



MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Darstellung und Funktionen des Tanzes im *Rāmāyaṇa*“

verfasst von / submitted by

Léna Megyeri BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien, 2016 / Vienna, 2016

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

A 066 697

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

Masterstudium Sprachen und Kulturen Südasiens

Betreut von / Supervisor:

o. Univ.-Prof. Dr. Karin Preisendanz

Lebenslauf

Léna Megyeri

Geboren am 5. Oktober 1987 in Budapest, Ungarn

Nationalität: Ungarn

Studien:

2007–2011: Universität Wien, Diplomstudium Indologie

2009–2012: Universität Pécs, Bachelorstudium Erwachsenenbildung (abgeschlossen)

2011: Universität Wien, Bachelorstudium Sprachen und Kulturen Südasiens

2011–2015: Universität Wien, Masterstudium Philosophien und Religionen Südasiens

2013–2016: Károli Gáspár Universität der Reformierten Kirche, Masterstudium Theaterwissenschaft (abgeschlossen)

2015–2016: Universität Wien, Masterstudium Sprachen und Kulturen Südasiens

Berufliche Tätigkeiten und Praktika:

Juli 2008: Praktikum im Hopp Ferenc Museum für Ostasiatische Kunst in Budapest

März–April 2011: Praktikum am Ungarischen Theatermuseum- und Institut

2011–: Tanzkritiker für www.revizoronline.hu, die Zeitschrift „Ellenfény“ und Blogs

2012–: Projektmanager für das Produktionstheater „Mühely Produkció Kft.“

März-Juni 2015: Erasmus-Praktikum bei der English Touring Opera in London

2015–: International and Development Coordinator an der Universität für Theater- und Filmkunst, Budapest

Spachkenntnisse:

Ungarisch, Deutsch, English, Sanskrit, Hindi

Sonstiges:

Mitglied der Studierendenvertretung des Instituts für Südasiens-, Tibet- und Buddhismuskunde der Universität Wien von 2011 bis 2012.

Inhaltsverzeichnis

Abkürzungen	3
1. Das indische Epos und das <i>Rāmāyaṇa</i>	5
1.1. Einführung	5
1.2. Erste Ausgaben und Übersetzungen	6
1.3. Kritische Ausgaben und spätere Übersetzungen	6
1.4. Inhalt des <i>Mahābhārata</i>	8
1.5. Datierung des <i>Mahābhārata</i>	10
1.6. Entwicklungsphasen, Datierung und Textgeschichte des <i>Rāmāyaṇa</i>	11
1.7. Geschichtlichkeit, Quellen und Inhalt des <i>Rāmāyaṇa</i>	16
2. Der Tanz in der Literatur vor dem <i>Rāmāyaṇa</i>	21
2.1. Der Tanz in den Veden	22
2.2. Die Upaniṣaden	26
2.3. Die Ritualsūtras	26
2.4. Das <i>Kāmasūtra</i>	27
3. Der Tanz im <i>Rāmāyaṇa</i>	29
3.1. Zur Methode der Suche und Auswahl der Textstellen	29
3.2. Überblick über die den Tanz betreffenden Stellen des kritischen Textes gemäß der verwendeten Terminologie	30
3.3. Vorstellung und Auswertung der ausgewählten Textstellen	38
3.3.1 SK 22.36-37, 41-42	39
3.3.2 KK 50.16-17	42
3.3.3 SK 18.9-10	44
3.3.4 AK 63.1-4	45
3.3.5 KK 1.8, 16-19 und Strophen aus dem kritischen Apparat	47
3.3.6 AK 85.42-46	51
3.3.7 AK 6.10-14	53
3.3.8 AK 61.10-13	54
3.3.9 SK 8.29-30, 33, 37 und Strophen aus dem kritischen Apparat	55
3.3.10 UK 20.7-8	58

3.3.11 BK 12.5.2-8.....	59
3.4. Zusammenfassung der Ergebnisse	60
4. Appendix	62
4.1. SK 22.23-42	63
4.2. KK 1.1-19 und 47-48	67
4.3. AK 85.33-48.....	74
4.4. SK 8.33-50	78
5. Bibliographie.....	83
Abstract	90
Resümee.....	92

Abkürzungen

AV	<i>Atharvaveda</i>
Bd.	Band/Bände
CS	<i>Carakasamhitā</i>
Engl.	Englisch
GS	<i>Gṛhyasūtra</i>
KS	<i>Kāmasūtra</i>
Lat.	Lateinisch
MBh	<i>Mahābhārata</i>
MW	Monier-Williams: <i>A Sanskrit-English Dictionary</i>
PW	großes Petersburger Wörterbuch von Böhtlingk und Roth
NS	<i>Nāṭyaśāstra</i>
Rām	<i>Rāmāyaṇa</i>
SD	<i>Sāhityadarpaṇa</i>
SS	<i>Suśrutasamhitā</i>
Up	<i>Upaniṣad</i>

Bücher des Rāmāyaṇa:

BK	<i>Bālakāṇḍa</i>
AK	<i>Ayodhyākāṇḍa</i>
ArK	<i>Aranyakāṇḍa</i>
KK	<i>Kiṣkindhākāṇḍa</i>
SK	<i>Sundarakāṇḍa</i>
YK	<i>Yuddhakāṇḍa</i>
UK	<i>Uttarakāṇḍa</i>

1. Das indische Epos und das *Rāmāyaṇa*

Bevor ich mich dem Thema des Tanzes innerhalb des *Rāmāyaṇa* zuwende, möchte ich das Epos und die epische Tradition Indiens allgemein vorstellen. Dabei beziehe ich mich vor allem auf einen der anerkanntesten Forscher zu diesem Thema: John Brockington. Sein Standardwerk *The Sanskrit Epics*¹ gibt einen ausführlichen Überblick über die großen Epen Indiens, und sein *Righteous Rama*² untersucht die Entwicklungsgeschichte und die zentralen Themen des *Rāmāyaṇa*. Außerdem nehme ich Bezug auf die Einführungskapitel der verschiedenen Bände der Übersetzung durch das Team von Robert Goldman sowie andere Werke der Sekundärliteratur.

1.1. Einführung

Ein Epos ist ein langes, narratives Gedicht über die Taten verschiedener Helden.³ Epen können Mythen, Legenden, Volkserzählungen und historische Fakten beinhalten. Cuddon teilt die Epen in zwei Kategorien ein⁴: die erste Kategorie sind die Primärepen, die zuerst mündlich verfasst und tradiert und erst viel später schriftlich festgehalten wurden. Neben z.B. dem *Gilgamesh*-Epos und dem *Beowulf* gehört auch das *Rāmāyaṇa* zu dieser Kategorie. Die zweite Kategorie bilden die Sekundärepen, die vom Anfang an schriftlich tradiert wurden. Beispiele sind die *Aeneis* von Vergil oder *Das verlorene Paradies* von Milton.

Unter dem Sammelbegriff „Sanskritepen“ werden meistens das *Mahābhārata* und das *Rāmāyaṇa* verstanden, wobei ihre indischen Bezeichnungen auf ein anderes Verständnis des Literaturgenres hindeuten und daher nicht mit „Epos“ übersetzt werden sollten.⁵ Das *Mahābhārata* wird als *itihāsa* („Sage, Legende“) bezeichnet, und das *Rāmāyaṇa* als *ādikāvya* („das erste poetische Werk“). Daher sollte man die beiden Werke nicht nur im Rahmen unserer Begrifflichkeit eines Epos untersuchen.

Das *Mahābhārata* besteht aus ungefähr 75.000 Strophen, unterteilt in 18 *parvans* (Abschnitte) gemäß der am meisten verbreiteten Aufteilung, und wird damit als das längste Gedicht der Weltliteratur angesehen. Das *Rāmāyaṇa* besteht aus fast 20.000 Strophen, in 7

¹ Brockington:1998.

² Brockington:1984.

³ Cuddon 1999:264.

⁴ Cuddon 1999:265.

⁵ Brockington 1998:1.

kāṇḍas (Kapitel) unterteilt. Die Tatsache, dass das *Rāmāyaṇa* als *kāvya* (Dichtung) angesehen wird, ist in den vielen stilistischen Elementen begründet, die traditionell der indischen Dichtung zugeschrieben werden: die Anhäufung von handelnden Figuren, lange poetische Beschreibungen und das Auslösen von ästhetischer Freude durch intensive Gefühlszustände.⁶ Beide Epen wurden lange Zeit mündlich überliefert. Diesbezüglich bemerkt Brockington⁷, dass man sich auf das *Rāmāyaṇa* meistens als gesungen bezieht, wobei *itihāsa* (wie eben das *Mahābhārata*) meistens rezitiert wurde. Beide Texte wurden später von den Brahmanen schriftlich tradiert.

1.2. Erste Ausgaben und Übersetzungen

Die erste partielle Übersetzung des *Mahābhārata* ins Englische (und zugleich in eine europäische Sprache überhaupt) war die Übersetzung der *Bhagavadgītā* von Charles Wilkins, eines Angestellten der East India Company, erschienen 1785. Ursprünglich wollte Wilkins den ganzen Text übersetzen, letztendlich wurden jedoch nur einzelne Kapitel und Abschnitte publiziert. Die erste vollständige Edition des *Mahābhārata* erschien in Calcutta 1834-1839, die Bombay-Ausgabe folgte 1862-1863. Die erste systematische wissenschaftliche Erforschung des Textes erfolgte durch Christian Lassen anhand der Calcutta-Ausgabe; Ergebnisse wurden von ihm ab 1837 publiziert.⁸

Die ersten Editionen und partiellen Ausgaben des *Rāmāyaṇa* erschienen früher, schon am Anfang des 19. Jahrhunderts. William Carey und Joshua Marshman, Missionare der Serampore-Baptisten, publizierten drei Bände von Übersetzungen zwischen 1806 und 1810. Weitere partielle Übersetzungen folgten in den nächsten Jahrzehnten, und die Erforschung des Textes begann ab der Mitte des Jahrhunderts.⁹

1.3. Kritische Ausgaben und spätere Übersetzungen

Die Notwendigkeit einer kritischen Ausgabe des *Mahābhārata* wurde erstmals von Moriz Winternitz, damals Bibliothekar des Indian Institute in Oxford, 1897 angesprochen.¹⁰ Das Projekt nahm schließlich 1919 am Bhandarkar Oriental Research Institute in Poona

⁶ Goldman 1996-2010, Bd. 1:17.

⁷ Brockington 1998:1.

⁸ Brockington 1998:42-44.

⁹ Brockington 1998:50.

¹⁰ Brockington 1998:56.

seinen Anfang, und ab 1925 wurde es von V.S. Sukthankar, einem Schüler von Heinrich Lüders, geleitet. Die kritische Ausgabe wurde von 1927 bis 1966 in 19 Bänden publiziert, bis auf einen alle von indischen Wissenschaftlern ediert. Laut Sukthankars Einführung wurden die Manuskripte zuerst in Textzeugen einer nördlichen und einer südlichen Rezension unterteilt und danach weiter gemäß den Varianten gruppiert.

Die Arbeit an der kritischen Ausgabe des *Mahābhārata* diene als Anregung für eine ebensolche Beschäftigung mit dem *Rāmāyaṇa*. Die ersten Schritte hin zu einer kritischen Ausgabe machte Raghu Vira, der Leiter der International Academy of Indian Culture in Lahore, der auch an der Erstellung der kritischen Ausgabe des *Mahābhārata* beteiligt war.¹¹ 1951 gründete die M.S. University in Baroda eine *Rāmāyaṇa*-Abteilung und fing mit dem Projekt an. Die Manuskripte wurden auch in diesem Fall in Zeugen einer nördlichen und einer südlichen Rezension unterteilt, und die nördliche Rezension noch einmal in eine nordöstliche, nordwestliche und westliche Subrezension. Nach der Anfertigung eines Katalogs von 2500 Manuskripten wurde die kritische Ausgabe, herausgegeben von G.H. Bhatt und U.P. Shah (Rām.), zwischen 1960 und 1975 publiziert.

Die Fertigstellung der kritischen Ausgaben der zwei Epen hat ihrer Erforschung großen Schwung gegeben und man wandte sich besonders ihren religiösen Aspekten zu, vor allem der Relevanz des *Mahābhārata* für die Geschichte des Hinduismus. Neue Übersetzungen in europäische Sprachen wurden in Folge auch publiziert, zum Beispiel eine (nicht vollständige) russische Übersetzung des *Mahābhārata* und die ebenfalls unbeendete englische Übersetzung von J.A.B. van Buitenen. Die erste Übersetzung der kritischen Ausgabe des *Rāmāyaṇa* und die wichtigste Übersetzung ins Englische ist jene des Teams von Robert Goldman, die auch mit einem umfangreichen Kommentar versehen ist. Für fast jedes Buch des Werkes war in seinem Team ein anderer Sanskritist verantwortlich, wobei diese auch regulär gemeinsam gearbeitet haben. Für die Bücher BK und SK war der Herausgeber Robert Goldman verantwortlich; für AK und ArK Sheldon I. Pollock, für KK Rosalind Lefebber, für YK Barend A. van Nooten und für UK Sally J. Sutherland.¹² Zahlreiche andere Wissenschaftler waren am Projekt beteiligt. Auf diese Übersetzung und die Anmerkungen des Teams nehme ich in den späteren Kapiteln dieser Arbeit oft Bezug.

¹¹ Brockington 1998:63.

¹² Goldman 1984:XVIf.

Das Goldman-Team hat für seine Anmerkungen zur Übersetzung 10 Kommentare des Epos berücksichtigt (u.a. von Varadarāja, Rāmānuja und Govindarāja).¹³ Selbst der älteste von diesen (derjenige von Varadarāja) stammt aus dem 13. Jahrhundert, liegt also fast zwei Jahrtausende nach der Entstehung des Epos. Vieles ist daher schon für die einheimischen Kommentatoren nicht mehr verständlich. Außerdem muss berücksichtigt werden, dass die meisten Kommentatoren Vaiṣṇavas waren und daher immer eine theologische Interpretation vertraten.

1.4. Inhalt des *Mahābhārata*

Das *Mahābhārata* wird traditionell dem Weisen Vyāsa zugeschrieben, der der Großvater der Helden des Epos ist und die große Schlacht, die in seinem Zentrum steht, miterlebt hat. Allerdings bedeutet das Wort *vyāsa* auch „Verfasser“ oder „Kompilator“ und die Historizität des Weisen ist nicht belegt.¹⁴ Bei der folgenden Vorstellung des Inhalts des Epos beziehe ich mich vor allem auf Brockington.¹⁵

Das erste Buch, *Ādiparvan* genannt, stellt die Helden des Epos, die Pāṇḍavas und die Kauravas, vor und erzählt über ihre gemeinsame Herkunft von Bharata und die Ursachen ihrer Feindschaft. Die wichtigsten Charaktere, König Dhṛtarāṣṭra, sein Onkel Bhīṣma, seine Söhne usw., werden vorgestellt.

Die Hauptgeschichte des Epos beginnt im zweiten Buch, dem *Sabhāparvan*. Die Kauravas sind auf das Vermögen der Pāṇḍavas und die Herrschaft des Königs Yudhiṣṭhira eifersüchtig. Sie fordern ihn zu einem Würfelspiel heraus, bei dem Yudhiṣṭhira zuerst sein Vermögen und danach auch die Freiheit seiner selbst, seiner vier Brüder und ihrer gemeinsamen Ehefrau Draupadī verliert. Sie erhalten ihre Freiheit dank Dhṛtarāṣṭra zurück, aber als Resultat eines letzten Spiels werden die fünf Brüder für 12 Jahre aus dem Palast verbannt und zu insgesamt 13 Jahren Anonymität im Exil verurteilt.

¹³ Goldman 1996:115. Für eine Liste der Rām.-Kommentare s. Bhatt 1965:350ff.

¹⁴ Brockington 1998:28.

¹⁵ Brockington 1998:28ff.

Das *Āraṇyakaparvan* (Das Buch des Waldes) erzählt über die Jahre und das Leben im Exil. Dieses Buch enthält viele bekannte Mythen und Legenden, zum Beispiel die Geschichte der Sāvitrī, sowie eine Zusammenfassung der Geschichte des *Rāmāyaṇa*, das *Rāmopākhyāna*.

Das vierte Buch, *Virāṭaparvan* genannt, erzählt über das letzte Jahr des Exils, das die Brüder am Hof des Königs Virāṭa verbringen, wo sie sich als Diener verkleiden, um ihre Anonymität zu bewahren.

Im *Udyogaparvan* geht es um Kriegsvorbereitungen, nachdem die Verhandlungen darüber, dass die Pāṇḍavas friedlich ihr Reich wiedererhalten, gescheitert sind. Beide Parteien stellen ihre Armeen zusammen, der Gott Kṛṣṇa tritt der Armee der Pāṇḍavas bei.

Im *Bhīṣmaparvan* fängt die Beschreibung der großen Schlacht an. Die Geschehnisse des Krieges werden von Saṃjaya, dem Wagenlenker des Königs Dhṛtarāṣṭra, erzählt, der dem blinden König alles ausführlich vermittelt. Der Pāṇḍava Arjuna wendet sich an seinen Wagenlenker, den Gott Kṛṣṇa, um Rat, woraufhin dieser ihm eine Rede hält. Dieser Abschnitt ist die berühmte *Bhagavadgītā*. Am Ende des Buches liegt Bhīṣma, der für zehn Tage die Armee der Kauravas geleitet hat, schwer verletzt auf einem Bett von Pfeilen.

Die folgenden drei Bücher sind nach Heerführern der Kauravas benannt: *Droṇaparvan*, *Karṇaparvan* und *Śalyaparvan*. Sie beschreiben weitere Ereignisse des Krieges.

Mit dem zehnten Buch, dem *Sauptikaparvan*, endet Saṃjayas Erzählung über den Krieg. Die Kauravas schlachten die ganze Armee der Pāṇḍavas ab, bis auf die fünf Brüder und Kṛṣṇa, die in die Hauptstadt gegangen sind.

Das *Strīparvan* (Buch der Frauen) behandelt die Trauer um die Toten und die Durchführung verschiedener Opfer.

Das längste Buch des Epos ist das *Śāntiparvan* (Buch des Friedens). Trotz seines Siegs und seiner Weihung zum König ist Yudhiṣṭhira untröstlich und geht zu Bhīṣma, der noch immer verletzt auf dem Schlachtfeld auf dem Pfeilbett liegt, um ihn um Rat zu bitten. Er befragt ihn zu verschiedenen ethischen und anderen philosophischen Themen, und wenn auch

diese Abschnitte eigentlich wenig mit der Hauptgeschichte zu tun haben, sind Bhīṣmas Antworten wichtige Dokumente in Bezug auf die Entwicklung des Hinduismus in religiöser und philosophischer Hinsicht. Bhīṣma belehrt Yudhiṣṭhira zum Beispiel über die Aufgaben eines Königs in Kriegs- und Friedenszeiten und über die Befreiung aus dem Geburtenkreislauf.

Bhīṣmas Lehren über ethische und andere philosophische Fragen werden im nächsten Buch, dem *Anuśāsanaparvan*, fortgesetzt.

Das *Āśvamedhikaparvan* schließt die Hauptgeschichte ab. In diesem Buch führt Yudhiṣṭhira ein Pferdeopfer als Sühne für seine Taten und die seiner Brüder durch.¹⁶

Die restlichen vier Bücher (*Āśramavāsikaparvan*, *Mausalaparvan*, *Mahāprasthānikaparvan*, *Svargārohaṇaparvan*) erzählen von verschiedenen Ereignissen aus der Zeit nach dem Krieg, von denen viele nur locker mit der Hauptgeschichte verbunden sind. Das Epos wird damit abgeschlossen, dass Yudhiṣṭhira den Himmel betritt.

1.5. Datierung des *Mahābhārata*

Laut Brockington kann überzeugend nachgewiesen werden, dass das Epos seine heutige Form und Länge vor dem 7. Jh. n.Ch. erreicht hatte.¹⁷ Eine große Schwierigkeit bei der Datierung des *Mahābhārata* ist die Koordination der Datierung des Textes mit der Datierung des Krieges, über den das Buch erzählt. Brockington meint, dass die am meisten wahrscheinliche Zeit für den Krieg – wenn er überhaupt stattgefunden hat, welche Frage Gegenstand einer weiteren Diskussion ist – das 9. Jh. v.Ch. ist.¹⁸ Diese Feststellung hilft aber bei der Datierung des Textes nur begrenzt weiter. Der Versuch, sein Alter anhand von archäologischen Befunden zu beweisen, ist auch spekulativ. Auf jeden Fall ist es klar, dass sich das Epos über einen längeren Zeitraum hin entwickelt hat, und es müssen innere als auch äußere Beweisstücke in Betracht gezogen werden, um die Textchronologie rekonstruieren zu

¹⁶ Ursprünglich ist der Zweck des Pferdeopfers (*aśvamedha*) Fruchtbarkeit: dem Opferer sollen Vermögen, Herrschaft und Nachwuchs gesichert werden. S. Stutley 1969:25.

¹⁷ Brockington 1998:130.

¹⁸ Brockington 1998:133.

können. Es gibt ein allgemeines Einverständnis unter den Wissenschaftlern darüber, dass die ältesten Teile des Textes nicht wesentlich früher als im 4. Jh. v.Ch. entstanden sein können.¹⁹

Da der Fokus meiner Arbeit nicht auf dem *Mahābhārata*, sondern dem *Rāmāyaṇa* liegt, gebe ich hier keine ausführliche Darstellung der Datierung der einzelnen Teile des Ersten, sondern wende mich im Folgenden der Textgeschichte des *Rāmāyaṇa* näher zu.

1.6. Entwicklungsphasen, Datierung und Textgeschichte des *Rāmāyaṇa*

Über die Datierung und den oder die Verfasser des *Rāmāyaṇa* gab und gibt es viele Debatten. Wie in der Einführung zu der Übersetzung durch das Goldman-Team erwähnt wird, gibt es keine archäologischen oder historischen Beweise für die Datierung des Epos, und die Datierung jener Texte, die das *Rāmāyaṇa* zitieren, ist ähnlich problematisch.²⁰ Deshalb muss man sich bei der Datierung des Epos nur, oder fast ausschliesslich, auf den Text selbst und dessen linguistische, intertextuelle usw. Analyse verlassen. Während es traditionell angenommen wird, dass das *Rāmāyaṇa* von dem Weisen Vālmīki verfasst und danach mündlich tradiert wurde, ist es wissenschaftlich bewiesen, dass der Haupttext über einen jahrhundertelangen Zeitraum hinweg, etwa zwischen dem 5. Jh. v.Ch. und dem 3. Jh. n. Ch., gewachsen ist und auch schriftlich tradiert wurde.²¹ Daher trifft nicht zu, dass der ganze Text nur von einem Verfasser stammt. Der sprachliche Stil und das Vokabular sind allerdings viel einheitlicher als im Fall des *Mahābhārata*; insofern ist es möglich und begründbar, dass der eigentliche Kern des Textes tatsächlich von einem einzigen Autor verfasst wurde. Ob dieser Autor aber wirklich eine Person namens Vālmīki war (der persönlich nur in den textgeschichtlich späteren ersten und letzten Büchern vorkommt und in diesen Büchern an der Handlung des Epos teilnimmt), ist nicht zu beweisen.

Im Folgenden stelle ich die Datierung von John Brockington vor. Er teilt die Entwicklung des Epos in fünf Phasen ein, bei deren Datierung er unterschiedliche linguistische, historische, intertextuelle, geographische, religionsgeschichtliche, kunstgeschichtliche und andere Faktoren berücksichtigt, wie wir im Folgende sehen werden.

¹⁹ Brockington 1998:26.

²⁰ Goldman 1984:14.

²¹ Brockington 1984:1.

1. Erste Phase: ca. 5-4.Jh. v.Ch. Der Kerntext, der mehr als 37% des Textes umfasst, gehört zu dieser Phase; das bedeutet die meisten *Śloka*-Strophen der Bücher 2-6. Die umfangreichste wissenschaftliche Debatte gab es über die Datierung dieser Phase, da es schwierig ist, die Anfänge der Entwicklung des Epos zu bestimmen. Ein Vergleich mit der vedischen Literatur weist darauf hin, dass die Anfänge der epischen Periode mit einem kleinem Zeitabstand auf das Ende der vedischen Periode folgen. Das Pantheon dieser ersten Phase ist dem vedischen näher als dem purānischen. Der linguistische Vergleich mit dem *Mahābhārata* trägt auch zur Datierung bei und hilft ferner bei der Ermittlung eines epischen Sprachstils. Die Sprache der Epen reflektiert die Sprache der *Kṣatriya*-Klasse der Zeit, wobei die Sprache des *Rāmāyaṇa* mehr entwickelt und daher wahrscheinlich jünger ist. Das *Mahābhārata* hat sich in einem kürzeren Zeitraum entwickelt als das *Rāmāyaṇa*, und Brockington meint, dass die beiden Epen gar nicht so eng verwandt sind, wie meistens angenommen wird.²² Trotzdem kann man viele linguistische Gemeinsamkeiten zwischen den zwei Epen aufzeigen, was auf die Existenz eines epischen Stils verweist. Die Handlungen der Epen geben auch Anhaltspunkte für ihre Datierung. Die politische Lage im *Rāmāyaṇa* reflektiert die Verlagerung der Macht in den oberen Bereich des Ganges-Beckens. Aus dieser Tatsache können wir auch Folgerungen ziehen in Bezug auf das Ende der ersten Phase, da die politische Lage mit der Herrschaft der Mauryas im 4. Jh. v.Ch. völlig verändert wurde.
2. Zweite Phase: ca. 3. Jh. v.Ch. bis 2. Jh. n.Ch. Manche im *Śloka*-Metrum verfasste Kapitel der Bücher 2-6²³ und die in einem anderen Metrum verfasste Strophen derselben Bücher charakterisieren diese Phase. Die Wechselbeziehung mit dem *Mahābhārata* beginnt ferner in dieser Phase. Beispiele dafür sind das *Rāmopākhyāna*, das die Geschichte des *Rāmāyaṇa* zusammenfasst, und das *Nalopākhyāna*, das auch Elemente des letzteren Epos entlehnt. Das *Rāmopākhyāna* enthält viele Episoden (z.B. Sītās Feuerprobe) des heute bekannten Epos nicht, was einerseits darauf hinweist, dass diese Episoden zu einer späteren Entwicklungsphase gehören, andererseits hilft dies bei der Datierung des *Rāmopākhyāna* selbst²⁴. Die textlichen Überlappungen

²² Brockington 1984:308.

²³ Für eine vollständige Liste der im *Śloka*-Metrum verfassten *Sargas* (Kapitel) der Bücher 2-6, die zur zweiten Phase gehören, siehe Brockington 1984:329.

²⁴ Laut Brockington 1. Jh. v. Ch., s. auch unten, S.17.

verweisen auch auf die Popularität des *Rāmāyaṇa* zu dieser Zeit. Diese Phase markiert außerdem die Spaltung in eine nördliche und eine südliche Rezension.

3. Dritte Phase: 1.-3. Jh. n.Ch. In dieser Phase erfolgt die Hinzufügung des *Bālakāṇḍa* (Buch 1) und des *Uttarakāṇḍa* (Buch 7).²⁵ Die Anfänge dieser Phase überschneiden sich mit dem Ende der vorigen Phase. Hierbei erinnert Brockington daran, dass zwischen der Verfassung und der generellen Akzeptanz eines Textes auch längere Zeit vergehen kann.²⁶ *Bālakāṇḍa* und *Uttarakāṇḍa* waren erst in der Gupta-Zeit allgemein anerkannt. Die zwei hinzugefügten Bücher haben die Rolle, Lücken in der Grundgeschichte zu füllen, und vieles in ihrer Handlung basiert auf Elementen aus den früheren Büchern. Eine wichtige Wandlung im Text im Vergleich zu den früheren Phasen ist die Verwandlung des Charakters Rāma in den einer göttlichen Figur. Diese Wandlung wird in der zeitgenössischen Literatur und in der Darstellung Rāmas in anderen Texten reflektiert. Die zunehmende Wichtigkeit des Epos als religiöser Text zeigt sich auch in den Kunstwerken der Gupta-Zeit.
4. Vierte Phase: 4.-12. Jh. n.Ch. Zu dieser Phase gehören spätere Passagen, die in vielen Manuskripten belegt sind. Während zu den Büchern 2-6 (*Ayodhyā-* bis *Yuddhakāṇḍa*) nach der zweiten Phase jederzeit neues Material hinzugefügt werden konnte, wurden in der vierten Phase vor allem *Bāla-* und *Uttarakāṇḍa* erweitert.
5. Fünfte Phase: ab dem 12. Jh. n.Ch. Hierher gehören spätere Passagen mit wenigen Manuskript-Belegen. Bei dieser Phase ist die Datierung wegen der wenigen relevanten Manuskripte schwieriger als bei den früheren Phasen.

Die Figur des Rāma entwickelte sich von einem moralischen Helden zu einer göttlichen Figur.²⁷ Wenn wir der Entwicklung des Textes folgen, können wir diesen Wandel nachvollziehen, ferner auch bestimmte Wandlungen in der indischen Kulturgeschichte. Das *Rāmāyaṇa* ist eine sehr wichtige Quelle für das Wissen über das Leben in Indien zu der Entstehungszeit des Epos, und viele Wissenschaftler haben den Text unter diesem Aspekt

²⁵ Die Theorie, dass das erste und letzte Buch später hinzugefügt wurden, ist seit der Analyse von Jacobi unter Wissenschaftlern allgemein anerkannt. S. Goldman 1984:15 und Jacobi 1893:50ff. Allerdings gibt es Wissenschaftler, die diese Theorie bis heute bestreiten, so z.B. Sharma 1995-1996. Sharma stellt die Datierung von Brockington und seine Einteilung in fünf Entwicklungsphasen insgesamt in Frage.

²⁶ Brockington 1984:312.

²⁷ Brockington 1984:307.

analysiert.²⁸ Im Folgenden skizziere ich diese soziokulturellen Wandlungen gemäß Brockingtons Analyse. Die Feststellungen bezüglich Tanz und Theater markiere ich durch Fettdruck.

1. Erste Phase²⁹:

- Heroischer Aspekt der Geschichte steht im Mittelpunkt.
- König und Gefolge sind Fokus der Gesellschaft. Rāma wird noch nicht als göttlich verehrt.
- *purohita*: Ritualpriester, kein Ratgeber
- Krieg spielt eine bedeutende Rolle.
- Einfache gesellschaftliche Muster; die *varṇas* kommen vor, aber die Rede ist eher von Dorfleuten und Stadtleuten; keine Stämme.
- Händler spielen eine wichtige Rolle.
- Frauen: frühe Vorstellungen – d.h. relativ positiv angesehen, frei: Ehe zwischen Erwachsenen (keine Kinderheirat), Witwen können wieder heiraten und sind nicht als unglückverheißend angesehen, Frauen können Asketen werden.
- Materielle Dinge und die Beschreibung der Flora verweisen auf einen nördlichen/nordöstlichen geographischen Rahmen.
- Fleischessen ist normal, Alkoholkonsum auch.
- *Kṣatriya*-Kontext
- Pantheon näher zum vedischen als zum purāṇischen (verweist auf frühe Datierung), Ethos moralisch und nicht religiös

2. Zweite Phase³⁰:

- vom heroischen Aspekt zu ästhetischen Aspekten
- größere ökonomische Aktivität: Vielzahl von Berufen, Händlerkarawanen
- detaillierte Beschreibungen von Gebäuden und persönlicher Zierde, Schmuckstücke aufwendiger

²⁸ S. zum Beispiel: Guruge:1960.

²⁹ Brockington 1984:317ff.

³⁰ Brockington 1984:319f.

- Beschreibungen der Natur enthalten eine vielfältigere Flora und Fauna, obwohl meistens in Listen.
- König hat schon göttlichen Charakter, ist als Beschützer wichtig.
- **Erscheinen von Tänzern und Schauspielern am Königshof**
- andere Waffen im Vergleich zur ersten Phase
- Frauen: zentrale Rolle besteht darin, sich dem Mann zu unterwerfen, Keuschheit
- Klassensystem strenger, etwas mehr Akzent auf Religion, aber noch viele nicht-brahmanische Elemente

3. Dritte Phase³¹:

- Vier *varṇas* spielen eine wichtige Rolle, der König soll dieses (religiöse) System beschützen.
- Frauen spielen eine untergeordnete Rolle, manchmal nur als Verführerinnen, Nachwuchs ist aber wichtig.
- religiöser Aspekt immer wichtiger, mehrere Verweise auf Lehrer und Weise
- **Hinweise auf Musiktheorie** (z.B. in der Geschichte über den Ursprung des Epos)
- Geographie: erweitert, auch Nordwesten, Urbanisierung
- Krieg: eher Theorie als Praxis
- Viṣṇu und Śiva haben fast schon wichtigere Rollen als Indra und Brahmā; die Rivalität zwischen Śivaiten und Viṣṇuiten kann nachverfolgt werden.
- Bedeutung des Rituals und der Askese nimmt zu.

4. Vierte Phase³²:

- Religiöser Aspekt wird noch wichtiger.
- Viṣṇu und Śiva sind eindeutig die wichtigsten Gottheiten.
- populäre Elemente der Religion, wie Tempel, Bilder und Kṛṣṇa-Kult
- weitere Verschiebung vom heroischen zu ästhetischen und religiösen Aspekten
- noch weiterer geographischer Rahmen
- das *varṇa*-System starrer als zuvor

³¹ Brockington 1984:320ff.

³² Brockington 1984:322f.

- Frauen bloß als Anhängsel zu den Männern angesehen, Witwen unglückverheißend
- Fleischessen und Trinken von Alkohol werden missbilligt.
- Neue intellektuelle Aktivitäten, Studium z.B. von Grammatik; Astrologie wird wichtiger.
- **Häufige Verweise auf Schauspieler und Tänzer, erste Erwähnung der Bühne. Laut Brockington können wir annehmen, dass das Theater seine größte Popularität zwischen dem 4. und 7. Jahrhundert genoss.**³³

5. Fünfte Phase³⁴:

- meistens Fortsetzung der Tendenzen der vierten Phase, aber weniger kohärent
- manche neue Ideen und Konzepte, vor allem in der Religion in Bezug auf bestimmte Gottheiten
- neues Vokabular, Synonyme für existierende Wörter
- eine Tochter ist eine Last

1.7. Geschichtlichkeit, Quellen und Inhalt des *Rāmāyaṇa*

Ebenso wie die Datierung des Textes ist auch die Geschichtlichkeit der Ereignisse und Charaktere des *Rāmāyaṇa* viel diskutiert worden. Rāma selbst und andere Charaktere des Epos kommen schon in verschiedenen vedischen Texten vor; ihre Taten oder Verbindungen miteinander in diesen früheren Texten haben aber nichts mit der Handlung des Epos zu tun.³⁵ Die Purāṇen geben bekannt, dass Rāma im Tretāyuga³⁶ in der Stadt Ayodhyā geherrscht hat. Es wurde oft versucht, die Ereignisse, die geographischen Landschaften und die Charaktere des Epos zu verifizieren. Die *rākṣasas* und *vānaras* wurden nach einigen Studien zum Beispiel als verschiedene Stämme oder südindische Ureinwohner angesehen.³⁷ Das Goldman-Team meint aber, dass die Geschichtlichkeit des Epos überhaupt nicht beweisbar ist.

³³ Brockington 1984:323.

³⁴ Brockington 1984:323.

³⁵ Goldman 1984:24.

³⁶ Eines der vier Zeitalter nach hinduistischer Vorstellung.

³⁷ Goldman 1984:26f.

Zwei Texte, die die Geschichte des Rāma erzählen, werden oft als Quellen für das *Rāmāyaṇa* angesehen. Zahlreiche Indologen, u.a. Jacobi, Winternitz und Lassen, waren der Meinung, dass der buddhistische Text *Dasarathajātaka* eine der Quellen ist. Das Goldman-Team schliesst dies aber aus, denn es sagt, dass das *Dasarathajātaka* der spätere Text von den beiden ist, und der Weg der Inspiration umgekehrt war.³⁸ Das *Mahābhārata* erzählt die Geschichte des *Rāmāyaṇa* in einem Abschnitt namens *Rāmopākhyāna*³⁹. Es gibt keine Einigkeit unter den Wissenschaftlern über die Frage, ob das *Rāmāyaṇa* oder das *Rāmopākhyāna* älter ist, und welcher Text als Quelle für den anderen diene. Das Goldman-Team ist aber der Meinung, dass das *Rāmāyaṇa* älter ist, und kommt somit zum Schluss, dass das *Rāmāyaṇa* die älteste Erzählung der Rāma-Legende ist.⁴⁰

In der folgenden Vorstellung des Inhalts der sieben Bücher des *Rāmāyaṇa* beziehe ich mich auf Winternitz⁴¹, Jacobi⁴² und die Übersetzung des Goldman-Teams⁴³.

Bālakāṇḍa (Kapitel über die Kindheit): Das erste Buch des Epos erzählt über die Kindheit von Rāma; darüber hinaus enthält es verschiedene brahmanische Mythen, von denen viele auch im *Mahābhārata* vorkommen.⁴⁴ Außerdem erzählt es die Entstehungsgeschichte des Epos und gibt Vālmīki als seinen Erzähler an. Wie wir im Kapitel über die Entwicklungsphasen des Epos gesehen haben, gehört dieses Buch zur späteren Geschichte der Entwicklung des Textes und ist eine Hinzufügung.

In Ayodhyā herrscht der König Daśaratha, der lange Zeit kinderlos ist. Er entscheidet sich, ein Pferdeopfer durchzuführen. Zu dieser Zeit leiden die Götter unter dem Dämonen Rāvaṇa. Sie bitten Viṣṇu, Mensch zu werden und sie von ihnen zu befreien. Nach einem Pferdeopfer bekommt der König Daśaratha vier Söhne von seinen drei Frauen, von denen der erste und ihm liebste, Rāma, Viṣṇus irdische Inkarnation ist. Die anderen drei Söhne sind Bharata, Lakṣmaṇa und Śatrughna. Nachdem sie aufgewachsen sind, gehen die zwei Brüder Rāma und Lakṣmaṇa in den Wald, um Dämonen zu töten. Vom Weisen Viśvāmitra werden sie zum Palast des Janaka, König von Videha, geführt. Der König hat eine wunderschöne Tochter namens Sītā, die aus der Erde geboren wurde. Janaka hat einen großen Bogen und nur

³⁸ Goldman 1984:32.

³⁹ S. auch S. 12.

⁴⁰ Goldman 1984:39.

⁴¹ Winternitz 1909:407ff.

⁴² Jacobi 1893.

⁴³ Goldman 1984-2009.

⁴⁴ Winternitz 1909:408.

derjenige, der ihn spannen kann, kann Sītā zur Frau gewinnen. Bisher sind daran schon viele Prinzen gescheitert, Rāma aber zerbricht sogar den Bogen. So kann er Sītā heiraten und lange Zeit leben die beiden glücklich.

Ayodhyākāṇḍa (Kapitel über Ayodhyā): Dieses Buch erzählt über die Ereignisse am Königshof von Ayodhyā. Als König Daśaratha älter wird, will er den Thron seinem Sohn Rāma übergeben. Eine seiner Frauen, Kaikeyī, will das aber verhindern und erinnert den König daran, dass er ihr einmal zwei Wünsche gewährte. Nun wünscht sie sich, dass Rāma für vierzehn Jahre aus dem Palast verbannt und ihr eigener Sohn, Bharata, auf den Thron gesetzt wird. Daśaratha ist untröstlich, Rāma besteht aber darauf, dass er sein Versprechen hält. Er zögert nicht, in den Wald zu ziehen. Seine Frau, Sītā, will er zurücklassen, sie überzeugt ihn aber, dass eine Ehefrau nur gegenüber ihrem Ehemann verpflichtet ist, und folgt ihm ins Exil. Der Bruder Lakṣmaṇa geht auch mit ihnen. Der ganze Hof trauert und Daśaratha stirbt bald aus Kummer. Nach dem Tod des Königs will Bharata den Thron nicht besteigen, sondern möchte Rāma aus dem Wald zurückholen. Er geht mit der Armee in den Wald. Rāma besteht aber darauf, dass das Versprechen nicht gebrochen werden darf, und fordert Bharata auf, den Thron zu besteigen. Schließlich kehrt Bharata nach Ayodhyā zurück und regiert als Stellvertreter seines Bruders.

Aranyakāṇḍa (Kapitel über den Wald): Die Verbannten leben schon seit einiger Zeit im Wald und Rāma bekämpft regelmäßig Dämonen, die das Leben der Waldbewohner kummervoll machen. Eines Tages erscheint die Dämonin Śūrpaṅkhā, die Schwester des Dämonenkönigs Rāvaṇa. Sie verliebt sich in Rāma, er lehnt sie aber ab. Śūrpaṅkhā wird zornig auf Sītā und will sie verschlingen, Lakṣmaṇa schneidet ihr darauf die Ohren und die Nase ab. Śūrpaṅkhā flüchtet zuerst zu ihrem Bruder Khara, der mit seiner Armee Rāma angreift; dieser besiegt sie aber und tötet sogar Khara selbst. Danach flieht die Dämonin zu ihrem anderen Bruder Rāvaṇa, der auf der Insel Laṅkā wohnt, und fordert ihn zur Rache auf. Sie erzählt ihm auch über die Schönheit von Sītā. Rāvaṇa entführt Sītā und versucht sie davon zu überzeugen, seine Gattin zu werden. Sītā sagt zornig, dass sie ihre Treue zu Rāma nie brechen wird. Daraufhin wird sie von Rāvaṇa bedroht; er gibt ihr zwölf Monate Bedenkzeit und lässt sie in einem *Aśoka*-Wald mit Dämoninnen zurück. Von einem sterbenden Geier, der versucht hatte, Sītā zu retten, erfahren Rāma und Lakṣmaṇa über die Entführung Sītās.

Kiṣkindhākāṇḍa (Kapitel über Kiṣkindhā): Rāma und Lakṣmaṇa suchen nach Sītā und gelangen zum Teich Pampā, wo Rāma über den Verlust seiner Gattin jammert. Die Brüder treffen den Affenkönig Sugrīva, dessen Bruder Vālin ihm seine Frau und sein Reich gestohlen hat. Rāma verspricht ihm, beim Bekämpfen seines Bruders zu helfen, und Sugrīva verspricht Rāma, beim Auffinden der Sītā zu helfen. Rāma hilft Sugrīva im Kampf zwischen den Affenbrüdern und tötet dabei Vālin. Sugrīva wird König. Unter seinen Ministern befindet sich Hanuman, der Sohn des Windgottes. Sugrīva beauftragt ihn, beim Suchen der Sītā zu helfen. Die Affen machen sich auf den Weg und nach vielen Verwicklungen erfahren sie wieder von einem Geier, dass Sītā nach Laṅkā entführt wurde. Sie gehen zum Ozean, dort haben sie aber das Problem, dass sie nicht auf die Insel gelangen können. Es stellt sich heraus, dass Hanuman den größten Sprung machen kann.

Sundarakāṇḍa (Kapitel über das Schöne): Hanuman fliegt über den Ozean nach Laṅkā und sieht Rāvaṇas Palast. Die Schönheit und der Reichtum der Insel, des Palastes und seiner Gärten werden ausführlich, mit poetischen Beschreibungen, geschildert, sowie das Leben des Dämonenkönigs und seiner Frauen im Harem. Dieser Abschnitt diente Dichtern in späteren Zeiten als Muster für poetische Beschreibungen.⁴⁵ Schließlich findet Hanuman Sītā im *Aśoka*-Hain und berichtet ihr, dass Rāma auf dem Weg ist. Dann geht er zurück zu Rāma und erzählt ihm über sein Treffen mit seiner Ehefrau.

Yuddhakāṇḍa (Kapitel über den Kampf): Rāma will auf Sugrīvas Rat hin eine Brücke oder einen Damm über den Ozean bauen, um nach Laṅkā zu kommen. Inzwischen erfährt Rāvaṇa, dass sich Rāmas Armee der Meeresküste nähert. Er ruft ein Beratergremium zusammen. Vibhīṣaṇa, ein Bruder des Rāvaṇa, will Sītā ihrem Mann zurückgeben; dafür schimpft ihn der Dämonenkönig heftig aus. Daraufhin verbündet sich der Bruder mit Rāma und rät ihm, sich wegen der Brücke an den Meeresherr zu wenden. Dieser schickt ihnen den Sohn des göttlichen Baumeisters Viśvakarman und die Brücke wird in wenigen Tagen aufgebaut. Nach vielen Schlachten und Abenteuern kommt es zu einem Zweikampf zwischen Rāma und Rāvaṇa. Aber jedes Mal, wenn Rāma den Kopf des Dämonenkönigs abschneidet, wächst ihm ein neuer Kopf heraus. Schließlich gelingt es Rāma mit der Hilfe der Götter, Rāvaṇas Herz zu durchbohren und ihn so zu töten. Die Dämonen flüchten und Vibhīṣaṇa, Rāvaṇas Bruder, der auf Rāmas Seite gekämpft hatte, wird der neue König der Insel.

⁴⁵ Goldman 1996:9.

Rāma findet Sītā, er verstößt sie aber gleich wieder, da sie mit einem anderen Mann zusammen gelebt hat. Sītā will ihre Treue dadurch beweisen, dass sie ins Feuer geht; deshalb lässt sie einen Scheiterhaufen errichten. Sie wirft sich in das Feuer, kommt aber in den Armen des Feuergottes Agni unverletzt wieder heraus. Agni bestätigt dem Rāma, dass seine Frau in Rāvaṇas Palast rein und unschuldig gelebt hat. Rāma sagt, dass er daran nie gezweifelt habe, er es aber auch dem versammelten Volk beweisen wollte. Sie kehren dann mit ihrem Gefolge nach Ayodhyā zurück, Rāma wird König und sie leben glücklich.

Uttarakāṇḍa (letztes Kapitel): Wie oben gezeigt wurde, ist dieses Buch wahrscheinlich eine spätere Hinzufügung, und ursprünglich wurde die Geschichte mit dem sechsten Buch und dessen glücklichem Schluss beendet. Der *Uttarakāṇḍa* enthält auch viele Sagen und Legenden, die gar nichts mit Rāmas Geschichte zu tun haben.

Im Land gibt es Gerüchte darüber, dass Rāma seine Frau zurückgenommen hat, nachdem sie mit einem anderen Mann zusammen gelebt hatte. Der König sorgt sich, dass dies die Moral der Frauen im Land negativ beeinflussen könnte; daher setzt er Sītā im Wald aus. Sītā findet sich mit ihrem Schicksal ab und zieht in die Einsiedelei des Weisen Vālmīki ein. Dort bekommt sie bald Zwillinge: Kuśa und Lava. Nach einigen Jahren veranstaltet Rāma ein Pferdeopfer, zu dem auch Vālmīki mit seinen Schülern erscheint. Zwei von ihnen tragen das von Vālmīki gedichtete *Rāmāyaṇa* vor. Rāma erfährt, dass die zwei Jungen seine Kinder sind. Sītā wird auf seinen Wunsch herbeigeführt und er will, dass sie sich durch einen Schwur reinigt. Sītā wünscht, dass die Göttin Erde ihren Schoß öffnet, was diese tatsächlich tut. Die Göttin umarmt Sītā und verschwindet mit ihr. Jetzt jammert Rāma vergeblich, seine Frau zurück zu bekommen. Gott Brahmā tröstet ihn, dass er Sītā im Himmel wiedersehen kann. Rāma gibt den Thron bald an seine beiden Söhne weiter und geht selbst zum Himmel. Dort nimmt er wieder die Gestalt des Gottes Viṣṇu an.

2. Der Tanz in der Literatur vor dem *Rāmāyaṇa*

Der Tanz wird von den frühesten Stufen der indischen Literatur an erwähnt. Anhand dieser Textstellen können wir die frühe Geschichte des Tanzes in Indien rekonstruieren. Durch die Untersuchung dieser Texte können wir auch viel über die Wertschätzung und Rolle des Tanzes und über die Entwicklung seiner Techniken erfahren.

Laut Kapila Vatsyayan, die in ihrem Buch die Rolle des Tanzes in der indischen Kunst und Literatur untersucht hat, kann man in der frühen Geschichte des Tanzes in Indien drei Entwicklungsrichtungen erkennen⁴⁶:

- In den frühesten Erwähnungen der Kunstform stellt der Tanz ein Vergnügen im Alltagsleben dar; später wird er auch von professionellen Tänzern als Beruf ausgeübt. In dieser Entwicklungsrichtung hat der Tanz immer eine säkulare Stellung.
- Die zweite Entwicklungsrichtung ist das Erscheinen des Tanzes im Ritual und im religiösen Leben des Volkes. Schon ab den Veden findet man Textstellen, gemäß denen sich die Menschen durch Gesten und Körperbewegungen im Ritual ausdrücken und dadurch dem Transzendenten näher kommen möchten.
- Die dritte Form des Tanzes, die auch schon in den Veden erwähnt wird, ist der Tanz der Götter. Den Höhepunkt dieser Idee der tanzenden Götter findet man in der literarischen und künstlerischen Tradition um den Gott Śiva Naṭarāja.

Diese drei Richtungen der Rolle des Tanzes in der indischen Literatur entwickelten sich zeitlich parallel. Im Folgenden untersuche ich in Anlehnung an Vatsyayans genannte Monographie einige Textstellen aus den wichtigsten literarischen Werken vor der epischen Periode, um die sich wandelnde Rolle und Wertschätzung des Tanzes exemplarisch aufzuzeigen.

⁴⁶ Vatsyayan 2007:144.

2.1. Der Tanz in den Veden

Rgveda

Schon im *Rgveda* findet man gemäß Vatsyayan alle drei Entwicklungsrichtungen: sowohl Menschen als auch Götter tanzen. Unter den Göttern wird meistens Indra, der Gott des Krieges und Kampfes, mit dem Tanz in Zusammenhang gebracht: er hat den Charakter eines Tänzers und lässt auch andere tanzen. In den folgenden Textstellen markiere ich die Tanzbezogenen Wörter durch Fettdruck.

In RV I.130.7 wird Indra als Tänzer (*nṛtú*) bezeichnet, der die neunzig Städte mit seinem *vajra* zerstört hat:

„Du brachst die neunzig Palisaden, o Indra, für Pūru, für den sehr huldigenden Divodāsa, du **Tänzer**, mit der Keule für den Huldigenden, du **Tänzer**. Für Atithigva brachte der Gewaltige den Śambara vom Berge herunter, die Beute des Großen mit Körperkraft verteilend, allerlei Beute mit Kraft.“⁴⁷

In RV II.22.4 wird Indra wieder ein Tänzer (*nṛtú*) genannt:

„Diese deine männliche erste Tat, o **Tänzer** Indra, soll als erste zu Anfang des Tages gepriesen werden. Als du mit göttlicher Kraft den Lebenshauch hervorsandtest, indem du die Wasser fließen ließest. Jedem Gottlosen wurde er an Stärke überlegen. Er soll (uns) Stärkung besorgen, der mit hundert Geisteskräften Versehene soll uns Labungen besorgen!“⁴⁸

Andere göttliche Wesen, wie die Maruts und die Aśvins (Zwillingsgötter), werden auch als Tänzer (*nṛtú*) bezeichnet. Die Maruts kommen mehrmals als tanzende Wesen vor, zum Beispiel in RV V.52.12:

„Die liedersingenden Barden **tanzten** (*nṛtuḥ*) zu dem Brunnen. Die Helfer kamen mir zu Gesicht wie unbekannte Diebe zur Überraschung.“⁴⁹

⁴⁷ Witzel 2007:244.

⁴⁸ Witzel 2007:385.

⁴⁹ Geldner 2003, Bd. 2:58.

Ebenso in RV VIII.20.22:

„Selbst der Sterbliche soll eure Bruderschaft erlangen, ihr **Tänzer** (*nṛtuḥ*) mit goldgeschmückter Brust. Gedenket unser, o Marut, denn immer ist eure Freundschaft zuverlässig!“⁵⁰

Vatsyayan denkt, dass die Vorstellung, dass die Götter den Charakter von Tänzern haben, ein Vorfahre des Konzeptes des tanzenden Śiva ist.⁵¹

Im *Ṛgveda* werden auch schon die Apsarasen erwähnt. Im *Rāmāyaṇa* kommen sie öfters als Tänzerinnen vor; daher werde ich ihre Rolle im Hauptteil der Arbeit (Teil 3) näher untersuchen. Im *Ṛgveda* erfahren wir nicht viel über sie, nur dass sie zu einer niedrigen Kategorie göttlicher Wesen gehören und die Gemahlinnen der Gandharvas sind. Zum ersten Mal erscheinen sie hier aber auch als Tänzerinnen und Musikerinnen, was sich später als ein beliebtes Motiv in der Mythologie erweist. Im *Atharvaveda* werden die Apsarasen ebenfalls als Tänzerinnen erwähnt. Gemäß Vatsyayan bedeutet diese ihre Rolle in den genannten Werken, dass bereits zu dieser Zeit professionelle Tänzer und Tänzerinnen existierten.⁵²

Die Göttin Uṣas (Göttin der Morgenröte) wird im *Ṛgveda* mit einer Tänzerin (*nṛtū*) verglichen. Auch daraus kann man schließen, dass die Kunst des Tanzes schon etabliert war. Die Verwendung des Tanzes im poetischen Vergleich ist in der späteren Literatur verbreitet und kommt ebenfalls im *Rāmāyaṇa* vor, worauf ich mich noch später beziehen werde.

⁵⁰ Geldner 2003, Bd. 2:325.

⁵¹ Vatsyayan 2007:149.

⁵² Vatsyayan 2007:150.

RV I.92.4:

„Sie legt sich wie eine **Tänzerin** Farben auf. Sie deckt ihre Brust auf wie eine rötliche (Kuh) ihr Euter. Indem sie der ganzen Welt Licht macht, hat jetzt die Uṣas die Finsternis aufgeschlossen wie die Kühe die Hürde.“⁵³

Der Tanz (*nṛtá*) der Menschen wird auch erwähnt, und zwar bei verschiedenen Gelegenheiten wie Hochzeiten, Bestattungen, Opferritualen, Erntezeit und unterschiedlichen fröhlichen Anlässen. Bei der Beschreibung dieser Tänze finden wir verschiedene Formen des Tanzes: Gruppentanz, Solo, Paartanz. Auf die eigentliche Tanztechnik gibt es aber noch keine Hinweise.

RV X.18.3:

„Diese Lebenden haben sich von den Toten geschieden. Gesegnet war uns heute die Anrufung der Götter. Vorwärts gegangen sind wir zum **Tanz** und Scherz.“⁵⁴

Tanz kommt auch im poetischen Vergleich vor:

RV X.72.6 :

„Als ihr Götter damals in der Flut euch fest aneinanderhaltend standet, da ging von euch heftiger Staub weg wie von **Tanzenden** (*nṛ'tyatām*).“⁵⁵

In den Beschreibungen verschiedener Rituale im *Yajurveda* werden konkrete Gesten erwähnt, die symbolische Bedeutungen haben. Hier zeigen sich also die ersten Spuren einer bewussten Körpersprache, wie sie auch im Tanz Verwendung findet.

⁵³ Witzel 2007:162.

⁵⁴ Oberlies 1998:303.

⁵⁵ Geldner 2003, Bd. 2:251.

Atharvaveda

Im *Atharvaveda* (AV) finden wir den freudvollen Aspekt des Tanzes im *Ṛgveda*, der sich vor allem im Zusammenhang mit den Göttern und gewissen Feierlichkeiten findet, nicht. Tanzende Apsarasen kommen aber hier auch vor; sie tanzen zusammen mit den Gandharvas.

AV IV.37.7:

„Of the hither-**dancing** (*ānr'tyataḥ*), crested Gandharva, Apsaras-lord, I split the testicles, I bind fast the member.“⁵⁶

Whitney übersetzt das Wort *śikhaṇḍin* mit „crested“, er sagt aber auch, dass gemäß Sāyaṇas Kommentar das Wort auch als „Pfau“ verstanden werden kann; in diesem Fall würde *ānr'tyataḥ śikhaṇḍīno gandhārvasya* „des wie ein Pfau hertanzenden Gandharvas“ bedeuten.⁵⁷ Diese Interpretation ist deswegen interessant, weil wir tanzende Pfauen auch im *Rāmāyaṇa* treffen werden.

Es gibt ferner soziale Ereignisse, zu denen die Menschen tanzen. Der Tanz spielt also noch immer eine wichtige Rolle, obwohl die sozialen Verhältnisse im Vergleich zum *Ṛgveda* schon andere sind.

AV XII.1.41:

„On whom, the earth, mortals sing [and] **dance** (*nr'tyanti*) with loud noises; on whom they fight; on whom speaks the shout, the drum – let that earth push forth our rivals; let earth make me free from rivals.“⁵⁸

⁵⁶ Whitney 1905:212.

⁵⁷ Whitney 1905:212.

⁵⁸ Whitney 1905:668.

2.2. Die Upaniṣaden

Die Upaniṣaden beinhalten nur wenige konkrete Verweise auf Tanz. Sie sind trotzdem wichtig im Hinblick auf unser Thema, da sie sich mit dem Thema Ästhetik beschäftigen und somit zur gar nicht umfangreichen Literatur Indiens über Ästhetik und Philosophie der Kunst beitragen. Der Index von Olivelle's *Early Upaniṣads* listet nur eine Stelle auf, an der es um den Tanz geht. Diese Stelle findet sich in der *Katha-Upaniṣad*:

KathaUp. 1.26:

„[Naciketas]: Since the passing days of a mortal, O Death, sap here the energy of all the senses,

And even a full life is but a trifle

So keep your horses, your songs and **dances!**”⁵⁹

Das Wort *nṛtya* (Tanz), das hier verwendet wird, kommt gemäß dem Index von Jacob⁶⁰ an keiner anderen Stelle in den Upaniṣaden vor. Das Wort *naṭa* (Tänzer, Schauspieler) kommt auch nur zweimal, in der *Maitrāyanīya-Upaniṣad* vor.⁶¹

Die Texte, die ab hier untersucht werden, überlappen sich chronologisch mit verschiedenen Entwicklungsphasen des *Rāmāyaṇa*.

2.3. Die Ritualsūtras

Die Śrautasūtras sind Anleitungen zur Durchführung der Opferrituale, die in der vedischen Zeit verbreitet waren⁶², während die Gṛhyasūtras für die häuslichen Rituale, die von dem Familienvater durchgeführt wurden, Anleitungen geben. Wie Gonda feststellt⁶³, sind diese Texte, aber vor allem die Gṛhyasūtras wichtige historische Belege, die uns viel über das alltägliche Leben der Menschen in Indien zur Zeit der Entstehung dieser Texte verraten. Aus

⁵⁹ Olivelle 1996:234.

⁶⁰ Jacob 1963:507.

⁶¹ MaitrāyanīyaUp. 4.2 und 7.8.

⁶² Gonda 1977:489.

⁶³ Gonda 1977:623.

den Gr̥hyasūtras kann man schließen, dass alle Aspekte des Lebens ritualisiert waren (Geburt, Hochzeit, Tod, tägliche Rituale, etc.).

Tanz kommt im *Śāṅkhāyana-Gr̥hyasūtra* als Teil des Hochzeitrituals vor. Bevor die Braut zum Haus des Bräutigams getragen wird, werden verschiedene Vorbereitungen gemacht, unter anderem wird Tanz von Frauen aufgeführt:

ŚāṅkhGS. 1.11.5:

„After they have regaled four or eight women, who are not widows, with lumps of vegetables, Sura, and food, these should **perform a dance** (*ānartanaṃ kuryuḥ*) four times.⁶⁴”

In den Śrautasūtras sind Instrumentalmusik und Gesang oft Teil der Rituale; sie sind aber nur selten von Tanz begleitet. Im *Kātyāyana-Śrautasūtra* findet sich ein Beispiel; die Stelle gibt eine Anleitung zur Durchführung des *pitṛmedha*-Rituals, das jedes Jahr nach dem Tod des Vaters durchgeführt werden kann:

KātyŚS 21.3.11:

„The day (meant for the distribution of food) should also include **dancing** (*nṛtya*), singing and playing on (various kinds of) music instruments in its programme.“⁶⁵

2.4. Das *Kāmasūtra*

Das dritte Kapitel des ersten Buches des *Kāmasūtra* listet die weltlichen und gesellschaftlich relevanten Künste auf (KS I.3.15)⁶⁶. Ihre Zahl ist 64 und unter ihnen befinden sich auch Musik, Drama und Tanz. Tanz (*nṛtya*) wird sogar gleich an der dritten Stelle genannt. Diese 64 Künste zu meistern bedeutet das Erlangen von verschiedenen Vorteilen in der Gesellschaft. Wenn sich eine Kurtisane diese Künste aneignet, wird sie zum Status der *gaṇikā* erhoben (I.3.17) und von der Öffentlichkeit, von Männern und sogar vom König

⁶⁴ Oldenberg 1886:25.

⁶⁵ Ranade 1978:553.

⁶⁶ Nummerierung nach der Edition von Radhavallabh Tripathi; s. Tripathi 2005:92ff.

verehrt. Die *gaṇikā*, die auch im *Rāmāyaṇa* vorkommt, muss also eine höhere Stellung als eine einfache Kurtisane gehabt haben.

Frauen, die die 64 Künste beherrschen, können ohne Schwierigkeiten jeglichen Mann entzücken, auch wenn er einen Harem von Frauen hat, und wenn sie von ihrem Mann getrennt sind und in ein anderes Land ziehen müssen, können sie mit diesen Künsten ihren Lebensunterhalt bestreiten (I.3.19-20). Der Mann hingegen, der diese Künste gemeistert hat, erweckt Zuneigung in den Frauen, unabhängig von seinem sozialen Status (I.3.21-22).

Zusammenfassend können wir feststellen, dass der Tanz schon in der Literatur Indiens vor der epischen Periode in vielen Kontexten vorkommt: er wird mit Göttern und übernatürlichen Wesen assoziiert; ist Teil des Rituals und des alltäglichen Leben und wird auch als Kunst anerkannt.

3. Der Tanz im *Rāmāyaṇa*

3.1. Zur Methode der Suche und Auswahl der Textstellen

Prinzipiell habe ich drei Methoden bei der Suche nach den Textstellen über den Tanz im *Rāmāyaṇa* verwendet:

1. Suche in der Sekundärliteratur
2. Suche in der Übersetzung oder im Sanskrittext
3. Suche im Digital Corpus of Sanskrit.⁶⁷

Oft war die Kombination von mehr als einer Methode erfolgreich. Vatsyayan⁶⁸ oder Hedge⁶⁹ erwähnen mehrere Textstellen; sie beziehen sich allerdings nicht auf die kritische Ausgabe. Trotzdem stellten sie einen guten Ausgangspunkt für das Auffinden der Textstellen dar. Das Digital Corpus of Sanskrit enthält eine vollständige und mit *tags* versehene digitalisierte Version des Textes der kritischen Ausgabe; man kann nach einzelnen Wörtern und Verbalwurzel suchen und ihre Vorkommnis prüfen. Das heißt, wenn man mit der relevanten Terminologie vertraut ist, kann man alle einschlägigen Textstellen finden. Schauen wir uns ein konkretes Beispiel an!

Wenn man die Wurzel *nṛt* in dem Feld „Query“ auf der Webseite eingibt oder in dem „Dictionary“ aussucht, bekommt man das entsprechende Datenblatt.⁷⁰ Neben Bedeutung, verbalen und nominalen Formen zu dieser Wurzel sieht man das Feld „References“, wo man herausfinden kann, wie oft das Wort in einem bestimmten (im DCS schon digitalisierten) Text vorkommt. Nicht alle Texte sind vollständig digitalisiert, das *Rāmāyaṇa* aber schon. Deshalb können wir feststellen, dass die Wurzel *nṛt* und ihre verschiedenen Ableitungen im *Rāmāyaṇa* dreizehnmal vorkommen. Wenn man dann unter „References“ auf „*Rāmāyaṇa*“ klickt, bekommt man alle dreizehn Textstellen.⁷¹ Unter „Context“ kann man die jeweiligen Textstellen in ihrem ursprünglichen Kontext (geordnet nach Kapiteln) finden.

⁶⁷ <http://kjc-fs-cluster.kjc.uni-heidelberg.de/dcs/>

⁶⁸ Vatsyayan 2007.

⁶⁹ Hedge 1999.

⁷⁰ <http://kjc-fs-cluster.kjc.uni-heidelberg.de/dcs/index.php?contents=einzelwort&IDWord=78385>

⁷¹ <http://kjc-fs-cluster.kjc.uni-heidelberg.de/dcs/index.php?contents=fundstellen&IDWord=78385&IDText=127>

Auf diese Weise lassen sich die Textstellen in der kritischen Ausgabe, in denen es um Tanz geht, einfach und ganzheitlich finden. Mithilfe dieser Methode gebe ich im nächsten Unterkapitel einen Überblick über alle relevanten Stellen des Textes gemäß der kritischen Ausgabe.

Wie aber in den nächsten Kapiteln zu sehen sein wird, sind nicht alle relevanten Textstellen in der kritischen Ausgabe enthalten. Auf die Textstellen, die sich nur in den Varianten finden, bin ich durch das Lesen der verschiedenen Übersetzungen oder des originalen Sanskrittextes gekommen.

Bei der Auswahl der Textstellen, die ich übersetzt und näher untersucht habe, habe ich darauf geachtet, dass ich jeweils zumindest ein Beispiel zu allen Aspekten und Bedeutungen des Tanzes, die im Epos ersichtlich sind, habe. Um einen Kontext zu schaffen, habe ich oft nicht nur die Strophen, in denen Worte für „Tanz/Tanzen“ vorkommen, übersetzt, sondern mehrere Strophen, in einigen Fällen sogar längere Passagen. In diesen Fällen habe ich gedacht, dass es interessant oder wichtig ist, die Strophen, in denen es um Tanz geht, in einem größeren Kontext zu sehen. Diese längeren Passagen inkludiere ich im Appendix.

3.2. Überblick über die den Tanz betreffenden Stellen des kritischen Textes gemäß der verwendeten Terminologie

In diesem Kapitel möchte ich einen Überblick über die Erwähnungen des Tanzes im *Rāmāyaṇa* in der Form des kritischen Textes geben. Dabei liste ich alle Textstellen in der kritischen Ausgabe, die sich mit dem Tanz beschäftigen, auf. Gleichzeitig möchte ich auch untersuchen, welche Terminologie für den Tanz im Epos verwendet wurde und ob diese sich im Laufe der Entwicklung des Textes geändert hat.

Zuerst führe ich die Textstellen gemäß der Terminologie an und untersuche, wie die einzelnen Termini in verschiedenen Interpretationen übersetzt wurden.

śailūsa

Es ist schwierig zu sagen, auf welche Art von Darsteller sich *śailūsa* bezieht. Laut dem Wörterbuch von Monier-Williams bedeutet das Wort „actor“, „public dancer“ oder „tumbler“.

Gemäß Vatsyayan bezieht sich das Wort auf eine gesellschaftliche Klasse, und der Tanzlehrer der Mädchen am Königshof wird auch mit diesem Wort bezeichnet.⁷² Das Wort kommt an fünf Stellen in der kritischen Ausgabe vor:

- AK 27.8
- AK 77.15
- KK 40.41
- UK 12.22
- UK 90.11

Dutt übersetzt das Wort in den zwei AK-Strophen als „actor“⁷³, während er es in den anderen drei Strophen als auf einen Gandharvakönig bezogen versteht.⁷⁴ In der Übersetzung des Goldman-Teams wird das Wort in den AK-Strophen einmal als „procurer“⁷⁵ und einmal als „actor“⁷⁶ übersetzt, und in der KK-Strophe wird es auch als Name eines Gandharvas verstanden⁷⁷. In der Strophe AK 77.15 kommen auch die Frauen der Schauspieler vor; laut der Anmerkung des Goldman-Teams⁷⁸ waren diese Frauen sowohl als Schauspielerinnen als auch als Prostituierte tätig.⁷⁹

Mayrhofer übersetzt das Wort als „Tänzer“ oder „Sänger“ und bemerkt, dass es wahrscheinlich ein Fremdwort ist.⁸⁰

nata, nartaka und ihre verschiedene Formen

naṭa

Wie wir im Folgenden sehen werden, kommt *naṭa* immer nur gemeinsam mit *nartaka* vor, wobei *nartaka* einmal auch allein steht. Laut Monier-Williams (MW) bedeutet das Wort „actor“, „dancer“ oder „mime“; Böthlingk (PW) nennt von diese Bedeutungen nur

⁷² Vatsyayan 2007:167.

⁷³ Dutt 2004:Bd. 1:87 und 213.

⁷⁴ Dutt 2004:Bd. 2:117, Bd.4:35, 233.

⁷⁵ Goldman 1986:140.

⁷⁶ Goldman 1986:245.

⁷⁷ Goldman 1994:147.

⁷⁸ Goldman 1986:469.

⁷⁹ Die Übersetzung des UK seitens des Goldman-Teams wurde noch nicht veröffentlicht.

⁸⁰ Mayrhofer 1992-2001:Bd. 2:655.

„Schauspieler“. Vatsyayan versteht unter *naṭa* den „professional actor“.⁸¹ Die weitere Analyse gebe ich unten bei *nartaka*. Dies sind die Stellen, an denen das Wort *naṭa* vorkommt:

- BK.12.7
- AK.6.14
- AK.61.13
- UK.56.3
- UK.82.17

nartaka

Im Gegensatz zu *naṭa* bedeutet *nartaka* laut Vatsyayan „professional dancer“.⁸² MW gibt als Bedeutung „dancer“, „singer“, „actor“ und sogar „dancing-master“ an. Böhlingk nennt nur die Bedeutung „Tänzer“. Vatsyayan und Böhlingk machen also eine klare Trennung zwischen *naṭa* und *nartaka*, Schauspieler und Tänzer. Meiner Meinung nach ist die Trennung im Fall des *Rāmāyaṇa* nicht so klar auszumachen, allein aus dem Grund, dass die beiden Termini fast immer gemeinsam auftreten, und es kann auch nicht genau festgestellt werden, welcher Künstler was genau gemacht und aufgeführt hat. Die fett gedruckte Stelle in der folgenden Liste, AK 85.46, ist die einzige, in der *nartaka* allein, ohne *naṭa*, vorkommt:

- BK 12.7
- AK 6.14
- AK 61.13
- **AK 85.46**
- UK 56.3
- UK 82.17

Dutt übersetzt *naṭanartaka* völlig inkonsequent, nämlich als „dancers and conductors of theatres“⁸³ „stage managers, dancers“⁸⁴, „theatrical managers and performers“⁸⁵,

⁸¹ Vatsyayan 2007:167.

⁸² Vatsyayan 2007:167.

⁸³ Dutt 2004:Bd. 1:29.

⁸⁴ Dutt 2004:Bd. 1:117.

⁸⁵ Dutt 2004:Bd. 1:179.

„songsters“⁸⁶ und „actors, dancers“⁸⁷; *nartaka* allein gibt er mit „dancers“ wieder.⁸⁸ Das Goldman-Team übersetzt konsequent mit „actors and dancers“, resp. „dancers“.⁸⁹

Das Wort *nartaka* stammt aus der Wurzel *nṛt*, die in verschiedenen Formen an den folgenden Stellen im Epos vorkommt:

- BK 31.11
- BK 72.25
- AK 35.32
- AK 85.23
- KK 1.18
- KK 27.24
- SK 22.41
- SK 59.14
- YK 30.9
- YK 116.62
- UK 6.46
- UK 10.7
- UK 28.24

Die Wurzel *nṛt* oder *nart* bedeutet laut Mayrhofer „tanzen, sich rhythmisch oder mimisch bewegen, etwas (Tanz, Mimus, Tatenschilderungen) aufführen“.⁹⁰ Er merkt an, dass die Herkunft dieser indoarischen Wurzel ungesichert ist.

In Verbindung mit dem Präverb *upa-* kommt die Wurzel auch vor. *upanṛt* bedeutet „herumtanzen“ oder „vor jemandem tanzen“; das Wort kommt an folgenden Stellen vor:

- AK 85.44
- ArK 1.3
- KK 1.18

⁸⁶ Dutt 2004:Bd. 4:179.

⁸⁷ Dutt 2004:Bd. 4:221.

⁸⁸ Dutt 2004:Bd. 1:227.

⁸⁹ Goldman 1984:147; 1986:93,215,261.

⁹⁰ Mayrhofer 1992-2001:Bd. 2:21.

- UK 41.15

In der ArK-Strophe übersetzt das Goldman-Team einfach mit „danced“, in den AK- und KK-Strophen mit „danced before“.⁹¹

Das Substantiv *nṛtta* (Tanz, Aufführung⁹²) kommt an folgenden Stellen vor:

- KK 50.17

- SK 8.30

- SK 9.4

- SK 18.10

- UK 20.8

Das Goldman-Team übersetzt jedes Mal mit “dancing”.⁹³

nāṭaka

So wie *naṭa* bedeutet laut MW auch *nāṭaka* „actor“, „dancer“ oder „mime“, aber auch „any play or drama“ oder „a kind of play“, was mit der Übersetzung Vatsyayans als „drama proper“⁹⁴ übereinstimmt. Die Stellen sind folgende:

- AK 63.4

- BK 5.12

Dutt übersetzt das Wort einmal als „theater“ („And the mighty city contained theatres for females“)⁹⁵ und einmal als „performed scenes“.⁹⁶ Das Goldman-Team übersetzt in der AK-Strophe mit „staged dramatic pieces“⁹⁷, und in der BK-Strophe übersetzt es das Kompositum *vadhūnāṭakasāṅghaiḥ* mit „troops of actresses“⁹⁸, wobei angemerkt wird, dass das erste Glied des Kompositums auch als ein *dvandva*-Kompositum verstanden werden kann;

⁹¹ Goldman 1986:261, 1991:87, 1994:56.

⁹² Mayrhofer 1992-2001:Bd. 2:21.

⁹³ Goldman 1994:165, 1996:137,139,167.

⁹⁴ Vatsyayan 2007:168.

⁹⁵ Dutt 2004:Bd. 1:16.

⁹⁶ Dutt 2004:Bd. 1:182.

⁹⁷ Goldman 1986:217.

⁹⁸ Goldman 1984:135.

in diesem Fall wäre das gesamte Kompositum als „hosts of women and actors“ zu übersetzen.⁹⁹

Laut Viśvanātha Kavirājas Werk über Ästhetik, dem *Sāhityadarpaṇa*, gehört ein *nāṭaka* zur *kāvya*-Literatur und ist eine Art von Schauspiel.¹⁰⁰ Wir können also feststellen, dass *nāṭaka* wahrscheinlich mit Tanz nichts direkt zu tun hat.

las

Die Wörter *lāsa* oder *lāśya* bedeuten laut MW „dance“ oder „dancing“, „jumping“; damit stimmt Vatsyayans Interpretation überein.¹⁰¹ Sie stammen von der Wurzel *las*, deren Bedeutung laut Mayrhofer „zucken, sich hin- und herbewegen, sich lebhaft bewegen“ ist, und auf diesen Bedeutungen fußen weitere Bedeutungen, wie „herumtollen, spielen, tanzen, hervorbrechen, usw.“¹⁰²

Das Kausativ *lāsay* kommt nur einmal im Epos vor, nämlich in AK.63.4, und die Stelle ist dieselbe, an der auch *nāṭaka* vorkommt. Dutt und das Goldman-Team übersetzen mit „danced“.¹⁰³

gaṇikā

gaṇikā bedeutet laut den Wörterbüchern MW und PW „Kurtisane“, die gemäß Vatsyayan meistens mit Musik und Singen assoziiert wurde.¹⁰⁴ Da aber Kurtisanen in der indischen Kulturgeschichte oft als tanzende Frauen dargestellt sind, wäre zu untersuchen, ob dies auch im *Rāmāyaṇa* der Fall ist. *gaṇikās* werden an folgenden Stellen erwähnt:

- BK 8.21
- BK 9.5
- AK 45.19

⁹⁹ Goldman 1984:289.

¹⁰⁰ S. zum Beispiel: *Sāhityadarpaṇa* 510.

¹⁰¹ Vatsyayan 2007:168.

¹⁰² Mayrhofer 1992-2001:Bd. 3:440.

¹⁰³ Dutt 2004:Bd. 1:182 und Goldman 1986:217.

¹⁰⁴ Vatsyayan 2007:167.

Wenn wir uns diese Stellen anschauen, können wir aber feststellen, dass in ihnen Tanz nicht erwähnt wird. Deswegen können wir die Erwähnungen von Kurtisanen im *Rāmāyaṇa* nicht mit Tanz in Verbindung bringen.

Tabelle 1: Textstellen nach Kāṇḍas geordnet

Die vorhergehende Untersuchung hat ergeben, dass *gaṇikā* im *Rāmāyaṇa* nicht mit Tanz in Verbindung steht und das Wort *nāṭaka* auch nichts direkt mit Tanz zu tun hat; deswegen erscheinen diese Wörter in den folgenden Tabellen nicht.

	BK	AK	ArK	KK	SK	YK	UK
Śailūṣa	–	AK 27.8 AK 77.15	–	KK 40.41	–	–	UK 12.22 UK 90.11
naṭa	BK 12.7	AK 6.14	–	–	–	–	UK 56.3 UK 82.17
nartaka	BK 12.7	AK 6.14 AK 61.13 AK 85.46	–	–	–	–	UK 56.3 UK 82.17
nṛt	BK 31.11 BK 72.25	AK 35.32 AK 85.23 AK 85.44 (upa-)	ArK 1.3 (upa-)	KK 1.18 (upa-) KK 27.24	SK 22.41 SK 59.14	YK 30.9 YK 116.62	UK 6.46 UK 10.7 UK 28.24 UK 41.15 (upa-)
nṛtta	–	–	–	KK 50.17	SK 8.30 SK 9.4 SK 18.10	–	–
lāsya	–	AK 63.4	–	–	–	–	–

Anhand dieser Tabelle kann man sehen, dass der Tanz und der damit verbundene Begriff des Tänzers in jedem Buch des Epos vorkommen. Die wenigsten Vorkommnisse (nur eine Stelle) finden sich im *Aranyakāṇḍa*, und in dem längsten Buch, dem *Yuddhakāṇḍa*, sind auch nur zwei Stellen enthalten. Die meisten (10 Stellen) befinden sich im *Ayodhyākāṇḍa* und

im *Uttarakāṇḍa*. Der *Sundarakāṇḍa* enthält 5, der *Bālakāṇḍa* und der *Kiṣkindhākāṇḍa* 4 Stellen.

Tabelle 2.: Textstellen nach Entwicklungsphasen geordnet¹⁰⁵

	Phase 1	Phase 2	Phase 3
śailūṣa	AK 77.15	AK 27.8 KK 40.41	UK 12.22 UK 90.11
naṭa	–	AK 6.14 AK 61.13	BK 12.7 UK 56.3 UK 82.17
nartaka	–	AK 6.14 AK 61.13	BK 12.7 UK 56.3 UK 82.17
nṛt	AK 35.32 KK 1.18 (<i>upa-</i>) SK 22.41 SK 59.14	AK 85.23 AK 85.44 (<i>upa-</i>) KK 27.24 YK 30.9 YK 116.62	BK 31.11 BK 72.25 UK 6.46 UK 10.7 UK 28.24 UK 41.15 (<i>upa-</i>)
nṛtta	KK 50.17 SK 9.4 SK 18.10	SK 8.30	–
las	AK 63.4	–	–

Diese Tabelle erlaubt uns einerseits festzustellen, ob und wie sich die Terminologie um den Tanz im Laufe der Entwicklungsphasen geändert hat, andererseits zu sehen, in welcher Phase der Tanz am häufigsten erwähnt wird. Daraus können wir eventuell auf die Popularität des Tanzes schließen.

Wir können feststellen, dass sich die Terminologie im Laufe der ersten drei Entwicklungsphasen nicht wesentlich geändert hat. Das Verb *nṛt* ist in allen drei Phasen

¹⁰⁵ Nach Brockingtons Klassifikation, s. Brockington 1984:329 und ab Seite 10. dieser Arbeit.

vertreten. Die Nomina, die den Tanz oder Tänzer bezeichnen, kommen meistens auch in den ersten drei Entwicklungsphasen vor, oder sie kommen dort nur so selten vor, dass wir aus ihrer Vorkommnis keine Folgerungen ziehen können. Interessant ist aber, dass die Wörter *naṭa* und *nartaka*, die meistens gemeinsam vorkommen und mit denen die Schauspieler und/oder Tänzer bezeichnet werden, erst ab der zweiten Phase vorkommen. An den unten analysierten Beispielen werden wir auch sehen, dass *naṭa* und *nartaka* oft unter anderen Berufen aufgelistet sind. Wir können also annehmen, dass ab der Zeit der zweiten Entwicklungsphase eine Professionalisierung des Tanzes vor sich ging und es schon professionelle Tänzer gab. Davor wird nur das Wort *śailūṣa* für „Darsteller“ verwendet; wie aber schon erwähnt wurde, ist es schwierig zu sagen, welche Art von Darsteller das Wort bezeichnet; außerdem kommt es nur sehr selten vor.

Die Strophen, die zu den Phasen 4 und 5 gehören, kommen im kritischen Apparat oder Appendix der kritischen Ausgabe vor. Da das DCS nur den kritischen Text enthält, gehören alle Strophen, die in ihm inkludiert sind, zu den ersten drei Entwicklungsphasen. Da es nicht möglich ist, eine umfangreiche Liste der Textstellen über den Tanz in den letzten zwei Entwicklungsphasen zu geben, erscheinen sie in dieser Tabelle nicht. Wie wir später sehen werden, gibt es viele Strophen über Tanz, die nicht im kritischen Text, sondern in den Varianten vorkommen. Es ist möglich, dass diese Strophen aus einer der späteren Entwicklungsphasen stammen.

3.3. Vorstellung und Auswertung der ausgewählten Textstellen

Die unten stehende Liste enthält die Textstellen, die ich im folgenden Kapitel übersetzen und analysieren werde. Bei jeder Textstelle merke ich an, zu welcher Entwicklungsphase sie nach Brockingtons Klassifikation gehört. Die Reihenfolge der analysierten Textstellen folgt dieser Klassifikation, und nicht der Reihenfolge der Textstellen in dem Text.

- SK 22.23-42: Phase 1
- KK 50.16-17: Phase 1
- SK 18.9-10: Phase 1
- AK 63.1-4: Phase 1
- KK 1.1-19 und 47-48: Phase 1

- AK 85.33-48: Phase 2
- AK 6.10-14: Phase 2
- AK 61.10-13: Phase 2 (zum größten Teil identisch mit MBh. 12.67-68)
- SK 8.33-50: Phase 2
- UK 20.7-8: Phase 3
- BK 12.5.2-8: Phase 3

3.3.1 SK 22.36-37, 41-42¹⁰⁶

An dieser Stelle der Geschichte ist Sītā schon von Rāvaṇa entführt und lebt in einem *Aśoka*-Hain, der zu dem Harem des Dämonenkönigs gehört. Sie ist in einem schrecklichen Zustand, abgemagert und ohne Schmuckstücke. Rāvaṇa kommt mit seinen Frauen im Wald an und versucht, Sītā auf vielerlei Art und Weise zu verführen. Sie lehnt ihn ab, woraufhin er wütend wird und ihr ein Ultimatum stellt: entweder gibt sie sich ihm in zwei Monaten hin oder sie soll sterben. Nachdem der Dämonenkönig weggegangen ist, versuchen in Kapitel 22 seine Frauen Sītā darüber zu überzeugen, dass sie Rāvaṇa als Ehemann annehmen soll. Zuerst schildern sie Rāvaṇas gute Eigenschaften und verwenden schöne Worte, dann bedrohen sie sie mit dem schrecklichsten Tod.

36.) *tatas tu praghasā nāma rākṣasī vākyaṃ abravīt
kaṅṭham asyā nṛśaṃsāyāḥ pīḍayāmaḥ kim āsyate*

36.) Danach aber sagte eine Dämonin namens Praghasā¹⁰⁷: Pressen wir den Hals dieser bösen Frau zusammen; wieso weiter warten?

37.) *nivedyatāṃ tato rājñe mānuṣī sā mṛteti ha
nātra kaś cana saṃdehaḥ khādateti sa vakṣyati*

37.) Danach soll dem König bekannt gegeben werden, dass die menschliche Frau gestorben ist. Er wird sagen: Fresst sie! Es gibt keinerlei Zweifel darüber.

¹⁰⁶ Eine vollständige Übersetzung der Passage SK. 22.23-42 findet sich im Appendix.

¹⁰⁷ „Die Fresserin“

(...)

41.) *surā cānīyatām kṣipraṃ sarvaśokavināśinī
mānuṣaṃ māṃsam āsādyā nṛtyāmo 'tha nikumbhilām*

41.) Und Schnaps soll schnell herbeigebracht werden, der Zerstörer allen Kummers. Nachdem wir uns menschlichen Fleisches bedient haben, **tanzen** wir dann auf Nikumbhilā¹⁰⁸.

42.) *evaṃ saṃbhartsyamānā sā sītā surasutopamā
rākṣasībhiḥ sughorābhir dhairyam utsrjya roditi*

42.) Sītā, die der Tochter eines Gottes gleich war, von den sehr abscheulichen Dämoninnen so bedroht, verlor ihre Standhaftigkeit und weinte.

An dieser Stelle ist der Tanz Teil eines fürchterlichen Rituals. Die Dämoninnen versuchen, Sītā zu erschrecken, und schildern dabei, was für eine furchtbare Feierlichkeit sie durchführen werden, wenn sie sie fressen werden. Für die Dämoninnen gehört Tanz zu dieser Feierlichkeit, und sie tanzen aus Freude; insofern unterscheidet sich diese Stelle nicht von anderen Stellen, an denen Tanz Teil eines fröhlichen Festes ist. Dadurch aber, dass Sītā vor ihnen und vor ihrem schrecklichen angedrohten Schicksal Angst hat, bekommt der Tanz auch einen fürchterlichen Aspekt. Ich habe keine andere Stelle im Epos gefunden, wo Tanz durch seinen Kontext eine erschreckende Rolle spielt. Der fürchterliche Aspekt des Tanzes ist aber in der indischen Mythologie wohl bekannt, vor allem im Zusammenhang mit dem Gott Śiva und mit der Göttin Kālī.

Die Göttin Kālī hat in der Mythologie fast immer einen fürchterlichen Charakter.¹⁰⁹ Sie schaut erschreckend aus – ihre Haut ist dunkel, sie trägt eine Schädelkette um ihren Hals und Schlangen als Armreifen, und ihr Mund ist oft mit Blut beschmiert. Sie wird meistens auf dem Schlachtfeld als eine fürchterliche Kämpferin dargestellt, oft auf Leichen stehend oder tanzend. Kālī ist die Gemahlin des Gottes Śiva, und sie ist in der Ikonographie meistens mit ihm assoziiert. Eine ihrer berühmtesten Darstellungen ist diejenige als Dakṣiṇakālī, auf dem

¹⁰⁸ Nikumbhilā kommt im Epos mehrmals vor; aus dem Vers YK 71.13 geht hervor, dass es sich um einen *caitya* oder eine Kultstätte handelt (*caityaṃ nāma nikumbhilā*). In dem Abschnitt YK 60.18-25 führt Indrajit dort ein Opfer durch. S. auch Brockington 1976:128.

¹⁰⁹ Kinsley 1986:116.

Friedhof auf Śivas danieder liegendem Körper tanzend. Der Legende nach wurde die Göttin auf dem Schlachtfeld vom Blut ihrer Opfer betrunken und begann ohne Kontrolle zu tanzen. Um ihr Herumtoben aufzuhalten, legte sich Śiva als Leiche auf den Boden, in der Hoffnung, dass Kālī sich beruhigen würde, wenn sie ihn erkennen haben würde.¹¹⁰

Eine andere, südindische Legende erzählt von einem Tanzwettbewerb zwischen Kālī und Śiva.¹¹¹ Die Göttin versetzt ein ganzes Waldgebiet in Schrecken und ein Anhänger Śivas bittet den Gott, Kālī aus dem Wald zu verjagen. Śiva fordert Kālī zu einem Tanzwettbewerb auf und besiegt sie. Obwohl Śiva hier fähig ist, die Göttin zu zähmen, ist dies meistens nicht der Fall. Im Gegenteil, oft ist es Kālī, die Śiva zu zerstörerischem Verhalten anstiftet. In Bhavabhūtis *Mālatīmādhava*¹¹² tanzen die beiden gemeinsam so fieberhaft, dass sie die ganze Welt gefährden. In den Fällen, wo sich Śiva zerstörerisch verhält, ist es meistens seine andere Gemahlin, Pārvatī, die ihn beruhigt.¹¹³

Das Konzept des tanzenden Śiva stammt aus Südindien, und sein Tanz wird *tāṇḍava* (ein dravidisches Wort mit der Bedeutung „aufspringen, überspringen, hüpfen, tanzen“) genannt.¹¹⁴ Auf Sanskrit wird der tanzende Gott Naṭarāja (König der Tänzer) genannt. Im Tanz des Gottes manifestieren sich seine fünf Tätigkeiten: Schöpfung, Erhaltung und Zerstörung (der Welt), Verhüllung und Gnade.¹¹⁵ Wir sehen also, dass auch eine der Tätigkeiten, die mit dem kosmischen Tanz des Gottes assoziiert sind, fürchterlich ist: die Zerstörung.

Die oben genannten Beispiele zeigen, dass der fürchterliche Aspekt des Tanzes in der Mythologie gut belegt ist. In diesen Fällen erzeugt der Tanz durch seinen besonderen Charakter Schrecken in seinen Zuschauern. Ein Beispiel dafür sind auch die oben analysierten Strophen aus dem *Rāmāyaṇa*.

¹¹⁰ Kinsley 1986:130.

¹¹¹ Kinsley 1986:119.

¹¹² Sanskrit-Schauspiel aus dem 8. Jahrhundert n.Ch.

¹¹³ Kinsley 1986:120.

¹¹⁴ Amaladass 2004:67.

¹¹⁵ Amaladass 2004:99.

3.3.2 KK 50.16-17

Auf ihrer Suche nach Sītā kommen Hanumān und die Affen in einem schönen goldenen Wald an. Dort treffen sie eine Asketin, Svayamprabhā, die ihnen die Geschichte des Waldes erzählt. Der Wald wurde von Māya geschaffen, der eine lange Zeit dort lebte. Dann aber verliebte er sich in die Apsaras namens Hemā und wurde deswegen von Purāṇḍara¹¹⁶ getötet. Daraufhin gab Gott Brahmā den Wald und das Haus darin an Hemā weiter, die jetzt dort lebt. Svayamprabhā, die den Wohnsitz Hemās bewacht, fragt die Affen, warum sie in diesen Wald gekommen seien.

16.) *duhitā merusāvarṇer ahaṃ tasyāḥ svayamprabhā
idaṃ rakṣāmi bhavanaṃ hemāyā vānarottama*

16.) Ich, Svayamprabhā, Tochter des Merusāvarṇi, beschütze den Wohnsitz dieser Hemā, o vorzüglicher Affe.

17.) *mama priyasakhī hemā nṛttaḡītaviśārādā
tayā dattavarā cāsmi rakṣāmi bhavanottamam*

17.) Hemā, die bewandert ist in **Tanz** und Gesang, ist meine liebe Freundin, und ich habe von ihr einen Wunsch gewährt bekommen; so behüte ich den vorzüglichen Wohnsitz.

Im *Rāmāyaṇa* gibt es sechs weitere Textstellen, an denen von Apsarassen die Rede ist, die tanzen. Diese sind:

- BK 72.25 (zusammen mit Gandharvas, die singen)

*nanṛtuś cāpsaraḥsaṃghā gandharvās ca jaguḥ kalam
vivāhe raghumukhyānāṃ tad adbhutam ivābhavat*

Und eine Schar von Apsarassen tanzte und Gandharvas sangen wohlklingend bei der Hochzeit der Vornehmsten unter den Nachkommen Raghus. Das war wie ein Wunder.

¹¹⁶ Name des Gottes Indra; s. Brockington 1976:112.

- AK 85.46 (zusammen mit Gandharvas, die singen) – Sanskrit-Text und Übersetzung s. Kapitel 3.3.6.

- ArK 1.3 (im Kreis der Einsiedeleien im Daṇḍaka-Wald)

*śaranyam sarvabhūtānām susaṃmṛṣṭājiraṃ sadā
pūjitaṃ copanṛtaṃ ca nityam apsarasām gaṇaiḥ*

Er war eine Zuflucht für alle Wesen; seine Höfe waren immer gut gereinigt und Scharen von Apsarasen verehrten ihn und tanzten dort immer herum.

- YK 116.62 (zusammen mit Gandharvas, die singen)

*prajāgur devagandharvā **nanṛtuś** cāpsarogaṇāḥ
abhiṣeke tadarhasya tadā rāmasya dhīmataḥ*

Götter und Gandharvas sangen und Scharen von Apsarasen tanzten dann bei der Weihe des dieser würdigen Rāma, des weisen.

- UK 10.7 (aus den vorherigen Strophen erfahren wir, dass Vibhīṣaṇa, Bruder des Rāvaṇa, als Meditationsübung 5000 Jahre lang auf einem Bein gestanden war.)

*samāpte niyame tasya **nanṛtuś** cāpsarogaṇāḥ
papāta puspavarṣaṃ ca kṣubhitāścāpi devatāḥ*

Nachdem seine Observanz abgeschlossen war, tanzten Scharen von Apsarasen, und ein Blütenregen fiel und auch die Gottheiten waren aufgeregt.

- UK 28.24

*nānāvādyāni vādyanta stutayaś ca samāhitāḥ
nanṛtuś cāpsaraḥsamghāḥ prayāte vāsave raṇam*

Als der Abkömmling der Vasus sich in die Schlacht aufgemacht hatte, wurden verschiedene Instrumente gespielt und Lobpreisungen vorgebracht und Scharen von Apsarasen tanzten.

„Apsarasen sind schöne Frauen, halbgöttliche Wesen, die im Himmel zu Hause sind und immer wieder mit Nymphen der griechischen Mythologie verglichen werden“ – schreibt Maria Waldsich in ihrer Diplomarbeit über die Apsarasen im *Mahābhārata*.¹¹⁷ Sie stellt fest, dass die allgemeinen Charakteristika, die oft mit Apsarasen assoziiert sind, sich meistens aus Geschichten über einzelne Apsarasen ableiten lassen. Trotzdem gibt es verschiedene Tätigkeiten, in denen sich Apsarasen häufig, an mehreren Textstellen engagieren.¹¹⁸ Der Tanz ist eine von diesen Tätigkeiten.

Bei der obigen Serie von Strophen habe ich vermerkt, dass an drei der sechs Stellen die Apsarasen gemeinsam mit den Gandharvas vorkommen und die letzteren mit Musik und Singen assoziiert sind. Im *Mahābhārata* ist dies genauso, und Waldsich erwähnt, dass die beiden Wesensklassen schon in den Veden vorkommen und im *Atharvaveda* die Gandharvas sogar als Herren oder Ehemänner der Apsarasen dargestellt werden.¹¹⁹ Die beiden Wesensklassen unterscheiden sich von den anderen halbgöttlichen Wesen durch ihre künstlerischen Tätigkeiten.

3.3.3 SK 18.9-10

Rāvaṇa versucht, Sītā zu überzeugen, ihn als Gatten zu akzeptieren. Dabei äußert er seine Verehrung und sein Verlangen nach ihr und verspricht ihr, dass sie ein wunderbares Leben haben werde.

¹¹⁷ Waldsich 2008:7.

¹¹⁸ Waldsich listet 32 Textstellen aus dem *Mahābhārata* auf, an denen die Apsarasen tanzen. (Waldsich 2008:83ff.) Meistens tanzen sie aus einem fröhlichen Anlass, ebenso wie im *Rāmāyaṇa*, wo sie – wie oben gezeigt - z.B. bei einer Hochzeit, bei Rāmas Weihe oder aus Anlass der Vollendung einer langen Meditation tanzen. Im *Mahābhārata* sehen wir sie oft vor Göttern oder vor den Gästen der Götter tanzen, und sie werden sehr oft als bewundernswert beschrieben. Ihr Tanz hat also immer einen freudigen Aspekt und ist schön. Im *Mahābhārata* benutzen die Apsarasen den Tanz bei einigen Gelegenheiten auch zum Verführen oder Verwirren (V.9.15, III.44.9.29-31).

¹¹⁹ Waldsich 2008:141.

9.) *vicitrāṇi ca mālyāni candanāny agarūṇi ca
vividhāni ca vāsāṃsi divyāny ābharaṇāni ca*

10.) *mahārḥāṇi ca pānāni yānāni śayanāni ca
gītāṃ nṛttaṃ ca vādyam ca labha māṃ prāpya maithili*

9.-10.) O Tochter Mithilās¹²⁰! Nimm mich, nachdem ich verschiedenartige Blumengirlanden und Sandelholzprodukte und Gegenstände aus Agaru¹²¹, sowohl verschiedene Gewänder als auch himmlische Ornamente, und kostbare Getränke, Fahrzeuge und Lagerstätten, Gesang und **Tanz** und Instrumentalmusik besorgt habe.

Diese Stelle ist das Gegenteil zu der in 3.3.1 behandelten Stelle. Hier versucht Rāvaṇa, Sītā mit schönen Worten und Versprechen zu überzeugen, ihn anzunehmen. Tanz gehört zu den Dingen, die er ihr anbietet. Einerseits wird hier der schöne und angenehme Aspekt des Tanzes betont, andererseits sieht man, dass der Tanz Teil des Lebens am Hof Rāvaṇas ist. Wie wir später sehen werden, ist dies am Hof der Familie Rāmas genauso. In dieser Hinsicht unterscheiden sich die Guten und die Bösen im Epos nicht.

3.3.4 AK 63.1-4

Bharata hat einen Alptraum, und die Leute am Hof versuchen, ihn aufzumuntern.

1.) *yām eva rātriṃ te dūtāḥ praviśanti sma tāṃ purīm
bharatenāpi tāṃ rātriṃ svapno dṛṣṭo 'yam apriyaḥ*

1.) Während eben der Nacht, während der die Boten die Stadt betraten, wurde von Bharata seinerseits ein unangenehmer Traum gesehen.

2.) *vyuṣṭām eva tu tāṃ rātriṃ dṛṣṭvā taṃ svapnam apriyam
putro rājādhirājasya subhṛśaṃ paryatapyata*

¹²⁰ Mithilā ist der Geburtsort der Sītā.

¹²¹ Lat. *Aquilaria agallocha*, Deutsch: Adlerholzbaum, ein immergrüner Baum, dessen Harz und aromatisches Holz auch in der Medizin verwendet werden. S. <http://iu.ff.cuni.cz/pandanus/database/>, Suchwort „agaru“.

2.) Diesen unangenehmen Traum sah der Sohn des Königs der Könige während der Nacht, gerade als sie sich lichtete, und wurde sehr dadurch gepeinigt.

3.) *tapyamānaṃ samājñāya vayasāḥ priyavādinaḥ
āyāsaṃ hi vineṣyantaḥ sabhāyāṃ cakrire kathāḥ*

3.) Seine Angenehmes sprechenden Gefährten erkannten, dass er gepeinigt wurde, führten in der Versammlungshalle Konversation, nämlich mit dem Ziel, seine Seelenqual zu beseitigen.

4.) *vādayanti tathā śāntiṃ lāsanty api cāpare
nāṭakāny apare prāhur hāsyāni vividhāni ca*

4.) So musizierten sie zum Zwecke der Beruhigung und andere **tanzten**, wiederum andere trugen dramatische Theaterstücke vor und verschiedene Witze.

Wie in 3.3.3. sehen wir hier den Tanz im Kontext des Könighofes. Diesmal sind wir aber am Hof des Bruders von Rāma, Bharata, also im Land der „Guten“. Tanz wird gemeinsam mit Musik und Theater erwähnt; sie dienen gleichermaßen dem Zweck, den König zu beruhigen und letztendlich aufzumuntern. Hier wird also der „therapeutische“ und wohl auch fröhliche Aspekt des Tanzes herausgehoben; es gibt keinen besonderen wichtigen Anlass, wie z.B. ein Fest, zum Tanzen, sondern Tanz ist ein Teil des Alltagslebens in einer speziellen Situation. Obwohl es nicht eindeutig ausgedrückt wird, können wir annehmen, dass es sich hier nicht um professionelle Tänzer handelt, sondern dass sich die üblichen Mitglieder von Rāmas Gefolge tänzerisch betätigen.

3.3.5 KK 1.8, 16-19 und Strophen aus dem kritischen Apparat¹²²

Am Anfang dieses Buches kommt Rāma auf der Suche nach Sītā gemeinsam mit seinem Bruder zum Teich Pampā. Es ist Frühling, und die Lebendigkeit und Schönheit der Natur erfreuen ihn einerseits, macht ihn aber andererseits auch traurig, da er von seiner Geliebten getrennt ist. Die Abwesenheit der geliebten Person ist ein häufiges Thema in der indischen Dichtung.¹²³

Danach, im nächsten Kapitel, treffen die Bruder Sugrīva und die Affen.

8.) *prastareṣu ca ranyeṣu vividhāḥ kānanadrumāḥ*
vāyuvegapracalitāḥ puṣpair avakiranti gām

8.) Und die vielfältigen Waldbäume auf lieblichen Ebenen, die bewegt sind von der Kraft des Windes, bestreuen die Erde mit Blüten.

→ Strophen im kritischen Apparat¹²⁴

a) *patitaiḥ patamānaiś ca pādapasthaiś ca mārutaḥ*
kusumaiḥ paśya saumitre krīḍatīva samantataḥ

a) Siehe Saumitri¹²⁵, der Wind spielt gleichermaßen mit Blüten, die gefallen sind, die gerade dabei sind zu fallen, und die sich noch auf den Bäumen befinden, rundum.

Obwohl in dieser Strophe von Tanz noch nicht die Rede ist, sehen wir hier schon eine Vorwegnahme des Bildes des Tanzes, insofern die Blüten sich durch die Kraft des Windes bewegen.

¹²² Eine vollständige Übersetzung der Passage KK. 1.1-19 und 47-48 findet sich im Appendix.

¹²³ *viraha* (laut MW „abandonment, separation (esp. of lovers)“ in der Dichtung betrifft vor allem zwei Situationen: einerseits handelt es sich um das vom Gott Verlassensein, (s. Ellis 2009 über *virahabhakti*), andererseits um die Getrenntheit von dem/der Geliebten. Vekerdi hebt hervor, dass das Motiv des Wanderers, der Sehnsucht nach seiner Heimat oder seiner Frau hat, oft in der indischen Literatur vorkommt (Vekerdi 1961:XIII). Ein Beispiel dafür ist Kālidāsa's *Meghadūta* (Wolkenbote), in dem ein *yakṣa* ins Exil gehen muss und mit einer Wolke eine Nachricht an seine Frau schickt, die von ihm getrennt zu Hause geblieben ist.

¹²⁴ Die Strophen a)-c) sind in den folgenden Handschriften enthalten: Ujjain 1357, 1611 und 1633, Baroda (privat), Bombay, temple of Goswami Dikshita 100 und Jodhpur, Palastbibliothek (im kritischen Apparat als D5-10 bezeichnet).

¹²⁵ Name des Lakṣmaṇa.

b) *vikṣipan vividhāḥ śākhā nagānāṃ kusumotkaṭāḥ*
mārutaś calitasthānaiḥ śaṭpadair anugīyate

b) Während der Wind die vielfältigen Zweige der Bäume schüttelt, die voller Blüten sind, wird er begleitet von dem Chor der Bienen.

c) *mattakokilasannādair nartayann iva pādapān*
śailakandaraniṣkrāntaḥ pragīta iva cānilaḥ

c) Und der Wind, der aus den Bergtälern herauskommt, hat zusammen mit den lauten Rufen der brünstigen Kuckucke einen Gesang erhoben, die Bäume gleichermaßen zum **Tanzen** bringend.

Die Naturbeschreibung wird hier mit dem emotionalen Zustand Rāmas in Verbindung gebracht. Das poetische Bild, in dem die Bäume tanzen, ist insofern interessant, da ein Baum sich nicht von seinem Platz bewegen kann¹²⁶; daher ist sein „Tanz“ ziemlich statisch, er manifestiert sich nur durch das sich Bewegen, sich Biegen und Schwingen seiner Äste und Zweige. In poetischen Beschreibungen in der Literatur der europäischen Welt, wo die Vorstellung des Tanzes meistens mit dem Betanzen eines Raumes (Bühne, Saal usw.) verbunden ist, wäre es seltsam, wenn nicht gar komisch, Tanz und Tänzer mit einem statischen Objekt in Verbindung zu bringen. Daher stellt sich die Frage, ob in Indien der Tanz traditionell eher statisch verstanden wird. Das *Nāṭyaśāstra* gibt ausführliche Erklärungen zu den Bedeutungen der Positionen der verschiedenen Körperglieder und zu ihrer Ausführung.¹²⁷ Es erklärt auch die Art und Weise, wie man diese Positionen und Körperbewegungen miteinander verbindet. Diese Kombinationen finden aber immer an einem festen Standort statt. Über die Bewegung von einem Ort zum anderen handelt das Kapitel 13 des Werkes, in dem es um den „Stage Walk“¹²⁸ der Darsteller geht, wie Rangacharya den Terminus übersetzt.¹²⁹ Diese Gehweisen und Körperhaltungen haben immer eine spezifische Bedeutung im Hinblick auf die Persönlichkeit der jeweiligen Figur und sind durchaus kunstvoll; nach

¹²⁶ In der *Suśrutasaṃhitā* z.B. werden die Lebewesen in zwei Kategorien eingeteilt: *sthāvara* (unbeweglich) und *jaṅgama* (beweglich). Die Bäume und andere Pflanzen gehören zu den *sthāvara*-Lebewesen. S. *Suśrutasaṃhitā* 1.1.28-29.

¹²⁷ Rangacharya 1999:78-100.

¹²⁸ Skt. *parikrama* (Herumwandern), d.h. die Bewegung des Darstellers von einer Zone (*kakṣyā*) der Bühne zur anderen.

¹²⁹ Rangacharya 1999:100ff.

europäischem Verständnis würde man sie jedoch nicht als „Tanz“ bezeichnen. Wenn in Indien Tanz eher das Einnehmen verschiedener Positionen an einer Stelle bedeutet, ist der Vergleich mit einem an einen festen Ort gebundenen Baum verständlicher.

d) *tena vikṣipatātyarthaṃ pavanena samantataḥ
amī saṃsaktaśākhāgrā grathitā iva pādapāḥ*

d) Jene Bäume sind gleichermaßen miteinander verflochten, insofern sich die Spitzen ihrer Zweige berühren durch diesen, den Wind, der sie ausgiebig hin- und herschüttelt rundum.

→ zurück zur kritischen Ausgabe

16.) *māṃ hi sā mṛgaśāvākṣī cintāśokabalātkṛtam
saṃtāpayati saumitre krūraś caitravanānilaḥ*

16.) Sie, die Rehkitzäugige, quält mich, der ich von Sorge und Kummer überwältigt bin, ja, o Saumitri – grausam ist der Wind des Frühlingwaldes!

→ Strophe im kritischen Apparat:¹³⁰

a) *amī mayūrāḥ śobhante pranṛtyantas tatas tataḥ
svaiḥ pakṣaiḥ pavanoddhvatair gavākṣaiḥ sphāṅikair iva*

a) Jene Pfauen (*mayūra*)¹³¹, die **hin- und hertanzen**, sehen stattlich aus mit ihren vom Wind zerzausten Flügeln, die wie kristallene Fenster sind.

→ zurück zur kritischen Ausgabe

17.) *śikhinībhiḥ parivṛtā mayūrā girisānuṣu
manmathābhiparītasya mama manmathavardhanāḥ*

¹³⁰ Die folgende Strophe ist wieder nur in den Handschriften D5-10 enthalten. (S. Fußnote 124 auf S.47.)

¹³¹ Laut Dave (1985:277) wird mit *mayūra* der Himalaya-Glanzfasan (Impeyan pheasant) bezeichnet, der eine Art kleiner Pfau ist.

17.) Diese Pfauen, die von den Pfauenweibchen auf den Bergflächen umgeben sind, regen Liebesverlangen an bei mir, der ich ohnehin schon von Liebesverlangen angegriffen bin.

18.) *paśya lakṣmaṇa nṛtyantaṃ mayūram upanṛtyati*
śikhinī manmathārtaiṣā bhartāraṃ girisānuṣu

18.) Siehe Lakṣmaṇa, dieses Pfauenweibchen **tanz**t, von Liebesverlangen gequält, auf den Bergflächen ihrem Herrn, dem **tanzenden** Pfau, vor.

19.) *mayūrasya vane nūnaṃ rakṣasā na hṛtā priyā*
mama tv ayaṃ vinā vāsaḥ puṣpamāse suduḥsahaḥ

19.) Der Rākṣasa hat die Geliebte des Pfau im Wald sicherlich nicht entführt; für mich aber ist das Verweilen im Frühling ohne sie ganz unerträglich.

→ Variante zu 19cd:¹³²

tasmān nṛtyati ramyeṣu vaneṣu saha kāntyā

Deshalb **tanz**t er in den schönen Wäldern mit der Geliebten.

An dieser Stelle wird das Wort „Tanz“ wieder nicht im eigentlichen Sinne verwendet, da es hier nicht um Menschen geht, sondern die Bewegung der Pfauen wird metaphorisch als Tanz bezeichnet. Der „Paartanz“ der Pfauen, die genauso vom Liebesverlangen überwältigt sind wie Rāma, erinnert ihn an sein Leid und er jammert wieder über den Verlust seiner Frau.¹³³ Da es sich hier um ein Paartanz handelt, durch den der weibliche Pfau den männlichen Pfau verführen möchte, bekommt hier der Tanz auch einen erotischen Aspekt.

¹³² Gemäß den Handschriften D5-10 (S. Fußnote 124 auf S.47.) .

¹³³ Der Pfau ist ein beliebtes Thema in der indischen Dichtung. Laut Nair 1974:93ff. symbolisiert er die Harmonie zwischen Mensch und Natur. Im Gegensatz zur europäischen Vorstellung, wo der Pfau meistens mit seinem komischen Stolziere assoziiert ist, wird er in Indien für seine Schönheit bewundert. Der Tanz des Pfau kommt auch in anderen literarischen Werken, z.B. in Kālidāsa's *Raghuvamśa*, vor (XIV.69). Der Pfau wird oft mit sich Liebenden in Verbindung gebracht. Die obige Episode des KK., wo sich Rāma nach Sītā sehnt, wird auch in anderen Werken der indischen Dichtung beschrieben, und in diesen kommen die Pfauen ebenso vor, s. z.B. Bhavabhūti, *Uttararāmacarita* II.23 und Kālidāsa, *Raghuvamśa* XIII.27.

3.3.6 AK 85.42-46¹³⁴

Bharata ist mit seinem Gefolge im Wald unterwegs, um Rāma nach Ayodhyā zurückzuholen. Dabei erreicht er den Wohnsitz des Weisen Bharadvāja. Er lässt seine Armee zurück; der Weise lädt aber das ganze Gefolge ein und erschafft einen Palast, damit sie alle Platz haben.

42.) *yābhir grhītaḥ puruṣaḥ sonmāda iva lakṣyate
āgur viṁśatisāhasrā nandanād apsarogaṇāḥ*

42.) Aus Nandana¹³⁵ kamen Scharen von 20.000 Apsarasen her, von welchen ergriffen ein Mann wie verrückt erscheint.

43.) *nāradas tumburur gopaḥ parvataḥ sūryavarcaśaḥ
ete gandharvarājāno bharatasyāgrato jaguḥ*

43.) Nārada, Tumburu, Gopa und Parvata, diese Könige der Gandharvas, die wie die Sonne leuchten, sangen vor Bharata.

44.) *alambusā miśrakeśī puṇḍarīkātha vāmanā
upānṛtyaṃs tu bharataṃ bharadvājasya śāsanāt*

44.) Alambusā, Miśrakeśī, Puṇḍarīkā und Vāmanā¹³⁶ aber **tanzten** auf Bharadvājas Befehl dem Bharata vor.

45.) *yāni mālyāni deveṣu yāni caitrarathe vane
prayāge tāny adṛśyanta bharadvājasya śāsanāt*

45.) Auf Bharadvājas Befehl wurden die Blumengirlanden bei den Göttern und die, die es im Wald von Caitraratha¹³⁷ gibt, in Prayāga¹³⁸ sichtbar.

¹³⁴ Eine vollständige Übersetzung der Passage AK. 85.33-48 findet sich im Appendix.

¹³⁵ Laut PW Hain der Götter, insbesondere Indras. S. auch O’Flaherty 1975:384: „Indra’s garden paradise”. Der Ort kommt z.B. auch im *Skandapurāṇa* vor.

¹³⁶ Namen von Apsarasen.

¹³⁷ Laut MW der Wald des Kubera (zu Kubera s. Fußnote 166 auf Seite 76.).

46.) *bilvā mārdaṅgikā āsañ śamyāgrāhā vibhītakāḥ*
aśvatthā nartakāś cāsan bharadvājasya tejasā

46.) Die Bilva-Bäume¹³⁹ waren die Trommler und die Vibhītaka-Bäume¹⁴⁰ waren die Cinellenspieler. Die Aśvattha-Bäume¹⁴¹ waren die **Tänzer** durch Bharasvājas asketische Energie.

Hier kommt der Tanz gleich in zwei verschiedenen Aspekten vor. Einerseits tanzen wieder die Apsarasen, wobei auch diesmal die Gandharvas erwähnt sind – ihnen wird die Musik zugeschrieben. Andererseits, ähnlich zu der unter 3.3.5 behandelten Passage, tanzen hier wieder Bäume. Der Unterschied ist jedoch, dass an dieser Stelle der Tanz der Bäume nicht metaphorisch gemeint ist, sondern diese durch Bharadvājas magische Energie, erworben durch seine Askese, tatsächlich in Tänzer transformiert sind. Alles, was in diesem Abschnitt passiert, kommt durch seine asketische Wunderkraft zustande und ist daher nicht real, sondern nur Zauber. Darüber hinaus können wir feststellen, dass auch in diesem Kontext Tanz einen schönen und wohl auch fröhlichen Charakter hat; hier dient er der Unterhaltung der Gäste des Weisen Bharadvāja. Der Ort ist hier wiederum ein Königshof, wenn auch nur ein durch Zauber erschaffener.

¹³⁸ *Prayāga* bedeutet Opferstätte, ist laut MW aber auch Name eines Wallfahrtsortes, nämlich des heutigen Allahabads beim Zusammenfluss der Flüsse Ganga und Yamuna. Eben dort in der Nähe befindet sich die Einsiedelei von Bharadvāja; s. AK 48.5-6, 8.

¹³⁹ Lat. *Aegle marmelos*, Engl. wood apple u.a., ein großer Baum mit runden Früchten, der überall in Indien wächst. S. <http://iu.ff.cuni.cz/pandanus/database/>, Suchwort „bilva“.

¹⁴⁰ Lat. *Terminalia bellirica*, Engl. bastard myrobalan, ein großer Baum, der in ganz Indien bis zu einer Erhebung von 900 m wächst. S. <http://iu.ff.cuni.cz/pandanus/database/>, Suchwort „vibhītaka“.

¹⁴¹ Lat. *Ficus religiosa*, Engl. sacred fig/banyan tree, ein großer Baum mit lila Früchten, der in ganz Indien wächst. S. <http://iu.ff.cuni.cz/pandanus/database/>, Suchwort „aZva“.

3.3.7 AK 6.10-14

König Daśaratha beschließt, den Thron Rāma zu übergeben und ihn zum König zu weihen. Rāma trifft die nötigen Vorbereitungen hierfür, und die Bewohner dekorieren die Stadt und veranstalten verschiedene Feierlichkeiten.

10.) *tataḥ pauraṅgaḥ sarvaḥ śrutvā rāmābhiṣecanam
prabhātāṃ rajanīm dṛṣṭvā cakre śobhāṃ parāṃ punaḥ*

10). Dann, nachdem alle Stadtleute von der Weihe Rāmas gehört hatten, sorgten sie wiederum für höchsten Glanz, nachdem sie die Nacht aufhellend gesehen hatten.

11.) *sitābhraśikharābheṣu devatāyataneṣu ca
catuspathēṣu rathyāsu caityeṣv aṭṭālakeṣu ca*

12.) *nānāpaṇyasamṛddheṣu vaṇijām āpaṇeṣu ca
kuṭumbinām samṛddheṣu śrīmatsu bhavaneṣu ca*

13.) *sabhāsu caiva sarvāsu vṛkṣeṣv ālakṣiteṣu ca
dhvajāḥ samucchritās citrāḥ patākās cābhavaṃs tadā*

11-13.) Und auf den Götterstätten, die wie Berggipfel mit weißen Wolken erschienen, an Straßenkreuzungen, an Verkehrsstraßen, auf Schreinen und Dachwohnungen und auf Geschäften von Händlern, die reich an verschiedenen Waren waren, und auf den wohlhabenden, gedeihenden Wohnstätten der Familienväter, und auch auf allen Versammlungshallen und auf allen ins Auge fallenden Bäumen waren bunte Flaggen und Banner gehisst.

14.) *naṭanartakasamghānām gāyakānām ca gāyatām
manaḥkarṇasukhā vācaḥ śuśruvūś ca tatas tataḥ*

14.) Und man hörte hier und dort die Stimmen von Gruppen von **Schauspielern und Tänzern** und von Sängern, die sangen, angenehm für den Geist und die Ohren.

Hier ist Tanz organischer Teil einer Feierlichkeit und wird gemeinsam mit Gesang und Theater erwähnt, die angenehm für den Geist sind. Wir können also annehmen, dass diese

Künste hoch geschätzt wurden. Hier handelt es sich wahrscheinlich um professionelle Tänzer, wobei es schwierig ist, festzustellen, ob zwischen Schauspielern und Tänzern tatsächlich ein Unterschied gemacht wurde oder nicht. Wie wir in Kapitel 3.1 gesehen haben, kommen die Wörter *nāṭa* und *nartaka* meistens gemeinsam vor, und es kann nicht genau geklärt werden, welche Personen was und wie aufgeführt haben.

Ein neuer Aspekt ist es, dass hier Tanz im öffentlichen Raum vorgeführt wird, und nicht z.B. im Palast des Königs. So ist er für jeden erreichbar. Es wird nicht spezifisch gesagt, wo die Darsteller auftreten; wir erfahren nur, dass ihre Stimmen „hier und dort“ in der Stadt gehört wurden. Deswegen kann auch nicht gesagt werden, ob es sich um spontane oder organisierte Aufführungen handelt.

3.3.8 AK 61.10-13

König Daśaratha ist gestorben, das Land trauert.

10.) *arājake dhanam nāsti nāsti bhāryāpy arājake
idam atyāhitam cānyat kutah satyam arājake*

10.) Es gibt keinen Reichtum in einem Landstrich ohne König, es gibt auch keine Ehefrau in einem Landstrich ohne König. Und dies andere ist in höchsten Maßen gegeben: wie könnte es Wahrheit geben in einem Landstrich ohne König?

11.) *nārājake janapade kārayanti sabhām narāḥ
udyānāni ca ramyāṇi hr̥ṣṭāḥ puṇyagr̥hāṇi ca*

11.) In einem Landstrich ohne König lassen die Leute nicht erfreut eine Versammlungshalle und schöne Gärten und Häuser für das Erwerben von Verdienst herstellen.

12.) *nārājake janapade yajñasīlā dvijātayaḥ
satrāṇy anvāsate dāntā brāhmaṇāḥ saṁśitavratāḥ*

12.) In einem Landstrich ohne König führen diejenigen, die zwei Geburten haben, für die das Opfer eine Gewohnheit ist, die sich beherrschenden Brahmanen, die ihre Gelübde vollständig erfüllt haben, nicht die Opfer durch.

13.) *nārājake janapade prabhūtanāṭanartakāḥ*
utsavās ca samājās ca vardhante rāṣṭravardhanāḥ

13.) In einem Landstrich ohne König gedeihen keine Feste und Versammlungen, bei denen es viele **Tänzer und Schauspieler** gibt und die das Königreich gedeihen lassen.

Hier sieht man wieder, dass der Tanz am Königshof präsent ist und er vor allem freudvolle Anlässe markiert. Daher kann man in einer traurigen Zeit auch nicht tanzen. Außerdem werden die Aufführungen vom König veranstaltet, d.h. dass er auch als Sponsor der Künste fungiert. Das Kompositum *nāṭanartaka* wird hier wieder verwendet; mehr dazu siehe Kapitel 3.1. und 3.3.7.

3.3.9 SK 8.29-30, 33, 37 und Strophen aus dem kritischen Apparat¹⁴²

Der Affenkönig Hanumān ist auf der Insel Laṅkā angekommen und hat den Palast des Dämonenkönigs Rāvaṇa betreten. Er sucht in dem Palast, dessen Glanz ausführlich beschrieben wird, nach Sītā. In Kapitel 8 betritt er den Schlafsaal des Rāvaṇa, wo dieser sich gerade mit seinen Frauen erholt. Zuerst werden der Raum und der fürchterliche Dämonenkönig beschrieben, dann, wie Hanumān die schlafenden Frauen beobachtet. Hanumān sieht Mandodarī und verwechselt sie mit Sītā.

29.) *śaśiprakāśavadanā varakuṇḍalabhūṣitāḥ*
amlānamālyābharaṇā dadarśa hariyūthapaḥ

29.) Der Beschützer der Affenherde sah [die Frauen des Dämonenkönigs], deren Gesichter wie der Mondschein waren, die waren mit besten Armreifen geschmückt und frische Girlanden als Ornamente haben.

¹⁴² Eine vollständige Übersetzung der Passage SK 8.33-50 findet sich im Appendix.

30.) *nṛttavāditrakuśalā rākṣasendrabhujāṅkagāḥ*
varābharaṇadhāriṇyo niṣannā dadṛśe kapiḥ

30.) Der Affe sah sie, die bewandert waren im **Tanzen** und Musizieren, verweilend in der Armbeuge des Dämonenkönigs, die besten Ornamente tragend, danieder liegen.

33.) *madavyāyāmakhinnās tā rākṣasendrasya yoṣitaḥ*
teṣu teṣv avakāśeṣu prasuptās tanumadhyamāḥ

33.) Die Frauen des Dämonenkönigs, mit ihren schlanken Taillen, die erschöpft waren von der Anstrengung der Lust, waren eingeschlafen bei dieser und jener Gelegenheit.

→ zusätzliche Strophe im kritischen Apparat:¹⁴³

a) *aṅgahārais tathaivānyā komalair nṛttaśālinī*
vinyastaśubhasarvāṅgī prasuptā varavarṇinī

a) Eine andere wunderschöne Frau, bewandert im **Tanz** mit zarten Bewegungen der Glieder, mit all ihren schönen Gliedern abgelegt, war genauso eingeschlafen.

→ zurück zur kritischen Ausgabe

37.) *kācid aṃśaṃ pariṣvajya suptā kamalalocanā*
nidrāvaśam anuprāptā sahakānteva bhāminī

37.) Eine gewisse mit Lotusaugen war eingeschlafen, eine Flöte umarmend, wie eine Frau, die gemeinsam mit dem Geliebten vom Schlaf überwältigt worden ist.

→ zusätzliche Strophe im kritischen Apparat:¹⁴⁴

a) *rahaḥ priyatamaṃ grhya sakāmā iva kāmīnī*

¹⁴³ Diese Strophe ist in den folgenden Handschriften enthalten: D5,7-9.

¹⁴⁴ Diese Strophen sind in folgenden Handschriften enthalten: D5, 7 und 9.

vipañcīm parigrhyānyā niyatā nṛttaśālinī

a) Eine andere Frau, die im **Tanz** bewandert war, hielt eine Vipañci¹⁴⁵ fest, wie eine reizende Frau voller Begehren ihren Liebsten heimlich umfässt.

→ zurück zur kritischen Ausgabe

Hier werden die Frauen des Dämonenkönigs beschrieben, wie sie müde vom gemeinsamen Vergnügen mit Rāvaṇa sind. Die meisten von ihnen halten ein Instrument in der Hand, das heißt, dass sie wahrscheinlich musizieren können. Mehrere von ihnen werden beschrieben als solche, die (auch) im Tanz bewandert sind. An dieser Stelle tanzen sie aber nicht, es ist bloß ihr Attribut, dass sie tanzen können. Daraus kann man den Schluss ziehen, dass es ein Vorzug für diese Frauen ist, sich im Tanz auszukennen. Erneut wird der Tanz mit Vergnügen und mit Musik am Königshof und hier speziell mit den Frauen des Königs assoziiert. Allerdings handelt es sich hier um den Hof eines Dämonenkönigs und um seine Frauen. Ich habe keine Stelle im Epos gefunden, wo Rāma oder Sītā tanzen. Am menschlichen Königshof sind es nur die Untertanen, die tanzen und dadurch den König feiern, aufmuntern oder einfach ihre Freude ausdrücken.

Tanz wird also meistens als ein Vorzug und als freudige Angelegenheit dargestellt, allerdings entweder nur für übernatürliche Wesen oder für Alltagsmenschen. Es kann sein, dass Tanzen für die Mitglieder der höheren (menschlichen) Klassen für nicht geeignet gehalten wurde. Ob es aber tatsächlich so war, und wenn ja, welche Gründe es dafür gab, können wir anhand der Belege im *Rāmāyaṇa* allein nicht feststellen.

¹⁴⁵ S. Fußnote 184 auf S.79.

3.3.10 UK 20.7-8

Rāvaṇa führt Krieg gegen Götter und göttliche Wesen. Nārada, der Asket, versucht ihn davon zu überzeugen, kein menschliches Wesen zu attackieren, da er sogar von übernatürlichen Wesen nicht besiegt werden kann. An der ausgewählten Stelle spricht Nārada zu Rāvaṇa und sagt ihm, dass es keinen Sinn macht, die Menschheit zu bekämpfen, da sie sowieso vom Todesgott Yama besiegt wird. Wenn Rāvaṇa den Todesgott besiegen kann, besiegt er daher die ganze Welt. Am Ende des Kapitels macht sich Rāvaṇa schließlich daran, Yama zu bekämpfen.

7.) *paśya tāvaṇ mahābāho rākṣaseśvara mānuṣam
lokam eṇaṃ vicitrārthaṃ yasya na jñāyate gatiḥ*

7.) Siehe zunächst, o großarmiger Herr der Dämonen, diese menschliche Welt, die viele verschiedene Ziele hat, deren Gang man nicht versteht.

8.) *kvacid vāditranṛttāni sevyante muditair janaiḥ
rudyaṭe cāparair ārtair dhārāśrunayanānanaiḥ*

8.) An einem bestimmten Ort pflegen frohe Leute Instrumentalmusik und **Tanz**, und andere, gepeinigte weinen mit Augen und Gesicht unter einer Flut von Tränen.

Hier wird der Tanz wieder mit Vergnügen und Freude in Verbindung gebracht. Diesmal sind es aber menschliche Wesen, die tanzen. In diesem Fall kann man wiederum nicht eindeutig sagen, ob es sich um professionelle Tänzer handelt oder um Laien; der ganze Kontext verweist aber eher darauf, dass hier auf Tanz im Kontext des Alltags hingewiesen wird.

3.3.11 BK 12.5.2-8

König Daśaratha will ein Pferdeopfer durchführen lassen, um Nachwuchs zu bekommen. Er fordert den Brahmanen Vasiṣṭha auf, das Ritual vorzubereiten. Vasiṣṭha verspricht, das Ritual durchzuführen, und spricht dann zu den Ritualpriestern:

5.cd) *tato 'bravīd dvijān vṛddhān yajñakarmasu niṣṭhitān*

6.) *sthāpatye niṣṭhitāṃś caiva vṛddhān paramadhārmikān*

karmāntikāñ śilpakārān vardhakān khanakān api

7.) *gaṇakāñ śilpinaś caiva tathaiva **naṭanartakān***

tathā śucīñ śāstravidāḥ puruṣān subahuśrutān

5.2-7) Dann sprach er zu erfahrenen Brahmanen, die in den Opferhandlungen bewandert waren, und auch zu höchst tugendhaften Experten, die in der Architektur bewandert waren, zu Arbeitern, Handwerkern, Tischlern, auch zu Ausgräbern, zu Astrologen und auch zu Bildhauern und ebenso zu **Schauspielern und Tänzern**, ebenso zu reinen, der Wissenschaften kundigen, im Veda sehr bewanderten Leuten:

8.) *yajñakarma samīhantāṃ bhavanto rājasāsanāt*

iṣṭakā bahusāhasrī śīghram ānīyatām iti

8.) „Bemühen Sie sich um das Durchführen des Opfers, meine Herren, wegen des Befehls des Königs. Viele Tausende Ziegel sollen schnell hergebracht werden.“

An dieser Stelle ist es interessant, dass Tänzer (und Schauspieler) in einer Reihe von anderen Berufen erwähnt sind. Es ist nicht klar, was ihre Rolle in der Durchführung des Opfers ist, ob sie tatsächlich auftreten oder nur bei den Vorbereitungen helfen. Ihre Anwesenheit kann darauf verweisen, dass professionelle Tänzer im Rahmen von feierlichen Ritualen auftraten und ihre Erwähnung unter mehreren Berufen bedeutet, dass der Beruf „Tänzer“ als solcher schon etabliert war.

3.4. Zusammenfassung der Ergebnisse

Nach einer Einführung über das indische Epos allgemein und über das *Rāmāyaṇa* im Besonderen habe ich zuerst die Rolle des Tanzes in der frühen Literatur Indiens dargestellt. Es stellte sich heraus, dass Tanz schon von der vedischen Zeit an oft in der Literatur vorkommt, was gleichzeitig darauf hinweist, dass er ein wichtiger Teil der verschiedenen Aspekte des Lebens war. Viele Rollen und Aspekte des Tanzes, denen wir in Kapitel 2 begegnen, kommen auch im *Rāmāyaṇa* vor.

Am Anfang von Kapitel 3 habe ich die auf den Tanz bezogene Terminologie im *Rāmāyaṇa* untersucht. Eine Analyse der tanzbezogenen Textstellen gemäß den Entwicklungsphasen des Epos (nach Brockingtons Klassifikation) hat gezeigt, dass es möglich ist, dass ab der zweiten Entwicklungsphase eine Professionalisierung des Tanzes erfolgte. Tanz wird im ganzen Epos, durch alle Entwicklungsphasen hindurch, oft erwähnt, laut Brockington war er aber in der vierten Phase am populärsten. Die Strophen, die zu dieser Phase gehören, sind nicht im kritischen Text enthalten, deshalb ist es schwierig, eine vollständige Liste von ihnen zu erstellen, und sie erscheinen in meinen Tabellen in Kapitel 3.2. auch nicht. In Kapitel 3 habe ich aber viele von diesen Strophen übersetzt und analysiert.

Im nächsten Teil der Arbeit habe ich die Textstellen, die sich mit Tanz beschäftigen, übersetzt und analysiert. Bei den meisten Passagen habe ich drei Faktoren im Auge behalten: 1. Wer tanzt? 2. Wo? 3. Was für eine Rolle oder welchen Aspekt weist der Tanz auf? In dem folgenden Resümee werde ich die Ergebnisse der Analyse der Textstellen wiedergeben. Nicht alle drei Fragen können bei allen Textstellen beantwortet werden, oder nicht immer eindeutig. Es ist z.B. schwierig festzustellen, ob es sich bei bestimmten Strophen um professionelle Tänzer handelt oder nicht; diese Strophen habe ich anhand meiner Analyse in den vorigen Kapiteln eingeordnet.

1. Wer tanzt oder wird als Tänzer beschrieben?

- Dämoninnen: SK 22.36-37, 41-42; SK 8.29-30, 33, 37.
- Apsarasen: KK 50.16-17; AK 85.42-46.
- Alltagsmenschen: AK 63.1-4; AK 6.10-14; UK 20.7-8.
- Professionelle Tänzer: AK 61.10-13; BK 12.5.2-8.
- Pflanzen oder Tiere: KK 1.8, 18-19 und Strophen aus dem kritischen Apparat.

2. Wo tanzen sie?

- Am Hof des Dämonenkönigs: SK 22.36-37 und 41-42; SK 18.9-10; SK 8.29-30, 33, 37.
- Am „menschlichen“ Königshof: AK 63.1-4; AK 85.42-46 (obwohl hier der Königshof nicht real ist, sondern nur durch Zauber zustande kommt); AK 61.10-13; BK 12.5.2-8.
- Im öffentlichen Raum: AK 6.10-14.

3. Was für eine Rolle, welchen Aspekt weist der Tanz auf? (Einige Strophen gehören hier zu mehr als einem Punkt.)

- Tanz als freudige und ästhetisch hochwertige Tätigkeit, als Vergnügen: KK 50.16-17; SK 18.9-10; AK 63.1-4; AK 85.42-46; AK 6.10-14; AK 61.10-13; SK 8.29-30, 33, 37; UK 20.7-8; BK 12.5.2-8.
- Fürchterlicher Aspekt des Tanzes: SK 22.36-37 und 41-42.
- Tanz im poetischen Vergleich: KK 1.8, 18-19 und Strophen aus dem kritischen Apparat.
- Erotischer Aspekt des Tanzes: obwohl dies nirgendwo ausdrücklich gesagt wird, können wir annehmen, dass der Tanz der Apsarasen auch einen erotischen Aspekt hat, da sie oft als verführerische Wesen dargestellt werden, die die Männer verwirren.

Wir können also feststellen, dass der Tanz im *Rāmāyaṇa* meistens einen freudvollen Aspekt hat und aus einem fröhlichen Anlass oder zum Zwecke des Vergnügens vorgeführt wird. Der Ort des Tanzes ist oft ein Königshof – sei es der Hof eines Dämonen- oder eines Menschenkönigs. Wie oben gezeigt wurde, können wir annehmen, dass Tanzen als Beruf etabliert war und am Königshof professionelle Tänzer tätig waren. Tanz im öffentlichen Raum, im Rahmen des Lebens der Alltagsmenschen ist hier weniger repräsentiert. Tanz wird auch nicht-menschlichen Wesen zugeschrieben: den Dämoninnen und den Apsarasen. Ihr Attribut als Tänzerinnen wird als Vorzug angesehen. Tanz kann – bedingt durch den Charakter seines Vorführers – einen fürchterlichen oder erotischen Charakter bekommen. Schliesslich kommt der Tanz in poetischen Beschreibungen vor, was in der indischen Dichtung eine gut belegte Tradition hat.

4. Appendix

In diesem Appendix inkludiere ich die vollständige Übersetzung der längeren Textpassagen. Diese Passagen helfen, für einige der oben analysierten Textstellen einen breiteren Kontext zu schaffen. Die Nummern der tanzbezogenen Strophen markiere ich durch Fettdruck.

4.1. SK 22.23-42

23.) *anyā tu vikaṭā nāma lambamānapayodharā
abravīt kupitā sītāṃ muṣṭim udyamya garjatī*

23.) Eine andere Dämonin aber namens Vikaṭā¹⁴⁶, mit hängender Brust, sprach verärgert, mit gehobener Faust schreiend, zu Sītā:

24.) *bahūny apratirūpāṇi vacanāni sudurmate
anukrośān mṛduttvāc ca soḍhāni tava maithili*

24.) O Tochter Mithilās, die du völlig schwachsinnig bist, deine vielen unpassenden Worte wurden aus Mitgefühl und Zärtlichkeit toleriert.

25.) *na ca naḥ kuruṣe vākyaṃ hitaṃ kālapuraskṛtam
ānītāsi samudrasya pāram anyair durāsadam
rāvaṇāntaḥpuram ghoram praviṣṭā cāsi maithili*

25.) Aber du folgst unserer Rede, die zuträglich ist und die Zeit berücksichtigt, nicht. Du warst hergebracht zu dieser Küste des Ozeans, die anderen nicht zugänglich ist, und du bist in den schrecklichen Palast des Rāvaṇa eingetreten, o Tochter Mithilās.

26.) *rāvaṇasya gṛhe ruddhā asmābhis tu surakṣitā
na tvāṃ śaktaḥ paritrātum api sāksāt puramdarah*

¹⁴⁶ „Die Ungeheuerliche“.

26.) In Rāvaṇas Haus aber, von uns gut bewacht, zurückgehalten, ist sogar Puram̐dara¹⁴⁷ persönlich nicht fähig, dich zu retten.

27.) *kuruṣva hitavādīnyā vacanaṃ mama maithili
alam aśruprapātena tyaja śokam anarthakam*

27.) O Tochter Mithilās, folge der Rede von mir, die ich Zuträgliches sage. Genug mit dem Schwall der Tränen, lasse den sinnlosen Kummer.

28.) *bhaja prītiṃ praharṣaṃ ca tyajaitāṃ nityadainyatām
sīte rākṣasarājena saha krīḍa yathāsukham*

28.) Habe Vergnügen und Freude, lasse diese ewige Traurigkeit. O Sītā, spiele gemeinsam mit dem Dämonenkönig herum, so wie es dir gefällt.

29.) *jānāsi hi yathā bhīru strīṇāṃ yauvanam adhravam
yāvan na te vyatikrāmet tāvat sukham avāpnuhi*

29.) Du, o du Furchtsame, weißt nämlich, dass die Jugend der Frauen nicht beständig ist. Habe Freude, solange sie dir nicht vergeht.

30.) *udyānāni ca ramyāṇi parvatopavanāni ca
saha rākṣasarājena cara tvaṃ madirekṣaṇe*

30.) O du mit den berausenden Augen, bewandere sowohl schöne Gärten als auch Parkanlagen in Bergen gemeinsam mit dem Dämonenkönig.

31.) *strīsahasrāṇi te sapta vaśe sthāsyanti sundari
rāvaṇaṃ bhaja bhartāraṃ bhartāraṃ sarvarakṣasām*

31.) O schöne Frau, 7000 Frauen werden in deiner Gewalt sein. Nehme Rāvaṇa als Herren, den Herren aller Dämonen.

¹⁴⁷ S. Fußnote 116 auf S.42.

32.) *utpāṭya vā te hṛdayaṃ bhakṣayiṣyāmi maithili
yadi me vyāhṛtaṃ vākyaṃ na yathāvat kariṣyasi*

32.) O Tochter Mithilās, wenn du nicht so handelst, wie ich gesagt habe, werde ich dein Herz essen, nachdem ich es herausgerissen habe.

33.) *tataś caṇḍodarī nāma rākṣasī krūradarśanā
bhrāmayantī mahac chūlam idaṃ vacanam abravīt*

33.) Danach sagte eine Dämonin namens Caṇḍodarī¹⁴⁸ mit grausamen Blick, einen großen Spieß herumwirbeln lassend, diese Worte:

34.) *imāṃ hariṇalokākṣīṃ trāsoṭkampapayodharām
rāvaṇena hṛtāṃ dṛṣṭvā daurhṛdo me mahān abhūt*

34.) Nachdem ich diese Frau, die hin- und herschießende Augen hat wie eine Gazelle und eine vor Angst zitternde Brust, als von Rāvaṇa entführt gesehen hatte, entstand ein großes Verlangen in mir.

35.) *yakṛt plīham athotpīḍaṃ¹⁴⁹ hṛdayaṃ ca sabandhanam
antrāṇy api tathā śīrṣaṃ khādeyam iti me matiḥ*

¹⁴⁸ „Die einen grausigen/heftigen Bauch/Darm hat“.

¹⁴⁹ Es geht hier ganz offensichtlich um verschiedene Körperteile, die die Dämonin zu verschlingen droht. Schwierig ist dabei der drittgenannte Körperteil. Die Herausgeber der kritischen Ausgabe haben hier als unsichere Lesung die Lesart *athotpīḍaṃ* gewählt, die sich in einigen Handschriften der südlichen Rezension des *Rāmāyaṇa* (T1, G1, G3 und M3) findet. *utpīḍa* ist allerdings nicht in einer Bedeutung belegt, die hier passen würde. Laut MW bedeutet *utpīḍa* „pressing out, pressure, foam, froth, a gush“; laut Apte „pressing out, gush, excess“ und laut PW „das Drücken, Druck, ein hervorbrechender Strom, Wunde“.

Als alternative Lesart bietet sich *athotkroḍam* an, das sich in den südlichen Handschriften G2 und M2, aber auch in Handschriften der nordöstlichen Gruppe findet (in Ñ2, in der gesamten Maithili-Version [V] und in B1-3) sowie in D6, einer Handschrift der „Devanāgarī Composite Version“. *utkroḍa* ist in den Wörterbüchern überhaupt nicht belegt, dafür hingegen das Wort *kroḍa*, das auch in verschiedenen weiteren Varianten der Handschriften der „Devanāgarī Composite Version“ und in M1 vorkommt und sich in einer Handschrift der nordöstlichen Gruppe dann zu *krodha* weiter entwickelt hat.

Laut MW bedeutet *kroḍa* „breast, chest, bosom“ oder auch „the inner part, the interior of anything“; laut Apte „a hog, the hollow of a tree“ oder „chest, bosom, breast“ und laut PW „Brust, Höhlung“ oder „das Innere“.

kroḍa in der Bedeutung „Brust“ würde hier sehr gut passen, auch deshalb, weil in der *Carakasamhitā* (CS) und der *Suśrutasaṃhitā* (SS) eben dieses Wort im Kontext der Behandlung der Verdaulichkeit des Fleisches verschiedener tierischer Körperteile für einen Körperteil verwendet wird. Gemäß CS Sūtrasthāna (Sū) 27.334 ist Fleisch von der Schulter (*skandha*) schwerer verdaulich als Schenkelfleisch (*sakthimāṃsa*), Fleisch von der

35.) Mir steht der Sinn danach, die Leber und die Milz zu essen, dann die Brust und das Herz gemeinsam mit den Bändern, auch die Eingeweide, ebenso den Kopf.

36.) *tatas tu praghasā nāma rākṣasī vākyam abravīt*
kaṅṭham asyā nṛśaṃsāyāḥ pīḍayāmaḥ kim āsyate

36.) Danach aber sagte eine Dämonin namens Praghasā¹⁵⁰: Pressen wir den Hals dieser bösen Frau zusammen; wieso weiter warten?

37.) *nivedyatām tato rājñe mānuṣī sā mṛteti ha*
nātra kaś cana saṃdehaḥ khādateti sa vakṣyati

37.) Danach soll dem König bekannt gegeben werden, dass die menschliche Frau gestorben ist. Er wird sagen: Fresst sie! Es gibt keinerlei Zweifel darüber.

38.) *tatas tv ajāmukhī nāma rākṣasī vākyam abravīt*
viśasyemām tataḥ sarvān samān kuruta pīlukān

38.) Danach aber sagte eine Dämonin namens Ajāmukhī¹⁵¹: nachdem ihr diese zerlegt habt, macht dann alle Häppchen gleich.

39.) *vibhajāma tataḥ sarvā vivādo me na rocate*
peyam ānīyatām kṣipraṃ mālyam ca vividhaṃ bahu

Brust (*kroḍa*) schwerer als solches von der Schulter und Fleisch vom Kopf (*śiras*) schwerer als Brustfleisch (CS Sū 27.334cd: *sakthimāmsād guruḥ skandhas tataḥ kroḍas tataḥ śiras*). Auch gemäß der u.a. von Cakrapānidatta überlieferten alternativen Lesart zu dieser Stelle (*sakthimāmsād gurutaraṃ skandhakroḍasīraspadām*) (s. *Āyurvedadīpikā* zu CS Sū 26.9, S. 332, Zeile 26) erscheint *kroḍa* hier als Körperteil eines essbaren Tiers. Eine inhaltliche Parallele zu der alternativen Lesart findet sich in SS Sū 46.130: *sthānādikṛtaṃ māmsasya gurulāghavam upadekṣyāmaḥ. tadyathā raktādiṣu śukrānteṣu dhātuṣūttarottarā gurutarāḥ, tathā sakthiskandhakroḍasīraspādakarakaṭipṛṣṭhacarmakāleyakayakṛdantrāṇi*.

Es ist möglich, dass das Wort *utkroḍa* eine Variante zu dem ohnehin seltenen Wort *kroḍa* darstellt und *utpīḍa* in den oben genannten Handschriften eine Verlesung hierfür oder einen Versuch einer Schreiberkonjektur darstellt. *utkroḍa* wird gemäß den nicht ganz klaren Angaben im kritischen Apparat in den Kommentaren von Uḍāri (Cv) und Govindarāja (Cg), die – wie auch die anderen Kommentare – generell auf den Text der südindischen Rezension bezogen sind, also *athotpīḍam* lesen sollten (s. hierzu die Angabe „Cmp.g.k.tp as in text“), als Lesart erwähnt. Govindarāja erklärt: „Die Brust ist der Ort des Herzens“ (*utkroḍo hṛdayasya sthānam*).

¹⁵⁰ „Die Fresserin“.

¹⁵¹ „Die Ziegengesichtige“.

39.) Danach teilen wir alle auf. Streit gefällt mir nicht. Getränke sollen schnell besorgt werden, und viele verschiedene Girlanden.

40.) *tataḥ śūrpaṅakhā nāma rākṣasī vākyam abravīt
ajāmukhā yad uktaṃ hi tad eva mama rocate*

40.) Dann sagte die Dämonin namens Śūrpaṅakhā¹⁵² diese Worte: Das, was Ajāmukhā gesagt hat, eben das erfreut mich.

41.) *surā cānīyatām kṣipraṃ sarvaśokavināśinī
mānuṣaṃ māṃsam āsādya nṛtyāmo 'tha nikumbhilām*

41.) Und Schnaps soll schnell herbeigebracht werden, der Zerstörer allen Kummers. Nachdem wir uns menschlichen Fleisches bedient haben, **tanzen** wir dann auf Nikumbhilā¹⁵³.

42.) *evaṃ saṃbhartsyamānā sā sītā surasutopamā
rākṣasībhiḥ sughorābhir dhairyam utsrjya roditi*

42.) Sītā, die der Tochter eines Gottes gleich war, von den sehr abscheulichen Dämoninnen so bedroht, verlor ihre Standhaftigkeit und weinte.

4.2. KK 1.1-19¹⁵⁴ und 47-48

1.) *sa tāṃ puṣkariṇīm gatvā padmotpalajhaṣākulām*

rāmaḥ saumitrisahito vilalāpākulendriyaḥ

2.) *tasya dṛṣṭvaiva tāṃ harṣād indriyāṇi cakampire*

sa kāmavaśam āpannaḥ saumitrim idam abravīt

¹⁵² „Die, die Nägel wie Werfelkörbe hat.“

¹⁵³ S. Fußnote 108 auf S.40.

¹⁵⁴ Rāmas Sinne sind wach, erregt und aktiv. Vier von den fünf Sinnen sind hier angesprochen:

- Gesichtssinn: Strophen 3, 5, 7, 10 und 11

- Geruchssinn: Strophen 6, 9

- Gefühlssinn: Strophen 6, 9

- Gehörsinn: Strophen 12-15 (wegen der Stimmen der Vögel und der Bienen).

1-2.) Nachdem Rāma gemeinsam mit Saumitri¹⁵⁵ zu diesem Lotusteich gekommen war, der voll von Lotusen, Wasserlilien und Fischen war, wehklagte er mit überwältigten Sinnen. Gleich nachdem er diesen [Teich] gesehen hatte, zitterten seine Sinne vor Freude. Er sagte, in die Gewalt der Begierde gelangt, folgendes zu Saumitri:

3.) *saumitre paśya pampāyāḥ kānanaṃ śubhadarśanam
yatra rājanti śailābhā drumāḥ saśikharā iva*

3.) O Saumitri, siehe den Wald der Pampā¹⁵⁶, der schön anzuschauen ist und wo die berggleichen Bäume herrschen, als ob sie mit Gipfeln versehen wären.

4.) *mām tu śokābhisaṃtaptam ādhayaḥ pīḍayanti vai
bharatasya ca duḥkhena vaidehyā haraṇena ca*

4.) Mich aber, der ich von Kummer gequält bin, quälen Sorgen fürwahr, sowohl wegen des Schmerzes von Bharata als auch wegen der Entführung der Vaidehī¹⁵⁷.

5.) *adhikaṃ pravibhāty etan nīlapītaṃ tu śādvalam
drumāṇāṃ vividhaiḥ puṣpaiḥ paristomair ivārpitam*

5.) Mehr jedoch strahlt aber diese Wiese hier, grüngelb mit dunklen Einsprengungen, durch die vielfältigen Blüten der Bäume, wie angelegte Schabracken.

6.) *sukhānilo 'yaṃ saumitre kālaḥ pracuramanmathaḥ
gandhavān surabhir māso jātapuṣpaphaladrumaḥ*

6.) Diese Zeit, o Saumitri, in der der Wind ein angenehmer ist und die voll von Liebesverlangen ist, ist der mit Duft versehene wohlriechende Monat, in dem Blüten und Früchte der Bäume hervorgegangen sind.

¹⁵⁵ Lakṣmaṇa; Sohn der Sumitrā.

¹⁵⁶ Laut PW Name eines Flusses in Südindien oder Name eines Sees.

¹⁵⁷ Name der Sītā; Prinzessin der Videhas.

7.) *paśya rūpāṇi saumitre vanānāṃ puṣpaśālinām
sṛjatām puṣpavarṣāṇi varṣaṃ toyamucām iva*

7.) Siehe, Saumitri, die Farben und Formen der Wälder, die mit Blumen versehen sind. Sie entlassen Blütenregen wie Wolken den Regen.

8.) *prastareṣu ca ranyeṣu vividhāḥ kānanadrumāḥ
vāyuvegapracalitāḥ puṣpair avakiranti gām*

8.) Und die vielfältigen Waldbäume auf lieblichen Ebenen, die bewegt sind von der Kraft des Windes, bestreuen die Erde mit Blüten.

→ Zusätzliche Strophen im kritischen Apparat:¹⁵⁸

a) *patitaiḥ patamānaiś ca pādapasthaiś ca mārutaḥ
kusumaiḥ paśya krīḍatīva samantataḥ*

a) Siehe, der Wind spielt gleichermaßen mit Blüten, die gefallen sind, die gerade dabei sind zu fallen und die sich noch auf den Bäumen befinden, rundum.

b) *vikṣipan vividhāḥ śākhā nagānāṃ kusumotkaṭāḥ
mārutaś calitasthānaiḥ ṣaṭpadair anugīyate*

b) Während der Wind die vielfältigen Zweige der Bäume schüttelt, die voller Blüten sind, wird er begleitet von dem Chor der Bienen, die ihren Platz wechseln.

c) *mattakokilasannādair **nartayann** iva pādapān
śailakandaraniṣkrāntaḥ pragīta iva cānilaḥ*

¹⁵⁸ Diese Strophen sind in den Handschriften D5-10 enthalten. (S. Fußnote 124 auf S.47.)

c) Und der Wind, der aus den Bergtälern herausgekommen ist, hat zusammen mit den lauten Rufen der brünstigen Kuckucke gleichermaßen einen Gesang erhoben, die Bäume gleichermaßen zum **Tanzen** bringend.

*d) tena vikṣipatātyarthaṃ pavanena samantataḥ
amī saṃsaktaśākhāgrā grathitā iva pādapāḥ*

d) Jene Bäume sind gleichermaßen miteinander verflochten, insofern sich die Spitzen ihrer Zweige berühren durch diesen, den Wind, der sie ausgiebig hin- und herschüttelt.

→ zurück zur kritischen Ausgabe

*9.) mārutaḥ sukhaṃ saṃsparśe vāti candanaśītalāḥ
ṣaṭpadair anukūjabhir vaneṣu madhugandhiṣu*

9.) Der Wind, dessen Berührung angenehm ist, weht durch Sandelholz kühl in den Wäldern, die süß duften, gemeinsam mit ihren mitsummenden Bienen.

*10.) giriprastheṣu ramyeṣu puṣpavadbhir manoramaiḥ
saṃsaktaśikharāḥ śailā virājanti mahādrumaiḥ*

10.) Auf lieblichen Bergebenen strahlen die Berge, deren Spitzen sich berühren, mit entzückenden Baumriesen voller Blüten.¹⁵⁹

*11.) puṣpitāgrāṃś ca paśyemān karṇikārān samantataḥ
hāṭakapratiṣaṃchannān narān pītāambarān iva*

11.) Und schau dir diese Goldregenbäume rundherum an, deren Spitzen erblüht sind, bedeckt von Gold, gleich Menschen in goldgelbem Gewand.

¹⁵⁹ In dieser Strophe werden – ähnlich wie in Strophe 3 – Berge mit Bäumen in Verbindung gebracht. In Strophe 3 werden die Bäume mit Bergen verglichen, wohingegen hier die Bäume Teile des Erscheinungsbildes der Berge sind.

12.) *ayaṃ vasantaḥ saumitre nānāvihaganāditaḥ
sītayā viprahīṇasya śokasaṃdīpano mama*

12.) Dieser Frühling, o Saumitri, laut ertönend durch vielfältige Vögel, entfacht meinen Kummer, der ich von Sītā verlassen wurde.

13.) *māṃ hi śokasamākrāntaṃ saṃtāpayati manmathaḥ
hr̥ṣṭaḥ pravadamānaś ca samāhvayati kokilaḥ*

13.) Mich fürwahr, der ich von Kummer ganz in Besitz genommen bin, quält Liebesverlangen. Freudig und seine Stimme erhebend ruft der Kuckuck (*kokila*)¹⁶⁰ herbei.

14.) *eṣa dātyūhako hr̥ṣṭo ramye māṃ vananirjhare
praṇadan manmathāviṣṭaṃ śocayisyati lakṣmaṇa*

14.) Dieser freudige Dātyūhaka¹⁶¹ in der lieblichen, sprudelnden Waldesquelle macht mich wohl bekümmert, der ich von Liebesverlangen besessen bin, o Lakṣmaṇa, insofern er seine Stimme ertönen lässt.

15.) *vimiśrā vihagāḥ pumbhir ātmavyūhābhinanditāḥ
bhr̥ṅgarājapramuditāḥ saumitre madhurasvarāḥ*

15.) Die Vogelweibchen, bunt gemischt mit den Männchen, sind erfreut an sich selbst und ihrem Schwarm, entzückt von den Bienen, mit süßer Stimme, o Saumitri.

¹⁶⁰ Dave (1985:128) erwähnt, dass das Wort *kokila* (sowie andere Worte wie z.B. *pika*) sowohl Kuckuck als auch Koel bedeuten kann. Außerdem gibt es verschiedene Unterarten von *kokilas*. Das Monier-Williams-Wörterbuch informiert, dass der *kokila* in der indischen Dichtung oft vorkommt, da seine Stimme zarte Gefühle erweckt.

¹⁶¹ Dave (1985:132) identifiziert *dātyūha* mit dem Habichtskuckuck, der einer der meist verbreiteten Vögel in Indien ist. Seine Stimme ist hoch geschätzt und daher kommt er oft in der erotischen Literatur vor. Dave erwähnt aber auch, dass es oft schwierig festzustellen ist, welcher Vogel unter *dātyūha* verstanden werden soll, da sich das Wort auch auf verschiedene Wasservögel beziehen kann. An dieser Stelle trifft die letztere Möglichkeit zu, da der Habichtskuckuck kein Wasservogel ist.

16.) *māṃ hi sā mṛgaśāvāksī cintāśokabalātkṛtam
saṃtāpayati saumitre krūraś caitravanānilaḥ*

16.) Sie, die Rehkitzäugige, quält mich, der ich von Sorge und Kummer überwältigt bin, ja, o Saumitri – grausam ist der Wind des Frühlingswaldes!

→ Zusätzliche Strophen im kritischen Apparat¹⁶²

a) *amī mayūrāḥ śobhante pranṛtyantas tatas tataḥ
svaiḥ pakṣaiḥ pavanoddhvatair gavākṣaiḥ sphāṭikair iva*

a) Jene Pfauen (*mayūra*)¹⁶³, die **hin- und hertanzen**, sehen stattlich aus mit ihren vom Wind zerzausten Flügeln, die wie kristallene Fenster sind.

→ zurück zur kritischen Ausgabe

17.) *śikhinībhiḥ parivṛtā mayūrā girisānuṣu
manmathābhiparītasya mama manmathavardhanāḥ*

17.) Diese Pfauen, die von den Pfauenweibchen auf den Bergflächen umgeben sind, regen Liebesverlangen an bei mir, der ich ohnehin schon von Liebesverlangen angegriffen bin.

18.) *paśya lakṣmaṇa nṛtyantaṃ mayūram upanṛtyati
śikhinī manmathārtaiṣā bhartāraṃ girisānuṣu*

18.) Siehe Lakṣmaṇa, dieses Pfauerweibchen **tanzt**, von Liebesverlangen gequält, auf den Bergflächen ihrem Herrn, dem **tanzenden** Pfau, vor.

19.) *mayūrasya vane nūnaṃ rakṣasā na hṛtā priyā
mama tv ayam vinā vāsaḥ puṣpamāse suduḥsahaḥ*

¹⁶² Die folgende Strophe ist wieder in den Handschriften D5-10 enthalten. (S. Fußnote 124 auf S.47.)

¹⁶³ Mit *mayūra* ist der Himalaya-Glanzfasan (Impeyan pheasant) gemeint (S. Fußnote 131 auf S.49.).

19.) Der Rākṣasa hat die Geliebte des Pfaus im Wald sicherlich nicht entführt; für mich aber ist das Verweilen im Frühling ohne sie ganz unerträglich.

→ Variante zu 19cd¹⁶⁴

tasmān nr̥tyati rāmyeṣu vaneṣu saha kāntyā

Deshalb **tanz**t er in den schönen Wäldern mit seiner Geliebten.

In den nächsten Strophen wird die Flora und Fauna um den Teich Pampā herum ausführlich beschrieben. Zahlreiche Tiere (v.a. Vögel), Blumen und Bäume, die dort leben, werden aufgelistet. Rāma betont oft, wie sehr die Schönheit der Natur ihn an Sītā erinnert. Tanz kommt bis zum Ende des Kapitels nicht mehr vor. Am Ende des Kapitels, in Strophe 47, wird nochmals die Schönheit der Gegend zusammengefasst, und die letzte Strophe ist eine Überleitung zum nächsten Kapitel, insofern die Brüder sich wieder auf den Weg machen.

47.) *evaṃ sa vilapaṃs tatra śokopahatacetaṇaḥ
avekṣata śivāṃ pampāṃ rāmyavārivahāṃ śubhām*

47.) Auf diese Weise wehklagend betrachtete er, dessen Denken von Kummer hart mitgenommen war, den glückverheißenden Pampā-Teich, der liebliches Wasser führt, den schönen.

48.) *nirīkṣamāṇaḥ sahasā mahātmā sarvaṃ vanaṃ nirjharakandaraṃ ca
udvignacetāḥ saha lakṣmaṇena vicārya duḥkhopahataḥ prastathe*

48.) Nachdem der Großmütige - all den Wald und die sprudelnden Quellen und Täler schnell betrachtend - nachgegrübelt hatte, machte er sich mit lebensüberdrüssigem Geist, von Kummer hart mitgenommen, gemeinsam mit Lakṣmaṇa auf.

¹⁶⁴ Gemäß den Handschriften D5-10. (S. Fußnote 124 auf S.47.).

4.3. AK 85.33-48

33.) *praviveśa mahābāhur anujñāto maharṣiṇā
veśma tad ratnasampūrṇaṃ bharataḥ kaikeyīsutaḥ*

33.) Nachdem es ihm von dem großen Weisen erlaubt worden war, trat der starkarmige Bharata, Kaikeyīs Sohn, in den Palast voller Juwelen ein.

34.) *anujagmuś ca taṃ sarve mantriṇaḥ sapurohitāḥ
babhūvuś ca mudā yuktā taṃ drṣtvā veśmasaṃvidhim*

34.) Und alle Minister zusammen mit den Hauspriestern folgten ihm und wurden von Freude erfüllt, nachdem sie die Einrichtung des Palastes gesehen hatten.

35.) *tatra rājāsanaṃ divyaṃ vyajanaṃ chatram eva ca
bharato mantribhiḥ sārdham abhyavartata rājavat*

35.) Dort näherte sich Bharata gemeinsam mit den Ministern dem himmlischen Thron, dem Wedel, dem Schirm, wie ein König.

36.) *āsanam pūjayām āsa rāmāyābhipraṇamya ca
vālavyajanam ādāya nyaśīdat sacivāsane*

36.) Nachdem er den Thron verehrt und sich vor Rāma verbeugt hatte, nahm er den Yakschwanzwedel und setzte sich auf dem Thron eines Beistands nieder.

37.) *ānupūrvyān niśeduś ca sarve mantripurohitāḥ
tataḥ senāpatiḥ paścāt praśāstā ca niśedatuḥ*

37.) Und dann setzen sich alle Minister und der Hauspriester der Ordnung entsprechend nieder. Danach setze sich der Herr der Armee und später der Aufseher des Palastes nieder.

38.) *tatas tatra muhūrtena nadyaḥ pāyasakardamāḥ
upātiṣṭhanta bharataṃ bharadvājasya śāsanāt*

38.) Dann, in einem Augenblick, näherten sich dort auf Bharadvājas Befehl dem Bharata Flüsse aus Milchreisbrei.

39.) *tāsām ubhayataḥ kūlaṃ pāṇḍumṛttikalepanāḥ
ramyāś cāvasathā divyā brahmaṇas tu prasādajāḥ*

39.) Das Ufer von diesen auf beiden Seiten waren liebliche himmlische Wohnhäuser, die mit weißem Lehm beschmiert waren, die aufgrund der Gunst des Brahmanen¹⁶⁵ entstanden waren.

40.) *tenaiva ca muhūrtena divyābharaṇabhūṣitāḥ
āgur viṃśatisāhasrā brahmaṇā prahitāḥ striyaḥ*

40.) Und in eben diesem Augenblick kamen 20.000 mit himmlischen Ornamenten geschmückte Frauen an, gesandt von Brahman.

41.) *suvarṇamaṇimuktena pravālena ca śobhitāḥ
āgur viṃśatisāhasrāḥ kuberaprahitāḥ striyaḥ*

41.) Gesandt von Kubera¹⁶⁶ kamen 20.000 Frauen an, verschönt mit Gold, Juwelen und Perlen sowie Koralle.

42.) *yābhir gṛhītāḥ puruṣaḥ sonmāda iva lakṣyate
āgur viṃśatisāhasrā nandanād apsarogaṇāḥ*

42.) Aus Nandana¹⁶⁷ kamen Scharen von 20.000 Apsarasen her, von welchen ergriffen ein Mann wie verrückt erscheint.

43.) *nāradas tumburur gopaḥ parvataḥ sūryavarcaśaḥ*

¹⁶⁵ Laut dem Kommentar von Govindarāja ist hiermit Bharadvāja gemeint.

¹⁶⁶ Kubera ist der Gott der Schätze und des Reichtums, sowie der nördlichen Himmelsrichtung, der König der Yakṣas und Kinnaras. Er wird als ein Zwerg mit drei Beinen, acht Zähnen und einem Auge dargestellt. S. Klostermaier 1998:101.

¹⁶⁷ Siehe Fußnote 135 auf S.51.

ete gandharvarājāno bharatasyāgrato jaguḥ

43.) Nārada, Tumburu, Gopa und Parvata, diese Könige der Gandharvas, die wie die Sonne leuchten, sangen vor Bharata.

44.) *alambusā miśrakeśī puṇḍarīkātha vāmanā
upānṛtyams tu bharataṃ bharadvājasya śāsanāt*

44.) Alambusā, Miśrakeśī, Puṇḍarīkā und Vāmanā aber **tanzten** auf Bharadvājas Befehl dem Bharata vor.¹⁶⁸

45.) *yāni mālyāni deveṣu yāni caitrarathe vane
prayāge tāny adṛśyanta bharadvājasya śāsanāt*

45.) Auf Bharadvājas Befehl wurden die Blumengirlanden bei den Göttern und die, die es im Wald von Caitraratha¹⁶⁹ gibt, in Prayāga¹⁷⁰ sichtbar.

46.) *bilvā mārdaṅgikā āsañ śamyāgrāhā bibhītakāḥ
aśvatthā nartakāś cāsan bharadvājasya tejasā*

46.) Die Bilva-Bäume¹⁷¹ waren die Trommler und die Vibhītika-Bäume waren die Cinellenspieler. Die Aśvattha-Bäume waren die **Tänzer** durch Bharadvājas asketische Energie.

47.) *tataḥ saralatālās ca tilakā naktamālakāḥ
prahrṣṭās tatra sampetuḥ kubjābhūtātha vāmanāḥ*

47.) Und darauf kamen Sarala (Pinie)¹⁷²- und Tāla (Palmyrapalme)¹⁷³-Bäume, Tilaka¹⁷⁴- und Naktamālaka¹⁷⁵-Pflanzen dort hocheifrig zusammen, zu Buckligen und Zwergen geworden.

¹⁶⁸ Laut MW Namen von Apsarasen. Alambusā und Miśrakeśī waren schon in 85.15 angekündigt worden, indem sie – gemeinsam mit anderen himmlischen Wesen – namentlich von Bharadvāja aufgerufen wurden.

¹⁶⁹ S. Fußnote 137 auf S.51.

¹⁷⁰ S. Fußnote 138 auf S.52.

¹⁷¹ Die Bäume, die in dieser Strophe erwähnt werden, werden in Kapitel 3.3.6. bestimmt.

¹⁷² Lat. *Pinus roxburghii*, Engl. Himalayan long-leaved pine u.a., eine Pinienart; s. <http://iu.ff.cuni.cz/pandanus/database/>, Suchwort „sarala“.

48.) *śiṃśapāmalakī jambūr yās cānyāḥ kānane latāḥ*
pramadā vighrahaṃ kṛtvā bharadvājāśrame 'vasan

48.) Śiṃśapā-¹⁷⁶ und Āmalakī-Bäume¹⁷⁷, der Jambū-Baum¹⁷⁸ und welche anderen Schlinggewächse es im Wald gibt, nahmen den Körper von jungen, ausgelassenen Frauen an und ließen sich in Bharadvājas Einsiedelei nieder.

¹⁷³ Lat. *Borassus flabellifer*, Engl. palmyra palm, eine Palmenart, die in den warmen Regionen Indiens wächst, s. <http://iu.ff.cuni.cz/pandanus/database/>, Suchwort „tAla“.

¹⁷⁴ Lat. *Symplocos racemosa*, Engl. lode tree. Der Pflanze wird (neben *lodhra* usw. im Sanskrit) deswegen auch Tilaka genannt, da die Farbe, die aus ihrer Rinde gewonnen wird, für das Malen der Tilaka-Zeichens verwendet wird. S. <http://iu.ff.cuni.cz/pandanus/database/>, Suchwort „tilaka“.

¹⁷⁵ Lat. *Pongamia pinnata*, Engl. Indian beech, ein immergrüner Baum, der überall in Indien an Ufern wächst. Der Name *naktamālaka* (Nachtgirlande) kommt vor allem in der schönen Literatur vor. S. <http://iu.ff.cuni.cz/pandanus/database/>, Suchwort „naktamAlaka“.

¹⁷⁶ Lat. *Dalbergia sisoo*, Engl. Indian redwood. Das MW-Wörterbuch identifiziert den Baum mit dem Aśoka-Baum. Er wächst in Nordindien und Bangladesch, in den unteren Himalayas bis zu 1500 m Höhe. <http://iu.ff.cuni.cz/pandanus/database/>, Suchwort „aZoka“.

¹⁷⁷ Lat. *Phyllanthus emblica*, Engl. Indian gooseberry, ein Baum, der überall in Indien wächst. S. <http://iu.ff.cuni.cz/pandanus/database/>, Suchwort „Amalaki“.

¹⁷⁸ Das MW-Wörterbuch gibt „Rosenapfelbaum“ als Bedeutung an. Allerdings argumentiert Dominik Wujastyk in einem Artikel (Wujastyk 2004), dass MW und die meisten anderen Wörterbücher falsch sind, wenn sie *jambū* mit dem Rosenapfelbaum identifizieren. Laut Wujastyk war der Rosenapfelbaum (lat. *Syzygium jambos*) bis zum 16. Jahrhundert in Indien gar nicht heimisch; das Missverständnis, dass *jambū* mit diesem Baum identisch ist, geht auf die Schriften des Arztes Garcia da Orta (ca. 1501-1568) zurück. Botanische und medizinische Texte und die Einwohner Indiens verstehen unter *jambū* einen anderen Baum nämlich Lat. *Syzygium cumini*, oder Engl. „black plum“. Damit stimmt auch die Angabe der Pandanus-Datenbank überein, in der *jambū* auch mit Lat. *Syzygium cumini* oder Engl. Indian blackberry identifiziert wird. Der Baum hat lila Früchte und wächst überall in den feuchteren Gebieten Indiens bis zu 1800 m Höhe. Er ist so weit verbreitet und populär, dass Indien auf Sanskrit oft als *Jambūdvīpa* (Insel des *Jambū*-Baumes) bezeichnet wird. S. <http://iu.ff.cuni.cz/pandanus/database/>, Suchwort „jambu“.

4.4. SK 8.33-50

33.) *madavyāyāmakhinnās tā rākṣasendrasya yoṣitaḥ
teṣu teṣv avakāṣeṣu prasuptās tanumadhyamāḥ*

33.) Die Frauen des Dämonenkönigs, mit ihren schlanken Taillen, die erschöpft waren von der Anstrengung der Lust, waren eingeschlafen bei dieser und jener Gelegenheit.

→ Strophe im kritischen Apparat:¹⁷⁹

a) *aṅgahārais tathaivānyā komalair nṛttaśālīnī
vinyastaśubhasarvāṅgī prasuptā varavarṇinī*

a) Eine andere wunderschöne Frau, bewandert im **Tanz** mit zarten Bewegungen der Glieder, mit all ihren schönen Gliedern abgelegt, war genauso eingeschlafen.

→ zurück zur kritischen Ausgabe

34.) *kā cid vīṅāṃ pariṣvajya prasuptā saṃprakāśate
mahānadīprakīrṇeva nalinī potam āśritā*

34.) Eine gewisse zeigte sich, eine Vīṅā¹⁸⁰ umarmend eingeschlafen, wie eine Lotusblume von einem großen Fluss umhergeworfen, sich an einem Floß festhaltend.

35.) *anyā kakṣagatenaiva maḍḍukenāsīteḥṣaṅā
prasuptā bhāminī bhāti bālaputreva vatsalā*

35.) Eine andere, die schwarze Augen hatte, erschien mit einem Maḍḍuka¹⁸¹ eben unter der Achselhöhle eingeschlafen, eine wunderschöne, wie eine zärtliche Frau, deren Sohn ein Kleinkind ist.

¹⁷⁹ Diese Strophe ist in den folgenden Handschriften enthalten: D5-D10, s. Fußnote 124. auf S. 47.

¹⁸⁰ Eines der ältesten Saiteninstrumente, das schon in der vedischen Zeit bekannt war. Sarasvatī, die Göttin des Wissens und der Musik, wird immer mit einer Vīṅā in der Hand dargestellt. S. Sinha 2003:362ff.

¹⁸¹ Eine Art Schlaginstrument, Trommel. Weitere Informationen gibt es zum Instrument aber weder in den Kommentaren noch in der Fachliteratur. S. auch Goldman 1996:374f.

36.) *paṭahaṃ cārusarvāṅgī pīḍya śete śubhastanī*
cirasya ramaṇaṃ labdhvā pariṣvajyeva kāmīnī

36.) Eine Frau, deren ganzer Körper gefällig war, mit schönen Brüsten, lag da, eine Paṭaha-Trommel¹⁸² drückend, wie einen Liebhaber, den sie nach langer Zeit wieder hatte, umarmend.

37.) *kā cid aṃśaṃ pariṣvajya suptā kamalalocanā*
nidrāvaśaṃ anuprāptā sahakānteva bhāminī

37.) Eine gewisse mit Lotusaugen war eingeschlafen, eine Flöte umarmend, wie eine Frau, die gemeinsam mit dem Geliebten vom Schlaf überwältigt worden ist.

→ Strophe im kritischen Apparat:¹⁸³

a) *rahaḥ priyatamaṃ grhya sakāmā iva kāmīnī*
*vipañcīm pariḡrhyānyā niyatā **nr̥ttaśālīnī***

a) Eine andere Frau, die im **Tanz** bewandert war, hielt eine Vipañcī¹⁸⁴ fest, wie eine reizende Frau voller Begehren ihren Liebsten heimlich umfasst.

→ zurück zur kritischen Ausgabe

38.) *anyā kanakasaṃkāsair mṛdupīnair manoramaiḥ*
mṛdaṅgaṃ paripīḍyāṅgaiḥ prasuptā mattalocanā

38.) Eine andere Frau, die lustvolle Augen hatte, war eingeschlafen, mit weichen und runden, entzückenden Gliedern, die wie Gold erschienen, eine Mṛdaṅga-Trommel¹⁸⁵ umarmend.

¹⁸² Paṭaha und Ḍiṇḍima sind Trommelarten, die auch im *Nāṭyaśāstra* unter den Schlaginstrumenten erwähnt werden (z.B. NS 33.27). Ihre Charakteristika sind nicht ausführlich beschrieben, nur dass sie zu den weniger populären Trommeln gehören und eine umfangreiche Oberfläche haben.

¹⁸³ Diese Strophen sind wieder in den Ausgaben D5-10 enthalten, s. Fußnote 124. auf S.47.

¹⁸⁴ Ein Saiteninstrument aus Holz mit neun Saiten. Es kommt auch im NS vor (z.B. 29.120). S. Nijenhuis 1970:74.

¹⁸⁵ Südindisches fassförmiges Schlaginstrument aus Holz, dessen beiden Enden mit Pergament bedeckt sind. Der Legende nach wurde dieses Instrument von Śivas Reittier, dem Bullen Nandikeśvara, erfunden und gespielt. S. Sinha 2003:164.

39.) *bhujapārśvāntarasthena kakṣagena kṛśodarī*
paṇavena sahānindyā suptā madakṛtaśramā

39.) Eine Frau mit dünnem Bauch, die erschöpft war von ihrer Lust, war unschuldig mit einer Paṇava-Trommel¹⁸⁶ eingeschlafen, befindlich zwischen Arm und Seite, in der Achselhöhle.

40.) *ḍiṇḍimaṃ pariḡṛhyānyā tathaiṅvāsaktaḍiṇḍimā*
prasuptā taruṇaṃ vatsam upagūhyeva bhāminī

40.) Eine andere war eingeschlafen, einen Ḍiṇḍima¹⁸⁷ umfasst habend, ebenso sich an einem Ḍiṇḍima festklammernd, wie eine schöne Frau sich an ihrem Geliebten festklammert.

41.) *kā cid āḍambaram nārī bhujasambhogapīḍitam*
kṛtvā kamalapatrākṣī prasuptā madamohitā

41.) Eine bestimmte Frau, die Augen wie Lotusblüten hatte, war von Lust verwirrt eingeschlafen, den Āḍambara¹⁸⁸ unter die Armbeuge gedrückt.

42.) *kalaśīm apavidhyānyā prasuptā bhāti bhāminī*
vasante puṣpaśabalā māleṅva parimārjitā

42.) Eine andere schöne Frau, die einen Krug weggeworfen hatte und eingeschlafen war, strahlt wie eine geputzte Girlande im Frühling, gesprenkelt durch die Blüten.

43.) *pāṇibhyāṃ ca kucau kā cit suvarṇakalaśopamau*
upagūhyābalā suptā nidrābalaparājitā

43.) Und eine gewisse war eingeschlafen, ihre beiden Brüste, die wie zwei goldene Krüge waren, mit ihren Händen bedeckend, kraftlos, von der Stärke des Schlafes besiegt.

¹⁸⁶ Paṇava ist unter den drei wichtigsten Schlaginstrumenten gemäß der NS (NS.33.16): die sind Mṛdaṅga, Dardura und Paṇava. Sie alle waren wahrscheinlich aus Holz gemacht.

¹⁸⁷ Siehe Fußnote 181 auf S.78.

¹⁸⁸ Eine Trommel, die schon in der vedischen Zeit bekannt war, im NS hingegen nicht vorkommt.

44.) *anyā kamalapatrākṣī pūrṇendusadrśānanā
anyām āliṅgya suśroṇī prasuptā madavihvalā*

44.) Eine andere, die Augen wie Lotusblütenblätter hatte, deren Gesicht dem Vollmond glich, war eingeschlafen, eine andere Frau umarmend, mit schönem Hintern, trunken von der Lust.

45.) *ātodyāni vicitrāṇi pariṣvajya varastryaḥ
nipīḍya ca kucaih suptāḥ kāmīnyaḥ kāmukān iva*

45.) Edle Frauen waren eingeschlafen, verschiedene Instrumente umarmend und mit den Brüsten fest drückend, wie Frauen die Liebhaber.

46.) *tāsām ekāntavinyaste śayānām śayane śubhe
dadarśa rūpasampannām aparām sa kapiḥ striyam*

46.) Der Affe sah eine wunderschöne andere Frau, auf einem schönen Bett, abseits von ihnen aufgestellt, liegend.

47.) *muktāmaṇīsamāyuktair bhūṣaṇaiḥ suvibhūṣitām
vibhūṣayantīm iva ca svaśriyā bhavanottamam*

48.) *gaurīm kanakavarṇābhām iṣṭām antahpureśvarīm
kapir mandodarīm tatra śayānām cārurūpiṇīm*

47-48) Der Affe [sah] dort Mandodarī schlafen, mit einer gefälligen Figur, schön geschmückt mit Schmuckstücken, ausgestattet mit Perlen und Juwelen, und gleichermaßen den vorzüglichen Palast mit ihrem eigenen Glanz schmückend, hellhäutig, in der Farbe von Gold glänzend, die geliebte Herrin des Gynäzeums.

49.) *sa tām drṣṭvā mahābāhur bhūṣitām mārutātmajaḥ
tarkayām āsa sīteti rūpayauvanasampadā
harṣeṇa mahatā yukto nananda hariyūthapaḥ*

49.) Nachdem der Sohn des Windes mit seinen großen Armen sie, die Geschmückte, gesehen hatte, überlegte er: „Sie ist Sītā“, wegen der Vollendung der Figur und Jugend. Von großer freudiger Erregung erfüllt freute sich der Beschützer der Affenherde.

*50.) āsphoṭayām āsa cucumba pucchaṃ nananda cikrīḍa jagau jagāma
stambhān arohan nipapāta bhūmau nidarśayan svāṃ prakṛtiṃ kapīnām*

50.) Er schüttelte und küsste seinen Schwanz, freute sich, spielte herum, sang, bewegte sich, kletterte auf die Säulen, fiel auf die Erde nieder, die eigene Natur von Affen zur Schau stellend.

5. Bibliographie

- Apte 1890 V.S. Apte, *The practical Sanskrit-English Dictionary*, Poona, Prasad Prakashan, 1890
- Banerji 1990 Sures Chandra Banerji, *A companion to Indian music and dance*. Delhi, Sri Satguru Publications, 1990
- Bhatt 1965 G.H. Bhatt, Ramayana Commentaries, in: *Journal of the Oriental Institute*, 14, 3-4 (1965), S.350-361
- Brockington 1976 John Brockinton, Religious Attitudes in Vālmīki's Rāmāyaṇa, in: *Journal of the Royal Asiatic Society of Great Britain and Ireland*, 2 (1976), S. 108-129
- Brockington 1984 John Brockington, *Righteous Rāma: The evolution of an epic*. Delhi, Oxford University Press, 1984
- Brockington 1998 John Brockington, *The Sanskrit Epics*. Brill, Leiden, 1998
- Brockington 2000 John Brockington, *Epic threads: John Brockington on the Sanskrit Epics*. New Delhi, Oxford University Press, 2000
- Cuddon 1999 J.A. Cuddon, *Dictionary of literary terms and literary theory*. London, Penguin Books, 1999
- CS Y.T. Ācārya (Hrsg.), *The Carakasamhitā with the commentary Āyurvedadīpikā by Cakrapāṇidatta*, Bombay, Nirnaya Sagara Press, 1941
- Dave 1985 K.N. Dave, *Birds in Sanskrit literature*. Delhi, Motilal Banarsidass, 1985

- Dutt 2004 M.N. Dutt, Rāmāyaṇa of Vālmīki: Sanskrit text with English translation, 4 Bände, Delhi, Parimal Publications, 2004
- Ellis 2009 Thomas B.Ellis, I Love You, I Hate You: Toward a Psychology of the Hindu “Deus Absconditus” in: *International Journal of Hindu Studies*, 13, 1 (2009), S. 1-23.
- Geldner 2003 Karl Friedrich Geldner (Übers.), *Der Rig-Veda*. Cambridge, Massachussets, Harvard University Press, 2003 (Nachdruck der Ausgabe 1951-1957)
- Goldman 1984 Goldman, Robert P (Hrsg.), *The Rāmāyaṇa of Vālmīki : an epic of ancient India. 1. Bālakāṇḍa*, Princeton, Princeton University Press, 1984
- Goldman 1986 Goldman, Robert P (Hrsg.), *The Rāmāyaṇa of Vālmīki : an epic of ancient India. 2. Ayodhyākāṇḍa*, Princeton, Princeton University Press, 1986
- Goldman 1991 Goldman, Robert P (Hrsg.), *The Rāmāyaṇa of Vālmīki : an epic of ancient India. 3. Aranyakāṇḍa*, Princeton, Princeton University Press, 1991
- Goldman 1994 Goldman, Robert P (Hrsg.), *The Rāmāyaṇa of Vālmīki : an epic of ancient India. 4. Kiṣkindhākāṇḍa*, Princeton, Princeton University Press, 1994
- Goldman 1996 Goldman, Robert P (Hrsg.), *The Rāmāyaṇa of Vālmīki : an epic of ancient India. 5. Sundarakāṇḍa*, Princeton, Princeton University Press, 1996
- Goldman 2009 Goldman, Robert P (Hrsg.), *The Rāmāyaṇa of Vālmīki : an epic of ancient India. 6. Yuddhakāṇḍa*, Princeton, Princeton University Press, 1984

- Gonda 1996 Jan Gonda, *Ancient Indian kingship from the religious point of view*. Leiden, Brill, 1966
- Gonda 1977 Jan Gonda (Hrsg.), *A history of Indian literature*. Wiesbaden, Harrassowitz, 1977
- Guruge 1960 Ananda W.P. Guruge, *The Society of the Rāmāyaṇa*. Saman, Maharagama, 1960
- Hacker 1961 Paul Hacker, Zur Methode der geschichtlichen Erforschung der anonymen Sanskritliteratur des Hinduismus, in: *Zeitschrift der Deutschen Morgenländischen Gesellschaft* 111 (1961), S. 483-492
- Hedge 1999 Gajanana S. Hedge, *The concept of dance in classical Sanskrit literature*. Delhi, Parimal Publications, 1999
- Jacob 1936 G.A. Jacob, *A concordance to the principal Upanishads and Bhagavadgītā*. Delhi, Motilal Banarsidass, 1936
- Jacobi 1893 Hermann Jacobi, *Das Rāmāyaṇa: Geschichte und Inhalt nebst Concordanz der gedruckten Rezensionen*. Bonn, H. Bouvier u. Co. Verlag, 1893
- Kinsley 1986 David Kinsley, *Hindu Goddesses*. Berkeley, University of California Press, 1986
- Klostermaier 1998 Klaus K. Klostermaier, *A Concise Encyclopedia of Hinduism*, Oxford, Oneworld Publications, 1998
- KS Radhavallabh Tripathi (Hrsg., Übers.) *Kāmasūtra of Vātsyāyana*. Delhi, Pratibha Prakashan, 2005

- Mayrhofer 1992-2001 Manfred Mayrhofer, *Etymologisches Wörterbuch des Altindoarischen*, 3 Bände. Heidelberg, Winter, 1992-2001
- Nair 1974 P. Thankappan Nair, The Peacock Cult in Asia, in: *Asian Folklore Studies*, 33, 2 (1974), S. 93-170
- Nijenhuis 1970 Emmie te Nijenhuis, *Dattilam: a compendium of ancient Indian music*. Leiden, Brill, 1970
- Oberlies 1998 Thomas Oberlies, *Die Religion des Rgveda*. Wien, Sammlung de Nobili, 1998
- Oberlies 2003 Thomas Oberlies, *A grammar of epic Sanskrit*. Berlin, de Gruyter, 2003
- O’Flaherty 1975 Wendy Doniger O’Flaherty, *Hindu Myths*. Harmondsworth, Penguin Books, 1975
- Oldenberg 1886 Hermann Oldenberg (Übers.), *The Grihya-Sutras. Rules of Vedic domestic ceremonies*. Delhi, Motilal Banarsidass, 1886
- Olivelle 1996 Patrick Olivelle (Übers.), *Upaniṣads*. London, Oxford University Press, 1996
- PW Otto Böthlingk und Rudolph Roth, *Sanskrit Wörterbuch*, 7 Bände, St. Petersburg, Kaiserliche Akademie der Wissenschaften, 1852-1875
- Ranade 1978 H.G. Ranade (Hrsg.), *Kātyāyana śrauta sūtra: rules for the vedic sacrifices*. Pune, Ranade Publications, 1978
- Rangacharya 1999 Adya Rangacharya, *The Nāṭyaśāstra: English Translation with Critical Notes*. New Delhi, Munshiram Manoharlal, 1999

- Rām. R.T. Vyas (Hrsg.), *Rāmāyaṇa: Text as constituted in its critical edition*. Vadodara, Oriental Institute, 1992
- Richmond 1990 Farley P. Richmond (Hrsg), *Indian theatre: traditions of performance*. Honolulu, University of Hawaii Press, 1990
- Ruben 1936 Walter Ruben, *Studien zur Textgeschichte des Rāmāyaṇa*. Stuttgart, Kohlhammer, 1936
- Sastri 1967 K.A. Nilakantha Sastri, *Age of the Nandas and Mauryas*. Delhi, Motilal Banarsidass, 1967
- SD J.R. Ballantyne und Pramadá Dāsa Mitra (Hrsg.), *The Sāhitya-darpaṇa or Mirror of composition of Viśvanātha: a treatise on literary criticism*. Delhi, Motilal Banarsidass, 1994 (Nachdruck der Ausgabe Calcutta, 1875)
- Sharma 1995-1996 Ramashraya Sharma, On the problem of the text of the Rāmāyaṇa, in: *Indologica*, 21-22 (1995-1996), S. 291-319. f
- Sinha 2003 Biswajit Sinha, *Dictionary of music, dance and drama* (Encyclopedia of Indian theatre Vol. 4). Delhi, Raj Publications, 2003
- SS N.R. Kavyatirth und V.J. Trikamji (Hrsg.), *The Suśrutasaṃhitā of Suśruta*, Bombay, The Nirnay Sagar Press, 1945
- Stutley 1969 Margaret Stutley, The Aśvamedha or Indian Horse Sacrifice, in: *Folklore*, 80, 4, (1969), S. 253-261
- Varadpande 2007 Manohar Laxman Varadpande, *Apsara in Indian Art and Literature*. Gurgaon, Shubhi Publications, 2007

- Vatsyayan 2007 Kapila Vatsyayan, *Classical Indian dance in literature and the arts*. New Delhi, Sangeet Natak Akademi, 2007
- Vekerdi et al. 1961 József Vekerdi et al., *Kālidāsa válogatott művei (Ausgewählte Werke von Kālidāsa, übersetzt und mit einem Vorwort versehen vom József Vekerdi et al.)*. Budapest, Európa, 1961
- Waldisch 2008 Maria Waldsich, *Apsarasen im Mahābhārata*. Diplomarbeit Universität Wien, 2008
- Whitney 1905 William Dwight Whitney (Übers.), *Atharva-Veda Samhitā*, 2 Bände. Cambridge etc., Harvard University, 1905
- Winternitz 1908 Moriz Winternitz, *Geschichte der indischen Literatur*, Bd. 1: *Einleitung. Der Veda. Die volkstümlichen Epen und die Purāṇas*. Leipzig, Amelang, 1908
- Witzel 2007 Michael Witzel (Übers.), *Rig-Veda: das heilige Wissen. Erster und zweiter Liederkreis*. Frankfurt a.M., Verlag der Weltreligionen, 2007
- Wujastyk 2004 Dominik Wujastyk, Jambudvīpa: Apples or Plums?, in: Charles Burnett et. al. (Hrsg.), *Studies in the history of the exact sciences in honour of David Pingree*. Leiden-Boston, Brill, 2004, S. 289-301

Online Ressourcen

Digital Corpus of Sanskrit

<http://kjc-fs-cluster.kjc.uni-heidelberg.de/dcs/>

Pandanus Database of Indian Plants

<http://iu.ff.cuni.cz/pandanus/database/>

Abstract

In the present thesis I examine the different roles of dance and dancing in the Indian epic *Rāmāyaṇa*.

After a brief introduction to the Indian epics in general and to the *Rāmāyaṇa* specifically, I address the role of dance in India's early literature. In this part I show that dance is already present in literature from the Vedic age. The evidence suggests that it was an important part of different aspects of life during that period. Several of the aspects and roles of dance that we encounter here are also represented in the *Rāmāyaṇa*.

At the beginning of Chapter 3 I analyse the terminology related to dance in the *Rāmāyaṇa*. The analysis based on John Brockington's classification of the stages of the development of the epic shows that a professionalization of dance may have occurred from the second stage of development onwards. Dance is often mentioned throughout the epic, but according to Brockington's stratification it is most popular during the fourth stage. The relevant verses of this developmental stage are not included in the critical text. It is therefore difficult to compile a complete list of testimonies. Later, in chapter 3, I translate and analyse some of these verses.

In the next part of the thesis, I translate and analyse the dance-related passages. While analysing the different passages, I always keep in mind the following questions: 1. Who is dancing? 2. Where? 3. What is the role or special aspect of dance? In the following summary, I give an overview of the results of my analysis. Not all of the three questions can be answered regarding every passage nor can they always be answered clearly. For example, it is sometimes difficult to determine whether in the case of certain verses the dancers are professionals or amateurs. Here is a list of the passages sorted according to the three questions:

1. Who is dancing or who is described as a dancer?
 - demonesses: SK 22.36-37, 41-42; SK 8.29-30, 33, 37.
 - apsaras: KK 50.16-17; AK 85.42-46.
 - normal people: AK 63.1-4; AK 6.10-14; UK 20.7-8.
 - professional dancers: AK 61.10-13; BK 12.5.2-8.
 - plants or animals: KK 1.8, 18-19 and verses from the critical apparatus.

2. Where are they dancing?
 - at the court of the demon king: SK 22.36-37 and 41-42; SK 18.9-10; SK 8.29-30, 33, 37.
 - at the royal court of humans: AK 63.1-4; AK 85.42-46 (although here the royal court is not real but created through magic); AK 61.10-13; BK 12.5.2-8.
 - in public: AK 6.10-14.

3. What is the role or special aspect of dance? (It should be noted here that some verses belong to more than just one category.)
 - dance as a joyful and aesthetically acclaimed activity, as the expression of pleasure: KK 50.16-17; SK 18.9-10; AK 63.1-4; AK 85.42-46; AK 6.10-14; AK 61.10-13; SK 8.29-30, 33, 37; UK 20.7-8; BK 12.5.2-8.
 - dance as something dreadful: SK 22.36-37 and 41-42.
 - dance used in poetic comparison: KK 1.8, 18-19 and verses of the critical apparatus.
 - dance as something erotic: although it is nowhere explicitly stated, we can assume that the dance of the apsarases also has an erotic aspect, since they are often depicted as seductive creatures who are a cause of confusion for men.

To sum up, we can ascertain that dance mostly has a joyful aspect in the *Rāmāyaṇa* and is often performed at merry occasions or for the sake of pleasure. The place of dance is often the royal court (of a human or a demon king). In my thesis I have shown that the profession of dancers had most likely been established and that professional dancers were present at the royal court. Non-human creatures also perform dances: in the *Rāmāyaṇa*, they are the apsarases and demonesses. The fact that they are dancers is considered to be an asset. Dance can also have a frightful or erotic character, depending on the character of the performer. Finally, dance often figures in poetic comparison, which has a rich tradition in Indian poetry.

Resümee

Nach einer Einführung zum indischen Epos allgemein und zum *Rāmāyaṇa* im Besonderen stelle ich die Rolle des Tanzes in der frühen Literatur Indiens dar. Danach untersuche ich die auf den Tanz bezogene Terminologie im *Rāmāyaṇa* und übersetze und analysiere eine Auswahl von Strophen, in denen von Tanz die Rede ist. Im Appendix übersetze ich auch einige längere Passagen, um den Kontext dieser Strophen besser verständlich zu machen. Am Ende der Arbeit gebe ich eine Zusammenfassung der verschiedenen Rollen und Aspekte des Tanzes im *Rāmāyaṇa* gemäß meiner Recherche.