

1. Kapitel: Der Autor und sein Werk

1.1. Stand der Forschung

1.1.1. Purandara als historische Person – Problematiken und «Fakten»

Zu Purandaras Biografie werden wiederholt dieselben Eckdaten bezüglich seiner Lebensdaten, seiner Herkunft, der Anzahl seiner Kompositionen und seinem Leben als *vāggeyakāra* genannt.¹ Die Nachweisbarkeit dieser Angaben ist jedoch problematisch:

«Any biography of Purandaradasa acceptable as factual and realistic in a modern time is almost impossible since definitive, incontestable evidence about him is lacking. Practically all information about him is in question: the place of his nativity, the year and date of his birth and death, his name, the name of his wife, the number of children he had, the day and year on which he received initiation, etc.»²

Die meisten biografischen Angaben, die heute über Purandara gemacht werden, nehmen ein Lied eines anderen *haridāsa* namens Vijayadāsa (Kn.: ವಿಜಯದಾಸ, 1687 – 1755)³ als Referenz. Er lebte ca. 100 Jahre nach Purandara und sammelte angeblich dessen Werk.⁴ In der Komposition *bēsarade bhajisiro purāṇḍara*⁵ (Kn.: «Lobe Purandara von Herzen»), die traditionell Vijayadāsa zugeschrieben wird, finden sich alle Episoden, wie sie auch in Purandaras aktueller Legende erzählt werden.⁶ SKR zweifelt die Urheberschaft dieser Komposition an und schreibt sie Kēśavaviṭṭhala (Kn.: ಕೇಶವವಿಟ್ಟಲ) zu, welcher im 19. Jh. gelebt haben soll.⁷ Die Vermutung liegt daher nahe, dass nur sehr wenig der überlieferten Legende einen tatsächlichen Bezug zu Purandaras echter Biografie hat. Es gibt keine weiteren Quellen, die gesicherte Informationen zu seinem Leben liefern, ausser einer Inschrift auf einer Kupferplatte, datiert am 24. Februar 1526, die von der Schenkung eines Dorfes durch König Kṛṣṇadēvarāya (Kn.: ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯ, regn. 1509 – 1529) an Purandaras Lehrer Vyāsarāya (Kn.: ವ್ಯಾಸರಾಯ, 1460? – 1539⁸) berichtet.⁹ Vyāsarāya seinerseits, so heisst es darin, gab die Schenkung weiter an 308 Gelehrte, darunter Purandaras Söhne. Dass Vyāsarāya ein Grossgrundbesitzer war, bestätigt auch STOKER (2011), die sich eingehend mit der königlichen Patronage, die Vyāsarāya erhalten hat, auseinandergesetzt hat.¹⁰ Durch solche

¹ S. Z.B. SUBBA RAO (1962:103ff.), KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1986:30ff.), KUPPUSWAMY (1989:12ff.), ASP (1992), SARMA (1994:167ff.), RAO (1988), PANCHAPAKESA IYER (2008:93), PURANDARADĀSA (1978) oder RAJAGOPALAN (1990:212ff.).

² SITARAMAIAH (1981:9), s. auch SARMA (1994:167) und BENGARI (1926-1927:295f.).

³ Ausführlicher zu Vijayadāsas Legende s. SKR (1985a:7).

⁴ Ausführlicher zur Wiederentdeckung von Purandaras Kompositionen durch Vijayadāsa s. u.

⁵ PGR (2010:709)

⁶ Ausführlicher zur Legende s. u. unter „Purandara und sein Werk aktuell“.

⁷ S. SKR (1985a:21ff.).

⁸ Laut SKR (1985a:26) ist Vyāsarāya 1441 geboren. Er nennt auch die Angaben von B. Venkobārāya (ohne Nachweis), der Vyāsarāyas Geburt um 1478 ansetzt. Ich halte mich hier an die Angaben von KUCKERTZ (1996a).

⁹ SKR (1985a:5) und JACKSON (1998:69) nennen als Nachweis die Ep. Ind. Vol. 21 S. 139ff. An dieser Stelle findet sich jedoch keine entsprechende Angabe. SKR behauptet (ebd.), dass diese Inschrift die einzige vorhandene Inschrift sei, die Purandaras Namen nennt.

¹⁰ S. STOKER (2011:148ff.).

Schenkungen konnte er für den Unterhalt von Purandaras Familie sorgen. Diese Tatsache ist für die weiterführende Biografie Purandaras nicht unerheblich, denn Purandara reiste viel und war als mittelloser Familienvater auf die Unterstützung durch Dritte angewiesen.

Purandaras Lebenszeit kreuzte sich mit einigen grossen Poeten und Musikern, aus deren Zeugnissen sich historische Hinweise zu Purandaras Leben entnehmen lassen. Kanakadāsa (Kn.: ಕನಕದಾಸ, 1508 – 1609), dessen Kompositionen beinahe vergleichbar populär sind wie jene von Purandara, hielt sich ebenfalls in Vijayanagara auf und war auch Schüler von Purandaras Lehrer Vyāsarāya.¹¹ Die Legende erzählt, dass dieser Umstand Kanakadāsa und Purandara Freunde werden liess. Doch Kanakadāsa erwähnt Purandara in keiner seiner Kompositionen.¹² In der historischen Aufarbeitung von Purandaras Biografie ist diese Verbindung daher wenig hilfreich. Dem *śrīvaiṣṇava*-Anhänger und Musiker Taḷḷapāka Annamācārya (Te.: తళ్ళపాక అన్నమాచార్యులు, 1408 – 1503) begegnete Purandara angeblich mehrere Male.¹³ Die beiden Musiker verband die Liebe zu Gott Veṅkaṭeśa in Tirupati (Te.: తిరుపతి), welchem sie viele ihrer Lieder widmeten.¹⁴ Annamācāryas Enkelsohn Taḷḷapāka Cinnayya Tiruveṅkaṭanātha (Te.: తళ్ళపాక చిన్న తిరువేంకటనాథ, n.d.) soll in der Biografie seines Grossvaters *annamacārya caritamu* (Te.: అన్నమాచార్య చరితము) angeblich von diesen Treffen zwischen den beiden Musikern erzählen. Es ist laut SKR der einzige Nachweis über Purandara durch einen Zeitgenossen.¹⁵

Trotz dieser schwierigen Quellenlage soll im Folgenden versucht werden, Purandara als historische Person zu skizzieren unter kritischer Beurteilung der vorhandenen Angaben. Purandaradāsa wurde zwischen 1480 und 1484¹⁶ in Purandaragaḍ¹⁷ geboren und starb

¹¹ Zu Kanakadāsas Werk gibt es eine kritische Edition, s. Nāgaratna, T. N. (2013): Kanakadāsa, kannaḍ se anuvād. Naī dillī: Sāhitya akādemī.

¹² JACKSON vermutet (1998:73), dass Kanakadāsas Lebensdaten nicht stimmen und er nicht jünger, sondern vermutlich älter als Purandara war. Dies würde bedeuten, dass er im Gegensatz zu Purandara bereits ein gestandener Musiker und *dāsa* war, denn «when Kanakadāsa was composing songs, Purandaradāsa was not yet famous as a composer.» SKR (1985a:30) vermutet, dass Kanakadāsa bereits Vyāsarāyas Schüler war, als Purandara zu ihm kam. Im Gegensatz zu Kanaka, nennt Purandara ihn als vorbildlichen *dāsa* in seinem Lied *kanakadāsanamēle* (Kn.: «Über Kanakadāsa»), s. BKS (1965c:88), bei JACKSON (1998:73) fälschlicherweise zitiert als *kanakadāsa namela*. Darin beschreibt Purandara, wie Kanaka von anderen brahmanischen *dāsa* geächtet wurde und wie er Vyāsarāyas Schützling war. BENERI (1926-1927:300) nennt ihn nur einen Zeitgenossen von Purandara und gibt keine Lebensdaten an.

¹³ S. JACKSON (1998:69); KUCKERTZ behauptet (1996b:94), dass diese Treffen zwischen Purandara und Annamācāryas Enkel Cinnayya stattgefunden haben.

¹⁴ Einige Lieder von Purandara und Annamācārya ähneln sich und sind beinahe identisch. Die Legende spricht davon, dass beide Musiker nach einem Treffen in Tirupati ein gemeinsames Lied in ihrer jeweiligen Sprache komponiert hätten. MOHAN (2012:30ff.) stellt zwar die Parallelen zwischen ihren Liedern zusammen, Nachweise für ein gemeinsames Lied konnten jedoch keine gefunden werden.

¹⁵ S. SKR (1985a:6). SKR macht keine näheren Angaben zum Werk von Taḷḷapāka Cinnayya Tiruveṅkaṭanātha. Das Werk konnte nicht ermittelt werden.

¹⁶ Sein Geburtsjahr ist unklar und es werden unterschiedliche Angaben gemacht. GVS (n.d.:9) nennt das *śaka*-Jahr 1402 (nach römischem Kalender 1480). KARMARKAR & KALAMDANI (1939:44), SUBBA RAO (1962:103) und PANCHAPAKESA IYER (2008:93) nennen das Jahr 1484. SKR (1985a:3) nennt als Geburtsjahr von Purandaradāsa 1485. RKS (1999:i), SARMA (1994:167) und BENERI (1926-1927:298) nennen das Jahr 1491. Ich halte mich im Folgenden an die Angaben wie sie in der MGG⁴ von KUCKERTZ (1996a:710) gemacht werden.

¹⁷ Über den Geburtsort Purandaras gibt es unterschiedliche Angaben, da der Ort mit dieser Bezeichnung

1564 in Vijayanagara (heutiges Hampi im Bundesstaat Karnataka). Er war Sohn eines reichen Juweliers und hiess mit bürgerlichem Namen Śrīnivāsa Nāṭk¹⁸. Welcher Herkunft er entstammt, ist unklar. Er wird sowohl als gebürtiger Brahmane beschrieben¹⁹, als auch als Kaufmann der oberen *vaiśya*-Kaste.²⁰ Zwischen seinem dreissigsten und vierzigsten Lebensjahr entsagte er allem Reichtum und wurde wahrscheinlich in den *mādhva-sampra-*

heute nicht mehr existiert. Manche Autoren, wie NARAYAN (2010:3 [Fn. 2]) oder SKR (1985a:12), nennen das heutige Śimoga. DELEURY (1994:42) spricht von einem Ort namens Purandara in der Nähe von Sāswaḍ. Andere, wie GVS (n.d.:9) oder SARMA (1994:167), nennen Paṇḍharpur als seinen Geburtsort. KARMARKAR & KALAMDANI (1939:25) leiten den Namen Purandaragaḍ von älteren Bezeichnungen wie Paṇḍarigē, Paṇḍharī oder Paṇḍharpur ab. SAMBAMOORTHY (2010:29) und ASP (1992:iii) behaupten ohne Nachweis, Purandaragaḍ liege in der Nähe von Hampi im Distrikt von Bellari. Diese Behauptung konnte nicht bestätigt werden. SKR (1985a:12) identifiziert Purandaragaḍ ebenfalls mit Paṇḍharpur. Er sieht die Verbindung zwischen Purandara und Purandaragaḍ als eine spätere Entwicklung an, die erst hergestellt wurde, nachdem Purandaragaḍ für die *haridāsa* eine wichtige Pilgerstätte wurde. SHARMA setzt sich detailliert mit der Problematik von Purandaras Geburtsort auseinander. Ähnlich wie SKR sieht SHARMA (2008:600) die Ursache der Problematik in der Herstellung einer Verbindung zwischen Purandaras geistlichem Namen und seinem Herkunftsort: «My conclusion is that the name Purandara-Dāsa has nothing to do with the birthplace of the Dāsa.». SHARMA stellt die These auf, dass Purandara aus einem Ort stammt, der unter dem Namen Purandaraghaṭṭa bekannt war, ursprünglich jedoch Kṣemapura hiess, und in der Nähe von Śimoga liegt. Diese These kann mit dem Stand der aktuellen Forschung weder bestätigt noch widerlegt werden. SITARAMAIAH (1981:11) äussert sich ähnlich kritisch, legt sich aber auf keine These fest, wo Purandara herkommen könnte. Es besteht ein Gebiet namens Purandaragaḍ, welches südlich von Puna liegt, heute aber keine Stadt mehr ist. Geblieben ist lediglich eine Festung aus der Zeit der Yādava (12 bis 14. Jh.). Bezüglich dieser Festung hält SHARMA (2008:598) fest:

«Neither the fort nor its neighbourhood is hospitable to any flourishing settlement of a large civil population. It is utterly impossible for any business in jewellery or precious stones such as the Dāsa and his father before him are said to have carried on as their family business [...]».

Was SHARMA hierbei vernachlässigt, ist die Tatsache, dass nicht nur die Festung, sondern der ganze Distrikt «Purandar Taluk» heisst. Es besteht also weiterhin die Möglichkeit, dass Purandaras Name mit seiner Herkunft zusammenhängt, diese aber nicht auf die Bezeichnung einer Stadt zurückzuführen ist, sondern auf den Namen eines ganzen Gebiets. SHARMAS Rückschlüsse, dass eine Festung kein Beweis für eine ehemals florierende Handelsstadt sein kann, ist ebenfalls problematisch. Die Distrikte östlich und südlich um Puna herum dienten nachweislich schon zu Zeiten von Vijayanagara als Transitgebiet für den Handel zwischen den heutigen Bundesstaaten Maharashtra und Karnataka, vgl. SONTHEIMER (1976:13ff. & 148ff.). Purandar Taluk war durchzogen von mindestens einer, wenn nicht mehrerer dieser Handelsrouten (z.B. von Puna nach Phaltan) und daher ideal für eine Handelsfamilie, wie jene von Purandara und dessen Vater. SONTHEIMER (1976:154) bestätigt Phaltan als Sitz der Nāṭks (Purandaras bürgerlicher Familienname) und als altes Handelszentrum.

¹⁸ KARMARKAR & KALAMDANI (1939:27) und BENERI (1926-1927:298) nennen den Namen Sinappā. SARMA (1994:167) und Seshagiri Rao in PURANDARADĀSA (1978:vii) behaupten Purandaras bürgerlicher Name war Kṛṣṇappā.

¹⁹ RKS (1999:i) und SAMBAMOORTHY (2010:29) beschreiben ihn als *mādhva*-Brahmanen. ASP (1992:iii) schliesst sich dieser These an und beschreibt ihn als *mādhva-deśastha*-Brahmane. SHARMA (2008:518) nennt auch die Möglichkeit, dass Purandara ursprünglich ein *smārta*-Brahmane war. SKR (1985a:5 & 25) beschreibt ihn als Brahmanen des *vasiṣṭa-gotra*, der einem *bhāgavata-vaiṣṇava-sampradāya* angehörte und zum *mādhva*-Brahmanen konvertierte. Seine Herkunft als *vasiṣṭa-gotra*-Brahmane wird laut SITARAMAIAH (1981:10) von der Inschrift (s. o.) über die Landschenkung an seine Söhne abgeleitet, da dort diese Herkunftsangaben gemacht werden.

²⁰ S. SEETHARAMALAKSHMI (1994:4); SONTHEIMER (1976:152ff.) schildert, wie zur Zeit des Vijayanagara-Reichs die Nāṭks oder Nāyaks in der Umgebung des heutigen Süd-Maharashtra und Nord-Karnataka zu lokalen Fürsten aufstiegen. Es ist durchaus denkbar, dass Purandaras Familie ebenfalls eine solche Entwicklung durchgemacht hat. Es wäre auch ein zusätzliches Argument dafür, in Purandaras geistlichem Namen die Bezeichnung eines Gebiets zu sehen (s. o., Fn. 17), welches in Verbindung steht mit dem Einflussbereich seiner Familie väterlicherseits. SKR (1985a:17) behauptet, Purandaras bürgerlicher Nachname lasse weder auf einen Beruf, noch eine gesellschaftliche Position oder Kaste schliessen.

dāya initiiert.²¹ In dieser Funktion wanderte er als *vāggeyakāra* umher und wurde bekannt als *haridāsa*.²² Über sein Leben vor diesem Wandel und die Ereignisse, die ihn zur Abkehr bewogen, sind viele Geschichten im Umlauf, doch es bestehen Zweifel über ihre Richtigkeit.²³ Verantwortlich für die Abkehr vom Leben als reicher Handelsmann hin zu jenem eines asketischen *vāggeyakāra* war angeblich seine Frau Sarasvatī²⁴, welcher er im Lied *adadella olitye ayitu* (Kn.: «Alles, was geschehen ist, ist erfreulich») dafür dankt, sie rühmt und ihre Familie segnet.²⁵

Informationen über seine Zeit nach der Abkehr vom weltlichen Leben kann man seinen Liedern entnehmen, in welchen viele autobiografische Aussagen enthalten sind. Als Geistlicher brauchte Śrīnivāsa einen kompetenten Lehrer und wurde Schüler des *mādhva*-Führers (*tīrtha*) Vyāsarāya, der den Novizen in alle nötigen Disziplinen und Prinzipien des *dāsa*-tums einweihete und ihm den geistlichen Namen «Purandara-Viṭhala» gab.²⁶ Wie Purandara unter die Obhut Vyāsarāyas gelangte, ist unklar²⁷, die Lehrer-Schüler-Beziehung wird jedoch von beiden bestätigt. Nicht nur Purandara huldigt in seinen Liedern seinem Lehrer²⁸, auch sein

²¹ SARMA (1994:168) und PANCHAPAKESA IYER (2008:93) setzen Purandaras Initiation (*dīkṣā*) in den *mādhva-sampradāya* um 1525 an. SKR (1985a:5) behauptet, dass Purandara seine *dīkṣā* im Jahr 1526 bekommen hat. Gleichzeitig behauptet er an anderer Stelle (1985a:29), dass, wenn die Angaben der Schenkung in der Inschrift (s. o., Fn. 9) stimmen, Purandara mindestens seit 1520 Vyāsarāyas Schüler gewesen sein muss. DELEURY behauptet (1994:42) sogar, dass dieses Verhältnis bereits Anfangs des 16. Jh. begann. KUCKERTZ (1996a:711) und SAMBAMOORTHY (2010:32) sprechen vom vierzigsten Lebensjahr. Gleichzeitig nennt SAMBAMOORTHY (2010:31) denselben Nachweis wie SEETHARAMALAKSHMI (1994:3), in welchem Purandara im Lied *mōsahōdenalla* (Kn.: «Wie war ich doch geblendet») davon schreibt, dreissig Jahre verschwendet zu haben, ehe er sich den Füßen von Hari widmete («*yauvanadalli śrīhari pādanambide, mūvattu varṣa mohābdhiyalli biddu*»). BKS (1964a:19 & 72) führt zwei Lieder mit dem genannten Titel auf, wovon keines diese Textstelle enthält.

²² Ausführlicher zu Purandara als *mādhva* und *haridāsa* s. u.

²³ S. SKR (1985a:15ff.), SHARMA (2000:518) & JACKSON (1998:70); Dass Purandara sich von einem weltlichen Leben abwandte, interpretieren manche Autoren, wie z.B. SEETHARAMALAKSHMI (1994:17), aus dem Inhalt seiner Lieder wie *kāgada bārdide* (Kn.: «Ein Brief ist gekommen»), in welchen er die weltliche Entsagung als tugendhaften Lebensstil bezeichnet. Ausführlicher dazu s. u. im Textkommentar von *kāgada bārdide*. Zur überlieferten Legende und wie sie diese Abkehr erzählt, s. u. unter «Purandara und sein Werk aktuell».

²⁴ RKS (1999:i) behauptet fälschlicherweise, dies sei der Name von Purandaras Mutter gewesen.

²⁵ S. SKR (1985a:89) oder BKS (1965c:78).

²⁶ Vgl. SHARMA (2000:295), JACKSON (1998:71), KRISHNA RAO (1966:112) und KUPPUSWAMY (1989:14); SEETHARAMALAKSHMI (1994:3) behauptet ohne Nachweis, dass dieser Ausbildung ein zwölfjähriger Aufenthalt in Pandharpur vorausging. Auch SKR (1985a:12) erwähnt dies, geht jedoch nicht näher darauf ein.

²⁷ Vgl. SKR (1985a:26); KRISHNA RAO (1966:113) erwähnt dazu einer weitere Legende.

²⁸ S. bei SKR (1985a:7) die *suḷādi*-Komposition *vyāsarāyara caraṇakamaladarsana* (Kn.: «Göttliche Schau des lotusfüssigen Vyāsarāya»).

Lehrer Vyāsarāya hinterliess ein Stück, welches Purandara als idealen *dāsa* lobt.²⁹ Purandara-Viṭhala³⁰, bzw. Purandaradāsa, verbrachte sein Leben fortan damit, die Madhva-Lehre³¹ zu verbreiten und Lieder zu komponieren. Seinen geistlichen Namen nutzte er als *aṅkitanāma* (Pseudonym)³², um seine Kompositionen zu kennzeichnen. Über seine musikalische Ausbildung, die seinem musischen Schaffen vorauszusetzen ist, ist nichts bekannt³³:

«Purandara's knowledge of the technique of music and dance and of tala, laya and Raga was the outcome of a long period of training and it is not clear as to who were the masters of these fine arts, to take kindly to Purandara and give him the basic notions of the great branches of knowledge.»³⁴

Purandara benutzt in verschiedenen Liedern termini technici der südindischen Musiktheorie³⁵, welche zeigen, dass er über eine entsprechende Ausbildung verfügt haben muss.³⁶ Mit grosser Wahrscheinlichkeit entsprang seine Tätigkeit als Musiker und Sänger neben seiner religiösen Orientierung aber auch einer täglichen Notwendigkeit, Almosen für sich und seine Familie zu sammeln. Purandara hatte vier Söhne, die vermutlich seine Schüler waren³⁷ und der Legende nach seine Kompositionen weitertrugen.³⁸ Über seine Söhne ist kaum etwas bekannt.³⁹ Über andere Schüler ist ebenfalls kaum etwas bekannt⁴⁰, ausser über einen gewissen Appaṅṅa Bhāgavatar, der ihn auf verschiedenen Pilgerreisen begleitet haben soll.⁴¹

²⁹ S. bei PGR (2010:709) oder SKR (1985a:59) die Komposition *dāsareṁdare purandaradāsa* (Kn.: «Dāsa-Sein heisst Purandaradāsa zu sein»).

³⁰ Da alle *dāsa* Anhänger des Viṭhala von Pandharpur waren, war der Name der Gottheit bei den meisten auch Teil ihres geistlichen Namens (*aṅkitanāma*). Ausnahmen sind z.B. Kanakadāsa, dessen *aṅkitanāma* «Kāginele-Ādikeśava» ist.

³¹ Ausführlicher zu Madhva s. u.

³² Ausführlicher zur Signatur eines Stücks mittels einem Pseudonym des Dichters (*vāggeyakāra-mudra*), s. SAMBAMOORTHY (2006:183ff.).

³³ SEETHARAMALAKSHMI (1994:88ff.) widmet der Darstellung von Purandaras musikalischen Kenntnissen beinahe ein ganzes Kapitel. Ihre Ausführungen bringen aber keine neuen Erkenntnisse und ihre Thesen sind eher spekulativ. Ihre Interpretation des Lieds *keḷano hari* (Kn.: «Hari hört nicht»), die sie in diesem Zusammenhang als Nachweis für ihre Thesen anbringt, ist m. E. falsch, da sie den Argumentationsstandpunkt von Purandara in diesem Stück missinterpretiert (s. dazu im Liedkommentar von *keḷano hari*).

³⁴ KRISHNA RAO (1966:112)

³⁵ Z.B. im Lied *keḷano hari* (s. im Liedkommentar von *keḷano hari*).

³⁶ S. SITARAMAIAH (1981:13).

³⁷ SKR (1985a:5) spricht von 3 Söhnen, wobei er sich dabei auf die Aussage der Inschrift (s. o., Fn. 9) bezieht. SEETHARAMALAKSHMI (1994:3), SAMBAMOORTHY (2010:32), SUBBA RAO (1962:103) und ASP (1992:iv) sprechen von einer Tochter und vier Söhnen, welche sich ebenfalls dem *dāsa*-tum widmeten. Seine Söhne hiessen laut RKS (1999:v) Varadappa, Gururāya, Abhinavappa und Gurumādhvarāya. KARMARKAR & KALAM-DANI (1939:49) benennen die Söhne als Varadappā, Gurappā, Abhinavappā, Madhvapati und bestätigen ihre Mitgliedschaft im *dāsakūṭa* (Kn.: «Bruderschaft der Diener»; ausführlicher dazu s. u.). Ähnliche Angaben macht ASP (1992:iv). DELEURY (1994:42) nennt ebenfalls die vier Namen, spricht aber nicht von Purandaras Söhnen, sondern von seinen Schülern. Purandaras Tochter hiess laut SAMBAMOORTHY (ebd.) und ASP (ebd.) Rukminī Bāī. Sie wird von anderen Autoren aber nicht erwähnt.

³⁸ Mehr zur Überlieferung seiner Lieder und zur These, seine Söhne hätten seine Lieder tradiert, s. u.

³⁹ S. THIELEMANN (1999:78).

⁴⁰ S. KUCKERTZ (1994:277).

⁴¹ Purandara erwähnt ihn in der Komposition *erṁdappi korṁbe raṅgayya ninna*, s. BKS (1965c:87). Es gibt über ihn auch eine Legende, s. u. unter «Purandara und sein Werk aktuell». RKS (1999:v) führt als Schüler einen Dāsappa auf und gibt ohne Nachweise einen ganzen weiterführenden Schülerstammbaum an.

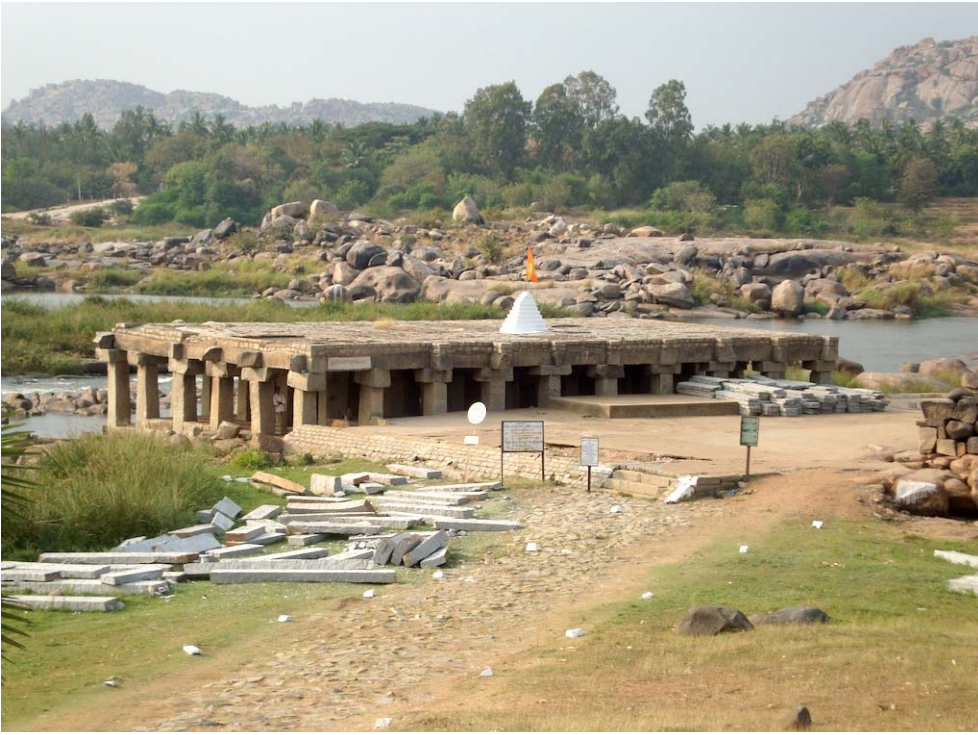


Abb. 3: Sicht auf das Purandara-maṅṭap (Hampi), 2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)

Über seinen Wohnort nach der Initiation durch Vyāsarāya sind unterschiedliche Angaben im Umlauf. Spätere *haridāsa* wie Vijayadāsa und Jagannāthadāsa (Kn.: ಜಗನ್ನಾಥದಾಸ, 1728 – 1809) erzählen in ihren Liedern, wie Purandara nach seiner Initiation durch Vyāsarāya begann, Lieder zu komponieren und fortan als Bettelmönch mit

seiner Familie umher reiste.⁴² Seine Lieder über viele verschiedene Pilgerorte belegen, dass Purandara tatsächlich viel gereist sein muss⁴³, was den Aussagen von VARTHEMA (1470 – 1517) zufolge durchaus möglich war.⁴⁴ Purandara hielt sich an bestimmten Pilgerorten längere Zeit auf, dazu gehört z.B. Tirupati, welcher bereits vor seiner Geburt ein grosser Pilgerort war. Er verbrachte viel Zeit in diesem beliebten Tempel und widmete der Tempelgottheit Venkaṭeśa zahlreiche Lieder. Wie viel Zeit er an seinem Hauptwohnsitz in Vijayanagara verbrachte und in welchen Jahren er dort anwesend war, ist nicht bekannt.⁴⁵ Seinen Lebensabend verbrachte Purandara höchst wahrscheinlich in der Hauptstadt von Vijayanagara. Hinweis dafür ist eine offene Säulenhalle namens Purandara-maṅṭap, nahe dem Viṭhala-Tempel im historischen Hampi, am Flussufer der Tungabhadra (Kn.: ತುಂಗಭದ್ರೆ, *tuṅgabhadrā*). In dieser Halle, die der König von Vijayanagara für Purandara gebaut haben

⁴² S. PGR (2010:709) in Vijayadāsas Komposition *bēsarade bhajisiro puraṁdara* oder s. PGR (2010:711) in Jagannāthadāsas Komposition *dāsarāyā puraṁdaradāsarāya* (Kn.: «Der König der *dāsa* ist König Purandaradāsa»).

⁴³ Ausführlicher dazu s. im Liedkommentar von *ārige vadhuvāde* (Kn.: «Wessen Braut bist Du?»). SAMBAMOORTHY (2010:32) behauptet, dass Purandara den Subkontinent dreimal durchquert hat.

⁴⁴ VARTHEMA war ein italienischer Reisender in Vijayanagara um 1505 und berichtete: «In diesem Reich kann man gefahrlos überall hingehen, aber hüten sollte man sich vor einigen Löwen, die am Wege lauern.», VARTHEMA & REICHERT (1996:146); THOMAS (1985:24) berichtet davon, dass Pilgerfahrten in Vijayanagara als politisches Mittel vom König gezielt gefördert wurden.

⁴⁵ KRISHNA RAO (1966:113) spricht von vierzig Jahren, die Purandara in der Stadt Vijayanagara gelebt haben soll. THIELEMANN (1999:236) zitiert KUCKERTZ (1994:277) und behauptet, dass Purandara die Stadt Vijayanagara nach Kṛṣṇadēvarāyas Tod um 1429 für seine Reisen verlassen hätte, weil das kulturelle Leben durch die politischen Machtkämpfe um die Nachfolge des Königs gestört war. SKR (1985a:29) behauptet, dass Purandara erst nach Vyāsarāyas Tod um 1539 mit den Reisen begonnen hat.

soll⁴⁶, erlangte Purandara angeblich am 2. Januar 1564 *samādhi* und starb.⁴⁷

Zahlreiche Werke behandeln Purandara im Kontext seiner religiös-philosophischen Bedeutung als *haridāsa*. Die Umfänge dieser Beiträge variieren. In der *Encyclopaedia of Indian Literature* wird Purandaras Beitrag zur Popularisierung der kanaresischen Sprache und zur Verbreitung der *dvaita*-Philosophie in den Vordergrund gerückt.⁴⁸ R. D. RANADE⁴⁹ (Kn.: ರಾಮಚಂದ್ರ ದತ್ತಾತ್ರೇಯ ರಾನಡೆ, 1886 – 1957) oder S. K. RAMACHANDRA RAO⁵⁰ [Ramacandra-rāv] (Kn.: ಸಾಲಿಗ್ರಾಮ ಕೃಷ್ಣ ರಾಮಚಂದ್ರರಾವ್ ರಾಮಚಂದ್ರರಾವ್, 1933 –) konzentrieren sich auf Purandaras philosophische Aussagen und deren Einbettung in die *viṣṇuitische bhakti*-Tradition in Karnataka. Andere Autoren beschäftigen sich mit Purandaras Rolle in der *haridāsa*-Bewegung⁵¹, darunter B. N. K. SHARMA⁵² (Kn.: ಬಿ. ಏನ್. ಕೃಷ್ಣಮೂರ್ತಿ ಶರ್ಮ, 1909 – 2005), K. T. PANDURANGI⁵³ (Kn.: ಕೆ. ಟಿ. ಪಾಂಡುರಂಗಿ, 1918 – 2017), KARMARKAR (Mr.: ಕರ್ಮ-ರಕರ, 1893 – 1965) & KALAMDANI⁵⁴ (n.d.) oder G. KUPPUSWAMY (Ta.: ಕೊಳಗರಿ ಕುಟ್ಟುಪ್ಪಾಮಿ, 1933 –) und M. HARIHARAN⁵⁵ (Ta.: முத்துசுவாமி அரிஅரன், n.d.). Im Folgenden soll daher der Einflussbereich des *mādhva-sampradāya* dargestellt und Purandaras Wirken darin kontextualisiert werden.

Purandara schloss sich nach seiner Abkehr vom weltlichen Leben dem *mādhva-sampradāya* an und wurde Schüler von Vyāsarāya.⁵⁶ Warum er sich für diese Glaubensrichtung entschieden hat, ist nicht bekannt.⁵⁷ Es ist auch nicht bekannt, ob Purandara bereits als Juwelier Verbindungen zu Angehörigen dieses *sampradāya* pflegte. Aufgrund der Hochachtung, die Vyāsarāya und Purandara in ihren Liedern füreinander aussprechen, scheint die Vermutung naheliegend, dass sich Purandara bei dieser Wahl weniger für den *sampradāya* als vielmehr für den Lehrer Vyāsarāya entschieden hat. Vyāsarāya war eine öffentliche Person, ein einflussreicher Mann und Lehrer sowie enger Verbündeter der orthodoxen *vaiṣṇava*-Könige Kṛṣṇadēvarāya und Acyutarāya (Kn.: ಅಚ್ಯುತರಾಯ, regn. 1529 – 1542).⁵⁸ Für

⁴⁶ S. BENERI (1926-1927:299).

⁴⁷ Ausführlicher zum Todesdatum von Purandara s. SKR (1985a:31ff.).

⁴⁸ S. VARADARAJA RAO (2001:883 & 2007:3464).

⁴⁹ RANADE (1970)

⁵⁰ RAMACHANDRA RAO (1996)

⁵¹ Hierzu gehören G. SRINIVASANS *The Haridasas of Karnataka* (1972) und V. SITARAMAIAHS *Purandara and Haridasa Movement* (1966), welche beide zurzeit im Buchhandel nicht erhältlich sind.

⁵² SHARMA (1963)

⁵³ PANDURANGI (1964)

⁵⁴ KARMARKAR & KALAMDANI (1939)

⁵⁵ KUPPUSWAMY (1989:7ff.)

⁵⁶ Ausführlicher zur Biografie Vyāsarāyas s. BENERI (1926-1927:297f.).

⁵⁷ Es ist nicht erwiesen, ob Purandara von Geburt her ein *mādhva*-Brahmane war, s. o.

⁵⁸ Vyāsarāya soll durch König Sāluva Narasimha (Kn.: ಸಾಲುವ ನರಸಿಂಹ, regn. 1485 – 1491/1495) an den königlichen Hof gerufen worden sein. Dieser soll davor durch Śrīpādarāya (Kn.: ಶ್ರೀಪಾದರಾಯ, 1404 – 1502) mit den *haridāsa* in Kontakt gekommen sein, woraufhin er die permanente Anwesenheit eines *mādhva*-Vertreters in Vijayanagara wünschte, s. KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1984:52) und STOKER (2011:132). Während der Regentschaft von König Kṛṣṇadēvarāya verfügte Vyāsarāya über eine starke Präsenz im höfischen Geschehen. Wie sich sein Einfluss genau definiert, ist noch nicht abschliessend geklärt, s. STOKER (2011:132ff.). König Kṛṣṇadēvarāya gehörte trotzdem nicht der *mādhva*-Gemeinschaft an, sondern war *śrīvaiṣṇava*, s. SKR (1985a:26) und STOKER (2011:145ff.). Seine Religiosität soll wiederholt in Tempel-Inschrif-

eine kurze Zeit verhalf er der Lehre Madhvācāryas (Kn.: ಮಧ್ವಾಚಾರ್ಯರು, 1238 – 1317)⁵⁹ zu grosser Popularität im Vijayanagara-Reich.⁶⁰ Purandara muss durch seine vielen Reisen als Juwelier nach Vijayanagara bereits auf Vyāsarāya aufmerksam geworden sein und suchte ihn als Novize vermutlich gezielt auf.⁶¹ Vyāsarāya, oder Vyāsatīrtha, war Schüler von Śrīpādarāya (Kn.: ಶ್ರೀಪಾದರಾಯ, 1404 – 1502) und verstand es, die Ideologien des *dvaita-vedānta* so weiterzuentwickeln, dass er eine Art orthodoxen Liberalismus⁶² propagierte:

«Vyāsatīrtha showed his followers that they must broaden their outlook and widen the range of their studies and thereby rehabilitate their systems, in the light of the critical and comparative study of contemporary thought [...]»⁶³

Vyāsarāya stand unter Kṛṣṇadēvarāyas und später auch Acyutarāyas Patronage, und der *mādhva-sampradāya* konnte seinen Einfluss im Vijayanagara-Reich und der kanaresischen Literatur vor allem während der Regentschaft dieser Könige festigen.⁶⁴ Vyāsarāya nutzte

ten belegt sein, die von seinen zahlreichen Besuchen und grosszügigen Spenden an Tempel berichten, s. NILAKANTA SASTRI (1966:280ff.) und STOKER (2011:146ff.). Die Religiösität von König Kṛṣṇadēvarāya und König Acyutarāya trug dazu bei, dass sich das Reich zur viṣṇuitischen Hochburg entwickelte. Dies spiegelte sich nicht zuletzt in der Errichtung der grossen Tempelanlagen für Viṭhala und Kṛṣṇa in der Hauptstadt wieder (mehr zu den verschiedenen Götter-Kulten im Vijayanagara-Reich s. u. unter «Historischer Hintergrund der Lieder»). Der Viṭhala-Tempel in Vijayanagara gewann an solcher Bedeutung, dass er sogar den grossen Virūpākṣa-Tempel im letzten Vierteljahrhundert der Tuḷuva-Dynastie (1506 – 1570) überschattete, s. VERGHESE (1995:54) und STOKER (ebd.). S. dazu auch den Liedkommentar von *āriḡe vadhuvāde*. Mit ihren Spenden an viṣṇuitische Tempel und weitreichenden Pilgerreisen zu denselben förderten Kṛṣṇadēvarāya und Acyutarāya alles, was der Popularisierung des Viṣṇuismus' diente, s. THOMAS (1985:25), VERGHESE (1995:114), SHARMA (2008:347) und STOKER (ebd.).

⁵⁹ Madhva gehörte neben Rāmānuja (Ta.: இராமானுஜர், 1017 – 1137) zu den wichtigsten Theologen und Philosophen der *bhakti*-Tradition Südindiens. Über Madhvācāryas Leben ist nur wenig bekannt, s. SARMA (2010). Anhaltspunkte geben unter anderem die Hagiographie Sumadhvajaya, die einer seiner Anhänger verfasst hat, und Inschriften sowie Protokolle, die im Kloster von Udupi gefunden wurden. Madhvācārya wurde schon mit frühen Jahren zum *samnyāsin* (Asket) und war ursprünglich ausgebildet im damals vorherrschenden *sampradāya* des *advaita* von Śaṅkarācārya. Durch sein Studium unter verschiedenen Lehrern und ausgedehnten Reisen in ganz Indien entwickelte er eine neue dualistische Lehre, die hauptsächlich auf dem Bhāgavatapurāṇa basiert und daher auch die «Lehre des Bhāgavatadharmas» genannt wird. Madhva etablierte seinen *sampradāya* in Udupi, institutionalisierte seine Schule in acht Klöstern (*aṣṭamaṭha*) und legte damit den Grundstein für die Entstehung einer überregionalen *mādhva*-Gemeinschaft. Seine Werke umfassen 37 Abhandlungen, darunter eine reiche Ansammlung von Kommentaren zur Bhagavadgītā, dem Bhāgavatapurāṇa, dem Brahmasūtra und zehn Upaniṣaden. Allein zum Brahmasūtra hat er vier verschiedene Kommentare verfasst, was auf dessen zentrale Bedeutung innerhalb seiner Lehre hinweist. Des Weiteren schrieb er kurze Abhandlungen im Gebiet der Epistemologie, der Ontologie und der Schlussfolgerung. Zu letzterem gehört eines seiner bekanntesten Werke namens Viṣṇutattva(vi)nirṇaya. Neben philosophischen Lehrschriften verfasste er auch eine kleinere Gruppe von poetischen Texten wie das Dvādaśastotra. s. SARMA (2010:393).

⁶⁰ Die viṣṇuitischen *sampradāya* zu jener Zeit waren die *śrīvaiṣṇava*, begründet von Rāmānujācārya, und die Anhänger des *dvaita-vedānta*, begründet von Madhvācārya. Die *śrīvaiṣṇava* waren die grössere Gemeinschaft, dominierten die Tempelanlagen und deren administrative Ämter, koexistierten aber friedlich mit den *mādhva*, s. VERGHESE (1995:58f.) und STOKER (2011:145ff.). Die religiösen Stätten der *mādhva* und der *śrīvaiṣṇava* schliessen sich gegenseitig nicht aus. Es gibt keinen Anlass anzuzweifeln, dass die *mādhva*-Anhänger die gleichen Tempel wie die Anhänger Rāmānujas für ihre Zwecke in Anspruch nahmen. S. u. unter «Historischer Hintergrund der Lieder» sowie im Liedkommentar *āriḡe vadhuvāde*.

⁶¹ Diese Vermutung bestätigt auch SITARAMAIAH (1981:19).

⁶² S. Einleitung, Fn. 11.

⁶³ SHARMA (2008:347)

⁶⁴ S. NILAKANTA SASTRI (1966:404) und SHARMA (2008:347); Zu Vyāsarāyas Einfluss am Königshaus und wie dieser genau zu definieren ist s. STOKER (2011:132ff.).

seinen Einfluss, um die Basis des vergleichbar kleinen *sampradāya* durch Zuwachs an Anhängern zu stärken⁶⁵, aber auch um den *sampradāya* insgesamt strategisch zu etablieren:

«[...] if Vyāsātīrtha's polemics against other sects' doctrines were an attempt to gain greater prominence for *mādhvaism* at the Vijayanagara court, they were also part of a much broader strategy. Evidently, Vyāsātīrtha was not content merely to demonstrate his sect's intellectual superiority by composing learned critiques of rival Vedānta schools. He also promoted his sect's position through other religious activities that, presumably, would have garnered wider attention. These activities included the founding of monasteries, the installation of icons and *maṇḍapas* (covered porches) at significant temples, the authoring of vernacular devotional songs, and the patronage of public works such as irrigation projects to benefit temple worship.»⁶⁶

Für Purandaras Wirken war vor allem Vyāsārāyas Förderung einheimischer Sprachen entscheidend. Dieses Engagement zeigte sich unter anderem darin, dass die *mādhva*-Gelehrten daran arbeiteten, die bestehende Sanskrit-Literatur in die kanaresische Sprache zu übersetzen und zu kommentieren.⁶⁷ Zum anderen förderte Vyāsārāya gezielt die Praxis der *haridāsa*, die zu seiner Zeit innerhalb des *mādhva-sampradāya* als eigenständige Gruppe von Wanderpredigern und Musikern, sogenannten *vāggeyakāra*, bereits seit über 100 Jahren bestanden.⁶⁸ Der Beginn und die Geschichte dieser Gruppierung liegt im Dunkeln, denn zum einen wurde ihre Ideologie des Bhāgavatapurāṇa traditionsübergreifend befolgt⁶⁹, zum anderen sind die Grenzen zwischen überlieferten Legenden und historischen Fakten nicht mehr erkennbar:

«It was only some western scholars like Dr. Kittel and Rice that brought to light some facts about the History of *Dāsakūṭa*⁷⁰. But after them the subject is left to its own fate, and the serious difficulties, which any scholar working in this field is confronted with at

⁶⁵ Die Gemeinschaft der *mādhva* war auch unter Vyāsārāya, trotz der grossen Popularität, zahlenmässig eher klein. Der *mādhva-sampradāya* war eine hauptsächlich brahmanische Glaubensgemeinschaft, was an den Geschichten rund um Purandaras Zeitgenossen Kanakadāsa ersichtlich wird, der als Nicht-Brahmane mit grossen Akzeptanz-Schwierigkeiten in *mādhva*-Kreisen zu kämpfen hatte. Dies muss auch die Erklärung sein, warum die Bewegung nie zu einer vergleichbaren Grösse anwuchs wie andere Glaubensgemeinschaften, die zu ihrer Blütezeit regelrechte Massenbewegungen waren. Die Lehre Madhvas sprach vor allem Brahmanen an, die eine Lockerung der sozialen und rituellen Fesseln suchten, ohne die Orthodoxie zu verletzen. Madhvas Auslegung der Schriften brach aus bestehenden Institutionen nicht aus, sondern modifizierte sie, vgl. IYENGAR (1991:37) und MOKASHI-PUNEKAR (2006:205). Dass die daraus resultierende dogmatische, aber gleichzeitig gesellschaftskritische Haltung der *dāsa* nicht ganz unproblematisch war, zeigt die Beschreibung von BENERI (1926-1927:299), der Purandara als einen beschreibt, der eine «biased opinion about lower classes» hatte.

⁶⁶ STOKER (2011:131)

⁶⁷ Diese Arbeit trieb den Übergang vom mittelalterlichen zum modernen Kannada voran, welcher mit der *vaca*-Dichtung bereits begonnen hatte, s. u. unter «Historischer Hintergrund der Lieder» und NILAKANTA SAS-TRI (1966:403). Zu den wichtigsten Sanskrit-Werken, die in dieser Zeit ins Kanaresische übersetzt wurden, gehören Teile des Mahābhārata, das Rāmāyaṇa und das Bhāgavatapurāṇa, s. RICE (1982:78f.).

⁶⁸ KUPPUSWAMY (1989:11) sprechen von 200 bekannten *haridāsa*, darunter auch drei weibliche *vāggeyakārī*.

⁶⁹ S. KRISHNA RAO (1966:8).

⁷⁰ S. u. Die Begriffe *haridāsa*, *dāsakūṭa* und *bhakti-pantha* werden oft als Synonyme verwendet, s. BENERI (1926-1927:293).

every step, supports the same facts.»⁷¹

Der erste bekannte *haridāsa* war Naraharītīrtha (Kn.: ನರಹರಿತೀರ್ಥ, fl. 1246 – 1333⁷²), welcher seinerseits ein direkter Schüler Madhvas gewesen sein soll.⁷³ Śrīpādarāya, Vyāsarāyas Lehrer, war ein weiterer *mādhva*-Gelehrter, der als *haridāsa* wirkte und von welchem einige lyrische Stücke überliefert sind.⁷⁴

Auch wenn die Nachweise dafür sehr vage sind, scheint es, als ob Vyāsarāya im Zuge seiner Propaganda für den *mādhva-sampradāya* die *haridāsa* instrumentalisierte, um für eine grössere Popularität des *sampradāya* unter der Bevölkerung zu sorgen⁷⁵: «there is evidence indicating that Vyāsātīrtha made efforts to cultivate other forms of popular devotionalism perhaps in an attempt to bolster support for his sect.»⁷⁶ Man unterschied zwei Gruppen innerhalb des *mādhva-sampradāya*, welche denselben theologischen und ideologischen Hintergrund teilten, deren Unterschied sich aber in der daraus folgenden Praxis ergab.⁷⁷ Die Anhänger des *vyāsakūṭa* (Kn.: «Bruderschaft der Verbreitung/des Vyāsa»⁷⁸) setzten sich mit den theologischen und metaphysischen Interpretationen der Schriften auseinander und hielten diese in Sanskrit-Kommentaren zu den entsprechenden Werken fest. Die Mitglieder dieser Gruppierung konzentrierten sich auf Lehre und Literatur und verfolgten den Auftrag, die *mādhva*-Philosophie in den Gelehrtenkreisen in Umlauf zu bringen. Die Anhänger, die dem *dāsakūṭa* (Kn.: «Bruderschaft der Diener») angehörig waren, komponierten Lieder und Gedichte in der lokalen Sprache Kannada und versuchten damit, das Gedankengut ihres Begründers den Menschen näher zu bringen. Dieser Zweig bestand hauptsächlich aus umherwandernden *vāggeyakāra*, die *haridāsa* genannt wurden. Die Mitglieder des *dāsakūṭa* mischten sich unter das Volk und betrieben Propaganda auf der Strasse.⁷⁹ Im Zentrum der

⁷¹ BENERI (1926-1927:293)

⁷² Seine genauen Lebensdaten sind nicht auffindbar. Nach SKR (1985a:34) war er zwischen 1264 und 1293 in Kalinga. Nach KARMARKAR & KALAMDANI (1939:27) war er von 1292 bis 1299 Abt.

⁷³ S. VERGHESE (1995:113), MOKASHI-PUNEKAR (2006:204), SHARMA (2008:516) und NARAYANA PRASAD (1996:166); KARMARKAR & KALAMDANI (1939:27) haben einen Stammbaum der *haridāsa* erstellt, beginnend bei Naraharītīrtha bis ins 20. Jh. SATHYANARAYANA (1988:vi-vii) und SKR (1985a:34) zweifeln daran, dass Naraharītīrtha Lieder komponierte. Ihnen zufolge beginnt die Tradition der liedermachenden *mādhva*-Mönche erst mit Śrīpādarāya. SKR (1985a:35) nennt als Nachweis einen Śloka, der die Gründer und Wegbereiter der *haridāsa* nennt, worin Naraharītīrtha keine Erwähnung findet. KUPPUSWAMY (1989:12) unterteilt die *haridāsa* in drei Gruppen, abhängig davon, welche Art von Werke sie produzierten und für welches Zielpublikum es gedacht war. Naraharītīrtha findet in dieser Aufstellung keine Erwähnung.

⁷⁴ S. NARAYANA PRASAD (1996:167); Zum musikalischen Hintergrund von Śrīpādarāya s. SATHYANARAYANA (1988:8ff.).

⁷⁵ Auch Vyāsarāya war Komponist und Musiker. Ausführlich dazu s. SATHYANARAYANA (1988:42ff.).

⁷⁶ STOKER (2011:149); SKR (1985a:34) spricht ebenfalls von Vyāsarāyas Bemühen, die *haridāsa* noch besser zu etablieren. Seiner Ansicht nach gelang das jedoch erst mit Vijayadāsa.

⁷⁷ S. KARMARKAR & KALAMDANI (1939:42).

⁷⁸ Die Übersetzung ist nicht eindeutig zuweisbar. BENERI (1926-1927:295) begründet den Namen damit, dass der *vyāsakūṭa* von Vyāsarāya begründet wurde. Nachweise dazu gibt es jedoch nicht.

⁷⁹ NARAYANA PRASAD (1996:167); KARMARKAR & KALAMDANI (1939:9f), KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1986:28 & 1989:9) und SKR (1985a:37) behaupten, dass die Bezeichnungen und Definitionen von *dāsakūṭa* und *vyāsakūṭa* sich erst nachträglich herausbildeten und nicht älter als 130 Jahre sind. Ursprünglich hätte nur eine Unterscheidung zwischen den zölibatären *mādhva*-Mönchen und jenen Anhängern bestanden, die im Stil von Purandara in einer Familie lebten und wirkten. Eine exakte Definition oder Abgrenzung der zwei Gruppen ist jedoch nicht vorhanden. SKR (ebd.) behauptet, dass der *dāsakūṭa* und *vyāsakūṭa* aus sich rivalisierenden Parteien innerhalb desselben Ordens entstanden sind.

haridāsa-Praxis stand der Ausdruck von *hari-bhakti*, die Hingabe für Gott Hari als höchste Gottheit. Ihre Kompositionen sind eine Kombination aus Musik und Dichtung und unterscheiden sich hauptsächlich im Inhalt und im Zweck. Die Lieder können grob in Gebete, biografische Lieder, narrative Lieder, philosophische Lieder, geistliche Lieder und Lieder mit moralischer oder ethischer Thematik eingeteilt werden.⁸⁰ Musik und Dichtung waren Kommunikationsmittel, um mit Gott in Verbindung zu treten:

«[...] the Haridāsas experience God as a loving Being. Believed to be directly involved with mankind, God is seen as someone who is always ready to communicate with every human being who is prepared to make a beginning.»⁸¹

Verschiedene Poesieformen wurden benutzt, um diese Lieder festzuhalten: *pada*, *suḷādi*, *ugābhōga*, *tatvasuvāli*, *śloka*, *kanda*, *vacana*, *gaḍya*, *śīṣapadya*, *vṛtta*, *dvipadi*, *tripadi*, *caupadi*, *ṣaṭpadi*, *aṣṭapadi*, *ragale*, *yālapada* und viele mehr.⁸² Die Erscheinung der *haridāsa* glich der von Mönchen, wobei sie zusätzlich noch mit Musikinstrumenten ausgestattet waren:

«A typical saint-singer (bhāgavatar) wore a turban and had a pot suspended from his body for collecting food alms. With his right hand he played a small string instrument, a drone (tambūrā), and with his left hand a pair of wooden clappers (cipla) for rhythm.»⁸³

Purandaras Werke wurden wahrscheinlich in diesem Forum umhergereicht und gesungen oder rezitiert. Diese Annahme basiert auf dem grossen Bekanntheitsgrad seiner Lieder, wonach er seine Kompositionen nicht alleine verbreitete, sondern auch von der Hilfe anderer umherreisenden *dāsa* profitierte. Ausserdem war Purandara als Vyāsarāyas Vorzeigeschüler vermutlich das Zentrum dieses Forums. Diese Wichtigkeit verhalf seinen Liedern zu einer entsprechend breiten Streuung in der Bevölkerung.

⁸⁰ S. NARAYANA PRASAD (1996:170); Zu den Liedgattungen, die in dieser Arbeit behandelt werden s. u.

⁸¹ PESCH (1999:16)

⁸² S. KARMARKAR & KALAMDANI (1939:13) und KUPPUSWAMY (1989:11); Zu den unterschiedlichen Liedformen, die in dieser Arbeit behandelt werden s. u.

⁸³ PESCH (1999:193)

1.1.2. Text-Gattungen und Stand der Überlieferung

Purandara schuf verschiedene Arten von musikalisch-poetischen Texten.⁸⁴ Seine Dichtung kann als Lyrik mit überwiegend monologischem Charakter bezeichnet werden.⁸⁵ Ausnahmen von diesem Kriterium bilden Texte, die eine gewisse szenische oder dramatische Struktur aufweisen, bzw. eine Art Kurzgeschichte erzählen. Seine Werke lassen sich in vier Gattungen⁸⁶ einteilen. In der vorliegenden Arbeit wurden aus allen genannten Lied-Gattungen Beispiel-Kompositionen entnommen, mit Ausnahme der *suḷādi*. Diese Liedgattung wird heute kaum mehr praktiziert und es findet keine aktive Vergegenwärtigung oder Performance dieser Lieder statt.

Pada

Den grössten Teil seines Werks machen die Lied-Kompositionen aus, sogenannte *pada*⁸⁷.

⁸⁴ KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1986:35) nennen ohne Nachweis neben Liedern auch literarische Werke in Vers und Prosa, welche Purandara geschrieben haben soll. Von diesen sei aber keines mehr erhalten. SREENIVASA RAO (1967:16) erwähnt ausserdem noch weitere Liedformen wie *varṇam* oder *tillāna*, welche Purandara komponiert haben soll. Diese Liedformen sind jedoch typisch für die karnatische Musik und waren im 16. Jh. noch nicht existent.

⁸⁵ S. ZYMMER (2007:67).

⁸⁶ Prasannaveṅkaṭadāsa (Kn.: ಪ್ರಸನ್ನವೇಂಕಟದಾಸ, 1680 – 1752) nennt noch eine fünfte Gattung *ṭhāyi* (Sa.: *sthāyi*), s. SKR (1985a:47). Nach RKS (1999:iii) sind jedoch keine dieser ṭhāyi erhalten.

⁸⁷ *pada* (Sa.: «Vers, Abschnitt») bezeichnet im Allgemeinen ein gesungenes Lied, unabhängig von einem spezifischen Aufbau, und tritt in verschiedenen Musik-Genres auf, wie z. B. in der *kathā* (Sprechgesang-Theater), im *mēḷa* (Orchestermusik), im *vēṣa* (Kostümtheatermusik) oder in *kuṇita* (Tanzmusik), s. RAJAPUR KASSEBAUM & CLAUS (2000:868). Die Charakteristika eines *pada* sind: kurzer Text, Refrain-Strophen-Aufbau und sich-wiederholende, leicht merkbare Melodien. Ein *pada* kann sowohl als Gesangsstück, als auch als Instrumentalstück oder als Tanzstück aufgeführt werden. *pada* können inhaltlich unterschiedlichen Themen zugeordnet werden, s. RAJAPUR KASSEBAUM & CLAUS (ebd.). Die Lied-Form die sich in der karnatischen Musik *pada* nennt, entstand in der zweiten Hälfte des 14. Jh., vor allem geprägt durch die *vāggeyakāra* wie Purandaradāsa, s. THIELEMANN (1999:183). Die Lieder, die in dieser Zeit entstanden sind, sind heute jedoch nur als lyrische Texte erhalten ohne Hinweise auf ihre musikalische Umsetzung. Es ist daher fast unmöglich zu erraten, ob die moderne musikalische Darstellung dieser Kompositionen eine Ähnlichkeit mit ihrer ursprünglichen Darbringung hat. In diesem Fall muss man sich voll und ganz auf die mündlichen Traditionen beziehen, welche in der Tradierung weit weniger Lücken aufweisen als die schriftliche Überlieferung. Die spätere Form von *pada*, *kīrtana* genannt, hat sich um die Zeit des bekannten südindischen Musikers Tyāgarāja (Te.: త్యాగరాజు, 1767 – 1847) gefestigt, s. THIELEMANN (ebd.). Eine weitere Form von *pada*, generell öfters *padam* genannt, sind die Liebeslieder, die zum Repertoire der Tanzmusik gehören, s. THIELEMANN (1999:227) und PESCH (1999:180). Diese Liedform wurde in Thanjavur durch den König und Komponist Vijayarāghava Nāyaka (Ta.: விஜயராகவ நாயக்கர், regn. 1634 – 1673) gefördert, s. PESCH (1999:339). In diesen Kompositionen wird *bhakti* viel expliziter behandelt als in Purandaras *pada*, denn das Verlangen nach Gott wird durch eine Liebesbeziehung zwischen Mann und Frau dargestellt. Besonders bekannt für diese Form von *padam*-Kompositionen ist der Telugu-Dichter und -Komponist Kṣētrajña (Te.: క్షేత్రయ్య, 1600 – 1680).

Das *pada* wurde im Laufe der Karnatisierung der südindischen Musiktradition⁸⁸ in eine klassische *kīrtana*⁸⁹-Struktur gebracht und in *pallavi*⁹⁰, *anupallavi*⁹¹ und *carāṇa*⁹² aufgeteilt.⁹³ Eine eindeutige Notengebung gibt es nicht, die überlieferte Melodie eines Liedes ist daher nicht ein nachweisbarer Originalton. Die Melodien der *pada* sind sehr eingängig und nach mehrmaligem Hören einfach nachzusingen.

*Suḷādi*⁹⁴

Diese sehr alte Form der Lied-Dichtung ist eine Mischung von melodios geführten Texten und Sprechgesang. Sowohl die Melodie als auch der Rhythmus wechseln innerhalb einer einzigen Komposition mehrmals. Purandara war ein Experte dieser Kompositionsform. Aufgrund ihrer rhythmischen Komplexität gibt es nur wenige Experten, die *suḷādi* heute noch praktizieren.

*Ugābhōga*⁹⁵

Bei *Ugābhōga* handelt es sich um Gedichte, die weder eine fixierte Melodie noch einen

⁸⁸ Zur Karnatisierung der südindischen Musik s. u. unter «Purandaras Werk in der südindischen Musik».

⁸⁹ Die Lied-Form *kīrtana* hat einen devotionalen Charakter und beinhaltet typischerweise eine Ansammlung von Epitheta, s. RAMAKRISHNA (2012:7). *Kīrtana* ist eine dreiteilige Liedform, bestehend aus *pallavi*, *anupallavi* und *carāṇa*. Ursprünglich soll sie zweiteilig in einem Refrain-Strophen-Muster strukturiert gewesen sein, s. JACKSON (2000:262) und RAMAKRISHNA (2012:1). Die Telugu-*kīrtana*-Kompositionen der «Taḷḷapākam» (Bezeichnung für Annamācārya, seinen Sohn und Enkelsohn) beinhalteten erstmals drei Teile: *pallavi*, *anupallavi* und *carāṇa*. Diese Dreiteilung dominierte fortan die Lied-Form der karnatischen Kompositionen, s. CATLIN (2000:216). Die späteren *haridāsa* in Karnataka haben dieses Muster in ihren Kannada-*kīrtana*, den sogenannten *dēvarnāma*, weiterentwickelt. Im Kontext der nordindischen devotionalen Musik bezeichnet *kīrtana* ein kollektives Singen von *bhakti*-Liedern, welches vor allem Caitanya (Bn.: চৈতন্য, 1486 – 1534) bekannt gemacht hat. Er trug diese Liedform nach seinen Reisen im Süden nach Nordindien und machte sie dort populär, s. JACKSON (2000:265).

⁹⁰ Eine Komposition in der karnatischen Musik beginnt in der Regel immer mit dem *pallavi*. Das *pallavi* kann im westlichen Musikverständnis als Refrain der Komposition betrachtet werden. Es wird nach dem *anupallavi*, sowie nach jedem *carāṇa* wiederholt. Das Verhältnis dieser drei Teile beträgt 1:2:4, wobei das *pallavi* der kürzeste Teil ist, s. RAMAKRISHNA (2012:9). Die Melodie des *pallavi* bewegt sich meist im mittleren und unteren Bereich der Tonleiter.

⁹¹ *Anupallavi* ist der zweite Teil einer Komposition und steht in der Regel zwischen *pallavi* und *carāṇa*. Es ist dem *pallavi* hierarchisch untergeordnet. In gewissen Kompositionen, z. B. jene von Muttusvāmin Dīkṣitā (Ta.: முத்துசாமி தீக்ஷிதர், 1775 – 1835), gibt es statt einem *anupallavi* ein sogenanntes *samaṣṭi-carāṇa*, s. RAMAKRISHNA (2012:9, 11). Die Melodie dieses Teils bewegt sich meist in den höheren Tonlagen.

⁹² Den grössten Teil einer Komposition bilden sogenannte *carāṇa*, was etwa dem westlichen Verständnis von Lied-Strophen entspricht. Sie folgen alle derselben Melodie.

⁹³ Eine historische Rekonstruktion der prä-karnatischen Form und Definition von *pada* konnte nicht gefunden werden. Selbst SKR spricht in seiner ausführlichen Einleitung vom «karnatischen» *pada* (1985a:48) und geht nicht auf die historische Entwicklung dieser Liedform ein. Auch Prof. AMY CATLIN, Ethnomusikologin an der UCLA, bestätigte, dass es zurzeit keine Aufarbeitung dieser Frage im Kontext indischer Musikforschung gibt (mündlich am 14.3.2016 in Los Angeles).

⁹⁴ Für eine ausführliche Abhandlung von *suḷādi* s. SATHYANARAYANA (2006:305ff.).

⁹⁵ *Ugābhōga* werden als unmittelbarer Ausdruck von Gedanken eines Poeten verstanden, die durchaus auch kritisch sein können, weswegen sie auch *nindāstuṭi* (Sa.: «Tadel-Lieder») genannt werden. Im literarischen Kontext kann ein *ugābhōga* als eine kanaresische Variante des *śloka* angesehen werden. In gesungener Form wird es in *rāga* aber ohne *tāla* wiedergegeben. Interessanterweise wird diese Kompositionsform in keinem der autoritativen Texte zur Musikwissenschaft genannt. Es gibt zwei unterschiedliche Auslegungen zum Begriff. Die eine sieht den Begriff *ugābhōga* als eine korrumpierte Form des Sanskrit-Begriffes *udgrahābhōga* an. Diese Liedform bezeichnet eine Verschmelzung von zwei *prabandha*-Formen aus der frühen indischen Musik: *udgraha* und *ābhōga*. Eine andere These ist, das Wort als eine Verbindung von *ud* und *ābhōga* anzusehen. Dieser Begriff soll eine Kompositionsform bezeichnen, die Erfahrungseindrücke erzählt.

musikalisch fixierten Rhythmus haben. Sie können frei in einer Art Sprechgesang oder als gesungener Vers interpretiert werden. Der Inhalt der *ugābhōga* ist tiefsinnig und philosophisch. Oft wird ein thematisch passender *ugābhōga* als Einführung zu einem entsprechenden *pada* gesungen.

Pillari gītē

Purandaradāsa erarbeitete zu Lebzeiten einen Plan der Gesangslehre, welcher bis heute in traditionellen karnatischen Musikschulen befolgt wird. Innerhalb dieses Curriculums hat er zahlreiche etüdenhafte Lehrstücke, genannt *pillari gītē*, hinterlassen, welche den Schüler in die Gesangsweisen und die wichtigsten Grund-*rāga* der südindischen Musik einweisen sollen. Dazu gehören die Stücke *śrīgaṇanātha*, *kuṁdagaura*, *kereyanīranu* und *padhumanābha*.⁹⁶ Weitere Musiker nach ihm ergänzten die Lehrstücke mit weiteren Kompositionen, die ihrer Meinung nach den Musikschüler entsprechend auf die nächstfolgende Ausbildungsstufe vorbereiten sollen.

Purandara nimmt einen prominenten Platz als Poet und Literat der kanaresischen Literatur ein. RANADE vergleicht ihn mit dem bekannten nordindischen Poeten Tulsidās (Hi.: तुलसीदास, 1497 – 1623):

«[...] Purandara occupies the same position in Kannada literature which Tulsidāsa occupies in Hindi. They can hardly be surpassed so far as their literary ability and poetic genius are concerned.»⁹⁷

Purandara werden 475'000 Kompositionen nachgesagt, diese Zahl nennt er in einer seiner Kompositionen.⁹⁸ Auch der spätere *haridāsa* Vijayadāsa spricht angeblich von einer halben Million Lieder.⁹⁹ Tatsächlich sind rund tausend Lieder erhalten, wobei eine genaue Angabe nicht möglich ist.¹⁰⁰ Aufgrund der grossen Diskrepanz zwischen den tatsächlich vorhandenen Liedern und der überlieferten Zahl geht die allgemeine Annahme davon aus, dass Purandaras und Vijayas Zahlen symbolisch für «eine grosse Anzahl» zu verstehen sind.¹⁰¹ Es

⁹⁶ Ausführlicher dazu s. SATHYANARAYANA (2006:450f.).

⁹⁷ RANADE (1970:8)

⁹⁸ Diese Zahl nennt Purandara angeblich in der Komposition *vāsudēvana nāmāvalīya* (Kn.: «Namenreihe des Vāsudēva»), s. BKS (1965c:93), PGR (2010:512) oder SAMBAMOORTHY (1982:23). Die Legende besagt, dass Purandara das Ziel verfolgte, zeitlebens 500'000 Lieder zu komponieren. Einer seiner Söhne oder Vijayadāsa soll nach Purandaras Tod einen Traum gehabt haben, in welchem Purandara ihn bittet, die verbleibenden 25'000 Lieder zu komponieren. Hierzu muss gesagt werden, dass 475'000 Lieder einer Tagesproduktion von ca. 30 Liedern entsprechen würde, was eher unwahrscheinlich scheint. SKR (1985a:44) und BENERI (1926-1927:299) zweifeln daher auch an der Urheberschaft des Liedes, welches diese Zahl nennt und SKR vermutet, dass Vijayadāsa dieses Lied komponiert hat. Ich gehe daher davon aus, dass diese Zahl eine für die Legende Purandaras ideologisierte Zahl ist und nicht den Tatsachen entspricht.

⁹⁹ S. SKR (1985a:42); Aufgrund des fehlenden Nachweises bei SKR konnte das entsprechende Lied nicht ermittelt werden.

¹⁰⁰ Von den drei grössten Editionen, die für diese Arbeit hinzugezogen wurden, enthält SKR 980, PGR 1175 und BKS 933 Lieder. ASP behauptet (1992:iv), dass 8000 Lieder in Manuskripten überliefert sind. KUCKERTZ (1994:278) erwähnt Palmblattstreifen, die im Folklore-Museum in Mysore gelagert werden, allerdings seien diese noch nicht entziffert (Stand 1994).

¹⁰¹ Vgl. JACKSON (1998:73); Dass Zweifel über die Richtigkeit dieser Zahl auch unter praktizierenden traditionellen Musikern bestehen, bestätigte mir B. K. Chandramouli (mündlich am 31.1.2013 in Bangalore), Sohn der Expertein in Purandara-Liedern, Rajamma Keshavamurthy (ausführlicher zu Keshavamurthy s. u.). SHAR-

ist der Forschung nicht bekannt, ob Purandaradāsa seine Stücke in schriftlicher Form festgehalten hat.¹⁰² Was mit seinen Stücken nach seinem Tod 1564 geschah, ist nicht überliefert. THIELEMANN (1999) bezweifelt einerseits, dass seine Musik in einer Lehrer-Schüler-Linie überliefert wurde, denn

«[...] since Purandara *dāsa*'s sons, who, in Vijayanagara, used to perform together with their father, did no more appear in public later on, and no source mentions disciples. Keeping in mind the extraordinary popularity that Purandara *dāsa* enjoyed during lifetime both as a singer and as a bhakti saint, we may assume that his songs were preserved as a religious heritage by the followers of the Madhva Sampradāya to which Purandara *dāsa* belonged. This hypothesis is supported by the fact that the verses are indeed sung in Madhvaite tradition to the present day.»¹⁰³

Doch auch die ununterbrochene Überlieferung innerhalb des *mādhva-sampradāya* ist fraglich, denn nach der Invasion in Vijayanagara um 1565 durch die muslimischen Sultanate¹⁰⁴ gibt es einen Unterbruch in der Tradition der *haridāsa*. Es ist unklar, was in den folgenden fünf Jahrzehnten mit der Musik-Tradition der Mitglieder geschah und inwiefern die politische Instabilität den Erhalt der mündlichen Überlieferung beeinträchtigte.¹⁰⁵ SHARMA (2008) macht diese politische Instabilität der Region für den Verlust von Purandararas Hinterlassenschaft verantwortlich:

«The shifting of the centre of gravity of S. Indian culture from Vijayanagar to regions further south, after the fall of Vijayanagar, was to a great extent responsible for the undeserved oblivion which enveloped the splendid contributions of Purandara *dāsa*.»¹⁰⁶

Purandaradāsas Lieder gerieten somit nach seinem Tod in Vergessenheit und wurden der

MA (2008:519) nennt als weitere Möglichkeit, dass mit der Zahl von 475'000 die einzelnen Worte in seinen Kompositionen gemeint sein könnten. SKR bezweifelt diese Annahme (1985a:45), da in diesem Fall jedes der überlieferten Lieder 475 Wörter enthalten müsste.

¹⁰² Laut SKR (1985a:45) gibt es keine schriftliche Niederschrift von Purandara selbst. In seinen Augen ist daher die Verlässlichkeit jeder schriftlichen Form von Purandararas Liedern fraglich. Diese Problematik herrscht allgemein bei allen *dāsa*-Liedern, s. BENERI (1926-1927:296).

¹⁰³ THIELEMANN (1999:237)

¹⁰⁴ Ausführlicher dazu s. u. unter «Historischer Hintergrund der Lieder».

¹⁰⁵ Vgl. JACKSON (1998:74).

¹⁰⁶ SHARMA (2008:519); Die historische Lücke, bzw. der fehlende Nachweis für literarische oder musische Aktivität nach dem Niedergang des Vijayanagara-Reiches besteht jedoch auch für den Rest der kanaresischen Literatur, s. HALAPPA (1971:469).

Legende nach erst ca. 100 Jahre später, in der Zeit von Vijayadāsa, wiederentdeckt, gesammelt, niedergeschrieben und erneut verbreitet.¹⁰⁷ Es ist ungewiss, wie viele seiner Werke verloren gingen und inwiefern die ursprüngliche Form der Stücke beibehalten wurde.¹⁰⁸ Während die Struktur der Stücke sowie die Inhalte eine relative Stabilität aufweisen, sind der genaue Wortlaut und die Melodieführung Aspekte, die der Dynamik der mündlichen Tradition unterworfen sind. Das zeigen auch die verschiedenen Versionen von jeweils demselben Stück, welche heute im Umlauf sind.¹⁰⁹ Mit grosser Wahrscheinlichkeit werden heute auch Lieder zu Purandaras Urheberschaft gezählt, die von späteren *dāsa* in seinem Namen komponiert wurden. Die Datenlage in Bezug auf verschriftlichte Purandaradāsa-Texte ist aufgrund genannter geschichtlicher Entwicklungen schlecht und kann sowohl epigraphisch als auch mittels Manuskripten¹¹⁰ nur bedingt unterstützt werden.¹¹¹ Einzelne Lieder sind teils in schriftlichen Werken, wie z.B. dem *Sanġītasarāmṛta*¹¹², oder in Inschriften auf Kupfer-

¹⁰⁷ Vgl. VARADARAJA RAO (2001:883); Der Umstand, dass Vijayadāsa Purandaras Lieder gesammelt hat, wird von praktisch allen Autoren erwähnt, wobei völlig offenbleibt, wie diese Wiederentdeckung und Sammlung von völlig vergessenen Stücken vor sich ging. Keiner der Autoren, s. z. B. PESCH (1999:204) oder JACKSON (1998:70), macht Angaben dazu. KUCKERTZ (1994:278) nennt ohne Nachweis Inschriften an Palastmauern als Quellen. SKR (1985a:45) hält fest, dass bestimmte Lieder aufgrund ihres Stils und der Sprache klar als «echte» Purandara-Lieder ausgeschlossen werden können und vermutlich von späteren Musikern, wie Vijayadāsa, im Namen von Purandara komponiert wurden. Die Legende von Vijayadāsas Traum, in dem Purandara diesem erschien und ihm den Auftrag gab, seine Werke zu sammeln und zu vervollständigen, kann zwei Ursachen haben: 1. Sie dient dazu, Vijayadāsa Autorität zu verleihen, oder 2., die Lieder stammen überhaupt nicht von Purandara, sondern von Vijayadāsa, und dieser gab ihnen Purandara als Pseudo-Autor. SKR (1985a:15ff.) weist auf die Publikation von Gorabala Hanumanta Rao hin, angeblich: Hanumantha Rao, G. (Ed.): Lingusugur: Karnataka Haridasa Sahitya. Journal Bimonthly (o. J.) (nicht nachweisbar). Hanumanta Rao sammelte darin angeblich die Lieder von Vijayadāsa, in welchen er über Purandara spricht. Aus diesen gehe beim näherem Betrachten hervor, dass Vijayadāsa keine konkreten Fakten zu Purandaras Biografie liefert. Er nenne z. B. weder Purandaras ursprünglichen Namen noch den seines Vaters. SKR interpretiert daher, dass Vijayadāsa keine Kenntnis von Purandaras Leben hatte und sich ebenfalls nur auf die Legenden stützte, die im Umlauf waren.

Bis das Gegenteil erwiesen ist, nehme ich an, dass die Überlieferung von Purandaras Liedern nicht völlig unterbrochen war, wie die Tradition annimmt, und dass Vijayadāsa tatsächlich im Wesentlichen Lieder gesammelt hat, die im Umlauf waren und auf Purandara zurückgeführt werden können. Eine Überprüfung der Autorenschaft wäre nur aufgrund einer breit angelegten stilkritischen Analyse möglich, die im Rahmen dieser Dissertation nicht zu führen ist. Es ist durchaus möglich, dass unter den in dieser Arbeit behandelten Liedern auch solche eines Pseudo-Purandara enthalten sind. Für das Thema ist jedoch wichtig, dass die Lieder heute Purandara zugeschrieben werden.

¹⁰⁸ Ausführlicher zur Dynamik von mündlich überlieferten Texten und zur Melodieführung s. u. in Kapitel 3.

¹⁰⁹ Ein diesbezügliches Beispiel wird in dieser Arbeit behandelt: *Jagaduddhāraka* bzw. *jagaduddhārana* (Kn.: «Der, der die Welt trägt»), s. u. in Kapitel 3. Trotz der nicht zurück verfolgbaren Tradierungskette teile ich hierbei nicht die Meinung von KUCKERTZ (1994:281), der anzweifelt, dass Purandara absichtlich verschiedene Versionen desselben Lieds hinterliess. In Anbetracht dessen, dass Purandara keines seiner Stücke selbst verschriftlichte, halte ich es für denkbar, dass er während seinen Aufhalten an unterschiedlichen Orten seine eigenen Lieder stets neu formulierte, woraus unterschiedliche Versionen desselben Stück entstanden sein können. Was KUCKERTZ (ebd.) für die Entstehung unterschiedlicher Melodien desselben Lieds in Betracht zieht, nämlich dass sie durch Umsingen oder Zurechthören einer «Urfassung» in Umlauf gekommen sind, halte ich für die Entstehung verschiedener Textversionen noch wahrscheinlicher.

¹¹⁰ Einer der grössten Bestände an Manuskripten zu Purandaradāsas Liedern sowie zu den Kompositionen weiterer *dāsa* findet sich in der Mysore Universität am Institut für kanaresische Literatur. Der Zustand der Manuskriptkartei sowie der Manuskripte selbst ist chaotisch und sehr provisorisch (Stand 2013, s. Abb. 4). Die Manuskripte bestehen zum grössten Teil aus Abschriften und sind kaum älter als 100 Jahre. Die Qualität der Abschriften ist ebenfalls fragwürdig.

¹¹¹ S. VERGHESE (1995:114).

¹¹² Ausführlicher zum *Sanġītasarāmṛta* s. u.

oder Steinplatten überliefert.¹¹³ Weitere Hinweise sind nicht bekannt. Interessant hierbei ist die Tatsache, dass Purandaras Werke zwar im *Saṅgītasarāṃṛta* von König Tulajā II zitiert werden, aber in der *Saṅgītasudhā* von Govinda Dīkṣitā, die etwa 150 Jahre früher ebenfalls in Thanjavur (Ta.: தஞ்சாவூர், *thanjavūr*) entstand¹¹⁴, keinerlei Erwähnung findet. Der Legende nach flüchteten Purandaradāsas Söhne nach dem Fall der Stadt Vijayanagara nach Südwestindien in den heutigen Bundesstaat Maharashtra, wo sie und ihre Nachkommen in der Sprache Marathi Handschriften von Purandaras Liedern erstellten. In Verbindung mit der oben genannten Feststellung besteht die These, dass Purandaras Lieder bis ins 18. Jh. hauptsächlich in Maharashtra überliefert wurden und erst durch die Herrschaft der Marathen-Könige in Thanjavur wieder Bestandteil der südindischen Überlieferung wurden.¹¹⁵



Abb. 4: Prof. T. N. Nagaratna vor einem Teil des Purandara-Manuskriptbestands der Universität Mysore, 2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)

SKR nennt eine Lieder-Sammlung aus Marathi-Inschriften von Ābāje Rāmacandra Sāvāṃta, die 1880 in Belgaum veröffentlicht wurde.¹¹⁶ BKS erwähnt in seinen Handschriften eine Marathi-Sammlung der Pārṅghri-Familie aus Belgaum und datiert diese zwischen 1850 und 1890.¹¹⁷ Ob es sich bei diesen Handschriften um Überlieferungen durch Purandaras Nachkommen handelt, ist jedoch unklar.

¹¹³ S. KUCKERTZ (1996a:712).

¹¹⁴ S. TuISS (1942:87 & 150) und SATHYANARAYANA (2006:148). Ausführlicher zur *Saṅgītasudhā* s. u.

¹¹⁵ Vgl. SKR (1985a:11); Die Nähe zur Region von Maharashtra und der Sprache Marathi ist bereits zu Purandaras Lebzeiten gegeben, was alleine die Tatsache zeigt, dass der Tempel von Viṭhala, Purandaras Lieblingsgott, in dieser Sprachregion liegt. SKR (1985a:25) schreibt des Weiteren von einer stilistischen Beeinflussung Purandaras durch die Marathi-Dichter des *acyuta-pantha*.

¹¹⁶ S. SKR (1985a:11); S. u. unter Fn. 129.

¹¹⁷ BKS (1964a:1)

1.1.3. Beschäftigung mit der *haridāsa*-Literatur im 19. und 20. Jahrhundert

Zu den Anfängen der neuzeitlichen Beschäftigung mit der Literatur der *haridāsa* und einer Exegese derselben gehören die deutschen Missionare GOTTFRIED HARTMANN WEIGLE (1816 – 1855) und HERMANN FRIEDRICH MÖGLING (1811 – 1881). WEIGLE (1848) veröffentlichte einen Artikel zur kanaresischen Sprache mit Hinweisen zu den *dāsa*-Dichtern und mit der Übersetzung eines Stücks von Purandaradāsa.¹¹⁸ MÖGLING (1860 & 1864) publizierte zwei Artikel zu den Liedern der *haridāsa*. Er beschrieb darin die Eigentümlichkeiten der *dāsa*-Poesie und übersetzte Lieder von Purandaradāsa und Kanakadāsa. Diesen Arbeiten folgte der Missionar und Kannada-Sprachwissenschaftler FERDINAND KITTEL¹¹⁹ (1832 – 1903), der einen ausführlichen Artikel über die Literatur der *dāsa* und über die einzelnen Dichter veröffentlichte.¹²⁰ Er erwähnt darin MÖGLINGS Lieder-Sammlung von 402 *dāsara-pada*, aus welcher 1852 eine Auswahl von 174 Liedern in Mangalore gedruckt wurde.¹²¹ 1870 wurde MÖGLINGS Publikation in einer Neuauflage in Bangalore vom Missionar J. GARRETT¹²² mit KITTELS Beteiligung herausgegeben.¹²³ KITTEL nannte die Bewegung der *dāsa* zwar «Sektiererei» und die *dāsa* selbst «Förderer des Götzendienst»¹²⁴, leistete aber trotz dieser missionarischen Haltung Pionierarbeit, u.a. in der Analyse der Metrik der *dāsa*-Lieder.¹²⁵ Ausserdem sammelte er Daten zu den einzelnen Dichtern, über die religiösen Anliegen der Sänger und veröffentlichte Übersetzungen. Die Arbeit dieser deutschen Missionare war besonders für die indischen Literaten und für eine Wahrnehmung der *dāsa*-Lieder als ein eigenes literarisches Genre wegweisend. Die ersten indischen Publikationen von Purandaradāsa-Werken folgten innert kürzester Zeit. 1868 wurde eine der ersten Liedersammlungen in Kannada von der Karnataka Universität Dharwad herausgegeben¹²⁶ und knappe zwei Jahrzehnte später in Belgaum in der Sprache Marathi¹²⁷. Dieses Bewusstwerden der *dāsa*-Lyrik als Text-Tradition hatte für die Forschung über Purandara zweierlei Konsequenzen. Einerseits begann man Purandara historisch, musikwissenschaftlich und literarisch zu kontextualisieren. Andererseits wollte man die Tradition dokumentieren und begann die Werke der *dāsa* zu sammeln, zu verschriftlichen und sie mit einer Notation musikalisch zu fixieren.

¹¹⁸ S. WEIGLE (1848:279f.).

¹¹⁹ Zur Biografie von KITTEL und seinem Leben in Indien s. MULLA (2006).

¹²⁰ KITTEL (1873); Dt. Version s. WENDT (2006b:86ff.); Dieser Artikel war laut HOCKE (2006:286) eine Weiterbearbeitung eines Quartalsreports, welchen KITTEL bereits 1864 verfasste.

¹²¹ Das Archiv des Theological College Mangalore besitzt den Lithographie-Band von MÖGLING aus dem Jahr 1852, in welchem auch einige Stücke Purandaradāsas enthalten sind.

¹²² Garrett war ein Missionar der presbyterianischen Kirche Amerikas, s. The Foreign Missionary Chronicle (1841:70). Er baute und leitete als erster Rektor die Central High-School in Bangalore, heute bekannt als Bangalore Palace.

¹²³ S. SKR (1985a:49) & HOCKE (2006:286).

¹²⁴ WENDT (2006b:92 & 94)

¹²⁵ S. HAVANUR (2006:319) & WENDT (2006b:58ff.); Vgl. [Nāgavarmana Kannada Chandassu, 1988].

¹²⁶ Karnāṭaka viśvavidyālayavara saṁgraha (1868): *Purandaradāsara padagaḷu*. Dharavāḍa.

¹²⁷ Ābāje rāmacaṁdra sāvāṁta (1880 – 1894): *Dāsara padagaḷa saṁgraha, bhāga 1-4*. Beḷagāṁvi; SKR (1985a:49f.) berichtet von weiteren Ausgaben, darunter die erste Ausgabe in Telugu um 1894 in Madras und eine weitere in Bangalore von T. N. Krishnanyashetty um 1914. Beide Ausgaben sind in Europa nicht erhältlich.

Diese Entwicklung lässt sich jedoch nicht nur auf den Umgang mit den *dāsa*-Liedern begrenzen, sondern war eine Folge der allgemeinen Entwicklung der indischen Musikethnologie und -wissenschaft. Ein Auszug aus der englischen Zeitschrift *The Harmonicon* von 1824 zeigt, dass der anfängliche Eindruck, welcher die indische Musik ausserhalb Indiens hinterliess, alles andere als Wertschätzung und Verständnis hervorrief:

«With respect to their present music, it is for the most part of a noisy kind, and without any pretension to beauty or system; a few of their melodies, however, possess a lovely simplicity, and there are others of a peculiar and agreeable wildness of character.»¹²⁸

Solche Reaktionen waren prägend für die westlich gebildeten Musiker in Indien, und motivierten sie, ihre Musik auf ein wissenschaftliches Fundament stellen zu wollen. RANADE, der sich für die Etablierung der Musikethnologie in Indien engagierte, hebt den Beitrag der ersten europäischen Musikethnologen für die Forschung Indiens hervor:

«It is rarely realised that the British ethno-musicologists – cultural musicologists as I prefer to call them – represent an intensive attempt to reach the deeper levels of the Indian mind. The Indologist's endeavour would have remained incomplete without the reinforcement received from the cultural musicologists.»¹²⁹

Die Konfrontation mit westlicher Geisteswissenschaft veranlasste indische Musikwissen-

¹²⁸ [Author unknown] (1824:221)

¹²⁹ RANADE (1992:7); Zu diesen frühen Wegbereitern der indoeuropäischen Forschung in indischer Musik können der Orientalist Williams Jones (1746 – 1794), die Musikwissenschaftler A. H. Fox Strangways (1859 – 1948) und Ernest Clements (1873 – ?), der Musiker John H. Foulds (1880 – 1939) und der Indologe Arnold Adriaan Bake (1899 – 1963) gezählt werden. Ausführlich zu Jones, Fox Strangways und Clements und ihre musikwissenschaftliche Arbeit s. JAIRAZBHOY (2008:349ff.).

Jones war ab 1783 über zehn Jahre lang Richter am High Court in Kalkutta und publizierte 1792 einen Artikel zur indischen Musik: Jones, W. (1792): *On the Musical Modes of the Hindus*. In: *Asiatick Researches*, iii (1792), S. 55–87; repr. in E. Rosenthal: *The Story of Indian Music and its Instruments* (London, 1928/R), S. 157–204. Der Artikel wurde 1802 von Johann Friedrich Hugo Freiherr von Dalberg (1760 – 1812) ins Deutsche übersetzt: Jones, W., & Dalberg, F. H. (1802). *Über die Musik der Indier: Eine Abhandlung*. Erfurt: Beyer und Maring. Übers. aus dem Engl.

Fox Strangways besuchte Indien zwischen 1893 und 1910 mehrmals, woraus das Buch *The Music of Hindostan* (1914) entstand. Er war eng verbunden mit dem bengalischen Dichter Rabindranath Tagore.

CLEMENTS veröffentlichte 1913 das Buch *Introduction to the study of Indian music: An attempt to reconcile modern Hindustani music with ancient musical theory and to propound an accurate and comprehensive method of treatment of the subject of Indian musical intonation*. 1920 publizierte er *Rāgas of Tanjore*, worin er als einer der ersten westlichen Musikwissenschaftler die Kompositionen von verschiedenen *vāggeyakāra* in westlicher Musik-Notation niederschrieb. Das Buch wurde 1988 von KUPPUSWAMY und HARIHARAN erneut herausgegeben. Die Notation ist einfach nachvollziehbar und gibt die indische Singweise ziemlich genau wieder.

Foulds war englischer Komponist und Dirigent, welcher durch die Theosophie 1935 nach Indien gelangte. Er interessierte sich vor allem für Volkslieder, spirituelle Musik, *rāga* und arbeitete experimentell, indem er versuchte, die indische und westliche Musik zu verbinden. Foulds hat zwar keinen schriftlichen Beitrag zur Musikwissenschaft geleistet, doch war er als europäischer Musiker in seiner Wahrnehmung der karnatischen Musik ein Pionier.

Bake gilt als Pionier in der Nutzung der Reproduktionstechnik für die Musikwissenschaft. Bakes grösster Beitrag zur Musikethnologie und der Forschung in indischer Musik besteht in seinen zahlreichen Ton- und Video-Aufnahmen, die er zwischen 1930 und 1956 in Indien, Nepal, Pakistan und Sri Lanka machte.

schaftler über offengelegte Defizite zu diskutieren, wie z.B. einer fehlenden genormten Notation. Gerade für Musiktraditionen wie jene von Purandara bedeutete das fehlende Schriftbild der karnatischen Musik einen stetigen Verlust von Lied-Material, welches durch die mündliche Tradierung verloren ging. Ein Beispiel für das Bestreben, diesem Verlust entgegenzuwirken, ist der karnatische Musiker Karigiri Rao (Kn.: ಕರಿಗಿರಿ ರಾವ್, 1853? – 1927) aus Mysore (Kn.: ಮೈಸೂರು, *maisūru*), der Ende des 19. Jh. kanaresische Abschriften von Purandaradāsa-Marathi-Manuskripten sammelte und als einer der ersten Audio-Aufnahmen von *dāsa*-Liedern erstellte.¹³⁰ V. N. BHATKHANDE (Mr.: विष्णू नारायण भातखंडे 1860 – 1936) war in der beginnenden musikwissenschaftlichen Arbeit Indiens ein Pionier und einer der ersten Musikwissenschaftler, der sich nicht nur auf Theorien aus Sanskrit-Quellen stützte, sondern auch Recherchen in der gelebten nordindischen Musik betrieb und daraus neue Theorien entwickelte.¹³¹ Ein weiterer ähnlicher Beitrag zur indologischen Musikforschung war O. C. GANGOLY's (Bn.: অর্ধেন্দ্র কুমার গঙ্গুলি, 1881 – 1974) Werk über *rāga* und *rāginī*¹³², welches 1935 erstmals erschien. Diese und ähnliche Beschäftigungen der indischen Musikwissenschaft, der langsam beginnenden musikethnologischen Forschung und der «Textualisierung» des Lied-Materials verstärkten das Ineinandergreifen von Textkultur und den mündlichen Musiktraditionen Indiens.¹³³

Nach der Jahrhundertwende von 1900 wurden von Musikwissenschaftlern und Musikern Anstrengungen unternommen, einen Überblick zu den existierenden Stücken in der Purandara-Tradition zu schaffen, indem sie teils mehrbändige Editionen hervorbrachten, die das Werk Purandaradāsas dokumentieren sollten. Pavanje Guru Rao (Kn.: ಪಾವಂಜಿ ಗುರುರಾವ್, 1869 – 1948) war Gründer des Handschriften-Archivs in Udupi (Kn.: ಉಡುಪಿ, *udupi*), welches im Besitz von entsprechenden Purandara-Handschriften war.¹³⁴ Zwischen 1917 und 1932 veröffentlichte er, mithilfe des Śrīman Madhvasiddhārta Gramthālaya fünf Bände mit Purandara-Kompositionen.¹³⁵ Seine Edition stellt die erste Druckausgabe von *dāsa-sāhitya* dar, die systematisch gesammelt und editiert wurde.¹³⁶ Die Edition beinhaltet 1024 *pada* und

¹³⁰ S. <http://kacbe.in/35/Evolution.html> – Zuletzt geprüft am 26.3.2015; Der Nachweis zu seiner Publikation fehlt. Rao war der Hofmusiker von Mahārāja Cāmarāja Oḍeyar (Kn.: ಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯರ್, regn. 1868 – 1894) und schrieb zwei Werke über die Musik: die *Saṅgīta Subodhinī* und die *Gānavidyārahasya Prakāśinī*. Er gehörte zu den ersten in Mysore, die ein Aufnahmegerät, einen sogenannten Wachszyylinder, besaßen, s. OEMI (2011:709). Seine Werke sind nicht mehr erhältlich. Mehr zu Rao s. u.

¹³¹ BHATKHANDE (2004); Mehr zu BHATKHANDES Theorien und Reaktionen darauf s. JAIRAZBHOY (2008:356ff.).

¹³² GANGOLY (2004)

¹³³ Dazu gehören die Werke von Subbarama Dikshitar's *Saṅgīta Sampradāya Pradarśinī* (1904), welches in Telugu und Sanskrit erschienen ist, Chittibabu Naidus *A Key to Indian Music* (1925) welches heute nicht mehr erhältlich ist, und N. S. Ramachandrans *The Ragas of Karnatic Music* (1938), welches sich eingehend mit der karnatischen Musiktheorie und den entsprechenden Quellen beschäftigt. Das Werk von Subbarama Dikshitar gibt es in Englischer Übersetzung, z.B. von Venugopala Rao (2011).

¹³⁴ S. PGR (2010:11).

¹³⁵ Nähere Angaben dazu s. SKR (1985a:50). Im Zeitraum von Guru Rao und im darauffolgenden Jahrzehnt publizierten auch andere Autoren ähnliche Arbeiten, darunter Subodha Rama Rao (n.d.) und eine vierbändige Publikation von Lakshminarayana und Venkataramanacharya, publiziert um 1940 in der Tulunadu Press, s. SKR (1985a:50). Diese sind jedoch alle nicht mehr zugänglich.

¹³⁶ Die Bände wurden in überarbeiteter Form von VISHNU BHATTA [Viṣṇubhaṭṭa] (Kn.: ಪಾದೇಕಲ್ಲು ವಿಷ್ಣು ಭಟ್ಟ, n.d.) im Jahr 2010 erneut herausgegeben. VISHNU BHATTA (2010:12ff.) bearbeitete und strukturierte Guru

151 *ugābhōga* und ist neben der Ausgabe von KRISHNASHARMA¹³⁷ bis heute die umfangreichste Sammlung von Purandaras Liedern.¹³⁸

Mit der Etablierung der Madras Music Academy und der Gründung des JMA¹³⁹ nahm auch das Interesse der praktizierenden südindischen Musiker zu, sich an der Diskussion über Musik und ihren Grundlagen zu beteiligen. Als Beispiel sind hier M. K. Vasudevachar (Kn.: ಮೈಸೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್, 1865 – 1961)¹⁴⁰ und Tiger Varadachariar (Ta.: டைகர் வரதர், 1876 – 1950)¹⁴¹ zu nennen, die stellvertretend für eine Reihe von karnatischen Musikern begannen, ihr Wissen und ihre Meinung zu Themen der karnatischen Musik in Artikeln zu publizieren.¹⁴² Auf der anderen Seite engagierten sich auch immer mehr Indologen, die selbst Laienmusiker waren, für die Aufarbeitung historischer Nachweise aus der Sanskrit-Literatur und für die Dokumentation bestehender Kompositionen. Hierbei hervorzuheben sind T. V. SUBBA RAO (Kn.: ಟಿ. ವಿ. ಸುಬ್ಬ ರಾವ್, 1891 – 1958)¹⁴³, P. SAMBAMOORTHY [Sambamurthy] (Ta.: பிசு சம்பமூர்த்தி, 1901 – 1973)¹⁴⁴ und V. RAGHAVAN (Kn.: ವೇಂಕಟರಮಣ

Raos Ausgabe.

¹³⁷ S. u.

¹³⁸ Es ist von allen für diese Arbeit konsultierten Lieder-Sammlungen die einzige Edition, die alle in dieser Arbeit analysierten Stücke enthält.

¹³⁹ Von allen Institutionen ist die Music Academy Madras die grösste und einflussreichste in Südindien. Das *Journal of the Music Academy Madras* (JMA) wurde kurz nach der Gründung der Music Academy erstmals 1929 herausgegeben und erschien seither regelmässig in englischer Sprache. Ursprünglich hauptsächlich als Protokoll der jährlich stattfindenden Musik-Konferenzen in Madras gedacht, entwickelte sich die Zeitschrift zum Sprachrohr und zur Austauschplattform verschiedener Musikwissenschaftler und Musiker, um Themen der karnatischen Musik und des klassischen indischen Tanzes zu debattieren. Heute unterhält die Music Academy Madras ein Web-Journal, die älteren Ausgaben der Zeitschrift sind online abrufbar, s. CATLIN (2000:212) und <http://musicacademymadras.in> – Zuletzt geprüft am 2.8.2015.

¹⁴⁰ Für eine ausführliche Darstellung von Vasudevachar s. YOGANARASIMHAN (1994:122ff.).

¹⁴¹ Für eine ausführliche Darstellung von Varadachariar s. RAMANATHAN (1994:222ff.).

¹⁴² S. Varadachariar, Tiger (1930): *A Note On Hindola And Allied Ragas*. In: JMA (1), S. 235-236; Vasudevachar, M. K. (1947): *Comparitive [!] study of Thyagaraja and other Vaggeyakaras*. In: JMA (18), S. 35–41.

¹⁴³ SUBBA RAO forschte als Musikwissenschaftler zu den *haridāsa* und zu Tyāgarāja und publizierte die Ergebnisse im JMA. Z. B. SUBBA RAO, T. V. (1940): *Karnataka Composers*. In: JMA (11), S. 22-47; SUBBA RAO, T. V. (1953): *Giripai Of Tyagaraja*. In: JMA (24), S. 98-103; SUBBA RAO, T. V. (1943): *Kanakadas*. In: JMA (14), S. 40-50; SUBBA RAO, T. V. (1943): *The University Of Tyagaraja*. In: JMA (14), S. 80-85; SUBBA RAO, T. V. (1947): *Tyagaraja On Music*. In: JMA (18), S. 107-114; SUBBA RAO, T. V. (1951): *Modernity Of Tyagaraja*. In: JMA (22), S. 136-141; SUBBA RAO, T. V. (1947): *The Uniqueness Of Tyagaraja*. In: JMA (18), S. 73-80; SUBBA RAO, T. V. (1942): *Karnataka Composer*. In: JMA (13), S. 44-70. Die meisten dieser Artikel publizierte er gesammelt in *Studies in Indian Music* (1962). In SUBBA RAO & JANAKIRAMAN (1993) publizierte er eine Bearbeitung des Sanskrit-Textes *Saṅgītasarāmrta* von König Tulajā und brachte damit die Problematik der fehlenden Notation in der karnatischen Musik wieder auf den Tisch. In seinem Werk bringt König Tulajā Beispiele für verschiedene *rāga* in einer rudimentären Devanagari-Notation. Ausführlicher dazu s. u. SUBBA RAO (1962:237). Er bedauert an anderer Stelle, dass sich die praktizierenden Musiker seines Erachtens zu wenig darum bemüht haben, sich dem Problem der Notation und anderen Themen der indischen Musik zu widmen:

«It is a pity that the exponents of the two great systems of Indian Music have not been very anxious to come into close personal contact to compare notes, to discuss common problems and to devise effective means to preserve and develop the art in all its branches.»

¹⁴⁴ SAMBAMOORTHY gilt bis heute als grösster Musikwissenschaftler der karnatischen Musik des 20. Jh. und studierte als einer der wenigen indischen Musikforscher die westliche vergleichende Musikwissenschaft. Er studierte in München unter CURT SACHS (1881 – 1959), sowie Violine und Flöte an der staatlichen Akademie der Tonkunst. SAMBAMOORTHYS Arbeit ist ein gutes Beispiel für die Bemühungen, die indische Musik nicht orientalistisch oder als Teil der Musikethnologie, sondern als Bestandteil der «Menschheitsmusik» anzuse-

ರಾಘವನ್, 1908 – 1979)¹⁴⁵. Wie die karnatische Musik ihr Ton-Material in einer geeigneten und nachvollziehbaren Notation fixieren kann, war weiterhin eine Debatte, in der sich Traditionalisten wie RAGHAVAN¹⁴⁶ und zukunftsorientierte praktizierende Musiker nicht einigen konnten.¹⁴⁷ Erste Versuche, diese Lücke in der Tradition von Purandara zu füllen, unternahm die Mutter der berühmten karnatischen Sängerin M. L. Vasanthakumari¹⁴⁸ (Ta.: மெட்ராஸ் லலிதாங்கி வசந்தகுமாரி, 1928 – 1990), Madras Lalithangi (Ta.: மெட்ராஸ் லலிதாங்கி, 1910 – 1950). Sie arbeitete mehrere Jahre daran, Kompositionen von Purandaradāsa zu sammeln, um sie in gedruckter Form herauszugeben. Mithilfe des Musikwissenschaftlers R. R. AYYANGAR [Iyengar] (Ta.: ரம்கராமாநுஜந் ஐயங்கார், 1901 – 1980) verwirklichte sie ihr Ziel und brachte 1941 *Sri Purandara Mani Malai* heraus, die erste Publikation von Purandaras Liedern mit Notation in Tamil, Telugu und Devanagari.¹⁴⁹ AYYANGAR war Schüler von Veena Dhanammal (Ta.: வீணை தனம்மாள், 1867 – 1938)¹⁵⁰, der letzten grossen *vīṇā*-Musikerin einer *devadāsī*-Tradition, und publizierte weitere Lieder-Sammlungen, darunter Editionen zu Kompositionen Tyāgarājas¹⁵¹ (Te.: త്യാగరాజ, 1767 – 1847)

hen. Aufgrund seiner Ausbildung werden SAMBAMOORTHYS Werke und ihre umfassende Fülle an Informationen auch von westlichen Musikologen geschätzt, s. KAUFMANN (1991:x). Als Vorsteher des Musikdepartments der Universität Madras baute er 1937 die vergleichende Musikwissenschaft als neues Fach auf, s. CATLIN (2000:213). Diese vergibt mittlerweile auch den Dokortitel. Einige der dort ausgebildeten Musikwissenschaftler konnten an westlichen Instituten weiterarbeiten, so z.B. T. VISWANATHAN, welcher als Professor für Ethnomusikologie an der Wesleyan Universität Connecticut arbeitete (s. u.). In seinen Büchern stellte SAMBAMOORTHY erstmals die Inhalte der mündlichen Musiktradition zusammen und konzipierte Reader-artige Führer für Studenten der karnatischen Musik. Seine sechsbändige Publikation *South Indian Music* gilt heute als Referenzwerk in der karnatischen Musikausbildung, s. RAMANATHAN (2000:453):

«[Those books] of Professor P. Sambamurthy have dominated the institutional scene since the 1930s and have influenced the form and content of all subsequent books. In fact, Sambamurthy's contribution has been phenomenal, not only to the world of books but the entire process whereby the discipline of music has been introduced into the educational institutions of South India. No discussion of the subject would be complete without reference to him.»

Seither sind seinem Beispiel viele indische und westliche Musiker gefolgt und haben ähnliche Monografien zur karnatischen Musiktheorie herausgegeben. Darunter sind PESCH (1999), PANCHAPAKESA IYER (2008) und JANAKIRAMAN (2008).

¹⁴⁵ RAGHAVAN war Redaktor des JMA und publizierte zu einem breiten Feld über Tanz, Musik und indischer Literatur. Zu RAGHAVANS Beitrag in der Forschung zu Tanz s. u. in Kapitel 2. Zu seinen namhaftesten Publikationen gehört eine Kompositionssammlung von Muttusvāmin Dīkṣitā: RAGHAVAN, V. (1975): *Muttuswami Dikshitar*. Bombay: National Centre for the Performing Arts.

¹⁴⁶ RAGHAVAN (2007:176ff.) war gegen eine Übernahme von westlichen Methoden in der indischen Musikwissenschaft. Eine schriftliche Notation der karnatischen Musik wird in seinen Augen der Komplexität der karnatischen Melodik nicht gerecht. Er argumentierte stattdessen für den Aufbau von Audio-Bibliotheken.

¹⁴⁷ Mehr zu diesem Konflikt s. u.

¹⁴⁸ Ausführlicher zu M. L. Vasanthakumari s. u. in Kapitel 3.

¹⁴⁹ S. <http://www.thehindu.com/todays-paper/tp-features/tp-fridayreview/faith-well-justified/article1432963.ece> und <http://www.thehindu.com/todays-paper/tp-features/tp-fridayreview/an-authority-on-purandaradasa/article3231040.ece> – Zuletzt geprüft am 30.3.2015; Die Publikation ist in Europa nicht erhältlich. Ihre Tochter M. L. Vasanthakumari hat 1955 ein Buch mit demselben Namen veröffentlicht, welches viele der Lieder aus der Ausgabe ihrer Mutter enthält, s. KUPPUSWAMY (1979:vii). Auch dieses Buch ist nicht erhältlich. Ähnliche, nicht mehr erhältliche Liedersammlungen gibt es einige, so nennen KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1981:xiv) noch *Dasara padagalu I & II*, publiziert von Purandaradasa Aradhanavizha Committee Udupi, das in Europa nicht zugänglich ist. Eine weitere nicht zugängliche Publikation ist R. S. PANCHAMUKHIS (1977) *Purandaradāsara sāhitya vimarśe*.

¹⁵⁰ Ausführlich zu Vīṇā Dhanammal s. SUBBA RAO (1962:193ff.).

¹⁵¹ Varadan, P.; Ayyangar, R. R. (2004): *Kṛtīmanimālai: Śrī Tyāgarāja Svāmi's compositions. Based on late R.*

und Muttusvāmin Dīkṣitās¹⁵² (Ta.: முத்துசுவாமி தீட்சிதர், 1775 – 1835).¹⁵³ AYYANGAR war zwar ein konservativer Traditionalist¹⁵⁴, stand den neuen Entwicklungen in der karnatischen Musik jedoch durchaus aufgeschlossen gegenüber und war Gesangslehrer einer der ersten westlichen Musikwissenschaftler, die im Gebiet der karnatischen Musik forschten. Harold S. Powers (1928 – 2007) war amerikanischer Musikwissenschaftler der Princeton Universität und studierte zwischen 1958 und 1968 unter anderem unter AYYANGAR die südindische Musik. Seine Arbeit zur historischen und analytischen Aufarbeitung von praktizierten *rāga*¹⁵⁵ markiert den Beginn der Beschäftigung des Westens mit der performativen Praxis in der karnatischen Musik.

Die indische Musikwissenschaft war mittlerweile ein breitgefächertes Fach mit unterschiedlichen Expertengruppen. Der Austausch über karnatische Musik war nicht mehr nur eine Debatte zwischen Traditionsträgern, Kulturreformisten oder Orientalisten, sondern wurde zu einer Wissenschaft, in welcher man begann, Daten zu sammeln und eine Grundlage für eine akademische Disziplin zu schaffen, die auch an Universitäten ausserhalb des indischen Subkontinents stattfinden konnte. Einer der ersten, der diese Möglichkeiten ausschöpfte war KAUFMANN (1907 – 1984), ein deutscher Musikethnologe, der zwischen 1938 und 1946 für das All India Radio (AIR) arbeitete. Er hatte zu allen bekannten indischen Musikern seiner Zeit Kontakt und damit eine einmalige Gelegenheit zum Studium der zeitgenössischen nord- und südindischen Musik. Aus diesen Studien resultierten die späteren Publikationen *Musical Notations of the Orient* (1967), *The Rāgas of North India* (1993) und *The Rāgas of South India* (1991). In einem umfangreichen Werk von über 700 Seiten illustriert er in *The Rāgas of South India* alle bekannten *rāga* der karnatischen Musik, teilweise mit exemplarischen Auszügen aus Kompositionen¹⁵⁶ und in westlicher Notation. Es ist bis heute das umfassendste Werk zur Darstellung der angewandten *rāga* der südindischen Musik. Seine kritische Auseinandersetzung mit Quellen wie der *Caturdaṇḍīprakāśikā* und die Gegenüberstellung der Inhalte mit seinen eigenen Erkenntnissen in der karnatischen Praxis, machen das

Raṅgarāmānuja Ayyaṅgār's Tammil magnum opus. Mumbai: Vipanchi Charitable Trust.

¹⁵² Varadan, P. (2008): *Krtimanimalai: Sri Muddusvami Diksitars compositions: 400 songs with detailed solfa notation, raga laksanam, lyrics in English and Sanskrit, free translation and with diacritical markings, based on R. Rangaramanuja Ayyangar's Tamil magnum opus*. Mumbai: Vipanchi Charitable Trust.

¹⁵³ Ayyangar, R. R. (1997): *Krtimanimalai*. 4th Ed. Mumbai, India: [s.n.]; PESCH (1999:251) spricht von einer Sammlung von 1500 Stücken, die erhältlichen Bestände weisen zwei Publikationen auf von insgesamt 737 Kompositionen (s. Fn. 153 und 154) die AYYANGARS Tochter Padma Varadan (1933 – 2009) aufgearbeitet hat.

¹⁵⁴ AYYANGAR äussert sich in seinen musikhistorischen Werken kritisch über die Entwicklungen in der karnatischen Musik nach 1920. Im Zeitraum zwischen der «Tanjore-Trinity» und dem Beginn des 20. Jh. sieht AYYANGAR die Blütezeit der südindischen Klassik. Als Zeitgenosse der damals auslaufenden *devadāsī*-Ära kritisiert er vor allem die Kommerzialisierung der Kunst und die diesbezügliche Konsumwut der indischen Gesellschaft, welche in seinen Augen die Ursachen für eine Degeneration und Verkümmern der karnatischen Musik darstellen. PESCH (1999:251) erwähnt AYYANGARS Betonung eines wissenschaftlichen Ansatzes in der Musikgeschichte, Musikwissenschaft und -ausbildung. Dieser Fokus kommt in seinem für diese Arbeit konsultiertem Werk *History of South Indian (Carnatic) Music* (1993) nicht sonderlich zum Vorschein.

¹⁵⁵ Powers, H. S. (1958): *The background of the South Indian raga-system*. Ann Arbor: University Microfilms.

¹⁵⁶ Für die praktischen Notenbeispiele zitiert er aus dem *Saṅgrahacūḍāmaṇi* von Govinda Dīkṣitā (fl. 1532 – 1614), einem praktischen Lehrbuch für karnatische Musik, s. GovSCM (1938), und aus Aufnahmen von dem Musikwissenschaftler Wayne Howard (n. d.) sowie aus eigenen Aufzeichnungen. Ausführlicher zu Govinda Dīkṣitās Werk s. u.

Werk zu einem nützlichen Führer durch die Wirren der karnatischen *rāga*-Theorie.¹⁵⁷

Das wachsende Interesse an der indischen Musik im Westen und die ab 1950 veröffentlichten akademischen Studien über die südindische Musik verliehen der Forschung der karnatischen Musik neuen Aufwind. Der Austausch veranlasste indische Musikwissenschaftler, als Forscher und Dozenten die karnatische Musik an amerikanischen Universitäten zu etablieren. Umgekehrt eröffneten die westlichen Musikwissenschaftler den indischen Kollegen neue Herangehensweisen und einen Standard in Studien, welcher die indischen Forschungsarbeiten international verwendbar und interessant machte. Eine solche Kooperation zwischen Indien und den USA war jene zwischen T. VISWANATHAN¹⁵⁸ (Ta.: தஞ்சாவூர் விஸ்வநாதன், 1926/1927 – 2002) und den Amerikanern J. B. Higgins¹⁵⁹ (1939 – 1984) und M. H. ALLEN (1957 –). Als Enkelsohn der legendären Veena Dhanammal und Bruder der letzten *devadāsī* T. Balasaraswati (Ta.: தஞ்சாவூர் பாலசரஸ்வதி, 1918 – 1984) gehörte VISWANATHAN zu jenen karnatischen Musikern, die sich für das Verstehen der karnatischen Musik im Westen engagierten.¹⁶⁰ Das Buch *Music of South India*¹⁶¹, welches erst nach seinem Tod erschien, verbindet seine fachliche Kompetenz mit dem historischen Hintergrund und der sozialen sowie performativen Einbettung der karnatischen Musik in das Südindien des 20. Jh.¹⁶²

¹⁵⁷ Dank seiner Arbeit im AIR war KAUFMANN viele Jahre lang der klassischen Musik ausgesetzt, was in seinem Werk durch Bemerkungen zum Tragen kommt, in welchen er bei Bedarf Abweichungen von der Theorie in der praktischen Aufführung von verschiedenen *rāga* erwähnt und erläutert. Diese Hinweise sind ein elementarer Bestandteil, um die Performanz der karnatischen Musik zu erfassen, die entgegen der westlichen Erwartung teilweise stark von den theoretischen Gegebenheiten abweichen kann und sich in der Praxis sehr flexibel interpretieren lässt. Diese Informationen können nur aus einer entsprechenden Erfahrung erfolgen und bedürfen eines tieferen Verständnisses der Materie. KAUFMANN's Werk über die indischen *rāga* stellt aufgrund seiner diesbezüglichen Kenntnisse einen grossen Beitrag zur Erforschung der modernen karnatischen Musik dar.

¹⁵⁸ VISWANATHAN doktorierte 1974 an der Wesleyan Universität zum Thema der *rāga*-Interpretation (*Rāgā ālāpāna in South Indian music*), und etablierte dort einen bis heute bestehenden Lehrgang zu karnatischer Musik. Zu seinen amerikanischen Studenten gehörte J. B. Higgins, der später ebenfalls Professor für Musik an der Wesleyan Universität war.

¹⁵⁹ Higgins lebte viele Jahre in Chennai und trat als erster westlicher karnatischer Sänger an prestigeträchtigen indischen Anlässen auf, so z. B. in der Music Academy Madras (Aufnahmen zu seinem Konzert in der Music Academy Madras im Jahr 1968 sind online zugänglich unter <https://www.youtube.com/watch?v=s4zZ4DhrhLo> – Zuletzt geprüft am 2.8.2015). Seine aussergewöhnlichen Fähigkeiten als karnatischer Sänger ohne indischen Ursprung brachten ihm in Südindien den Übernamen «Higgins Bhagavatar» ein. Die Wesleyan Universität hat 2000 einen Jon B. Higgins Memorial-Fund gegründet, um das Programm für südindischen Tanz und Musik an der Universität zu unterstützen (s. <http://dpnelson.web.wesleyan.edu/higgins.html> – Zuletzt geprüft am 2.8.2015). Higgins Rolle als karnatischer Musiker verdient im Kontext westlicher Beschäftigung mit südindischer Musik Beachtung, denn sie zeigt, inwieweit sich die karnatische Musik im Laufe der zweiten Hälfte des 20. Jh. zu einer Disziplin entwickelte, die von westlichen Akademikern nicht nur dokumentiert, sondern auch von innen heraus verstanden wurde. Die dadurch eröffneten neuen Zugänge verhalfen der karnatischen Musik in der Forschung der Musikethnologie zu grösserem Fortschritt.

¹⁶⁰ In seiner engen Zusammenarbeit mit westlichen Musikwissenschaftlern wie ALLEN, nutzte VISWANATHAN sein Insider-Wissen als Nachkomme einer grossen südindischen Künstlerfamilie für die westliche Erschliessung der karnatischen Musik.

¹⁶¹ VISWANATHAN & ALLEN (2004)

¹⁶² Ein ähnliches Interesse an der sozio-historischen Komponente und an der Einbettung der karnatischen

Die steigende Qualität und Dichte von musikwissenschaftlichen Studien hinterliess auch in der Verarbeitung von Texten aus der mündlichen Tradition ihre Spuren. Es wurde weiter an möglichst vollständigen Kompilationen unterschiedlichster Komponisten gearbeitet, darunter auch an Purandaras überlieferten Werken. BETAGERI KRISHNASHARMA [Bētagēri Krṣṇaśarma] (Kn.: ಬೇಟಗೇರಿ ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮ, 1900 – 1982) trug Mitte des 20. Jh. Purandara-Lieder zusammen und edierte sie erstmals kritisch in sechs Bänden. Er berücksichtigte dabei die Publikationen aus Belgaum und Dharwad von 1868 und 1880¹⁶³, Guru Raos Liedersammlung, die Ausgabe von Rama Rao¹⁶⁴, und Handschriften aus privaten Sammlungen¹⁶⁵ und dem Archiv der Karnataka Universität Dharwad¹⁶⁶, deren Alter er zwischen 30 bis 150 Jahre¹⁶⁷ bezifferte.¹⁶⁸ Es war die erstmalige Herausgabe von Purandaradāsas Liedern in dieser umfassenden Form als Buch, die alle damals zugänglichen Quellen berücksichtigte. Anlässlich des 400. Jahrestags von Purandaras Tod im Jahr 1964 wurden weitere Publikationen zu Purandaradāsa herausgegeben.¹⁶⁹ Die wichtigste darunter war eine Sammlung von ca. 100 Purandara-Liedern mit Notation, die ein Komitee von Experten¹⁷⁰ unter dem Namen *Sri Purandaradasa Kriti Shataka*¹⁷¹ publizierte. Die darin enthaltenen Stücke basieren auf älteren Aufzeichnungen, darunter die Sammlung in traditionellen *rāga* von Karigiri Rao.¹⁷² Mit dieser Publikation wurden die Lieder Purandaras erstmals nicht mehr im rein karnatischen Kontext, sondern in ihrem eigenen Kontext als prä-karnatische Kompositionen betrachtet. Musikwissenschaftler wie R. SATHYANARAYANA (Kn.: ಅರ್. ಸತ್ಯ-ನಾರಾಯಣ, 1927/1929 –) griffen diesen Ansatz auf und beschäftigten sich in den Folgejahren mit verschiedenen Aspekten der *haridāsa* und ihrem Beitrag zur südindischen Musik und Literatur.¹⁷³ In seinem Kommentar zur Übersetzung der *Caturdaṇḍīprakāśikā* behandelt SATHYANARAYANA Purandaradāsa im Zusammenhang mit der Anwendung von prä-karnatischen *rāga*, *tāla* und Liedformen wie *suḷādi*.¹⁷⁴ Die Zusammenarbeit von B. C. DEVA (Mr.: बिगमुद्रे चैतन्य देव, 1922 – 1981)¹⁷⁵ und J. KUCKERTZ (1930 – 1996) griff diesen Ansatz in musikethnologischer Richtung

Tradition in die zeitgenössische Performance teilen mit VISWANATHAN auch einige wenige andere Musikwissenschaftler bzw. Historikerinnen, wie L. SUBRAMANIAN oder A. J. WEIDMAN.

¹⁶³ S. o., Fn. 125 und 126.

¹⁶⁴ S. o., Fn. 134.

¹⁶⁵ Insgesamt zählt BKS (1963:12f.) 11 private Sammlungen mit insgesamt 2583 Lied-Handschriften.

¹⁶⁶ Diese Sammlung zählt insgesamt 116 Lied-Handschriften, s. BKS (ebd.).

¹⁶⁷ BKS (ebd.) nennt auch 468 Handschriften aus dem 20. Jh., welche er einbezogen hat.

¹⁶⁸ S. BKS (ebd.); Im folgenden Band sind die Handschriftenbestände noch detaillierter aufgeführt. Es scheint, dass BKS zwischen dem ersten und zweiten Band neue Handschriften dazugewonnen hat, s. BKS (1964a:6). Weiter erwähnt er in seiner Bibliografie, s. BKS (1963:14) oder (1964a:3 & 4), folgende gedruckte Sammlungen, die nicht mehr erhältlich sind: N. N. (1873): *Haribhajane kīrtane*. Madrāsu; N. N. (1914): *Dāsakūṭa bhajanemaṅjari*. Madrāsu.

¹⁶⁹ S. SKR (1985a:51).

¹⁷⁰ Unter anderem haben B. Venkatesachar als Präsident und Masthi Venkatesha Iyengar sowie S. K. RAMACHANDRA RAO daran mitgearbeitet.

¹⁷¹ Dieses Buch ist in Bibliotheken nicht mehr erhältlich, s. VNP (1998:ix).

¹⁷² S. VNP (1998:ix).

¹⁷³ S. SATHYANARAYANA (1965), SATHYANARAYANA (1988); SATHYANARAYANAS Artikel *Purandaradasa: A symbol of musical renaissance*, 1965 erschienen, ist momentan nicht erhältlich.

¹⁷⁴ S. SATHYANARAYANA (2006: 113, 136, 222, 275, 420, 439 & 450).

¹⁷⁵ DEVA gründete mit R. C. Mehta 1970 die Indian Musicological Society of Bombay & Baroda. Die Gesellschaft beschäftigt sich hauptsächlich mit komparativen und historischen Studien zu musikwissenschaftlichen

auf und untersuchte die Bezüge zwischen der südindischen Volksmusik und der karnatischen Musik.¹⁷⁶ KUCKERTZ, der von 1967 bis in die 90er Jahre die Zusammenhänge zwischen der religiösen Volks- und klassischen karnatischen Musik in Karnataka erforschte, beschäftigte sich bereits in seiner Habilitationsschrift mit Purandaradāsa.¹⁷⁷ In weiterer Forschungsarbeit widmete sich KUCKERTZ der Überlieferung der *rāga*-Melodik von Purandaras Liedern in den Familien von Udupi und Umgebung.¹⁷⁸ Seine diesbezüglich 1991 begonnene Forschung in Zusammenarbeit mit dem Regional Research Centre for Folk Performing Arts in Udupi wurde aufgrund seines plötzlichen Todes 1996 leider nicht fertiggestellt.¹⁷⁹ KUCKERTZ' Arbeit in der Forschung zu Purandara hallte in Indien zweifellos nach, denn ab den 1970er Jahren wurden in regelmässigen Abständen Liedersammlungen von Purandaradāsa veröffentlicht.¹⁸⁰ S. S. KARANTA (Kn.: ಏಸ್. ಏಸ್. ಕ೦ಠ೦ತ, n. d.) gab 1977 eine Sammlung mit 693 Purandaradāsa-*pada* und -*ugābhōga* heraus.¹⁸¹ 1985 veröffentlichte der Indologe S. K. RAMACHANDRA RAO die vierbändige Ausgabe *purāṁdara sāhitya darśana*, welche sich mit ca. 980 Liedern neben Guru Raos und KRISHNASHARMAS Editionen zum Standardwerk in der modernen Purandara-Forschung etablierte. Auch Ausgaben mit entsprechender Notation wurden vermehrt publiziert, darunter zwei von KUPPUSWAMY in tamilischer und lateinischer Schrift¹⁸². Solche Ausgaben zeigen, wie sich die Einstellung zur Dokumentation in gedruckter Form, um dem Verlust der *dāsa*-Lieder entgegenzuwirken mittlerweile auch in Musikkreisen verändert hatte, denn im Vorwort von KUPPUSWAMYS englischer Ausgabe betont ihre Lehrerin und Purandara-Exponentin M. L. Vasanthakumari¹⁸³:

«[...] the Devarnama repertoire of the non-Kannada musicians is extremely limited with the result that one finds the same Devarnamas being repeated over and over again. [...] Out of the 51 Devarnamas in this volume, nearly half are Purandaradasas' compositions but care has been taken to see that only new compositions not printed

Themen, wie Musikpsychologie, Akustik, Semiotik und Ästhetik. Das *Journal of the Indian Musicological Society* ist eine jährlich erscheinende Zeitschrift in englischer Sprache, s.

http://www.dovesong.com/positive_music/archives/world/India/IMS.asp – Zuletzt geprüft am 2.8.2015.

¹⁷⁶ DEVA, B. C.; KUCKERTZ, J. (1981): *Bhārūḍ, Vāghyā-muraḷi and the Ḍaff-gān of the Deccan: studies in the regional folk music of South India; a research report*. München: Katzbuchler.

¹⁷⁷ S. KUCKERTZ (1970:3 [Fn.6] & 235).

¹⁷⁸ S. KUCKERTZ (1994).

¹⁷⁹ Seine Schülerin S. THIELEMANN hat Teile seiner Forschung zwar weitergeführt, jedoch mit einem anderen Fokus, s. THIELEMANN (1999:237ff.).

¹⁸⁰ Dank der Forschungsarbeit von KUCKERTZ wurde die indische Musik auch in Europa stärker zur Kenntnis genommen. Sichtbar wird das z. B. im Beiheft zum Schulwerk *Musik in Asien I: Indien und der Vordere Orient* in welchem KUCKERTZ die karnatische Musik für die Grundschulstufe darstellt. Neben KUCKERTZ ist NIJENHUIS die zweite namhafte europäische Musikwissenschaftlerin für südindische Musik. NIJENHUIS hat sich sowohl mit der Entwicklung der modernen karnatischen Musik als auch mit musikalischen Parallelen zwischen West und Ost beschäftigt. Sie arbeitet mit einem historischen Ansatz, beschränkt sich aber auf eine rein musikwissenschaftliche Betrachtung der südindischen Musik, ohne Bezugnahme auf die soziale Einbettung der Tradition. Ihre Darstellung in *A History of Indian literature: Musicological literature* (1977) ist eine gute und kurzgehaltene Grundlage, um eine Übersicht zu den wichtigsten Autoren und Werken der indischen Musik- und Tanzliteratur zu erhalten. In *Kīrtana: Traditional South Indian Devotional Songs* (2011) beschreibt sie ca. 40 Lieder der karnatischen Musik in Text, Notation und Technik.

¹⁸¹ Ausführlicher zu dieser Publikation s. u. unter in Kapitel 3.

¹⁸² KUPPUSWAMY (1979)

¹⁸³ Ausführlicher zu M. L. Vasanthakumari s. u. in Kapitel 3.

in the earlier editions are included.»¹⁸⁴

Ein späteres vergleichbares Werk ist R. K. SRIKANTHANS (Kn.: ರುದ್ರಪಟ್ಟಣ ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ ಶ್ರೀಕಂಠನ್, 1920 – 2014) Publikation¹⁸⁵, worin er Purandaradāsa-Kompositionen mit Notation sowohl in Kannada- als auch in Tamil-Schrift und englischer Transkription mit Übersetzung herausgab.¹⁸⁶

Die akademische Forschung in kanaresischer Sprache zu den Kompositionen von Purandaradāsa entwickelte sich parallel zur, und motiviert durch die musikwissenschaftliche und -ethnologische Arbeit in Südindien weiter. Bereits in den Einleitungen zu KRISHNASHARMAS Ausgaben finden sich zahlreiche kanaresische Aufsätze, die Purandara im Kontext von Musik, Literatur und Religion reflektieren. Institutionalisiert hat sich die kanaresische Forschung zu *dāsa-sāhitya* in der Gründung der Universität in Hampi in den 90er-Jahren. Mit dem Ziel der Pflege und Förderung aller Themen rund um die kanaresische Kultur hat die Universität in diesem Zusammenhang die Reihe *samagra dāsa sāhitya* zur *haridāsa*-Literatur herausgegeben, in welcher auch zwei Bände mit gesammelten Purandara-Werken enthalten sind.¹⁸⁷ Die Universität unternahm unter A. V. NAVADA (Kn.: ಎ. ವೀ. ನಾವಡ, n.d.) Versuche, Aufnahmen von Original-Versionen von Purandaras Liedern zu machen. Es wurden angeblich Tonbandaufnahmen mit älteren Frauen aus traditionellen Familien gemacht, die diese Lieder noch in ihrer althergebrachten Art singen. Laut H. N. MURALIDHARA sind diese Aufnahmen leider verloren und Anstrengungen diese aufzufinden blieben ergebnislos.¹⁸⁸ Neben diesen Arbeiten besteht an keiner Universität im Bundesstaat Karnataka eine laufende oder abgeschlossene Forschung zu Purandaras literarischem Werk (Stand 2013).¹⁸⁹

Die Bemühungen der kanaresischen Forschung wurden auch im Westen wahrgenommen und entsprechend rezipiert. Einer dieser Autoren ist W. JACKSON (1943 –), der in *Songs of three great South Indian saints* (1998) die Dichter-Sänger Purandaradāsa, Annamācārya und Kanakadāsa behandelt. Es ist die erste und bisher einzige grössere westliche Anthologie über das Leben und Werk dieser Komponisten. Die dargelegte Biografie nennt die üblichen Eckpunkte aus Purandaras Leben¹⁹⁰, den dazugehörigen historischen Kontext und einige ausgewählte Lieder mit englischer Übersetzung. JACKSON stützt sich hauptsächlich

¹⁸⁴ KUPPUSWAMY (1979:vii & viii)

¹⁸⁵ RKS (1999)

¹⁸⁶ Ausführlich zu dieser Publikation s. u. in Kapitel 3.

¹⁸⁷ S. SABARADA (2003) & KUṢṬAGI (2003).

¹⁸⁸ MURALIDHARA mündlich am 7.2.2013 in Bangalore; An der Universität Hampi wurde bisher eine einzige Doktorarbeit zu Purandaradāsas Terminologie von Supriya Nagarhalli herausgegeben (Stand 2013), jedoch ohne die Folge weiterer Forschungen: Nagarhalli, S. (2010): *Purandaradāsara pratimālōka*. Kannaḍa viśva-vidyālaya Haṃpi.

¹⁸⁹ Einzig an Musik- und Tanz-Colleges werden vereinzelt akademische Arbeiten über Purandaradāsa oder über seine Lieder abgeschlossen. In den angrenzenden südindischen Staaten wie Tamil Nadu oder Andhra Pradesh werden vereinzelt Magisterarbeiten zu Purandaradāsa abgefasst, die sich inhaltlich jedoch vor allem mit den musikalischen Aspekten seiner Werke befassen. Diese Aussage basiert auf den mündlichen Informationen von NAVADA am 3.2.2013 in Mangalore und von MURALIDHARA am 7.2.2013 in Bangalore. Es gibt in Südindien zurzeit keine Datenbank, die die Titel solcher Arbeiten erfasst.

¹⁹⁰ Mehr zu Purandaras Biografie s. o. unter «Purandara als historische Person».

auf RAMACHANDRA RAOs Arbeit und hat mithilfe kannadasprachiger Mitarbeiter in der kanarischen Literatur recherchiert, verfolgt aber klar den Anspruch, anstelle von harten Fakten die porträtierten Dichter und ihre Werke in ihrem Sitz im Leben zu dokumentieren: «The songs represent the organic memory, the folk mind, the collective spirituality [...] I leave to others the task of sorting and shifting involved in historical text criticism.»¹⁹¹ Dieser neue Ansatz, Purandaras Lieder in ihrer Rezeption zu kontextualisieren, wurde im kannadasprachigen Raum vor allem von NAVADA und MURALIDHARA verfolgt. Einer der neuesten Sammlungen von *haridāsa*-Liedern ist NAVADA's Ausgabe *sāvīrāru kīrtanegaḷu*, die erstmals 1999 von der Kannada Universität Hampi herausgegeben wurde.¹⁹² Diese Edition stellt eine umfangreiche Sammlung von Kompositionen der *haridāsa* Naraharītīrtha bis Gurugōviṃda Viṭhaladāsa (Kn.: ಗುರುಗೋವಿಂದ ವಿಠಲದಾಸ, 1915 – 1983) dar.¹⁹³ NAVADA stellt darin klar, dass er mit dieser Ausgabe ganz bewusst keine kritische Edition erstellen wollte, sondern ausschliesslich beabsichtigt, *dāsara-pada*-Interessierten, die nicht in einer aktiven mündlichen Tradition stehen, eine qualitativ hochwertige Textvorlage zu bieten. Eine kritisch edierte Version eines Liedtextes entspreche nicht der Realität, da dasselbe Lied von Dorf zu Dorf unterschiedliche Versionen aufweise und sich gerade darin die Lebendigkeit der Tradition zeige.¹⁹⁴ In der Rezeptions-Forschung ebenfalls federführend ist MURALIDHARA, der mit seiner Dissertation *purāṃdaradāsara kṛtiḡaḷa śāilī mattu charṃdassugaḷa adhyayana* (2002) über die Prosodie in Purandaradāsas Liedtexten eine Lücke in der Forschung schloss, die seit KITTELS Arbeit¹⁹⁵ nicht weiterverfolgt wurde. MURALIDHARA hat sich vor allem auf die literarisch-historischen sowie poetisch-ästhetischen Aspekte von Purandaras Werk spezialisiert. Er spricht sich gegen die übermässige Herstellung von inhaltlichen Bezügen zwischen Purandaras Aussagen und religiösen oder epischen Schriften aus der Sanskrit-Literatur aus und plädiert dafür, die *dāsa*-Literatur in erster Linie als ein unabhängiges Genre anzusehen, das für sich selbst spricht. Diese Haltung wird z. B. sichtbar in der Aufsatzsammlung *ī pariya sobagu* (2010) mit Beiträgen zahlreicher kanarischer Autoren zur Tradition der *haridāsa*-Literatur, darunter Experten wie IYENGAR¹⁹⁶, RAMACHANDRA RAO, NAVADA sowie G. NAVADA. Die aktuellste indische Arbeit in Richtung der Rezeptionsforschung in englischer Sprache stellt M. K. V. NARAYANS (Kn.: ಏಮ್. ಕೆ. ವಿ. ನಾರಾಯಣ, 1933 –) Buch dar. Er verfolgt mit *A Sociological Study of Songs of Sant Purandara Dasa* (2010) eine ähnliche Richtung wie T. SEETHARAMALAKSHMI¹⁹⁷ (n.d.) (1994), jedoch ohne Purandara zu vergleichen, sondern indem er einzelne Kompositionen auswählt, übersetzt und ihren Inhalt in einen sozio-religiösen Kontext stellt. NARAYAN macht interessante Ansätze, die sich an einen wissenschaftlichen

¹⁹¹ JACKSON (1998:xix); Übersetzungen von Purandaras Liedern mit einem ähnlichen Ansatz sind z. B. jene von PURANDARADĀSA & RAGHUNANDAN (1997) und Seshagiri Rao in PURANDARADĀSA (1978).

¹⁹² NĀVAḌA (2012); Ausführlicher zu dieser Publikation s. u. in Kapitel 3.

¹⁹³ Weitere neuere Liedersammlungen mit kleinerem Umfang wurden u. a. herausgegeben von GRS (2012a), KP (2012b), TJS (2012) und GVS (o.J.). Ausführlicher zu diesen Publikationen s. u. in Kapitel 3.

¹⁹⁴ S. AVN (2012c:27).

¹⁹⁵ S. o.

¹⁹⁶ IYENGAR publizierte bereits 1964 ein Buch zu Purandara, welches momentan jedoch nicht erhältlich ist: IYENGAR [AYYANGAR], M. V. (1964): *Purandara Daasa*. Bangalore Press.

¹⁹⁷ Ausführlich zu SEETHARAMALAKSHMI s. u. unter «Schwierigkeiten in der Bearbeitung von Purandara als Forschungsthema».

Textkommentar anlehnen, indem er die genannten Stücke von Purandara verschiedenen Stimmungen zuordnet, ethische, philosophische und religiöse Aussagen in den Liedern herausstreicht und sachbezogen diskutiert. Seine Übersetzungen sind wortgetreu, obwohl er ihnen eine sichtbar literarische Form gibt. Obschon NARAYAN einen brahmanisch-ideologischen Hintergrund hat, gelingt es ihm, in seinem Buch objektiv und rational zu bleiben. Leider führt er kaum Referenzen und Nachweise zu seinen Aussagen auf.

1.1.4. Schwierigkeiten in der Bearbeitung von Purandara als Forschungsthema

Die indische Musikwissenschaft versteht sich bis heute hauptsächlich als dokumentierende Disziplin, und beschäftigt sich mehrheitlich damit, sich selbst zu erklären. Nur wenige indische Forscher lassen sich auf erweiterte Studien ein, z. B. mit sozialwissenschaftlichem oder performativem Fokus, die neue Themengebiete erschliessen. Trotzdem kann beobachtet werden, dass mit der Etablierung von musikwissenschaftlichen Gesellschaften, wie der Indian Musicological Society, und durch eine verstärkte Zusammenarbeit mit westlichen Akademikern seit 1970 eine thematisch breitere Beschäftigung mit karnatischer Musik im Kontext von Wissenschaft und Forschung stattfindet. Trotzdem hat die westlich geprägte vergleichende Musikwissenschaft bis jetzt nur wenige Beiträge zur karnatischen Musik leisten können. Einerseits begründet sich diese Tatsache damit, dass es bis heute nur wenige westliche Forscher in diesem Gebiet gibt, die genügend fundierte Kenntnisse in der südindischen Musik und in südindischen Sprachen besitzen, um diese entsprechend zu untersuchen. Aufgrund der Komplexität und Breite des Feldes sind die westlichen Forschungen zur indischen Musik daher meistens Bestandteil der Musikethnologie und nicht der Musikwissenschaft. Andererseits arbeitet die Musikwissenschaft mit der Unterscheidung von lokalen und überregionalen Traditionen, woraus Kategorisierungen wie klassische Musik, Volksmusik, Populärmusik etc. entstehen.¹⁹⁸ Diese begrenzte und teilweise künstliche Sichtweise verhindert die Kontextualisierung eines Werks und dessen Performance in die sozialen, politischen und kulturellen Bezüge, in denen es rezipiert wird, und kreiert ein verfälschtes Bild künstlich isolierter Traditionen. Erst neuere Beiträge haben begonnen, diese Dynamik zu berücksichtigen.¹⁹⁹ Aus diesem Tatbestand ergibt sich, dass Forschungsthemen, wie sie in dieser Arbeit behandelt werden, die sowohl den sozialen und historischen, als auch den literarischen, musikalischen und performativen Aspekt eines Werks behandeln, nicht auf ein etabliertes Forschungsfeld zurückgreifen können. In der Bearbeitung zu Purandara als Forschungsthema kristallisieren sich diesbezüglich konkrete Probleme heraus. Aufgrund der fehlenden kritischen Auseinandersetzung mit sogenannten harten Fakten besteht eine fehlende Objektivität und eine inkonsequente Diskussion über Quellen und Nachweise. Exemplarisch für diese Problematik ist N. RAJAGOPALAN (TA.: ஏந். ராஜகோபாலன், 1923–), der sich im zweiten Buch seiner enzyklopädischen *Garland*-Reihe der Kritik stellen muss, in seinen Schilderungen über Purandaradāsa Fakten mit Nacherzählungen aus der traditionellen Legende zu vermischen.²⁰⁰ RAJAGOPALAN reagiert auf diese, in meinen Augen berechnete Kritik, mit entsprechender Empörung. Sie stellt aus seiner Sicht eine Respektlosigkeit gegenüber grossartigen Musikern wie Purandaradāsa dar. Solcher Skeptizismus kommt für ihn einer Verleumdung der Errungenschaften bedeutender Musiker der karnatischen Musik gleich. M. V. KRISHNA RAO (Kn.: ఏమ్. వి. కృష్ణారావు, n.d.) ist sich in *Purandara and the Haridasa Movement* (1966) dieser Problematik der tendenziösen Berichterstattung bewusst und nennt als eine der Hauptursachen die Schwierigkeit, harte Fakten zu recherchieren:

¹⁹⁸ S. RIES (1969:25ff.) und GROESBECK (1999:87ff.).

¹⁹⁹ Z. B. SUBRAMANIAN (2011) oder WEIDMAN (2006).

²⁰⁰ S. RAJAGOPALAN (1992:62ff.).

«Authenticated documentary evidence is not available, and what is extant is perhaps a mutilation in the direction of one's personal or sectarian prejudices.»²⁰¹ KRISHNA RAO will mit seiner Darstellung sowohl Purandara Respekt zollen, als auch die an Tatsachen-orientierte Leserschaft befriedigen:

«I have wished to trace every serious form of thought with sincere respect, to trace to its spiritual roots and to conserve some underlying truths which may at once appeal to the religious sensibility and satisfy the instructed mind.»²⁰²

Dieser Anspruch erweist sich als problematisch. KRISHNA RAO erarbeitet das Thema von der Perspektive des Mystizismus aus, weist wiederholt auf die unvollständige Datenlage hin und sein Buch kann, nicht zuletzt auch aufgrund der fehlenden Nachweise, seinem anfänglich postulierten Anspruch nicht nachkommen. Seine durchaus interessante Bibliografie, welche einige ältere kanaresische Publikationen aufweist, die nicht mehr erhältlich sind, bleibt unkommentiert.²⁰³ Ähnlich verhält es sich bei NARAYAN RAO (n.d.), welcher in seinem kleinen Buch *Life & Miracles of Saint Purandaradasa* (1995) sowohl Purandaradasas Biografie, als auch seine Philosophie, seine Persönlichkeit, Themen seiner Lieder, sowie die Bedeutung seiner Werke beschreibt, und eine Auswahl an Lied-Übersetzungen liefert. Leider fehlen in dieser Monografie ebenfalls jegliche Nachweise und Referenzen, so dass NARAYAN RAOs breites Fachwissen im Raum stehen bleibt, ohne dass man Bezüge zu seinen Quellen herstellen kann.

Die fehlende oder lückenhafte Dokumentation von Nachweisen sowie gelegentlich willkürlich konstruierte Zusammenhänge zwischen Quellen und Praxis hat für die weiterführende Forschung weitreichende Konsequenzen. SUBBA RAO nennt z. B. das einleitende Kapitel in seinem Buch zur indischen Musik *Plea for a rational interpretation of sangīta śāstra [sic!]* und kritisiert die Vermischung von Legenden und Wissenschaft: «The divine or mythical origin only serves to emphasize the absence of a rational explanation.»²⁰⁴ Abschliessend zu besagtem Kapitel mahnt er:

«I have been endeavouring in these lectures to draw your attention to the very sound reasoning that lies behind most music theories with a view to stimulate your interest in them and to make you bring to bear on them a spirit of enquiry and scientific research.»²⁰⁵

Doch das Mythologisieren in der Musikwissenschaft hat ihre Ursachen nicht allein im fehlgeleiteten Ansatz der Forscher, sondern auch in der Datenlage und ihrer Zugänglichkeit.

²⁰¹ KRISHNA RAO (1966:vii)

²⁰² KRISHNA RAO (1966:viii)

²⁰³ Darunter PANCHAMUKHI, R.S. (1952): *Karnāṭakada haridāsa sāhitya*. Beṅgaḷūru: Kannaḍa sāhitya pariṣattu.; Hanumantha Rao, G. (Ed.): *Lingusugur: Karnataka Haridasa Sahitya*. In: Journal Bimonthly (o. J.); VARADARAJA RAO, G. (1944): *Sri purandara dasaru mattu avara kiirtanagalu*. Bangalore: Mitra sangha.

²⁰⁴ SUBBA RAO (1962:13)

²⁰⁵ SUBBA RAO (1962:32)

ANNAPOORNA, eine indische Musikwissenschaftlerin mit Forschungsschwerpunkt in Tempelmusik²⁰⁶ und mittelalterlicher bis zeitgenössischer *vīṇā*-Musik²⁰⁷, weist in ihrem Sammelband *New Dimensions in Indian Music, Dance and Drama* (1998a) darauf hin, dass auch zu Beginn des 21. Jh. diesbezüglich in Indien noch viele Herausforderungen bestehen. Sie spricht von weiterhin bestehenden Schwierigkeiten in der Arbeit mit Quellen, und welche Konsequenzen dies für eine weiterführende Forschung hat:

«[...] compared to musical research in other Western and European countries, the pace in Indian is rather slow. The published findings are either not available to the Scholars or are easily accessible – mainly because of lack of technique in documentation.»²⁰⁸

Der Umstand, dass viele der indischen Musikhistoriker und -wissenschaftler selbst in einer Musiktradition stehen, ist in der Forschung sowohl Vorteil wie auch Nachteil. KUPPUSWAMY (1989) bemängelt, dass in Institutionen, in welchen indische Musikwissenschaft betrieben werde, die Theorie einen zu grossen Raum einnehme:

«Wherever practical musicians or professionals are in charge of these institutions, they have invariably reduced the over-loaded musicological part of the syllabus to prevent attention of the students being turned away from the practical training.»²⁰⁹

Das Dilemma ergibt sich aus der unklaren Trennung zwischen der Arbeit in Musik und der Arbeit über Musik.²¹⁰ Ein Vortrag von N. RAMANATHAN (Ta. ஏந். ராமநாதன், 1946 –) und die folgende protokollierte Diskussion zeigt beispielhaft auf, in welchen Wirrungen sich die indische Musikforschung diesbezüglich befindet. RAMANATHAN beschäftigt sich in seiner Forschung neben inhaltlichen Themen auch mit der Ausbildung in Musik und der Entwicklung der Forschung in karnatischer Musik.²¹¹ In seinem Vortrag *Area & Scope of Research in Music* (1988) zählt er die üblichen Forschungsfelder auf, mit welchen sich die indischen Musikwissenschaftler heute beschäftigen. RAMANATHAN räumt aber ein, dass gerade die Performance und die Untersuchung verschiedener Performance-Stile in der Forschung grösstenteils unangetastet sind und eine grosse Palette an Möglichkeiten für eine weitergehende Forschung bieten.²¹² Wenn sich auch RAMANATHAN als Verfechter der literaturwissenschaftlichen Musikwissenschaft präsentiert, weist er in diesem Artikel auf die Gefahren hin,

²⁰⁶ ANNAPOORNA, L. (1995): *Temple Compositions in South Indian Music*. University of Kerala; ANNAPOORNA, L. (2000). *Music and temples: A ritualistic approach*. New Delhi: Sundeep Prakashan.

²⁰⁷ ANNAPOORNA, L. (1996). *Veena tradition in Indian music*. New Delhi: Kanishka Publishers, Distributors.

²⁰⁸ ANNAPOORNA (1998:ix)

²⁰⁹ KUPPUSWAMY (1989:254)

²¹⁰ P. L. SHARMA bringt dies in der Diskussion über einen Vortrag von N. RAMANATHAN (1988:216; s. u.) zum Ausdruck: «[...] we should make an attempt to discriminate between what is the study of music and study about music.»

²¹¹ S. z. B. RAMANATHAN, N. (2000): *Institutional Music Education: Southern Area*. In: The Garland Encyclopedia of World Music. Vol. 5, South Asia : The Indian subcontinent. Ed. by A. Arnold. New York : Garland Publ. (Garland reference library of the humanities ; 1191), S. 449–456. oder RAMANATHAN, N. (2002): *Technology Based Distance Education Method in Music*. In: Journal of the Indian Musicological Society, Baroda, Vol. 33, Jan-Dec 2002, S.17-35.

²¹² S. RAMANATHAN (1988:203).

die literarischen oder archäologischen Quellen als einzige Informationsquelle für die Forschung zu betrachten:

«[...] music being primarily a performing art, theoretical research has to be careful in expanding its area, lest it should get too much away from performance. The gap between śāstra and Prayoga has always been a tradition in the history of music. This has been due to the fact that theory has not been able to keep up with changes in practice. However, in the modern period there is the other fear of too much expansion in the direction of research so that the link with the core, namely the art, often gets snapped.»²¹³

Die Problematik einer allumfassenden Musik-Forschung sieht er in der Interdisziplinarität, die vom Forscher abverlangt wird, wenn er die indische Musik fundiert analysieren will.²¹⁴ Die nachfolgend dokumentierte Diskussion zwischen RAMANATHAN und seinen Kollegen zeigt, wie uneins man über die bloße Definition des Arbeitsfelds im Rahmen der Forschung von karnatischer Musik ist. In der neueren Literatur zeigt sich diese fehlende Übersicht beispielhaft in GAUTAMS *Sources of Research in Indian Classical Music* (2002), einer aktuellen Zusammenstellung von Institutionen sowie primären und sekundären Ressourcen für die indische Musikwissenschaft, die auch die karnatische Musik einbezieht. Die Autorin nennt im Vorwort ihres Buches vielversprechend die Motivation für ihre Arbeit: «The methods given in research methodology books of other disciplines are not easily adapted to music.»²¹⁵ Wenn auch in weiten Teilen eine allgemeine Einführung ins wissenschaftliche Arbeiten enthält das Buch auf den ersten Blick einige interessante Angaben, wie z. B. eine Tabelle zu den Sanskrit-Manuskripten musikwissenschaftlicher Texte in verschiedenen indischen Bibliotheken. Beim näheren Betrachten fallen aber einige Unvollständigkeiten auf.²¹⁶ Unter diesem Gesichtspunkt ist GAUTAMS Buch, die in ihrem Vorwort den Anspruch hat «to provide basic guidelines on research»²¹⁷, sehr lückenhaft und wird ihrer Zielsetzung nicht gerecht. Die konkreten Folgen einer solchen unübersichtlichen Quellenlage werden gerade in der Forschung zu Purandara sichtbar. Die Hemmung in akademischen Kreisen die Forschung zu Purandara weiter auszubauen, begründet sich unter anderem mit dem zu grossen Aufwand, die eine entsprechende Unternehmung mit sich bringen würde. Bereits geleistete akademische Forschungsarbeiten sind schlecht oder gar nicht erhalten, nicht katalogisiert oder aufgrund der kanaresischen Sprache nur beschränkt zugänglich, so dass sich Interessierte nicht darauf stützen können. Die Hemmschwelle unter den Studenten ist zu gross, sich für dieses Thema zu begeistern, da zu viel Basisarbeit geleistet werden muss.²¹⁸

²¹³ RAMANATHAN (1988:208)

²¹⁴ S. RAMANATHAN (1988:204).

²¹⁵ GAUTAM (2002:viii)

²¹⁶ So nennt sie z. B. nur die *Grove*-Enzyklopädie als einziges Nachschlagewerk zur Musik (2002:137). Sie lässt mehrbändige Ausgaben unvollständig bibliographiert, nennt z. B. von RAJAGOPALANS *Garland*-Bänden (s. o.) nur zwei von insgesamt neun nachgewiesenen Bänden (2002:136). Unter den *rāga*-Indizes erwähnt sie keine von KAUFMANNs Publikationen (zu KAUFMANN und seinen Publikationen s. o.).

²¹⁷ GAUTAM (2002:viii)

²¹⁸ Das bezeugten auch Doktoranden von Prof. K. Ravindranathan an der Universität Hampi auf mein Nachfragen hin (mündlich am 13.2.2013 in Hampi). Das Gebiet der Vacana, der śivaitischen Dichtung aus der

MURALIDHARA bestätigt, dass einige Forschungsaspekte bezüglich Purandaradāsas Werk daher brachliegen. Dazu gehört vor allem die Forschung, wie sie KUCKERTZ zu den überlieferten Melodiestructuren 1991 begonnen hat, sowie Untersuchungen zur Rezeptionsgeschichte wie auch zur modernen Performance.²¹⁹

Die Problematik des Forschungsfelds ergibt sich auch aus der fehlenden Selbstreflexion in der Forschung, wie z. B. L. RAMAKRISHNA mit dem Buch *Sampradāya Sangīta* (2005) zeigt. Im Versuch, ein Werk zu pan-indischer Musiktheorie zu verfassen, legt RAMAKRISHNA das Hauptgewicht auf den Terminus *classical music* und strebt mit ihren Ausführungen zu klassischer Musik²²⁰ eine allgemein gültige theoretische Grundlage zur indischen Musik an. Ihr hauptsächliches Mittel dies umzusetzen, ist die Darstellung, wie die Theorie in den Sanskrit-Quellen verankert sind:

«Each chapter analyses a component of classical music and its underlying principles. [The book] tries to capture the idea, and the aesthetic ideals that sustain each of these vital facets tracing its progression from its ancient sources.»

Sie lässt im Laufe des Buches kein Thema, welches die Nord- oder Südindische Musik betrifft, ungenannt. Doch die Breite der behandelten Themen machen das Buch unübersichtlich und der strukturelle Aufbau geht verloren. Es finden sich auch bei RAMAKRISHNA die üblichen Lücken: fehlende Nachweise und Referenzen, inkonsequente Transkription von Sanskrit-Begriffen und eine teilweise starke Subjektivität. Interessante Punkte oder Frauen²²¹, die sie am Schluss im Kapitel *Parivartana (Change)* stellt, diskutiert sie leider nicht kritisch und unter Hinzuziehung von Meinungen anderer Forscher, sondern nutzt sie, um ihre eigenen Ansichten kundzutun. Im verschwindend kleinen Unterkapitel zur Musikforschung bleibt RAMAKRISHNA bedauerlicherweise auf einer rein deskriptiven Ebene.²²² Solche Publikationen zeigen, dass sowohl in Bezug auf die Materie als auch in Bezug auf die Methoden, die Selbstreflexion nicht bis in die letzte Konsequenz durchgeführt wird. Die fehlende Konsequenz zeigt sich in der Folge auch darin, dass die verschiedenen Forscher, mehrheitlich parallel zueinander arbeiten und es versäumen, eine Interdisziplinarität, wie sie bereits RAMANATHAN vorgeschlagen hatte, aufzubauen, um Erkenntnisse zu verbinden und neue Ansätze in der Forschung einzuschlagen. Beispielhaft für diese Problematik ist die Vergleichsstudie *Study of the Compositions of Purandaradāsa and Thyāgarāja* (1994), in welcher SEETHARAMALAKSHMI eine Konkordanz zwischen den beiden Komponisten sucht. Sie verfolgt einen interessanten Ansatz und rekonstruiert Purandaradāsas Biografie, seine

Prä-Vijayanagara-Zeit, ist hingegen ein sehr beliebter Forschungsgegenstand, da dies von Beginn an eine schriftliche Literaturgattung darstellt, die bis heute eine gute Manuskriptlage vorweist.

²¹⁹ H. N. MURALIDHARA, mündlich am 7.2.2013 in Bangalore.

²²⁰ Klassische Musik ist laut RAMAKRISHNA (2005:xv & 264) die Musik, die die Regeln der autoritativen Werke in Sanskrit einhält.

²²¹ Z. B. der Einfluss von elektronischer Verstärkung in Konzerten oder die Problematik des Klassizismus-Begriffs (RAMAKRISHNA 2005:250ff.).

²²² S. RAMAKRISHNA (2005:261ff.).

philosophisch-religiöse Haltung, sein soziales Netzwerk, sowie seinen musikalischen Hintergrund aufgrund der Inhalte seiner Lieder.²²³ SEETHARAMALAKSHMI bleibt trotz vielversprechender Methodik auf der Ebene der bereits bekannten Inhalte von Purandaras Legende und stellt keine neuen Zusammenhänge zwischen den von ihr extrahierten Informationen aus den Liedern und entsprechenden Informationen aus anderen Wissenschaften wie z. B. der Archäologie, Musikwissenschaft oder Literaturwissenschaft her. Ihre Ausführungen über die musikalischen Aspekte in Purandaras Liedern geben gute Anhaltspunkte, doch vermag sie sich nicht einer idealisierenden Tendenz zu entziehen.²²⁴ Diese Vorsicht, nicht zu kritisch mit dem Forschungsthema umzugehen, ist teilweise davon beeinflusst, dass Purandara ein indigener Bestandteil der kanaresischen Identität ist. Aus dem Blickwinkel der karnatischen Tradition besteht daher eine Unantastbarkeit bezüglich seiner Werke. Schon eine Übersetzung der Liedtexte wird in den Augen von Kulturexponenten, wie karnatischen Musikern oder Geistlichen, weder als erwünscht noch als notwendig erachtet.²²⁵ Das Unternehmen, die Lieder Purandaradāsas zum Mittelpunkt einer wissenschaftlichen Arbeit zu machen, und sie damit sowohl kritisch wie auch multi-perspektiv zu untersuchen, wird von ihnen mit Skepsis und Unverständnis aufgenommen. Die Ursachen dafür liegen in der gesellschaftlichen und religiösen Bedeutung der Lieder. Die Kompositionen Purandaras sind ein fest verankertes lokales Kulturgut in Karnataka und den angrenzenden südindischen Staaten. Die Leute erinnern sich daran, wie sie mit diesen Liedern aufgewachsen sind, und manche Grossmutter verfügt über ein nicht unbeachtliches Repertoire dieser Stücke. Sie werden sowohl zu Hause als auch in Tempeln oder in anderen öffentlichen Räumen gesungen und jedes Kind in Karnataka kann mindestens eines auswendig. Die Bedeutung, obwohl oft tief Sinnig oder poetisch, ist dabei weniger relevant. Man weiss, welcher Gottheit ein Lied gewidmet ist, und singt es bei entsprechendem Anlass. Doch auf die Frage nach Inhalt, Sinn und Bedeutung der jeweiligen Komposition bekommt man oft die Antwort «Das soll man nicht übersetzen, das soll man nur singen.» Zum einem liegt die Ursache dieser Antwort in der Form der Sprache. Das alte Kanaresisch ist in vielen Kompositionen in einer Art wiedergegeben, dass es selbst für Menschen, die Kanaresisch zur Muttersprache haben, schwierig ist, mehr als einzelne Worte zu verstehen. Das heisst, die Menschen verstehen teilweise tatsächlich nicht, was Purandara genau sagt.²²⁶ Zum anderen begründet sich diese Aussage mit der Haltung vieler Leute in Indien, die althergebrachte mündliche Tradition unangetastet zu lassen, um

²²³ Die Edition der Originaltexte, die sie als Vorlage benutzt, ist in Europa nicht zugänglich: Rama Rao, M. S. (Ed.) (1947): *Purandaradāsara kīrtanagalū*. Beṅgaḷūru. Zu dieser Ausgabe s. o.

²²⁴ SEETHARAMALAKSHMI (1994:104f.) argumentiert z. B., dass Purandara zwischen *uttama* und *hīna saṅgīta* unterscheidet, wobei sie *uttama saṅgīta* als die von ihm bevorzugte Musik-Art charakterisiert («noble music») und *hīna saṅgīta* als die Musik der niederen Leute. Als Referenz bezieht sie sich auf Aussagen in der Komposition *kēḷano hari*. Gerade in Purandaras Komposition *kēḷano hari* wird jedoch deutlich, dass Purandara die höfische «hohe» Musik verabscheute und die einfache Musik als diejenige mit wahrem *bhakti*-Gehalt rühmte (s. u. im Liedkommentar von *kēḷano hari*).

²²⁵ Dies kann auch einer der Gründe sein, weshalb bis heute so wenige Übersetzungen der Lieder veröffentlicht wurden.

²²⁶ Dies zeigte sich auch in meiner eigenen Erfahrung. Selbst meine Mutter, eine studierte Germanistin und versiert in verschiedensten Sprachen, erkannte erst im Laufe meiner Arbeit an Purandaras Liedern die wahre Bedeutung einiger Passagen. Sie hatte diese entsprechend ihrer Kenntnis in ihrer Muttersprache Kannada verstanden, aber trotzdem an den betroffenen Stellen offensichtlich falsch gedeutet.

ihr oder ihrem Urheber den entsprechenden Respekt entgegenzubringen. Diese Menschen empfinden das Analysieren und Übersetzen dieser Lieder als Verletzung eines heiligen Textes. Des Weiteren werden diese Lieder oft gar nicht wahrgenommen, als was sie sind, nämlich als kleine Kunstwerke in ihrem eigenen Recht. In solch einem Fall ist den Betroffenen selbst der Umstand, dass man diesen Liedern so viel Interesse entgegenbringt, völlig unerklärlich. Es gibt einige Musiker, die als Kenner von Purandaras Liedern ihre Kenntnis dafür



Abb. 5: Rajamma Keshavamurthy bei der Durchsicht eines Purandara-Textes (Bangalore), 31.1.2013 (Bild: S. Bansal-Tönz)

einsetzen möchten, Untersuchungen an seinen Werken in Angriff zu nehmen. Solche Künstler, wie z. B. Rajamma Keshavamurthy (Kn.: ರಾಜಮ್ಮ ಕೇಶವಮೂರ್ಥಿ, 1929 –, s. Abb. 5) oder Dr. Vidyabhushan (Kn.: ವಿದ್ಯಾಭೂಷಣ, 1952 –) begrüßen und schätzen auch als karnatische Musiker, die der mündlichen Tradition verpflichtet sind, das wissenschaftliche Interesse an Purandaras Kompositionen. Musiker wie sie sind Experten in diesem Bereich der Musik und haben einen tieferen Bezug zu diesen Liedern. Doch gerade Musiker erweisen sich in ihrer Herangehensweise geprägt von ihren ideologischen und moralischen Wertvorstellungen. Diese beeinflussen den Grad an Wichtigkeit, den sie einem Lied beimessen, und folglich stufen sie den Gehalt einer Komposition ganz anders ein, als ein Wissenschaftler.²²⁷

Zusammenfassend ist festzuhalten, dass der Forschung zu Purandaras Liedern in der Basis der Musik- und Literaturwissenschaft, aber auch unter den praktizierenden Traditionsträgern noch einige Widerstände entgegenwirken, die die eigentliche Arbeit am Werk in vielerlei Hinsicht erschweren. Daraus ergibt sich eine teils bewusste, teils unbewusste Hemmnis, bestehende Forschungslücken aufzufüllen und neue Ansätze zu entwickeln.

²²⁷ So standen für Rajamma Keshavamurthy vor allem Lieder im Vordergrund, die in *rāga* gesungen werden, welche eine gewisse Fertigkeit des Musikers verlangen, oder solche, die sehr selten und kaum überliefert sind. Gesellschaftskritische, zu direkte oder zu anzügliche Lieder lehnte sie ab und weigerte sich, sich damit zu befassen. Bei meiner Arbeit mit Rajamma Keshavamurthy an den Liedern für diese Arbeit mussten wir das Lied *kāgada bandide* überspringen, da es in ihren Augen ein unanständiges Lied ist, welches man nicht singen sollte. Dr. Vidyabhushan, ein ehemaliger Mönch und Begründer eines Purandaradāsa-āśrama in Bangalore, konzentriert sich vor allem auf den philosophischen Gehalt der Lieder. Je tiefgreifender der Inhalt eines Liedes ist, desto mehr ist er von der Wichtigkeit der Komposition überzeugt. Stücke deren Aussage in seinen Augen zu banal oder gewöhnlich sind, beachtete er bei unserer gemeinsamen Arbeit kaum.