

ÜBER DIE URSPRÜNGE DES INDISCHEN DRAMAS

Professor Dr. Walter Ruben (Ankara)

Aus der Zeit um 100 n. Chr., als der grosse Kushan-Kaiser Kanishka in Indien herrschte, sind uns die ersten indischen Dramen erhalten, d.h. aus der Zeit, als die innerasiatisch-türkischen Völkerbewegungen ganz Eurasien von China bis zum römischen Reich in Aufregung brachten und auch Indien in Gestalt jener Kushan erfassen. Deshalb sei im Folgenden untersucht, was es damals an Vorstufen des Dramas in Indien gegeben hatte, und wieso gerade damals das Drama entstand [1].

A) Es ist praktisch, dabei von dem Wort für Schauspieler auszugehen: *naṭa*, das eine nicht-arische Bezeichnung für Tänzer ist [2]. Von diesem Wort ist *nāṭaka*=Schauspiel und *nāṭya*=Schauspielkunst abgeleitet [3]; *nāṭya* bedeutet aber auch Tanz. Diesen definierte man: Tanz ist pantomimische Darstellung oder Nachahmung eines Zustandes oder einer Situation [4]. Der altindische Tanz hatte also eine Bedeutung und war deshalb geeignet, zum Schauspiel hinzuführen. Das indische Lehrbuch der Schauspielkunst handelt dementsprechend mehr von Tanz und Mimik als von dem, was wir unter "dramatisch," verstehen. Und das indische Drama macht auf den Europäer den Eindruck einer Oper, denn der Prosa-dialog wird immer wieder von gesungenen und mit vielen fein durchgebildeten Gesten vorgetragenen Versen unterbrochen. Die Griechen konnten mit ihren Masken und Kothurnen nie diese Feinheiten des indischen Spiels erreichen.

[1] Die ältere Diskussion dieses Themas wurde zusammengefasst von St. Konow, *Das indische Drama*, Berlin 1920. B. Keith, *The Sanskrit Drama*, Oxford 1924

[2] Konow § 4, 8; Keith 25 usw. - Zum - ṭ - vgl. im Folgenden die nicht-arischen Worte *ḍima*, *tāṇḍava*, *saṭṭaka*, *troṭaka*. - *nṛtu* im *Rigveda* bedeutet Held, nicht Tänzer, vgl. *nṛ* - *nara* und griechisch *aner*.

[3] Konow § 9

[4] *Mālavikāgnimitram* ed. Kale, Bombay 1918, notes pg. 7

Die Naṭa gibt es noch heute als eine Kaste; ich sah bei den Barabarhöhlen eine zigeunerartige Horde bei ihren Zelten, nomadisierende Büffelzüchter, die die Büffel an die Metzger verkaufen, ein für indische Begriffe verwerflicher Beruf. Sie erscheinen wie ein zu einer sehr niedrigen Kaste gewordener Primitivstamm [5]. Man hat bisher angenommen, dass sie heruntergekommene Schauspielertruppen sind; man kann aber bei ihnen noch sehr altertümliche und primitive Sitten beobachten.

In den mittelindischen Bergen, wo sich viele Primitivstämme noch in fast steinzeitlichen Verhältnissen erhalten haben, und wohin sich die Reste prähistorisch-primitiven Lebens zurückgezogen haben, gab es noch vor wenigen Jahren die Sitte der jetzt von den Engländern verbotenen Menschenopfer. Eine eigenartige Form des Menschenopfers ist es, die von den naṭa erzählt wird [6]. Zwischen zwei Felsen wurde ein Seil gespannt, und ein naṭa musste als Seiltänzer hinübergehen. Wer abstürzte, wurde getötet; und für das Abstürzen sorgte man häufig, indem einer das Seil durchschnitt. Der so geopfert Tänzer wurde als Gott (Naṭ Baba) verehrt. Diese Sitte ist im Panjab und in in den Bergen des Himalaya in Tehri Garhwal, Sirmur [7], Kumaon usw. bis nach Tibet hinein belegt. Dot heissen diese Akrobaten Badi [8], was von vādi=Sänger abgeleitet wird (Turner). Dabei gilt das Seil als heilig: es wurde nach der Zeremonie zerschnitten und auf die Aecker der Dorfgemeinde verteilt, und ebenso wurden die «Haare des Gottes Śiva» aufgefasst, dem Seiltänzer unmittelbar nach der Zeremonie abgeschnitten und in den Häusern der Bauern aufbewahrt als Mittel, Unglück vom Hause fern zu halten. Diese Tänzer waren sozusagen Dorfbeamte, denn sie erhielten einen Ernteanteil des Dorfes und ihre Stellung war erblich. Je einer aus jeder solchen Familie musste sich die Haare ungeschoren lassen, bis er sie bei dieser Zeremonie opferte.

[5] Baines, *Ethnography* 1912 § 77: sie wollen zu den Gond gehören, Primitiven Mittelindiens, bei denen es die fürchterlichen Schwingopfer gibt, die man mit der gleich zu behandelnden Sitte der Nata vergleichen kann.

[6] Crooke, *Religion and Folklore of Northern India*, Oxford 1926, 141 f.; Traill in *Asiatic Researches* 1828; Turner im *Census* 1931, 1, 3, 1935, S. 18.

[7] *Imperial Gazetteer* XXIII, 22: der letzte König der Sonnen - dynastie liess eine Seiltänzerin über einen Abgrund tanzen und versprach ihr dafür sein halbes Reich. Um die Einheit des Reiches zu retten, zerschnitt einer das Seil. Dafür wurden Reich, Dynastie und Residenz zerstört.

[8] Beines a. a. O.: eine Untergruppe der naṭas.

Dies ist ein primitives bäuerliches Menschenopfer: der Seiltänzer muss tanzend sterben, damit die Felder fruchtbar werden. Dabei gilt der Tanzende selber als Gott, der geopfert wird. Diese Vorstellung ist heute den Ethnologen nicht mehr fremd. In Vorderasien glaubte man, dass der schöne Göttersohn Attis oder Osiris gewaltsam getötet wurde; sein Tod und sein Wiederauferstehen waren der Stoff der Mysterien, kultischer Aufführungen, die eine uralte Vorstufe des Dramas und zugleich magisches Fruchtbarkeitsopfer waren. Tod und Auferstehung Christi waren ein Opfer des Gottessohnes; und daraus entwickelte sich im Mittelalter das Mysterienspiel, das ein Ansatz zu einem Drama war. In Mexiko wurde ein Mensch für einen Fruchtbarkeitsgott erklärt, eine Zeit lang verehrt, dann aber geopfert: aus diesem Fruchtbarkeitsritus entstand dort eine Art Drama [9]. Der Seiltanz ist also eine indische Form dieses weit verbreiteten Glaubens, dass Fruchtbarkeit und neues Leben nur durch den Tod des Fruchtbarkeitsgottes selber entspringen kann, weshalb ein mit ihm identifizierter Mensch geopfert werden muss. Dieser Opfertod und der Glaube an die Auferstehung ist zugleich das Urmotiv des Tragischen in den späteren Dramen. Bei diesem Opfer verbindet sich das Grausen vor dem Tod mit der Freude über die kommende Fruchtbarkeit und der Ekstase des Ritus.

Dieser Seiltanz gehört zur Religion des Gottes Siva, des alten, vorarischen Bauerngottes. Eine der grossartigsten Gestalten dieses Siva ist aber die als «Herr der Tänzer». Als solcher wird er in Cidambaram in Südindien verehrt: dort steht sein Tempel; von dort stammen die herrlichen Bronzestatuen des tanzenden Gottes. Dieser Gott ist so alt wie das Bauerntum Indiens. Es überrascht daher nicht, wenn man ihn schon um 3000 v. Chr. nachweisen kann. In Harappa im Indusdal ist die hervorragend skulptierte Statuette eines solchen nackten Tänzers gefunden [10], die in Arm- und Beinhaltung den historischen Bronzefiguren entspricht. Der Kopf dieser alten Figur ist

[9] Winternitz, Geschichte der indischen Literatur III, 163. Krickeberg, Buschans illustrierte Völkerkunde I. 1922, 191 f., 196; nordamerikanische Zeremonien (ib. 123) ähneln den Schwingopfern. Vgl. J. J. Meyer, Trilogie altindischer Mächte der Vegetation, 1937, III, 294.

[10] Abbildung: Annual Bibliography of Indian Archaeology, IX, 1939, pl. I. Die Bronzefigur der sogenannten Tänzerin der Induskultur (Marshall pl. XCIV) kann man mit den Frauengestalten von Mathura (J. Ph. Vogel, La sculpture de Mathoura, Paris 1930, pl. XVIII f.) vergleichen; die Stiere auf den Siegeln mit dem auf der Asoka - säule; die bärtigen sitzenden Männer mit Brahmanen auf Jataka - reliefs.

leider verloren. Sie ist zwar aus Stein; aber gerade diese prähistorische Induskultur hat die Bronze nach Indien gebracht und von da ist sie nach Südindien gelangt, zusammen mit der Kunst, Perlenketten aus Halbedelsteinen zu verfertigen, Ziegel zu brennen usw [11].

Der Tanz dieses Gottes ist noch heute besonders in Südindien zuhause. Südindische Tänzer sind es vor allem, die noch heute den Tanz dieses Gottes aufführen, u.z.im Kult des Gottes und als profane Kunst. Es ist die hochkulturliche Ausgestaltung eines primitiven Tanztyps, den man z. B. bei den Wedda auf Zeylon und den Toda der Nilgiri noch beobachten kann [12]: dort tanzt der Zauberer, wenn er von einem Geist besessen ist. Der Tanz Śivas, des Herrn der Tänzer aber ist mit grosser Mystik umgeben worden: er ist der Lauf der Welt [13]. Aller Weltlauf ist im Grunde nichts anderes als der lustvolle und zwecklose Tanz dieses Gottes. Śiva ist ein grausiger Gott. Tod und Menchenopfer gehören in seinen Kult. Und er ist sogleich ein lieblicher Gott, in dessen Kult und Mythos die Liebe ebenso wichtig ist wie der Tod. Tod und Liebe gehören zusammen. Der indische Liebesgott, ein Pfeilschiessender Jüngling, wird auch "Tod," genannt. Und der indische Todesgott tritt als der Versucher auf. Es ist also uralte Weisheit, dass lieben sterben heisst, sich aufgeben, damit neues Leben entsteht.

Śiva in seinem Tanz ist die grossartige Vision eines Besessenen. Er wird fast in jedem indischen Dorf verehrt. Zahllose Bücher handeln von ihm. Aber es gibt keine Mythen, die wirkliche Taten von ihm berichteten. Seine Mythologie besteht nur in solchen Visionen eines gewaltig seienden, nicht eines helfen-aktiven Gottes. So wird er z. B. auch als der riesige Asket vorgestellt, der die vom Himmel herabfallende Ganga mit seinem Haupte auffängt.

In dem ältesten Lehrbuch der Schauspielkunst von Bharata, dessen Zeit wir auf ungefähr 200 n. Chr. bestimmen können [14], wird berichtet, dass das eine der beiden ältesten Dramen, die von Bharata einst im Himmel vor den Göttern aufgeführt wurden, den Mythos des Śiva behandelte, wie er die Dämonen von Tripura besiegte [15]. Die

[11] Verfasser: Eisenschmiede und Dämonen, Supplement zu Internationales Archiv für Ethnographie XXXVII, 1939, 145 ff.

[12] Seligmann, The Veddas, S. 128, 133 f.; Rivers, The Todas, 1906, 249 ff.

[13] Verfasser a. a. O. 195 f.

[14] Konow S. 2

[15] Konow § 22; Keith S. 347; Verfasser a. a. O. 203 und Saurapurāṇa 34 f., Rāmāyaṇa VII, 71.

Söhne des Dämons Tāraka bauten sich drei Burgen: eine aus Eisen auf der Erde, eine im Luftraum aus Silber, eine goldene im Himmel. Da raffte sich Śiva auf. Die Götter gingen mit ihrer Kraft in seine Waffen ein. Er spannte seinen Bogen und legte den Pfeil auf - aber er schoss ihn nicht ab. Mit dem blossen Blick seines Auges verbrannte er vielmehr die drei Burgen zu Asche. Das ist das Bezeichnende bei diesem Mythos, dass auch in diesem Kampf der Gott nicht kämpft, sondern nur in der gewaltigen Pose des Kämpfenden dasteht, und schon hat er gesiegt. Wir können darin keinen dramatischen Stoff erblicken; aber wir können uns das als Stoff eines pantomimischen Tanzes gut vorstellen. Dieser Tanz war dann der Höhepunkt eines Dramas, dessen ganze Handlung von vier Akten offenbar von den andern Göttern und den übermütigen Dämonen getragen wurde. Also das nach indischer Tradition älteste Drama passt gut zum Tanz des "Herrn der Tänzer,„. Die Art dieses Dramas nannte man *Ḍima*, ein uns unverständliches, wiederum nicht-arisches Wort [16]; und ebenso nicht-arisch ist der Name des Tanzes dieses Gottes. *Tāṇḍava* [17]. Also diese Elemente der altindischen Tanzkultur sind nicht-arisch, wie wir denn überhaupt von keinem typischen arischen Tanz im alten Indien wissen [18].

Als dieses erste Drama aufgeführt wurde, ordnete Śiva selber an, dass sein *Tāṇḍava* - tanz vor jeder dramatischen Aufführung getanzt werden solle, berichtet jenes Lehrbuch weiter (4, 10 ff.). Und in der Tat bestand diese Sitte. Zu ihm gehört auch ein Gebet an Śiva. Das Vorspiel der indischen Dramen war sehr lang, bestand aus Orchester-musik usw. Bharata sagte schon, es könnte die Zuschauer ermüden und dürfte deswegen gekürzt werden. Aber dies Gebet darf nie wegfallen [19].

Die Dramen - art *Ḍima* macht, nach der Beschreibung Bharatas, den Eindruck eines "Volksstückes,„; es war voll von Zauber, Getöse und Streit [20]. Es war ein schreckenerregendes Stück für Männer (Bharata 35, 32 ff.). Es gibt mehrere Stücke dieser Art in Handschriften, aber nur zwei sind uns bekannt geworden. Das eine ist eine späte

[16] Keith 347

[17] Von *Tāṇḍu*, der ihn lehrte: Bharata, *Nāṭyaśāstra* ed. Kashi Sanskrit Series 60, Benares 1929. 4,17 ff.

[18] Und das, obgleich der arische Kult bis in alle Einzelheiten bekannt ist. Vgl. Keith 26; Konow S. 39 zitiert v. Schröder; S. 42: für Fromme verboten; S. 43

[19] Konow S. 24; Keith 42; Winternitz III, 185. Bloch, ZDMG 62, 1908, 655

[20] Konow § 22; Keith 347

Darstellung jenes Tripurasieges; offenbar nach den Angabe Bharatas gedichtet und für uns also kein altes Zeugnis [21]. Das andere ist ein erst vor 100 Jahren geschriebenes Stück, das den viel besungenen Tod des Liebesgottes Kāma behandelt [22]. Jener Dämon Tāraka war ungemein mächtig geworden und die Götter flohen vor ihm. Als einzige Rettung erfuhren sie, dass ein Sohn des Śiva den Dämon töten könne. Śiva aber sass als Asket am Himalaya und hatte jeden Gedanken an Liebe verbannt. Da beschlossen die Götter, den Liebesgott zu schicken, damit er Śiva mit seinem Liebespfeil ins Herz träfe. Kāma trifft den höchsten Gott; der wird verliebt; aber aus Zorn, weil der Liebesgott seine Askese gestört hat, trifft er ihn mit seinem Blick und verbrennt ihn zu Asche. Die Gattin "Liebe,, des Liebesgottes will als treue Hindufrau sich selber den Tod geben, aber Śiva verspricht ihr, dass sie bald wieder mit ihrem Gatten vereint werden soll: er wird wieder auferstehen [23]. Damit schließt das Stück.

Tod und Wiederauferstehen des Liebesgottes, des schönen Gatten der Liebesgöttin, das war auch das Thema der alten vorderasiatischen Mysterien. Sollte hier wirklich ein historischer Zusammenhang bestehen? Wir kennen aber keine indischen Mysterien, und dies Drama ist so jung! Hat also der Dichter das wirkliche Wesen dieser Dramenart nicht aus Tradition, sondern nur intuitiv genau so richtig erfasst, wie er auch das Wesen des Śiva erfasst hat, der mit seinem Blick tötet, aber im übrigen nur in der Pose des Asketen dasitzt? Gab es eine Tradition solcher Dīma - dramen bis vor 100 Jahren? Ehe wir nicht mehr Dīma kennen, ist das nicht zu entscheiden [24]. Man hat neuerdings unabhängig von diesem Material versucht, den Liebesgott mit Tod und Auferstehung tatsächlich im Volkskult eines Frühlingsfestes als bis heute lebendig nachzuweisen: er soll ursprünglich ein Baumgott gewesen sein [25]. Den indischen Primitiven und den unteren Hindu - kasten gilt noch heute der gewaltsam getötete Verstorbene als heilig: so wurde vielleicht der geopfertete naṭa wie der Liebesgott zum Märtyrer - gott.

Im Zusammenhang damit hat man auch folgende Volkssitte hervorgezogen: Man hatte ein Sommerfest einer Dämonin Bhūtamātā,

[21] Keith 167

[22] Konow § 117: Manmathonmathana ed. Schmidt, ZDMG 63,409 ff., 629 ff.

[23] Es wird nicht gesagt, wie er wieder erstehen soll. Als Pradyumna?

[24] Der dīma Kṛṣṇavijaya (Konow ib.) könnte auch Kṛṣṇas Tod und seine Auferstehung als Viṣṇu behandeln.

[25] Meyer a. a., O. I

die als androgynes Zwittergebilde Sivas und seiner Frau galt. Bei ihrem Fest tanzte ein Mime oder eine Frau als diese Dämonin den Tāṇḍavatanz des Śiva. Dieser Mime legte sich unter einen Baum; die Dorfgemeinde kam mit Musik und weckte ihn dort, und er begann den wilden Tanz des Gottes, indem er sich (wie der Naṭa mit Śiva) mit jener Dämonin identifizierte. Dabei wurden dann Aufführungen veranstaltet, die die Strafen von Sündern in der Hölle zeigten [26]. Also: vergleichbar den «Totentänzen» des europäischen Mittelalters gab es auch in Indien moralisierende, grausige Volksstücke. Tod und Sühne zeigte sich auch hier wieder mit dem Tanz des Śiva. Dies führte aber, soweit wir wissen, genau wie in Europa, nicht zu einem echten Drama.

In diesem Zusammenhang ist noch folgendes zu stellen: Ein klassisches Drama Indiens ist das des Kālidāsa, das die Liebesgeschichte des Königs Purūravas mit der Nymphe Urvaśī schildert. Zugrunde liegt ein uraltes, bereits im Rigveda bezeugtes Märchen der «gestörten Marten-ehe»: die Nymphe verlässt ihren menschlichen Gatten und erst nach leidvollem Suchen findet er sie wieder. Den Höhepunkt des Dramas bildet der vierte Akt, in dem das Leiden und Suchen des Helden dargestellt wird. Er irrt durch die Einsamkeit des Djangels wie ein Wahnsinniger [27] und spricht mit den Pflanzen und Tieren des Waldes, alle Wesen fragt er nach der entschwundenen Geliebten. Der ganze Akt ist ein riesiger Monolog, oder vielmehr ist er wie eine Opernarie, denn meist singt der Held in Versen. Und dazu tanzt er, u. z. einen gewissen troṭaka - Tanz, der in Bengalen heute noch als Volkstanz bekannt ist (leider sind darüber keine Einzelheiten veröffentlicht worden) [28]. Nach unseren Literaturgeschichten ist dieser Akt mehrfach nachgebildet worden, und in der Tat verdient das seine Lyrik. Man hat aber nicht bedacht, dass dies Motiv des einsamen Suchens und Fragens der Natur nach dem Verbleib der geliebten Entschwundenen wiederum ein uraltes Thema ist, das gerade wieder in alte Mysterien gehört: so suchte Demeter ihre geraubte Persephoneia: die Göttin der fruchtbaren Erde also die Göttin der keimenden Saat. So suchte in der indischen Mythologie der Heros Rāma aus dem Sonnengeschlecht die verschwundene Gattin Sītā, die eine alte Göttin der Ackerfurche war! Bei indischen Primitiven wird dies Suchen des Rāma mit altertümlichen aetiologischen Natursagen

[26] Meyer I, 172 ff.; ib. II, 90, Anm. 2.

[27] Vgl. Mallinātha zu Meghadūta: Zur Wolke kann nur ein Irrer reden.

[28] Konow S. 64, 33. Keith 350 f.

verbunden [29]. Also auch dieses uralte Thema des indischen Dramas hängt mit Tanz und Mysterium zusammen. Und ein späteres indisches Lehrbuch der Dramatik führt eine besondere Art dramatischer Aufführung an, das den Namen *troṭaka* wie jener Tanz führte. Leider kennen wir davon kein anderes Beispiel ausser diesem *Urvaśī*-drama.

Als eine besondere Art Drama gilt nach den Lehrbüchern ferner der *Bhāṇa*, ein Einakter, der ebenfalls wie jener Akt, von einem einzigen Schauspieler aufgeführt wurde [30]. Die uns erhaltenen sind alle jung und alle aus Südindien: dort war eben der Einzeltanz des *Siva* zuhause. Eines wurde z. B. zum Fest der Gattin *Sivas*, der Göttin *Mīnākṣī* von *Madura* gedichtet und schildert, wie der Held, ein Jüngling der Stadt, bei einem nächtlichen Spaziergang allerhand Hahnen-, Widder- und Ring-kämpfe, Gaukeleien eines Zauberers usw. sieht, während er seine Geliebte sucht. Alles Erlebte musste er mimisch darstellen, d. h. sprechen, singen und gestikulieren mit jener traditionellen Kunst der tanzartigen Gesten, die für das indische Drama bezeichnend ist. Da sind also die alten Motive der Liebe (Fruchtbarkeit), des Zaubers und Tanzes zu einem schlüpfrigen Amüsierstück geworden, das aber kultisch aufgeführt wurde. Sein volkstümlicher Charakter wird besonders deutlich, wenn auch die Theoretiker betonen, wie der Tanz in diesen Einaktern eine sehr grosse Rolle spielt, u. z. der Tanz der Gattin *Sivas*, der milder ist als der des «Herrn der Tänzer».

In einer anderen Art Drama spielt ein anderer Tanz, der *saṭṭa-ka*, eine wichtige Rolle, und diese Art wird deshalb nach ihm benannt. Dem Einakter *Bhāṇa* werden wiederum die Dramenarten *Prasthāna*, *Rāsaka*, *Śrīgadita*, und *Bhāṇikā* verglichen [31]. Also bei vielen indischen Dramentypen sieht man deutlich den Zusammenhang von Drama, Kult und Tanz. *Bharata* (4,304 ff.) schildert ferner im Allgemeinen, wie der Tanz im Drama zu verwenden ist: wenn die Schönheit der Jahreszeit in der Nähe des Geliebten geschildert wird, wenn die Liebenden sich verzankt haben, wenn die Liebesbotin zwischen den Liebenden hin und hergeht, wenn die Heldin sich über ihre Liebe klar wird usw. Für *Bharata* hat das Drama aber keinen kultischen, sondern nur noch einen ästhetischen Sinn [32]. So sagt er denn auch

[29] S. C. Roy *The Birhors*, Ranchi 1925, 415 ff.

[30] Konow § 26,121. Keith 348

[31] Konow § 32, 115, 34, 38, 40, 46, 122

[32] Es ist ein Spiegel der Welt: I, 104 f., XXI, 119 ff.

vom Tanz, dass er keinen praktischen Zweck erfülle, sondern nur der Schönheit diene; deswegen sei er allgemein beliebt [33]. Er weiss aber auch noch, dass der Tanz glückverheissend, d. h. magisch Glück bringend ist und deshalb bei Hochzeiten usw. verwendet wird (4,262). Deshalb - sagt Bharata - waren die Dämonen entsetzt, als Bharata, der himmlische Weise, das erste Drama vor den Göttern im Himmel aufführen wollte. Sie stürmten gegen den Himmel, um die den Göttern Glück bringende Aufführung zu stören, und der Gott Indra wehrte sie mit seinem jarjara - Baumstamm ab. Eine Verehrung des Indrabaumes gehört deswegen in das Vorspiel des Dramas, neben dem Tanz Śivas [34]. Das Dröhnen der Trommeln beim Śiva - tanz und dem Śiva - gebet im Vorspiel ist aber besonders segensreich: soweit man es hört, werden die Bösen vernichtet (36, 21 f.). Wer ein Drama hört oder spielt, erhält denselben himmlischen Lohn wie derjenige, der den Göttern Kühe opfert; ja die Götter freuen sich mehr über die Aufführung eines Dramas als über ein Opfer [35]. Das Veranstellen eines Dramas ist ja eine fromme Tat, dient es doch zur Verschönerung der Feste der Götter. Wer das Śiva - leben nachlebt, d. h. seinen Tanz tanzt, kommt in Śivas Himmel: das glaubte noch Bharata (4,320 f.)

Der Titel des Schauspieldirektors aber lautet «Seilhalter»: auch das könnte mit dem Seiltanz der naṭa zusammenhängen, während man es bisher auf den Marionetten - spieler bezog. [36] Ein anderer merkwürdiger Name ist: der auf Felsen lagernde (Śailūṣa, Śailālin) [37]; so soll der älteste Lehrer der naṭa und seine Schüler geheissen haben. Auch das kann mit dem Seil zwischen den Felsen und Śiva, dem Herrn der Berge, zusammenhängen.

B) Eine andere Art Drama wurde hallīśa genannt, ein idyllischer Einakter mit einer Liebeshandlung ohne Komplizierung. Ein Mann spielt mit 7-10 Frauen, man singt und tanzt viel. Als Beispiel wird ein Drama «Spiel auf dem Raivataka» angeführt [38]. Darin handelte es sich vermutlich um ein Fest, das der Heros Kṛṣṇa auf dem Rai-

[33] IV, 260; Konow § 9

[34] Konow § 48; Meyer III, 50 f.

[35] XXXVI, 74 ff. Vgl. den Tanzlehrer im I. Akt der Mālavikā: der Tanz ist ein Opfer.

[36] Konow § 56 - Oder auf den, der das Zelt aufstellte (Winternitz III, 170): aber solche Zelte sind nicht bezeugt. Oder auf den Architekt der Halle: Bharata I, 79 ff.

[37] Keith 31; Konow § 8, 4

[38] Konow § 45; Keith 351: nur Sāhityadarpaṇa

vataka - berg bei Dvārakā feierte, wie es im Epos Mahābhārata 1,211 f. geschildert wird. Ganz ähnlich diesem Fest ist das Fest am Ufer des Meeres, wie es von Kṛṣṇa und seinem Stamm im Harivaṃśa 144 geschildert wird. In der ausgelassenen Festfreude tanzte Kṛṣṇa damals den hallīśa - tanz mit Flötenspiel (144, 68). Diese Dramenart ist also nichts anderes als eine Liebeshandlung, verbunden mit diesem Tanz, der für Kṛṣṇa bezeichnend ist. In dem Drama des Bhāsa «Das Leben des Kindes Kṛṣṇa» steht dieser Tanz im Mittelpunkt: Kṛṣṇa und sein Bruder tanzen ihn mit den Hirtinnen, und die anderen Hirten spielen Trommeln, während die Alten zuschauen. Wie der Tanz im Einzelnen verlief, wird nicht geschildert, aber wenn man einmal einen der Primitivstämme von Chota - Nagpur hat tanzen sehen, möchte man sich den hallīśa ähnlich denken. Den tanzen die Mädchen und jungen Frauen in Reihen, und die Jünglinge und jungen Männer springen jeder für sich alleine vor ihnen in höchster Erregung. Die Männer trommeln dabei, und Männer und Frauen singen Lieder [39], was in Bhāsas Drama ausdrücklich bestätigt wird.

Der Historiker steht hier vor der Schwierigkeit, dass die Erwähnung dieser Dramenart nur in einem jungen¹ Texte geschieht, und dass dieses Bhāsa - Drama und diese Stelle im Harivaṃśa verhältnismässig jung ist [40]. In älteren Texten wird dagegen in diesem Zusammenhang der Kṛṣṇa - jugend ein anderer Tanz erwähnt, der rāsa, der anders geschildert wird. Kṛṣṇa tanzte ihn, als einziger Mann heimlich nachts mit den Hirtinnen, ohne Instrumentalmusik [41]. Dabei sangen die verliebten Hirtinnen von den Heldentaten des Jünglings, die sie selber miterlebt hatten. Die eine Tradition [42] malt dies nun weiter aus: Kṛṣṇa verliess die Hirtinnen und wandelte alleine durch die Mondnacht des Djangels; unglücklich suchten ihn die Mädchen, klagten und weinten. Dann kam Kṛṣṇa wieder, und nun erst war die grosse Freude da. Dies Thema wurde dann weit ausgesponnen. In jüngerer Literatur tritt aus der Schar der Hirtinnen eine, Rādhā, hervor als die Geliebte des Heros, und die Geschichte ihrer keimenden Liebe, das Leid der Trennung und die Seligkeit der Wiedervereinigung wurde zum mystischen Motiv, wie die Seele Gott sucht und findet. Es wurde zugleich

[39] Verfasser a. a. 0.62 ff.

[40] fehlt im Brahma-, Viṣṇu-, Padma - purāṇa usw.

[41] Nacht und Heimlichkeit sind romantische Züge, wohl kaum altem Volksbrauch entnommen

[42] Brahma -, Viṣṇu- und Bhāgavata - purāṇa. Abgebildet als Reigen von Frauen mit Stöcken in den Händen.

zum Thema lyrischer und halb-dramatischer Dichtung [43], und wird noch heute in Volksstücken gemimt (yātrā), die sich also als viṣṇuitische Mysterienspiele auffassen lassen. Wir können kein hohes Alter dieser Spiele belegen, aber man vermutet trotzdem in ihnen einen Keim des indischen Dramas [44].

In anderer Tradition wird geschildert, wie die Hirtinnen nicht nur Kṛṣṇas Leben besangen, sondern wie sie Kṛṣṇa spielten: sie ahmten seinen Gang, sein Spiel, seinen Tanz und Gesang nach, d. h. sie identifizierten sich mit Kṛṣṇa und lebten sein Leben [45]. Wie der naṭa sich mit Śiva identifiziert und seinen Tanz tanzt, so tanzen die Hirtinnen Kṛṣṇa: die Frauen erfassen eben eher die zarte liebevolle Religion dieses Heros als die Männer. Und auch der rāsa-Tanz ist «heilsam»: er bringt die Uebel der Welt zur Ruhe (H 144, 22). Hier lag also ein Keim eines viṣṇuitischen Dramas vor, so unklar auch noch das Verhältnis von rāsa und hallīṣa ist [46]. Kṛṣṇa und die Hirtinnen werden noch heute bei der Prozession am Holi-fest in Nordindien gemimt: ein Jüngling und 4-5 Hetären spielen sie. Auf einem Wagen fahren sie im Umzug mit. Rings um sie herum singt und schreit man Zoten: ein indischer Karnevalszug beim Frühlingsfest [47]; von ähnlichen Umzügen leitet man die griechische Komödie her! Diese orgiastischen Frühlingsfeste sind ein Gegenstück zum śivaitischen Fruchtbarkeitstanz und seinem Opferfest. Sie gehören nicht den sündindischen (Dravida) Bauern, sondern den mittelindisch Primitiven (Munda), deren Gott nicht Śiva, sondern der Sonnengott ist. Der grosse Sonnengott der Hindu-mythologie aber ist Viṣṇu, der im Gegensatz zu Śiva der Aktive ist. Seine Mythologie erschöpft sich nicht in grossen Posen, sondern er hilft der Welt immer wieder durch heroische Kämpfe. Die hinduistische Kultur ist als Mischung und Gegenspiel dieser beiden grossen Grundhaltungen zu verstehen. Im indischen Drama gehört zum Śivaismus das Tragische, zum Viṣṇuis-

[43] Jayadevas Gītāgovinda

[44] Keith 40; Winternitz III, 163; Konow § 53

[45] cerur Kṛṣṇasya caritam: Harivaṃśa 75, 26 f., s. o. Bharata IV, 320. Hier spielen also Frauen eine Männerrolle. Bei der Schilderung des weiblichen Tanzes erwähnt Bharata u. a., wie eine Frau in Männerkleidung zur Unterhaltung ihrer Freundinnen Sanskrit rezitiert (XX, 144; Konow § 13): dieser Tanzbestandteil des Dramas ist also ein Abkömmling jener Hirtinnen-szene, nur sind es keine Hirtinnen mehr.

[46] auch rāsa beim Ozeanfest getanzt: Hariv. 144, 22

[47] Meyer I, 59; 105

mus das Heroische [48]. Wann, wo und wie diese beiden Faktoren sich vereinigt haben, wann die śivaitischen naṭas die viṣṇuitischen Tänze und Stoffe übernahmen, können wir freilich nicht mehr feststellen, weil die Vorstufen des indischen Dramas nicht aufgeschrieben wurden und die alte Literatur nur in den Händen der aristokratischen Brahmanen lag, die sich um solche Volksbräuche nicht kümmerten. Im klassischen indischen Drama ist der glückliche Ausgang durchaus die Regel. Der Märtyrergott (s. o.) gehört nur den untersten Kasten. Die Aristokratie, vor allem die Brahmanen, scheuten die Erregung des Tragischen [49]. Dementsprechend ist die «fürchterliche Stimmung des Gottes Śiva» (raudram) nur hier und da anzutreffen [50] und sind die Beziehungen unserer Dramen zu Kṛṣṇa weitaus häufiger als zu Śiva.

Kṛṣṇas Tanz, sowohl der rāsa wie der hallīśa, wird durch einen Stierkampf abgeschlossen [51]. Der Mythos erzählt, dass der Dämon Ariṣṭa in Stiergestalt kam, Kṛṣṇa anzugreifen; aber der erschlug ihn mit seinem eigenen Horn. Nun gab es Stierkämpfe als Spiele gerade bei den Hirten, unter denen Kṛṣṇa lebte [52]. Und genau wie hier, im Mittelmeergebiet und in China dürften Stierkämpfe ein Rest einer alten Stiergott-verehrung und ihrer Ueberwindung durch eine heroische Religion bedeuten. Der indische Stiergott war Śiva: sein Gegenspieler ist Kṛṣṇa-Viṣṇu. Gab es also alte naṭa-Volksspiele, in denen der Tanz des Kṛṣṇa mit den Hirtinnen bereits in mehrere Teile (um nicht zu sagen: Akte) geteilt war: Trennung und Wiedervereinigung der Liebenden, ihr glücklicher Tanz und sein Abbruch durch einen Stierkampf? [53].

Oder anderseits: soll man nicht das Liebesspiel Kṛṣṇas mit den immer wieder dramatisch gestalteten Liebesspielen zusammenbringen,

[48] Verfasser a. a. O. 188 ff.

[49] Keith 38 A. 2; H. Weller, Eine indische Tragödie? Stuttgart 1933. Losch in OLZ 1934, 705 f.

[50] Grossartig in Mālatīmādhava V.: auf dem Leichenplatz verehren die beiden Zauberer die grausige Karālā und schildern ihren Tanz ähnlich Śiva's Tāṇḍava. Dies Drama wurde an einem Śiva-fest aufgeführt (Vorspiel) und auch der III. Akt spielt an einem Śivafest. - Im Bālacaritam II wirbt eine Schar von Teufelinnen nachts um den bösen König Kaṃsa, sicher tanzend.

[51] Ebenso die Liebesszene in Mālatīm. III durch einen Tigerkampf.

[52] Verfasser a. a. O. 184

[53] Daran schloss sich vielleicht noch ein Kampf Kṛṣṇas gegen Kaṃsa als anthropomorphe Form eines Kampfes des Sommers gegen den Winter: so vermutet Keith 36 ff. Dagegen Konow § 49. Meyer I, 30 ff und 199 f hat zu solchem mythischen Kampf keine indische Parallele.

deren Muster das klassische Drama des Kālidāsa «Mālavikā und Agnimitra» ist? Der König Agnimitra verliebt sich auf den ersten Blick in Mālavikā, die als Sklavin an seinen Hof kommt, und nach vielen Intrigen heiratet er sie. Da ist der König der Gegenspieler gegen eine Frauenschar: seine beiden Frauen, die ihn von der schönen Sklavin zu trennen suchen, und die Geliebte und ihre Freundinnen, die den Liebenden zu helfen suchen. Nebenbei: indem man die Schöne in einem Tanz (!) - wettbewerb dem König ihre Schönheit, Geschicklichkeit und Liebe zeigen lässt, und indem der Frühlingsritus ihrer mimisch-tänzerischen «Baumhochzeit» den Liebenden das erste Zusammentreffen gewährt: ein primitiver Fruchtbarkeitsritus, der romantisch beibehalten wurde. - Eine der schönsten und zugleich die älteste Nachahmung dieses Dramas ist die Rātnavalī des Königs Harṣa (um 600 n. Chr.). Ihr erster Akt beginnt mit einer breiten und bunten Schilderung des Holi-festes (s. o!). Bei diesem Fest verliebt sich der König in die schöne Sklavin der Königin. Und dies Drama wurde ebenso wie das der Mālavikā an diesem Frühlingsfest aufgeführt. [55] Also: das Holifest erwuchs aus alten Liebestänzen und spielt in dies Drama hinein, dessen Liebesgeschichte eigentlich nur ein erweiterter solcher Liebestanz ist. Kann man sich die Zusammenhänge zwischen dem alten Tanzritus und dem Drama als seiner ästhetischen, neuen Form enger denken?

Oder eine andere Seiten dieses Liebestanzes: Kṛṣṇa, der Heros, aus dem Adel Mathuras, weilt unerkannt unter den Hirten, genießt die Liebe der Hirtinnen in der freien Natur des Waldes und verlässt sie wieder, um in seine Stadt zurückzugehen und die Geliebte nie wiederzusehen. Dem gegenüber: König Duṣyanta kommt in den Wald zu den Asketen, liebt unerkannt das Büssermädchen Śakuntalā und verlässt sie wieder, um zu seiner königlichen Pflicht zurückzukehren. Kālidāsa hat daraus das schönste und zugleich eines unserer ältesten Dramen geschaffen. Wie der König zu Anfang auf seinem Wagen eine Gazelle verfolgend in den Wald kommt, das wird mimisch dargestellt oder getanzt, wie der indische Ansdruck lautet (vgl. Sāk. VII, Urvaśī I). Wie der König Śakuntalā zum ersten Mal erblickt, «tanzt» sie ein beliebtes Thema: sie wird von einer zudringlichen Biene umschwärmt und stellt ihre Furcht und Schutzbedürftigkeit mit all ihren mädchenhaften Reizen dar. Später vergleicht der König

[54] Meyer I, 12 ff.

[55] Meyer 13. Die Angabe Crookes über die Sitabengahöhle muss ein Missverständnis sein.

sich mit der Biene und malt diese Szene sich zur Erinnerung [56]. Wie die Liebenden sich trennen müssen, spielt Śakuntalā, wie ein Zweig ihr Gewand festhält, sodass sie sich noch einmal nach dem Geliebten umsehen darf [57], ihre Freundinnen aber «tanzen» Blumenpflücken (IV) oder «Schmücken der Braut» (44, 25). Die beiden grossen Liebeszenen (I, III) sind theatralische Gestaltungen des alten Themas «der Jüngling und die drei Göttinnen unter dem Paradiesbaum», wie es in der Kṛṣṇamythologie in Balarāmas Szene an der Yamunā besungen wird. Der König sucht die Geliebte nach ihren Fusspuren (28, 22) wie die Hirtinnen den Kṛṣṇa; und Śakuntalā fürchtet die Konkurrenz der Stadtfrauen (33, 19) wie jene Hirtinnen.

Der Höhepunkt des Dramas Mṛcchakaṭikam aber ist es, wie die Geliebte nachts zu ihrem Geliebten eilt; das ist zugleich eines der berühmtesten Szenen indischer Liebeslyrik in Malerei und Poesie und insbesondere der Kṛṣṇa-liebesmystik. Und das erste Auftreten der Geliebten ist eine grossartige stumme Tanzszene, darstellend, wie sie, von den Nachstellungen eines Bösewichts verfolgt, in das Haus des Helden flüchtet.

Man kann natürlich nicht annehmen, dass diese fein durchgebildete Kṛṣṇaromantik mit allen solchen Themen bereits in den primitiven Dorftänzen vorhanden gewesen sei. Aber diese Tänze waren die Grundlage, die sich bis heute lebendig erhalten hat, daneben aber das Drama aus sich erwachsen liess, das nun wieder dank des Genies der Dichter auf das Volksspiel zurückwirkte, das sich ebenfalls aus dem primitiven Tanz entwickelt hatte, sodass Tanz, Drama, Volksspiel, epische und lyrische Poesie, respektive Gesang der Kṛṣṇa-mystiker, sich gegenseitig befruchtend, als verschiedene Zweige aus derselben Wurzel dieser Frühlingstänze erwachsen.

Kṛṣṇa gehörte zum Stamm der Sūrasena, und dessen Dialekt war der neben Sanskrit im Drama gebräuchlichte [58]. Kṛṣṇa gehörte genauer zum Geschlecht der Sātvatas; nach diesem aber benannte die indische Dramatik das grandiose Stil-genre [59]. Der Kṛṣṇakult also brachte auch das Heroische ins Drama. Sein Leben war im Epos Harivaṃśa bereits dargestellt, ehe das erste Drama geschrieben wurde. Und zwar ist seine Lebensgeschichte so deutlich in einzelne

[56] Śākuntala, ed. Capeller III, sl. 66 und VI, S. 80, 8 ff.

[57] Ende von I; vgl. III und IV; Urvaśī I

[58] Konow S. 17; Keith 41

[59] Konow § 14; Keith 326 f. Bharata XXII, 12 und 38: fälschlich von sattvam abgeleitet.

Abenteuer eingeteilt, dass damit die Akte des Dramas bereits episch vorgebildet waren.

Neben dem Harivaṃśa aber stehen die beiden anderen Epen. Das Rāmāyaṇa wurde, wie in ihm selber berichtet wird, von den beiden Söhnen des Rāma, von Kuśa und Lava, dem Vater erstlich vorgetragen. Nach diesen Söhnen aber benannten sich die kuśīlava, eine andere Bezeichnung für Schauspieler [60]. Wie sie sich zu den naṭa ursprünglich verhielten, wissen wir noch nicht.

Das Epos Mahābhārata ist die Geschichte der Bhāratas, eines Stammes, dessen Ahn Bharata war, der Sohn der Śakuntalā. Bharata war aber auch eine Bezeichnung für Schauspieler [61]. Ein Weiser (muni) mit Namen Bharata lehrte einst im Himmel seine 100 Söhne das erste Drama (s. o.). Sie wurden darauf übermütig und von den anderen Weisen verflucht, auf die Erde hinabzusteigen. Die Gelegenheit dazu gab Nahuṣa, der himmelstürmende König und Ahne Kṛṣṇas, der sie bei seinem Sturz mit auf die Erde nahm. Dort zeugten sie das Geschlecht der naṭa. So erzählt jener mythische Weise in dem ihm zugeschriebenen Lehrbuch der Dramatik (36, 14 ff.; 1, 24 ff.). Nach den Bhāratas heisst das Stilgenre, das durch Worte, nicht durch Gesten oder Gesang wirkt [62]: Deutet das noch auf den Charakter der Bhāratas als epischer Rezitatoren? [63] Waren die 100 Bhāratas eine Art Barden des Bhārata-volkes oder seine tanzende und singende Jungmannschaft? [64] Die letzte Strophe jedes indischen Dramas enthält einen Segensspruch und wird Bhārata-strophe genannt [65]: War dies ursprünglich ein Gebet solcher Barden? [66] Jedenfalls haben alle drei Epen ihre Beziehungen zum Drama; aber die Tradition ist trümmerhaft. Alle drei Epen sind viṣṇuitisch.

Ein so kompliziertes Gebilde wie das Drama ist aber nicht nur von diesen beiden Faktoren oder Tanzarten abzuleiten. Zum Vorspiel des Dramas gehört u. a. die Verehrung des Indrabaumes, d. h. einer

[60] Bharata XXV, 84; Konow § 8; Keith 31

[61] Konow § 8; Keith 29 f.

[62] Konow § 14; 326 f.

[63] Das 3. Genre wurde nach Kāśīka, einer Gestalt der Kṛṣṇa - sage aus Vidarbha benannt. Nach Vidarbha benannte die Poetik ferner einen Still, der sich durch Klarheit auszeichnete. Hier lag also ein altes Zentrum der Dichtung. Von hier stammte der Dramatiker Bhavabhūti.

[64] Die Munda haben die Einrichtung des Junggesellenhauses.

[65] Konow S. 20; Keith S. 83

[66] Keith 30

Bambus - Stange, an deren verschiedene Knoten bunte Gewandstücke gehängt werden [67], ein durch ganz Asien weit verbreiteter Brauch [68]. Jeden Sommer wurde das Fest dieses Baumes gefeiert [69] und bei einem solchen wurde z. B. das Drama Nāgānanda des Harṣa aufgeführt [70]. Wie bei dem Frühlingfest das Liebesdrama aus dem orgiastischen Tanz, so ist dies ernste, religiöse Drama, das die Aufopferung eines Edlen schildert, der künstlerische Nachfolger volkstümlicher Aufführungen und Ringkämpfe, die bei diesem Fest üblich waren [71].

C) Wie die griechischen Dramen an den verschiedenen Dionysosfesten gespielt wurden und mit den primitiven Tänzen, Mysterien und Spottereien dieser Feste zusammenhängen, so ähnlich ist es also auch in Indien gewesen. In Athen war es Peisistratos, der die alten Feste mit grossem Pomp ausstattete; er, der mit Hilfe des Volkes gegen den Adel regierte, baute die alten Volksfeste aus und veredelte sie. Der Demeterkult und der Dionysoskult gaben dafür die Grundlage ab, und zwar war der Dionysoskult bereits vorher um die Lyrik des Chorgesanges und um die Heroensage der Epik bereichert worden [72], wie ja auch das indische Drama Epos und Lyrik voraussetzt. Auch in Griechenland waren für die drei Dramen - arten (Tragödie, Komödie, Satyrspiel) je eine Tanzart charakteristisch (Emmeleia, Kordax, Sikinnis) [73]. Aber als Ursprung des Dramas war in Griechenland der Chorgesang wichtiger: aus den Dithyramben - chören des Dionysoskultes entstand der Chor des griechischen Dramas, der dem indischen fehlt [74]. Wie im indischen aber im Vorspiel noch der Tāṇḍava und der Indrabaum als altertümliche Reste erhalten blieben, so wurde vor der griechischen Tragödie der alte Chor gesungen [75]. Wie der

[67] Meyer III, 4, 52

[68] Also nicht indogermanisch, wie Keith 41 meint.

[69] Meyer III, 113 f.

[70] Meyer I, 13 Anm.

[71] Meyer III, 10 Anm. 4. - Eine andere Wurzel des indischen Dramas ist das Rüpelspiel gewesen (Konow § 53). Dazu gehört es vielleicht, wenn im Bālarita die Waffen Kṛṣṇas auftreten und sich mit je einem Vers vorstellen, wie es in europäisch - mittelalterlichen Schwerttanzspielen üblich war. - Solch Drama wie Mudrārākṣasa, ein politisches Intrigen - spiel, hat wohl keine primitiven Wurzeln (vgl. Verf. in Acta Orientalia XIII, 214-220)

[72] Christ - Schmidt, Griechische Literaturgeschichte 1912 I, 258

[73] ib. 276

[74] Keith 39 vergleicht die Granthikas von Patanjali III, 2, 11 mit Dithyramben. Nach Lüders (Konow § 54) ist dieser Stelle nichts zu entnehmen.

[75] Christ - Schmidt 161

griechische Komodos (= Gesang der Dionysos - schar) und die Aufführung an den Festen den Hinweis auf die Vorläufer des Dramas geben, so in Indien der Ausdruck *naṭa* und die indischen Feste. In Griechenland sind die Dialoge des Dramas in der Sprache der Epen, die Gesangsteile in der älteren dorischen Lyrik abgefasst. Entsprechend erhielt sich im indischen Drama die Sanskritsprache der Epen und die *Śaurasenī* des *Kṛṣṇa* - stammes für die Dialoge, und für die Gesänge die *Mahārāṣṭrī* (teilweise), die Sprache des Landes, in der eine ältere Lyrik geblüht hatte [76] Aber in Indien trat nicht der Schauspieler dem Chor gegenüber, zu dem dann Aischylos den zweiten Schauspieler hinzufügte, sodass man von da an von einem Drama sprechen kann. In Indien gab es ferner keine musischen Agone als Anlass für dramatische Aufführungen. Und in Indien gab es nicht den mythologischen Witz des Satyrspiels [77] oder den politischen Witz der Komödie: in Indien gab es ja keine athenische Demokratie.

Aber trotzdem ist dem Peisistratos in mancher Beziehung der grosse *Kaṇiṣka* zu vergleichen. *Kaṇiṣka* stand der Front des exklusiven indischen Adels gegenüber; er wusste gegen das Kastenwesen des Brahmanismus den Buddhismus zu stützen, der von je her gegen den Blutsadel der Brahmanen den geistigen Adel vertrat. In seiner Zeit und durch seine Förderung erlebte der Buddhismus in Indien seine grösste Blüte. [78] Die ältesten uns erhaltenen Dramen sind aber buddhistische aus der Zeit *Kaṇiṣkas* [79]. Wie die Dramen des Aischylos durchaus fromm sind, so sind diese buddhistischen Dramen ausgesprochene Bekehrungsstücke. Wie vor Aischylos nur wenige Generationen verstrichen, seit Thespis die ersten primitiven Dramen in Athen aufführte oder Arion dem dionysischen Chor den epischen Inhalt gab und dem Chor den Einzelsänger gegenüberstellte, so braucht man auch vor *Aśvaghōṣa*, dem ersten uns bekannten Dichter dieser Dramen, dem Hofdichter *Kaṇiṣkas*, nur eine kurze Anlaufzeit des indischen Dramas anzunehmen [80]. *Kaṇiṣka* lebte in Mathura; dort ist seine Statue gefunden worden [81], Dort regierten seit etwa 200

[76] Konow § 11 ferner *māgadhī* als Sprache der Niederen und Bösen. Die Feindschaft gegen das östliche *Magadha* beruht auf der des *Kṛṣṇa* gegen *Jarā-sandha*. Zur Zeit der Dramen hatte sie keine politische Bedeutung mehr.

[77] das *prahasana* verspottet Liebe und Gesellschaft (Konow § 25 und 118)

[78] Smith, *Early history of India* 1924, 283. *Tarih I*, Istanbul 1932, 78

[79] Konow § 58; dagegen Keith 69 ff.

[80] Konow § 59; Keith 80 ff.

[81] Abbildung bei Vogel pl. I

Jahren vor ihm andere Eroberer, die aus Innerasien gekommen waren und wie Kaniska vor dem starren Kastenwesen standen. Die Stadt Mathura war damals ein Zentrum des Buddhismus, wie die Archäologie beweist. Aber das Land um Mathura, die Dörfer, waren gerade der Schauplatz der Kṛṣṇa - geschichte. Megasthenes bezeugt uns, dass um 300 v. Chr. bereits sein Kult um Mathura blühte. Hier sprach man den Dialekt der Sūrasena, der ins indische Drama einging, das offenbar hier seine Wiege hat.

Der Brahmanismus hat nie Wert darauf gelegt, Anhänger zu werben; seine Grundlagen waren das Dorf und die Kaste. Der Buddhismus aber war die Religion von Städtern [82]. Unter ihnen predigte Buddha um sie zu bekehren, vor ihnen zeigte er Wunder und diskutierte mit Gegnern (waren auch das Wurzeln des Dramas?). [83] Wie also Śivaismus und Viṣṇuismus wesentlich sind für die Ursprünge des indischen Dramas, so ist der Buddhismus wichtig als Anlass desselben. An Buddhas Predigten konnte Aśvaghōṣa anknüpfen. Buddhas Lebensgeschichte war (wie die Kṛṣṇas) gerade von Aśvaghōṣa in einem Epos behandelt worden: sein Leben war seit Jahrhunderten schon in festen Szenen überliefert. Die Reliefkunst des Panjab hatte es immer wieder behandelt, merkwürdig ähnlich, wie in Vorderasien damals die Mithras - geschichte in Relief - szenen - folgen dargestellt wurde. Mithras Stierkampf ist dem des Kṛṣṇa zu vergleichen; beide sind Heilande wie Buddha. Gab es etwa verschollene Mysterienspiele wie für Mithras so auch für Kṛṣṇa und Buddha? Sind die Relief - serien (die wir so alt für Kṛṣṇa nicht haben) Nachbildungen theatralischer Aufführungen? Oder ist das Theater eine Belebung solcher Bilder? Da liegen vielleicht noch dunkle Zusammenhänge vor.

Aber nicht für die Massen (wie Peisistratos), sondern für die städtischen Adligen und Beamten brauchte Kaniska ein Anziehungsmittel. Ihre Hilfe brauchte er; sie suchte er aus dem Brahmanismus in den Buddhismus hinüberzuziehen. An sie wandten sich bald danach die brahmanischen Klassiker der Guptazeit mit ihren Dramen. So wurde aus dem primitiven Dorfritus das Drama als Kunstwerk.

Im Nordwesten Indiens hatten seit Alexander dem Grossen griechische Fürsten regiert. Man sollte annehmen, dass sie sich auch

[82] Breloer, ZDMG 93, 1939, 283, 271

[83] Indische Philosophen verfassten Dialoge bereits vor Buddha nach dem primitiven Vorbild des Rätsel - raten - Wettkampfes (Verf. in ZDMG 8, 1929, 247)

[84] Helfen die Bilderserien die dunkle Patanjali - stelle zu erklären? Im Uttara - rāmacarita I erläutert Lakṣmaṇa dem Rāma seine Geschichte an Hand von Bildern.

griechische Dramen (Euripides, Menander) haben vorführen lassen. [85] Ist also ein Einfluss des griechischen Dramas auf das indische anzunehmen? Vielleicht ist es analog dem Einfluss der griechischen Plastik auf die indische gewesen: der ist deutlich greifbar, aber es ist umstritten, wie wesentlich er war, denn zweifellos gab es schon eine ältere bodenständige indische Plastik (s. o. Anm. 10).

Ein Einfluss der Tragödie und älteren Komödie oder des Satyrspiels ist ausgeschlossen, allenfalls Menander lässt sich vergleichen, und zwar inhaltlich eigentlich nur mit dem *Mṛcchakaṭikam* [86]; aber auch dies ist keine lustige Komödie; kein Vater eines unehelichen Kindes wird gesucht: ein solches Problem gibt es bei Indiens Harem und Kinderheirat nicht. [87] Es gibt in Indien ferner nicht den verschmitzten athenischen Sklaven, die Hetäre, den Offizier des Menander. Und im *Mṛcchakaṭikam* ist das Ethos viel religiös ernsthafter und pathetischer als bei Menander. Es hat einen stark buddhistischen Anflug [88]; dazu passt, dass im Kommentar zum buddhistischen Märchen (*Jātaka* 118) eine ähnliche Geschichte erzählt wird: eine Hetäre wird einem Kaufmann zugeführt; sie geht von ihm zu einem anderen: der Kaufmann wird beschuldigt, sie ermordet zu haben, zum Richtplatz geführt, in letzter Minute durch ihr Auftreten befreit - und daraufhin Mönch. Und in einem anderen Märchen (318) wird von der Hetäre erzählt, die durch einen verdeckten Wagen sich ihren Geliebten kommen lässt, von dem Geliebten und Räuber in einem Park erwürgt, doch wieder zum Leben kommt usw.: also all diese Motive des Märchens und des Dramas sind echt indisch und nicht etwa aus Griechenland importiert.

Auch in der Form ist der Unterschied gewaltig. Während die Bühne des Menander unserer modernen ähnelt, spielen im *Mṛcchakaṭikam* die Schauspieler häufig innerhalb und ausserhalb eines Hauses

[85] Keith 59

[86] Konow § 52; Keith 57 ff. Menander ist zitiert nach: Szenen aus Menanders Komödien, deutsch von C. Robert, Berlin 1908. - Windisch, der für griechischen Einfluss im *Mṛcchak.* eintrat, hat gerade in ihm Aehnlichkeiten mit der *Kṛṣṇasage* hervorgehoben: Verhandlungen d. kgl. Ges. d. Wiss. Leipzig. phil. - hist. Cl. 37, 1885, 439 ff., 456 ff.

[87] Duṣyanta will die schwangere *Śakuntalā* nicht zu sich nehmen, *Urvaśī* verbirgt ihren Sohn vor *Purūravas*. Das ist auch ohne griechischen Einfluss verständlich. - Bei *Kāmas* - Fest verliebt sich der Held in die Heldin (*Mṛcchak.*, *Mālatī*) aber er vergewaltigt sie nicht wie bei Menander der Held bei den *Tauropoliern* (Schiedspruch II, 3)

[88] Winternitz III. 203

in derselben Szene, d.h. in zwei Teilen der Bühne, die aber nicht durch Kulissen getrennt waren [89]. Dazu gehört, dass der Schauspieler auf der Bühne umhergeführt wird, als wechselte er den Ort der Handlung in ein und derselben Szene [90]. Ferner: im Indischen ist der Dialog Prosa mit eingestreuten Versen in komplizierten Metren, nicht wie im Griechischen durchgehend erzählende Verse.

Dagegen lässt sich folgendes vergleichen: in Menanders «Schiedsspruch» IV,7 spricht der Schauspieler einen Monolog und fingiert einen Antwortenden hinter der Kulisse (vgl. die «Samierin» III 7). Diese eigenartige Monologform begegnet im Indischen häufig [91] und ist zum einaktigen Bhāṇa ausgebildet worden (s. o.).

In Menanders «Schöne mit dem gestutzten Haar» gibt zu Anfang die «Ahnungslosigkeit» in einem Monolog die Exposition, ähnlich eine Frau in der «Samierin». Damit lässt sich der grosse Monolog des Haupthelden zu Anfang des Mudrārākṣasa und der des himmlischen Sängers Nārada im Bālacarita vergleichen.

Eine sozusagen kleine Form dieser Monologe steht bei Menander manchmal am Anfang der Akte, z. B. Schiesspruch II, III, Samierin II, IV., die Schöne mit dem gestutzten Haar III. Akt. Ganz entsprechend beginnen manche indische Akte [92].

Statt dessen beginnt bei Menander der I. Akt des Schiedsspruches mit dem Dialog zweier untergeordneter Personen, dem Sklaven und dem Koch, die dabei die Voraussetzungen der Handlung berichten; ähnlich der I. Akt des Ahnherrn. Entsprechende Akt-anfangsdialoge lassen sich zwar nicht im Mṛcchakaṭikam, aber in fast allen anderen Dramen nachweisen. [93] Die indische Lehre der Schauspielkunst nennt diese Einleitungsszenen praveśaka [94] und beschreibt, dass sie

[89] Mṛcch. I. - VI. Akt. Mudrār. III. - IV.; Mālatīm. VI. Akt.

[90] Mṛcch. IV; IX; vgl. Morgensterne 63 f., 69: Noch nicht im Cārudatta. Bālac. ed Weller 7 f.

[91] Mṛcch. II, VI, IX; nicht im Cārudatta. Mudrār II, III, VII; Śāk. III, VII. Wenn Cārudatta älter als Mṛcch. ist, sollte in ihm mehr Aehnlichkeit mit Menander sein! In ihm fehlt auch die Spielerszene des II. Actes, die besonders an den Schiedsspruch I,5 erinnert.

[92] Mṛcch. I. - VI., VII. - IX. (Cārudatta nur I.); Mudrār. I - VII, Mālavikā I, III - V, Urvaśī II - V, Śāk. II, III, VI, Mālatī III, V. Bālac. I, III - V.

[93] Śāk. IV (ebenso 41 f.) Mālatī II-III. Besonders häufig nach den kurzen Anfangsmonologen; Mudrār VI, Mālav. I, III, V, Urvaśī II-IV, Śāk. VI, Mālatī VII, Bālac. III.

[94] Konow S. 13

nicht von den hervorragenden oder auch nur mittleren Personen und also nicht in Sanskrit zu sprechen sind. [95]

Man möchte dies so zusammenfassen: indische Dichter haben weder den typischen Inhalt noch die Form der griechischen Komödie übernommen, wohl aber in Bezug auf die Darstellungstechnik solche formalen Anregungen aufgenommen. Der letzte bekannte griechische König in Indien, Hermaios, wurde von dem Kushankaiser Kadphises I. ungefähr 20 n. Chr. besiegt [96], dem Grossvater Kaniṣkas.

Es gelingt also, die ersten wirklichen Dramen Indiens und ihre primitive Grundlage in den verschiedenen Tänzen aufzuzeigen. Aber zwischen beiden fehlt ein wichtiges Glied, denn Aśvaghoṣa hat ja nicht an die Tänze der Primitiven angeknüpft, sondern an die Volksspiele der hinduistischen Dorf- und Stadtkultur, die die Sitten der primitiven Djangelbewohner fortgebildet, die Verschmelzung śivaitischer und viṣṇuitischer Tänze geleistet und von den Griechen die formalen Anregungen aufgenommen hatten. Im Lehrbuch der Staatswissenschaft des Kauṭilya (um 300 v. Chr.) wird abgeraten, in den Dörfern Hallen für die Vergnügungen der naṭa, Tänzer, Sänger, Instrumentalisten, Deklamatoren und kuśīlava zu errichten, da durch solche Vergnügungen das Volk von der Arbeit abgehalten wird (II, 1, 19, 41 ff). Also gab es sogar in den Dörfern damals Gaukler verschiedenster Arten, die nicht mehr nur bei religiösen Riten, sondern zum Vergnügen wirkten. Wie dieser Politiker, so verboten damals auch Buddhisten und Brahmanen ihren Gläubigen das Besuchen solcher Vergnügungen. Weder die Priester noch die Epiker des Ritterstandes kümmerten sich in ihren Dichtungen um diese Volkssitten. Daher wissen wir nichts über diese Aufführungen, die zwischen den primitiven Riten und den Dramen vermitteln könnten.

Es gab also die naṭa, die Tänze, die Feste, es gab Dialoge und öffentliche Diskussionen, es gab die Epen und Erzählungen und es gab um 300 bereits Hallen für profane Aufführungen. Dass das Volksspiel aber zur Literatur der Gebildeten erhoben wurde, darin möchte man eine Leistung des Kaisers Kaniṣka und seines Hofdichters Aśvaghoṣa erblicken.

[95] Nur in Mālatī I redet eine Nonne, die eine Hauptperson des Dramas ist und alle Intrigen leitet, in solchem Dialog.

[96] Smith 250

Mütercimlin notu: Bu makalenin türkçe metninin sa. 197 nin 9 uncu satırında, «hünsa bir varlık» yerine sehven «hususî bir varlık»; sa. 207 nin 26 inci satırında «vesile» yerine «vesika»; son sayfada (satır 4) «Kauṭilya» yerine «Kautalya» yazılmış; tashih olunur

