

Das Drama *Nāgānanda* und der Ursprung der Jimūtavāhana-Legende

MONIKA ZIN, München

Das Drama *Nāgānanda*, „Nāga-Freude“, das die Überlieferung als ein Werk des Königs Harṣadeva (Regierungszeit 606-47 n. Chr.), bezeichnet¹, hat die Aufopferungstat des Prinzen Jimūtavāhana zum Inhalt. Der Held Jimūtavāhana ist ein Vidyādharma, gehört also einem halbgöttlichen Geschlecht fliegender Wesen an.² Trotz der klaren Feststellung im Prolog des Dramas, dass das Schauspiel eine noch nie gesehene Geschichte darstellt und auf einem Vidyādhara-jātaka basiert (*Śrīharṣadevenā-pūrvavasturacanā 'lambīrtam vidyādhara-jātakapratinibaddham Nāgānandam nāma nā-takam*)³, wird allgemein angenommen, dass der Verfasser den Erzählstoff der *Bṛhat-kathā* entnommen hat⁴.

¹ Zum Problem der Verfasserschaft Harṣas, bzw. seiner Tüchtigkeit als Mäzen für die Verfasser, die in seinem Namen die Theatersücke geschrieben haben sollen, cf. KONOW, S., *Das indische Drama = Grundriss der Indo-Arischen Philologie und Altertumskunde*, Berlin und Leipzig 1920, p. 74 und WILLIAMS JACKSON, A. V. NARDEAN, G. K. / OGDEN, C. J., *Priyadarśikā*, ed. + transl., New York 1923, rep. 1965, Introduction, p. XXXV-XLIX.

² Zu den Vidyādhara cf. BANERJEA, J.N., Vidyādhara, in: *Journal of the Indian Society of Oriental Art*, 4, Calcutta 1936, p. 52-56; ALSODORF, L., Zur Geschichte der Jaina-Kosmographie und -Mythologie, in: *ZDMG*, 92, Leipzig 1938, p. 464-93, in: *Kleine Schriften*, ed. Wezler, A., Wiesbaden 1974, p. 71-100; LÜDBERS, H., Die Vidyādhara in der buddhistischen Literatur und Kunst, in: *ZDMG*, 93, Leipzig 1939, p. 89-104, in: *Kleine Schriften*, ed. VON HINÜBER, O., Wiesbaden 1973, p. 104-19; VON HINÜBER, O., Das Schwert des Vidyādhara, in: *WZKS*, 22, Wien 1978, p. 45-48; GRAFE, J., Outlines of a Classification of Vidyādhara, in: *Ancient Indian Texts and Text Interpretation, 15th European Conference of Modern South Asian Studies*, Prag 1998; ZIN, M., *Ajanta - Handbuch der Malereien II. Devotionale und ornamentale Malereien*, No. 16, Wiesbaden 2003.

³ Zitate und Lesungen aus verschiedenen Redaktionen in: STEINER, R., *Untersuchungen zu Harṣadevas Nāgānanda und zum indischen Schauspiel*, Swistal-Odendorf 1997 (Indica et Tibetica, 31), p. 126.

⁴ Diese Auffassung ist so sehr etabliert, dass sogar Gelehrte, die sich auf Spekulationen bezüglich der aktuellen, politischen Motivationen Harṣas einlassen, auf die *Bṛhatkathā*-Hypothese nicht verzichten; cf. KARAMBELKAR, V. W., On the Legend in the *Nāgānanda*, in: *Journal of the Indian History*, 32, Trivandrum 1954, p. 31-41. KARAMBELKAR identifiziert den Helden Jimūtavāhana mit Pulakeśin II, die Nāgas mit der Nāga-Dynastie und den Garuḍa mit den Guptas; dennoch nennt als Quelle des Dramas die *Bṛhatkathā*.

Für die Annahme, dass der Stoff des Dramas der verlorenen, auf die ersten Jahrhundert n. Chr. datierten *Bṛhatkathā* entnommen sein soll, werden hauptsächlich drei Gründe genannt: Erstens diene die *Bṛhatkathā* als Quelle mehrerer Dramen, darunter zweier Stücke, die in gleicher Weise wie *Nāgānanda* als Werk des Königs Harṣadeva bezeichnet werden, nämlich *Prīyadarśikā* und *Ratnāvalī*. Zweitens ist der Held des *Nāgānanda* ein Vidyādhara und die *Bṛhatkathā* war zweifelsohne der Vidyādhara-Roman schlechthin. Und drittens findet sich die Geschichte des Jimūtāvāhana auch in zwei der erhaltenen Nacherzählungen der verlorenen *Bṛhatkathā*, nämlich im *Kathāsaritāsāgara* und in der *Bṛhatkathāmañjarī*, beide aus Kaschmir (11. Jh.).

In diesen beiden Nacherzählungen der *Bṛhatkathā* findet sich die Geschichte von Jimūtāvāhana jeweils zweimal, und zwar an entsprechend denselben Stellen, so dass anzunehmen ist, dass sich schon in der Vorlage der beiden voneinander unabhängigen Werke die Jimūtāvāhana-Erzählung zweimal an denselben beiden Stellen befand.⁵ Diese Vorlage war jedoch bekanntlich nicht die alte *Bṛhatkathā* selbst, sondern eine nicht mehr erhaltene Nacherzählung derselben.⁶ Dagegen enthält die nur teilweise erhaltene *Bṛhatkathā*-Zusammenfassung namens *Bṛhatkathāślokaṣaṅgraha*, die wahrscheinlich direkt auf den alten Roman zurückgeht, die Geschichte von Jimūtāvāhana ebensowenig wie die jinitische und die tamilische Version.

Die Ansicht, dass die Legende in der alten *Bṛhatkathā* enthalten war, wurde im Jahre 1914 von Friedrich David Ken BOSCH in *De legende van Jimūtāvāhana in de Sanskrit-Literatuur* vertreten. Die Überlegungen von BOSCH sind ziemlich kompli-

⁵ STEINER (1997, p. 26-27, p. 128, Fn.1) vermutet, dass die Geschichte ursprünglich nur einmal in der *Bṛhatkathā* vorkam und erst mit der Eingliederung der *Veṭālapāñcaviṃśatikā* zum zweiten Mal in die Sammlung kam.

⁶ Zu der *Bṛhatkathā* und ihren Nacherzählungen cf. LACÔTE, F., *Essai sur Guṇādīya et la Bṛhatkathā*, Paris 1908; SPEYER, J.S., *Studies about Kathāsaritāsāgara*, Amsterdam 1908; ALSDORF, L., Eine neue Version der verlorenen *Bṛhatkathā* des Guṇādīya, in: *Atti del XIX Congresso Internazionale degli Orientalisti*, Roma 1935, p.344-49; ALSDORF, L., The Vasudevahinī, a Specimen of Archaic Jaina-Māhārāṣṭri, in: *Bulletin of the School of Oriental Studies*, 8, London 1935-37, p.319-33, in: *Kleine Schriften* (op.cit. Fn.2), p.26-70; DESIKAR, S.S., Tamil Versions of *Bṛhatkathā*, in: S. *Krishnaswami Aiyangar Commemoration Volume*, Madras 1936, p.352-54; MATEN, E.P., *Buddhasvamin's Bṛhatkathāślokaṣaṅgraha*, Leiden 1973; NELSON, D., *The Bṛhatkathā: A Reconstruction from "Bṛhatkathāślokaṣaṅgraha"*, "Perunkat" and "Vasudevahinī", unpublished Diss., University of Chicago, 1974; NELSON, D., *Bṛhatkathā-Studies: The Problem of an Ur-text*, in: *Journal of Asian Studies*, 37.4, Ann Arbor 1978, p.663-76; NELSON, D., *Bṛhatkathā-Studies: The Tamil Version of the Bṛhatkathā*, in: *Indo-Iranian Journal*, 22, Dordrecht 1980, p.221-35; VĪDAYALAKSMY, K., The Tamil Perunkatāi and its Relationship to the *Bṛhatkathā*, in: *Indo-Iranian Journal*, 24, Dordrecht 1982, p.27-36.

ziert. Der Ursprung der Legende liegt für ihn in einer nicht erhaltenen brahmanischen Version, auf die zwei weitere ebenfalls nicht erhaltenen Versionen zurückgehen, eine brahmanische, auf welcher die gleichermaßen nicht erhaltene *Bṛhatkathā* basierte, und eine andere, die dem Śrīvara als Quelle diene. Auch das Werk des Śrīvara ist zwar nicht erhalten, wird jedoch von Jambaladatta in seiner Version der *Veṭālapāñcaviṃśatikā* genannt. Die anderen Versionen gehen nach BOSCH auf die *Bṛhatkathā* zurück und sind voneinander unabhängig. Unter diesen Versionen sind die *Jimūtāvāhana*-Legenden erhalten in der *Bṛhatkathāmañjarī*, im *Kathāsaritāsāgara* und in dem Drama *Nāgānanda*. Auch der *Bṛhatkathāślokaṣaṅgraha* soll die Geschichte ursprünglich enthalten haben, diese ist jedoch in heute vorhandener Fassung nicht mehr erhalten, wird aber in der *Veṭālapāñcaviṃśatikā* des Śivadāsa nacherzählt. Eine weitere anonyme Version der *Veṭālapāñcaviṃśatikā* basiert nach BOSCH nicht direkt auf der alten *Bṛhatkathā*, sondern auf der Nacherzählung in der *Bṛhatkathāmañjarī*. Die buddhistische Version in der *Bodhisattvāvadānakalpalanā* soll dagegen sowohl auf die *Bṛhatkathāmañjarī* als auch auf das *Nāgānanda* zurückgehen.

Ohne dieses Entwicklungsschema einer kritischen Prüfung unterziehen zu wollen, erscheint es sinnvoll, das Drama selbst in Bezug auf seine Komposition und die in ihm dargestellte Geschichte zu analysieren und zwar ohne vorerst auf ihre vermeintliche Quelle zu achten:

Das *Nāgānanda* nennt nicht ohne Grund als seine Quelle ein Jātaka, es hat nämlich eine für viele Jātakas typische Opferart des Helden zum Inhalt. Der Held Jimūtāvāhana ist dementsprechend ein sich für ein anderes Wesen aufopfernder Bodhisarva. Dass im Stück die śivaitische Göttin Gaurī eine Rolle spielt, läßt sich als Übernahme hinduistischen Gedankengutes erklären.⁷

Das Stück *Nāgānanda* gilt allgemein als schlecht. So schreibt z.B. Moritz WINTERNITZ, dessen Meinung noch heute vielfach als autoritativ gilt: „Eines der

⁷ Zu den zwiespältigen religiösen Anschauungen des Königs Harṣa, in dessen Leben sowohl der Buddhismus als auch der Śivaismus eine Rolle spielen sollte cf. SHARMA, D., Harṣa: A Buddhist, in: *Indian Historical Quarterly*, 32, Calcutta 1956, p.168-69; GOYAL, S.R., Did Harṣa ever Embrace Buddhism as his Personal Religion?, in: K.P. *Jayaswal Commemoration Volume*, ed. JHA, J.S., Patna 1981, p.373-94 (mit Verweisen auf die ältere Forschung); SHARMA, J.K., Harṣa and his Faith of Buddhism, in: *Journal of the Bihar Research Society*, 74-75, Patna 1988-89, p.73-89. AITYASWAMY SASTRI, N., (*Nāgānanda* and its Social Background, in: *Annals of the Bhandarkar Oriental Research Institute*, 31, Poona 1950, p.233-38) spekuliert sogar, dass das Drama die Familiengeschichte Harṣas widerspiegele, da seine Geschwister Buddhisten waren, er selbst dagegen ein erklärter Śiva-Anhänger.

Teil des Schauspiels ursprünglich in drei Akte geteilt) bringen etwas Neues: Jīmūtāvāhana erblickt am Meeresufer einen Haufen von Knochen und erfährt von seinem Schwager Mitravasu, dass dies die Opferstelle sei, wo der Greifvogelgott Garuḍa seine Opfer, die Nāgas, tötet. Der König der Nāgas hat mit dem Garuḍa eine Vereinbarung getroffen, nach der sich jeden Tag ein Nāga freiwillig stellt, dafür lässt der Garuḍa die anderen Nāgas unbehelligt.

Mitravasu entfernt sich, Jīmūtāvāhana aber bleibt in der Nähe der Opferstelle. Kurze Zeit später erscheint ein Nāga namens Śāṅkhacūḍa mit seiner Mutter, die den bevorstehenden Tod ihres Sohnes beweint. Der junge Nāga wird von einem Begleiter zum Opferstein gebracht. Jīmūtāvāhana äußert den Wunsch, sein Leben für das des Śāṅkhacūḍa zu opfern; Mutter und Sohn wollen jedoch dieses Opfer nicht annehmen. Als sie sich für kurze Zeit entfernen, wird dann doch Jīmūtāvāhana von dem Garuḍa anstelle des Nāga in die Lüfte entführt. Nach kurzer Zeit landet der Garuḍa, um sein Opfer zu verzehren. Der Nāga Śāṅkhacūḍa, das eigentliche Opfer, und die Familie des Jīmūtāvāhana erreichen zu Fuß die Stätte, an welcher der Garuḍa gelandet ist. Der Nāga belehrt den Vogelgott, dass er bei dem von ihm verwundeten Jīmūtāvāhana mit einem sich aufopfernden Bodhisarva zu tun hat. Daraufhin will der Garuḍa Selbstmord begehen. Der sterbende Jīmūtāvāhana belehrt ihn aber, dass es eine bessere Sühne seiner Vergehen wäre, der Tötung von Lebewesen zu entsagen. Dann stirbt Jīmūtāvāhana. Der Garuḍa fliegt zu Gott Indra, um das *amṛta* zu holen, das Tote zum Leben erweckt. Die junge Frau Jīmūtāvāhanas aber betet zu Gaurī, die Göttin erhört ihre Gebete, erscheint umgehend mit einer Flasche des *amṛta* und macht Jīmūtāvāhana noch bevor der Garuḍa zurückkehrt wieder lebendig. Der Garuḍa kommt zurück und der von Indra geschickte *amṛta*-Regen erweckt alle getöteten Schlangen zum Leben. Alles endet glücklich. Die Tatsache, dass die Göttin Gaurī den Helden Jīmūtāvāhana zum *cakravartin* aller Vidyādharma-Genien erklärt, ist offenbar so zu verstehen, dass auch der militärische Konflikt mit Matāṅga damit sein glückliches Ende gefunden hat.

Wie schon gesagt, gilt das Stück allgemein als schlecht konstruiert. Was geteilt wird, ist die Tatsache, dass die ersten drei Akte eine Liebesgeschichte zeigen und ohne jeglichen Zusammenhang mit dem Rest des Stückes zu stehen scheinen. Dies stimmt sicherlich in dem Sinn, dass die ersten drei Akte einen anderen Charakter

¹¹ STEINER, R., Zur Akteinteilung von Harṣadevas Nāgānanda, in: *Bulletin d'Études Indiennes*, 9, Paris 1991, p. 203-16.

interessantesten Werke der indischen Literatur, wenn auch als Drama ganz und gar verfehlt, ist das Nāgānanda »(das Drama von der) Wonne der Nāgas«, in fünf Akten, die beinahe wie ein Mosaik aus drei sehr verschiedenartigen Bestandteilen aussehen.⁸ Die Kritik bezieht sich hierbei nicht auf die inhaltlichen Aspekte der Vermischung von buddhistischem Gedankengut mit Gaurī-Verehrung, sondern viel mehr auf die Komposition des Stückes, da die ersten drei Akte nicht zu den zwei letzten zu passen scheinen.⁹

Die ersten drei Akte zeigen tatsächlich nur ein Liebesdrama, aber ein sehr geschickt konstruiertes. Jīmūtāvāhana ist ein zusammen mit seinen Eltern im Wald lebender Prinz der Vidyādharma-Genien. Eltern und Sohn konnten es sich leisten, ihr Reich zu verlassen, weil sie es unter der Regierung ihrer Angehörigen gut behütet glaubten; auch einen Wunschbaum haben sie an Bedürftige verschenkt.¹⁰ Jīmūtāvāhana und sein Freund, der Vidūṣaka, treffen im Wald eine überaus schöne Prinzessin einer anderen Genienklasse, nämlich der Siddhas, namens Malayavañī, als diese mit einem *vijā*-Spiel die Göttin Gaurī verehrt. Jīmūtāvāhana und Malayavañī verlieben sich augenblicklich ineinander; da sie aber ihre Namen nicht kennen, kommt es zu spannungsreichen Situationen. Der Bruder Malayavañis, ein Siddha-Prinz namens Mitravasu, bietet dem Helden seine Schwester als Ehefrau an; da Jīmūtāvāhana aber nicht weiß, dass es sich um Malayavañī handelt, lehnt er den Angebot mit der Begründung ab, dass er in eine Andere verliebt sei. Dies hört Malayavañī und will sich erhängen. Schließlich klärt sich alles auf und endet in einer Hochzeitsfeier mit Zustimmung beider Elternpaare. Der einzige Wermutstropfen ist der, dass der Feind Matāṅga das Reich der Vidyādharas bedroht, Jīmūtāvāhana weigert sich jedoch, einen Krieg zu führen.

Der 4. und der 5. Akt (nach den Untersuchungen von STEINER¹¹ war dieses

⁸ WINTERITZ, M., *Geschichte der indischen Literatur*, Vol. 3, Leipzig 1920, p. 228.

⁹ Eine umfangreiche Bibliographie zu Nāgānanda-Forschung findet sich in dem Buch von STEINER, 1997 (op. cit., cf. Fn. 3), STEINER selbst (p. 125) vermutet in der Angabe des Prologs über das Indrafest die Ankündigung des im Nāgānanda vorherrschenden *rasa*, nämlich des *vīraśa*. Die beiden anderen Schauspiele Harṣas sollen an dem Frühlingstfest aufgeführt werden, was dem in ihnen herrschenden *śṛīgāraśa* entspreche.

¹⁰ Akt I.8, ed. (nach Nāgānanda in der „North Indian recension“, ed. GHOSA, M. C., Calcutta 1864, repr. als *The Recensions of the Nāgānanda by Harṣadeva*, Vol. 1, with general introduction by Michael Hahn and a preface and a bibliography of the editions and translations of the Nāgānanda by Roland Steiner, New Delhi 1991), p. 4: *nyāyī varmanī yojitāḥ prakṛtayaḥ samutā sukharāḥ śatāpātā nūo bandhujānas tathātmāsamaūām rāḥye ca rakṣā krīā/ dāto dāntamanorathādhīkapṛalāḥ kalpadrumo 'py arthine kiṁ karnavyam atāpāraṁ kathaya vā yat te sūitām cetasi/.*

Gewand ist also das Erkennungszeichen des Garuda-Opfers.¹⁷

Daraufhin werden dem Nāga die Kleider ausgehändigt und der Begleiter entfernt sich schnell, weil er die Ankunft des Garuda fürchtet. Der Held Jīmūtāvāhana, der dies alles von den anderen unbemerkt gehört hat, kommt dann aus seinem Versteck, kündigt seine Bereitschaft zum Opfer an und bittet den jungen Nāga um das Zeichen des Opfers (*vadhyačīmān*)¹⁸, also um das zweifache rote Gewand. Die beiden Schlangengottheiten, Mutter und Sohn, wollen dieses Opfer nicht annehmen und entfernen sich, um ein letztes Mal Śiva zu verehren. Jīmūtāvāhana ist niedergeschlagen, weil er sich jetzt darüber im Klaren ist, dass sein Wunsch nach dem Opfern seines Körpers unerfüllt bleiben muss, weil ihm das Zeichen des Opfers nicht gegeben wurde. Als er sich gerade verzweifelt fragt, ob es doch noch eine Möglichkeit gibt, kommt eine unerwartete Antwort; „Dieses zweifache rote Gewand!“¹⁹ In diesem Moment erscheint nämlich auf der Bühne – für das Publikum im Vorspiel ange-

¹⁷ Die Vorstellung, dass der Garuda die rotgekleideten Menschen entführt, ist in der *Bṛhatkathā*-Tradition belegt: In dem *Bṛhatkathāślokaśaṅgraha* findet sich eine Erzählung von der Königin Mṛgāyavati, die von dem Garuda entführt wurde, als sie die roten Kleider anlegte (et. *Bṛhatkathāślokaśaṅgraha* V.95 (ed. + trad. LACÔTE, F., Paris 1909, p.56, trad. (ibid.) p.33). Die entsprechenden Stellen in den kaschmirischen *Bṛhatkathā*-Nacherzählungen berichten, dass der Greifvogel Mṛgāyavati entführe, als sie – infolge ihres Schwangerschaftsgefühles – im Blut gebadet habe. Der Grund für die Entführung der Mṛgāyavati durch den Garuda ist auch in anderen Werken angegeben. Die ältere Fassung, erhalten im Kommentar zu *Dharmapada* II.1 (ed. NORMAN, H.C., PTS, London 1906-15, Vol.1.2, p.164; transl. BURLINGAME, E. W., *Buddhist Legends*, HOS, 28-30, Cambridge, Mass. 1921, Vol.1, p.249) gibt an, dass die Königin in den roten Mantel ihres Gatten geht (p. 39) und im jüngeren Versionen in *Skandapurāṇa* III.V.5.112 (ed. Calcutta 1960-65, Vol.3, p.29; transl. TAGARE, G.V., Ancient Indian Tradition and Mythology, 49-61, Delhi 1992-97, Pt.8, p.39) und im jünistischen *Mṛgavācarīya* (Auszug in: HERTEL, J., *Imakīrti*, „Geschichte von Pāla und Gopāla“ in: *Beiträge über die Verhandlungen der Königl. Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften zu Leipzig*, 69, Leipzig 1917, p.105), der kaschmirischen *Bṛhatkathā* konform, vom Baden in Blut bzw. gefärbtem Wasser erzählen. Demzufolge sieht Harsa mit seinem Motiv der roten Kleider als Zeichen für den Garuda in der älteren *Bṛhatkathā*-Tradition, die in den kaschmirischen Versionen nicht belegt ist.

¹⁸ Akt IV, 62. ed. p.49: *mamaitad ambārpaya vadhyačīmānāṅ prāvṛya yāvad Vinatāmājāyā/ putrasya te jīvitarakṣayā svadeham ātāryeṣuṅ dadāmi!*

¹⁹ Akt IV, ed. TORASKAR, A. V. / DESHPANDE, N. A., *Nāgānanda of Harsha*, Bombay 1953, p.112 *Nāyakaḥ/ kṣīṭam/ na sampānam abhīṣitam/ tat ko nāmabhyupāyā/ sahasā pravṛṣya Kāṅkālī/ idam rakṣāṅśukayugalam!* Die bisher zitierte Ausgabe der nördlichen Redaktion (cf. Fn.10) enthält den Abschnitt nicht. Unmittelbar nach dem Weggehen des Śāṅkacūda verkündet hier der Held mit Freude, dass ihm die glückliche Schicksalsfügung unerwartet erlaubt, seinen Wunsch durch die roten Kleider zu erfüllen. Erst danach kommt der Kämmerer und kündigt die mitgebrachten Kleider an: (ed. p. 52) *Nāyakaḥ/ arṣṣā sahasraṅ āmagatam/ āṣṣyā siddham abhivācītam anena atarīto-panatena rakṣāṅśukayugalam!* *pravṛṣya Kāṅkālī! idam vāsoyugam ...* Derselbe Satz erscheint in der anderen Rezension nach der Aussage des Kämmerers.

haben als die folgenden. Mit der Behauptung, dass das Drama als Ganzes nicht durchdacht ist, tut man m.E. aber dem Verfasser Unrecht. Um dies zu belegen, muss der Text genauer untersucht werden. Zuerst ist zu bemerken, dass im ersten Teil, d.h. in der „Liebesgeschichte“, direkte Anspielungen auf das, was später geschehen wird, vorhanden sind: Jīmūtāvāhana verkündet gleich im ersten Akt, dass er alles, selbst seinen Körper, für andere zu opfern gedenkt.¹² Die anderen haben dies sehr wohl zur Kenntnis genommen, was wir der Aussage seines Schwagers entnehmen können, der Jīmūtāvāhana als denjenigen bezeichnet, der aus Mitleid sogar den eigenen Körper zu opfern bereit sei.¹³ Das Drama enthält aber noch weitere Informationen, die es als eine durchkomponierte Einheit erscheinen lassen. In den ersten Akten sind Motive zu finden, ohne die die weitere Handlung im zweiten Teil des Stückes nicht durchführbar wäre. Dies ergibt sich schon aus einer Analyse der wichtigsten Szene des Schauspiels, dem Opfer im 4. Akt.

Vor dem eigentlichen Akt findet sich eine kurze Szene, in welcher der Kämmerer den Helden aufsucht, um ihm ein Hochzeitsgeschenk zu überreichen, nämlich ein doppeltes (Unter- und Oberkleid) Hochzeitsgewand. Im eigentlichen 4. Akt tritt, nachdem Jīmūtāvāhana von der grausamen Prozedur der Nāgatiötung erfahren hat, der junge Nāga Śāṅkacūda, das Opfer für den Garuda-Vogel, die Bühne. Er ist von seiner weinenden Mutter und einem Diener begleitet, der ein zweifaches Gewand (*vastrayugala*) verborgen hält (*gopāyita*).¹⁴ Der Diener sagt bei sich, dass er Śāṅkacūda zum Opferstein (*bajjhaṣiṭha* = *vadhyaṣiṭā*) bringt und ihm das Erkennungszeichen des Opfers (*bajjhaṣiṭha* = *vadhyačīmān*) auszuhändigen gedenkt.¹⁵ Kurze Zeit später erklärt er dem jungen Nāga, dass dieser das zweifache rote Gewand (*lataṅśua juala* = *raṅnāṅśukayugala*) anlegen und sich auf den Opferstein legen solle. Der Garuda werde ihn, gekennzeichnet durch seine Kleidung, töten.¹⁶ Das zweifache rote

¹² Akt I, ed. p. 4 : *namu svasārīrāṅ prabhṛti sarvaṅ parārtham eva mayā paripāyate!*

¹³ Akt II.28, ed. p.23: *yac cāsūnapi sanuyajet karunayā satvārtham abhyūyatas tenāsmat dadantaḥ svasāram atulāṅ tuṣṭiḥ viśādas ca me!*

¹⁴ Akt IV, ed. p.46: *tataḥ pravṛṣīti rudarāyā vṛddhāyānuganyamānāḥ Śāṅkacūdo gopāyita-vastrayugalaḥ ca kīrkarāḥ!*

¹⁵ Akt IV, ed. p.46: *ānīdo kṣṭhu eso mae bajjhaṣiṭāsamībel/ tā bajjhaṣiṭhaṅ dāssam!*

¹⁶ Akt IV, ed. p. 47: *edaṅ lataṅśua jualaṅ paṭhīna ālūtha bajjhaṣiṭam! jeṇa lataṅśuaṅ ubatābhīta Gatuḍo āhātāssadī tī!*

kündigt, für den Helden aber völlig unerwartet – der Kämmerer, der ihm als Hochzeitsgeschenk die Hochzeitskleider überreicht. Diese sind nach indischem Brauch rot. Jīmūtāvāhana verkündet: „Meine Vermählung mit Malayavati hat Früchte getragen!“²⁰ Er entlässt den Kämmerer, zieht sich um – und die Opferhandlung kann ihren Lauf nehmen. Ohne die Liebesgeschichte und Heirat wäre die Aufopferungstat also gar nicht möglich gewesen.

Die unerwartete Replik des Kämmerers auf die rhetorische Frage des Helden nach einer Möglichkeit für sein Selbstopfer, welche die Wende der gesamten Situation gebracht hat, ist ein bewusst angewandter Kunstgriff aus dem Repertoire der Sanskrit-Dramaturgie. Eine solche plötzliche Äußerung, die als Antwort auf eine früher gestellte Frage gilt, wird in den Poetiklehrbüchern *garḍa* genannt.²¹

In seinem weiteren Verlauf ist das Drama so konstruiert, dass hier die beiden Erzählerströme, derjenige der Liebesgeschichte und derjenige der Opfertat, zusammenfließen. Śāṅkhacūḍa, das ursprünglich vorgesehene Opfer, sucht anhand der Blutspuren, die vom Himmel fallen, den Aufenthaltsort des Garuḍa. Unterwegs trifft er Jīmūtāvāhanas Eltern und Ehefrau. Sie mussten sich beugen, weil sich Jīmūtāvāhanas Angehörige an der Stelle befanden, über welcher der Garuḍa geflogen war – ihnen ist nämlich das Stürmjewel Jīmūtāvāhanas vor die Füße gefallen. Gemeinsam finden sie den Garuḍa und den Jīmūtāvāhana, der schon dem Tode nahe ist. Der Garuḍa erkennt seinen Irrtum, versucht sich aber zu rechtfertigen, indem er sagt: „Ihr beide habt das Zeichen der Opferung“²², und der Nāga muss ihn erst auf die Einzelheiten aufmerksam machen, die bei Jīmūtāvāhana fehlen, bei ihm aber vorhanden sind: die gespaltete Zunge, die Schlangenhaut und die Schlangenhäuten.

Das Motiv der signifikanten roten Kleider wird im Drama zusätzlich noch im ersten Teil verwendet: In einer komischen Szene vor dem 3. Akt bekommt der Vidūṣaka, der ständige Begleiter des Helden, ein rotes zweifaches Gewand (*rattarṃsuajuala* = *raktāṃsukṛtyagala*)²³, in das er sich kleidet und für jemand anderen, nämlich für

²⁰ Akt IV, ed. p. 52: *saphalībūto me Malayavarṇyāyē pāṇigrāhāt!*.

²¹ Cf. KONOW, 1920 (op.cit., cf. Fn.1), p.20: „Garḍa, wenn ein von einem Außerstehenden gesprochenes Wort sich in ein Gespräch hinein fügt, und z.B. wie eine Antwort auf eine Frage aufgefaßt wird.“

²² Akt V, ed. p.63: *dvayor api bhavator vadhyacīhanam/ kaṭi khalu nāga iti nāvagacchāmi!*.

²³ Akt III, ed. p.30: *adha vā eḍeṇa jīva Malaavati saśśāto laddheṇa rattarṃsuajualena intīhavesaṃ vīna utarīkācāvagurīṭhāno gamissami.*

eine Frau, gehalten wird.

Solche Ankündigungen des späteren Geschehens waren in indischen Dramen bewusst eingefügt. Als Beispiel kann hier der erste Akt der Stücker *Pratimānāṭaka* genannt werden, in welchem die zukünftige Königin Sītā zum Spaß ein Bastgewand der Waldeinsiedler anlegt, das Requisit einer Theatertruppe.²⁴ In der nachfolgenden Handlung zeigt sich, dass Rāma trotz aller Erwartungen kein König wird, sondern dass ihm und seiner Frau das Leben der Waldeinsiedler bevorsteht. Das Bastgewand diente also als Antizipation des späteren Geschehens.

Wenn wir diese dramaturgische Methode auch im *Nāgānanda* berücksichtigen und das Motiv der roten Kleidung als Lebensnerv des gesamten Drama erkennen, erscheint seine Komposition keineswegs, wie WINTERNITZ meint, „ganz und gar verfehlt“.

Aber nun zu dem anderen bereits angesprochenem Problem, nämlich der Frage nach dem Ursprung der Erzählung. Wie schon gesagt, ist die herrschende Meinung, die zum erstenmal von BOSCH im Jahre 1914 ausgesprochen und nachher des öfteren wiederholt wurde, dass im *Nāgānanda* eine alte Erzählung aus dem verlorengegangenen Roman *Bṛhatkathā* dramatisch gestaltet wird.

Ein wesentlicher Grund für diese Annahme war sicher die – zwar unbewiesene und auch unbeweisbare – allgemein akzeptierte Prämisse, dass immer nur eine epische Erzählung den Stoff für ein Drama geliefert hätte, niemals aber umgekehrt ein Drama den Stoff für eine Erzählung.²⁵ Sehen wir von dieser Prämisse ab und untersuchen wir die verschiedenen Fassungen der Jīmūtāvāhana-Legende ohne einen solchen Vorbehalt, so ergibt sich folgendes Bild:

²⁴ *Pratimānāṭaka*, ed. in: DEVADHAR, C.R., *Bhāsanāṭakacakram, Plays Ascribed to Bhāsa, Delhi 1962* (repr. 1987), p.252; transl. WOOLNER, A.C. / SARUP L., *Thirteen Trivandrum Plays Attributed to Bhāsa, Oxford 1930-31*, (repr. Delhi, 1985), Vol.2, pp.160.

²⁵ Z.B. schreibt Michael HAHN über das zweite buddhistische Drama, *Lokānanda*, nachdem er nachgewiesen hat, dass das Drama früher als die epische Version ist: „Der naheliegendste Schluß wäre wohl der, die Handlung der Akte 1 bis 3 als eine durch die eben genannten Gründe bedingte Schöpfung Candragomin zu betrachten.“ Da HAHN dies aber für ausgeschlossen hält, fährt er fort: „Zunächst muß darauf hingewiesen werden, dass das Verhältnis Erzählliteratur – Schauspielstoff in der indischen Literatur ein rein eingelegisches ist: die Schauspielichter benutzen die Stoffe der erzählenden Literatur (...) Beispiele dafür, dass die dramatische Bearbeitung einer Erzählung ihrerseits das Vorbild für eine neue Version (...) abgegeben hat, sind mir nicht bekannt.“ (*Candragomin Lokānandanāṭaka*, Wiesbaden 1974 = *Asiatische Forschungen*, 39, Einführung, p.19).

Die einzige Version der Geschichte, die von den anderen stark abweicht, ist die Jimūtāvāhana-Erzählung in der *Veṭālapāñcaviṃśatikā* des Jambhaladatta²⁶. Die Nāga-Mutter beklagt hier vor dem König Jimūtāvāhana, dass der Garuḍa schon acht ihrer Söhne getötet hat. Der König bittet, ihn zu informieren, falls sich der Greifvogelgott wieder nähern sollte. Als dies geschieht, opfert sich Jimūtāvāhana für den neunten Nāga. Von dem Garuḍa befragt, erklärt er seine Gründe, von denen der Garuḍa so ergriffen wird, dass er den Unsterblichkeitstrank holt und sowohl ihn als auch die getöteten Söhne der Nāga-Mutter wieder lebendig macht.

Die Annahme von BOSCH, dass diese Version auf einer zeitlich vor der *Bṛhat-kathā* liegenden, und daher von dieser nicht beeinflussten Quelle beruhe, ist unbegründet. Die Erzählung ist in jeder Hinsicht sekundär, sie bildet eine späte, epigonale Legendenwiedergabe, in der die Anzahl der Söhne zum Zwecke der Effektverstärkung vervielfältigt wurde.

Die anderen erhaltenen Fassungen der Legende sind dagegen untereinander sehr ähnlich. Die erste Beobachtung, die sich nach ihrer Lektüre aufdrängt, ist die, dass wir es hier eigentlich mit keinen echten Versionen zu tun haben. Es ist jedes Mal dieselbe Version, die sich lediglich durch ihre Länge und durch einige unwesentliche Einzelheiten von den anderen unterscheidet. Abweichungen gibt es so gut wie keine, weder im Inhalt, noch bei den geographischen Angaben und sogar kaum bei den Personennamen, obwohl gerade die Unterschiedlichkeit der Personennamen ein sonst häufiges Phänomen verschiedener Legendenversionen darstellt.

Hinsichtlich des *Nāgānanda* ist bemerkenswert, dass sich das Drama von den Prosafassungen kaum unterscheidet. Wie sehr sonst die Motive verändert wurden, lässt sich anhand des Vergleichs vieler anderer Erzählungen mit den entsprechenden Dramen zeigen. Dass auch Harṣa seine Themen beträchtlich veränderte, wissen wir deshalb, weil wir von ihm zwei andere Dramen und deren Quellen kennen. Die Gegenüberstellung dieser Dramen mit ihren Quellen zeigt, wie souverän der Verfasser mit dem Erzählstoff umging, mit welcher Leichtigkeit er aus den in der Epik überlieferten Ereignissen neue, lebendige Dramen wie *Priyadarśikā* und *Ramāvālī* schuf, die zwar der Geisteshaltung und der Atmosphäre der Vorlage entsprechen, diese aber in ganz neue, frei erfundene Bühnenhandlungen umwandeln – mit mehreren neuen

²⁶ *Veṭālapāñcaviṃśatikā* (ed. + transl. EMENEAU, M.B., *Jambhaladatta's Version of the Veṭālapāñcaviṃśati*, AOS, New Haven 1934) XXIV, p.138-43.

Personen und Spannungskonflikten, und arrangiert in völlig neue Situationen.²⁷

Die Tatsache, dass Dramendichter, Harṣa nicht ausgenommen, epische Stoffe, die sie dramatisierten, beträchtlich verändern, während im Falle des *Nāgānanda* die dramatische Handlung der epischen genau entspricht, legt den Gedanken nahe, dass hier das Abhängigkeitsverhältnis umgekehrt sein könnte. Diese Wahrscheinlichkeit wird dadurch bekräftigt, dass von allen Fassungen, die wir heute kennen, das Drama die am besten durchdachte ist. Allein das Drama beinhaltet Motive, die für die logische Handlungsführung relevant sind, die aber in den anderen Werken nur unreflektiert wiederholt werden. Betrachten wir also unter diesem Aspekt die verschiedenen Versionen.

BOSCH hat angenommen, dass der Verfasser des *Nāgānanda* nicht nur eine, sondern sogar die beiden Versionen der Geschichte, die sich seiner Meinung nach in der *Bṛhatkathā* gefunden haben, gekannt und verwendet hat.²⁸ Die heute erhaltenen Nacherzählungen *Kathāsarisāgara* und *Bṛhatkathāmañjarī* beinhalten nämlich jeweils zwei Fassungen, eine längere und eine kürzere. Die längeren dieser Fassungen, erhalten im *Kathāsarisāgara* XL²⁹ und in *Bṛhatkathāmañjarī* IX³⁰ bilden einen Teil des Erzählzyklus der fünfundzwanzig Geschichten des *Veṭāla* und ähneln der entsprechenden Stelle in der *Veṭālapāñcaviṃśatikā* des Śivadāsa³¹. Diese längeren Fassungen geben im Wesentlichen den ganzen Inhalt der soeben erzählten Dramenfassungen wieder, der Unterschied liegt hauptsächlich darin, dass manche Informationen, die im Drama sukzessiv angedeutet werden, bzw. sich aus der Handlung ergeben, hier direkt

²⁷ Zum Udayana-Motiv in den Stücken von Harṣa cf. WILLIAMS JACKSON / NARDMAN / OGDEN, 1923 (op. cit., cf. Fn.1), p.LXII-LXXV.

²⁸ BOSCH, F.D.K., *De legende van Jimūtāvāhana in de Sanskrit-Literatuur*, Leiden 1914, p.110; cf. STEINER, 1997 (op. cit., cf. Fn.3), p.127. STEINER (p.128) ist der Auffassung, dass zur Zeit Harṣas die Vorlage für die beiden kaschmirischen Versionen, aus der er die Jimūtāvāhana-Geschichte entnommen hatte, schon vorhanden war; in der alten *Bṛhatkathā* sei die Legende nur einmal überliefert.

²⁹ *Kathāsarisāgara* XL.3-201, ed. Pandit DURGA PRASAD / PARAB, P.K., Bombay 1889, p.506-12; transl. TAWNEY, C.H., *The Ocean of Story*, 1-10, London 1924-28, Vol.7, p.49-63.

³⁰ *Bṛhatkathāmañjarī* IX.18.766-930, ed. Pandit ŚIVADATTA, Bombay 1931, p.349-62.

³¹ *Veṭālapāñcaviṃśatikā* XV, ed. UHLE, H., *Die V in den Recensionen des Śivadāsa und eines Ungenannten = Abhandlungen für die Kunde des Morgenlandes*, 8, Leipzig 1881, p.39-43; übers. RITSCHL, E. / SCHEITELICH, M., *Die fünfundzwanzig Erzählungen des Totendāmons*, Leipzig 1989, p.62-67.

und schon am Anfang genannt werden: Jimūtavāhana, der Bodhisarva³³ ist Prinz der Vidyādharma-Genien, der zusammen mit seinen Eltern den Waldaufenthalt wählt, damit er sich an den sündhaften Kriessaktivitäten nicht zu beteiligen braucht. Als Ursache des Krieges wird eine Eifersucht der Verwandten angegeben, die durch das Verschenken des Wunschaumes an die Armen ausgelöst wurde. Jimūtavāhana, von einem Freund begleitet, trifft im Wald die Siddha-Prinzessin Malayavañi, als diese die Göttin Gaurī mit ihrem *viñā*-Spiel verehrt. Die nachfolgende Handlung entwickelt sich jedoch anders als im Drama, weil Jimūtavāhana das Mädchen kurzerhand fragt, wie es heißt, sodass eine Spannung nicht entstehen kann. Trotzdem versucht Malayavañi sich zu erhängen, obwohl sie – anders als im Drama, wo sie mithört, dass Jimūtavāhana das von ihrem Bruder gemachte Heiratsangebot ablehnt – hier keinen Grund dazu hat. Das Motiv der roten Kleider fehlt, obwohl ein Begleiter den Nāga Śaṅkhacūda zum Opferstein bringt³³ und obwohl Jimūtavāhana verkündet, dass er seinen Körper in Kleider gefüllt dem Garuḍa geben wird³⁴. Es ist auch nicht ein-sichtig, wieso sich Śaṅkhacūda die Freiheit nimmt, die Opferstätte so kurz vor der Ankunft des Garuḍa zu verlassen. Im Drama war dies verständlich: Die mitgenommenen Kleider waren die Garantie dafür, dass in seiner Abwesenheit nichts passiert. Das Stimjuwel fällt zwar Malayavañi zu Füßen, anders als im Drama müssen die Eltern aber durch ihre übermenschlichen Fähigkeiten erfahren³⁵, was mit ihrem Sohn passiert ist. Der Nāga Śaṅkhacūda geht nämlich direkt zum Aufenthaltsort des Garuḍa, wo sich aber überraschenderweise auch die Familie des Jimūtavāhana findet. Malayavañi ruft die Göttin Gaurī an, die Jimūtavāhana zum Leben erweckt und ihm zum Cakravartin der Vidyādharas ernennet. Im weiteren Verlauf zeigen die Fassungen in *Bṛhatkathāmañjarī*, *Kathāsaritsāgara* und *Veṭālapañcaviṅśatikā* kleine Unterschiede. Laut *Bṛhatkathāmañjarī* und *Kathāsaritsāgara* gibt der Garuḍa, der vorher seinem Leben durch den Feuertod ein Ende bereiten wollte, Jimūtavāhana einen Wunsch frei;

³³ *Kathāsaritsāgara* XL.8 (ed. p.506): *prāṇa jātismaram puram bodhisatvānśasambhavam* // Den Terminus *bodhisatvānśa* verbindet BOSCH mit Viṣṇuismus, cf. STENER, 1997 (op.cit., cf. Fn. 3), p.129, Fn.5; in der transl.: „... who remembered his former birth, and was the incarnation of a portion of a Bodhisarva.“ Die Tatsache, dass sich der Held an seine frühere Geburten erinnern konnte, ist für die Erzählung wichtig, weil sich hier seine Zuneigung zu Malayavañi durch die Geschichten aus der Vergangenheit erklärt.

³⁴ *Kathāsaritsāgara* XL.116 (ed. p.509): *gatvā dādarsa conuḡśālitātasamūpagam/ yuvānam ekaṇ puruśaṇ dūḷhītaṇ sundarāṅgini* //

³⁵ *Kathāsaritsāgara* XL.135 (ed. p.510): *dāsyāmi hi śarīraṇ svaṇ vastracchannaṇ Garuṭmā-tel.*

³⁶ *Kathāsaritsāgara* XL.157 (ed. p.511): *tataḡ svaśyānuḡdhyānād yathāṅṛtam aveya tat/*

dieser verlangt, dass die getöteten Schlangen wieder lebendig gemacht werden. Der sich im *Kathāsaritsāgara* hier anschließende Vers scheint eine Abweichung in der Erzählfassung zu beinhalten, da hier vom Holen des *amṛta* durch den Garuḍa nichts gesagt wird, aber trotzdem das Wort *amṛta* vorkommt: Der Garuḍa erweckt mittels seinem vorzüglichen *amṛta* die Nāgas zum Leben.³⁶ Die Geschichte in der *Veṭālapañcaviṅśatikā* spricht wiederum ausdrücklich vom Holen des *amṛta*, hier aus der Unterwelt.³⁷ Man gewinnt den Eindruck, dass sich die verschiedenen Erzählfassungen nur dadurch unterscheiden, dass einige Einzelheiten manchmal kürzer und manchmal ausführlicher beschrieben werden. Werden solche Einzelheiten nicht beschrieben, bedeutet dies jedoch nicht, dass sie dem betreffenden Verfasser nicht bekannt waren. So ist z.B. in der Fassung der Legende im *Kathāsaritsāgara* nur angedeutet, dass Jimūtavāhana sich an eine seiner vergangenen Existenzen erinnern kann, in welcher Malayavañi seine Ehefrau und ihr Bruder sein Freund war³⁸; in der anderen Fassung ist dieser Episode eine ganze Erzählung gewidmet³⁹.

Der Verdacht, dass die Verfasser der Erzählungen die gesamte, immer ähnlich lautende Geschichte kennen, diese aber nicht vollständig erzählen, erhärtet sich bei der näheren Betrachtung der kürzeren Fassungen, die sich im *Kathāsaritsāgara* XXXII⁴⁰ und in der *Bṛhatkathāmañjarī* IV⁴¹ finden. Nach der Anzahl von Versen gerechnet sind diese Fassungen eigentlich nicht kürzer (im *Kathāsaritsāgara* sogar um 42 Verse länger), sie beinhalten jedoch ausgedehnte Erzählungen über eine frühere Existenz des Helden und über die Ursache der Feindschaft zwischen den Nāgas und dem Garuḍa, sodass der eigentlichen Legende von Jimūtavāhana weit weniger Platz zukommt und diese in sehr verkürzter Form berichtet wird. In diesen Fassungen findet sich keine Beschreibung des Treffens von Jimūtavāhana und Malayavañi bei dem *viñā*-Spiel, keine Verehrung der Gaurī und auch keine Anspielung auf die Bedrohung des von ihnen verlassenen Reiches durch die Verwandten oder durch

³⁶ *Kathāsaritsāgara* XL.196 (ed. p.512): *tato 'sthiśeśā ye 'pyāsan nāḡas tapūrvabhakṣiḡḡ/ te 'pi sarve samutasthus tadvarāṅṛajīvīḡḡ* //.

³⁷ *Veṭālapañcaviṅśatikā* des Śivadāsa XV, ed. p.42: *iy ukṛvā Garuḍena Pāṭalād amṛtam ānī-ya sarve Nāḡā jīvāpitāḡ*.

³⁸ *Kathāsaritsāgara* XL.89, ed. p.509.

³⁹ *Kathāsaritsāgara* XXXII.56-165, ed. p.98-101; gleich in *Bṛhatkathāmañjarī* IV.61-84, ed. p.107-09.

⁴⁰ *Kathāsaritsāgara* XXXII.17-257, ed. p.97-104, transl. Vol.2, p.138-56.

⁴¹ *Bṛhatkathāmañjarī* IV.49-109, ed. p.107-11.

Matanga. Dies bedeutet jedoch keinesfalls, dass wir es hier mit einer anderen Version des Erzählstoffes zu tun haben, da es ganz am Ende auch hier heißt, dass Gaurī mit der Verehrung durch Jīmūtavāhana's Frau zufrieden ist⁴² und dass die früher feindlich gesinnten Verwandten mitsamt Matanga dem Garuḍa ihre Ehrerbietung (für die Rettung Jīmūtavāhana's) erweisen⁴³. Ein Vers der Erzählung ist ohne Kenntnis der Vollversion gänzlich unverständlich, nämlich der, in welchem gesagt wird, dass das Stirnjuwel des Jīmūtavāhana herunterfällt⁴⁴. Diese Bemerkung hat hier überhaupt keine weiteren Konsequenzen für den Fortgang der Erzählung, denn es wird nicht erwähnt, dass das Juwel die Eltern und die Ehefrau des Jīmūtavāhana dazu veranlasst, nach Jīmūtavāhana zu suchen. Verständlich wird dieser Vers erst im Zusammenhang mit dem aus dem *Nāgānanda* bekannten Fortgang der Handlung, welcher von dem Verfasser zwar nicht erzählt wird, der ihm aber doch bekannt gewesen sein muß, da sich auch in seiner Erzählung bei dem zum Leben wiedererweckten Helden seine Frau und seine Eltern finden.⁴⁵

Nicht anders stellt sich die Verwendung des Erzählmotivs in der buddhistischen Fassung der *Bodhisattvāvadānakalpalatā*⁴⁶ dar. Auch hier finden sich viele Einzelheiten, die den starken Verdacht erregen, dass der Verfasser mit derselben Geschichte – mit der Malayavañī, welche die Gauṛī durch ihr *vijā*-Spiel verehrt, mit dem herunterfallenden Stirnjuwel und mit den Wundertaten der Gauṛī – vertraut war. An einer Stelle erinnert die Erzählung an das Drama, wenn es heißt, dass Jīmūtavāhana beim Betreten des Opfersteines in zweifache rote Tücher (*pātalapaṭṭayugma*) gekleidet ist.⁴⁷

Die explizit genannten zwei roten Gewandtücher kommen ausschließlich im *Nāgānanda* und in der *Bodhisattvāvadānakalpalatā* vor. Diese Tatsache veranlasste

⁴² *Kathāsaritsāgara* XXII.246 (ed. p.104): *Gaurya vadhbhāryābhakittustasyā*.

⁴³ *Kathāsaritsāgara* XXII.254 (ed. p.104): *taṣaḥ prāpīratvāmaranikaram āgaya Garuḍaṃ pranemam taṃ vidyādharatīlokaṃ abhivya saḥyāti/ svadāyadāḥ sarve Himagirisūtānugrahavaśān Matangiḥvīdyāyā ye suctram abhūjanam asya vikṛtīm/*

⁴⁴ *Kathāsaritsāgara* XXII.224 (ed. p.103): *parisravadasṛgḍhāraṃ cyutokḥātasāśāhānam/ nīrvā bhakṣyitvaṃ caṇam ārebhe śikhare gireḥ/*

⁴⁵ *Kathāsaritsāgara* XXII.252 (ed. p.104): *nananda tasya bhāryā ca sejjāñāḥ pitarau taḥā/*

⁴⁶ *Bodhisattvāvadānakalpalatā* CVIII, ed. VADYA, P.L., BST, 23, Darbhanga 1959, Vol. 2, p.565-85.

⁴⁷ *Bodhisattvāvadānakalpalatā* CVIII.134, ed. p.581: *diṣyā mayā pannaḡavadhyaṇinam samūhitam pātalapaṭṭayugmam/ yatnā vīnāvāptam idaṃ vrajāmi kṣiptam śīlam eva bhūjanḡasaroḥ/*

BOSCH zu der Annahme, dass das Avadāna dieses Motiv dem Drama entnommen hat⁴⁸. Offensichtlich sah sich BOSCH zu dieser, seiner Grundtendenz widersprechenden Aussage dadurch genötigt, dass zum einem die Datierung beider Werke feststeht, und dass zum anderen auch nach seiner eigenen Theorie die *Bodhisattvāvadānakalpalatā* keinesfalls direkt auf der *Bṛhatkathā* beruht. Wäre dies nicht der Fall, wäre die Schlussfolgerung von BOSCH sicher anders ausgefallen, nämlich zugunsten der Theorie, dass die Erzählung in der *Bodhisattvāvadānakalpalatā* mit allen Einzelheiten schon in der *Bṛhatkathā* vorhanden war. Dies war bekanntermaßen seine – bis heute die Wissenschaft prägende – Meinung. Welche Aussagekraft hat aber diese Annahme, wenn wir von der Tatsache absehen, dass der *Kathāsaritsāgara* und die *Bṛhatkathāmarījarī* sich selbst als Nachkommen der alten Erzähltradition bezeichnen? Beizeichnend für die Altertümlichkeit der post-*Bṛhatkathā*-Tradition in ihrer Gesamtheit gibt es keine. Und wenn die Legende von Jīmūtavāhana in der *Bṛhatkathāmarījarī*, einem Werk, das prinzipiell von Vidyādhara handelt und Hunderte von Geschichten über diese Genien beinhaltet, als *Vidyādharakathā*⁴⁹ bezeichnet wird, ist dies m.E. ein Argument dafür, dass die Jīmūtavāhana-Erzählung ursprünglich dieser Sammlung von Vidyādhara-Legenden nicht angehörte.⁵⁰

Die vergleichende Untersuchung aller Wiedergaben der Jīmūtavāhana-Geschichte in bezug auf ihre Handlungsentwicklung bringt ein eindeutiges Ergebnis: Alles weist daraufhin, dass das Drama *Nāgānanda* eine logisch aufgebaute Einheit bildet, die in den anderen Versionen unvollkommen und fehlerhaft nachgeahmt ist.

Es bleibt zu prüfen, ob das Theaterstück ein originelles Werk ist, oder ob es nur eine verlorengegangene, kohärente Version am besten bewahrt hat. Das erstere wäre bewiesen, wenn sich zeigen ließe, dass sich im *Nāgānanda* Züge finden, die eigens für das Schauspiel erfunden wurden.

⁴⁸ BOSCH, (op.cit., cf. Fn.28), p.117: „De merkwuurdigste episode van den *kaṭakān*, die den held het roode bruidegoms-gewaad brengt, treffen wij ook in zijne redactie aan (...) Daar deze en dergelijke bijzonderheden in geene der andere redacties vermeld worden, moeten wij wel aannemen dat Somendra ze direct of indirect aan den *Nāgānanda* ontleende“.

⁴⁹ *Bṛhatkathāmarījarī* IV.49 ed. p.107: *śṛṇu vidyādharakathāṃ haṛṣapūyāsvaṛṣaṇīm/ bhāvī kalyāṇavasudhe phalitam tvaṃ manorathaiḥ/* das Gleiche am Ende (IV.109, ed. p.111): *śṛṇvati rājamaḥiḥ vidyādharakathābhūḡā/ babhūva haṛṣasampūrṇā dhṛyāṇāṃ tasya ceṣṭitām/*

⁵⁰ STEINER (1997, p.127-30) nimmt an, dass das in der Einleitung des *Nāgānanda* genannte „Vidyādhara-Jātaka“ für die „Vidyādharakathā“ stehe, wie die Erzählung in der *Bṛhatkathā* genannt ist.

Das erste, was ausschließlich in der Theaterversion vorkommt, ist der Titel: *Nāgānanda*, „Nāga-Freude“. Würden wir nur den Titel des Dramas, nicht aber seinen Inhalt kennen, würden wir inhaltlich etwas ganz Anderes vermuten. Was erfreut eigentlich die Nāgas? Auf diese Frage gibt es eine eindeutige Antwort: Die Freude der Nāgas ist der Regen und die Wolken, die den Regen ankündigen.⁵¹ Der Prolog des Dramas besagt, dass das Schauspiel zu Ehren des Indra-Festes aufgeführt werden soll.⁵² Heute wird das alljährliche Indra-Fest in der Regenzeit begangen; aber, wie Johann Jakob MEYER gezeigt hat, wurde es in der alten Zeit vor dem Einsetzen des Regens gefeiert.⁵³ Das Fest ist bekanntlich mit den vedischen Vorstellungen vom Kampf Indras mit Vṛtra, der die Wasser zurückhält, verbunden. Der Kampf gegen die Dürre wird durch den Mythos von dem Gott Indra zum Ausdruck gebracht, der aus der östlichen Himmelsgegend auf seinem dunklen Elefanten (den Regenwolken) und mit seiner Waffe, dem Donnerkeil, über das Land zieht. Dies ergibt ein prägnantes Vorstellungsbild des Gottes und gibt uns einen Einblick in die Bedeutung des Festes, das mit dem Theaterstück „Nāga-Freude“ zu feiern war.

Dass sich die Schlangengottheiten am Nass erfreuen, ist ein uralter Gedanke. Nāgas, die Kobras, sind Wassergenien. Diese eigenartige Vorstellung hat eine einfache Erklärung: Kurz vor dem Regen kommen die in Wirklichkeit wasserscheuen Tiere in die menschlichen Behausungen, werden begrüßt und gefeiert – danach regnet es.⁵⁴ Es entstand die Überzeugung, dass es erst dann richtig regnet, wenn den Nāgas Opfer dargebracht werden, wenn sie glücklich gestellt sind. Über die Nāga-Opfer haben sich einige Texte erhalten. Als für die Zeit des Harṣa relevant kann vielleicht ein spätbuddhistischer Text genannt werden, das *Meghasūtra*, die „Lehrpredigt von den Wolken“⁵⁵. Dieser Text handelt von dem Nāgas-Kult, der vorherrschende Gedan-

⁵¹ Zu den Nāgas, ihrer Mythologie und Erzählungen in der indischen Literatur cf. VOGEL, J. P., *Indian Serpent-Lore or the Nāgas in Hindu Legend and Art*, London 1926.

⁵² Prolog, ed. p. 3: *Sūtradhārah!* (...) *adyāham Indrasave sabahumānam āhūya nārādīgēśā-gatena rāja-Sītharsadevasya pādapatnīpāpītvā rājasamūhenokāh!*.

⁵³ MEYER, J. J., *Trilogie altindischer Vegetationsmächte*, Zürich 1937, Pt. 3, p. 113-18 (mit Textstellen zu den möglichen Terminen für die Feierlichkeiten).

⁵⁴ WINTERITZ, M., Der Sarṇabali, ein altindischer Schlangencult, in: *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien*, 18 (N.F.), Wien 1905, p. 25-52, 250-64 (repr. in: *Kleine Schriften*, 1991, 1, p. 5-47); WINTERITZ, M., Kulturschichtliches aus der Tierwelt, in: *Verein für Volkskunde und Linguistik*, Prag 1905; Engl.: The Serpent Sacrifice Mentioned in the Mahābhārata, in: *Journal of the Bombay Branch of the Royal Asiatic Society*, 1926, p. 74-91.

⁵⁵ *Meghasūtra*, ed. + transl.: BENDALL, C., The Megha-Sūtra, in: *Journal of the Royal Asiatic*

ke ist der, das Verhältnis zu den Nāgas so zu gestalten, dass sie zufrieden sind, nur dann wird es Regen geben. Die Reziprozität im Umgang mit Nāgas ist im buddhistischen Gedankengut typisch.⁵⁶ Die Schlangen tun einem nichts, solange man ihnen mit Liebe begegnet. Die Schlangen müssen auch erfreut werden, dann erwidern sie das Gleiche, dann wird es regnen.

Die „Lehrpredigt von den Wolken“ beinhaltet auch einen Gedanken, der uns zu unserem Drama „Nāga-Freude“ zurückführt, nämlich den, dass für das Wohlfinden der Nāgas ihr Erzfeind, der Garuḍa, diese in Frieden lassen muss.⁵⁷ Unter diesem Aspekt könnte die Aufführung des Dramas *Nāgānanda* als eine Art Kulthandlung verstanden worden sein, um durch das Opfer des Helden Jimūtāvāhana den Regen herbeizurufen; vielleicht sollte das Schauspiel aus diesem Grund bei dem Indra-Fest aufgeführt werden.

Der Text des Drama selbst zeigt, dass das Indra-Fest vielleicht nicht zufällig an seinem Anfang genannt wird: Am Ende des Stückes, als das Opfer des Jimūtāvāhana vollbracht ist, findet sich die folgende Szene: Gaurī ist erschienen und hat mittels *amṛta* den Helden wieder zum Leben erweckt. Plötzlich regnet es. Es ist der *amṛta*-Regen, den der Garuḍa von dem Gott Indra erbeten hatte, und der die Nāgas wieder zum Leben bringt.⁵⁸ Die Hilfe Indras, der in der ganzen Handlung überhaupt nicht erwähnt war, ist eigentlich nur durch Verbindung mit dem am Anfang genannten Festival zu verstehen.

Der obligatorischen Schlussvers des Dramas, das sog. *bhāratavākya* hat dann, der Intention des Drama entsprechend, eine Bitte um regelmäßigen Niederschlag zum Inhalt.

Unter diesem Aspekt ist hier auch auf den Namen des Opfers, des Helden Jimūtāvāhana, hinzuweisen; nach dem im Vorhergehenden gesagten scheint dieser

Society, 12, London 1880, p. 286-311.

⁵⁶ SCHEMTHAUSEN, L., *Maitrī and Magic: Aspects of the Buddhist Attitude Toward the Dangerous in Nature = Veröffentlichungen zu den Sprachen und Kulturen Südasiens*, 30, Österreichische Akademie der Wissenschaften, Phil.-Hist. Klasse, Sitzungsberichte 652, Wien 1997.

⁵⁷ SCHEMTHAUSEN, 1997, p. 60, Fn. 145: „It seems that in these latter cases the invocation is addressed to the respective mythical beings, e.g. to the Garuḍas who are ordered to make friends with the nāgas (*maitrīṅ kuruta nāgānām*) so that the latter may grant rain.“

⁵⁸ *Nāgānanda V*, ed. p. 72-73: *Gaurī!* (...) *Jimūtāvāhanam pratyujjīvayitum etāṃs cāsthiśēṣān uragepatīn samupajūpāścāpēna Pakṣipatīnā devatlokādīyam amṛtavṛṣṭiḥ pātā!*.

Name nicht ohne Bedeutung zu sein. *Jīmūta* ist eine Bezeichnung für die Wolke und *vāhana* ist das Fahrzeug von Gottheiten. Jīmūtāvāhana heißt also „der, der eine Wolke als *vāhana* hat“, was für den Hörer des Namens unter anderem bedeutet „der, der die Wolke bringt“.⁵⁹

Diese Aspekte der Legende, das Indra-Fest neben dem ‚regenspendenden‘ Namen des Helden, die ausschließlich im Schauspiel ihre Bedeutung gewinnen, sprechen wieder für die Priorität des Drama gegenüber den anderen Rezensionen. Der Name des Helden passt so gut zu dem Indra-Fest und dem Erfreuen der Schlangen, dass sich die Vermutung aufdrängt, der Namen Jīmūtāvāhana sei eine Schöpfung des Dramendichters. Diese Vermutung findet eine zusätzliche Stütze in einem argumentum ex silentio: Wäre der Name des Jīmūtāvāhana vor Harṣa bekannt gewesen, würde er sicher irgendwo im buddhistischen Schrifttum erwähnt sein; das Gleiche gilt auch für die gesamte Erzählung in der erstmalig in dem Drama überlieferten Form.

Ob freilich die Legende als solche von dem Dramendichter erdacht wurde, bleibt eine offene Frage. Im Prolog wird ja ausdrücklich darauf hingewiesen, dass das Drama ein Vidyādhara-Jātaka wiedergibt – also wohl eine verlorengegangene buddhistische Erzählung bearbeitet. Vielleicht hat der Dramendichter aber nur zum Ausdruck bringen wollen, dass das seiner Geschichte zugrunde liegende Motiv, die Aufopferung des Bodhisarva für einen Nāga, der dem Garuḍa verfallen ist, als ein Jātaka anzusprechen ist. Ein solches Motiv ist freilich nicht in der *Bṛhatkathā*-Tradition, wohl aber in der Mahāyāna-Überlieferung auszumachen. Die Vidyādhara-Genien verschwinden nämlich im Buddhismus auch außerhalb der epischen Erzähltradition nicht in Wesenlosigkeit, sondern werden mit den *vidyārājas*, den Kennern der Zauberformeln, im Sinne der heiligen Mantras, in Verbindung gesetzt⁶⁰. Sie werden auch zum Inbegriff einer erstrebenswerten Existenz. So wird z.B. im *Kāraṇḍavyūha*, dessen in Gūlgit erhaltenen Manuskripte etwa aus der Zeit stammen, in der in Indien

⁵⁹ Dass in dem Namen diese Bedeutung verborgen ist, zeigt eine Erzählung von einem Jungen namens Jalavāhana. Dieser wird angefordert, Wasser für die in einem austrocknenden Teich vom Sterben bedrohten Fische zu bringen: „Wenn du Jalavāhana heißt, dann bring Wasser für die Fische. Aus zwei Gründen wird einer Jalavāhana genannt, weil er Wasser trägt und Wasser gibt. Deshalb handele deinem Namen entsprechend.“ cf. *Sivarnabhāṣanomasāra* XVII, ed. NOBEL, J., Leipzig 1957, p. 78; transl. EMMERICK, R.C., *The Sūra of Golden Light*, London 1970, p. 185: *yas tu aṅgī Jalavāhana nāma masyānām udakam prayacchal dvābhyām kāraṇābhyām Jalavāhana ity ucyate/ yas codakam vārayati yas codakam prayacchati!*

⁶⁰ PRZYLUCKI, J., *Le Vidyārāja*, Contribution à l'histoire de la magie dans les sectes mahāyānistes, in: *Bulletin de l'École Française d'Extrême-Orient*, 23, Paris 1923, p. 301-18.

König Harṣa regierte⁶¹, gesagt, dass derjenige, der die sechssillige Zauberformel (*ṣaḍakṣarī vidyā*) des Avalokiteśvara spricht, zum Cakravartin der Vidyādhara wird⁶². Dieser Text beschreibt auch, dass Avalokiteśvara mit den Hauben eines Nāga (? *nāgasphaṭa*) erscheint⁶³ und verkündet, dass derjenige, der sein Maṇḍala sieht, verschiedene gute Wiedergeburten erlangen wird, er wird u.a. in vierzig nachfolgenden Weltaltern zum Vidyādhara Cakravartin⁶⁴.

Die Verbindung unserer Legende von dem sich für die Nāgas aufopfernden Vidyādhara mit dem Bodhisarva Avalokiteśvara erinnert an die Darstellungen dieses Bodhisarva als sogen. Nothelfer⁶⁵, den nicht nur die Menschen in verschiedenen Nödlagen anbeten, sondern den auch die Nāgas auf der Flucht vor dem Garuḍa⁶⁶ an

⁶¹ METTE, A., *Die Gūlgitfragmente des Kāraṇḍavyūha*, Swistal-Odendorf 1997, Indica et Tibetica, 29, p. 7.

⁶² METTE, 1997, p. 142: *ya kulapuro vā kaladuhitā vā imām ṣaḍakṣarīmahaṁvidyāṁ jāpāti so 'kṣayaprabhāno bhavati/ jñānarāsiśivādūho bhavati/ mahāmairyaṁ samanvāgato bhavati/ mahākāruṇyaṁ samanvāgato bhavati/ sa dīne dīne śaṣṭhāramitā paripūrṣyati/ vidyādhara Cakravartin/ mahāśakam prātibhāre/* „Wer als Sohn oder Tochter aus gutem Hause diese sechssillige Zauberformel rezitiert, der besitzt geistige Klarheit, reine Erkenntnis, Güte, Mitleid, er erfüllt täglich die sechs *pāramitā*, empfängt die Weihe eines Weltherschers über die Vidyādhara.“

⁶³ METTE, 1997, p. 113: *tato Mahēśvaro devapūjīr (hier fehlen ca. 23 akṣaras) Do[ṣ]kṣitesvarāṅgī bodhisarvāṁ nāga-s-pharṇakārāṅdravṛmā[ṅ]ā[ṅ]*; „Darauf (erblickte?) der Göttersohn Mahēśvara ... den Bodhisarva Avalokiteśvara (umgeben von?) Hauben eines Nāgas (?), Haufen von ... (?).“

⁶⁴ METTE, 1997, p. 118: *pa[m]cavi < n> śati kalpāni brāhmaṇa mahāśālataḥṣṭipapasya* (hier fehlen ca. 23 akṣaras) *o bhaviyati carvāriṣṭak kalpāni vidyādhara Cakravartin bhaviyati pa[m]c* (hier fehlen ca. 22 akṣaras) *śat kalpāni sarvasarvānām bodhinārgeko bhaviyati (...); *... (wird) für 25 Weltalter als Brahmane in mächtigen Familien zur Existenz gelangen ... Für 40 Weltalter wird er ein Weltherscher bei den Vidyādhara sein. Für 45 ... Für 50 Weltalter wird er allen Wesen den Weg zur Erluchtung weisen ...“*. Cf. auch METTE, A., Beschreibung eines Kultbildes im Gūlgit-Manuskript des Kāraṇḍavyūha, in: *Berliner Indologische Studien*, 9/10, Berlin 1996, p. 217-23.

⁶⁵ Zu den Darstellungen des Avalokiteśvara als Nothelfer cf. DE MALLMANN, M.T., *Introduction à l'étude d'Avalokiteśvara = Annales du Musée Guimet*, 57, Paris 1948, p. 292ff; STACHE-WEISKE, A., *Avalokiteśvara, der buddhistische Nothelfer*, nichtpublizierte Magisterarbeit, München 1985; VON MITTERWALLNER, G., *Kuśāna Coins and Kuśāna Sculptures from Mathurā = Government Museum Mathurā, Growse Memorial Lectures*, 4, Mathura 1986, p. 132-40; LEISE, M.E., *Ellora and the Development of the Lityany Scene in Western India*, in: *Ellora Caves: Sculptures and Architecture*, ed. PARMOO, R. (u.a.), New Delhi 1988, p. 164-79 (mit Identifizierung des Bodhisarva als Maitreya); DIVAKARAN, O., *Avalokiteśvara – from the North-West to the Western Caves*, in: *East & West*, 39, Roma 1989, p. 145-78;

⁶⁶ Eine Szene, welche von Garuḍa bedrohte Nāgas darstellt, findet sich unter den Avalokiteśvara-Reliefs in Ajanta und in Kanheri: in Ajanta, Höhle XXVI unten (Abb.: BURGESS, J., *The Ancient Monuments, Temples and Sculptures of India, Illustrated in a Series of Reproductions of Photographs in the India Office, Calcutta Museum, and Other Collections*, London 1897-1911, Vol. 2,

flehen (fig.1).⁶⁷

In der Kunst von Gandhara und Mathura (2.-4. Jh. n. Chr.) finden sich auch mehrere Kultskulpturen eines bisher nicht identifizierten Bodhisatva, der in seiner Kopfbedeckung das Motiv eines Garuḍa trägt, der einen Nāga im Schnabel hält⁶⁸ (fig.2)⁶⁹.

PI.206; DE MALLMANN, 1948 (op.cit., cf. Fn.65); TAKATA, O., *Ajanta*, Tokyo 1971, Pl.(S)29; LEESE, 1988 (op.cit., cf. Fn.65); *South Asian Art Photograph Collection*, (S.A.A.P.C.), Zug, I-1081, Nr.37.26.22), in Kanheri, Höhle II (Abb.: VON MITTERWALLNER, 1986 (op.cit., Fn.65); S.A.A.P.C. I-1086, Nr.1:25-26), in Kanheri, Höhle XXI (XLI) (Abb.: VON MITTERWALLNER, 1986, Pl.74; S.A.A.P.C. I-1061, Nr.9:17) und in Kanheri, Höhle LXVI (XC) (Abb.: COOMARASWAMY, A.K., *History of Indian and Indonesian Art*, Leipzig 1927, Fig.164; LEESE, 1988), Fig.171; DIVAKARAN, 1989 (op.cit. cf. Fn.65), Fig.10-12; S.A.A.P.C. I-1086, Nr.13:16, 14-4).

⁶⁷ fig.1a (Ajanta XXVI), fig.1b (Detail aus dem Relief in Kanheri II), fig.1c (Detail aus dem Relief in Kanheri XLI): für die Abbildungsmachweise cf. Fn.66.

⁶⁸ Erhaltene Bodhisatva-Skulpturen, bzw. -Köpfe mit dem Nāga-Garuḍa-Motiv als Kopfschmuck: Mathura: Lucknow, State Museum, No.B.25, Abb.: VOGEL, J.P., *La sculpture de Mathura = Ars Asiatica*, 15, Paris 1930, Pl.36a; RAVEN, E.M., *Gupta Coins with a Garuda-Banner*, Groningen 1994, Pl.3; SHARMA, R.C., *Buddhist Art, Mathura School*, Delhi 1995, Fig.150. Abb.: KRISHAN, Y., *The Buddha Image, its Origin and Development*, New Delhi 1995, Fig.27a.

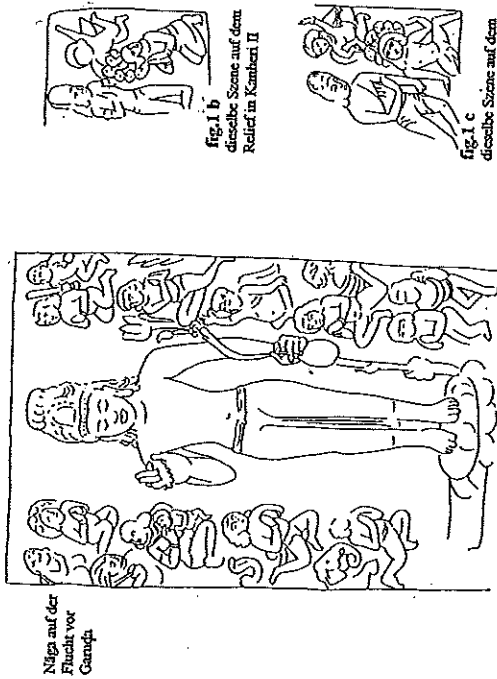
Gandhara: Karachi Museum, Abb.: BURGESS, 1897-1911 (op.cit., cf. Fn.66), Vol.1, Pl.(6); KURITA, I., *Gandhāran Art*, Tokyo 1988-90, Vol.2, Fig.106; S.A.A.P.C. (op.cit., cf. Fn.66), I-1209, 3:22. Lahore Museum, No.23.75, Abb.: TISSOT, F., *Gandhāra*, Paris 1985, Fig.181; KURITA, 1988-90, Vol.2, Fig.172; S.A.A.P.C. I-1209, 4:47-49. Calcutta Museum, No.5014/A 23191, Abb.: KLIMBURG-SALTER, D.E., *Buddha in India. Die frühindische Skulptur von König Asoka bis zur Guptazeit*, Katalog zur Ausstellung im Kunsthistorischen Museum in Wien, Wien 1995, Pl.137; S.A.A.P.C. I-1238, 3:19. Musée Guimet, No. AO 2907, Abb.: HALLADE, M., *Inde. Un millénaire d'art bouddhique*, Paris 1968, Fig.68; TISSOT, 1985, Fig.209; KURITA, 1988-90, Vol.2, Fig.7; KLIMBURG-SALTER, 1995, Pl.138. Priv. Coll. Paris, Abb.: FRÉDÉRIC, L., *Indian Temples and Sculpture*, London 1959, Pl.66. Priv. Coll. London, Abb.: KURITA, 1988-90, Vol.2, Fig.170. Priv. Coll. Japan, Abb.: KURITA, 1988-90, Vol.2, Fig.9.

Erhaltene abgebrochene Turbanreste mit dem Nāga-Garuḍa-Motiv: Gandhara: Lahore Museum, No.1045, Abb.: FOUCHER, A., *L'art gréco-bouddhique du Gandhāra*, Paris 1905-51, Vol.2, Fig.320; INGHOULT, H., *Gandhāran Art in Pakistan*, New York 1957, Pl.350; TISSOT, 1985, Fig.190; KURITA, 1988-90, Vol.2, Fig.188; S.A.A.P.C. I-1209, 13:15. Peshawar Museum, No.1099, Abb.: FOUCHER, 1905-55, Vol.2, Fig.398. Priv. Coll. Europe, Abb.: KURITA, 1988-90, Vol.2, Fig.190. Priv. Coll. Japan, Abb.: KURITA, 1988-90, Vol.2, Fig.186. Abb.: KURITA, 1988-90, Vol.2, Fig.187. Einige Zeichnungen in: TISSOT, 1985, p.210, Pl. 29.

Cf. auch eine Wandmalerei aus Kizil, Höhle 297 (Maletöhle), Abb.: GRÜNWEDEL, A., *Alt-buddhistische Kultstätten in Chinesisch-Turkestan*, Berlin 1912, Fig.343 (Zeichnung).

⁶⁹ fig.2a (Bodhisatva aus dem Musée Guimet; Abbildung nach KLIMBURG-SALTER, 1995, Fig.138), fig.2b (Lahore Museum), fig.2c (Priv. Collection, Japan): für die Abbildungsmachweise cf. Fn.68.

Die Erzählung von diesem Bodhisatva, oder auch nur seine Darstellungen, könnten zur Entstehung der Jimūtāvāhana-Legende beigetragen haben – einer Legende von einem Bodhisatva, der sich anstelle des von dem Garuḍa zur Tötung bestimmten Nāga opfert. Die Gestaltung dieser Legende bleibt jedoch das ureigenste Werk des *Nāgānanda*-Verfassers.



Nāga auf der Flucht vor Garuḍa



fig.1 b
dieselbe Szene auf dem Relief in Kanheri II



fig.1 c
dieselbe Szene auf dem Relief in Kanheri XII

fig. 1 a Bodhisatva Avalokiteśvara, der Helfer aus Gefahren (Relief vor der Höhle XXVI in Ajanta)

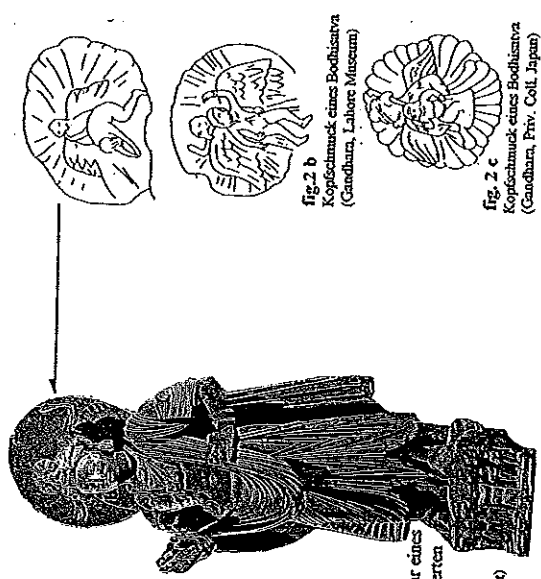


fig.2 a
Kultskulptur eines unidentifizierten Bodhisatva (Gandhara, Musée Guimet)

fig.2 b
Kopfschmuck eines Bodhisatva (Gandhara, Lahore Museum)

fig.2 c
Kopfschmuck eines Bodhisatva (Gandhara, Priv. Coll. Japan)