udgātāsandīmārohatyādatte vāṇaṃ śatatantram āgbādibhiḥ....*

⁶⁵ Coomaraswamy 1930, 251.

⁶⁶ *Śaṅkhāyanaśrautasūtra* XVII.3.6–9: Hrsg., Bd. 1, 219; engl. Übers., 477.

⁶⁷ s. Anm. 18.

⁶⁸ *Jaiminīya Brāhmaṇa* II.404 (Hrsg., Bd. 2, 335): *karkarī cālābū ca vakrā ca kapiśrīṣṇī caīṣṭikī cāpaghāṭalīkā ca vīṇā ca kaśyapī ca...; s. Lāṭyāyanaśrautasūtra* IV.2.1–2: Hrsg., 279–280.

Den Darstellungen entsprechend handelt es sich bei den *vīṇās* der Pali Literatur offensichtlich immer um Bogenharfen. Die anderen Instrumentennamen, bei denen Saiteninstrumente zu vermuten sind, werden in einem späten Kommentar erwähnt⁶⁹. Eine Ausnahme aus der alten Zeit bildet ein Vers im *Vessantarajātaka*, in dem zwei Instrumente genannt werden, nämlich *godhā* und *parivadantikā*⁷⁰. Bei dem zweiten Instrument handelt es sich wahrscheinlich um eine Bogenharfe, in Sanskrit bekannt als *parivādinī*. Über die Gestalt des ersten ist weniger bekannt. Das Instrument ist seit dem Veda als *godhā*⁷¹ oder *godhāvīṇākā*⁷² bekannt; es handelt sich bei ihm, wie Lüders gezeigt hat⁷³, um ein kleines Saiteninstrument, dessen Charakteristikum das Leder aus der *godhā*-Eidechse war, das sonst für den Handschutz der Bogenschützen gebraucht wurde, also höchstwahrscheinlich eines, dessen Resonanzkörper mit der Haut einer *godhā*-Eidechse bezogen war. Ob dieses Instrument die Form einer Bogenharfe hatte, bleibt unbekannt.

Von dieser Ausnahme abgesehen handelt es sich bei den *vīṇās* der Pali-Literatur ausschließlich um die Bogenharfen. Das *Jātaka* bringt zwei Erzählungen, in denen das Instrument auf keine andere Weise vorstellbar wäre. Eine der Erzählungen, betitelt *Vīṇāthūṇajātaka*, enthält einen Vergleich von einem Buckligen, der auf der Straße umgefallen ist mit einem *vīṇādaṇḍaka* (Prosa)⁷⁴, bzw. einer *vīṇā* ohne Saiten (Vers)⁷⁵. Die andere Geschichte, das *Guttīlajātaka*, erzählt von einem Wettbewerb zweier *vīṇā*-Virtuosen, von denen einer, nämlich der Bodhisatva, die Unterstützung des Indra genießt und seine *vīṇā* auf wundersame Weise weiter spielen kann, nachdem er auf Befehl Indras nacheinander alle sieben Saiten abgerissen hat und nur noch den bloßen Hals (*suddha-daṇḍaka*) hält; die erste Saite wird *bhamaratanti* („Bienen(ton)-Saite“) genannt; offenbar der tiefste Ton der Skala⁷⁶. Das Instrument wird in einem der Verse *sattatanti*, „Siebensaitig“ bezeichnet, in der Prosa dagegen *vīṇā* genannt⁷⁷. Auch der Pali-Version der Geschichte von König Udayana, in dessen *vīṇā* eine Schlange versteckt war, liegt offenbar die Vorstellung einer Bogenharfe zugrunde. Der Text besagt zwar nichts mehr, als daß die *vīṇā* einen Lederbezug hatte, in dem sich ein Loch befand⁷⁸, durch das die Schlange hinein gelassen wurde; die Darstellungen der Geschichte, die sich offensichtlich auf diese Textvorlage beziehen, zeigen eine Bogenharfe mit sieben Saiten (Abb. 36)⁷⁹. Der weitere Inhalt der Udayana-Erzählung in Pali gibt keine weiteren Informationen zum Aussehen des Instrumentes, von der *vīṇā*, die als *hatthikanta-vīṇā* „die Elefanten verzaubernde *vīṇā*“ bezeichnet wird, wird nur erzählt, daß drei ihrer Saiten magische Funktion hatten⁸⁰.

Einige weitere Stellen der Pali-Literatur liefern zwar keinen eindeutigen Beweis zum Aussehen der *vīṇā* – weder die sieben Saiten noch die Krümmung des *daṇḍa* werden genannt – es ist aber offensichtlich, daß an diesen Stellen die mehrsaitige Bogenharfe gemeint ist. Im *Mahāvagga* heißt es, daß die Saiten weder zu angespannt noch zu lose sein sollten⁸¹. In der *Samantapāsādikā* wird die *vīṇā* parallel zu einer Trommel namens *bherī* beschrieben⁸²: Beide sind mit Leder bezogen und am Korpus festgebunden, dabei steckt bei der *vīṇā* der *vīṇādaṇḍa* (Hals) in der Öffnung des Bezugs. Die *vīṇā* ist mit einem Brett (? *phalaka*) versehen.

In dem *Padakusalamānavajātaka* ist von einem *vīṇā*-Spieler die Rede, der in den Fluten

⁶⁹ *Madhuratthavilāsini*, *Buddhavaṃsaṭṭhakathā* I.36 (Hrsg., 41; engl. Übers., 60–61): *vādayanti ti mahati vipañcika makaramukhādivīṇā ca turivyāni ca Tathāgatassa pūjanattham vādenti payojenti*; das Instrument *mahati* ist auch in den Texten des Sanskrit-Buddhismus belegt, s. Edgerton 1953, 421 und in den Texten in unseren Anm. 130; 159.

⁷⁰ *Vessantarajātaka* (Jātaka Nr. 547): Hrsg., Bd. 6, 580; engl. Übers., 299; eine Strophe ist nicht übersetzt: *ālārikā ca sūdā ca naṭanaṭṭakagāyanā/ pāṇissarā kumbhathūniyo mandakā sokajjhāyikā/ āhaññantu sabbavīṇā bheriyo denḍimāni ca/ kharamukhāni dbamantu vadatam ekapokkharā/ mutingā paṇavā saṃkhā godhā parivadantikā/ dindimāni ca baññantu kuṭumbā tindimāni cā til.*

⁷¹ *Rgveda* VIII.69.9: Hrsg., 499; Übers., 394.

⁷² *Kātyāyanasrautasūtra* XIII.3.17 (Hrsg., 137–141), engl. Übers., 393): *godhāvīṇākāḥ kāṇḍavīṇās ca patnyo vādayanti/*.

⁷³ Lüders 1942, 41.

⁷⁴ *Vīṇāthūṇajātaka* (Jātaka Nr. 232): Hrsg., Bd. 2, 225; engl. Übers., 156.

⁷⁵ *Vīṇāthūṇajātaka*: Hrsg., Bd. 2, 226; engl. Übers., 157; s. Coomaraswamy 1930, 247.

⁷⁶ *Guttīlajātaka* (Jātaka Nr. 243): Hrsg., Bd. 2, 253; engl. Übers., 176; s. Coomaraswamy 1930, 247; dieselbe Geschichte wird auch in der *Paramatthadīpanī*, dem Kommentar zu *Vimānavatthu*, III.5 (Hrsg., 137–141), erzählt und in *Manorathapūraṇī*, dem Kommentar zu *Anguttara-nikāya* I.1.5 (Hrsg., Bd. 1, 28), erwähnt.

⁷⁷ Lawergen (1994) identifizierte die Szenen auf einer Bronzschale (möglicherweise aus Südindien, 3. Jh.) im Metropolitan Museum of Art als eine Darstellung des *Guttīlajātaka*. Die Identifizierung – ebenso wie die Datierung der Schale – ist äußerst fragwürdig. Die Szenen zeigen das Palastleben, darunter eine Prozession und ein Konzert. Daß über einem der Musiker ein Schirm gehalten wird, kann nur bedeuten, daß er ein König ist und nicht, daß der Schirmträger Gott Indra ist, der den Musiker in seine Obhut genommen hat.

⁷⁸ *Dhammapadaṭṭhakathā* II.1: Hrsg., Bd. 1, 215; engl. Übers., 285; s. Coomaraswamy 1930, 247; dieselbe Geschichte ist auch kurz im *Visuddhimagga* XII (Hrsg., 381; engl. Übers., 441) erzählt.

⁷⁹ Abb. 36: Detail aus einem Amaravati-Relief, British Museum 15, publ.: Barrett 1954 Taf. 33; Knox 1992 Abb. 24; für weitere Darstellungen der Geschichte s. Zin 1998.

⁸⁰ *Dhammapadaṭṭhakathā* II.1: Hrsg., Bd. 1, 163; engl. Übers., Bd. 1, 248.

⁸¹ *Mahāvagga* V.1.15–16: Hrsg., 182; engl. Übers., Bd. 2, 8.

⁸² *Samantapāsādikā*, Kommentar zu *Vinayapiṭaka*: Hrsg., Bd. 1, 545.

versinkt, weil das Wasser durch Löcher in sein Instrument, eine *mahāvīṇā* eindringt⁸³. Coomaraswamy versteht die Löcher als Öffnungen, durch die die Saiten ins Innere des Resonanzkörpers gezogen werden; da es aber, wie wir oben gesehen haben, solche Löcher nicht gab, muß es sich hier um Schalllöcher handeln.

Die in der *Samantapāsādikā* zum Ausdruck gebrachte Ähnlichkeit einer *vīṇā* mit einer Trommel, die ebenso wie diese mit Leder bedeckt war, läßt die Frage entstehen, wie eigentlich der Lederbezug um die Bogenharfe gelegt und befestigt wurde. Die Abbildungen geben keine Antwort. Im *Visuddhimagga* heißt es, daß die *vīṇā* (hier *mahāvīṇā* genannt) mit nassem (*alla*) Kuhleder bedeckt wurde⁸⁴. Beim Betrachten des *bin-baja* (s. Abb. 18), dessen Lederbezug in feste Falten eingetrocknet zu sein scheint, wird die Prozedur verständlich: Der Lederbezug wurde im feuchten Zustand über die Schale gezogen, wahrscheinlich unten und auf der *daṇḍa*-Öffnung zugeschnürt und trocken gelassen.

In den Epen wird die *vīṇā* oft erwähnt, aber nur sehr selten beschrieben, bzw. mit irgendwelchen Hinweisen verbunden, die auf ihre Gestalt deuten können. In den meisten Fällen erscheint die *vīṇā* in Aufzählungen von Musikinstrumenten; am häufigsten in der Redewendung *veṇuvīṇāmṛdaṅga*, die für Musik im allgemeinen steht, d. h. Blas-, Saiten-, und Schlaginstrumente bedeutet⁸⁵; manchmal auch als Instrument der Kriegsmusik⁸⁶. Es heißt, daß die *vīṇā* beim Erwachen gespielt wird⁸⁷, was vielleicht nicht nur als angenehm, sondern auch als glücksbringend zu verstehen ist, da die *vīṇā* unter den glückbringenden Gegenständen aufgezählt wird⁸⁸. Die *vīṇā* ist ein Attribut der Gandharvas⁸⁹ und auch Kuśa und Lava singen zu ihrer Begleitung⁹⁰. Aus einigen wenigen Stellen lassen sich sogar Informationen zur Morphologie des Instrumentes gewinnen. So heißt es, daß eine *vīṇā* ohne Saiten nicht gespielt werden kann⁹¹, und es scheint sogar als selbstverständlich gegolten zu haben, daß die Anzahl der Saiten auf sieben festgelegt war, denn die *vīṇā* wird zu den Dingen gezählt, die man definitiv mit sieben assoziierte⁹². Auf die Form der *vīṇā* wird im *Mahābhārata* nur an einer Stelle angespielt, in der die Teile des Bogens mit den Teilen einer *vīṇā* verglichen werden, und zwar seine Schlinge (? *pāśa*; wahrscheinlich die Bindung mit der die Sehne an den Bogen befestigt ist) mit den Umwicklungen, an denen die Saiten befestigt sind (*upadhāna*), seine Sehne (*vyā*) mit der Saite, sein Bogen(-Holz) (*cāpa*) mit dem Saitenhalter (*daṇḍa*) und seine Pfeile (*śara*) mit den Klängen (*varṇa*) der *vīṇā*⁹³. Im *Rāmāyaṇa* – aber auch nur an einer einzigen Stelle – wird die Vorstellung von einer *vīṇā* als einer Bogenharfe noch klarer. In einer Beschrei-

bung der schlafenden Frauen im Palast des Rāvaṇa wird eine Hofdame mit einer *vīṇā* in den Armen beschrieben⁹⁴. Ihre Arme sehen aus wie ein vom Strom losgerissener Lotus, der sich an ein Schiff (*pota*) klammert⁹⁵. Der Vergleich erinnert an eine Hofdame in einer Malerei, die im Fluß stehend, sich auf ein Spielzeugboot stützt, das tatsächlich große Ähnlichkeit mit einer Bogenharfe hat (Abb. 37)⁹⁶. Auch größere Schiffe haben häufig eine Form, die den Vergleich mit einer Bogenharfe durchaus nahelegt⁹⁷. In einer anderen Handschrift des *Rāmāyaṇa* wird hier statt *vīṇā vipaṅcī* verwendet, was – wie wir noch sehen werden – die indirekte Aussage des *Nāṭyaśāstra* bestätigt, daß *vīṇā* und *vipaṅcī* eine ähnliche Form hatten⁹⁸.

Auch in den vielen anderen Werken der altindischen Literatur erscheint oft das Wort *vīṇā*; auch aus einigen dieser Erwähnungen lassen sich manchmal wichtige Schlüsse ziehen. In der Beschreibung der schlafenden Frauen im *Buddhacarita*, die an die oben erwähnte Schilderung des Palastes in Lāṅkā erinnert, schläft eine Dame mit einer *vīṇā*, die als mit Blattgold glänzend charakte-

⁸³ *Padakusalamāṇavajātaka* (Jātaka Nr. 432): Hrsg., Bd. 3, 507; engl. Übers., 301–302; s. Coomaraswamy 1930, 247.

⁸⁴ *Visuddhimagga* XI.2: Hrsg., 354; engl. Übers., 410.

⁸⁵ Etwa in *Mahābhārata* I.214.25: Hrsg., 839; engl. Übers., 414.

⁸⁶ *Mahābhārata* XV.30.13: Hrsg., 88; engl. Übers., Bd. 12, 36.

⁸⁷ *Mahābhārata* I.210.14: Hrsg., 822; engl. Übers., 405.

⁸⁸ *Mahābhārata* V.40.9: Hrsg., 187; engl. Übers., 283.

⁸⁹ *Rāmāyaṇa* II.85.23: Hrsg., 489; engl. Übers., 259.

⁹⁰ *Rāmāyaṇa* I.4.23–24: Hrsg., 41; engl. Übers., 133.

⁹¹ *Rāmāyaṇa* II.34.25: Hrsg., 219; engl. Übers., 156.

⁹² *Mahābhārata* III.134.13: Hrsg., 440; engl. Übers., 479.

⁹³ *Mahābhārata* IV.33.15–16 (Hrsg. 151; engl. Übers., 79): *dhanuścyutai rukmapuṅkhaiḥ śaraḥ sammataparvabhiḥ/ dviṣatām bbindhy anikāni gajānām iva yūthapab// pāśo-padhānām jyātantrīm cāpadaṇḍām mahāsvanām/ śaravarṇām dhanurviṇām śatrumadhye pravādaya//*

⁹⁴ *Rāmāyaṇa* V.8.34: Hrsg.; engl. Übers., 137: *kācid vīṇāṃ pariṣvajya prasuptā samprakāśate/ mahānadīprakīrṇeva nalinī potam āśritā//*

⁹⁵ Die Übersetzer, Goldman und Sutherland Goldman, haben offensichtlich an eine runde Laute gedacht, und *pota* als eine runde Boje übersetzt: „One of the ladies of the court, sleeping with her arms around her *vīṇā*, looked like a lotus plant torn loose by a mighty river and clinging to a buoy“: Endnote der Übers. 374: „‘buoy’ potam: Most commentators gloss *plavam* or some term with the sense of ‘small boat’. We have chosen ‘buoy’ to better convey the image of the slender arms of the woman around the bulbous body of the lute.“

⁹⁶ Abb. 37: Detail aus einer Ajanta-Malerei, Höhle XVI, vorderes Querschiff, rechte Seitenwand, die Geschichte des Mahākapi, s. Schlingloff 2000 No. 30(1), Kopie: Griffiths 16M, Victoria and Albert Museum 82-1887; India Office, Bd. 73, Nr. 6060; publ.: Yazdani 1930–1955, Bd. 3 Taf. 51; Takata 2000 Taf. C.16–6.

⁹⁷ s. Schlingloff 1982; *ibid.* Stellenbelege zu *pota*; Schlingloff 1987, 389.

⁹⁸ s. Anm. 128.

riert wird⁹⁹. Im *Meghadūta* heißt es nur, daß die trauernde Frau des verbannten Yakṣa die mit ihren Tränen benetzten Saiten ihrer *vīṇā* zum Tönen bringt¹⁰⁰.

In dem Drama *Pratijñāyugandharāyaṇa* werden in einer Strophe die Eigenschaften einer *vīṇā* namens *ghoṣavatī* beschrieben (es handelt sich hier um einen individuellen Namen ‘die Wohlklingende’ und nicht um die an anderer Stelle genannte Instrumentenklasse *ghoṣakā*¹⁰¹), deren Saiten abgegriffen waren, weil sie mit den Fingerspitzen gezupft wurden; dies könnte bedeuten, daß die Saiten nicht in ihrer Mitte, sondern in der Nähe der Befestigungen gezupft wurden¹⁰². Das Drama behandelt die schon erwähnte Geschichte von dem König Udayana, die ja ebenfalls aus den Darstellungen bekannt ist (s. Abb. 36), die die *vīṇā*, die der König besitzt, als eine Bogenharfe wiedergeben. Auch das andere Udayana-Drama, nämlich *Priyadarśikā* erwähnt die *ghoṣavatī*, von der aber nur gesagt wird, daß sie in Erwartung eines Konzerts mit neuen Saiten versehen wurde¹⁰³.

Im *Harṣacarita* findet sich eine Beschreibung, auf die schon Coomaraswamy hingewiesen hat. Es handelt sich um die Schilderung der königlichen Ohringe, die die Form von kleinen *vīṇās* mit gebogenen Spitzen, *kuṭūlakoti*, haben¹⁰⁴. Diese Beschreibung beweist, daß die Vorstellung von einer *vīṇā* mit einem gebogenem Hals im 7. Jahrhundert noch lebendig war. Im *Harṣacarita* werden aber auch andere Musikinstrumente genannt, darunter *alābuvīṇā* (s.u.), so daß die Vorstellung des Verfassers über die Instrumente bei den meisten Belegstellen, die z. B. den Ton der *vīṇā* mit einer Frauenstimme¹⁰⁵ oder mit Bienengesumm¹⁰⁶ vergleichen, oder die nur das Plektrum nennen¹⁰⁷, kaum zu gebrauchen sind. Das *Harṣacarita* ist das Werk in dem der Begriff *vīṇā* für verschiedene Instrumente verwendet wird; die Beschreibung der Ohringe in Form gebogener Musikinstrumente ist einer der spätesten Belege für die *vīṇā* als Bogenharfe in der indischen Literatur überhaupt.

In der *Kādambarī* findet sich die Beschreibung einer *vīṇā* aus Elfenbein (*dantamayī*). Das Instrument wird hier des weiteren auch mit dem Namen *vīṇā* bezeichnet und es heißt, daß die Fingernägel der spielenden Frau wie das Elfenbeinplektrum aussehen (sie spielte also ohne Plektrum?)¹⁰⁸.

Mehr Informationen zu der Vorstellung über die Form der *vīṇā* bieten die Nacherzählungen der verlorengegangenen *Bṛhatkathā*, eines Werkes also, dessen Rahmenerzählung die schon erwähnte Geschichte von dem *vīṇā*-spielenden König Udayana zum Inhalt hat. Der Held der Erzählung, Naravāhanadatta, ist wie sein Vater Udayana ein Virtuose auf der *vīṇā*. Ganz besonders interessant sind Kapitel XVI, XVII und XXIV der nepalesischen Version der *Bṛhatkathā*, *Bṛhatkathāśloka-*

saṃgraha, in denen musikalische Gesellschaften (*vīṇāgoṣṭhī*) beschrieben werden¹⁰⁹. Aus diesen Berichten erhalten wir einige Informationen über die verwendeten Instrumente, etwa von den verstimmten Saiten (*vitantrī*), die in Ordnung gebracht werden. Gespielt wird in einem bestimmten Raum und obwohl eindeutig mehrere Instrumente zur Verfügung stehen, geben die Teilnehmer des Wettbewerbs dasselbe Instrument an den nächsten Spieler weiter¹¹⁰. Bei einem Wettbewerb verstellt sich der Held Naravāhanadatta zuerst als ungeschickter Anfänger, zerreißt bei einem Instrument vier oder fünf Saiten¹¹¹. Ein anderes Instrument wird dann von ihm gestimmt, und zwar auf die Weise, daß er einige Saiten spannt und andere lockert¹¹². Die interessanteste Information ist aber, daß der Held behauptet, als ihm ein Instrument ausgehändigt wird, in seiner Höhlung (wörtlich: in seinem Bauch, *udara*) befände sich ein Spinnengewebe¹¹³. Die *vīṇā* wird aufgemacht und es zeigt sich, daß das Leder, welches die Schale bedeckt, tatsächlich voller Spinnengewebe ist¹¹⁴. Als dann eine andere *vīṇā* gebracht wird, erklärt Naravāhanadatta, daß ihre Saiten durch Haare verunstal-

⁹⁹ *Buddhacarita* V.48 (Hrsg. und engl. Übers., 51; 70): *abhavac chayaṭā hi tatra kācid viniveśya pracale kare kapolam/ dayitām api rukmapatracitrām kupitevāṅkagatām vibhāya vīṇām//*; – Da *citrā* im *Nāṭyaśāstra* eine Bezeichnung der *vīṇā* – oder zumindest eines Musikinstrumentes – ist (s. hier Anm. 128 und 141), ist es vielleicht auch zu vermuten, daß das Kompositum hier als Goldblatt-*citrā* (= *vīṇā*) zu lesen ist. In einem der Manuskripte, die für die Edition benutzt wurden, erscheint statt *pattra*, Blatt, *pātra*, Schale.

¹⁰⁰ *Meghadūta* 83: Hrsg., 161; engl. Übers., 71.

¹⁰¹ s. Anm. 141.

¹⁰² *Pratijñāyugandharāyaṇa* II.12: Hrsg., 80–81; engl. Übers., Bd. 1, 21.

¹⁰³ *Priyadarśikā* III: Hrsg. und engl. Übers., 52–53.

¹⁰⁴ *Harṣacarita* II: Hrsg., 116–117; engl. Übers., 61; s. Coomaraswamy 1930, 252.

¹⁰⁵ *Harṣacarita* III: Hrsg., 149; engl. Übers., 83.

¹⁰⁶ *Harṣacarita* I: Hrsg., 31; engl. Übers., 15.

¹⁰⁷ *Harṣacarita* II: Hrsg., 118; engl. Übers., 62–63.

¹⁰⁸ *Kādambarī*: Hrsg., 212; engl. Übers., 180.

¹⁰⁹ *Bṛhatkathāślokaśaṃgraha* XXIV.25: Hrsg., 408; franz. Übers. 255.

¹¹⁰ *Bṛhatkathāślokaśaṃgraha* XXIV.39–41: Hrsg., 409–410; franz. Übers. 256.

¹¹¹ *Bṛhatkathāślokaśaṃgraha* XVII.21 (Hrsg., 202; franz. Übers. 124): *athāmarṣaparītena dṛḍham tāḍayātā mayā/ catarah pañca vā tantryāś chinnās caḍ itī visvarāḥ//*

¹¹² *Bṛhatkathāślokaśaṃgraha* XVII.37 (Hrsg., 203; franz. Übers. 125): *utkarṣann apakarṣaṃś ca kāścit kāścin manān manāk/ vyavasthāpayitum tantrīḥ karaśākhabbir asprīsam//*

¹¹³ *Bṛhatkathāślokaśaṃgraha* XVII.130–131 (Hrsg., 212; franz. Übers. 130): *atha kañcukinānītām vīṇām dṛṣṭvāham uktavān/ aparānīyatām ārya naitām sprīṣati mādrśāḥ// udaram dṛṣṭam etasyā lūtātantunirantaram/ jaḍatām gamitā yena paṭutantrīparamparā//*

¹¹⁴ *Bṛhatkathāślokaśaṃgraha* XVII.140 (Hrsg., 212; franz. Übers. 130–131): *udveṣṭite ca tat tasmin dṛṣṭam veṣṭanacarmaṇi/ tantucakraṃ bhayodbhrāntalūtāmaṇḍalasaṃkulam//*

tet (*dūṣita*) sind¹¹⁵. Leider wird hier die nachfolgende Vorgehensweise nicht genauer beschrieben, und es heißt nur, daß auch dieses Instrument zurückgewiesen wurde. Dann gibt man dem Helden eine mit duftenden Blumen geschmückte *vīṇā*, die aus Holzbrettchen (*phalaka*) in Form (*ākāra*) einer Schildkröte besteht (bzw. deren *phalaka* die Form einer Schildkröte hat)¹¹⁶, so die Beschreibung; auf der er endlich spielt und den Wettbewerb gewinnt.

Da es kaum wahrscheinlich ist, daß bei einem Wettbewerb, bei dem das Instrument von einem Teilnehmer zum anderen gereicht wird, mit grundverschiedenen Instrumentformen zu rechnen ist, müßten alle hier gewonnenen Erkenntnisse für ein und dieselbe *vīṇā*-Form verwendbar sein. Obwohl hier weder der gebogene *daṇḍa* noch die sieben Seiten explizit genannt werden, deuten die vorhandenen Aussagen (fünf zerrissene Saiten, Lederbezug auf dem Korpus) darauf hin, daß es sich hier um eine Bogenharfe handelt. Eigenartig erscheint die Charakterisierung eines der Instrumente als mit *phalaka* in Form einer Schildkröte versehen. Das Wort *phalaka* wird auch in der Beschreibung der *vīṇā* und der Trommel *bherī* in der *Samantapāsādikā* verwendet¹¹⁷, wo es als *danṭakāṭṭhabhājana*, (in Form von?) Schale für Zahnstocherholz, beschrieben ist. *phalaka* (Brett) in Verbindung mit einer Schalen- und Schildkrötenform kann sich eigentlich nur auf die Bedeutung des Wortes als konvexe Planke eines Schiffskörpers beziehen. Vielleicht handelt es sich hier um eine Erhöhung des Resonanzkörpers unter dem Arm des Spielers, etwa in der Art des ‚monkey head‘, wie sie in der Ajanta-Malerei und in den birmanischen *vīṇās* belegt ist (s. Abb. 20). Eine solche Form, die sogar als Schildkrötenpanzer gemustert ist, findet sich in einer Terrakotta aus Rupar (Abb. 38)¹¹⁸. Im weiteren Verlauf der Erzählung im *Bṛhatkathāślokaśaṃgraha*¹¹⁹ und auch an einer Stelle im *Mahābhārata*¹²⁰ wird eine *vīṇā* als *kacchapī* bezeichnet. Aus der älteren Zeit gibt es m. W. außer *kacchapākāraphalaka* im *Bṛhatkathāślokaśaṃgraha* keine weiteren Belege, welche über die Gestalt dieses Instrumentes etwas aussagen, so daß zumindest in der älteren Tradition keine Hinweise vorliegen, in *kacchapī* ein anderes Instrument zu sehen als eine (bestimmte Art? von) Bogenharfe.

Die Geschichte von dem Musiker, der am Klang der *vīṇā* erkennt, daß das Instrument irgendwelche verborgenen Mängel aufweist, wird auch in anderen Werken erzählt. In der *Vasudevahiṇḍī*, der jainistischen Version der *Bṛhatkathā*, wird die Geschichte in demselben Zusammenhang, d. h. anlässlich des *vīṇā*-Wettbewerbes, berichtet. Auch hier zerreißt der Held zuerst die Saiten, die dann

durch neue ersetzt werden. Auf einer bestimmten *vīṇā* will er nicht spielen, indem er behauptet, sie wäre fehlerhaft. Danach heißt es nur, daß die *vīṇā* naß gemacht wurde; dann war der Held imstande, ein Haar vorzuzeigen¹²¹. Die Geschichte ist ohne Kenntnis der parallelen Stelle im *Bṛhatkathāślokaśaṃgraha* unverständlich. Offenbar wurde der Lederbezug durch Naßmachen gelöst.

Dieselbe Geschichte wird auch in den kaschmirischen Nacherzählungen der *Bṛhatkathā* wiederholt. Im *Kathāsaritsāgara* findet sie sich sogar zweimal. In der einen Geschichte behauptet Naravāhanadatta, daß sich ein Haar im Inneren des Instrumentes befindet, das die Königstochter Gandharvadattā spielt, was aber ohne Konsequenzen bleibt¹²². Die andere Textstelle erzählt von einem Brahmanen, der eine *vīṇā*, die ihm der König aushändigt, spielen soll. Er untersucht das Instrument und behauptet, daß sich ein Hundehaar in seinem Inneren befände. Der König bespritzt das Instrument, schnürt es auf und ein Hundehaar kommt heraus¹²³.

Es ist augenscheinlich, daß die Geschichte von dem Haar im Inneren der *vīṇā* auf eine alte Quelle – wohl die alte *Bṛhatkathā* – zurückgeht; man fragt sich aber, ob die Bauweise des Instrumentes den späteren Nacherzählern noch verständlich war. Auffallend für *Kathāsaritsāgara* wie auch für die anderen späteren Texte ist, daß für *vīṇā* stellvertretend verschiedene Namen verwendet wurden, nämlich *vīṇācī*, *tantrī* oder *vallakī*. Als eine allgemeine Beobachtung läßt sich sagen, daß die Quellen, die Instrumente ersatzweise mit verschiedenen Namen belegen, späteren Datums sind. Vermutlich entstanden diese Literaturwerke in einer Zeit, als die Unterschiede zwischen den Musikinstrumenten nicht mehr verständlich waren. In der Geschichte von dem Brahmanen, der das Hundehaar gefunden hat, sind es gleich vier Namen, die alternativ benutzt werden: Der König gibt dem Brahmanen eine *vallakī*; der Brahmane verlangt eine andere *vīṇā* und nimmt eine *vīṇācī* unter

¹¹⁵ *Bṛhatkathāślokaśaṃgraha* XVII.142 (Hrsg., 213; franz. Übers. 131): *aparāpi mayā vīṇā samāsphālya paṭukvaṇā/keśādūṣitatantrīkā prathameva vivarjita//*.

¹¹⁶ *Bṛhatkathāślokaśaṃgraha* XVII.143 (Hrsg., 213; franz. Übers. 313): *Sānudāsas tato vīṇām sugandhikusumārcitām/kacchapākāraphalakām ādāya svayam āgatah//*.

¹¹⁷ s. Anm. 82.

¹¹⁸ Abb. 38: Terrakotta aus Rupar, Gupta, publ.: Ancient India 9, 1955, Taf. 50; Sharma Y. D. 1971; Kaufmann 1986 Abb. 121.

¹¹⁹ *Bṛhatkathāślokaśaṃgraha* XVIII.571: Hrsg., 272; franz. Übers. 169.

¹²⁰ *Mahābhārata* IX.53.17: Hrsg., 388; engl. Übers., Bd. 7, 149.

¹²¹ *Vasudevahiṇḍī*: Hrsg., 128; engl. Übers. 217–218.

¹²² *Kathāsaritsāgara* CVI.25–27: Hrsg., 577; engl. Übers., Bd. 8, 29–30.

¹²³ *Kathāsaritsāgara* XLIX.18–21: Hrsg., 270; engl. Übers., Bd. 4, 86.

den Arm; der König bespritzt die *tantrī*. In derselben Geschichte in der *Bṛhatkathāmañjarī* werden an dieser Stelle die Namen *vīṇā* und *vallakī* vertauscht. Der Verfasser verzichtet hier auf das Öffnen des Instrumentes; es heißt nur, daß die Saite mit einem Haar „vermischt“ war¹²⁴, d. h. ein Haar hatte sich um die Saite herumgewickelt.

Der ganze Witz der Erzählung, der darin lag, daß der Meistermusiker so kleine Veränderungen im Klang der *vīṇā* wahrnehmen konnte, wie solche, die wegen eines Spinnenfadens oder eines Haares an einer unsichtbaren Stelle entstehen, geht verloren. Dies war aber wahrscheinlich nicht zu ändern, weil die ursprünglich gemeinte *vīṇā*, die eine Höhlung, die man öffnen konnte, hatte, nicht mehr bekannt war und nur die Erzählungen und die verschiedenen Instrumentennamen noch nicht in die Vergessenheit geraten waren.

Schon anhand der oben gegebenen Nachzeichnungen der Bogenharfen wird es deutlich, daß sich die verschiedenen Instrumente geringfügig voneinander unterscheiden. Was uns aber heute als unwichtige Unterschiede erscheint, die lediglich durch die Geschicklichkeit des Künstlers oder die Entstehungszeit des Reliefs bedingt waren, kann auch auf Unterschiede zwischen den dargestellten Instrumenten deuten. Die Instrumente von verschiedenen Größen könnten mit verschiedenen Namen belegt worden sein oder etwa diejenigen mit spitzem oder zu einer Volute ausgehendem Hals oder diejenigen mit oder ohne ‚monkey head‘ (s. Abb. 20). Die Möglichkeit ist nicht auszuschließen, daß verschiedener Grad an Detailtreue bei der Darstellung der Instrumente der Flüchtigkeit der Künstler zuzuschreiben ist; wahrscheinlicher ist jedoch, daß die Darstellungen objektgetreu verschiedenartige Instrumente zeigen. Wenn etwa in einem Bild die gleichen Instrumente in verschiedener Größe gezeigt werden, kann dies mit verschiedenen Namen korrespondieren, die den Instrumenten in der Literatur gegeben wurden. So findet sich im *Nāṭyaśāstra* eine Erklärung der Prinzipien des Spielens auf einer *vīṇā*¹²⁵ und anschließend auf einem Instrument namens *vīpañcī*¹²⁶. Die Beschreibung des Spielens auf der *vīṇā* legt die Vermutung nahe, daß es sich um eine Bogenharfe handelt, da beide Hände die Saiten berühren. So ist z. B. das gleichzeitige Spiel auf einer Saite mit beiden Daumen beschrieben¹²⁷. Nicht anders verhält sich die Sache auch bei *vīpañcī*; dennoch scheinen die beiden Instrumente für den *Nāṭyaśāstra*-Verfasser als verschiedene zu gelten. Inmitten der Beschreibung der Spielart auf der *vīṇā* und auf der *vīpañcī* befindet sich ein (eingeschobener?) Vers, der besagt, daß ein vorher nicht genanntes Instrument namens *citrā* sieben Saiten hat, dagegen *vīpañcī* neun; *vīpañcī* wird mit dem Plektrum

gespielt, *citrā* auch mit den Fingern¹²⁸. Auf diese Aussage im *Nāṭyaśāstra*, daß *vīpañcī* mit Plektrum gespielt werden soll, ist aber kaum Wert zu legen. Im *Bṛhatkathāślokaśaṅgraha* heißt es, daß *vīpañcī* mit Fingern, ein anderes Instrument namens *parivādinī* dagegen mit Plektrum gespielt wird¹²⁹. *vīpañcī* und *parivādinī* werden einige Male neben der *vīṇā* genannt¹³⁰; bei den Stellen, an denen die Instrumentennamen benutzt werden, handelt es sich wieder um spätere Quellen, die wohl aus der Zeit stammen, in der die kleinen Unterschiede der Instrumente nicht mehr erkannt wurden¹³¹.

Was die im *Nāṭyaśāstra* beschriebenen Instrumente *vīṇā* (= *citrā*?) und *vīpañcī* angeht, scheint es, daß es sich bei den beiden um Bogenharfen handelt, die sich voneinander durch irgendwelche Merkmale unterscheiden¹³². Man fühlt sich an ein Amaravati-Relief erinnert, auf dem ein Damenorchester gezeigt wird (Abb. 39)¹³³. Insgesamt sind hier drei Bogenharfen dargestellt, zwei von ihnen sehen identisch aus und werden mit identischen großen Plektra gespielt. Sie scheinen beide jeweils neun Saiten zu haben. Das dritte Instrument, das von einer Frau gehalten wird, die offensichtlich gerade etwas vorsingt, ist kleiner, sein Hals ist stärker gebogen, und es hat nur sieben Saiten. Vielleicht sind die *vīṇās* der sitzenden Musikerinnen *vīpañcīs* und der stehenden *par excellence citrās*? Aus dem Alten Indien haben sich mehrere Dar-

¹²⁴ *Bṛhatkathāmañjarī* XIII.3.74–75; Hrsg., 456.

¹²⁵ *Nāṭyaśāstra* XXIX.95–112; Hrsg., Bd. 2, 30–32; engl. Übers., Bd. 2, 41–44; für eine Analyse des Textes s. Kaufmann 1986, 35 – eine detaillierte Textanalyse des *Nāṭyaśāstra* von te Nijenhuis hinsichtlich des Theaterorchesters und der Spieltechnik bildet ein Appendix zu Kaufmann 1986.

¹²⁶ *Nāṭyaśāstra* XXIX.114–119; Hrsg., Bd. 2, 32; engl. Übers., Bd. 2, 44–45.

¹²⁷ *Nāṭyaśāstra* XXIX.96; Hrsg., Bd. 2, 30; engl. Übers., Bd. 2, 41.

¹²⁸ *Nāṭyaśāstra* XXIX.120 (Hrsg., Bd. 2, 32; engl. Übers., Bd. 2, 45): *saptatantrī bhavec citrā vīpañcī navatantrikā/vīpañcī koṇavādyā sthāc citrā cāṅgulvānā//*.

¹²⁹ *Bṛhatkathāślokaśaṅgraha* X.66; (Hrsg., 116; franz. Übers., 68): *calayanṭīm kvacit kām̐cīd vīpañcīm aṅcitāṅgulim/kām̐cīd koṇaparāmarśāsīñjanaparivādinīm//*.

¹³⁰ *Mahāvastu* (Hrsg., Bd. 2, 159; engl. Übers., 154–155): *kācid vīṇām upagubhya kācid veṇu kācin nakulaṃ kācit sughoṣaṃ kācit tūṇakaṃ kācid candisakaṃ kācit sambhārikāṃ kācit mahatīm kācid vīpañcikāṃ kācid dhakkapaṭabaṃ kācid vallakīm kācit ṃḍamaṃ kācit mukundaṃ kācit paṇavaṃ kācid jbarjbarakaṃ kācid āliṃgaṃ kācit parivādinīm...*

¹³¹ *Daśakumāracarita* VI; Hrsg., 149; engl. Übers., 104.

¹³² Wohl wegen der Namenähnlichkeit wird *citrā* für die alte Bezeichnung von *Sitar* gehalten (s. z. B. Daniélou 1995, 90), wofür aber keine Beweise vorhanden sind.

¹³³ Abb. 39: Amaravati-Relief, die Geschichte von König Māndhātara, British Museum 12, publ.: Bachhofer 1929 Taf. 117; Coomaraswamy 1930 Abb. 4 (Detail); Barrett 1954 Taf. 36; Stern/Bénisti 1961 Taf. 28a; Kaufmann 1986 Abb. 53; Knox 1992 Abb. 23; Rosen Stone 1994 Abb. 137.

stellungen von Musikensembles erhalten; in einigen von ihnen wird nur eine einzige (Abb. 40¹³⁴, Abb. 41)¹³⁵, in anderen aber werden zwei *vīṇās* gezeigt. Die *vīṇā*-Spieler werden entweder parallel nebeneinander sitzend dargestellt (Abb. 42)¹³⁶ oder einander zugewandt (Abb. 43)¹³⁷. Gelegentlich sind die Darstellungen präzise genug, um die Unterschiede im Bau der Instrumente zu beobachten, wie etwa in einem Relief aus Pavaya (Abb. 44)¹³⁸, in dem neben Flöten und Trommeln zwei Bogenharfen gezeigt sind. Die Trommeln¹³⁹ sind hier von zweifacher Gestalt; die eine Art ist das kleine sanduhrförmige Instrument, das auf einer Schleife über den linken Arm getragen (oben rechts) wird. Die anderen Trommeln (oben Mitte) sind größer, von Gestalt konisch, und werden mit offener Hand geschlagen. In der alten Zeit werden von einem Musiker zwei solche Trommeln gespielt, eine liegende und eine stehende. In den Darstellungen der Gupta-Zeit erscheinen drei Trommeln, und zwar zwei stehende und eine liegende (s. u. Abb. 80, 83). Das *Nāṭyaśāstra* nennt *dārdura*, *pāṇava* und *mṛdaṅga* als Trommeln, die zu einem Orchester (*kuṭapa*) gehören¹⁴⁰. Der Traktat besagt auch, daß zu einem Orchester ein *vaipaṅcika* und ein *vaiṇika* gehören. Offenbar handelte es sich dabei um Spieler verschiedener Bogenharfen, der *vīpaṅcī* und der *vīṇā*. In dem Pavaya-Relief scheinen sich die beiden *vīṇās* durch ihre Größe und die Krümmung des *daṇḍa* voneinander zu unterscheiden.

Für den *Nāṭyaśāstra*-Verfasser waren die *vīṇā* und die *vīpaṅcī* zweifellos verschiedene Instrumente, aber möglicherweise von ähnlichem Bau. Dies spiegelt sich vielleicht in einem merkwürdigen Vers wider, der *vīpaṅcī* und *citrā* zusammen nennt, und sie den Instrumenten *kaccapī* und *ghoṣakā* gegenüberstellt¹⁴¹. Trotz der Versuche, alle diese Instrumente mit grundverschiedenen Instrumenten zu verbinden¹⁴², ist darauf hinzuweisen, daß das *Nāṭyaśāstra* nicht einmal andeutungsweise ein anderes Instrument als eine Bogenharfe beschreibt, so daß es sich bei allen im *Nāṭyaśāstra* verwendeten Begriffen um Bogenharfen von verschiedener Bauart handeln dürfte.

Die *vīpaṅcī* oder *vīpaṅcīkā* wird in einigen Aufzählungen von Instrumenten genannt¹⁴³ und es scheint, daß es sich nicht nur um einen inhaltsleeren Begriff handelt. Im *Bṛhatkathāślokaṣaṅgraha* wird gesagt, daß sie von Schauspielern gespielt wurde¹⁴⁴ und in der Beschreibung der Stadt Ujjayinī am Anfang der Erzählung scheint *vīpaṅcī* als ein Oberbegriff für Musik oder musikalische Unterhaltung zu stehen¹⁴⁵; – eine Bedeutung, die noch im *Medinīkośa* zum Ausdruck gebracht wird, da hier *vīpaṅcī* neben einer *vīṇā* eine Belustigung bezeichnen kann (*vīpaṅcī kelivīṇayobh*)¹⁴⁶.

Auch bei der vorher genannten *parivādinī* („Verkündende“) deutet nichts darauf hin, daß unter diesem Namen ein anderes Instrument als eine Bogenharfe verstanden wurde¹⁴⁷. Das Wort *parivādaka* ist schon bei Pāṇini genannt¹⁴⁸; hier ist jedoch zu fragen, ob darunter ein Musiker verstanden wird, nicht der „Verkünder“. Der Instrumentenname paßt hervorragend auf den „Verkünder“ Nārada, der als Träger der *parivādinī* beschrieben wird, und zwar im *Raghuvamśa*¹⁴⁹ und im *Bṛhatkathāślokaṣaṅgraha*¹⁵⁰. Nur bei Kālidāsa deutet etwas auf die Bauart des Instrumentes hin, und zwar wird hier vom Kopf (*śiras*) des Instrumentes gesprochen¹⁵¹, einem Teil also, das in mehreren Beschreibungen der Bogenharfe vorkommt¹⁵². *Bṛhatkathāślokaṣaṅgraha* erzählt an einer anderen Stelle – hier sind die Musiker Gandharvas – von

¹³⁴ Abb. 40: Detail aus dem Relieffries in Rani Gumpha, Udayagiri, Orissa, publ.: Zimmer 1955 Taf. 55; Kaufmann 1986 Abb. 39.

¹³⁵ Abb. 41: Detail aus einem Relief in Sanchi I, Nordtor, Māras Begleiter, publ.: Marshall/Foucher 1940 Taf. 29.2; Kaufmann 1986, 80 Abb. 36.

¹³⁶ Abb. 42: Relief aus Bharhut, Kalkutta, Indian Museum, Fragment einer Darstellung der Buddha-Erleuchtung, publ.: Coomaraswamy 1930 Abb. 1; Zimmer 1955 Taf. 36a; Coomaraswamy 1956 Taf. 8 Abb. 23; Härtel/Auboyer 1971 Taf. 25a; Kaufmann 1986 Abb. 4.

¹³⁷ Abb. 43: Detail aus einem Relief aus Bharhut, Indian Museum, Kalkutta, Darstellung der Verehrung des Turbans im Indra-Himmel, publ.: Zimmer 1955 Taf. 32a; Coomaraswamy 1956 Taf. 12 Abb. 32; Kaufmann 1986 Abb. 3. – Auch bei einer ähnlichen Darstellung in Sanchi I, Westtor (publ.: Marshall/Foucher 1940, Bd. 2 Taf. 65; Kaufmann 1986, 68) handelt es sich um zwei sich gegenüber sitzende *vīṇā*-Spieler und nicht, wie Kaufmann vermutet, um eine Winkelharfe.

¹³⁸ Abb. 44: Relief aus Pavaya, Archaeological Museum, New Delhi 51.99, publ.: Kaufmann 1986 Abb. 16, ibid. detaillierte Besprechung.

¹³⁹ Zu den altindischen Trommeln, ihren Namen und ihren Wiedergaben in der Kunst s. Kaufmann 1986, 31–33.

¹⁴⁰ *Nāṭyaśāstra* XXVIII.4–5: Hrsg., Bd. 2, 1; engl. Übers., Bd. 2, 2.

¹⁴¹ *Nāṭyaśāstra* XXXIII.15: (Hrsg., Bd. 2 147; engl. Übers., Bd. 2, 162): *vīpaṅcī caiva citrā ca dāravīṣvaṅgasamjhitē/kaccapī ghoṣakādīno pratyāṅgāni tathaiṅva ca||*

¹⁴² s. z. B. Ghosh in den Fußnoten zur Übers. des Verses: Kaccapī: „This seems to be an one-stringed (*ekatantrī*) instrument made with a tortoise (*kaccapā*) shell“; Ghoṣaka: „This seems to be a kind of Tānpurā used as a drone“.

¹⁴³ s. Anm. 130.

¹⁴⁴ *Bṛhatkathāślokaṣaṅgraha* II.30: Hrsg., 15, franz. Übers., 8.

¹⁴⁵ *Bṛhatkathāślokaṣaṅgraha* I.3: Hrsg., 1; franz. Übers., 1.

¹⁴⁶ *Medinīkośa* IV.17: Hrsg., 28.

¹⁴⁷ Der Instrumentenname *parivādinī* ist in einer Inschrift in Pudukottai aus dem 8. Jh. genannt. De Lippe 1981 hat sie als eine siebenaitige Bogenharfe gedeutet, was aber von Daniélou (ibid.) kritisiert wurde.

¹⁴⁸ *Aṣṭhadhyāyī*, III.2.146: Hrsg. und Übers., 109.

¹⁴⁹ *Raghuvamśa* VIII.35: Hrsg., 121; Übers., 97.

¹⁵⁰ *Bṛhatkathāślokaṣaṅgraha* V.36: Hrsg., 50; franz. Übers., 30.

¹⁵¹ *Raghuvamśa* VIII.34: Hrsg., 121; Übers., 97.

¹⁵² s. Anm. 13–14.

schlecht gestimmten Saiten einer *parivādinī*¹⁵³, und an anderer Stelle, daß dieses Instrument mit Plektrum gespielt wurde¹⁵⁴. Aus der *Kādambarī* läßt sich nur ersehen, daß das Plektrum der *parivādinī* „wie eine Nase“ war.¹⁵⁵ Die *parivādinī* wird an einigen Stellen neben der *vīṇā* genannt, so etwa im *Buddhacarita*, wo unter den schlafenden Frauen, welche der Bodhisatva betrachtet, eine mit einer *mahatī parivādinī* in den Armen schläft¹⁵⁶. Das Adjektiv *mahatī* deutet wohl auf die Größe des Instrumentes oder auf den lauten (verkündenden) Ton, wird aber auch als Instrumentenname verwendet. Laut *Abhidhānacintāmaṇi* heißt die *vīṇā* des Nārada *mahatī*¹⁵⁷; ob das Instrument zur damaligen Zeit noch als mehrsaitiges Instrument verstanden wurde, bleibt aber dahingestellt¹⁵⁸. In den Aufzählungen der Instrumente in der buddhistischen Sanskrit-Literatur scheint die Bezeichnung *mahatī* ein selbstständiges Instrument zu bedeuten¹⁵⁹, die beiden Namen *mahatī* und *parivādinī* werden aber m. W. nirgends zusammen in einer Aufzählung genannt, so daß es nicht auszuschließen ist, daß die beiden Begriffe sich auf ein und dasselbe Instrument beziehen; vielleicht hat das Adjektiv den Instrumentennamen ersetzt. Der Name *mahatī* kommt auch in der Pali-Literatur vor als die Bezeichnung einer *vīṇā*¹⁶⁰. Für Lexikographen sind *parivādinī* und *vīṇā* Instrumente mit sieben Saiten¹⁶¹, obwohl die Beschreibung der *vīṇā*, die sich im *Amarakośa* und *Abhidhānacintāmaṇi* befindet, keine Bogenharfe, sondern, wie wir sehen werden, eine Stabzither betrifft.

2. DIE *VĪṆĀ* ALS STABZITHER (ABB. 45)¹⁶²

(*tumbavīṇā*, *alābuvīṇā*, *kaṇḍavīṇā*, (?)*tuṇavā*)

Die oben behandelte Geschichte von einem Meistermusiker, der an dem ersten Klang einer *vīṇā* erkennt, daß in ihrem Inneren verborgene Mängel die Vollkommenheit der Töne stören, findet sich auch in einem jüngeren Jainatext, und zwar in dem Kommentar des Devendra (13. Jahrhundert) zum *Uttarādhyāyanasūtra*. Die Geschichte handelt von dem Lebemann Mūladeva. Dieser weilt gerade bei einer Kurtisane, die einen *vīṇā*-Spieler bewundert. Mūladeva erklärt, daß das Rohr, *vaṃśa*, unrein und die Saite fehlerhaft (*sagajjhā*) sei. Die *vīṇā* wird ihm ausgehändigt und er richtet sie aus; es heißt im Text: Er entfernt ein Steinchen aus dem Rohr und entfernt ein Haar, *vālo*, von der Saite¹⁶³.

Hier liegt also die gleiche Erzählung zugrunde, jedoch ist das Instrument ein anderes: Es beinhaltet ein Rohr, in dessen Inneres ein Kieselsteinchen gelangen kann. Ein Saiteninstrument, das aus einem Bambusrohr gebaut ist, ist die Stabzither. Daß auch diesem Instrument die Bezeichnung

vīṇā gegeben wurde, ist schon dadurch bewiesen, daß Śiva, Sarasvatī oder Nārada, denen in der Literatur als Attribut die *vīṇā* zugeschrieben wird, in der Kunst mit einer Stabzither gezeigt werden.

Die ältesten erhaltenen Darstellungen eines solchen Instrumentes finden sich in den Ajanta-Malereien aus dem 5. Jahrhundert. In diesen Malereien wird die Stabzither fünfmal gezeigt. Zweimal begegnen wir ihr in der Malerei der Buddha-Legende in Höhle XVI, einmal im Schlafgemach der Königin (s. Abb. 28), ein zweites Mal im Schulraum an der Wand hängend (Abb. 46)¹⁶⁴ – beide Male zusammen mit anderen Instrumenten, nämlich mit einer Bogenharfe und einem lautenförmigen Instrument. In einer Gruppe fliegender Gandharvas trägt ein Genius eine solche Stabzither über der Schulter (Abb. 47)¹⁶⁵. In allen drei

¹⁵³ *Bṛhatkathāślokaṣaṃgraha* V.80: Hrsg., 55; franz. Übers., 32.

¹⁵⁴ s. Anm. 129.

¹⁵⁵ *Kādambarī*: Hrsg., 284; engl. Übers., 242.

¹⁵⁶ *Buddhacarita* V.55 (Hrsg., 52; engl. Übers., 72): *mahatīm parivādinīm ca kācid vanitāliṅgya sakhīm iva prasuptā vijughūrṇa calatsuvāṇasūtrā vadanenākulayoketrakeṇa!*.

¹⁵⁷ *Abhidhānacintāmaṇi* 289: Hrsg., 48.

¹⁵⁸ *mahatī* bezeichnet heute eine Stabzither, s. Sachs 1923, 88.

¹⁵⁹ *Mahāvastu* (Hrsg., Bd. 3, 407; engl. Übers., 408): *kācid vīṇām upaguhya kaci tūṇām kācit sughoṣakām kācit nakulaṃ kācid veṇuṃ kācit mahatīm kācid vādiśaṃ kācid vikūṭakam kācid bhmarikam kācid ekādaśikam kācit mṛdāṅgam kācid āliṅgikam kācit paṇavaṃ kaci darduraṃ...*

¹⁶⁰ *Paramatthadīpanī, Vimānavatthu-Aṭṭhakathā* III.7: Hrsg., 161.

¹⁶¹ *Amarakośa* I.7.3 (Hrsg., 42): *vīṇāṅcī sa tu tantrībhīḥ sapṭabhīḥ parivādinī!*; *Abhidhānacintāmaṇi* 288 (Hrsg., 48): *tantrībhīḥ sapṭabhīḥ parivādinī!*.

¹⁶² Abb. 45: Sarasvatī, Halebid, Śiva-Tempel, publ.: Rao 1968, Bd. 1.2, 377 Taf. 116.1.

¹⁶³ *Uttarādhyāyanasūtraṭīkā* (Hrsg. in: Jacobi 1886, 56–57; engl. Übers., 196): *teṇa bhāṇiyam vaṃso ceva asuddho sagajjhā ya tantil tīe bhāṇiyam kabaṃ jāṇijjail daṃsemi ahaṃ! samappiyā vīṇā kaḍḍhio vaṃsāo pābaṇago tantie vālo; weder Coomaraswamy 1930, 248 noch der Übersetzer, Meyer, auf den er sich beruft, haben bemerkt, daß die hier beschriebene *vīṇā* keine Bogenharfe ist. Coomaraswamy nimmt die Stelle für ein Beweis, daß *daṇḍa* aus Bambus gemacht werden konnte und Meyer bringt in einer Fußnote die Jātakabelege, daß *vīṇādaṇḍaka* „proverbial for ist crookness“ war, obwohl davon im Text gar keine Rede ist. Im Gegensatz dazu bemerkte schon Sachs 1923, 88–89, daß es sich hier um eine Stabzither handelt.*

¹⁶⁴ Abb. 46: Detail aus einer Ajanta-Malerei, Höhle XVI, rechte Seitenwand, Darstellung der Buddha-Legende, Kopie: Griffiths 16B3, Indian Section of the Victoria and Albert Museum, Nr. 79-1887; India Office, Bd. 72, Nr. 6021; publ.: Griffiths 1896–1897, Bd. 1 Taf. 45; Yazdani 1930–1955, Bd. 3 Taf. 63; Schlingloff 2000 No. 64(17) (Zeichnung).

¹⁶⁵ Abb. 47: Detail aus einer Ajanta-Malerei, Höhle XVII, Veranda, linke Hinterwand, Kopie: Griffiths 17D, India Office, Bd. 74, Nr. 6132; publ.: Griffiths 1896–1897, Bd. 1 Taf. 60; Yazdani 1930–1955, Bd. 3 Taf. 67; Takata 1971 Taf. 24; Plaeschke 1982 Abb. 11; Okada/Nou 1991, 31; Behl 1998, 164; Takata 2000 Taf. 17–3; Zin 2003 No. 15,2 (Zeichnung); S.A.A.P.C. I-1081.34:24.

Malereien besteht das Instrument aus einem geraden, dünnen Stab, an den nicht weit von dem einen Ende eine flache Schale befestigt ist. Die Saite ist nicht zu sehen, dagegen aber irgendwelche Ringe an dem Stab und ein Haken an dem anderen Stabende, der der Schale entgegengesetzt ausgerichtet ist. Zwei weitere Darstellungen der Stabzither in Ajanta-Malereien zeigen, wie das Instrument, von Schlaginstrumenten begleitet, gespielt wird (Abb. 48¹⁶⁶, Abb. 49¹⁶⁷). Die Stabzither wird diagonal über den Körper gehalten, die linke Hand hält sie auf der Höhe der Schale und drückt diese gegen die Brust, die rechte Hand wird am unteren Ende des Stockes plaziert. Wahrscheinlich war sowohl in Ajanta als auch in anderen Kunststätten dieser Epoche ein solches Instrument noch öfter dargestellt; der schlechte Erhaltungszustand erlaubt aber keine eindeutigen Identifizierungen. In Ajanta ist z. B. in einem Relief ein fliegendes Genienpaar dargestellt, bei dem nur ein schräg gehaltener Stab zu erkennen ist (Abb. 50)¹⁶⁸; eine ähnliche Darstellung aus Sarnath (Abb. 51)¹⁶⁹ macht deutlich, daß es sich bei dem Stab um die Stabzither handeln dürfte¹⁷⁰.

Auch in Nachna-Kuthara (Abb. 52)¹⁷¹, Aurangabad (Abb. 53)¹⁷² oder Mamallapuram (Abb. 54)¹⁷³ ist das Instrument gezeigt. In dem letztgenannten Relief wird die Stabzither ausnahmsweise spiegelbildlich gehalten, mit der linken Hand unten.

Die meisten Darstellungen der Stabzither-*vīṇā* finden sich in Bildnissen des Śiva. Die Reliefs sind so zahlreich, daß sie ermöglichen, die Veränderungen im Aussehen des Instrumentes zu verfolgen. Die Form des dargestellten Instrumentes (Abb. 55)¹⁷⁴ und die Art, es zu spielen (Abb. 56)¹⁷⁵ unterscheiden sich nicht von den im Vorhergehenden gezeigten. Die Schalen sind gelegentlich kleiner oder größer, manchmal ist der Haken am unteren Ende deutlich ausgearbeitet (Abb. 57)¹⁷⁶.

Eine Vorstellung von der Spielart kann am besten die Beschreibung eines in Orissa bis heute gespielten Volksinstrumentes (Abb. 58)¹⁷⁷ vermitteln. Das Instrument heißt *tuila* und wird von Deva folgendermaßen beschrieben:

“The Instrument itself is very unimposing in appearance. There is a *dandi* (the fingerboard) of bamboo, the length being that of the arm of the player. The circumference of this tube is about an inch. At the lower end is a piece of curved wood, about six inches long, called *ghoda*. This is made of *gamri* or *ber* wood and is used for tying the string. There is no bridge as such. The string is not parallel to the bamboo rod bit, starting from the *ghoda*, goes in an inclined manner to the top where it is tied in special way to the *dandi* itself, there being no

tuning pegs. The material used for string varies with the season: *suta* (cotton) during the rains and animal gut or silken hemp in summer. *Tuila* does not even have a nut at the upper end to hold the string. The thread or gut is brought into close proximity of the *dandi*, at the top, by tying two strings across it. The instrument bears a small cut gourd as a resonator and the open end of this rests on the player's chest. When playing it is lifted off the chest slightly and pressed back which act gives the effect of ‘muting’. The most interesting part, however, is the fingering technique. Besides the ingenuity of the process, it is almost unique, though the whole method is geared for simple folk melodies. The first and middle fingers of the

¹⁶⁶ Abb. 48: Detail aus einer Ajanta-Malerei, Höhle I, Vorella, rechte Hinterwand, Kopie: Griffiths 1Y, India Office, Bd. 68, Nr. 5867; publ.: Goloubew 1927 Taf. 29–30; Yazdani 1930–1955, Bd. 1 Taf. 30; Takata 2000 Taf. C.1–18; Zin 2003 No. 15(1) (Zeichnung).

¹⁶⁷ Abb. 49: Detail aus einer Ajanta-Malerei, Höhle I, linke Vorderwand, Darstellung der Geschichte des Prinzen Sudhana, Kopie: Griffiths 1V, Indian Section of the Victoria and Albert Museum, Nr. 38–1885; India Office, Bd. 68, Nr. 5864; publ.: Griffiths 1896–1897, Bd. 1 Taf. 12; Goloubew 1927 Taf. 46; Yazdani 1930–1955, Bd. 1 Taf. 10 (Zeichnung); Schlingloff 2000 No. 40(1) (Zeichnung); Takata 2000 Taf. C.1–4.

¹⁶⁸ Abb. 50: Detail aus einem Relief in Ajanta, obere Höhe VI, Kulturelle Umgebung der Buddhastatue, publ.: S.A.A.P.C. I-1081.20:32.

¹⁶⁹ Abb. 51: Detail aus einem Relief im Sarnath-Museum, publ.: S.A.A.P.C. I-1124.3:29.

¹⁷⁰ Eine heute schlecht erhaltene Malerei in Ajanta-Höhle II (erster Pilaster an der linken Seitenwand) läßt sich mangels eines Vergleichsobjektes nicht genauer bestimmen, die Malerei zeigt ein Liebespaar und es scheint, daß die Frau gerade im Begriff ist, eine Saite auf eine Stabzither aufzulegen und das Instrument dem Mann zu reichen – Kopie: Griffiths 2a, India Office, Bd. 68, Nr. 5873; publ.: Griffiths 1896–1897, Bd. 1 Taf. 24; Yazdani 1930–1955, Bd. 2 Taf. 18a; Zin 2003 No. 11,1 (Zeichnung); S.A.A.P.C. I-1081.9:12,15.

¹⁷¹ Abb. 52: Nachna-Kuthara, Detail aus einem Reliefstück, gefunden in der Nähe des sogen. Pārvati-Tempels, publ.: De Lippe 1981 Abb. 58; S.A.A.P.C. I-1115.3:6–8.

¹⁷² Abb. 53: Zwerg an der Pfeilerbasis, Aurangabad III, erster Pfeiler an der linken Seite, publ.: S.A.A.P.C. I-1129.7:35.

¹⁷³ Abb. 54: Mamallapuram, Detail des Großreliefs mit der Darstellung der Herabkunft der Gaṅgā, publ.: Goloubew 1921 Taf. 42. In dem Relief sind weitere Kinnara-Paare mit Stabzithern dargestellt, s. Zimmer 1955 Abb. 275; Härtel/Auboyer 1971 Taf. 58; Kaufmann 1986 Abb. 135–137.

¹⁷⁴ Abb. 55: Badami, Detail des Reliefs mit dem tanzenden Śiva, publ.: Banerjea 1956 Taf. 36.2; Härtel/Auboyer 1971 Taf. 57.

¹⁷⁵ Abb. 56: Ellora, Höhle XXI, publ.: Sivaramamurti 1974 Abb. 8; Berkson 1992, 139; ein schönes Beispiel für diese Gestalt der Stabzither gibt Śiva aus Alampur, publ.: De Lippe 1981 Abb. 59; oder die Śiva-Reliefs aus Mamallapuram, publ.: Sivaramamurti 1974 Abb. 40–41.

¹⁷⁶ Abb. 57: Darstellung von Śiva und Pārvati, Relief aus Lakhamandal, publ.: Sivaramamurti 1974, 323 Abb. 204.

¹⁷⁷ Abb. 58: *tuila*-Spieler, nach Deva 1978 Abb. 8.16; eine Zeichnung von einem anderen *tuila*-Spieler ist in: Sachs 1923 Abb. 61 publiziert.

right hand are employed for plucking the gut at the lower end, near the *ghoda*. The open string, on exciting, produces the tonic (*Sa*). Three fingers of the left hand – first, ring and little – press the gut to produce the second, third and fourth notes of the gamut (*Ri, Ga ma*). Now comes the most interesting step. The left hand is not moved down unlike in *veena* and *sarangī*, to produce the others notes – *Pa, Dha, Ni* and *Sa'* (upper); it remains where it is and the same fingers are used at the same places. A very peculiar technique is now brought into play: just before plucking the string with the middle finger, at the lower end, the base of the index finger is momentarily brought in touch with the string; immediately, the string is plucked with the middle finger. These are done so quickly that they appear simultaneous. The effect is to produce *Pa* (fifth) on the open gut. When *Dha, Ni* and *Sa'* (upper) are required, this very process of plucking is employed and the left fingers press the gut at the positions of *Ri, Ga* and *Ma*. Thus the whole octave is obtained by using only the open string and three positions of pressing (stopping).¹⁷⁸

Das Instrument war also, obwohl nur mit einer einzigen Saite versehen, keineswegs primitiv oder gar nur zum Abgeben dröhnender Geräusche geeignet, sondern ermöglichte, ganze Melodien zu spielen¹⁷⁹. Das Spiel war vermutlich so beeindruckend, daß man sich nicht gescheut hat, in Gandharvas und Göttern Virtuosen dieses Instrumentes zu sehen. Diese einfache Form der Stabzither blieb bis ins 9. Jahrhundert weitgehend unverändert und wurde gelegentlich auch in späterer Zeit dargestellt (Abb. 59)¹⁸⁰; sie überlebte aber nur als Volksinstrument¹⁸¹.

Etwa gegen Ende des 9. Jahrhundert zeigen die Darstellungen – wahrscheinlich der Musikpraxis entsprechend – eine Veränderung der Form des Instrumentes und der Art, es zu halten (Abb. 60)¹⁸². Der Stab wird wesentlich dicker, und an seinem unteren Ende erscheint ein rechteckiges, kastenförmiges Gebilde. Der dicke Bambusstock diente offenbar selbst als Resonanzkörper, deshalb wurde die Schale nicht mehr für diesen Zweck genutzt, d. h. nicht mehr an die Brust gedrückt, sondern über die linke Schulter gehalten. An der Spieltechnik ändert sich nichts, zumindest nach dem, was den Darstellungen zu entnehmen ist (Abb. 61)¹⁸³. Weiterhin wird die linke Hand oben links und die rechte unten rechts gehalten. Die Saite wird jetzt dicker dargestellt, was vielleicht durch die Verwendung eines anderen Materials interpretiert werden könnte (Roßhaar?), vielleicht aber auch dadurch, daß die Saite jetzt mit einem dicken Stab als Hintergrund einfacher darzustellen ist. Manche der Darstellungen sind so präzise, daß

alle Einzelheiten des Instrumentes in Erscheinung treten (Abb. 62)¹⁸⁴: Die Schale über der Schulter ist weiterhin flach, d. h. kein voller Kürbis wie bei den späteren Instrumenten. Die Saite ist oben durch mehrfache Schleifen direkt an das Bambusrohr gebunden, während sie im unteren Bereich das Rohr nicht berührt, sondern über das kleine Kästchen läuft. Auf dem Kästchen ist ein kleiner Steg zu erkennen, manchmal gerade, manchmal schräg gelegt (Abb. 63)¹⁸⁵. In Abb. 62 ist zu sehen, daß die linke Hand des Śiva ein Stöckchen hält, d. h. eigentlich kein Plektrum, das nicht dazu dient, um damit zu spielen, sondern ein Werkzeug ist, um die Saite zu pressen. Die Stabzither-*vīṇā* der Sarasvatī (Abb. 64, s. Abb. 45)¹⁸⁶ unterscheidet sich von diesem Modell nicht¹⁸⁷.

Der Gott Śiva, der später *vaiṇavin* oder *vīṇin* genannt wird¹⁸⁸, trägt im *Mahābhārata* die Bezeichnung *tumbavīṇin*¹⁸⁹, also derjenige, der eine *tumbavīṇā*, Flaschenkürbis-*vīṇā*, hält, und es scheint, daß dies eine Bezeichnung der Stabzither gewesen ist.¹⁹⁰ Ein anderes Wort für Flaschenkür-

¹⁷⁸ Deva 1978, 156–158.

¹⁷⁹ Sachs 1923, 87 berichtet, nach der Auskunft eines britischen Offiziers, daß mit dem Instrument christliche Weihnachtslieder recht gut gespielt werden könnten.

¹⁸⁰ Abb. 59: Detail einer Minatur-Malerei aus dem Dekkhan, 16. Jh., New Delhi, National Museum, publ.: Härtel/Auboyer 1971 Taf. 121.

¹⁸¹ Auch die von Coomaraswamy 1926, Abb. 3 veröffentlichte Malerei aus Ellora, Höhle XXX hat diese Form. Coomaraswamy nahm versehentlich einen hellen Farbleck links auf der rechten Hüfte des Spielers für eine Schale und bezeichnete das Instrument (Coomaraswamy 1926, 5; Coomaraswamy 1930, 242 Anm. 1) als die älteste Darstellung der modernen *vīṇā* mit zwei Resonanzkörpern.

¹⁸² Abb. 60: Relief aus Noleshvar, Jaipur Museum, publ.: Sivaramamurti 1974 Abb. 199; 320.

¹⁸³ Abb. 61: Relief aus Rukhian, Allahabad Museum, publ.: Sivaramamurti 1974 Abb. 205, 324.

¹⁸⁴ Abb. 62: Detail aus einem Śiva-Relief aus Natghar, Tippera Distt., publ.: Sivaramamurti 1974, 299 Abb. 173.

¹⁸⁵ Abb. 63: Detail aus einem Śiva-Relief aus Ranihatī, Dacca Distt., publ.: Sivaramamurti 1974, 300 Abb. 174.

¹⁸⁶ Abb. 64: Relief-Darstellung der Göttin Sarasvatī, Kalkutta, Asutosh Museum, 118.11, publ.: Banerjea 1956 Taf. 18.3; Kunsthaus Zürich 1960 Abb. 57.

¹⁸⁷ s. Huntington 1984 Abb. 52; 67–68; 158; 192; 216; 219; 225; 229; 231.

¹⁸⁸ z. B. im *Liṅgamahāpurāṇa*: Hrsg., 107.

¹⁸⁹ *Mahābhārata* XIII.17.96 (Hrsg., 135; engl. Übers., 88): *paraśvadhāyudho deva arthakārī subāndhavaḥ/ tumbavīṇī mahākopa ūrdhvaretā jaleśayabhi/*; als eins der Beispiele interpretierender Übersetzungen, die auf eine falsche Vorstellung des Instrumentes zurückgehen, sei hier die Übersetzung von P. C. Roy genannt: „a Vina made of two hollow gourds“.

¹⁹⁰ Śiva mit einer Bogenharfe ist nicht belegt. Die als frühe Darstellung des „Viṇādhara Dakṣinamūrti“ gedeutete Terrakotta (publ.: Sivaramamurti 1974, 169 Abb. 4; Bautze 1995 Taf. 39b; ibid. Verweise auf weitere Veröffentlichungen), die den Gott Śiva auf einem Stier und mit einer Bogenharfe in der linken Hand zeigen soll, stellt den Gott Kubera-Naravāhana dar, getragen von Zwergen. Der Ge-

bis (oder Flaschengurke, *Lagneria vulgaris*) ist *alābu* / *alāpu*. Sowohl in den Epen als auch in der späteren Literatur kommt die Bezeichnung *tumbavīṇā* oder *alābuvīṇā* nur selten vor. Im *Harivaṃśa* ist *tumbavīṇā* das Instrument der Gopis¹⁹¹, im *Harṣacarita* ist von einer *anuttālābuvīṇā*, die süß singt in Begleitung der Becken und Trommel¹⁹², die Rede. Daß diese *vīṇā* in einer Zeit, aus der so viele Darstellungen vorliegen, so selten in der Beschreibung spezifiziert wurde, mag daran liegen, daß die Bogenharfe mittlerweile an Bedeutung verloren hatte und diese *vīṇā*-Art zu der einzigen aufstieg, die deshalb keine weitere Spezifizierung erforderlich machte.

Die Termini, die in den lexikographischen Werken *Abhidhānacintāmaṇi*¹⁹³ und *Amarakośa*¹⁹⁴ bezüglich der Teile der *vīṇā* genannt werden, treffen auf die Stabzither zu. Die Aufzählung nennt ein Leib (*kāya*; *kolambaka* = Schale?), Bindung (*upanāha*; *nibandhana* = welche die Schale am Stab hält?), einen Stab (*daṇḍa* oder *pravāla*), sowie ein begrenzendes Krummholz (? *kukubha*), das auch als *prasevaka* (?) bezeichnet ist und im unteren Bereich (*mūle*) ein Stöckchen (*vaṃśasālākā*; *kalikā* oder *kuṇikā*). Die Beschreibung ist im *Śabdakalpadruma* zitiert¹⁹⁵.

Die beiden Werke *Abhidhānacintāmaṇi* und *Amarakośa* nennen auch die alten Bezeichnungen der Saiteninstrumente *vipañcī*, *vallakī*, *parivādinī*¹⁹⁶. Der *Abhidhānacintāmaṇi* fügt dann noch die Namen der Instrumente in Verbindung mit bestimmten Göttern an, dabei wird das Instrument des Śiva als *vīṇānālambī* bezeichnet¹⁹⁷.

Weitere Beschreibungen des Instrumentes, bzw. irgendwelche Verweise auf ihre Form, finden sich nur selten. Wie eingangs dargelegt, ist die dem Vergleich im *Triṣaṣṭiśālākāpuruṣacaritra* zugrunde liegende *vīṇā*, die zu einer Hand auf Frauenbrust verglichen wird, eine Stabzither und tatsächlich wird diese in dem Text als eine *vīṇā* mit einer Flaschenkürbis (als Resonanzkörper), *alāvuvīṇā*, bezeichnet¹⁹⁸.

Im *Haravījaya* (Kaschmir, 9. Jahrhundert¹⁹⁹) findet sich eine Beschreibung der (kosmischen) *vīṇā* der Göttin Caṇḍī. Der Stab dieser *vīṇā* (*pravāla*) ist der Weltenberg Meru, der Resonanzkörper, die Flaschenkürbisschale (*alābupātra*), ist der Mond und ihre Saite ist die Schlange Śeṣa. Das Instrument ist als *kāṇḍavīṇā* bezeichnet²⁰⁰.

Trotz der allgemeinen Annahme, daß die Stabzither die späteste *vīṇā*-Form ist, muß darauf hingewiesen werden, daß diese Feststellung allein auf die Beobachtung beruht, daß das Instrument erst seit dem 5. Jahrhundert aus den Darstellungen in der Kunst bekannt ist. Freilich ist diese Tatsache von Bedeutung; mangels früherer Abbildungen wird es eine Gewißheit, wie die in den Texten

genannten Instrumente ausgesehen haben, niemals geben. Dennoch ist es bemerkenswert, – was offenbar noch niemandem aufgefallen ist – daß ausgerechnet die Namen dieser am spätesten dargestellten *vīṇā*-Form in viel älteren Texten genannt werden. *Lāṭyāyanaśrautasūtra* IV.2, *Śāṅkhāyanaśrautasūtra* XVII.3, *Mānavasrautasūtra* VII.2.7 und *Kāṭyāyanaśrautasūtra* XIII.3 zählen Instrumente auf, die bei der *Mahāvratā*-Zeremonie gespielt werden sollen²⁰¹. So werden im *Lāṭyāyanaśrautasūtra* folgende Instrumente genannt: Zuerst (III.12.15–IV.1.4) ein *vāṇa* aus Udumbarholz, bedeckt mit Leder und mit 100 Saiten aus Gras²⁰², dann drei weitere Instrumente: *alābuvīṇā*, *vakrā* und *kapiśiṣṇyā*²⁰³. Es werden auch die Verse angeführt, die zur Begleitmusik von *vakrā* und *kapiśiṣṇyā* und der Trommel *dundubhi* zu rezitieren sind²⁰⁴, dann auch die Verse zu der Begleitmusik von *alābuvīṇā* und *piśilavīṇā* (*apiśila*^{o?})²⁰⁵. In einem dazwischenliegenden Vers wird unter Berufung auf Autoritäten erklärt, wo die Instrumente *mahāvīṇā* und *piśilavīṇā* bei den Feierlichkeiten plaziert werden sollen²⁰⁶. In einem weiteren Vers heißt es noch, daß die Frauen die Instrumente *kāṇḍavīṇā* und *pichorā* zu spielen haben²⁰⁷.

Auf das Aussehen der Instrumente anhand ihrer Namen, die den Bezeichnungen in den späte-

genstand in seiner linken Hand ist seine Geldbörse, deren nach oben gerichtete Öffnung mit dem Ohrschmuck des Gottes zusammen fällt und wie der *daṇḍa* der *vīṇā* aussieht.

¹⁹¹ *Harivaṃśa* LV.26: Hrsg., 365.

¹⁹² *Harṣacarita* IV: Hrsg., 187–188; engl. Übers., 113.

¹⁹³ *Abhidhānacintāmaṇi* 290–294 (Hrsg., 48–49): *kāyaḥ kolambakas tasya upanāho nibandhanam// daṇḍaḥ punaḥ prabālaḥ syāt kakubhas tu prasevakaḥ/ mūle vaṃśasālākā syāt kalikā kūṇikāpi ca//*

¹⁹⁴ *Amarakośa* I.7.7 (Hrsg., 42–43): *vīṇādaṇḍaḥ pravālaḥ syāt kakubhas tu prasevakaḥ/ kolambakas tu kāyo 'syā upanāho nibandhanam//*

¹⁹⁵ *Śabdakalpadruma* IV: Hrsg., 469.

¹⁹⁶ *Amarakośa* I.7.3 (Hrsg., 42): *vīṇā tu vallakī/ vipañcī sa tu tantrībhīḥ saptabhīḥ parivādinī//; Abhidhānacintāmaṇi* 287–288 (Hrsg., 48–49): *vīṇā punar ghoṣavatī vipañcī kaṇṭhakūṇikā// vallakī sātha tantrībhīḥ saptabhīḥ parivādinī//*

¹⁹⁷ *Abhidhānacintāmaṇi* 288–289: Hrsg., 42; ebenso im *Śabdakalpadruma*: Hrsg., 469.

¹⁹⁸ s. Anm. 1.

¹⁹⁹ s. Smith 1985.

²⁰⁰ *Haravījaya* X.47.19: Hrsg., 643:

vakṣaḥsthalīvinimitāmarāśailadaṇḍalagnendukhaṇḍana-vabhāsvad alābupātrām/ āsrāvayasyatanuśeṣaśarīra-tantratantvīgūṇām pralayarātriṣu kāṇḍavīṇām//.

²⁰¹ Stellenbelege zu Musikinstrumenten der vedischen Literatur in: Krishna Murthy 1985.

²⁰² s. Anm. 64.

²⁰³ *Lāṭyāyanaśrautasūtra* IV.2.1: Hrsg., 279.

²⁰⁴ *Lāṭyāyanaśrautasūtra* IV.2.2: Hrsg., 280.

²⁰⁵ *Lāṭyāyanaśrautasūtra* IV.2.4: Hrsg., 280.

²⁰⁶ *Lāṭyāyanaśrautasūtra* IV.2.3: Hrsg., 280.

²⁰⁷ *Lāṭyāyanaśrautasūtra* IV.2.5: Hrsg., 281.

ren Beschreibungen entsprechen, zu schließen, erscheint nach dem bisher Ausgeführten höchst fragwürdig. Aus den *Śrautasūtras* selber geht nur hervor, daß die Instrumente offensichtlich differenziert wurden; eines von ihnen hat wohl eine gebogene Form (*vakra*), also eventuell der Bogenharfe entsprechend. Es ist nicht verständlich, für was *mahāvīṇā* steht. Die Bedeutung von *piśilavīṇā* (? *apiśīla*^o) und *kapiśiṣṇyā* ist unklar – die Namenanalogie zum birmanischen ‚monkey head‘ kann rein zufällig sein. Auch die Bedeutung von *alābuvīṇā* und *kāṇḍavīṇā* sind nicht aus den einige Jahrhunderte späteren Texten zu erklären²⁰⁸, schon deshalb nicht, weil in diesen Texten die beiden Namen offensichtlich für ein und dasselbe Instrument verwendet wurden. Von dem Namen her ist nur zu sagen, daß *kāṇḍavīṇā* aus *kāṇḍa*, Stängel oder Rohr, gemacht ist, bzw. mit einem Stängel oder Rohr versehen ist. Das kann natürlich die aus der späteren Zeit bekannte Stabzither vor Augen führen, kann aber ebenso an „ein aus Rohrstückchen zusammengesetztes Musikinstrument (Rohrpfeife?)“ denken lassen, wie *kāṇḍavīṇā* nach dem Gutdünken der Verfasser im *Petersburger Wörterbuch* erklärt wird. Eine Bemerkung im *Śāṅkhāyanaśrautasūtra* läßt allerdings an etwas Anderes denken, dort heißt es nämlich, daß *kāṇḍavīṇā* mit einem Plektrum zu spielen ist²⁰⁹.

Es ist möglich, daß es sich ursprünglich bei *kāṇḍavīṇā* um ein Instrument handelte, wie es in einem Sanchi-Relief wiedergegeben ist (Abb. 65)²¹⁰. Dieses Instrument scheint aus einer Reihe von kurzen Stäbchen zu bestehen, die nebeneinander zwischen zwei Hölzer gelegt sind. Das Erzeugen des Klanges erfolgt durch das rasche Reiben oder Schlagen mit einem Stöckchen. In diesem Fall haben wir einen Schrapper, ein Reibidiophon, vor uns. Möglich ist jedoch auch, daß *kāṇḍavīṇā* ein Instrument war, daß heute bei den Gebirgstämmen noch erhalten ist (Abb. 66)²¹¹. Bei dem Instrument könnte es sich um ein Stück Bambus handeln, aus dessen Haut längs des Stammes zwei Streifen gelöst werden, aber nur so, daß sie an ihren Enden von dem Stamm nicht abgerissen werden. Unter die Streifen werden kleine Klötzchen geschoben, um den Abstand zwischen den ‚Saiten‘ und dem als Resonanzkörper dienenden Bambusrohr zu schaffen. Dieses Instrument wird durch Schlagen mit einem Stöckchen gespielt. Aus der alten Zeit hat sich keine Darstellung eines solchen Instrumentes erhalten, was natürlich nicht ausschließt, daß es sich bei den in *Śrautasūtras* genannten Instrumenten um ein solches handelt. Die Formähnlichkeit mit der Stabzither würde die spätere Verwendung des Namens für die Stabzither erklären.

Das *Śāṅkhāyanaśrautasūtra*, das das Plektrum beim Spielen der *kāṇḍavīṇā* nennt, erwähnt dieses

Instrument in Verbindung mit zwei weiteren Musikinstrumenten, nämlich der *ghāṭarī* und der *picchorā*. Zur *picchorā* wird angegeben, daß sie mit dem Mund gespielt wird (*upamukhena*)²¹². *ghāṭarī* oder *ghāṭakarkarī*²¹³ scheint dagegen ein *viṇā*-artiges Instrument zu sein, bzw. eins, das mit *kāṇḍavīṇā* gleichgestellt oder mindestens in Verbindung gebracht wird²¹⁴. Ein Instrumentenname *gargarī* oder *karkarī* wird an mehreren Stellen der ältesten Literatur erwähnt, auch schon im *Ṛgveda*²¹⁵. Über Aussehen oder Charakter des Instrumentes erfahren wir nichts²¹⁶; in einer Hymne im *Atharvaveda*²¹⁷ wird aber zuerst eine Flaschenkürbis (*alābu*) genannt und anschließend *karkarika* / *karkarī* – „ein Flaschenkürbis kommt von Erde, *karkarika* kommt von Erde“, als ob *karkarī* dem Flaschenkürbis gleichgesetzt bzw. aus Flaschenkürbis gemacht würde. Im Pali ist die Bezeichnung für Flaschenkürbis *kakkarī*, das Instrument dieses Namens ist aber in Pali nicht belegt. Es scheint, daß das Instrument *karkarī* / *gargarī* etwas mit einer Kürbisschale zu tun hatte; um welche Art von Instrument es sich gehandelt hat, oder ob dieses gar mit *alābuvīṇā* gleichgesetzt werden kann, ist allerdings nicht bekannt.

Der Name des Instrumentes ging im Laufe der Zeit nicht verloren (obwohl es z.B. in den Epen nicht genannt wird), denn in der *Kādambarī* wird erzählt, daß der König eine *gargarikā* spielt²¹⁸ – ohne daß wir natürlich wissen, ob es sich dabei um

²⁰⁸ s. Anm. 1 und 200.

²⁰⁹ *Śāṅkhāyanaśrautasūtra* XVII.3.14: Hrsg., Bd. 1, 219; engl. Übers., 478.

²¹⁰ Abb. 65: Detail aus einem Relief in Sanchi, Nordtor, publ.: Marshall/Foucher 1940 Taf. 36; Zimmer 1955 Taf. 10; Kaufmann 1986 Abb. 22.

²¹¹ Abb. 66: nach Deva 1978, Abb. 8,1: „The gintong. Assam“. Ein sehr ähnliches Instrument, ‚idiochorde Röhrenzither des malaiischen Archipels‘ ist in von Sachs 1923 Abb. 68 publiziert.

²¹² *Śāṅkhāyanaśrautasūtra* XVII.3.13: Hrsg., 219; engl. Übers., 478.

²¹³ *Śāṅkhāyanaśrautasūtra* XVII.3.12 (Hrsg., 219; engl. Übers., 478): *ghāṭakarkarī avaghaṭarikaḥ kāṇḍavīṇāḥ picchorā iti patnya upakalpayanti!*

²¹⁴ *Śāṅkhāyanaśrautasūtra* XVII.14–16 (Hrsg., 219; engl. Übers., 478): *vādanena kāṇḍavīṇām! tāṃ ghāṭarīṛityācakṣate! yā ghāṭarī mṛdum vādayet sāratiḥ syat!*

²¹⁵ *Ṛgveda* II.43.3: Hrsg., 126; engl. Übers., 331; *Atharvaveda* IV.37.4: Hrsg., 73–74; engl. Übers., Bd. 1, 147.

²¹⁶ Grassman 1873, 315 verbindet *karkarī* mit *καρκάρω* = erdröhnen; Mayrhofer 1956–1980, Bd. 1, 358 versteht *ghāṭakarkarī* als onomatopoetische Umgestaltung von *°āghāta* = Schlag, Schläger; Lüders 1942, 41 bemerkt, daß *gargara* / *gargarī* später ein Butterfaß bezeichnet, was vielleicht auf die Bedeutung „Wirbel“ schließen läßt.

²¹⁷ *Atharvaveda* XX.132.1–8 (Hrsg., 450; engl. Übers., Bd. 2, 369–370): *ād alābukam ekakam! alābukam nikhātakam! karkariko nikhātakah! tad vāta unmathāyati! kulāyaṃ kṛṇavād itil! ugram vaniśadātataṃ! na vaniśadanāta-tam! ka eṣāṃ karkarim likhat!* (in einer anderen Hss: *karkarī*).

²¹⁸ *Kādambarī*: Hrsg., 15; engl. Übers., 8.

dasselbe Instrument wie in der vedischen Zeit handelt²¹⁹.

Auch der Name des Instrumentes, das in *Śrautasūtras* zusammen mit *karkarī* / *gargarī* genannt wurde, nämlich *kāṇḍavīṇā*, gerät nicht in Vergessenheit. Außer in der schon erwähnten Erzählung von Caṇḍī, die auf einer *kāṇḍavīṇā* spielt, deren Teile Meru, Mond und Śeṣa sind²²⁰, wird das Instrument auch von Lexikographen genannt, und zwar in einer unerwarteten Konnotation. Im *Abhidhānacintāmaṇi* heißt es, daß *kāṇḍavīṇā* von Caṇḍālas gespielt wird²²¹, und an einer anderen Stelle ist von einer *kaṇṭolavīṇā* die Rede, die auch *cāṇḍālikā* genannt wird²²². Könnte die mehrfache Nennung der *kāṇḍavīṇā* (= *kaṇṭolavīṇā*?) in der vedischen Literatur und ihre Nichterwähnung in den Epen darauf zurückzuführen sein, daß diese *vīṇā* schon in der früheren Zeit zum Volksinstrument wurde, dadurch nicht hoffähig war und deshalb in der Literatur nicht erwähnt wurde? Jedenfalls war das als *ghāṭarī* / *gargarī* / *karkarī* (= *ghāṭakarkarī*?) bekannte Instrument aller Wahrscheinlichkeit nach aus einem Flaschenkürbis hergestellt – was sich der Verfasser der *Kādambarī*²²³ unter diesem Instrumentennamen vorstellte, ist nicht bekannt. Im Mittelalter wurde *kāṇḍavīṇā* der *alābuvīṇā* gleichgesetzt und war eine Stabzither mit einer Kürbischale²²⁴ – wie diese beiden Instrumente zur Zeit der *Śrautasūtra*-Verfasser ausgesehen haben, bleibt aber unbekannt.

Da einige der oben gezeigten Stabzithern den buddhistischen Malereien und Reliefs (s. Abb. 28. 46–49. 53) entstammen, sollte man annehmen, daß in den buddhistischen Texten die Namen dieser Instrumente erscheinen. Dies ist aber nicht der Fall; die Namen *alābuvīṇā*, *tumbavīṇā* oder *kāṇḍavīṇā* sind den buddhistischen Texten unbekannt, obwohl diese Texte mehrfach viele Namen von Instrumenten aufzählen. In diesen Aufzählungen wird wiederholt ein Instrument namens *tūṇava* genannt²²⁵, das in den tibetischen Übersetzungen als *pi wañ rgyud gcig pa*, *vīṇā* mit einer Saite, wiedergegeben wird²²⁶. Auch die Form *tūṇā*²²⁷ oder *tūṇaka*²²⁸ ist bekannt.

Das *tūṇava*, im klassischen Sanskrit *tūṇava*, hängt mit *tūṇā*, Pfeilköcher, Röhre, zusammen und bezeichnete schon in der vedischen Zeit ein hölzernes Musikinstrument²²⁹. Offensichtlich handelte es sich damals um ein Blasinstrument, da der Musiker *tūṇavadhṛma*, *tūṇava*-Bläser, genannt wurde²³⁰. Mayrhofer²³¹ verweist auf einen möglichen Zusammenhang von *tūṇava* mit *tūrya* (Pali *turiya*, Prakrit *tūra*), dessen ursprüngliche Bedeutung Trompete oder ähnliches war, ehe das Wort die allgemeine Bedeutung für Instrumentalmusik annahm.

Im den buddhistischen Texten haben die Autoren der Sanskritwerke möglicherweise an die Stabzither – die ja auch ein Instrument in Form einer Röhre ist – gedacht, was sich jedoch nur aus der tibetischen Übersetzung erschließen läßt. Das Instrument ist in der Gandhara-Kunst nicht dargestellt.

Wahrscheinlich hat die Tatsache, daß die Mischwesen Kinnaras als besonders musikalisch gelten und auch als *vīṇā*-spielend beschrieben werden²³², dazu geführt, daß ihnen Instrumente zugeschrieben wurden. In der Kunst werden Kinnaras mit allen drei Arten der *vīṇās* dargestellt (s. Abb. 24. 54. 74). Der Name *kinnarī-vīṇā* kommt erstmalig im *Kathāsaritsāgara* vor. Hier wird von einer menschenfressenden Dämonin (*yakṣiṇī*) erzählt, die tanzt und auf einer Knochengerippe-*kinnarī* spielt²³³; man muß daher annehmen, daß im 12. Jahrhundert, als diese Erzählung entstand, die Bezeichnung *kinnarī-vīṇā* für ein Zupfinstrument allgemein bekannt war, so daß sie keiner anderen Erklärung bedurfte. Die Form des Instrumentes ist aus diesem Textbeleg nicht zu entnehmen²³⁴.

²¹⁹ Lüders 1942, 41 zeigt, daß Sāyaṇa *karkarī* als ein Instrument bekannt ist, während er *godhā* mißinterpretiert.

²²⁰ s. Anm. 200.

²²¹ Nachtrag zu *Abhidhānacintāmaṇi* 82 (Hrsg., 429): *cāṇḍālanām tu vallakī // kāṇḍavīṇā kvvīṇā ca ḍakkārī kinnarī tathā sārīkā khūṅkhūṅī ca //*.

²²² *Abhidhānacintāmaṇi* 290 (Hrsg., 48): *cāṇḍālanām tu kaṇṭolavīṇā cāṇḍālikā ca sā; Amarakośa* II.10.32: Hrsg., 235; im *Śabdakalpadruma* (Hrsg., 469) heißt es: *cāṇḍālanām kaṇṭolavīṇā cāṇḍālikā ca*.

²²³ s. Anm. 218.

²²⁴ s. Anm. 200.

²²⁵ *Lalitavistara* XV: Hrsg., 212; franz. Übers., 187; s. Anm. 271.

²²⁶ *Mahāvvyutpatī* 5015 (Hrsg., 331): *Tuṇavaḥ [...] Pi-wañ rgyud-gcig-pa*.

²²⁷ s. Anm. 159.

²²⁸ s. Anm. 130.

²²⁹ *Taittirīyasamhitā* VI.1.4.1 (Hrsg., Bd. 8, 3922–3923; engl. Übers., Bd. 2, 489) spricht von der Göttin Vāc, die in die Bäume eingeht, deshalb ist ihre Stimme in den Instrumenten *dumdubhī*, *tūṇavā* und *vīṇā* zu hören.

²³⁰ *Vājasaneyi Samhitā* XXX.19.20: Hrsg., 847; in *Kāthaka* XXXIV.5 (Hrsg., 36) wird eine *nāḍitūṇavā*, Schilf-*tūṇavā*, unter anderen Instrumenten genannt.

²³¹ Mayrhofer 1959–1980, Bd. 1, 519–520.

²³² z. B. in *Raghuvamśa* IV.78: Hrsg., 72; Übers., 51.

²³³ *Kathāsaritsāgara* XXXVII.64: Hrsg., 194; engl. Übers., Bd. 3, 188.

²³⁴ Daniélou 1966; Daniélou 1995, 87 versteht *kinnarī* als Bogenharfe; Deva 1978, 140 als Stabzither; Tarlekar 1965 unter Berufung auf einen mittelalterlichen Traktat als ein Instrument mit 13 Bündeln; die heutigen *kinnaris* sind entweder Stabzithern im Süden Indiens oder Instrumente in Form der europäischen Lauten im Norden.

3. DIE *VĪṆĀ* ALS LAUTEN-INSTRUMENT (ABB. 67)²³⁵

(*vallakī* / *valarī*, (?)*kacchapī*)

Die Identifizierung des Instrumentes in den indischen Texten, das in seiner Form nach eine Laute darstellt, ist äußerst schwierig; m. W. gibt es keine Beschreibungen eines solchen Instrumentes in Verbindung mit dem Namen *vīṇā*. In der bildenden Kunst finden sich zahlreiche Darstellungen dieses Instrumentes seit etwa dem 2. Jahrhundert in den Gandhara-Reliefs²³⁶ und seit dem 3. Jahrhundert n. Chr. in den Regionen von Amaravati und Nagarjunikonda. In Gandhara hat das Instrument entweder die Form einer birnenförmigen Laute (Abb. 68)²³⁷ oder solcher mit eingezogenen Flanken (wie bei Gitarreninstrumenten). (Abb. 69²³⁸, Abb. 70²³⁹). Sowohl die eine als auch die andere Variante hat Schalllöcher. Der Hals ist kurz und besteht häufig nur aus dem Wirbelbrett oder -kasten, die Zahl der Saiten scheint als drei oder vier gezeigt zu sein. Das im Süden dargestellte Instrument hat immer die Birnenform (Abb. 71²⁴⁰, Abb. 72²⁴¹). Der Hals ist hier länger und sehr dünn. An seinem Ende sind fünf meist flankenständige Wirbel zu beobachten, drei an der einen, zwei an der anderen Seite. Kurz vor den Wirbeln ist eine Umwicklung des Halses zu erkennen. Manchmal zeigen die Darstellungen drei Saiten, dazu fünf Wirbel; die Saitenzahl dürfte nicht auf der Realität beruhen, sondern viel mehr auf der Schwierigkeit, auf einer kleinen Fläche noch mehr Linien nebeneinander anzubringen. In einigen Darstellungen ist die Zahl der Saiten tatsächlich fünf (Abb. 73)²⁴². Die Schalllöcher sind nicht zu erkennen. Die Saiten sind am unteren Ende des Resonanzkörpers an einen mondsichel-förmigen Steg befestigt.

Die Instrumente, die in der Gupta-Kunst dargestellt werden, variieren geringfügig von den früheren – der Hals z.B. kann gelegentlich viel kürzer und breiter sein – die Grundform bleibt aber unverändert. Das in einer Ajanta-Malerei zwischen zwei anderen *vīṇās* gezeigte Instrument (s. Abb. 46) unterscheidet sich dadurch von allen anderen, daß hier alle vier Wirbel auf der einen Seite des Halses angeordnet sind. Ein ähnliches Instrument, bei dem die Saiten nicht mehr zu erkennen sind, spielt in einer anderen Malerei ein Kinnara (Abb. 74)²⁴³. Die Saiten sind nicht mehr erhalten, man erkennt aber mindestens vier Wirbel. Unterhalb des Wirbelmechanismus ist eine Umwicklung (?) zu sehen. Das Instrument eines anderen Kinnara, hier in einem Relief (Abb. 75)²⁴⁴, hat vier oder fünf Saiten, was heute nur an der Anzahl der Wirbel zu erkennen ist. Andere Instrumente der in Ajanta dargestellten Zwerge zeigen ein entsprechendes Aussehen. Manchmal ist die

Binde (?) am Hals unterhalb der Wirbel zu erkennen (Abb. 76)²⁴⁵. Einmal sieht man ziemlich deutlich, daß auf dem Übergang zwischen Hals und Resonanzkörper Bünde angebracht sind (Abb. 77)²⁴⁶. Diese Vorrichtung ist noch besser auf einem Relief aus Nachna-Kuthara (Abb. 78)²⁴⁷ zu sehen: Unter den Saiten sind hier deutlich Enden von quer verlaufenden Linien zu erkennen. Damit ist bewiesen, daß die Bünde schon in der Gupta-Zeit bekannt waren.²⁴⁸ Das Instrument in Nachna-Kuthara, das diese Bünde zeigt, zeigt eine eigenartige Bauweise: Oberhalb der Wirbeln setzt sich das Wirbelbrett fort und ist nach hinten abgeknickt. Es ist deutlich zu sehen, daß das Instrument mit einem Plektrum gespielt wird. In einem anderen Relief aus Nachna-Kuthara (Abb. 79)²⁴⁹ ist das Plektrum besonders groß.

²³⁵ Abb. 67: Detail eines Reliefs aus Amaravati, Kalkutta, Indian Museum 1600.56; publ.: Stern/Bénisti 1961 Abb. 59a; Kaufmann 1986 Abb. 56.

²³⁶ Eine noch frühere Datierung solcher Instrumente in Gandhara und Zentralasien schlägt Turnbull (1981) vor.

²³⁷ Abb. 68: Relieffragment aus Gandhara, Butkara, publ.: Faccenna 1962–1964 Taf. 582.

²³⁸ Abb. 69: Relief aus Gandhara, Shotorak, früher im National Museum, Kabul, publ.: S.A.A.P.C. I-1235.2:38.

²³⁹ Abb. 70: Relieffragment aus Gandhara, Butkara, Rom, Museo d'Arte orientale B 5639, publ.: Faccenna 2001 Abb. 73a; Kaufmann 1986 Abb. 111.

²⁴⁰ Abb. 71: Detail aus einem Amaravati-Relief mit einer Hofszene, British Museum 83, publ.: Barrett 1954 Taf. 27; Stern/Bénisti 1961 Taf. 59a; Kaufmann 1986 Abb. 54; Knox 1992 Abb. 14.

²⁴¹ Abb. 72: Detail aus einem Relief aus Nagarjunikonda, Szene im Palast des Siddhārtha, publ.: Roy 1965 Abb. 38; Kaufmann 1986 Abb. 67; Rosen Stone 1994 Abb. 133.

²⁴² Abb. 73: Detail aus einem Relief aus Nagarjunikonda (Site 3), Darstellung des Transportes des Turbans in den Himmel, publ.: Ray 1965 Abb. 22; Kaufmann 1986 Abb. 69; Rosen Stone 1994 Abb. 155.

²⁴³ Abb. 74: Ajanta I; Kopie: Griffiths IJ, Indian Section of the Victoria & Albert Museum 52-1885; publ.: Goloubew 1927 Taf. 14–23; Yazdani 1930–1955, Bd. 1 Taf. 24–27; Singh 1965 Taf. 25; 27; Ghosh 1967 Taf. 22–24; Takata 1971 Taf. 73; Kaufmann 1986 Abb. 130; Okada/Nou 1991, 107; Behl 1998, 68–71; Takata 2000 Taf. C.1–9; C.1–13; S.A.A.P.C. I-1081.4:36; Zin 2003 No. 19.1.

²⁴⁴ Abb. 75: Relief in Ajanta, Höhle XVI, vorderes Querschiff, Deckenstütze an der linken Seite, publ.: Takata 1971 Taf. 13; S.A.A.P.C. I-1081.31:12–13.

²⁴⁵ Abb. 76: Malerei in Ajanta, Höhle XVII, rechter Pfeiler im Vorcella-Eingang, vordere Seite, Kopie: Griffiths 19g, Indian Section of the Victoria & Albert Museum 113-1885; India Office, Bd. 74, Nr. 6114, publ.: S.A.A.P.C. I-1081.38:20; Zin 2003 No. 17,77 (Zeichnung).

²⁴⁶ Abb. 77: Ajanta IV, kleine Skulptur an dem Pfeiler der hinteren Pfeilerreihe, publ.: Deva 1978 Abb. 2.22; Kaufmann 1986 Abb. 131; S.A.A.P.C. I-1081.13:16–17.

²⁴⁷ Abb. 78: Nachna-Kuthara, Relieffragment gefunden in der Nähe des sogen. Pārvatī-Tempels, publ.: De Lippe 1981 Abb. 58; S.A.A.P.C. I-1115.3:9.

²⁴⁸ Tarlekar 1965 zeigte die seines Erachtens früheste Darstellung der Bünde in den Kunstwerken aus dem 12. Jh.

²⁴⁹ Abb. 79: Nachna-Kuthara, Relieffragment gefunden in der Nähe des sogen. Pārvatī-Tempels, publ.: S.A.A.P.C. I-1115.3:13.

Die birnenförmige Laute wird oft neben einer Bogenharfe gezeigt; die beiden Instrumente gehören offensichtlich des öfteren zu einem Musikensemble, und die Laute hat die zweite Bogenharfe ersetzt (s. Abb. 39. 42–44). Die volle Besetzung eines Ensembles zeigt ein Relief aus Pavaya (Abb. 80)²⁵⁰: An den beiden Seiten der Tänzerin ist je eine Musikerin mit einem Saiteninstrument dargestellt. Die Bogenharfe, die die Frau auf der rechten Seite des Reliefs spielt²⁵¹, hat den *daṇḍa* mit einem zu einer Volute ausgearbeiteten Köpfchen, sieben Saiten, die an etwa doppelt so vielen Ringen, wahrscheinlich Stimmringen aus Seil, befestigt sind. Es ist klar zu sehen, wo der Hals in den Resonanzkörper hineingeht. Hinter dem linken Ellenbogen der Musikerin ist deutlich eine Erhöhung zu erkennen, die vielleicht das Teil des Instrumentes wiedergibt, das später als ‚monkey head‘ bezeichnet wird (s. Abb. 20). Das Plektrum ist nicht sichtbar, weil die Musikerin mit der die Saiten dämpfenden linken Hand von vorne gezeigt ist.

Die Laute der links sitzenden Musikerin wird wahrscheinlich mit dem Plektrum gespielt; die zusammen gehaltenen Finger lassen dies zumindest vermuten. Das Instrument hat sechs Saiten, die an einem Steg befestigt sind. Am Hals unterhalb des Wirbelmechanismus ist eine Umwicklung (?) zu beobachten. Die Saiten verlaufen unter ihr. Vielleicht handelt es sich um eine Einrichtung von der Art des heutigen Kapodasters. Die Anzahl der Wirbel ist schwer festzustellen, da die untere Reihe zwei (?) kugelförmige Gegenstände aufweist (Blumenschmuck?), von denen einer schon außerhalb des Wirbelbereiches plaziert ist. Oberhalb der Saiteninstrumente sind links eine Querflöte und rechts eine kleine Trommel dargestellt. Die oberste Reihe zeigt drei Begleiterinnen (die linke ist fast vollständig abgebrochen) und zwei Trommlerinnen. Die linke von ihnen spielt auf drei Trommeln: Zwei stehen senkrecht vor ihr, die dritte liegt waagrecht; die hängende linke Hand zeigt, wo sich die Schlagfläche befindet. Die Zusammensetzung der drei Trommel ist eine Neuerung gegenüber der früheren Zeit, wo nur zwei Trommeln, eine liegende und eine stehende, gezeigt wurden (s. Abb. 44). Bei der zweiten Trommlerin ist das Instrument schlechter erhalten und daher nur mit Hilfe eines Vergleichsobjektes verständlich. Die Vergleichsobjekte sind in der Gupta-Kunst nicht schwer zu finden (Abb. 81²⁵², Abb. 82²⁵³). Es handelt sich um eine sanduhrförmige, mit der rechten Hand geschlagene Trommel, die an einem Band über die Schulter hängt. Das Interessante an der Trommel ist, was sich in den meisten Fällen nur aus der Stellung der linken Hand der spielenden Person ergibt, aber in unseren Pavaya-Relief genau zu sehen ist, daß ihr Klang während des Spielens zu verändern war. Die Spielerin zieht mit der linken

Hand an einer die Spanschnüre der Trommel umfassenden Schnur, welche die Spannung des Felles und dadurch den Laut des Instrumentes verändert²⁵⁴. Möglicherweise handelt es sich bei der Trommel um das Saiten-Trommelchen (*tantrī-patahika*), das in einer Beschreibung eines Frauen-Orchesters im *Harṣacarita*²⁵⁵ genannt ist.

Ähnliche Orchesterensembles – die Zusammenstellungen der Instrumente variieren – sind nicht selten dargestellt, unter anderem in einer mehrfach publizierten Ajanta-Malerei (Abb. 83)²⁵⁶. Eine Bogenharfe ist hier nicht dargestellt; die Lautenspielerin sitzt dem Betrachter den Rücken zugewandt vor einer Drei-Trommel-Schlägerin.

Nach der Gupta-Vākāṭaka-Periode werden die Darstellungen der Laute selten, da in der Ikonographie die Stabzither vorherrscht. Es erscheint ein hybrider Typus (Abb. 84)²⁵⁷: Ein Instrument, das bei dem ersten Blick an die Lautenform denken läßt, aber nicht wie diese waagrecht, sondern diagonal über den Körper gehalten wird. An dem oberen Teil, hinter der linken Hand ist eine Kürbisschale wie bei einer Stabzither zu sehen. Aus diesem Instrument entwickelte sich die heutige südindische *vīṇā* (Abb. 85)²⁵⁸.

Einen sicheren Hinweis darauf, daß in der alten Zeit die Laute als *vīṇā* bezeichnet wurde, gibt es m. W. nicht. Allerdings ist eine Gewißheit, daß der Begriff *kacchapī vīṇā* ein solches Instrument nicht

²⁵⁰ Abb. 80: Relief aus Pavaya, Gwalior Archaeological Museum, publ.: Coomaraswamy 1930 Abb. 6; Coomaraswamy 1931, 51; Härtel/Auboyer 1971 Taf. 53a; Kaufmann 1986 Abb. 117; S.A.A.P.C. I-1118.1:4; rechts anschließend an die Orchester befindet sich eine Darstellung des Pferdeopfers, s. Abb. 6.

²⁵¹ Auch in der Parel-Skulptur (publ.: Sivaramamurti 1974, 176 Abb. 13) ist die Bogenharfe rechts, das andere Instrument links gezeigt, hier gespielt von Zwergen.

²⁵² Abb. 81: Relief aus Deogarh, Viṣṇu-Tempel, New Delhi, National Museum 51.183, publ.: Kaufmann 1986, 162; S.A.A.P.C. I-1099.4:42–43.

²⁵³ Abb. 82: Detail aus einer Wandmalerei in Bagh, Veranda vor Höhle IV, publ.: Marshall 1927 Taf. d.

²⁵⁴ Für eine Beschreibung dieser Spieltechnik und weitere Darstellungen s. Kaufmann 1986, 176.

²⁵⁵ s. Anm. 192.

²⁵⁶ Abb. 83: Detail aus einer Ajanta-Malerei, Höhle I, linke Seitenwand, die Geschichte von Janaka, Kopie: Gill, 1L, Indian Section of the Victoria & Albert Museum 53-1885, publ.: Griffiths 1896–1897 Taf. 6; Goloubew 1927 Taf. 52; Yazdani 1930–1955, Bd. 1 Taf. 12; Singh 1965 Taf. 47; Ghosh 1967 Taf. 11; Kaufmann 1986 Abb. 127–129; Takata 1971 Taf. 82; Okada/Nou 1991, 88; Schlingloff 2000 No. 45(2) (Zeichnung); Takata 2000 Taf. C.1–7a.

²⁵⁷ Abb. 84: Relief aus Mukhalinga, publ.: Ramakantham 1979; ähnliche Darstellung findet sich in Nilakanṭheśvara Tempel in Narayanapuram, publ.: Mitra 1987, 207 Abb. 27.

²⁵⁸ Abb. 85: William Gibb, *Southern Indian Vina*, publ.: Day 1861 Taf. 2.

bezeichnete, ebenfalls nicht gegeben. Der Hinweis im *Bṛhatkathāślokaśaṅgraha*, daß ein als *kacchāpākārāphalakā*²⁵⁹ beschriebenes Instrument bei einem Bogenharfen-Wettbewerb benutzt wird, spricht gegen diese Annahme. Die Tatsache, daß das heute existierende Instrument *kacchapi* die Form einer Laute hat²⁶⁰, legt aber die Vermutung nahe, daß diese Form schon im Altertum diesen Namen trug. Wann diese Namensgebung erfolgte, ist nicht nachvollziehbar. Ein Instrument namens *kaśyapī* ist in der vedischen Literatur erwähnt (*Jaiminīya Brāhmaṇa* II.404²⁶¹); eins namens *kacchapi* wird im *Nāṭyaśāstra* genannt²⁶². Da zu der Form dieser Instrumente nichts Weiteres gesagt wird, bleibt die Frage nach ihrem Aussehen im Altertum unbeantwortet. Zu den eventuellen Versuchen, die Form der *kaśyapī* aus der bei dem möglichen Prototypen verwendeten Schildkrötenschale zu ermitteln, lassen sich weder anhand der Darstellungen noch der Texte bestätigen.

Als einen einzigen, allerdings sich nur aus der tibetischen Übersetzung ergebenden Namen für die Laute kann *vallakī*, im buddhistischen Sanskrit *vallakī* / *vallikī* / *vallarī* gelten. Das Instrument wird mehrmals in den Texten des Sanskrit Buddhismus in den Aufzählungen neben *vīṇā* und mehreren anderen Instrumenten genannt²⁶³ und wird in tibetischer Übersetzung als eine *vīṇā* mit drei Saiten, *pi wan rgyud gsum*²⁶⁴, paraphrasiert. Lauten mit drei Saiten werden in der tibetischen Kunst nicht selten gezeigt (Abb. 86)²⁶⁵. Sie erinnern an die heutigen indischen Volksinstrumente, die trotz ihres Namens *do-tara*, („Zweisaiter“), drei (Abb. 87)²⁶⁶ oder vier (Abb. 88)²⁶⁷ Saiten haben. Die Vorderseite der Resonanzkörper ist bei diesen Instrumenten mit Leder bezogen, was in tibetischen Tankas auch durch eine andere Farbgebung angedeutet ist.

Die Texte des Sanskrit-Buddhismus nennen eine Reihe von Instrumenten²⁶⁸, deren Namen in der nicht-buddhistischen Texttradition nicht belegt sind und die eventuell Instrumente bezeichnen, die als griechisch-römisches Erbe nur im Bereich der Gandhara- und Mathura-Kunst erscheinen, die jedoch als Klangwerkzeuge nicht (oder nicht mehr) bekannt waren, wie die stilisierten Darstellungen, fern jeglicher Realität, erkennen lassen (Abb. 89²⁶⁹, Abb. 90²⁷⁰). Im restlichen Indien blieben sie unbekannt. Unter den Instrumentenaufzählungen des Sanskrit-Buddhismus kommen aber Instrumente vor, die auch in nicht buddhistischen Texten belegt sind, wie *parivādinī* oder *vallakī*, für die, wie oben ausgeführt, die tibetischen Übersetzer die Bezeichnung „drei-Saiten-*vīṇā*“ verwenden. Die *vallakī* wird in den Texten des ‚nördlichen‘ Sanskrit-Buddhismus immer als ein eigenständiges Instrument neben der *vīṇā* genannt²⁷¹.

Dieses Verständnis scheint auch im nicht-buddhistischen Sanskrit, nämlich im *Mahābhārata* belegt zu sein²⁷². Zu dem Aussehen der *vallakī* wird weder in den Epen noch in den anderen Werken Näheres gesagt. *vallakī* wird als ein Musikinstrument der Verliebten beschrieben²⁷³ oder als ein Instrument, das die Liebe weckt²⁷⁴, was vielleicht damit zusammenhängt, daß auch gesagt wird, daß die *vallakī* wie eine Geliebte auf dem Schoß gehalten wird²⁷⁵. Diese Charakterisierung der Hal-

²⁵⁹ s. Anm. 116.

²⁶⁰ s. Sachs 1923, 135.

²⁶¹ s. Anm. 68.

²⁶² s. Anm. 141.

²⁶³ *Divyāvādāna* VIII: Hrsg., 108; *Divyāvādāna* XXII: Hrsg., 315; *Divyāvādāna* XVII: Hrsg., 221; *Divyāvādāna* XXX: Hrsg., 459 = *Mūlasarvāstivādavinaya*: Hrsg., Bd. III.2, 56–57. Im *Mahāvastu*, wo *vallakī* oft genannt ist (Hrsg., Bd. 3, 266), werden an einer Stelle zwei spezifizierte *vallakīs* genannt (Hrsg., Bd. 3, 82; engl. Übers., 85): *yā tatra prajānanti mṛdaṅgamālīṅgasaindhavām paṇavām/ ekādaśīm ca vīṇām vādenti vallakiguṇakām ca vallakitūlām nakulakām parivādinīgomukhīm atha pi veṇuṃ/*.

²⁶⁴ *Mahāvīyutpatti* 5019 (Hrsg., 331): *Vallarī* [...] *Pi-wan rgyud-gsum-pa*.

²⁶⁵ Abb. 86: Detail aus einer Tanka-Malerei, publ.: Waldschmidt 1929 gegenüber der Seite 216.

²⁶⁶ Abb. 87: nach Deva 1978 Abb. 8,32.

²⁶⁷ Abb. 88: nach Daniélou 1982 (Abb. ohne Nummer).

²⁶⁸ s. Anm. 130: 159; 263; 271.

²⁶⁹ Abb. 89: Relieffragment aus Mathura, New York, Metropolitan Museum of Art 1993.192, publ.: Lawergren 1995–1996 Abb. 7A.

²⁷⁰ Abb. 90: wie Abb. 89/Anm. 269, publ. Lawergren 1995–1996 Abb. 7B; s. *ibid.* für detaillierte Aufzeichnungen der Darstellungen von Angelharfe und Lyra und ihre Verbreitung zwischen Mittelmeerraum und China. Wie Lawergren bemerkt (S. 243), scheinen die Instrumente von anderen Abbildungen abgesehen zu sein und nicht von den realen Instrumenten: „The lyres (...) look impossible: their vertical sides curve like hunting bows, and the strings follow the same curvature.“

²⁷¹ *Mahāvastu* (Hrsg., Bd. 1, 227; engl. Übers., 183): *kilāntam antahpuramāsuptam kāci hanukām upagrahiyāna kācit paṇavam upaguhya kacid veṇuṃ kācid vīṇām kācid vallakīm kācit sughoṣakīm kācin nūpuram kācit mṛgangam kācil lālāgharanti//*; *Lalitavistara* XIII (Hrsg., 163; franz. Übers., 148):*antahpuramadhyaगतasya śaṅkhabherī-mṛdaṅgapaṇavatunāvavīṇāvallakīsampatādākipalanakulasughoṣakamadhuravenūnirmāditaghoṣarutanātūryasamgītisam prayogapratibodhtasya ye ca nārganāḥ*...; s. auch *Lalitavistara* XXI: Hrsg., 301; franz. Übers., 258; und hier Anm. 125.

²⁷² *Mahābhārata* XIII.78.26 (Hrsg., 424–425; engl. Übers., Bd. 11, 122): *vīṇānām vallakīnām ca nūpurānām ca śiṅgitaiḥ/ hāsaiś ca harīṅkaśīnām prasuptaḥ pratibodhyate//*; *Mahābhārata* XIII.109.47 (Hrsg., 585; engl. Übers., Bd. 11, 223): *vīṇānām vallakīnām ca veṇūnām ca viśāmpatel sughoṣair madhuraiḥ śabdaiḥ suptaḥ sa pratibodhyate//*.

²⁷³ Böhlingk 1870–1873, Nr. 7372, Bd. 3, 571.; die Strophe findet sich auch in der *Bṛhatsaṃhitā* LXXXVI.2: Hrsg., Bd. 2, 698.

²⁷⁴ *Rtusambhāra* I.8: Hrsg., 177; Übers., 258.

²⁷⁵ *Raghuvamśa* VIII.41 (Hrsg., 41; Übers., 123): *pratiyojayitavyavallakīsamavasthām atha sattavavīṇavāt/ sa nināya nitāntavatsalāḥ pariṅghyocitam aṅkam aṅganām//*; das „Stäbchen“ in der Übersetzung „als wäre sie eine Laute, deren Stäbchen umgefallen ist“ geht auf den mittelalterli-

tungsweise einer *vallakī* paßt gut auf die Laute und ist ein Hinweis darauf, daß der Dichter mit dieser Bezeichnung dieses Instrument meinte, da die Bogenharfe unter dem Arm, nicht auf dem Schoß gehalten wurde. Wenn diese Beobachtung auch keine Beweiskraft besitzt, fällt es doch auf, daß *vallakī* weder in den Epen noch in der Dichtung Kālidāsa oder in buddhistischen Sanskritwerken als *vīṇā* bezeichnet, bzw. mit *vīṇā* verwechselt wird. Die stellvertretende Benutzung der Namen von *vallakī* und *vīṇā*, bzw. die Beschreibung der *vallakī* mit dem Oberbegriff *vīṇā* findet sich erst später. Der früheste Beleg dafür ist das *Harṣacarita*²⁷⁶, sodann die *Bṛhatkathāmañjarī*²⁷⁷. In dem *Kathāsaritsāgara*²⁷⁸ und im Kommentar zu *Buddhavaṃśa*²⁷⁹, bezeichnet *vallakī* eine Bogenharfe. Im *Harivaṃśapurāṇa*, wird der Name *vallakī* (*vallakīdaṇḍa* = *vallaidāṇḍu*) für die andere *vīṇā*-Art, nämlich die Stabzither, verwendet²⁸⁰.

Das Lauteninstrument gewann im Laufe der Zeit die Bezeichnung *vīṇā* und verkörperte zu einem Zeitpunkt die Hauptform dieses Instrumentes (Abb. 91)²⁸¹. In früherer Zeit dagegen ist die Verwechslung der Namen von *vīṇā* und *vallakī* nicht nachzuweisen, daher erscheint es plausibel, daß *vallakī* ein anderes Instrument als die *vīṇā*

war, nämlich ein auf dem Schoß gehaltenes, mit Leder bedecktes Saiteninstrument. Daß es sich also bei *vallakī* um das in der Kunst so oft gezeigte lautenförmige Instrument handelt, scheint naheliegend.

chen Kommentator Mallinātha zurück. *Raghuvamśa* XIX.13 (Hrsg., 289; Übers., 235): *aṅkam aṅkapaṇivartanocite tasya ninyatur aśūnyatām ubhe/ vallakī ca hṛdayaṅgamasyanā valguvāg api ca vāmalocanā//*; wahrscheinlich in dieser Bedeutung auch *Rāmāyaṇa* V.15.23 (Hrsg., 155; Übers., 161): *kliṣṭarūpām asaṃsparśād ayuktām iva vallakīm/ Sītām bhartṛbhite yuktam ayuktām rakṣasām vaśe//*.

²⁷⁶ *Harṣacarita* V: die Königin spielt *vīṇā*, verabschiedet sich aber dann von ihrer geliebten *vallakī* (*vallabhavallakīm*): *Harṣacarita* (Hrsg., 228; engl. Übers., 150).

²⁷⁷ s. Anm. 124.

²⁷⁸ *Kathāsaritsāgara* XLIX.32–34: Hrsg., 271; engl. Übers., Bd. 4, 87.

²⁷⁹ *Madhuratthavilāsini*, *Buddhavaṃśaṭṭhakathā* II.90 (Hrsg., 100; engl. Übers., 145) gibt *vallakī* als Beispiel einer ganzen Instrumentenklasse, wo normalerweise die *vīṇā* genannt ist.

²⁸⁰ *Harivaṃśapurāṇa* LXXXIII.14: Hrsg., 226; Übers., 349; wie Alsdorf richtig bemerkt (S. 436) handelt es sich hier um die „mittelalterlich-moderne Form der *Vīṇā*“.

²⁸¹ Abb. 91: die Göttin *Vīṇādhārā*, oder *Vīṇā*, publ.: Bhattacharya 1985 Abb. 209; wie Bhattacharya bemerkt (S. 315), schreibt *Niṣpannayogāvalī* 76 vor, die Göttin folgendermaßen darzustellen: *vīṇā pitā vīṇāvādāna karadvayā*.

BIBLIOGRAPHIE

I. PRIMÄRE LITERATUR (NACH GRUPPEN GEORDNET)

Brahmanisch-Hinduistische Literatur

1. Vedische Literatur

Samhitās (ab ca. 13. Jh. v. Chr.)

Ṛgveda (? 13.–8. Jh. v. Chr.)

MÜLLER, F. M. (Hrsg.) 1890–1892

Rig-Veda-Samhitā, The Sacred Hymns of the Brāhmins Together with the Commentary of Sāyaṇācārya. 1–4 (2. Auflage). London.

GELDNER, K. F. (Übers.) 1951–1957

Der R°. Aus dem Sanskrit ins Deutsche übersetzt und mit einem laufenden Kommentar versehen. 1–4. Harvard Oriental Series 33–36. Cambridge/Massachusetts.

Atharvaveda (eine später redigierte Sammlung der Dichtungen aus dem 1. Jt. v. Chr.)

ROTH W. D./WHITNEY, R. (Hrsg.) 1856

A°. Berlin.

GRIFFITH, R. T. H. (engl. Übers.) 1895

Hymns of A°. London (Nachdruck Delhi 1985).

Taittirīyasamhitā (vor 500 v. Chr.)

APATE, H. N. (Hrsg.) 1900–1908

T° 1–9. Poona.

KEITH, A. B. (engl. Übers.) 1914

The Veda of the Black Yajus School enteteled T°, 1–2. Harvard Oriental Series 18–19. Cambridge/Massachusetts.

Vājasaneyisamhitā (vor 500 v. Chr.)

WEBER, A. (Hrsg.) 1852

The V° in the Mādhyandina and the Kānvaśākhā with the Commentary of Mahīdhara. London (Neuaufgabe Varanasi 1972).

Kāṭhaka (vor 500 v. Chr.)

SCHROEDER, L. VON (Hrsg.) 1900–1912

Die Samhitā der Kaṭha-Śākhā 1–3. Leipzig.

Brāhmaṇas, Āraṇyakas und Sūtras

(ca. 800–300 v. Chr.)

Aitareya Brāhmaṇa

AUFRECHT, T. (Hrsg.) 1879

Das A°, mit Auszügen aus dem Commentare von Sāyaṇācārya und anderen Beilagen. Bonn.

Jaiminīya Brāhmaṇa

RAGHU VIRA/LOKESH CHANDRA (Hrsg.) 1954

J° (complete) of the Samaveda, Sarasvati-Vihara Series 31. Nagpur.

Aitareya Āraṇyaka

KEITH, A. B. (Hrsg. und engl. Übers.) 1909
A°. Anecdota Oxoniensia 9. Oxford (Neuauf-
lage 1969).

Śāṅkhāyana Āraṇyaka

BHIM DEV (Hrsg.) 1980
Ś°. Hoshiarpur.
KEITH, A. B. (engl. Übers.) 1908
The Ś° with an appendix on Mahāvratā = Ori-
ental Translation Fund NS 18. London.

Baudhāyanaśrautasūtra

CALAND, W. (Hrsg.) 1904–1913
B° belonging to Tāittirīya Saṃhitā. 1–3. Kalkutta.

Kātyāyanaśrautasūtra

WEBER, A. (Hrsg.) 1859
The Śrautasūtra of Kātyāyana. London (Neu-
auflage Varanasi 1972).

Lātyāyanaśrautasūtra

ANANDACANDRA VEDANTAVAGISA (Hrsg. und
engl. Übers.) 1872
L°. Kalkutta.

Mānavasrautasūtra

GELDER, J. M. VAN (Hrsg. und engl. Übers.)
1961–1963
The M° belonging to the Maitrāyaṇī Saṃhitā.
1–2. Kalkutta.

Śāṅkhāyanaśrautasūtra

HILLEBRANDT, A. (Hrsg.) 1888–1899
Ś° 1–4. Kalkutta.
CALAND, W. (engl. Übers.) 1953
Ś°. Nagpur.

2. Epen und Purāṇas

Mahābhārata (4. Jh. v. Chr. – 4. Jh. n. Chr.)

SUKTHANKAR, V. S./ BELVAKAR, S. K./VAIDYA,
P. L./et al. (Hrsg.) 1933–1966
M° 1–19. Poona.
BUIITENEN, J. A. B. VAN (engl. Übers.) 1973–1978
M° 1–5. Chicago.
ROY, P. C. (engl. Übers.) 1884–1896
M° 6–19. Kalkutta.

Rāmāyaṇa (2. Jh. v. Chr. – 2. Jh. n. Chr.)

BHATT, G. H./DIVANJI, P. C./MANKAD, D. R./
et al. (Hrsg.) 1960–1975
R° 1–7. Baroda.
GOLDMAN, R. P./SUTHERLAND GOLDMAN, S. J. et
al. (engl. Übers.) 1984–1996
The R° of Vālmiki 1–5. Princeton.
DUTT, M. N. (engl. Übers.) 1893–1894
R° 6–7. Kalkutta.

Harivaṃśa (? 4. Jh.)

VAIDYA, P. L. (Hrsg.) 1969–1971
The H° being the Khila or Supplement to the
Mahābhārata. Poona.

Liṅgamahāpurāṇa (? 10. Jh.)

L° with Sanskrit Commentary Śivatoṣiṇī of
Gaṇeśa Nāthu. Delhi 1980 (Neuaufgabe 1996).

3. Nach Autoren geordnete Dichtung
(Lyrik, Epik, Drama)*Pratiṅṅāyugaṅdharāyaṇa* (? 4. Jh.)

DEVADHAR, C. R. (Hrsg.) 1962
Bhāsanāṭakacakram. Plays Ascribed to Bhāsa,
Original Thirteen Texts in Devanāgarī. Delhi
(Neuaufgabe 1987), 57–108.
WOOLNER, A. C./SARUP, L. (engl. Übers.) 1930–
1931
Thirteen Trivandrum Plays Attributed to Bhāsa
1–2. Oxford (Neuaufgabe Delhi 1985). Bd. 1, 1–35.

Meghadūta (5. Jh.)

SCHARPÉ, A. (Hrsg.) 1958
Kālidāsa-Lexicon Bd. 1.3. Brugge.
NATHAU, M. (engl. Übers.) 1976
The Transport of Love. The M° of Kālidāsa.
Berkeley/Los Angeles/London.

Raghuvamśa (5. Jh.)

SCHARPÉ, A. (Hrsg.) 1964
Kālidāsa-Lexicon Bd. 1.4. Brugge.
WALTER, O. (Übers.) 1914
Raghuvamscha oder Raghuvams Stamm. Mün-
chen/Leipzig.

Ṛtusambhāra (5.–6. Jh.)

SCHARPÉ, A. (Hrsg.) 1958
Kālidāsa-Lexicon Bd. 1.3. Brugge
MEHLIG, J. (Übers.) 1983
Kālidāsa, Werke. Leipzig, 257–75.

Priyadarśikā (7. Jh.)

NORMAN, G. K./WILLIAMS JACKSON, A. V./
OGDEN, G. J. (Hrsg. und engl. Übers.) 1923
P°. New York (Neuaufgabe 1965).

Harṣacarita (7. Jh.)

KANE, P. V. (Hrsg.) 1918
The H° of Bāṇabhaṭṭa. Bombay (Neuaufgabe
Delhi 1965).
COWELL, E.B./THOMAS, F.W. (engl. Übers.) 1961
The H° of Bāṇa. Delhi (Neuaufgabe).

Kādambarī (7. Jh.)

KALE, M. R. (Hrsg. und engl. Übers.) 1968
Bāṇa's K°. Delhi (erste Ausgabe Bombay 1924).

Dāśakumāracarita (7. Jh.)

KALE, M. R. (Hrsg. und engl. Übers.) 1925
D° of Daṇḍin with a Commentary. Bombay.

Mayūrāṣṭaka (7. Jh.)

QUACKENBOS, G. P. (Hrsg. u. engl. Übers.) 1917
The Sanskrit Poems of Mayūra. Columbia
University Indo-Iranian Series 9. New York.

Haravijaya (9. Jh.)

DURGAPRASADA/PARAB, K. P. (Hrsg.) 1982
The H° of Rājānaka Ratnākara. Varanasi (2.
Auflage).

Bṛhatkathāślokaṣaṅgraha (? 6.–7. Jh.)

LACÔTE, F. (Hrsg. und franz. Übers.) 1908
B°. Paris.

Bṛhatkathāmañjarī (11. Jh.)

PANDIT SIVADATTA (Hrsg.) 1931
B°. Bombay.

Kathāsaritsāgara (11. Jh.)

- DURGAPRASAD/PARAB, K. P. (Hrsg.) 1889
K°. Bombay.
TAWNEY, C. H. (engl. Übers.) 1924
The Ocean of Story 1–10. London.

4. Einheimische wissenschaftliche
Literatur*Aṣṭādhyāyī* (4. Jh. v. Chr.)

- BÖHTLINGK, O. (Hrsg. und Übers.) 1887
Pāṇini's Grammatik. Leipzig.

Nāṭyaśāstra (? 3.–7. Jh.)

- GHOSH, M. (Hrsg.) 1950
The N°. Ascribed to Bharata-Muni. Bd. 1 (I–XXVII). Kalkutta.
GHOSH, M. (Hrsg.) 1956
The N°. Ascribed to Bharata-Muni. Bd. 2 (XXVIII–XXXVI). Kalkutta.
GHOSH, M. (engl. Übers.) 1951
The N° Bd. 1. Kalkutta.
GHOSH, M. (Hrsg. und engl. Übers.) 1961
The N° Bd. 2. Kalkutta (überarbeitete 2. Auflage 1967).

Kāmasūtra (? 5. Jh.)

- PANDIT DURGAPRASAD (Hrsg.) 1891
Vātsyāyana K°. Bombay.
SCHMIDT, R. (Übers.) 1897
Das K° des Vātsyāyana. Die indische Ars Amatoria. Leipzig.

Bṛhatsaṃhitā (6. Jh.)

- BHAT, M. R. (Hrsg. u. engl. Übers.) 1981–1982
Varāhamihira's B° 1–2. Delhi.

Amarakośa (? 7.–8. Jh.)

- DESLONGCHAMPS, A. L. (Hrsg.) 1839–1845
A° ou Vocabulaire d'Amarasinha. Paris.

Abhidhānacintāmaṇi (? 12. Jh.)

- BOEHTLINGK, O./RIEU, C. (Hrsg. und Übers.) 1847
Hemacandra's A°. Ein systematisch angeordnetes synonymisches Lexicon (Neuaufgabe Osnabrück 1972).

Medinikośa (? 14. Jh.)

- HOSHING, JAGANATH SASTRI (Hrsg.) 1968
M°. Varanasi.

Śabdakalpadruma (? 15. Jh.)

- KANTADEVA, RAJA RADHA (Hrsg.) 1961
Ś°. Varanasi.

Buddhistische Literatur*Dīghanikāya* (3.–2. Jh. v. Chr.)

- RHYS DAVIDS, T. W./CARPENTER, J. E. (Hrsg.) 1890–1911
D°. London.
RHYS DAVIDS, T. W./RHYS DAVIDS, C. A. F. (engl. Übers.) 1899–1921
Dialogues of the Buddha 1–3. London.

Mahāvagga (3.–2. Jh. v. Chr.)

- OLDENBERG, H. (Hrsg.) 1879
The Vinaya Piṭakam: One of the Principal Buddhist Holy Scriptures in the Pāli Language Bd. 1. London.
RHYS DAVIDS, T. W./OLDENBERG, H. (engl. Übers.) 1881–1882
Vinaya Texts. Sacred Books of the East Series 13, 17. Oxford.

Samyuttanikāya (3.–1. Jh. v. Chr.)

- FEER, L. (Hrsg.) 1884–1898
S° 1–5. London.
RHYS DAVIDS, C. A. F./WOODWARD, F. L. (engl. Übers.) 1922–1930
The Book of the Kindred Sayings (S°) or Grouped Suttas 1–5. London.

Jātaka (Verse: 3.–2. Jh. v. Chr.; Prosa: 5. Jh. n. Chr.)

- FAUSBØLL, V. (Hrsg.) 1877–1896
The J° together with its Commentary, Being Tales of the Anterior Births of Gotama Buddha 1–6. London.
COWELL, E. B. (Hrsg. und engl. Übers.) 1895–1907
The J° or Stories of the Buddha's Former Births, Translated from the Pāli by Various Hands 1–6. Cambridge.

Buddhacarita (2. Jh.)

- JOHNSTON, E. H. (Hrsg. u. engl. Übers.) 1936
The B° or Acts of the Buddha. Lahore (Neuaufgabe Neu-Delhi 1972).

Milindapañha (? 3. Jh.)

- TRENCKNER, V. (Hrsg.) 1880
The M° Being Dialogues Between King Milinda and the Buddhist Sage Nāgasena. London.
HORNOR, I. B. (engl. Übers.) 1963–1964
Milinda's Questions 1–2. London.

Mahāvastu (2.–4. Jh.)

- SENART, É. (Hrsg.) 1882–1897
Le M°. 1–3. Paris.
JONES, J. J. (engl. Übers.) 1949–1956
The M°. Sacred Books of the Buddhists 16. 18. 19. London.

Lalitavistara (? 3. Jh.)

- LEFMANN, S. (Hrsg.) 1902–1908
L° 1–2. Halle.
FOUCAUX, P. E. (franz. Übers.) 1884
Le L° Développement des jeux. Annales du Musée Guimet 6. Paris.

Mūlasarvāstivādinaya (3.–5. Jh.)

- Sanskrit: In: DUTT, N. (extr. Hrsg.) 1947–1950
Gilgit Manuscripts 3.1–4. Srinagar.

Visuddhimagga (5. Jh.)

- RHYS DAVIDS, C. A. F. (Hrsg.) 1920
V°. London (Neuaufgabe 1975).
PE MAUNG TIN (engl. Übers.) 1923
The Path of Purity, Being a Translation of Buddhaghosa's V°. London (Neuaufgabe 1975).

Samantapāsādikā (5. Jh.)

TAKAKUSU J./NAGAI, M. (Hrsg.) 1924–1947
S°, Buddhaghosa's Commentary on the Vinaya
Piṭaka 1–7. London.

Manorathapūraṇī (5. Jh.)

WALLESEY, M. (after Ms of E. Hardy)/KOPP,
H. (Hrsg.) 1924–1956
M° Buddhaghosa's Commentary on Aṅguttara-
Nikāya 1–5. London (Neuaufgabe 1973–1977).

Dhammapadaṭṭhakathā (5. Jh.)

NORMAN, H. C. (Hrsg.) 1906–1912
The Commentary on the Dhammapada 1–4.
London.
BURLINGAME, E. W. (engl. Übers.) 1921
Buddhist Legends 1–3. Harvard Oriental Series
28–30. Cambridge, Massachusetts.

Paramatthadīpanī (6. Jh.)

HARDY, E. (Hrsg.) 1901
Dhammapāla's P°, Pt. IV, Being the Commen-
tary on the Vimāna-Vatthu. London.

Divyāvadāna (eine später redigierte Sammlung
der Geschichten aus dem 2.–7. Jh.)

COWELL, E. B./NEIL, R. A. (Hrsg.) 1886
The D°, a Collection of Early Buddhist Leg-
ends. Cambridge.

Mahāvvyūtpatti (9. Jh.)

SAKAKI, R. (Hrsg.) 1916
M°. Kyoto.

Madhuratthavilāsini (? 12. Jh.)

HORNER, I. B. (Hrsg.) 1946
M° nāma Buddhavaṃsaṭṭhakathā of Bhadantāca-
riya Mahāthera. London.
HORNER, I. B. (engl. Übers.) 1978
The Clarifier of the Sweet Meaning. London.

*Jinistische Literatur**Vasudevahiṇḍi* (? 5. Jh.)

MUNI CATURVIJAYA/MUNI PUNYAVIJAYA (Hrsg.)
1930–1931
Vasudevahiṇḍiprathamakaṇḍam 1–2, Bhavnagar.
JAIN, J. C. (engl. Übers.) 1977
The V°. An Authentic Jain Version of the
Bṛhatkathā. Ahmedabad.

Harivaṃśapurāṇa (8. Jh.)

ALSDORF, L. (Hrsg.) 1936
H°, ein Abschnitt aus der Apabhraṃśa-Welt-
geschichte Hamburg.

Triṣaṣṭīśalākāpuruṣacaritra (12. Jh.)

PRASARAKASABHA (Hrsg.) 1905–1909
T°. Bhavnagar.
JOHNSON, H. M. (engl. Übers.) 1931–1962
T°, or the Lives of Sixty-Three Illustrious Per-
sons by Ācārya Śrī Hemacandra 1–6. Baroda.

II. SEKUNDÄRE LITERATUR

ANNAPOORNA, L. 1996

Veena Tradition in Indian Music. Neu-Delhi.

BACHHOFER, L. 1929

Early Indian Sculpture, München/New York
(Nachdruck 1972).

BANDYOPADHYAYA, S. 1980

Musical Instruments of India. Chaukhambha
Oriental Research Studies 17. Varanasi/Delhi.

BANERJEA, J. N. 1956

The Development of Hindu Iconography. Kal-
kutta.

BARRETT, D. 1954

Sculptures from Amaravati in the British
Museum. London.

BAUTZE, J. K. 1995

Early Indian Terracottas. Iconography of Reli-
gions XIII. Indian Religions 17. Leiden.

BECKER, J. 1967

Migration of the Arched Harp from India to
Burma. Galpin Society Journal 20, 17–23.

BEHL, B. K. 1998

The Ajanta Caves, Ancient Paintings of Budd-
hist India. London.

BERKSON, C. 1992

Ellora, Concept and Style. Neu-Delhi.

BHATTACHARYA, B. 1958

The Indian Buddhist Iconography. Kalkutta.

BÖHTLINGK, O. (Hrsg. und Übers.) 1870–1873

Indische Sprüche 1–3. St. Petersburg (2. Auflage).

BÖHTLINGK, O./ROTH, R. 1855–1875

Petersburger Wörterbuch 1–7. St. Petersburg.

CALLAND, W. 1919

Das Jaiminiya-Brāhmaṇa in Auswahl. Amsterdam.

CHENGALVARAYAN, N. 1935–1936

Music and Musical Instruments of Ancient
Tamils. Quarterly Journal of the Mythic So-
ciety 26, 82–90.

COOMARASWAMY, A. K. 1926

Frescoes at Elūrā. Ostasiatische Zeitschrift
13.1–2, 1–8. Berlin/Leipzig.

COOMARASWAMY, A. K. 1930

The Parts of a Vīṇā. Journal of the American
Oriental Society 50, 244–253.

COOMARASWAMY, A. K. 1931

The Old Indian Vīṇā. Journal of the American
Oriental Society 51, 47–51.

COOMARASWAMY, A. K. 1931

Upaviṇā. Journal of the American Oriental
Society 51, 284–285.

COOMARASWAMY, A. K. 1937

The Parts of a Vīṇā. Journal of the American
Oriental Society 57, 101–103.

COOMARASWAMY, A. K. 1956

La sculpture de Bharhut. Annales du Musée
Guimet, Bibliothèque d'Art N.S. 6. Paris.

- DANIÉLOU, A. 1966
Les traditions musicales. In: *Inde Du Nord*. Berlin.
- DANIÉLOU, A. 1982
Einführung in die indische Musik. R. Schaal (Hrsg.), Taschenbücher zur Musikwissenschaft 36. Wilhelmshaven.
- DANIÉLOU, A. 1995
La musique de l'Inde du Nord. Paris.
- DAY, C. R. 1891
The Music and Musical Instruments of Southern India and the Deccan (Neuaufgabe Neu-Delhi 1974).
- DE LIPPE, A. 1981
Music in Stone. In: A. Krishna (Hrsg.), *Cchavi* (2), Rai Krishnadasa Felicitation Volume. Benares, 32–35.
- DEVA, B. C. 1978
Musical Instruments of India. Kalkutta.
- DIVATYA, N. B. 1930
The *Vīṇā* in Ancient Times. *Annals of Bhandarkar Oriental Research Institute* 12, 362–371.
- EDGERTON, F. 1953
Buddhist Hybrid Sanskrit Grammar and Dictionary. New Haven.
- FACCENNA, D. 1962–1964
Sculptures from the Sacred Area of Butkara. *Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, Reports and Memoirs* 2.2–3, Phot.: F. Bonardi, Descriptive Catalogue: M. Taddei. Rom.
- FACCENNA, D. 2001
Il Fregio Figurato dello Stūpa Principale nell' Area Sacra Buddhista di Saudu Sharif I (Swat, Pakistan). *Istituto Italiano per l'Africa e l'Oriente, Reports and Memoires* 28. Rom.
- FONTEIN, J. 1990
The Sculpture of Indonesia. Washington/New York.
- GHOSH, A. (Hrsg.) 1967
Ajanta Murals. An Album of Eighty-five Reproductions in Colour. Neu-Delhi.
- GOLOUBEV, V. 1921
La descente de la Gangā sur terre, in: *Sculptures Śivaites. Ars Asiatica* 3. Bruxelles/Paris, 23–25.
- GOLOUBEV, V. 1927
Documents pour servir à l'étude d'Ajanta, Les peintures de la première grotte. *Ars Asiatica* 10. Paris.
- GOSVAMI, O. 1957
The Story of the Indian Music. Bombay.
- GRASSMAN, H. 1873
Wörterbuch zum Rig-Veda. Leipzig.
- GRIFFITHS, J. 1896–1897
The Paintings in the Buddhist Cave-Temples of Ajanta, Khandesh, India 1–2. London (Neuaufgabe Neu-Delhi 1983).
- HACKIN, J. 1954
Nouvelles recherches archéologiques à Begram (1939–40). Paris.
- HARGRAVES, R. L./SLAWEK, S. M. 1997
Musical Instruments of North India. Eighteen Century Portraits by Baltazard Solvyns. Neu-Delhi.
- HÄRTEL, H./AUBOYER, J. 1971
Indien und Südostasien. *Propyläen Kunstgeschichte* 16. Berlin.
- HUNTINGTON, S. L. 1984
The "Pala-Sena" Schools of Sculpture. *Studies in South Asian Culture* 10. Leiden.
- JACOBI, H. 1886
Ausgewählte Erzählungen in Māhārāshṭrī. Leipzig. (engl. Übers. Meyer 1909).
- KAPADIA, B. H. 1961
Vīṇā in Sanskrit Literature. *Poona Orientalist* 26, 1–6.
- KAROMATOV, F. M./MEŠKERIS, V. A./VYZGO, T. S. 1987
Mittelasien. W. Bachmann (Hrsg.) *Musikgeschichte in Bildern* 2.9. Leipzig.
- KAUFMANN, W. 1986
Altindien. W. Bachmann (Hrsg.) *Musikgeschichte in Bildern* 2.8. Leipzig.
- KNIGHT, R. 1983
The Bana of Bachargaon and Beyond. *Oberlin Alumni Magazine* 79.3, 30–39.
- KNIGHT, R. 1985
The Harp in India Today. *Ethnomusicology* 29, 9–28.
- KNOX, R. 1992
Amaravati, Buddhist Sculpture from the Great Stūpa. London.
- KOTHARI, K. 1964
Folk Instruments. *Marg* 18.1, 58–61.
- KRISHNA MURTHY, K. 1963
Musical Instruments Depicted in the Sculptures of Nāgarjunakonda, Andhra Pradesh. *The Journal of the Music Academy Madras* 34, 159–166.
- KRISHNA MURTHY, K. 1985
Archaeology of Indian Musical Instruments. Delhi.
- KRISHNA MURTY, K. 1987
Glimpses of Art, Architecture and Buddhist Literature in Ancient India. Neu-Delhi.
- KRISHNASWAMI, S. 1971
Musical Instruments of India. Boston.
- KRISHNASWAMI, S. 1975
Musical instruments in Indian Plastic Art: Strings. *Journal of the Indian Musicological Society* 6.1, 9–18.
- KUNSTHAUS ZÜRICH (Hrsg.) 1960
Kunst aus Indien. Von der Indus-Tal-Kultur im 3. Jahrtausend v. Chr. bis zum 19. Jahrhundert. *Ausstellungskatalog Kunsthaus Zürich*. Zürich.
- KUPUSWAMY, M. H. G. 1983
Musik in Indian Art. Delhi.
- KURITA, I. 1988–1990
Gandhāran Art. *Ancient Buddhist Art Series*. 1–2. Tokyo.

- LAWERGREN, B. 1990
The Ancient Harp of Pazyryk. Beiträge zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie 9–10, 111–118.
- LAWERGREN, B. 1994
Buddha as a Musician: An Illustration of a Jātaka Story. *Artibus Asiae* 54, 226–240.
- LAWERGREN, B. 1995–1996
The Spread of Harps Between the Near and Far East During the First Millennium A.D. – Evidence of Buddhist Musical Cultures on the Silk Road. *Silk Road Art and Archaeology* 4, 233–275.
- LÜDERS, H. 1942
Von indischen Tieren. *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 96, 23–81. (Neuaufgabe in: O. von Hinüber [Hrsg.], *Kleine Schriften* [Wiesbaden 1973], 490–548).
- MACDONELL, A. A./KEITH, A. B. 1912
Vedic Index of Names and Subjects 1–2. London.
- MAJUMDAR, N. G. 1937
A Guide to the Sculptures in the Indian Museum. 1–2. Delhi.
- MARCEL-DUBOIS, C. 1937
Notes sur les instruments de musique figurés dans l'art plastique de l'Inde ancienne. *Revue des Arts Asiatique* 11, 36–49.
- MARCEL-DUBOIS, C. 1941
Les instruments de musique de l'Inde ancienne. Paris.
- MARSHALL, J. (Hrsg.) 1927
The Bagh Caves in the Gwalior State. London (Neuaufgabe 1978).
- MARSHALL, J./FOUCHER, A. 1940
The Monuments of Sāñchī 1–3. Kalkutta (Neuaufgabe Neu-Delhi 1982).
- MAYERHOFER, M. 1956–1980
Kurzgefasstes etymologisches Wörterbuch des Altindischen. Heidelberg.
- MEYER, J. J. 1909
Hindu Tales. London. (engl. Übers. v. Jacobi 1886).
- MITRA, D. 1971
Buddhist Monuments. Kalkutta (Neuaufgabe 1980).
- MITRA, D. 1987
Nilakaṇṭheśvara Temple at Narayanapuram. In: M. Yaldiz/W. Lobo (Hrsg.), *Investigating Indian Art, Proceedings of a Symposium on the Development of Early Buddhist and Hindu Iconography Held at the Museum of Indian Art, Berlin 1986*. Berlin, 191–211.
- NEUMAYER, E. 1992–1993
Musik and Musical Instrument in Indian Rock-Art. *Puratattva* 23, 69–83.
- OKADA, A./NOU, J. L. 1991
Ajanta. Paris.
- PLAESCHKE, H./PLAESCHKE I. 1982
Indische Felsentempel und Höhlenklöster. Leipzig (Neuaufgabe Köln 1983).
- POSTER, A. G. 1986
From Indian Earth. 4000 Years of Terracotta Art. Brooklyn.
- PRAJNANANANDA, SWAMI 1960
Historical Development of Indian Music. Kalkutta (Chapter 10: Evolution and development of Veeṇā, 354–388).
- PREMALATHA, V. 1985
Musik Through the Ages. Delhi.
- RAMAKANTHAM, S. 1979
The Vina. *Andhra Pradesh Journal of Archaeology* 1.2, 171–173.
- RAO, C. N. MAHOPĀDYA, KALĀPRAPŪRNA 1978
Vīṇā. *Journal of the Andhra Historical Research Society* 18 (48), 147–152.
- RAO, GOPINATHA T. A. 1968
Elements of Hindu Iconography 1–2. Delhi.
- RAY, A. 1965
Sculptures of Nagarjunikonda. *Marg* 18.2.
- RHYS DAVIDS, T. W./STEDE, W. 1921–25
Pali-English Dictionary. London (Neuaufgabe London 1986).
- ROSEN STONE, E. 1994
The Buddhist Art of Nāgārjunakoṇḍa. *Buddhist Tradition Series* 25. Delhi.
- S.A.A.P.C.
South Asian Art Photograph Collection, Collection of South Asian Art Photographs on Microfiche. Zug (o. J.).
- SACHS, C. 1917
Die Musikinstrumente Birmas und Assams im Königlichen Ethnographischen Museum zu München. *Sitzungsberichte der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften*. München.
- SACHS, C. 1921
Die Musikinstrumente des alten Ägyptens. Berlin.
- SACHS, C. 1923
Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens. *Handbücher der Staatlichen Museen zu Berlin*.
- SATO, S. 1985
The Cave Temples of India. 1–2. Tokyo.
- SCHLINGLOFF, D. 1982
Indische Seefahrt in römischer Zeit. In: H. Müller-Karpe (Hrsg.), *Zur geschichtlichen Bedeutung der frühen Seefahrt. Kolloquien zur Allgemeinen und Vergleichenden Archäologie* 2. München, 51–85.
- SCHLINGLOFF, D. 1987
Studies in the Ajanta Paintings. Delhi.
- SCHLINGLOFF, D. 2000
Ajanta – Handbuch der Malereien / Handbook of the Paintings 1. Erzählende Wandmalereien / Narrative Wall-paintings 1–3. Wiesbaden.
- SENSARMA, P. 1979
Military Wisdom in the Purāṇas. Kalkutta. (Musical Instruments: 98–101).
- SHARMA, R. C. 1995
Buddhist Art, Mathura School. Neu-Delhi.

- SHARMA, Y. D. 1971
Past Patterns in Living as Unfolded by Excavations at Rupar. Lalit Kala 1–2.
- SINGH, M. 1965
The Cave Paintings of Ajanta. London.
- SIVARAMAMURTI, C. 1974
Nataraja in Art. Thought and Literature. Neu-Delhi.
- SMITH, D. 1985
Ratnākara's Haravijaya. An Introduction to the Sanskrit Court Epic. Delhi.
- STERN, P./BÉNISTI, M. 1961
Évolution du style indien d'Amarāvati. Publications du Musée Guimet, Recherches et documents d'art et d'archéologie 7. Paris.
- SWAMIPRAGNANANDA 1961
Saptatantravīṇā in the Sculptures of the Buddhist Cave at Ellora, Pithalkhora. Roopalekha 1961, 34.
- TADDEI, M. 1972
Grandi Monumenti, India Antica. Mailand (= Indien, Monumente großer Kulturen [Erlangen 1986]).
- TAKATA, O. 1971
Ajanta (Photographs by M. Taeda). Tokyo.
- TAKATA, O. 2000
Ajanta Paintings. Tokyo.
- TARLEKAR, G. H. 1965
Fretted Vīṇā in Indian Sculpture. Journal of the Music Academy 36.1–4, 170–175.
- TARLEKAR, G. H./ TARLEKAR, N. 1972
Musical Instruments in Indian Sculpture. Pune.
- TURNBULL, H. 1981
A Sogdian Friction-chordophone. In: D. R. Widdess/R. F. Wolpert (Hrsg.), Music and Tradition, Essays on Asian and Other Musics Presented to Laurence Picken. Cambridge, 197–207.
- VOGEL, J. P. 1910–1911
The Sacrificial Posts of Īsāpur. Annual Report of the Archaeological Survey of India, 40–48.
- VOGEL, J. P. 1930
La sculpture de Mathurā. Ars Asiatica 15. Paris.
- WALDSCHMIDT, E. 1929
Die Legende vom Leben des Buddha. Berlin (Neuaufgabe Hamburg 1981).
- WILLIAMSON, M. C. 1981
The Iconography of Arched Harps in Burma. In: D. R. Widdess/R. F. Wolpert (Hrsg.), Music and Tradition. Essays on Asian and Other Musics Presented to Laurence Picken. Cambridge, 209–228.
- YAZDANI, G. 1930–1955
Ajanta, The Colour and Monochrome Reproductions of the Ajanta Frescoes Based on Photography 1–4. Oxford (Neuaufgabe Neu-Delhi 1983).
- ZIMMER, H. 1955
The Art of Indian Asia. Its Mythology and Transformations 1–2. New York (Neuaufgaben 1964; 1983).
- ZIN, M. 1998
The Oldest Painting of the Udayana Legend. Berliner Indologische Studien 11–12, 435–448.
- ZIN, M. 2003
Ajanta – Handbuch der Malereien / Handbook of the Paintings 2. Devotionale und ornamentale Malereien 1–2. Wiesbaden.



Abb. 1 *Vīṇā*-Spieler, 19. Jh. (nach Day 1861 Taf. 1). s. hier Anm. 4.



Abb. 2 Badami I, Detail aus dem Ardhanārīśvara-Relief, 6. Jh. (nach Zimmer 1955 Taf. 139). s. hier Anm. 5.

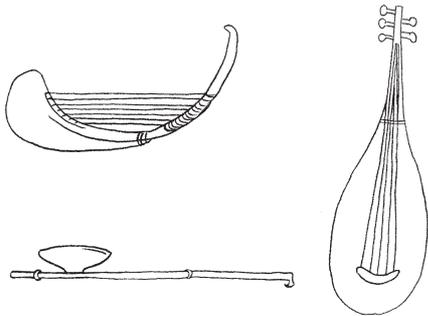


Abb. 3 Verschiedene ‚*vīṇās*‘ aus den Ajanta-Malereien, 5. Jh.



Abb. 4 Vaidishvarankoil, Chola, Detail einer Bronze-Plastik des tanzenden Śiva, 12. Jh. (nach Sivaramamurti 1974 250 Abb. 106). s. hier Anm. 8.



Abb. 5 Mathura, Fragment eines Reliefs, 2.–3. Jh. Lucknow Museum J 626 (nach Kaufmann 1986 Abb. 79). s. hier Anm. 9.

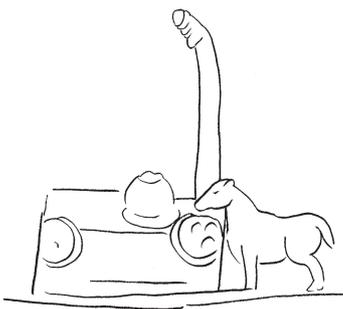


Abb. 6 Relief aus Pavaya, Gwalior Archaeological Museum, 4.–5. Jh. (nach S.A.A.P.C. I-1118.1:4). s. hier Anm. 19.

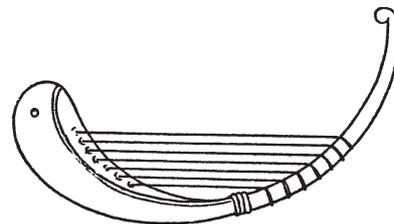


Abb. 7 Schematische Darstellung einer *vīṇā* (nach Coomaraswamy 1930, 246). s. hier Anm. 20.



Abb. 8 Schematische Darstellung der Bogenharfen (nach Knight 1985 Abb. 2). s. hier Anm. 21.



Abb. 9 Sanchi I, Osttor, Detail eines Reliefs, 1. Jh. v. Chr. (nach Marshall/Foucher 1940 Taf. 34b). s. hier Anm. 22.



Abb. 10 Detail aus einer Elfenbeinschnitzerei gefunden in Begram, 1.–2. Jh., Kabul, National Museum (nach Hackin, 1954 Abb. 130). s. hier Anm. 23.



Abb. 11 Gandhara, Taxila, Dharmarājika, Relieffragment, 2. Jh., Taxila Museum, Case 29B (nach S.A.A.P.C. I-1242.1:38). s. hier Anm. 24.



Abb. 12 Nagarjunikonda, Detail eines Reliefs, 4. Jh. (nach Ray 1965 Abb. 24). s. hier Anm. 25.

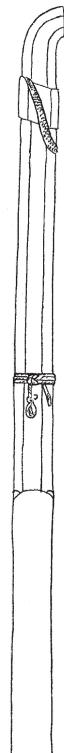


Abb. 13 Mathura, Opferpfosten, gefunden im Yamunā-Fluß, 2.–3. Jh. (nach Vogel 1910–1911 Taf. 23b). s. hier Anm. 26.



Abb. 14 Zentralindien, Terrakotta, ca. 5. Jh., British Museum (nach Taddei 1972 Abb. 48). s. hier Anm. 27.



Abb. 15 Nagarjunikonda, Site 3 (?), Detail eines Reliefs, 4. Jh. (nach Kaufmann 1986 Abb. 66). s. hier Anm. 28.



Abb. 16 Bharhut, Detail eines Reliefs, 2. Jh. v. Chr., Kalkutta, Indian Museum (nach Coomaraswamy 1956 Taf. 28 Abb. 69). s. hier Anm. 29.



Abb. 17 Gandhara, Butkara, Detail eines Reliefs, 2.–3. Jh., Rom, M.A.O. 1144 (nach Faccenna 2001 Taf. 85a). s. hier Anm. 30.

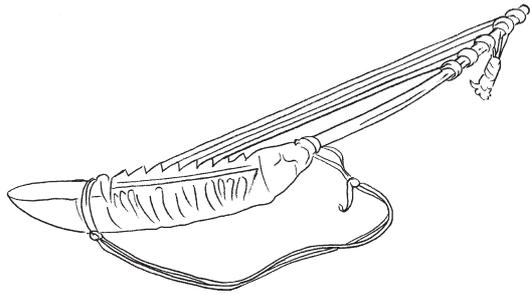


Abb. 18 *bin-baja* (nach Knight 1985 Abb. 6). s. hier Anm. 32.

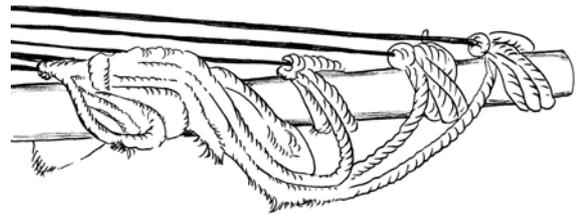


Abb. 19 Detail des *bin-baja* (nach Knight 1986 Abb. 8). s. hier Anm. 34.

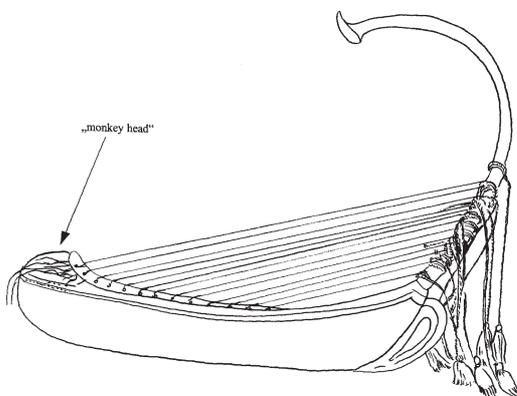


Abb. 20 *vīṇā* aus Burma, 19. Jh. (nach Sachs 1917 Abb. 97). s. hier Anm. 37.



Abb. 21 Penjikent, Wohnobjekt VI, Raum 1, Detail einer Wandmalerei, 7.–8. Jh. (nach Koromatov et.al. 1987 Abb. 151). s. hier Anm. 43.

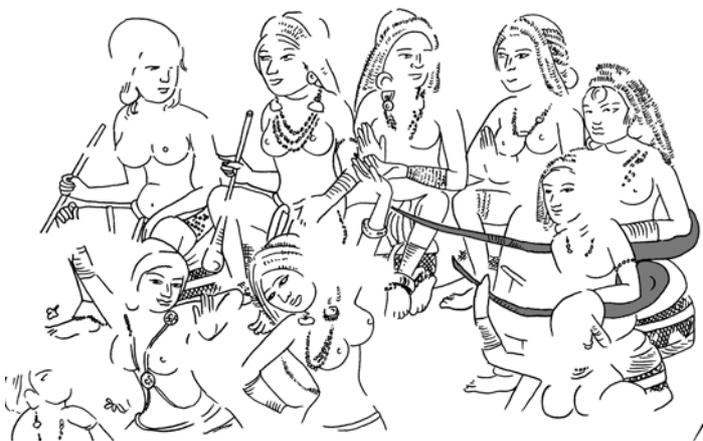


Abb. 22 Ajanta, Höhle X, li. Seitenwand, Detail einer Wandmalerei, 1. Jh. v. Chr. (nach Kopie von Griffiths 10I). s. hier Anm. 44.



Abb. 23 Ajanta, Höhle IX, Hinterwand, Detail einer Wandmalerei, 5. Jh. n. Chr. (nach Kopie von Griffiths 9B). s. hier Anm. 45.



Abb. 24 Gandhara, Swat-Tal, Relief, 2.-3. Jh., Kalkutta, Indian Museum (nach S.A.A.P.C. I-1209.6:31). s. hier Anm. 46.



Abb. 25 Goli, Detail eines Reliefs, 4. Jh., Madras Government Museum (nach Rosen Stone 1994 Abb. 255). s. hier Anm. 47.



Abb. 26 Uttar Pradesh, Terrakotta, ca. 5. Jh., Collection of Mrs. Robert M. Benjamin (nach Poster 1986 Abb. 104). s. hier Anm. 48.



Abb. 27 Ostindien, Terrakotta, 1. Jh. v. Chr., Collection of Samuel Eilenberg on loan to the Brooklyn Museum (nach Poster 1986 Abb. 36). s. hier Anm. 49.



Abb. 28 Ajanta, Höhle XVI, re. Seitenwand, Detail einer Wandmalerei, 5. Jh. (nach Takata 2000 Taf. 16-17a-1). s. hier Anm. 51.

Abb. 29 Gandhara, Taxila, Dharmarājika, Relieffragment, ca. 2. Jh., Taxila Museum, Case 29B (nach S.A.A.P.C. I-1242.1:41). s. hier Anm. 53.

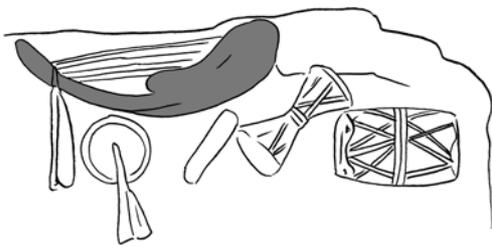


Abb. 30 Gandhara, Detail eines Reliefs, 2.–3. Jh., private Sammlung in England (nach Kurita 1988–1990, Vol.1 Abb. 37). s. hier Anm. 54.

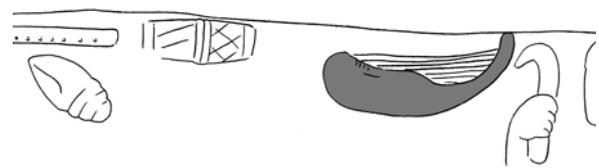


Abb. 31 Mathura, Kankali Tila, Detail aus einem Relief, 2.–3. Jh., MGM H2 (nach Vogel 1930 Taf. 52b). s. hier Anm. 55.

Abb. 32 Bhaja, Höhle XIX, Detail eines Wandreliefs, 1. Jh. v. Chr. (nach Sato 1985 Abb. 62). s. hier Anm. 56.



Abb. 33 Ajanta, Höhle II, Relief am zweiten Pfeiler der re. Seite, 5. Jh., (nach S.A.A.P.C. I-1081.8:22). s. hier Anm. 57.



Abb. 34 Nagarjunikonda, Detail eines Reliefs, 4. Jh. (nach Rosen Stone 1994 Abb. 192). s. hier Anm. 58.

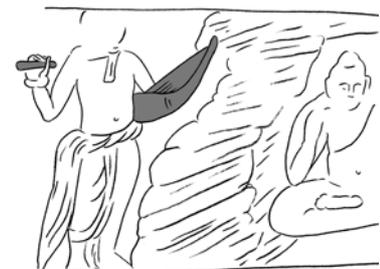


Abb. 35 Mathura, Detail eines Reliefs, 2.–3. Jh., MGM M3, (nach Bachhofer 1929 Taf. 104). s. hier Anm. 61.



Abb. 36 Amaravati, Detail eines Reliefs, 3. Jh., London, BM 15, (nach Barrett 1954 Taf. 33). s. hier Anm. 79.



Abb. 37 Ajanta, Höhle XVI, vorderes Querschiff, re. Seitenwand, Detail einer Malerei, 5. Jh. (nach Kopie von Griffiths 16M). s. hier Anm. 96.



Abb. 38 Rugar, Terrakotta, ca. 6. Jh. (nach Ancient India 9, 1955 Taf. 50). s. hier Anm. 118.



Abb. 39 Amaravati, Relief, 2.-3. Jh., London, BM 12 (nach Stern/Bénisti 1961 Taf. 28a). s. hier Anm. 133.



Abb. 40 Udayagiri, Orissa, Rani Gumpha, Detail eines Relieffrieses, 1. Jh. v. Chr. (nach Kaufmann 1986 Abb. 39). s. hier Anm. 134.



Abb. 41 Sanchi I, Nordtor, Detail eines Reliefs, 1. Jh. v. Chr. (nach Marshall/Foucher 1940 Taf. 29.2). s. hier Anm. 135.



Abb. 42 Bharhut, Detail eines Reliefs, 2. Jh. v. Chr., Kalkutta, Indian Museum (nach Kaufmann 1986 Abb. 4). s. hier Anm. 136.



Abb. 43 Bharhut, Detail eines Reliefs, 2. Jh. v. Chr., Kalkutta, Indian Museum (nach Kaufmann 1986 Abb. 3). s. hier Anm. 137.



Abb. 44 Pavaya, Relief, 1. Jh., Neu-Delhi, Archaeological Museum 51.99 (nach Kaufmann 1986 Abb. 16). s. hier Anm. 138.



Abb. 45 Halebid, Śiva-Tempel, Sarasvatī, 12. Jh. (nach Rao 1968, Vol.1. 2 Taf. 116, 1). s. hier Anm. 162.



Abb. 46 Ajanta, Höhle XVI, re. Seitenwand, Detail einer Malerei, 5. Jh. (nach Kopie von Griffiths 16B3). s. hier Anm. 164.



Abb. 47 Ajanta, Höhle XVII, Veranda, li. Hinterwand, Detail einer Malerei, 5. Jh. (nach Kopie von Griffiths 17D). s. hier Anm. 165.



Abb. 48 Ajanta, Höhle I, Vorcella, re. Hinterwand, Detail einer Malerei, 5. Jh. (nach Kopie von Griffiths 1Y). s. hier Anm. 166.



Abb. 49 Ajanta, Höhle I, li. Vorderwand, Detail einer Malerei, 5. Jh. (nach Kopie von Griffiths 1V). s. hier Anm. 167.



Abb. 50 Ajanta, obere Höhe VI, Kultcella, Detail eines Reliefs, 5. Jh. (nach S.A.A.P.C. I-1081.20:32). s. hier Anm. 168.



Abb. 51 Sarnath, Detail eines Reliefs, 6. Jh., Sarnath Museum (nach S.A.A.P.C. I-1124.3:29). s. hier Anm. 169.



Abb. 52 Nachna-Kuthara, Detail eines Reliefs, 6. Jh. (nach S.A.A.P.C. I-1115.3:6-8). s. hier Anm. 171.



Abb. 53 Aurangabad III, erster Pfeiler an der li. Seite, Pfeilerbasis, 5.-6. Jh. (nach S.A.A.P.C. I-1129.7:35). s. hier Anm. 172.



Abb. 54 Mamallapuram, Detail eines Großreliefs, 7. Jh. (nach Härtel/ Auboyer 1971 Taf. 58). s. hier Anm. 173.



Abb. 55 Badami, Detail eines Śiva-Reliefs, 6. Jh. (nach Härtel/Auboyer 1971 Taf. 57). s. hier Anm. 174.



Abb. 56 Ellora, Höhle XXI, Śiva-Relief, 6. Jh. (nach Berkson 1992, 139). s. hier Anm. 175.



Abb. 57 Lakhamandal, Śiva und Pārvatī, Relief, 8. Jh. (nach Sivaramamurti 1974, 323 Abb. 204). s. hier Anm. 176.

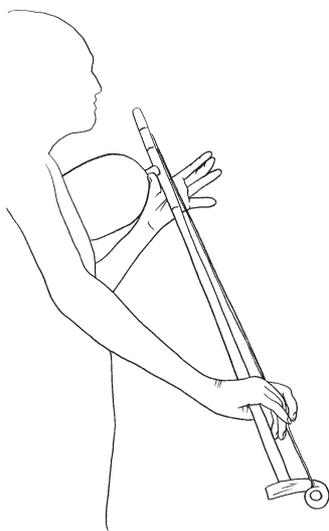


Abb. 58 *tuila*-Spieler (nach Deva 1978 Abb. 8,16). s. hier Anm. 177.

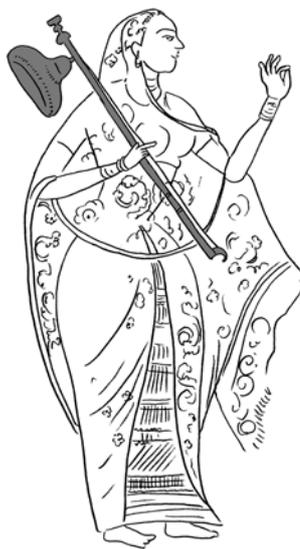


Abb. 59 Dekkhan, Detail einer Minatur-Malerei, 16. Jh., Neu-Delhi, National Museum (nach Härtel/Auboyer 1971 Taf. 121). s. hier Anm. 180.



Abb. 60 Noleshvar, Śiva, Relief, ca. 10. Jh., Jaipur Museum (nach Sivaramamurti 1974, 320 Abb. 199). s. hier Anm. 182.



Abb. 61 Rukhian, Śiva, Relief, ca. 10. Jh., Allahabad Museum (nach Sivaramamurti 1974, 324 Abb. 205). s. hier Anm. 183.



Abb. 62 Natghar, Tippera Distt., Śiva-Relief, ca. 10.–11. Jh. (nach Sivaramamurti 1974, 299 Abb. 173). s. hier Anm. 184.

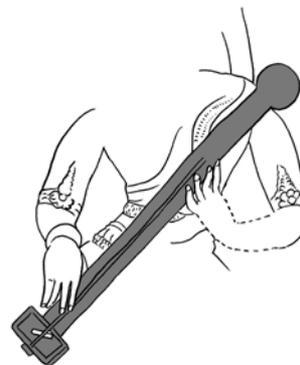


Abb. 63 Ranihati, Dhaka Distt., Śiva-Relief, ca. 10.–11. Jh. (nach Sivaramamurti 1974, 300 Abb. 174). s. hier Anm. 185.



Abb. 64 Westbengalen, Sarasvati-Relief, ca. 10.–11. Jh. Kalkutta, Asutosh Museum, 118.11 (nach Kunsthaus Zürich 1960 Abb. 57). s. hier Anm. 186.



Abb. 65 Sanchi I, Nordtor, Detail eines Reliefs, 1. Jh. v. Chr. (nach Marshall/Foucher 1940 Taf. 36). s. hier Anm. 210.

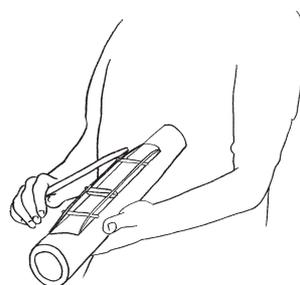


Abb. 66 *gintong* aus Assam (nach Deva 1978 Abb. 8.1). s. hier Anm. 211.



Abb. 67 Amaravati, Detail eines Reliefs, 2.–3. Jh., Kalkutta, Indian Museum 1600.56 (nach Kaufmann 1986 Abb. 56). s. hier Anm. 235.



Abb. 68 Gandhara, Butkara, Relieffragment, ca. 2. Jh. (nach Faccenna 1962–1964 Taf. 582). s. hier Anm. 237.



Abb. 69 Gandhara, Shotorak, Relief, 2.–3. Jh., Kabul, National Museum (nach S.A.A.P.C. I-1235.2:38). s. hier Anm. 238.



Abb. 70 Gandhara, Butkara, Relieffragment, ca. 2. Jh., Rom, M.A.O. B 5639, (nach Faccenna 2001 Abb. 73a). s. hier Anm. 239.



Abb. 71 Amaravati, Detail eines Reliefs, 2.–3. Jh., London, BM 83 (nach Stern/Bénisti 1961 Taf. 59a). s. hier Anm. 240.



Abb. 72 Nagarjunikonda Detail eines Reliefs, 4. Jh. (nach Kaufmann 1986 Abb. 67). s. hier Anm. 241.



Abb. 73 Nagarjunikonda, Site 3, Detail eines Reliefs, 4. Jh. (nach Rosen Stone 1994 Abb. 155). s. hier Anm. 242.



Abb. 74 Ajanta, Höhle I, li. Rückwand, Detail einer Malerei, 5. Jh. (nach Kopie von Griffiths IJ). s. hier Anm. 243.



Abb. 75 Ajanta, Höhle XVI, vorderes Querschiff, Deckenstütze an der li. Seite, Relief, 5. Jh. (nach S.A.A.P.C. I-1081.31:12-13). s. hier Anm. 244.



Abb. 76 Ajanta, Höhle XVII, Vordella-Eingang, re. Pfeiler, vordere Seite, Malerei, 5. Jh. (nach Kopie von Griffiths 19g). s. hier Anm. 245.



Abb. 77 Ajanta, Höhle IV, Pfeiler der hinteren Pfeilerreihe, 5. Jh. (nach S.A.A.P.C. I-1081.13:16-17). s. hier Anm. 246.



Abb. 78 Nachna-Kuthara, Relief-fragment, 6. Jh. (nach S.A.A.P.C. I-1115.3:9). s. hier Anm. 247.



Abb. 79 Nachna-Kuthara, Relief-fragment, 6. Jh. (nach S.A.A.P.C. I-1115.3:13). s. hier Anm. 249.

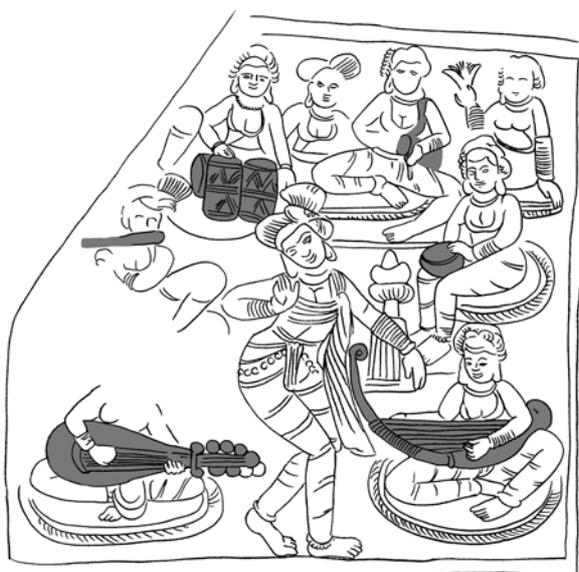


Abb. 80 Pavaya, Relief, ca. 4.-5. Jh., Gwalior Archaeological Museum (nach Kaufmann 1986 Abb. 117). s. hier Anm. 250.



Abb. 81 Deogarh, Viṣṇu-Tempel, Relief, 6. Jh., Neu-Delhi, National Museum 51.183 (nach S.A.A.P.C. I-1099.4:42–43). s. hier Anm. 252.



Abb. 82 Bagh, Höhle IV, Veranda, Detail einer Wandmalerei, 5. Jh. (nach Marshall 1927 Taf. d). s. hier Anm. 253.



Abb. 83 Ajanta, Höhle I, li. Seitenwand, Detail einer Malerei, 5. Jh. (nach Kopie von Gill 1L). s. hier Anm. 256.



Abb. 84 Mukhalinga, Sarasvatī, Relief, ca. 10. Jh. (nach Ramakantham 1979). s. hier Anm. 257.

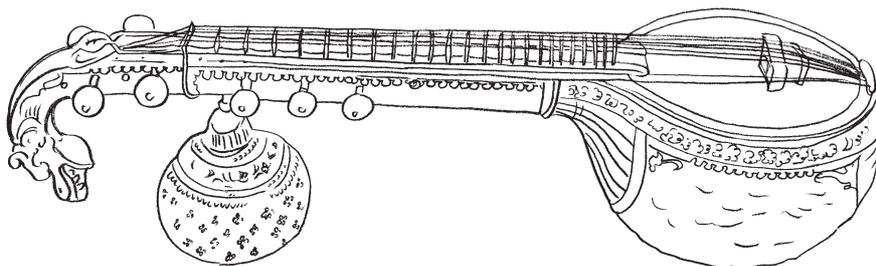


Abb. 85 Südindische *vīṇā*, 19. Jh. (nach Day 1861 Taf. 2). s. hier Anm. 258.



Abb. 86 Tibetische Tanka-Malerei, 18. Jh. (nach Waldschmidt 1929, gegenüber der Seite 216). s. hier Anm. 265.

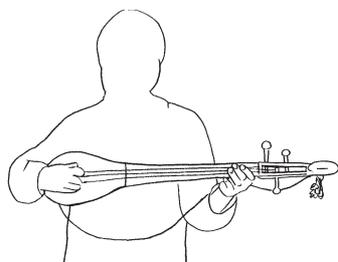


Abb. 87 *do-tara*-Spieler (nach Deva 1978 Abb. 8.32). s. hier Anm. 266.

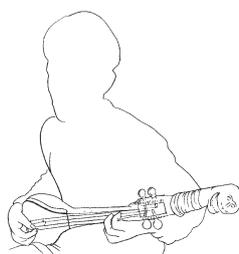


Abb. 88 *do-tara*-Spieler (nach Daniélou 1982 Abb. ohne Nummer). s. hier Anm. 267.



Abb. 89 Mathura, Relief, 2.–3. Jh., New York, MET 1993.192 (nach Lawergren 1995–1996 Abb. 7A). s. hier Anm. 269.



Abb. 91 Tibet, Bronze, Göttin Viṇā, ca. 18. Jh. (nach Bhattacharya 1985 Abb. 209). s. hier Anm. 281.



Abb. 90 Mathura, Relief, 2.–3. Jh., New York, MET 1993.192 (nach Lawergren 1995–1996 Abb. 7B). s. hier Anm. 270.