

3. Kapitel: Analyse

3.1. Zum Text

Die Lieder von Purandaradāsa werden in den meisten Editionen nach formalen und inhaltlichen Kriterien kategorisiert. Eine erste Aufteilung findet nach Art der Lied-Gattung statt, also in *pada*, *suḷādi* oder *ugābhōga*.¹ Die *pada* werden weiter nach inhaltlichen Gesichtspunkten, z.B. nach der gepriesenen Gottheit oder nach biografischen Ereignissen, z.B. dem Besuch einer Pilgerstätte, eingeteilt. Zur Veranschaulichung wird hier die Einteilung von SKR's *purandara sāhitya darśana*² angeführt. Die 4 Bände beinhalten insgesamt 960 Liedtexte von Purandara. Alle Kompositionen sind thematisch eingeteilt nach Ursprungsursache bzw. Ursprungsort und thematischem Inhalt. Wie alle für diese Arbeit gesichteten Liedersammlungen, beinhaltet diese Ausgabe keine Stücke, die Purandaradāsa für den Unterricht karnatischer Musik komponiert hat.

Band 1: *jīvana darśana* (Kn.: «Sicht des Lebens»)

- bhāga* 1 *mahimādarśana* (Kn.: «Sicht der Persönlichkeiten»): Lieder über Heilige, Lehrer und/oder *haridāsa*, bzw. Lieder über Purandara von anderen Persönlichkeiten.
- bhāga* 2 *jīvana darśana* (Kn.: «Sicht des Lebens»): Lieder über Episoden aus seiner Legende
- bhāga* 3 *kṣētrasaṁdarśana* (Kn.: «Überblick zu den Pilgerorten»): Lieder mit eindeutigen Bezug zu Pilgerorten, die er besucht hat.

Band 2: *adhyātma darśana* (Kn.: «Schau des höchsten Selbst»)

- bhāga* 1 *dēvatā darśana* (Kn.: «Schau von Gottheiten»): Stotra, Stuti und Loblieder an verschiedene Gottheiten.
- bhāga* 2 *māhātmya darśana* (Kn.: «Ausdruck der Mächtigkeit»): Lieder über die verschiedenen Erscheinungen von Viṣṇu.
- bhāga* 3 *sādhana darśana* (Kn.: «Sicht auf die religiöse Praxis»): Lieder über die Abkehr von Weltlichem und über *bhakti*.

Band 3: *samāja darśana* (Kn.: «Sicht auf die Gesellschaft»)

- bhāga* 1 *vyaktinīti* (Kn.: «Moral des Einzelnen»): Lieder mit moralisch-ethischen Anweisungen oder Verherrlichung der religiösen Hindu-Praxis.
- bhāga* 2 *samāja cirṁtana* (Kn.: «Das Nachdenken über die Gesellschaft»): Lieder über den gesellschaftlich-moralischen Zerfall.
- bhāga* 3 *manōbōdhe* (Kn.: «Die Erleuchtung des Herzens»): Lieder über den Sinn des Lebens.

¹ Zu den unterschiedlichen Liedarten, in welchen Purandara komponiert hat s. o. in «Stand der Forschung».

² Ausführlicher zu dieser Publikation s. u. unter «Quellen».

Band 4: *kīrtana darśana* (Kn.: «Lobgesänge»)

- bhāga* 1 *kṛṣṇalīle* (Kn.: «Kṛṣṇas Spiel»): Lieder über Kṛṣṇa, seine Mutter, die Hirtenmädchen und seine Flötenmusik.
- bhāga* 2 *suḷādigaḷu*: *suḷādi*-Kompositionen
- bhāga* 3 *ugābhōgagaḷu*: *ugābhōga*-Kompositionen
- bhāga* 4 *saṁkīrṇa prakaraṇa* (Kn.: «Varia»): Lieder über verschiedene mythologische oder poetische Themen und verheissungsvolle Segnungs-Kompositionen (*maṅgaḷa*).

Aus jeder Kategorie, die sich für eine abhinavistische Interpretation³ von Bharata Natyam eignet, wurde in dieser Arbeit mindestens ein Lied ausgewählt. Die Kriterien zur Verwendbarkeit im klassischen indischen Tanz waren relevant, da nicht alle Stücke in einer entsprechenden Choreographie umsetzbar sind. Dazu gehören Lieder mit rein biografischem Inhalt und Lieder mit ausschliesslich abstraktem Inhalt. Bei der weiteren Auswahl wurde ein Kompromiss gesucht zwischen häufig getanzten Liedern und Liedern, die zwar nie oder kaum getanzt werden, aber inhaltlich sehr interessant sind. Besonderheiten, die die Lieder-Auswahl in dieser Arbeit von üblichen Auswahlkriterien unterscheiden, sind:

1. Es wurde ein Stück von Purandaradāsas Musiklehrstücken ausgewählt.
2. Es wurden bewusst einige Stücke ausgewählt, die nicht in allen Ausgaben erwähnt werden, die der Tradition nach aber Purandaradāsa zugeschrieben werden (z.B. *ninnarṁtha tarṁde*).
3. Es wurden einige Stücke mit dem gesamten Textumfang dargestellt, die in der Praxis häufig in einer verkürzten oder verfälschten Text-Version aufgeführt werden (z.B. *mellamellane*).

Das Spektrum der Themen, zu welchen Purandara Lieder komponierte, ist sehr breit. Dementsprechend bedarf es einer Gruppierung der Stücke, um die Bedeutung und Tiefe des Inhalts entsprechend zu interpretieren. Da die Auswahl der Lieder in dieser Arbeit den thematischen Reichtum von Purandaras Kompositionen übersichtlich widerspiegeln soll, sind sie in drei überschaubare und inhaltlich klar definierte thematische Gruppen eingeteilt:⁴

1. Lieder über und zu Göttern
 - a) *gajavadana bēḍuve* – Elefantengesichtiger, ich bete zu Dir!
 - b) *śrīgaṇanātha* – Herrlicher Anführer von Śivas Gefolgschaft!
 - c) *bhāgyada lakṣmī bārammā* – Göttin des Glücks, komm Mutter!
 - d) *ārige vadhuvāde* – Wessen Braut bist Du?

³ Abhinavistisch meint hier die Ideologie der Bedeutung und Wirkung des Bharata Natyam im Sinne des allegorisierten Kunstverständnisses, welches sich nach 1950 entwickelte. Mehr zum abhinavistischen Bharata Natyam s. o. unter «Zur Geschichte der Bharata-Natyam-Inszenierung».

⁴ Sowohl die Definition der drei Gruppen als auch die Kriterien zur Einteilung der Lieder in diese Gruppen deckt sich nicht zwingend mit ihrer Einteilung in den Texteditionen, die als Quellen dienen. Das Lied *kēḷanō hari tāḷanō* wird bei SKR z.B. unter den Liedern über Kṛṣṇa aufgeführt. In dieser Arbeit zählt es aufgrund der inhaltlichen Kritik zu den Liedern über Gesellschaft und Moral.

- e) *jaya jānakīkāṁta* – Sieg sei Jānakīs geliebtem Ehemann!
 - f) *pōgadirelo raṁga* – Bitte geh nicht, Raṁga!
 - g) *mellamellane baṁdane* – Langsam, sehr langsam gekommen ist er.
 - h) *vṛṁdāvanadoḷāḍuvanāre* – Wer ist der in Vrindavan Tanzende?
 - i) *ōḍi bāraiya vaikunṭhapati* – Eile herbei, verehrter Herr von Viṣṇus Himmel!
 - j) *jagaduddhārana* – Den Beschützer und Retter der Welt
 - k) *kaṁḍe nā gōvindana* – Ich sah Gōvinda.
 - l) *ī pariya sobagāva* – Solch einen allgegenwärtigen glücksverheissenden Herrn
2. Lieder zu Religiosität
- a) *ninnamṭha taṁde* – Vater ist bei mir.
 - b) *dāsanna māḍikō* – Mach mich zu Deinem Diener!
3. Lieder über Gesellschaft und Moral
- a) *kāgada baṁdide* – Ein Brief ist gekommen!
 - b) *udaravairāgyavidu* – Es ist eine vorgebliche Entsagung.
 - c) *kēḷanō hari tāḷanō* – Hari hört und duldet nicht!

Die einzelnen Kategorien werden einfürend zu den Lied-Übersetzungen inhaltlich eingeleitet und erläutert.

3.1.1. Quellen

Die Lieder von Purandaradāsa sind in ihrer möglichen Ursprungsform nicht eindeutig erschliessbar.⁵ Die polystemmatische Herkunft der Purandara-Lieder wird wie folgt begründet:

1. Es ist nicht nachgewiesen, ob es zu den verschiedenen Kompositionen Purandaras jeweils eine einzige Urversion gibt. Es gilt hier zu bedenken, dass die Möglichkeit besteht, dass bereits der Autor ein Lied in mehreren Versionen in Umlauf gebracht haben kann.
2. Die Kompositionen von Purandara wurden erst nach seinem Tod gesammelt, dies auch in offenbar unsystematischer Weise. Es ist daher nicht feststellbar, welche Versionen eines Liedes vom Autor selbst stammen, und welche Versionen durch das spätere Kompilieren entstanden sind.
3. Der Kern dieser Arbeit befasst sich mit der Vergegenwärtigung einer mündlichen Tradition und legt damit ganz bewusst den Fokus auf die Lieder in ihrer gegenwärtigen überlieferten Form mit Einbezug ihrer Varianten. Die Suche nach einer Kompositions-Urform ist weder Bestandteil dieser Untersuchung noch zur Erschließung der behandelten Lieder notwendig.

Die Varianten in der Überlieferung von Purandara, wie obige Punkte darstellen, stellen einen Teil der Tradition dar, der mitgewachsen ist. Sie werden daher nicht als Makel derselben angesehen, sondern sind als Wesensteil der Überlieferung zu verstehen. Unterschiede zwischen Lied-Versionen sind ein gleichwertiger Untersuchungsgegenstand wie alle anderen Aspekte der Lied-Analyse.⁶ Es ist daher ein Anliegen dieser Untersuchung, die Ursachen, die solche Varianten hervorrufen, zu erläutern, damit die unterschiedlichen Textversionen in einen Bezug zueinander gebracht werden können.

⁵ Vgl. THIELEMANN (1999:238); Ausführlicher dazu s. o. unter «Purandaras Werk in der südindischen Musik» und u. unter «Zur Melodieführung und *rāga*-Auswahl».

⁶ Ich stimme in diesem Punkt nicht mit THIELEMANN (1999:238) überein, die schreibt «Textual divergencies are of minor significance, since the textual substance remains the same in all versions.» Die Lied-Analysen in dieser Arbeit werden aufzeigen, dass Textabweichungen signifikante Aussagen über das inhaltliche Verständnis, welches den Liedern entgegengebracht wird, machen können. Diese Interpretationen können entscheidend für die weitere Überlieferung und Performance des entsprechenden Stücks sein. Ausführlicher dazu s. u. unter «Textanalyse und -kommentar».

3.1.1.1. Textgrundlagen

Für die Analyse der ausgewählten Purandara-Kompositionen wurden zwölf gedruckte Editionen herbeigezogen.⁷ Die Editionen werden in drei Kategorien eingeteilt:

1. Publikationen von Indologen und Literaturwissenschaftler, die Angaben zu ihren Quellen machen.
2. Publikationen von Autoren, die keine Quellen angeben, z.B. von Musikern, die ihre eigene Tradition als Quelle nutzen.
3. Sogenannte Strassenausgaben, eine Art Taschenbuch, welche viele Hindus zu verschiedenen Themen besitzen, um sich einfacher an gehörte Lieder zu erinnern oder um sich während ihrer religiösen Praxis darin zu vertiefen. Diese Ausgaben sind trotz ihrer Fehlerhaftigkeit wichtige Repräsentanten der sich im Umlauf befindenden Textvarianten.

Die Reihenfolge der aufgeführten Quellen entspricht ihrer Relevanz für die Lied-Analyse. Die detaillierten Angaben sind im Literaturverzeichnis aufgeführt.

1. Publikationen mit Quellenangaben

BKS

BETAGERI KRISHNASHARMA [Bēṭagēri Kṛṣṇaśarma] (Kn.: ಬೇಟಗೇರಿ ಕೃಷ್ಣಶರ್ಮ, 1900 – 1982), ein Literat und Poet, trug Mitte des 20. Jh. sowohl Handschriften als auch gedruckte Ausgaben von Purandara-Liedern zusammen und edierte sie erstmals kritisch unter dem Titel *purandaradāsara sāhitya*. Im bearbeiteten Material befinden sich sowohl Handschriften aus privaten Sammlungen⁸ als auch solche aus dem Archiv der Karnataka-Universität Dharwad⁹, deren Alter BKS zwischen 30 bis maximal 150 Jahre beziffert.¹⁰ Unter den gedruckten Ausgaben, die BKS mitberücksichtigt hat, sind Pavanje Guru Raos fünfbändige Liedersammlung¹¹ als auch die Ausgabe von Subodha Rama Rao.¹² Weiter erwähnt er die Publikationen aus Belgaum und Dharwad von 1880 und 1868¹³ in seiner Bibliografie, als auch folgende gedruckte Sammlungen, die nicht mehr erhältlich sind:¹⁴

- N. N. (1873): Haribhajane kīrtane. Madrāsu.

⁷ Da es so viele Publikationen zu Purandaras Werk gibt, musste die Auswahl der Textquellen eingeschränkt werden. Liedersammlungen, die nicht berücksichtigt werden konnten sind: Kulkarni, R. G. (1969): *Śrī purandara dāsa darśana*. Maisūru : Uṣā sāhitya māle [fehlerhafter Druck], Kēśavadāsa, B. (1962): *Purandarōpaniṣaṭ*, Vol. 1 – 6. Beṅgaḷūru : Dāsāśrama pablikēśans [in Europa nicht zugänglich], Bindu, M. B. (1964): *Śrī-purandaradāsaru*. Dhāravāḍa : Miñcinabaḷḷi kāryālaya [in Europa nicht zugänglich].

⁸ BKS zählt 11 private Sammlungen mit insgesamt 2583 Handschriften, s. BKS (1963:12f.).

⁹ Diese Sammlung zählt insgesamt 116 Handschriften, s. BKS (1963:12f.).

¹⁰ BKS (1963:12f.) nennt auch 468 zeitgenössische Handschriften, welche er miteinbezogen hat. 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).

¹¹ S. u.

¹² S. o. unter «Stand der Forschung».

¹³ S. o. unter «Stand der Forschung».

¹⁴ S. BKS (1963:14) und (1964a:3 & 4).

- N. N. (1914): *dāsakūṭa bhajanemamjari*. Madrāsu.

Die aus diesen Quellen entstandene siebenteilige Reihe wurde anlässlich des 400. Jahrestags von Purandaras Tod 1963 und in den Folgejahren veröffentlicht. Es war die erstmalige Herausgabe von Purandaradāsas Liedern in dieser umfassenden Form als Buch. Einleitend trugen verschiedene Gelehrte auf dem Gebiet Aufsätze bei, darunter die *dvaita*-Experten B. N. K. SHARMA (1963) und K. T. PANDURANGI (1964), sowie die Musikologen R. SATHYANARAYANA (1965) und B. VENKATESACHAR (1965).¹⁵ Die Editionen beinhalten ausserdem Worterklärungen (*śabdhārta*), Index und ein Glossar.

PGR

Pavanje Guru Rao (Kn.: ಪಾವಂಜಿ ಗುರುರಾವ್, 1869 – 1948) war Gründer des Handschriften-Archivs in Udupi, welches im Besitz von Purandara-Handschriften ist.¹⁶ Er veröffentlichte zwischen 1917 und 1932 mithilfe des Śrīman Madhvasiddhānta Gramthālaya in Udupi fünf Bände mit Purandara-Kompositionen namens *purandaradāsara kīrtana*. Seine Edition stellt die erste Druckausgabe von *dāsa-sāhitya* dar, die systematisch gesammelt und editiert wurde. Die Bände wurden in überarbeiteter Form von PADEKALLU VISHNU BHATTA [Pādēkallu Viṣṇubhaṭṭa] (Kn.: ಪಾದೇಕಲ್ಲು ವಿಷ್ಣು ಭಟ್ಟ, n.d.) im Jahr 2001 erneut herausgegeben. VISHNU BHATTA bearbeitete und strukturierte Guru Rao's Ausgabe.¹⁷ Die Edition beinhaltet 1024 Lieder und 151 *ugābhōga* und ist neben der von BKS¹⁸ die umfangreichste. Es ist von allen für diese Arbeit konsultierten Liedersammlungen die einzige Edition, die alle in dieser Arbeit analysierten Stücke aufführt. Zu VISHNU BHATTAS wichtigsten Bearbeitungen gehören die Lied-Strukturierung in *pallavi*, *anupallavi* und *caraṇa*, die Nummerierung des Textes, die Formatierung der *ugābhōga* nach dem Vorbild des *vacana-candas* und das Ausbessern von offensichtlichen Schreibfehlern. Verschiedene Zusätze wurden in den Appendix eingearbeitet, wie Purandaras Kommentar zur *Bhagavadgītā* (*Bhagavadgītāsāra*) und seine Prosa-Dichtung. Ebenfalls im Appendix wurde ein Gedicht von Śrīpādarāya eingearbeitet, welches im Archiv von Udupi 1925 entdeckt wurde und das Leben von Purandara beschreibt (*purandaradāsarya caritre*). Im letzten Teil des hinzugefügten Appendix finden sich Kompositionen anderer *dāsa*, welche in ihren Kompositionen Purandara erwähnen.

SKR

1985 veröffentlichte der Indologe S. K. RAMACHANDRA RAO [Sāligrāma Kṛṣṇa Ramacandra-rāv] (Kn.: ಸಾಲಿಗ್ರಾಮ ಕೃಷ್ಣ ರಾಮಚಂದ್ರರಾವ್, 1925 – 2006) die vierbändige Ausgabe *purandaradāsa sāhitya darśana*, welche sich neben PGRs und BKSs Editionen zum Standardwerk der modernen Purandara-Forschung etablierte. Diese Edition beinhaltet ca. 980 Lieder und andere Dichtformen von Purandara mit kurzen und selektiven Worterklärungen, sowie einleitenden Angaben zu den einzelnen Unterkapiteln. SKR nennt keine Handschriften, sondern hat seine Ausgabe hauptsächlich aus älteren gedruckten Editionen kompiliert. Seine

¹⁵ Ausführlicher zu diesen Autoren s. o. unter «Stand der Forschung».

¹⁶ S. PGR (2010:11).

¹⁷ S. PGR (2010:12ff.).

¹⁸ S. u.

ausführlichen Einleitungen zu jedem Band sind kritisch und informativ und zeigen, dass SKR über ein fundiertes Hintergrundwissen in der Purandara-Forschung verfügte.¹⁹ Einige Lieder sind mit einzelnen Worterklärungen (*śabdharma*) versehen.

AVN

A. V. NAVADA [E. VI. Nāvaḍa] (Kn.: ಎ. ವೀ. ನಾವಡ, n.d.) ist emeritierter Professor für Kannada-Literatur und war 7 Jahre lang Rektor der Kannada-Universität Hampi. In dieser Funktion hat er sich für die Forschung der *haridāsa-sāhitya* engagiert. Im November 2014 wurde ihm in Anerkennung seines Beitrags zur Forschung zu Kanakadāsa der Titel *kanakaśrī* von der Regierung des Bundesstaates Karnataka verliehen.²⁰ NAVADA's Ausgabe *sāvīrāru kīrtanegaḷu* ist eine Sammlung von *haridāsa*-Liedern, die erstmals 1999 von der Kannada-Universität Hampi herausgegeben wurde. Diese Edition stellt eine umfangreiche Sammlung von Kompositionen der *haridāsa* Naraharītīrtha (Kn.: ನರಹರಿತೀರ್ಥ, fl. 1246 – 1333) bis Gurugōvinda Viṭhaladāsa (Kn.: ಗುರುಗೋವಿಂದ ವಿಠಲದಾಸ, 1915 – 1983) dar. Von Purandara sind 301 Lieder mit Angabe von *rāga* und *tāla* in dieser Ausgabe enthalten. NAVADA gibt zwei Quellen-Gruppen an, die zur Zusammenstellung der Texte herangezogen wurden:²¹ verschiedene veröffentlichte Liedersammlungen und direkte mündliche Überlieferungen oder Niederschriften von Frauen aus Udupi (Kn.: ಉಡುಪಿ, *udupi*), Hospet (Kn.: ಹೊಸಪೇಟೆ, *hosapēṭe*), Raichur (Kn.: ರಾಯಚೂರು, *rāyacūru*) und Bellari (Kn.: ಬಳ್ಳಾರಿ, *ballari*). Die Versionen der Lieder zeigen eine deutliche Übereinstimmung mit dem *purandara sāhitya darśana* von SKR und zum grössten Teil auch mit PGR.

2. Publikationen mit geringen oder gar keinen Quellenangaben

VNP

Anlässlich der Festlichkeiten zum 400. Jahrestag von Purandaras Tod im Jahr 1964 in Hampi wurden neben SKRs Ausgabe weitere Publikationen zu Purandaradāsa herausgegeben. Die wichtigste darunter war eine Sammlung von ca. 100 Purandara-Liedern mit Notation, die ein Komitee von Experten²² als *Sri Purandaradasa Kṛti Shataka*²³ publizierte. Die darin enthaltenen Stücke basieren angeblich auf älteren Aufzeichnungen, darunter eine Sammlung von Karigiri Rao (Kn.: ಕರಿಗಿರಿ ರಾವ್, 1853? – 1927) aus Mysore²⁴ aus dem 19. Jh. in traditionellen *rāga*.²⁵ Diese Publikation ist wiederum Grundlage für die Editions-Reihe *Purandaradasa Kirtanas* von V. N. PADMINI (Kn.: ಎ. ಎನ್. ಪದ್ಮಿನೀ, n.d.) und JAYALAKSHMI SRINIVASAN (Kn.: ಜಯಲಕ್ಷ್ಮಿ ಶ್ರೀನಿವಾಸನ್, n.d.), welche 1998 und 2000 herausgegeben wurde.

¹⁹ S. o. unter «Stand der Forschung».

²⁰ Vgl. Artikel im New Indian Express vom 9. November 2014 – Online zugänglich unter <http://www.newindianexpress.com/states/karnataka/Kanaka-Shree-Award-for-Prof-A-V-Navada/2014/11/09/article2514802.ece> – Zuletzt geprüft am 27.3.2015.

²¹ S. AVN (2012c:27).

²² Unter anderem haben B. VENKATESACHAR als Präsident und M. V. IYENGAR sowie SKR daran mitgearbeitet.

²³ Dieses Buch ist nicht mehr erhältlich, s. VNP (1998:ix).

²⁴ Karigiri Rao war Hofmusiker von Mahārāja Cāmarāja Oḍeyar (Kn.: ಚಾಮರಾಜ ಒಡೆಯರ್, regn. 1868 – 1894). Seine Werke sind nicht mehr erhältlich.

²⁵ S. VNP (1998:ix).

Beide Musikerinnen haben in dieser Edition selektive Stücke von Purandara in kanaresischer, tamilischer und Devanagari-Schrift mit Übersetzung und Notengebung wiedergegeben.²⁶

BS/VK

BASAVARAJA SABARADA [Basavarāja Sabarada] (Kn.: ಬಸವರಾಜ ಸಬರದ, n.d.) hat in Zusammenarbeit mit der Regierung des Bundesstaates Karnataka, in der Reihe der Universität Hampi *samagra dāsa sāhitya* zur *haridāsa*-Literatur, 2003 einen Band mit Liedern von Purandara herausgegeben. Ein weiterer Band mit gesammelten *ugābhōga* und *suḷādi* aus der gleichen Reihe wurde im gleichen Jahr von VASANTA KUSTAGI [Vasanta Kuṣṭagi] (Kn.: ವಸಂತ ಕುಷ್ಟಗಿ, n.d.) herausgegeben. In der kurzen Einleitung über einige historische Fakten und andere Ausgaben von Purandara-Liedern behandelt BS vor allem Purandara im Kontext der karnatischen Musik. Angaben zu den Textvorlagen, die er benutzt hat, macht er keine. Im Quervergleich der Texte wird jedoch ersichtlich, dass er sich stark an BKS orientiert hat. Die Lieder sind ohne *rāga* und *tāla*-Angaben.

GRS

In einer Publikation der Musikerin GORUR R. SREEMATI [Gōrūru Ār. Śrīmatī] (Kn.: ಗೋರೂರು ಆರ್. ಶ್ರೀಮತಿ. n.d.) aus dem Jahr 2012 findet sich eine Sammlung verschiedener beliebter *dāsa*-Kompositionen, so auch der Titel des Buches: *haridāsara janapriya kīrtanegaḷu* (Kn.: «Lieblings-Haridāsa-Lieder der Leute»). Nach einer kleinen biografischen Einleitung zum Komponisten, bzw. der Nennung der üblichen Eckpunkte seiner Legende, führt sie ca. 140 Stücke von Purandaradāsa mit *rāga*- und *tāla*-Angaben auf. Nachweise über ihre Quellen gibt sie keine.

RKS

R. K. SRIKANTAN [Rudrapaṭṭaṇa Kṛṣṇasāstri Śrīkaṁṭhan] (Kn.: ರುದ್ರಪಟ್ಟಣ ಕೃಷ್ಣಶಾಸ್ತ್ರಿ ಶ್ರೀಕಂಠನ್, 1920 – 2014), ein bekannter karnatischer Musiker, publizierte 1999 Purandaradāsa-Kompositionen unter dem Titel *Sri Purandara Kṛiti Ratna Mala*. In seiner Einleitung spricht er nur über Purandaras Bedeutung für die Verwendung verschiedener *rāga* und *tāla* in der karnatischen Musik, macht aber keine Hinweise zur Diskussion über die Originalität der Melodien.²⁷ Er führt in seiner Ausgabe nur 19 Lieder auf, diese aber in kanaresischer, tamilischer und lateinischer Schrift, mit Übersetzung und Musik-Notation. Da die Texte vermutlich aus seiner eigenen Musiker-Tradition entnommen sind, macht er keine Angaben zu seinen Quellen.

²⁶ Mit dieser Editionsreihe wurden auch Kassetten veröffentlicht, auf welchen die Lieder aus den drei Bänden dargebracht werden. In der vorliegenden Untersuchung werden Musikinterpretationen von VNP als Quellen verwendet, s. u.

²⁷ Mehr zur ursprünglichen Melodieführung und den damit zusammenhängenden Problemen der zeitgenössischen Interpretation s. u. unter «Zur Melodieführung und *rāga*-Auswahl».

Strassenausgaben

SSK

In den 1970er Jahren veröffentlichte S. S. KARANTA [Es. Es. Karāṁta] (Kn.: ಏಸ್. ಏಸ್. ಕ-ರಾಂತೆ, n.d.) eine Sammlung mit 693 Purandaradāsa-*pada* und -*ugābhōga* namens *purandaradāsara padagaḷu*. In seiner sehr kurzen Einleitung macht er keine genauen Angaben darüber, wie und wo er diese Stücke gesammelt und ediert hat. Die Ausgabe basiert auf einer Sammlung, die durch Paniyadi Srinivas Upadhyay (n.d.), P. Venkatramanacharya (Kn.: ಪಾಡಿಗಾರು ವೆಂ-ಕಟಿರಮಣ ಆಚಾರ್ಯ, 1915 – 1992) und P. Lakshminarayan (n.d.) zwischen 1938 und 1940 erstellt wurde. Das Werk, das damals publiziert wurde, nennt SSK nicht. Die Lieder in der Ausgabe von SSK haben einige Druckfehler.²⁸

KP

Das Purandaradāsa-Buch *purandaradāsara hāḍugaḷu*, ediert von KAVYA PREMI [Kāvyaaprēmi] (Kn.: ಕಾವ್ಯಪ್ರೇಮಿ, n.d.), wurde in einer Publikationsreihe von *dāsa*-Liedern vom Samāja Pustakālaya in Dharwad im Jahre 1976 herausgegeben. In der Einleitung bespricht der Autor vor allem die religiösen Aspekte der *haridāsa*-Lieder und Purandaras Legende. Angaben zur Vorlage für seine Texte macht er keine. Die ca. 234 Lieder sind in thematische Kapitel unterteilt und nennen jeweils *rāga* und *tāla*.

GVS

Eine weitere Strassenausgabe, jedoch ohne Angabe auf Ursprung oder Textvorlagen, ist die Liedersammlung von G. V. SHASTRI [Ji. Vhi. Śāstri] (Kn.: ಜಿ. ವಿ. ಶಾಸ್ತ್ರಿ, n.d.). In der Einleitung behandelt GVS kurz Purandaras Legende, die Bedeutung des *dāsa-sāhitya*, religiöse Aspekte der Lieder und die Gattung der *ugābhōga* und *suḷādi*. Die 396 Lieder sind mit *rāga*- und *tāla*-Angaben versehen.

TJS

Die vierte Strassenausgabe namens *śrī purandaradāsara saṁgīta saurabha*, die für die vorliegende Arbeit hinzugezogen wurde, wurde 2012 von T. JAYALAXMI SHAMSUNDAR [Ti. Jayalakṣmīśāmasuṁdar] (Kn.: ಟಿ. ಜಯಲಕ್ಷ್ಮಿಶಾಮಸುಂದರ್, n.d.) herausgegeben. Die Ausgabe enthält keine Einleitung und es finden sich ausser den 205 Liedern keine weiteren Informationen zur Autorin oder zur Publikation.

²⁸ S. u. in den Lied-Übersetzungen.

3.1.1.2. Mündliche Quelle

Die meisten in dieser Arbeit behandelten Lieder wurden der Autorin in ihrer eigenen Musiktradition überliefert.²⁹ Diese mündlichen Versionen der Stücke stammen aus drei Quellen: aus einer Familien-Tradition und aus zwei traditionellen Lehrer-Schüler-Traditionen (*guru-śiṣya-paramparā*) der klassischen karnatischen Musikschule:

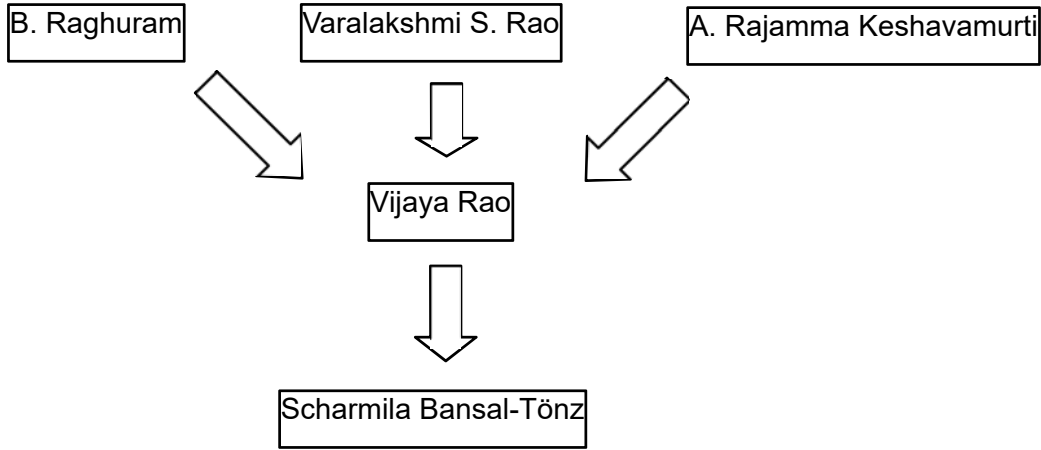


Abb. 14: *Guru-śiṣya-paramparā* der karnatischen Musiktradition von S. Bansal-Tönz

A. Rajamma Keshavamurty (Kn.: ರಾಜಮ್ಮ ಕೇಶವಮೂರ್ತಿ, 1929 –) war zwischen 1952 und den 1990er Jahren eine aktive karnatische Sängerin und unterrichtete als Musiklehrerin an verschiedenen Institutionen in Bangalore. Sie gilt als Expertin für Purandaradāsa-Lieder und trainiert als solche Meisterschüler in diesem Genre. B. Raghuram (Kn.: ಭೀಮರಾವ್ ರಘುರಾಮ, 1960 –) ist Violinist und Lehrer der karnatischen Musik. Er stammt aus einer Familie mit langer Musikertradition in Bangalore.³⁰ Varalakshmi S. Rao (Kn.: ವರಲಕ್ಷ್ಮಿ ಶ್ಯಾಮ ರಾವ್, 1925 – 2013) stammte aus einer traditionell-orthodoxen *mādhva*-Familie. Sie hatte weder eine karnatische noch eine andere musikalische Grundausbildung. Ihre Kenntnisse in der devotionalen Musik waren rein mündlich von ihrer Mutter Savitriammal Kuppurao (Kn.: ಸಾವಿತ್ರಮ್ಮಾಳ್ ಕುಪ್ಪುರಾವ್, 1895 – 1957) überliefert. Vijaya Rao's (Kn.: ವಿಜಯಾ ರಾವ್, 1948 –) Familie stammt ursprünglich aus Mysore. Sie ist in einer südindischen Familie mit langer Musiktradition aufgewachsen. Zwei ihrer Vorväter waren die Musiker Vina Subbanna (Kn.: ವೀಣಾ ಸುಬ್ಬಣ್ಣ, 1861 – 1939) und der Flötist Palladam Sanjeeva Rao (Ta.: பல்லடம் ஸ்ரீஜீவ ராவ், 1882 – 1962). Purandaradāsas Lieder erlernte sie passiv durch Mitsingen und wiederholtes Zuhören in ihrer Kindheit und Jugendzeit. Vijaya Rao (VR) erhielt ihren ersten Unterricht in klassischer indischer Musik am Sitar von Rajbi Khan (n.d.) in Dharwad. Sie trainierte die klassische karnatische Musik zuletzt unter Narayanaswami Purushothaman (Ta.: நாராயணசுவாமி புருடோத்த, 1925 – 2001). Für die karnatische Formalisierung

²⁹ Die Lieder *ī pariya sobagāva*, *udara vairāgyavidu* und *jaya jānakī*, sowie der *ugābhōga ninnarṁtha tarṁde* wurden nicht in dieser Tradition überliefert.

³⁰ Seine ausführliche Biografie ist online zugänglich unter <https://sites.google.com/site/violinbraghu-ram/home/biography> – Zuletzt geprüft am 6.7.2016.

ihrer Kenntnisse der Purandaradāsa-*pada* aus ihrer Kindheit nahm sie speziellen Unterricht unter B. Raghuram und Rajamma Keshavamurty. Das letztgenannte Glied der Kette (VR) ist die primäre mündliche Quelle. Die mündlichen Texte aus dieser Tradition, die für diese Arbeit verwendet wurden, wurden zur leichteren Bearbeitung in handschriftlichen Aufzeichnungen festgehalten.

3.1.1.3. Musikgrundlagen

Um die zeitgenössische Interpretation, und damit den aktuellen rezipierten Überlieferungsbestand der Purandaradāsa-Lieder, entsprechend zu dokumentieren und in der Analyse zu berücksichtigen, wurden für alle Kompositionen ein bis mehrere Musikaufnahmen konsultiert. Diese Massnahme ist auch vor dem Hintergrund, dass hier eine praktizierte mündliche Tradition schriftlich untersucht wird, von Bedeutung. Durch das Hinzuziehen von gesungenen Textversionen aktiver Künstler soll die Gefahr einer Laborsituation vermieden werden. Die Anzahl der Interpreten von Purandara-Kompositionen ist aufgrund der Popularität seiner Lieder und ihrer breiten Streuung in Südindien sehr gross. Für die vorliegende Arbeit wurde versucht, diese Bandbreite in der Interpretation von Purandaras Werken, die nicht zuletzt für die Analyse der Rezeption von Wichtigkeit ist, zu berücksichtigen. Bei der Auswahl der Musikaufnahmen wurden daher Musiker aus folgenden vier Genres ausgewählt:³¹ Klassische Sänger, populäre Sänger, volkstümliche Interpreten und genrefremde Interpreten. Die Genres, die durch die ausgewählten Interpreten abgedeckt wurden, sind die karnatische Musik, *sukhama saṅgīta*, *sampradāya bhajan* und die Hindusthani-Musik. Die Auswahl der Künstler ist nicht erschöpfend. Sie stehen repräsentativ für jene Künstler, die die in dieser Arbeit behandelten Lieder veröffentlichen oder im besten Fall sogar geprägt haben. Entscheidungskriterien für die Auswahl der Interpreten waren³² ihre Bekanntheit (z.B. «Standing» als Musiker, Auffindbarkeit auf Youtube und in anderen Streaming-Portalen usw.), eine auffallende Interpretation eines Lieds oder das zusätzliche Engagement des Künstlers im Bereich der Förderung der *haridāsa*-Kultur. Die aufgrund dieser Kriterien ausgewählten Musiker und Musikerinnen werden im Folgenden kurz vorgestellt.³³

Klassische Sänger – Solo-Künstler

M. S. Subbulakshmi – M. S. Subbulakshmi (Ta.: எம். எஸ். சுப்புலட்சுமி, 1916 – 2004) ist die bekannteste karnatische Sängerin des 20. Jh.³⁴ Sie wurde in jungen Jahren von ihrer Sängerin-Mutter Shanmukha Vadivu (Ta.: சண்முகவடிவு, n.d.) gefördert und begann ihre Solo-Karriere als karnatische Sängerin mit 17 Jahren. Zu einer Zeit, als Filme in Indien hauptsächlich klassische Musik aufführten, spielte sie verschiedene Filmrollen. Die bekannteste Rolle darunter war die der nordindischen Heiligen Mīrā im gleichnamigen Film (Hi.: मीरा, 1945), mit welcher sie als Sängerin auch in Nordindien populär wurde. Mit den Musik-

³¹ Es wurden nur Sänger und Sängerinnen ausgewählt. Purandaradāsas Kompositionen sind auch in der Instrumental-Musik in Südindien beliebt. Diese wurden als Musikgrundlage nicht hinzugezogen, da in solchen Darbringungen die Wiedergabe des Liedtextes fehlt.

³² Die Kriterien wurden nicht kumulativ gewichtet, sondern in einem entweder-oder-Prinzip.

³³ Es werden im Folgenden nur jene Künstler detailliert vorgestellt, über welche entsprechende Informationen verfügbar sind, oder deren Bedeutung für die karnatische Musik oder die untersuchte Purandara-Interpretation von überdurchschnittlicher Wichtigkeit ist.

³⁴ Vgl. RAJAGOPALAN (2008:597ff.).

aufnahmen für diesen Film und späteren Aufnahmen religiöser Musik, wie z.B. der Rezitation des *viṣṇu-sahasranāmam*³⁵ (Sa.: «Tausend Namen von Viṣṇu»), machte sie Aufnahmen von rezitierten Sanskrit-Stotra salonfähig.³⁶ Ihre Interpretationen gelten als unerreichbar. Ihre musikalische Spezialisierung galt den *kṛtī* von Śrī Annamācārya, sie veröffentlichte aber auch vollständige Alben zu *dāsara-pada*, worunter ihre Interpretation einiger Purandaradāsa-*pada* in die Geschichte der karnatischen Musik eingegangen sind (z.B. *dāsanna māḍiko*).

Untersuchte Interpretationen: *Jagaduddhāraṇa, dāsanna māḍikō, bhāgyada lakṣmī bārammā*

M. L. Vasanthakumari – M. L. Vasanthakumari (Ta.: மெட்ராஸ் லலிதாங்கி வசந்தகுமாரி, 1928 – 1990) ist neben M. S. Subbulakshmi und D. K. Pattammal³⁷ (Ta.: தாமல் கிருஷ்ணசாமி பட்டம்மாள், 1919 – 2009) eine der grossen karnatischen Sängerinnen des 20. Jh. Sie war bereits in jungem Alter sehr populär, als Künstlerin anerkannt und hatte eine starke Präsenz im Radio, auf Schallplatten und als Playback-Sängerin für Filme in den 1950er Jahren.³⁸ Als Lehrerin hat sie mehrere fähige Sängerinnen ausgebildet, darunter z.B. Sudha Raghunathan oder Charumathi Ramachandran.³⁹ M. L. Vasanthakumari war führend in der Popularisierung der Purandaradāsa-*pada* im 20. Jh. Die Tradition hatte sie vor allem durch ihre Sängerin-Mutter Madras Lalithangi (Ta.: மெட்ராஸ் லலிதாங்கி, 1910 – 1950) geerbt.⁴⁰ Lalithangi hatte direkt von *haridāsa* Narasimhadāsa (Kn.: ನರಸಿಂಹ-ಹರಿದಾಸ, n.d.) gelernt.⁴¹ Vasanthakumari ist damit eine der wenigen karnatischen Sängerinnen, die in einer unmittelbaren *haridāsa*-Tradition stehen. Sie gilt in Südindien bis heute als Koryphäe in diesem Genre und hat mehrere Alben mit *dāsara-pada* veröffentlicht.

Untersuchte Interpretationen: *Kēlanō hari, jaya jānakī, mellamellane baṛḍane*

R. Vedavalli – R. Vedavalli (Ta.: ஆர். வேதவள்ளி, 1935 –) stammt aus Tamil Nadu und gilt dank ihrer Ausbildung unter den Maestros Srirangam Ayyangar (Ta.: ஸ்ரீரங்க அய்யங்காரர், 1904 – ?) und Mudikondan Venkatarama Ayyar (Ta.: முடிகோண்டண் வேங்கடரம அய்யர், 1897 – 1975) als fähige Musiklehrerin. Sie unterrichtete sowohl am Music College der Music Academy als auch am Central College of Carnatic Music in Chennai und bildete mehrere aktive Sängerinnen aus, darunter auch eine europäische Schülerin.⁴² Ihre

³⁵ Subbulakshmis Aufnahmen des *sahasranāmam* und *suprabhātam* (Morgenrezitation) werden heute in praktisch jedem Viṣṇu-Tempel im Hintergrund gespielt. Sie erreichte mit der Beliebtheit dieser Aufnahmen unter orthodoxen *vaiṣṇava* Revolutionäres, da sie weiblich und keine gebürtige Brahmanin war.

³⁶ Vgl. OEMI (2011:1012).

³⁷ Diese drei Musikerinnen werden aufgrund ihrer Popularität im Volksmund die «Female Trinity» genannt.

³⁸ S. OEMI (2011:1116).

³⁹ Zu diesen Künstlerinnen s. u.

⁴⁰ S. RAJAGOPALAN (1990:402), RAJAGOPALAN (2008:709f.) und OEMI (2011:1117). Zu Lalithangi's und Vasanthakumari's Beitrag in der Purandaraforschung s. o. unter «Stand der Forschung».

⁴¹ S. KUPPUSWAMY (1979:vii).

⁴² S. RAJAGOPALAN (1992:329f.).

Interpretationen sind klar und didaktisch geprägt und zum Nachsingen geeignet, da sie die einzelnen Noten gut hörbar verziert.⁴³

Untersuchte Interpretationen: *Kēḷanō hari, bhāgyada lakṣmī bārammā, śrīgaṇanātha*

Sudha Raghunathan – Sudha Raghunathan (Ta.: ஸுதா ரகுநாதன், n.d.) ist eine karnatische Sängerin aus Tamil Nadu mit hoher Reputation im In- und Ausland. Ihre Lehrer sind namhafte Künstler wie B. V. Lakshmanan (Ta.: பி. வி. லக்ஷ்மணன், ? – 1996), Calcutta Krishnamurthi (Ta.: கே. ஏஸ். கிருஷ்ணமூர்த்தி, 1923 – 1999) und M. L. Vasanthakumari.⁴⁴ Obwohl sie auch für tamilische Filme singt und sich an Fusion-Projekten mit westlichen Musikern beteiligt, ist ihr karnatischer Stil authentisch geblieben. Ihre melodiose Stimme strahlt eine Leichtigkeit aus und vermag auch Zuhörer ohne Kenntnisse der karnatischen Musik zu fesseln. Ihre Interpretationen von Purandaradāsa Stücken sind sehr angenehm und ausgeglichen, jedoch ohne individuelle Prägung.

Untersuchte Interpretationen: *Kēḷanō hari, jagaduddhāraṇa, mellamellane baṁdane*

Maharajapuram Santhanam – Maharajapuram Santhanam (Ta.: மகாராஜபுரம் ஸந்தானம், 1928 – 1992) war einer der grossen Sänger in der karnatischen Musik des 20. Jh. Er stammte aus einer tamilischen Musikerfamilie und genoss eine so grosse Popularität, dass Tamil Nadu ihm einen eigenen Feiertag widmet⁴⁵. Neben seiner Tätigkeit als Sänger komponierte er auch viele karnatische Stücke und leitete mehrere Jahre das Music College in Jaffna (Sri Lanka).⁴⁶ Seine Stärken liegen in der Wiedergabe von *lakṣaṇa* und *lakṣya saṅgīta*, der Interpretation voller Gefühl und anmutiger Melodieführung.⁴⁷ Das Purandara-Lied *āriḡe vadhuvāde* gehört zu einer seiner berühmtesten Purandaradāsa-Interpretationen⁴⁸, doch ist er auch für andere Purandaradāsa-*pada* bekannt (z.B. *nārāyaṇa ninna*). Er steht für eine karnatische Musik, die authentisch ist, aber gleichzeitig auch die Massen anzusprechen vermag.

Untersuchte Interpretationen: *Āriḡe vadhuvāde, kēḷanō hari*

G. N. Nagamani Srinath – Mysore Nagamani Srinath (Kn.: ನಾಗಮಣಿ ಶ್ರೀನಾಥ, 1950 –), wie sie aufgrund ihrer Herkunft auch genannt wird, war langjährige Departementsvorsteherin für Musik an den staatlichen Universitäten in Mysore und Bangalore.⁴⁹ Sie ist sowohl auftretende Künstlerin als auch Lehrerin und Komponistin. Sie verfügt über ein grosses Repertoire an *dāsa*-Kompositionen und veröffentlichte mehrere entsprechende Alben. Neben ihrer Tä-

⁴³ Bei *śrīgaṇanātha* handelt es sich tatsächlich um eine Aufnahme für Autodidakten, das Lehrstück wird eingangs mit Noten gesungen und im zweiten Teil mit dem dazugehörigen Text.

⁴⁴ S. RAJAGOPALAN (1994:254).

⁴⁵ Der 3. Dezember wird alljährlich als Maharajapuram Santhanam-Day gefeiert.

⁴⁶ S. OEMI (2011:620).

⁴⁷ S. RAJAGOPALAN (2008:515).

⁴⁸ Die Komposition ist in seiner Interpretation unter dem Namen *kṣīrābdhikannike* bekannt geworden.

⁴⁹ S. RAJAGOPALAN (2008:365).

in Chennai als aktiver Künstler bekannt. Die vorliegende Aufnahme ist die älteste, die für diese Arbeit herangezogen wurde, und stammt ebenfalls aus dieser Zeit.⁵² Seine Interpretation des *jagaduddhāraṇa-pada* hat noch viel von seiner ursprünglich prä-karnatischen Singweise beibehalten. Aufgrund seiner Herkunft ist es denkbar, dass er die Purandara-Kompositionen direkt aus einer *haridāsa*-Tradition gelernt hat.

Untersuchte Interpretationen: *Jagaduddhāraṇa*

Weitere Solo-Künstler

- Anayadi Dhanalakshmi (n.d.), Gayatri Girish (Ta.: காயத்ரி கிரிஸ, 1973 –)⁵³, Bhooshani Kalyanaraman (Ta.: பூஸனீ கல்யணராமன், n.d.)⁵⁴, Sreeranjini Kodampally (Mi.: ശ്രീരഞ്ജിനീ കോഡമ്പല്ലി, n.d.), T. M. Krishna (Ta.: டி. எம். கிருஷ்ணா, 1976 –)⁵⁵, N. J. Nandini (Mi.: ഏന്. ജെ. നന്ദിനീ, n.d.), Ramya Srinivasan (Ta.: ரம்யா சீனிவாசன், n.d.), Sumathy Sundar (Ta.: சுமதி் சுந்தர், 1960 –)⁵⁶, P. Unnikrishnan (Mi.: പി. ഉണ്ണികൃഷ്ണൻ, 1966 –)⁵⁷
→ Untersuchte Interpretation: *Jagaduddhāraṇa*
- Sangetha Krishnamoorthy (n.d.), M. R. Subramaniam (Ta.: ஏம். அர். சுப்ரமணியம், n.d.), Vijayalakshmi Subramaniam (Ta. விஜயலக்ஷ்மீ சுப்ரமணியம் 1962 –)⁵⁸, Alepey Venkatesan (n.d.)⁵⁹
→ Untersuchte Interpretation: *Jaya jānakī*
- Ranjani Hebbar Guruprasad (Kn.: ರಂಜನೀ ಹೇಬ್ಬರ್ ಗುರುಪ್ರಸಾದ, 1982 – 2013) und T. V. Ramprasad (Hi.: टि. वि. राम्रसाद, 1969 –)⁶⁰
→ Untersuchte Interpretation: *Kēlanō hari*
- Sita Narayanan (1941 –)⁶¹
→ Untersuchte Interpretation: *Vṛmdāvanadoḷāḍuvanāre*

⁵² Die Aufnahme selbst ist mit der Jahreszahl 1982 gekennzeichnet, jedoch spricht RAJAGOPALAN (1992:232) von einer Schallplatte namens «Jagadoddharana», die aus den 1930er Jahren stammt. Die 1982er Aufnahme ist hörbar eine alte Aufnahme und daher möglicherweise eine Neubearbeitung der ursprünglichen 1930er Aufnahme.

⁵³ Ausführliche Informationen zu dieser Künstlerin s. <http://gayathrig.tripod.com/> - Zuletzt geprüft am 25.6.2017.

⁵⁴ S. RAJAGOPALAN (2008:152f.).

⁵⁵ S. RAJAGOPALAN (1996:173).

⁵⁶ S. RAJAGOPALAN (2008:629) oder <http://sumathysundar.com/> - Zuletzt geprüft am 25.6.2017.

⁵⁷ S. RAJAGOPALAN (1992:317).

⁵⁸ S. RAJAGOPALAN (1996:271).

⁵⁹ Ausführliche Informationen zu diesem Künstler s. <http://alleppeyvenkatesan.com/> - Zuletzt geprüft am 25.6.2017.

⁶⁰ Ausführliche Informationen zu diesem Künstler s. <http://www.tvramprasad.com/> - Zuletzt geprüft am 25.6.2017.

⁶¹ S. RAJAGOPALAN (2008:531).

- Nisha P. Rajagopal (Ta.: நிஷா ராஜகோபாலன், 1980 –)
→ Untersuchte Interpretation: *Karṇḍe nā gōvirṇdana*
- Aruna Sayeeram (Ta.: அருணா சாய்ராம், 1952 –)⁶²
→ Untersuchte Interpretation: *Bhāgyada lakṣmī bārammā*

Klassische Sānger – Duos

Bellur Sisters – Die Sāngerinnen dieses Duos heissen mit bürgerlichem Namen Radha Thandaveshwar (Kn.: ರಾಧಾ ಥಣ್ಣವೇಶ್ವರ, n.d.) und Rama Sadashiva (Kn.: ರಾಮಾ ಸದಾಶಿವ, n.d.). Man findet sehr spärliche Informationen zu diesen Künstlerinnen. Aus ihren Musikaufnahmen geht hervor, dass sie sich vor allem in kanaresischer, devotionaler Musik spezialisiert haben. Sie haben mehrere Alben zu *dāsara-pada* veröffentlicht. Ihre Interpretationen klingen trotz einer aufwendigen Begleitmusik sehr authentisch und harmonisch.

Untersuchte Interpretationen: *Gajavadana bēḍuve, dāsanna māḍikō, bhāgyada lakṣmī bārammā, vṛṇḍāvanadoḷāḍuvanāre*

Rudrapatnam Brothers – Hinter dem Künstlernamen «Rudrapatnam Brothers» stehen die Brüder R. N. Thyagarajan (Kn.: ಆರ್. ಎನ್. ತ್ಯಾಗರಾಜನ್, 1945 –) und R. N. Tharanathan (Kn.: ಆರ್. ಎನ್. ತಾರಾನಾಥನ್, 1948 –). Ausgebildet als Mathematiker und Chemiker, haben sie als männliches Duo Karriere in der karnatischen Musik gemacht.⁶³ Sie stammen aus einer kanaresischen Musikerfamilie mit langer Tradition. Die Lehrer ihres Vaters und Grossvaters waren die grossen Maestros Mysore T. Chowdiah (Kn.: ಸಂಗೀತ ರತ್ನ ತಿರುಮಕೂಡಲು ಚೌಡಯ್ಯ, 1895 – 1967) und Musiri Subramania Iyer (Ta.: முசிரி சுப்ரமணிய ஐயர், 1889 – 1975). Man findet sehr viele Purandara-Lieder in ihren Veröffentlichungen, darunter ein ganzes Album, welches Purandaradāsa gewidmet ist. Die Art der Interpretation ist minimalistisch und nüchtern im karnatischen Stil, ohne Begleitung von *ugābhōga* oder übermässigem Instrumentarium.

Untersuchte Interpretationen: *Ī pariya sobagāva, kēḷanō hari, bhāgyada lakṣmī bārammā*

Charumathi Ramachandran & Subhashree Ramachandran – Charumathi Ramachandran (Kn.: ಚಾರುಮತಿ ರಾಮಚಂದ್ರನ್, 1951 –) und Subhashree Ramachandran (Kn.: ಸುಭಶ್ರೀ ರಾಮಚಂದ್ರನ್, n.d.) sind eines der wenigen Mutter-Tochter-Duos, wobei beide auch solo auftreten. Charumathi Ramachandran ist Schülerin von namhaften Künstlern wie M. L. Vasanthakumari, Ramnad Krishnan (Mi.: രാമനാഥ് കൃഷ്ണൻ, 1918 – 1973), D. K. Jayaraman (Ta.: டி. கே. ஜெயராஜன், 1928 – 1991), D. K. Pattammal und T. Brinda (Ta.: தஞ்சாவூர் பிரந்தா, 1912 – 1996, Enkeltochter von Veena Dhanammal).⁶⁴ Sie engagiert sich durch

⁶² S. RAJAGOPALAN (2008:131).

⁶³ S. RAJAGOPALAN (1990:367f.).

⁶⁴ S. RAJAGOPALAN (1990:402) und RAJAGOPALAN (2008:160).

Vorlesungen, Demonstrationen und pädagogische CDs (z.B. *bhajans* für Kinder), die karnatische Musik zu propagieren. Beide Künstlerinnen sind eigentlich karnatische Sängerinnen, Charumathi macht aber auch moderne Interpretationen, wie eine Interpretation von Purandaras *āre raṅgana āre kṛṣṇana* zeigt. Das Duo hat zusammen ein ganzes Album mit Purandara-*pada* veröffentlicht.

Untersuchte Interpretationen: *Gajavadana bēḍuve, bhāgyada lakṣmī bārammā* (sowohl im Duett als auch Charumathi Ramachandran Solo)

Radha Jayalakshmi – Radha (Ta.: ராதா, n.d.) und Jayalakshmi (Ta.: ஜெயலட்சுமி, 1932 – 2014) waren ein Cousinen-Paar, welches sowohl durch klassischen als auch semi-klassischen Gesang in einer Zeit bekannt wurde, als weibliche Duetts in der karnatischen Musik Mode wurden. In den 1940er und 50er Jahren sangen sie neben karnatischen Konzerten auch Playback-Aufnahmen für Filme. Radha und Jayalakshmi haben unter anderem ein ganzes Album mit Purandaradāsa-Kompositionen veröffentlicht. In ihren Interpretationen kombinieren sie oft einen frei gesungenen *ugābhōga* mit einem anschliessenden inhaltlich passenden Lied. Es gelingt ihnen dabei, trotz ihrer Tätigkeit in der Filmindustrie, vollständig im karnatischen Stil zu bleiben.

Untersuchte Interpretation: *Ōḍi bāraiya vaikuṅṭhapati*

Priya Sisters – Shanmukhapriya (Te.: షణ్ముఖప్రియ, n.d.) und Haripriya (Te.: హరిప్రియ, n.d.) treten als die Priya Sisters auf und sind ein weiteres populäres weibliches Duo der karnatischen Musikszene. Sie stammen aus Andhra Pradesh und waren unter anderem Schülerinnen des Duos Radha und Jayalakshmi. In ihrer Interpretation von *dāsara-pada* singen sie jeweils eingangs einen *ugābhōga*. Ihre Wiedergabe der Stücke ist voller *bhāva*.

Untersuchte Interpretationen: *Jagaduddhāraṇa, ninnarṁtha tarṁde*

Malladi Brothers – Die Brüder Sreeramprasad (Te.: శ్రీరాఘ్నప్రసాద, n.d.) und Ravikumar (Te.: రవికుమార, n.d.) sind als Malladi Brothers ein karnatisches männliches Sängerduo.⁶⁵ Wie bei einigen karnatischen Musikern war auch der Vater dieser Brüder ein berühmter *harikatha*⁶⁶-Exponent. Sie sind in den virtuellen Medien sehr präsent mit Videos, darunter auch mit einigen Vortrags-Demonstrationen. Die Studio-Aufnahmen dieser Künstler unterscheiden sich je nach dargebotenem Genre. Die typisch karnatischen Stücke werden ganz klassisch dargeboten, während die Aufnahmen von devotionalen *pada*, wie solche von Purandara, auf populärere Art mit zusätzlichen Musikarrangements interpretiert werden.

Untersuchte Interpretation: *Karṁḍe nā gōvirṁdana*

⁶⁵ Ausführliche Informationen über dieses Duo s. <http://malladibrothers.com/> – Zuletzt geprüft am 25.6.2017.

⁶⁶ Diese Form des Sing-Theaters erzählt vornehmlich aus dem Leben von Heiligen und andere mythologischen Geschichten, teilweise auch regionale Überlieferungen. Präsentiert werden diese von einem singenden Erzähler, genannt *bhāgavatar*, s. JACKSON (2000:270).

Weitere Duos

- Hyderabad Sisters Lalitha (Te.: లలిథా, 1950 –) & Haripriya (Te.: హరిప్రియా, 1952 –)⁶⁷
→ Untersuchte Interpretation: *Jagaduddhāra*
- Carnatica Brothers K. N. Shashikiran (Kn.: శ్రీ. ఐన్. షషీకిరణ, n.d.) & P. Ganesh (Kn.: పి. గణేశ, n.d.)⁶⁸
→ Untersuchte Interpretation: *Jaya jānakī*
- Mambalam Sisters R. Vijayalakshmi (Ta.: ఆర్. విజయలక్ష్మి, n.d.) & R. Chithra (Ta.: ఆర్. శిத்రా, n.d.)
→ Untersuchte Interpretation: *Bhāgyada lakṣmī bāramā*

Klassische Sänger – Tanzbegleitung

V. N. Padmini – Über V. N. Padmini als Künstlerin sind keine Informationen auffindbar.⁶⁹ Sie ist als Sängerin dennoch interessant, denn ihre Interpretationen finden sich auf einer Sammel-CD mit 47 Purandara-*pada*. Davon sind 27 Stücke nochmals kompiliert auf einem Album namens *Nrithyopasana* mit dem Untertitel «Bharatanatyam Songs». Es ist eines der wenigen Musik-Alben auf dem Markt, welches Purandara-Kompositionen als Tanzlieder beinhaltet und daher ein gutes Beispiel für die Interpretation von Purandara im Tanz.

Untersuchte Interpretationen: *Ōḍi bārāiya vaikuṅṭhapati, jaya jānakī, dāsanna māḍikō*

Rajagopal – Über diesen Künstler gibt es keine Informationen. Seine Aufnahmen sind mit Zimbeln begleitet, was darauf hinweist, dass die Aufnahmen zur Tanzbegleitung gedacht sind.⁷⁰ Die Interpretation ist sehr klar und ohne grosses zusätzliches Arrangement. Das *mṛ-dangam* spielt sehr aktiv, was ein weiteres Indiz dafür ist, dass das Album für die Tanzbegleitung produziert wurde.

Untersuchte Interpretationen: *Gajavadana bēḍuve, mellamellane barṁdane*

Weitere Sänger – Tanzbegleitung

- Delhi V. Krishnamoorthy (n.d.)
→ Untersuchte Interpretationen: *Mellamellane barṁdane*
- Saroja Natarajan (Kn.: సరోజా నటరాజన, ? – 2016)
→ Untersuchte Interpretation: *Kējanō hari*

⁶⁷ S. RAJAGOPALAN (1994:152) oder <http://www.hyderabad Sisters.com/> - Zuletzt geprüft am 25.6.2017.

⁶⁸ Ausführliche Informationen über dieses Duo s. <http://www.carnaticabrothers.com/> - Zuletzt geprüft am 25.6.2017.

⁶⁹ Zu V. N. Padmini als Autorin (VNP) s. o. unter «Textgrundlagen».

⁷⁰ Ausführlicher zu den Zimbeln als Musik-Instrument im Tanz s. u. unter «Musik im Bharata Natyam».

- Neela Chakravarthy (n.d.)
→ Untersuchte Interpretation: *Jaya jānakī*

Populäre Sänger – *Sukhama saṅgīta* und Gesang für Film

M. S. Sheela – M. S. Sheela (Kn.: ಎಮ್.ಎಸ್.ಶೀಲಾ, n.d.) ist eine Schülerin des karnatischen Sängers R. K. Srikantan⁷¹, einem Schüler in der Linie von Śrī Tyāgarāja.⁷² Sie stammt aus einer Musikerfamilie und machte eine berufliche Musikausbildung an der Bangalore Universität. Neben klassischer karnatischer Musik singt sie leichte Musik (*sukhama saṅgīta*) und ist als ausgebildete Bharata-Natyam-Tänzerin bis in die 1990er Jahre öffentlich aufgetreten. Zusammen mit ihrem Ehemann gründete sie eine Produktionsfirma, in welcher sie Alben mit *dāsa*-Liedern veröffentlicht.

Untersuchte Interpretationen: *Bhāgyada lakṣmī bārammā*

M. Balamuralikrishna – Obwohl M. Balamuralikrishna (Te.: మంగళంపల్లి బాలమురళీకృష్ణ, 1930 – 2016) ein karnatischer Sänger der alten Garde ist, kann er als ein populärer Interpret angesehen werden, denn er galt als multi-talentierter und experimentierfreudiger Künstler.⁷³ Er hat sowohl als Musiker als auch als Komponist und Filmschauspieler Ruhm erlangt und ist der einzige karnatische Musiker, der einen französischen Ehrenorden trägt.⁷⁴ In Südin-dien ist er eine Ikone und wird von der breiten Masse verehrt. Sein Bühnenjubiläum wurde als Festival zelebriert und in einer eigenen Sendung in Indien ausgestrahlt. Seinen Erfolg hat er seiner gefühlvollen und sanften Stimme zu verdanken. Seine Interpretationen von Purandara-Liedern sind alle aus kanaresischen Filmen entnommen. Manche davon, z.B. *ī pariya sobagāva*, sind auch in einer reinen Konzert-Variante vorhanden.

Untersuchte Interpretationen: *ī pariya sobagāva* (im Duett mit Bhimsen Joshi), *jagadud-dhāraṇa*, *kāgada bāṁdide namma*, *śrīgaṇanātha*

Binni Krishnakumar – Diese Sängerin ist aus Kerala und ist karnatisch ausgebildet. Binni Krishnakumar (Ml.: ബിന്നി കുറുപ്പുകുമാര, 1974 –) veröffentlicht zwar auch karnatische Musik, ist aber bekannter für ihren Playback-Gesang in Filmen. Ihre karnatische Musik klingt poliert und melodios, aber auch gefühlvoll, ähnlich wie die Interpretationen aus der indischen Filmmusik.

⁷¹ Zu R. K. Srikantan (RKS) s. o. unter «Textgrundlagen».

⁷² S. RAJAGOPALAN (1994:236) oder <http://www.mssheela.com/> – Zuletzt geprüft am 25.6.2017.

⁷³ Vgl. RAJAGOPALAN (1992:101ff.).

⁷⁴ Der französische Chevalier-Orden *Ordre des Arts et des Lettres* wurde ihm 2005 verliehen.

Untersuchte Interpretationen: *Ī pariya sobagāva, ōḍi bāraiya vaikunṭhapati, gajavadanā bēḍuvē, bhāgyada lakṣmī bārammā*

K. J. Yesudas – K. J. Yesudas (Mi.: ജോസഫ് യേശുദാസ് കട്ടാശേരി, 1940 –) ist ursprünglich aus Kerala, wo er sich an der Music Academy in Tirupunithura (Mi.: തൃപ്പൂണിത്തുറ) und Trivandrum (Mi.: തിരുവനന്തപുരം, *tiruvanantapuram*) ausbilden liess. Später lernte er unter Chembai Vaidyanatha Bhagavathar (Mi.: ചെമ്പൈ വൈദ്യനാഥ ഭാഗവതർ, 1896 – 1974) und spezialisierte sich neben der karnatischen Musik auch in Playback-Gesang für Filme.⁷⁵ Er ist einer der wenigen Musiker, die sowohl in klassischen wie auch populären Kreisen geschätzt wird und eine grosse Fangemeinde besitzt. Er hat eine grosse Zahl an devotionaler Musik veröffentlicht, in welcher er auch viele *dāsara-pada* wiedergibt.

Untersuchte Interpretationen: *Ī pariya sobagāva, gajavadana bēḍuve, jagaduddhārana*

Bhimsen Joshi – Bhimsen Joshi (Kn.: ಭೀಮಸೇನ ಜೋಷಿ, 1922 – 2011) stammt aus Karnataka und ist in nordindischer klassischer Musik ausgebildet. Neben der klassischen Musik wurde er bekannt durch seinen Playback-Gesang in Filmen. Aufgrund seiner Herkunft aus Südindien und seiner Expertise in nordindischer Musik war er in ganz Indien beliebt und bereiste das Ausland extensiv.⁷⁶ Neben dem klassischen Hindusthani-Gesang spezialisierte er sich auch in den *abhaṅg*, *bhajan* und *dāsara-pada* der Poeten aus Maharashtra und Karnataka.

Untersuchte Interpretationen: *Ī pariya sobagāva* (im Duett mit M. Balamuralikrishna), *bhāgyada lakṣmī bārammā* (aus dem Film *Nodī Swami Navirodu Heege*)

Bombay S. Jayashri – Mit bürgerlichem Namen Jayashri Ramnath (Bn.: জয়শ্রী রাম্মাথ, n.d.), hat diese Künstlerin sowohl eine karnatische Musik-Ausbildung unter namhaften Lehrern wie Lalgudi G. Jayaraman (Ta.: லால்குடி ஜெயராமன், 1930 – 2013), als auch Kenntnisse in der nordindischen klassischen Musik.⁷⁷ Sie ist sehr aktiv im Austausch mit nordindischen Künstlern und nimmt auch an interkulturellen Kollaborationen mit westlichen Musikern teil. Als Playback-Sängerin für den Film *Life of Pi* erlangte sie 2012 eine Oscar-Nominierung. Bombay S. Jayashri hat eine breite Auswahl an Alben veröffentlicht. Darunter findet sich auch ein Album mit Purandaradāsa-*pada*, woraus eine der untersuchten Interpretationen stammt (*kaṁḍe nā gōvirṁdana*). Die andere Aufnahme stammt aus dem Film *Morning Raga* (Te.: െറാഗം, 2005) und ist eine elektronisch arrangierte, moderne Interpretation des Stücks.

⁷⁵ S. RAJAGOPALAN (1990:439) und RAJAGOPALAN (2008:756).

⁷⁶ S. OEMI (2011:177f.).

⁷⁷ Ausführlichere Informationen zu dieser Künstlerin s. <http://bombayjayashri.com/> – Zuletzt geprüft am 25.6.2017.

Untersuchte Interpretationen: *Kaṁḍe nā gōvīmdana, jagaduddhāraṇa* (aus dem Film *Morning Raga*)

K. S. Chitra – K. S. Chitra (Ml.: കെ. എസ്. ചിത്ര, 1963 –) ist eine berühmte Filmsängerin in Indien. Sie genoss in ihrer Heimat Kerala eine karnatische Ausbildung, hat ihre Bekanntheit jedoch hauptsächlich der Filmmusik zu verdanken. Neben S. Janaki⁷⁸ ist sie eine der berühmtesten Filmsängerinnen aus dem Süden, die national Karriere gemacht haben. Neben zahlreichen Veröffentlichungen als Playback-Sängerin hat sie einige CDs mit karnatischer Musik herausgebracht. Ihre Aufnahmen von *Purandara-pada* sind nicht modern, aber mit aufwendigen Streicher-Arrangements ergänzt.

Untersuchte Interpretationen: *Jagaduddhāraṇa, bhāgyada lakṣmī bārammā*

S. Janaki – Sishtla Shreeramamurthy Janaki (Te.: శిష్టల శ్రీరామ మూర్తి జానకి, 1938 –) aus Andhra Pradesh ist bekannt als S. Janaki und seit jungen Jahren Sängerin für indische Filme. Ihr Musiklehrer war Sri Paidiswamy (n.d.). Sie hat sowohl im Süden als auch in Bollywood Karriere gemacht und ist eine der erfolgreichsten südindischen Filmsängerinnen. Neben der Filmmusik veröffentlichte sie Alben mit devotionaler Musik, wie Kompositionen von Mīrā oder Tulsidās, aber auch von karnatischen Komponisten, wie Muttusvāmī Dīkṣitā oder Svati Tirunāl.

Untersuchte Interpretationen: *Pōgadirelo raṅga, mellamellane baṁḍane* (aus dem Film *Mrugaalaya* [Kn.: ಮೃಗಾಲಯ])

M. G. Sreekumar – M. G. Sreekumar (Ml.: എം. ജി. ശ്രീകുമാർ, 1957 –) stammt aus einer Musikerfamilie von Kerala.⁷⁹ Er erlernte unter seinem Bruder M. G. Radhakrishnan (Ml.: എം. ജി. രാധാകൃഷ്ണൻ, 1940 – 2010) karnatische Musik. Wie viele südindische Filmsänger singt M. G. Sreekumar heute sowohl für nationale als auch südindische Filme. Als Moderator und Juror trat er auch im Fernsehen für Musik-Shows auf. Wie viele Musiker aus der Filmindustrie veröffentlicht M. G. Sreekumar neben der Filmmusik hauptsächlich devotionale Musik. Diese ist meist mit viel elektronischen Arrangements ergänzt und erinnert an die *sukhama saṅgīta*. Seine Aussprache ist auffallend fehlerhaft.

Untersuchte Interpretationen: *Gajavadana bēḍuve, jagaduddhāraṇa*

Weitere Interpreten

- Anuradha Shriram (Ta.: அனுராதா ஸ்ரீராம், 1970 –)⁸⁰
→ Untersuchte Interpretation: *Gajavadana bēḍuve*

⁷⁸ S. u.

⁷⁹ Ausführlichere Informationen zu diesem Künstler s. <https://mgsreekumar.com/> – Zuletzt geprüft am 25.6.2017.

⁸⁰ Ausführlichere Informationen zu dieser Künstlerin s. <http://anuradhasriram.com/> – Zuletzt geprüft am 26.6.2017.

- Jayanthi Devi (n.d.)
→ Untersuchte Interpretation: *Bhāgyada lakṣmī bārammā*
- Kasturi Shankar (Kn.: ಕಸ್ತೂರಿ ಶಂಕರ್, 1950 –)
→ Untersuchte Interpretation: *Mellamellane barṁdane*
- K. S. Surekha (n.d.)
→ Untersuchte Interpretation: *Pōgadirelo raṁga*

Populäre Sänger – Andere

H. Hanumathachari – H. Hanumathachari (n.d.) ist ein Musikproduzent, der viele Alben zu devotionaler Musik herausgibt. Als Leiter von Roopasri Music Productions produziert er auch Filmmusik für kanaresische und tamilische Filme. Im Genre der *dāsara-pada* hat er unter anderem mit dem Sänger Raj Kumar Bharathi (n.d.) und der Sängerin Sulochana Sampath (n.d.) Alben veröffentlicht. Der Stil der Interpretation ist eine Mischung aus semi-klassischer südindischer Musik (*sukhama saṁgīta*), karnatischen Elementen und volkstümlichem Arrangement. Auf den Alben ist überall H. Hanumanthachari als Verantwortlicher für die Musik ausgewiesen, d.h. die Stücke wurden von ihm in Musik gesetzt. Raj Kumar Bharati (Ta.: ராஜ்குமார் பாரதி) ist ein Künstler einer Musikerfamilie, der sich Schüler von grossen karnatischen Musikern wie M. Balamuralikrishna⁸¹ und T. V. Gopalakrishnan (Mi.: சி. வி. கோபாலகிருஷ்ணன், 1932 –) nennt. Er hat sich auf lokale Musikgenres spezialisiert, darunter auch Film- und Tanzmusik. Über Sulochana Sampaths (Ta.: ஸுலோசண ஸம்-பத்) musikalischen Hintergrund gibt es keine Informationen.

Untersuchte Interpretationen: *Ārige vadhuvāde, kēlanō hari, jagaduddhāraṇa, bhāgyada lakṣmī bārammā*

B. V. Karanth – B. V. Karanth (Kn.: ಬಾಬುಕೋಡಿ ವೆಂಕಟರಮಣ ಕಾರಂತ್, 1929 – 2002) aus Mysore war ein erfolgreicher Regisseur für Film und Theater in Indien.⁸² Auch als Musikproduzent von Kinofilmen feierte er grosse Erfolge. Neben diesen Tätigkeiten engagierte er sich stark für das Gesellschaftstheater, vor allem für das Lientheater, und gründete Theatergruppen in verschiedenen Staaten. Eines seiner kanaresischen Lientheater-Stücke aus dem Jahr 1974 hiess *Sattavara Neralu* und handelte von Viṣṇu, der in menschlicher Form zur Erde hinab kommt, um als Abt ein viṣṇuitisches Kloster zu führen. Das Stück wurde musikalisch begleitet von vielen Purandaradāsa-*pada* und -*ugābhōga*.

Untersuchte Interpretationen: *Ninnarṁtha tarṁde*

Rajkumar – S. P. Mutturaju (Kn.: ಸಿಂಗನಲ್ಲೂರು ಪುಟ್ಟಸ್ವಾಮಯ್ಯ ಮುತ್ತುರಾಜು, 1929 - 2006), bekannt als Rajkumar, war einer der grössten kanaresischen Schauspieler und Playback-

⁸¹ S. o.

⁸² Zu seinem Einfluss auf die Entwicklung des indischen Volkstheaters s. AWASTHI (1985:86ff.).

Sänger des 20. Jh. Er wird in Karnataka als ein Idol verehrt. Zu seinem Tod wurden zwei Tage Staatstrauer angeordnet. Er spielte in über 200 kanaresischen Filmproduktionen und sang in vielen davon selbst die Lieder. Er war ein grosser Förderer der kanaresischen Sprache und des kanaresischen Kulturguts und weigerte sich zeitlebens, in nationale Filmprojekte einzusteigen. Er war ein passionierter Musiker mit karnatischer Ausbildung. Er spielte in vielen historischen Filmen mit, in welchen er gleichzeitig *dāsara-pada* sang, z.B. in *Mantralaya Mahatme* (Kn.: ಮಂತ್ರಾಲಯ ಮಹಾತ್ಮೆ, 1966) oder *Sri Krishnadevaraya* (Kn.: ಶ್ರೀ ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯ, 1970). Neben seiner Tätigkeit im Film veröffentlichte er einige Alben mit devotionaler Musik. Seine Interpretation der Lieder ist sehr sanft und melodios, wie man es im Film gewohnt ist. Seine karnatische Ausbildung macht die Wiedergabe glaubhaft.

Untersuchte Interpretation: *Pōgadirelo raṅga, udaravairāgyavidu,*

Volkstümliche Interpreten - *Sampradāya bhajan*

Vidyabhushana – Vidyabhushana (Kn.: ವಿದ್ಯಾಭೂಷಣ, 1952 –) ist ein ehemaliger Kloster-vorsteher, der sich vom zölibatären Mönchtum abgewendet und nun als Sänger von *haridāsa-pada* Konzerte gibt. Mittlerweile hat er in Bangalore ein *purandarāśrama* erbaut⁸³, welches er leitet, und in welchem regelmässige Konzerte stattfinden. Von allen untersuchten Interpreten hat er die grösste Anzahl von Purandara-*pada* veröffentlicht. Seine Wiedergabe der Purandara-Lieder ist sehr nahe an einer volkstümlichen Interpretation, da sie mit grösserem Instrumentarium und *bhajan*-artigen Rhythmen versehen ist. Durch seine Schulung in karnatischer Musik bleibt Vidyabhushan in der Darbringung der Lieder aber der karnatischen Musik treu. Seine Art des Arrangements ist wohl als Taktik zu werten, eine möglichst grosse Masse an Zuhörern zu erreichen.

Untersuchte Interpretationen: *Ī pariya sobagāva, Udaravairāgyavidu, oḍi bāraiya vaikuṅṭhapati, jaya jānakī, ninnarṁtha tarṁde, bhāgyada lakṣmī bārammā, vṛmdāvanadoḷāḍuvanāre*

Vanishree & Vijayalakshmi – Über das weibliche Duett Vanishree (n.d.) & Vijayalakshmi (n.d.) findet man keine Informationen. In ihrer Interpretation sind die Lieder stark verziert mit langen elektronischen Intros, auch mit Instrumenten aus der nordindischen Musik, wie z.B. der nordindischen Bambusflöte⁸⁴. Die Wiedergabe der Lieder ist eher meditativ und sehr modern gestaltet.

Untersuchte Interpretationen: *Ī pariya sobagāva, dāsanna māḍikō*

A. V. K. Rajasimmhan – A. V. K. Rajasimmhan (n.d.) ist ein Beispiel für eine traditionelle Interpretation von Purandara ausserhalb des karnatischen Kontexts. A. V. K. Rajasimmhan ist aus einer Familie mit Tradition in *sampradāya bhajan*. Obwohl er karnatisch ausgebildet

⁸³ S. o. unter «Purandaras Werk aktuell».

⁸⁴ Ausführlicher zur Flöte s. u. unter «Musik im Bharata Natyam».

ist, ist seine Wiedergabe der Purandara-Lieder ganz darauf ausgerichtet, Gruppen zum Mitsingen anzuregen, so wie es die Vorsänger in *satsaṅg*-Veranstaltungen tun.

Untersuchte Interpretationen: *Āriḡe vadhuvāde*

Srirangam Gopalaratnam – Über Srirangam Gopalaratnam (Te.: శ్రీరంగం గోపాలరత్నం, 1939 – 1993) sind sehr wenige Informationen auffindbar. Sie war Expertin für Volkstheater und -musik, wie man sie aus dem *harikatha* (Te.: హరికథ), *kucipuḡḡ*⁸⁵ (Te.: కూచిపూడి), *yakṣagāna*⁸⁶ (Kn./Tulu: ಯಕ್ಷಗಾನ) und aus *jāvaḡ*⁸⁷-Kompositionen kennt.⁸⁸ In der karnatischen Musik galt ihre Spezialisierung den Kompositionen von Śrī Annamācārya. Ihre Wiedergabe von Purandaras Stücken klingt im ersten Moment karnatisch, beim genaueren Hinhören fällt eine Art Sprechgesang und eine unübliche Intonation auf, die sehr untypisch für karnatische Interpretationen ist.

Untersuchte Interpretation: *Bhāgyada lakṣmī bārammā*

Udaiyalur K. Kalyanaraman – Udaiyalur K. Kalyanaraman (n.d.) ist ein karnatisch ausgebildeter Sänger. Er ist spezialisiert im südindischen *sampradāya bhajan* und hat zahlreiche Alben mit devotionaler Musik veröffentlicht. Seine Interpretation ist ähnlich wie jene von karnatischen Musikern, einzig die Zimbeln im Hintergrund erinnern daran, dass der Interpret ein *bhāgavatar*⁸⁹ ist.

Untersuchte Interpretation: *Kēḡanō hari*

Genre-fremde Interpreten – Hindusthani-Musik

Faiyaz Khan – Faiyaz Khan (Kn.: ಫಯ್ಯಾಜ್ ಖಾನ್, n.d.) gehört zu einer nordindischen Musikerfamilie, die vor rund 150 Jahren von Uttar Pradesh nach Karnataka eingewandert ist. Obwohl durch diese weit zurückliegende Migration zwar kulturell assimiliert, ist dieser Künstler in klassischer nordindischer Musik ausgebildet. Seine Interpretation von Purandaras Liedern, in akzentfreiem Kannada, aber mit nordindischem Instrumentarium, ist ein Resultat dieser Erziehung und ein gutes Beispiel dafür, wie sich Purandaradāśas Stücke frei vom karnatischen Hintergrund interpretieren lassen.

Untersuchte Interpretation: *Ī pariya sobagāva*

Upendra Bhat – Upendra Bhat (Kn.: ಉಪೇಂದ್ರ ಭಟ್, n.d.) ist in Mangalore aufgewachsen und ausgebildet in nordindischer klassischer Musik. Er hat unter Schülern von Pandit Bhimsen Joshi⁹⁰ gelernt. Neben Hindusthani-Musik hat er auch Alben mit Marathi- und Kannada-

⁸⁵ Kucipuḡḡ ist ein klassischer Tanzstil aus Andhra Pradesh. Ausführlicher s. REBLING (1982).

⁸⁶ Yakṣagāna ist ein alter traditioneller Theater-Tanz aus Karnataka, in welchem die Protagonisten Masken und opulente Kostüme tragen. Ausführlicher s. BINDER (2013).

⁸⁷ S. Anhang unter «Traditionelles Repertoire und Tanzformen im Bharata Natyam».

⁸⁸ S. RAJAGOPALAN (1992:128).

⁸⁹ Als Bhāgavatar oder Bhāgavata werden üblicherweise Vertreter der Harikathā-Tradition bezeichnet.

⁹⁰ S. o.

sprachigen Kompositionen veröffentlicht. Seine Purandara-Interpretation ist eine Mischung zwischen nordindischer und devotionaler Musik.

Untersuchte Interpretation: *Kēḷanō hari*

H. Nagaraja Rao – Der Hindusthani-Sänger H. Nagaraja Rao (Kn.: ನಾಗರಾಜ ರಾವ್ ಹವಲ್ದಾರ್, 1959 –) ist ursprünglich aus Karnataka und ein weiterer Schüler des Maestros Bhimsen Joshi.⁹¹ Der studierte Historiker und Archäologe hat sich einen Namen gemacht durch die musikalische Interpretation der alten kanaresischen *vacana*-Gedichte in nordindischer Musik. Auch die *haridāsa*-Werke gehören zu seiner Spezialität. Er ist in den virtuellen Medien stark vertreten. Seine Interpretation von Purandaradāsa ist eine Mischung von volkstümlicher und nordindischer Singweise.

Untersuchte Interpretationen: *Bhāgyada lakṣmī bārammā*

⁹¹ Ausführlichere Informationen zu diesem Künstler s. <http://www.pandithavaladar.com/> – Zuletzt geprüft am 26.6.2017.

3.1.2. Textanalyse und -kommentar

3.1.2.1. Sprache und Text

Kannada gehört zu den dravidischen Sprachen und ist eine der vier grossen südindischen Sprachen. Kannada ist zwar nicht verwandt mit den indoarischen Sprachen, enthält aber viele Lehnwörter aus dem Sanskrit. Die Kompositionen der *haridāsa* sind in sogenanntem Mittel-Kannada geschrieben, welches zwischen dem 13. und 18. Jh. angesetzt werden kann. Vor allem während des Vijayanagara-Reichs erlebte die Sprache aufgrund der Patronage des König-Hofs einen literarischen Aufschwung.⁹² Die Form des Kannada, welches Purandaradāsa in seinen Kompositionen benutzt, ist eine Mischung aus literarischem Kannada und dem nordnordöstlichen Dialekt seines Herkunft-Ortes, der von der Sprache Marathi beeinflusst wurde.⁹³ Zusätzlich zu den regionalen Sprachunterschieden herrschen im Kannada Kastendialekte. Purandara verwendet eine Oberschichtsprache, was sich in dem stark vom Sanskrit beeinflussten Wortschatz zeigt. Ausserdem verwendet er viele Anspielungen, welche für Nicht-Brahmanen kaum verständlich gewesen sein dürften.⁹⁴ Dem Kannada inhärent ist eine relativ ausgeprägte Diglossie, d.h. die geschriebene und gesprochene Sprache unterscheiden sich stark voneinander. Die Aussprache des Geschriebenen erscheint durch den Ausfall von Vokalen sehr temporeich und synkopenhaft. Die Gründe liegen darin, dass die kurzen Vokale extrem verkürzt ausgesprochen werden, sodass es fast so klingt, als wenn sie ganz fehlen. Des Weiteren verfügt das Kannada über eigentümliche Regeln des Vokal-*sandhi*, bei welchem die aufeinandertreffenden gleichen Vokale sich nicht automatisch verlängern.⁹⁵ Dieser Umstand ergibt eine Anhäufung von Kurz-Vokalen in mehrsilbigen Wortgebilden, die bei der erwähnten verkürzten Aussprache das Tempo und den Rhythmus der Sprache als sehr schnell erscheinen lassen.

Obwohl Purandaradāsa ein klassischer kanaresischer Dichter war, kann man seine Lieder in sprachlicher Hinsicht in zwei unterschiedliche Gruppen einteilen.⁹⁶ Der Hauptteil seiner Lieder, die dieser Untersuchung vorliegen, ist in sogenanntem Mittel-Kanaresisch verfasst.⁹⁷ Diese Sprache unterscheidet sich hauptsächlich auf der lexikalischen Ebene vom modernen Kannada, d.h. es finden sich zahlreiche veraltete Ausdrücke, die heute nicht mehr im Gebrauch sind. Grammatisch weisen die Texte keine erwähnenswerten Unterschiede zum modernen Kanaresisch auf. Der Anteil an Sanskritvokabular ist in diesen Liedern eher minimal.

⁹² Ausführlicher dazu s. o. unter «Historischer Hintergrund der Lieder».

⁹³ Entsprechend der These, Purandaras Lieder könnten über längere Zeit im Gebiet des heutigen Maharashtra überliefert worden sein (ausführlich dazu s. o. unter «Stand der Forschung»), kann dieser sprachliche Einfluss auch eine spätere Entwicklung sein.

⁹⁴ Hierunter fallen vor allem termini technici aus Wissensbereichen, welche nur den Brahmanen zugänglich waren, wie z.B. Fachbegriffe aus der Musik, s. im Lied *kēḷaṇō hari*.

⁹⁵ S. JENSEN (1969:26ff.).

⁹⁶ Es gibt hier eine kleine Schnittmenge an Liedern, die sich aufgrund der folgenden Kriterien-Beschreibung in beide der genannten Gruppen einteilen liessen. Zu diesen Liedern gehören *ārige vadhuvāde*, *jagadudhārana* und *vṛṛṁdāvanadoḷāḍuvanāre*.

⁹⁷ Zu diesen Liedern zählen *ī pariya sobagāva*, *udaravairāgyavidu*, *ōḍi bāraiya vaikurṁṭhapati*, *kāgada baṛṁḍide*, *kēḷaṇō hari*, *dāsanna māḍikō*, *pōgadirelo raṁga*, *bhāgyada lakṣmī bārammā* und *mella mellane baṛṁḍane*.

Im Gegenteil, man könnte bei manchen Stücken sogar den Eindruck gewinnen, dass Purandara es darauf anlegte, um jeden Preis nur indigene Begriffe zu verwenden. Der kleinere Teil der untersuchten Lieder stellt einen Kontrast zu den kanaresischen Liedern dar.⁹⁸ Sie lesen sich wie Sanskrit-*stuti* oder -*stotra* und könnten auch von jemandem übersetzt werden, der nur des Sanskrits, nicht aber der kanaresischen Sprache mächtig ist. Nur einige wenige Begriffe lassen bei diesen Kompositionen noch erkennen, dass es sich eigentlich um Lieder eines kanaresischen Dichters handelt.

Der unterschiedliche Gebrauch der Sprache hat auch Auswirkungen auf die angewandte Metrik in diesen Liedern. Die Kompositionen welche hauptsächlich Sanskrit-Komposita auf-führen, sind in ihrer Silben- und Morenmetrik weitaus regelmässiger als die kanaresischen Lieder.⁹⁹ Die sprachliche und metrische Unterscheidung dieser zwei beschriebenen Gruppen lässt sich auch bezüglich des Inhalts weiterführen. Während die Lieder mit hohem Sanskritanteil ausschliesslich Loblieder und Hymnen darstellen, die eine Vielzahl von mythologischen Referenzen aufweisen, enthalten die kanaresischen Lieder eine Botschaft oder erzählen eine Geschichte. Bedenkt man, dass Kannada Purandaras Muttersprache war, und die Muttersprache meistens jenes Medium ist, in welchem man sich am präzisesten und emotionalsten auszudrücken vermag, ist diese Feststellung auch nicht weiter verwunderlich. Andererseits darf man auch Purandaras Absicht nicht ausser Acht lassen, die Bevölkerung, die seine Lieder rezipierte, aufhorchen zu lassen und zu belehren. Dies konnte nur Erfolg haben, wenn er in bzw. nahe der Umgangssprache komponierte. Die Tatsache, dass die Stücke mit einer besonderen Mitteilung in Kanaresisch komponiert sind, hat auch zur Folge, dass diese Lieder, bis auf wenige Ausnahmen, gefühlsbetonter, tiefgründiger und dadurch gehaltvoller als die Sanskritreichen Stücke sind. Auf der Ebene der Grundstimmung (*rasa*) und der Gefühlsäusserungen (*bhāva*) sind diese Lieder viel differenzierter als jene Stücke mit hohem Sanskritanteil.

Form und Gliederung der Texte

Purandaradāśas Lieder entsprechen in ihrer Gliederung einer prä-karnatischen Form von Kompositionen, sogenannten *pada*. Das *pada* ist vermutlich eine Nachfolgeform des *prabandha* und war ursprünglich anders strukturiert als die heutigen *kṛtī*¹⁰⁰ oder *kīrtana*, wie sie in der karnatischen Musik praktiziert werden:

⁹⁸ Zu diesen Liedern gehören *kaṁḍe nā gōvīrṁdana*, *gajavadana bēḍuve*, *jaya jānakīkārṁta* und *śrī gaṇanātha*.

⁹⁹ Zur Bedeutung der Sanskrit-Metrik für Purandaras Lieder s. u.

¹⁰⁰ *Kṛtī* (Sa.: «die Konstruierte») ist die heute beliebteste melodische Kompositionsform der karnatischen Musik. *Kṛtī*-Kompositionen bilden die grösste Gruppe der modernen karnatischen Musik und beanspruchen den Grossteil im Repertoire eines Konzerts. Die GEWM spricht von einem Bestand von über zehntausend *kṛtī*, s. CATLIN (2000:219). Der Begriff wurde und wird oft gleichgesetzt mit *kīrtana*, wobei letzteres eine eigene Kompositionsform ist, s. RAMAKRISHNA (2012:1). Die *kṛtī* bietet dem Komponisten viele Möglichkeiten sein kreatives Genie zur Schau zu stellen. Ihre Entstehung wird im 18. Jh. angesetzt und hauptsächlich dem Komponisten Tyāgarāja zugeschrieben, durch dessen Kompositionen sich diese Lied-Form konsolidiert hat, s. SAMBAMOORTHY (1984:338) und THIELEMANN (1999:183). Die meisten überlieferten *kṛtī* sind daher in der Sprache Telugu, gefolgt von Sanskrit, Tamil und Kannada.

«The only information regarding the structure of the compositions which is provided in earlier manuscripts is the word 'dhruva' added behind the first line of a verse, saying that this part of the text is repeated as a refrain (dhruva) of the song.»¹⁰¹

Die Karnatisierung von Purandaras Kompositionen¹⁰² hat jedoch bewirkt, dass die Lieder formal der karnatischen *kṛtī*- oder *kīrtana*-Struktur angepasst wurden. In diesen findet sich neben dem allgemeinen Refrain (*pallavi*) manchmal noch ein Sub-Refrain (*anupallavi* oder *saṃaṣṭi-carāṇa*), welcher hierarchisch dem Refrain untergeordnet wird, inhaltlich aber eng an diesen gebunden ist.¹⁰³ Dass diese Unterteilung von *pallavi* und *anupallavi* eine spätere Entwicklung ist und in den meisten Liedern Purandaras künstlich herbeigeführt wurde, zeigen vier Sachverhalte:

- Die Verbindung zwischen *pallavi* und *anupallavi* kann bis in die Textgrammatik reichen, so dass man z.B. den *pallavi* ohne *anupallavi* sprachlich gar nicht verstehen kann.
- Metrisch ist der *anupallavi* oft identisch mit der Metrik des *pallavi* oder ähnelt ihm stark, während die Strophen nicht selten eine ganz andere metrische Struktur bilden.
- Je nach Überlieferung kann das, was in der einen Version als *anupallavi* deklariert ist, in einer anderen Version desselben Liedes als *carāṇa* angesehen werden. Diese unterschiedlichen Strukturierungen desselben Lied-Abschnitts zeigen, dass hier keine in der Überlieferung fixierte Gliederung besteht.
- Die Reihenfolge und die Anzahl Wiederholungen der Strophen werden in der Praxis sehr flexibel gehandhabt, so dass der *anupallavi* vor dem *pallavi* gesungen werden kann, oder dass nur Textteile des *pallavi* oder *anupallavi* zwischen den *carāṇa* wiederholt werden. Diese Flexibilität kann in späteren Kompositionen der karnatischen Tradition, z.B. von Tyāgarāja, nicht beobachtet werden und wirft daher Fragen auf über die Kompatibilität der *kṛtī*-Struktur mit den Purandara-*pada*.¹⁰⁴

Diese Erkenntnisse zeigen, dass Stücke, die zwischen *pallavi* und *anupallavi* unterscheiden, ursprünglich höchstwahrscheinlich nur über einen *pallavi* verfügten.

¹⁰¹ Mündliche Information von KUCKERTZ, zit. in THIELEMANN (1999:239). Im *Nāṭyaśāstra* wird *dhruvā* als Liedgattung erklärt, s. NŚ XXXII und KRISHNA RAO (2006:10ff.).

¹⁰² Ausführlicher zur Karnatisierung s. u. unter «Zur Melodieführung und *rāga*-Auswahl».

¹⁰³ In späteren Kompositionsformen ist diese inhaltliche Anbindung dieser zwei Kompositionsteile formalisiert, s. RAMAKRISHNA (2012:9):

«The sutra-vṛtti-bhashya format is seen [sic!] the *pallavi* *anupallavi* and *charana* especially in Tyagaraja's *kṛtis*. Sutra is the concise abbreviated statement in the *pallavi*, *vṛtti* is an explanation of the theme (*anupallavi*) and *bhashya* which is interpretation and elaboration with examples, occurs in the *charan*.»

¹⁰⁴ S. dazu auch THIELEMANN'S (1999:240ff) ausführliche Analyse von drei Purandara-Liedern und die These, dass die Form seiner Lieder älteren Kompositionsformen entsprechen, wie sie im *Gītagovinda* aus dem 12. Jh. oder im *Sarṅgītaratnākara* aus dem 13. Jh. vorkommen. Unabhängig von ihrer These wird in den Beispielen klar, dass eine Dreiteilung in *pallavi-anupallavi-carāṇa* eine Konstruktion ist, die diesen Liedern nachträglich auferlegt wurde.

Im Übrigen entsprechen Purandaras Werke den allgemeinen Merkmalen von typischer lokalsprachlicher *bhakti*-Literatur.¹⁰⁵ Der Refrain ist meist kurz und textlich eingängig komponiert. Am Ende jedes Stückes findet sich das *aṅkitanāma* des Autors, die Signatur des Dichters. Purandaras *aṅkitanāma* ist Purandaraviṭhala. Weitere Aspekte, die unter dem Gesichtspunkt der Lied-Gliederung diskutiert und kommentiert werden, sind unterschiedliche Reihenfolgen der Lied-Abschnitte, unterschiedliche Anzahl von Liedabschnitten, Vertauschungen von Lied-Zeilen, das Fehlen oder Vorhandensein eines roten Fadens durch die verschiedenen Lied-Abschnitte hindurch und nachträglich eingebaute Lied-Abschnitte.

Umgang mit Textvarianten¹⁰⁶

Mündliche Traditionen¹⁰⁷ sollten in erster Linie als eine Vergegenwärtigung menschlicher Erinnerung und weniger als die Vergegenständlichung eines Texts gewertet werden. Sie unterliegen regelmässiger und ständiger Wiederholung, die von verschiedenen Menschen ständig getätigt wird, ohne dass eine Veränderung bzw. die Entstehung von verschiedenen Versionen explizit wahrgenommen wird. Diese Menschen sind oft selbst Experten im entsprechenden Genre, sind Kenner von ähnlichen Überlieferungen und haben Kenntnis darüber, wie sie diese reproduzieren, ohne die Regularität des Genres zu verletzen, auch wenn die Versionen fehlerhaft werden, oder es bereits sind. Die Lied-Analyse diskutiert solche sprachlichen und stilistischen Besonderheiten und bestehende Varianten des Textes. Der Kommentar bespricht auffällige lexikalische oder grammatische Situationen, sowie Abweichungen von der Textvorlage, die einen Einfluss auf die weiterführende Analyse haben könnten. Die Nennung der Textvarianten ist nicht erschöpfend, sondern bezieht sich auf die in den vorausgehend erwähnten Text- und Musikquellen vorhandenen Angaben, und wird auch nur kommentiert, wenn die strukturellen oder sprachlichen Abweichungen für die Analyse dieser Arbeit relevant sind.¹⁰⁸ Um die Wichtigkeit von Textvarianten für die Lied-Analyse aufzuzeigen, soll im Folgenden kurz auf die Eigenschaften, Ursachen und auf die Bedeutung von Textvarianten in einer mündlichen Überlieferung eingegangen werden.

Mündliche Überlieferungen von Liedern sind weltweit verbreitet.¹⁰⁹ Die berühmtesten Beispiele sind Zählreime, Epen oder Balladen. Zählreime können überall auf der Welt wiedererkannt werden, auch wenn sie in verschiedenen Varianten oder gar Sprachen im Umlauf sind. Epische Gedichte mögen in der Handlung, im Rhythmus, in der Rollenverteilung und

¹⁰⁵ Vgl. DHARWADKER (2012:686) und ENTWISTLE (2012:689).

¹⁰⁶ Grundlage für das hier Dargestellte ist RUBIN (1997).

¹⁰⁷ Zu mündlichen Überlieferungen in Südasien s. BERGER (1975).

¹⁰⁸ Da es sich hier um eine mündlich überlieferte Tradition handelt, sind in etwa so viele Varianten zu jedem Lied im Umlauf, wie es Schulen oder Lehrer gibt. Es würde jahrelange Feldforschung bedingen, alle existenten Varianten eines Liedes zu sammeln und zu editieren. Ausgehend von der Annahme, dass die populärsten Varianten auch diejenigen sind, die in Sammelbänden abgedruckt werden, wird für die hier vorgestellte Textanalyse eine Auswahl dieser Ausgaben untersucht. Die daraus gewonnenen Ergebnisse können aber nur einen Eindruck und eine Tendenz dessen vermitteln, was bei einer kritischen Analyse aller bestehender Textvarianten herauskommen würde. Eine solche kritische Untersuchung würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen und kann hier daher nicht erfolgen.

¹⁰⁹ Für eine ausführliche Darstellung zur Forschung mündlicher Traditionen in der Literaturwissenschaft s. FINNEGAN (1992).

dem allgemeinen Beschrieb von Charakteren und Orten beständig bleiben, aber die Singart und der exakte Wortlaut kann selbst bei ein und demselben Interpreten variieren.¹¹⁰ Ähnlich verläuft es mit Balladen, wenn auch diese dem Wandel weniger unterworfen sind, wie die beiden erstgenannten Beispiele. Mündliche Überlieferungen sind, wie diese Beispiele zeigen, meist nicht wörtlich genau.¹¹¹

«[... T]ransmission cannot be viewed as verbatim recall of the fixed texts of literate readers. Remembering a piece from an oral tradition does not require the recall of exact words: recall of the general meaning and form is sufficient.»¹¹²

In der mündlich überlieferten Dichtung ist zu beachten, dass sie sich gerade über diese Vielfalt der Möglichkeiten, dasselbe in immer wieder neue Worte zu fassen, definiert. Diese Prämisse auf ein Beispiel aus der südslawischen epischen Dichtung beziehend meint LORD:

«there is nothing in the poet's experience (or even ours if we listen to the same song from several singers and to the same singer telling the same song several times) to give him any idea that a theme can be expressed in only one set of words.»¹¹³

Es gibt demnach nicht *die* Variante einer Überlieferung, welche korrekt ist und ausschliesslich überliefert wird. Vielmehr ist es das Thema, die Metaphorik, die Poetik und einige spezifische Details, welche beibehalten werden und gleichbleibend sind. Die Unterschiede zwischen verschiedenen Versionen desselben Stücks, in der Vermittlung eines Themas, eines Bildes und einer poetischen Struktur, haben Einfluss auf die Methoden, wie die Vergegenwärtigung einer Tradition studiert wird. In den meisten mündlichen Traditionen kann man wohl einzelne Formen der Vergegenwärtigung vergleichen, um die Art ihrer Organisation zu abstrahieren, nicht aber um ihre Genauigkeit oder Präzision festzustellen: «Ideas such as the piece or the original version make little sense in analyzing variants.»¹¹⁴

Veränderungen innerhalb einer mündlichen Überlieferung sind daher nicht als Fehler anzusehen. Vielmehr dienen Vergleiche verschiedener Versionen derselben Überlieferung, um Folgerungen über ihre Struktur anzustellen. Nach RUBIN besitzt eine mündlich überlieferte Tradition bestimmte Merkmale. Diese Merkmale treffen auch weithin auf die Tradierung der Lieder Purandaradāsas und ihrer verschiedenen Versionen zu:¹¹⁵

1. Sie ist universal und tritt in jeder Kultur der Gegenwart zu Tage. Insofern ist die Überlieferung der Purandara-Liedtexte ein weiterer Beitrag zu den «Gesetzmässigkeiten» mündlicher Überlieferung.
2. Ihre Stabilität ist abhängig von der Genauigkeit des menschlichen Gedächtnisses.

¹¹⁰ S. RUBIN (1997:4f.).

¹¹¹ Eine grosse Ausnahme bildet die Überlieferung des Rg-Veda mit ihren spezifischen Vorkehrungen gegen Änderungen, s. STAAL (1961).

¹¹² RUBIN (1997:6)

¹¹³ LORD, zit. in RUBIN (1997:7).

¹¹⁴ RUBIN (1997:13, Fn.2)

¹¹⁵ Nach RUBIN (1997:8)

Die Stabilität von Purandaras Liedern hängt vor allem von der Genauigkeit des Gedächtnisses der weiblichen Familienoberhäupter sowie der professionellen und Laien-Sänger ab.

3. Es gibt sie in unterschiedlichen Genres, innerhalb welcher sie in kohärenter Form nur bestimmten Gruppen zugänglich sind. Diese unterschiedlichen Genres umfassen neben der karnatischen Musik auch Formen der Populärkultur (z.B. Film) und weitere performative Künste (z.B. Bharata Natyam). Dadurch eröffnet sich eine mehr oder weniger beschränkte Zugänglichkeit für die Allgemeinheit.
4. Sie wird in bestimmten sozialen Kontexten übermittelt.
5. Sie hat im Sinne des gegenwärtigen Bildungsstandes Unterhaltungswert, wenn auch dies nicht ihre primäre Funktion sein muss.
6. Sie bedient sich einer nicht alltäglichen Sprache. Durch den Sprachwandel ist mancherlei nicht mehr oder nur schwer verständlich, und es besteht die Gefahr des Verschlimmbesserns.¹¹⁶
7. Sie übermittelt kulturelle Information und steigert den Zusammenhalt der betroffenen Gruppe. Die Lieder sind ein Identitätsmerkmal der *mādhva*-Brahmanen, der Kanaresisch-Sprachigen und der karnatischen Musik.
8. Sie ist poetisch und nutzt Stilformen wie Reime, Alliterationen, Vers und Wiederholungen von Klangmustern.
9. Sie ist rhythmisch.
10. Sie wird gesungen.

Mündliche Traditionen haben in der Regel Organisationsformen und Strategien entwickelt, um Veränderungen in der Vermittlung des Textes, die durch das menschliche Gedächtnis verursacht werden, zu verringern. Hierzu gehört das Konzept des «Schema» aus der Literaturpsychologie.¹¹⁷ Schemata bestehen aus einer Ansammlung von Erinnerungen vergangener Reaktionen sowie Erfahrungen, die wir schematisch in unserem Gedächtnis organisieren, um gut angepasst in der Umwelt zu reagieren. Ein Zuhörer einer Vergegenwärtigung eines überlieferten Inhalts hört diesen nie in Isolation, sondern immer in Beziehung zu Vergangenem und meist in Bezug auf ein bestimmtes Genre. Die Schema-Theorie hat angewandt auf den Prozess der Vergegenwärtigung einer mündlichen Überlieferung folgende Ergebnisse:¹¹⁸ Passt die Vergegenwärtigung einer mündlichen Überlieferung auf ein solches Schema, kann sie mit weniger Auslassungen und Veränderungen wieder ins Gedächtnis gerufen werden. Dieser Zusammenhang kann aber auch im negativen Sinn umgekehrt werden. Kann man sich nicht mehr an ein Detail erinnern, wird in der Regel ein Ersatz aus

¹¹⁶ S. dazu z. B. die zweite Strophe bei *mellamellane baṛḍane*.

¹¹⁷ S. RUBIN (1997:21).

¹¹⁸ Nach RUBIN (1997:22)

einem entsprechenden Schema gesucht und in die Lücke eingebaut. Die Schemata erlauben auch, Details in der Vergegenwärtigung absichtlich zu überspringen, z.B. im Falle eines gutunterrichteten Publikums, welches das angewandte Schema bereits kennt. Die Entsprechung mit einem Schema erlaubt dem Publikum einen höheren Grad an Würdigung und Genuss einer Überlieferung. Aspekte einer Überlieferung, die einem zentralen Element eines Schemas entsprechen, werden besser, schneller und detailgetreuer erinnert, als solche denen diese Entsprechung fehlt. Diese Auswirkungen von Schemata können uns bei der Analyse von unterschiedlichen Versionen von Überlieferungen helfen, die Veränderungen zu verstehen, die eine Tradition im Laufe der Zeit durchlaufen hat. In der vorliegenden Analyse und dem dazugehörigen Kommentar werden Versionen hinsichtlich der genannten Eigenschaften von parallel existierenden Textversionen diskutiert, um eine mögliche Veränderung, die das entsprechende Lied durchlaufen haben könnte, nachzuvollziehen. Diese Veränderung kann, je nach Relevanz der Version, Einfluss auf die Interpretation des Inhalts haben und ist dadurch für die weiterführende Performance der Lieder bedeutsam.

3.1.2.2. Literarische Übersetzung¹¹⁹

Substanz

Die grösste Herausforderung in der Übersetzung eines poetischen Textes stellt die Veränderung der Substanz dar. Jede Umformulierung produziert zwangsläufig eine andere Substanz, die sich grundsätzlich vom Originaltext unterscheidet.¹²⁰ Diese Substanz steht in der Poesie noch stärker im Vordergrund als in prosaischen Texten, denn im Unterschied zu diesen enthält die Poesie Figuren des Ausdrucks, die in der Übersetzung wesentlich sind. Hierzu zählen die Assonanz und Alliteration, aber auch die Lautsymbolik oder der Sprachrhythmus. Die Übersetzung eines poetischen Textes hat nicht nur die Aufgabe, die gleiche Wirkung wie der Ausgangstext zu erzeugen, sie muss auch dieselbe ästhetische Wirkung erzielen. Mit den Worten der Sanskrit-Poetik ausgedrückt: Der Zieltext muss denselben *bhāva* ausdrücken und den entsprechenden *rasa* im Leser oder Hörer erzielen wie der Originaltext. Dies bedeutet für die Übersetzerin, dass sie stilistische Strategien entwickeln muss, die diese Effekte würdigen und so gut wie möglich realisieren. Die Schwierigkeit hierbei gestaltet sich in den Grenzen, die der lineare Text festlegt, da er trotz der Priorität der ästhetischen Wirkung den Inhalt bestimmt. Das Übersetzen eines poetischen Textes ist daher nicht eine bloße Übertragung einer sprachlichen Substanz, die die referentiellen Funktionen des Originals beibehält, vielmehr muss ein poetischer Text in der Zielsprache neu geschaffen werden und eine komplett neue Substanz erzeugen. Dies bedingt ein ständiges Abwägen, eine ständige 'Verhandlung' zwischen der Treue zum Wortlaut und der Demontage desselben, um für den Leser nicht nur die inhaltliche Wirkung zu reproduzieren, sondern auch die ausersprachlichen Aspekte, die erst den Weg zum Genuss dieser Wirkung ebnen. Die Nähe zum Originaltext muss in einer poetischen Übersetzung neu definiert werden, denn gerade eine Übersetzung eines poetischen Textes mutet auf den ersten Blick nicht selten wie eine freie Übersetzung an, obwohl sie es nicht ist. Die Kriterien einer befriedigenden poetischen Übersetzung müssen aufgrund der oben genannten Problematik so festgelegt werden, dass ein poetischer Zieltext möglich wird, der sowohl den inhaltlichen wie auch den ästhetischen Ansprüchen gerecht wird.

Die sprachliche Substanz der Lieder ist nicht immer das Relevanteste. So kann die metrische Substanz oder die klangliche Substanz ebenso eine elementare Rolle im Text einnehmen. Diese verschiedenen Text-Substanzen lassen sich in der Regel nicht alle entsprechend dem Originaltext übersetzen. Man denke hier im Speziellen an die Alliteration, die Purandara in manchen Liedern höchst kunstvoll einsetzt. Die Alliterationen sind nicht nur ein Wortschmuck, sondern formen den Text klanglich. So ist der Rhythmus, den die Alliterationen in den Strophen von *bhāgyada bārammā lakṣmī* erzeugen, genauso zentral für den gesamten Text wie die eigentliche sprachliche Substanz. Ähnlich verhält es sich mit Wortwiederholungen. Sowohl die Alliteration der sich wiederholenden Konsonanten wie auch die

¹¹⁹ Da das Ziel dieser Arbeit die tänzerische Performance ist, ist eine literarische Übersetzung, wie sie im Folgenden beschrieben wird, die angemessene Form des Textes. Die literarische Übersetzung steht hier aber nicht als Gegensatz zu anderen Übersetzungsarten, sondern stellt eine der möglichen Alternativen dar.

¹²⁰ S. Eco (2010:301ff.).

Frage an sich sind elementare lautliche Bestandteile der ganzen Komposition. In der Übersetzung muss daher ein Mittel gefunden werden, diese klangliche Substanz wiederzugeben. Es geht in der Übersetzung dieser poetischen Texte daher nicht nur darum, den Inhalt exakt wiederzugeben, sondern genauso darum, die unterschiedlichen Ebenen im Text zu erkennen und diese in der Übersetzung ins gleiche Verhältnis zueinander zu setzen wie im Original.

Äquivalenz und Kontextualität

Eines der Hauptprobleme des Übersetzens ist die Frage nach der Synonymie. Eine perfekte Äquivalenz im Sinne einer intersprachlichen Synonymie gibt es nicht. Gerade bei Lyrik und Poesie fließt viel mehr in den Inhalt des Textes als ‚nur‘ die lexikalische Bedeutung eines Wortes. Schon diese lexikalische Bedeutung kann die erste ernste Hürde beim Übersetzen darstellen, da sich ein Begriff meist nicht in Sprache A in einen absolut gleichbedeutenden in der Sprache B tradieren lässt, bzw. in der Sprache B meist mehrere Termini für diesen einen Begriff bestehen. Es gilt hier daher, die Homonymie in der Ausgangssprache von ihrer Mehrdeutigkeit zu befreien, um zu klären, welche Bedeutung im Vordergrund steht. Die Kontextualität ist hier entscheidend. So kann die Anrufung *ammā*, wörtlich «Mutter», in einem Lied, das Lakṣmī lobpreist¹²¹, nicht gleich verstanden werden wie in einem Lied, in welchem Hirtenfrauen die Mutter Kṛṣṇas ansprechen¹²², obwohl es sich beide Male um denselben Begriff handelt.

Eco unterscheidet beim Übersetzen zwischen einer referentiellen Äquivalenz und einer konnotativen.¹²³ Unter referentieller Äquivalenz versteht er die begriffliche Bedeutungsgleichheit die als solche auch im übersetzten Text verwendet werden kann, z.B. *vadhu* = «Braut».¹²⁴ Unter der konnotativen Äquivalenz versteht er Ausdrücke, die die gleichen Emotionen und Assoziationen im Kopf des Lesers hervorrufen können wie die Originalsprache. *Candiravadane*¹²⁵ heisst z.B. «die Mondgesichtige», der Begriff vermag aber in einer solchen wortwörtlichen Übersetzung nicht zu vermitteln, dass man hier die Schönheit und die weiblichen Gesichtskonturen von Frauen rühmt. Es ist daher notwendig, dies in die deutsche Übersetzung miteinzubeziehen, damit dieselbe Assoziation im deutschen Leser entsteht, die *candiravadane* bei einem Kannada-Sprachigen hervorrufft. Dies ist nicht immer durch ein einziges Synonym möglich, so dass es in einem solchen Fall manchmal einer Umschreibung

¹²¹ S. in *bhāgyada lakṣmī bārammā*.

¹²² S. in *mellamellane baṛḍane*.

¹²³ S. Eco (2013:26f.):

«In termini teorici questo sarebbe un caso in cui l'equivalenza referenziale [...] non coincide con l'equivalenza connotativa – che riguarda il modo in cui parole o espressioni complesse possono stimolare nella mente degli ascoltatori o die lettori le stesse associazioni e reazioni emotive.»

KROEBER gibt das so wieder, s. ECO (2010:31):

«In theoretischen Begriffen ausgedrückt wäre dies ein Fall, in dem die referentielle Äquivalenz [...] nicht mit der konnotativen Äquivalenz zusammenfällt – die das Mass betrifft, in dem die Wörter oder komplexe Ausdrücke im Kopf der Zuhörer oder Leser die gleichen Assoziationen und Emotionen hervorrufen können.»

¹²⁴ S. in *āriḡe vadhuṽāde*.

¹²⁵ S. in *vṛṛḍāvanadoḷāḍuvanāre*.

oder eines konkreten Beispiels bedarf. So übersetze ich *candiravadane* als «eine Frau, die so schön wie der Mond ist». Der Kontext eines Übersetzungstextes muss sich nicht auf das vorliegende Lied beschränken, sondern kann auch ausserhalb des Textes liegen und sich auf das Weltwissen oder die enzyklopädische Information beziehen, die beim Hörer vorausgesetzt wird.¹²⁶ So erwähnt Purandara Namen von Gerichten oder Süßspeisen und setzt selbstverständlich voraus, dass der Hörer diese kennt und weiss, in welchem Kontext diese auftreten. So geschehen z.B. im Lied *ōḍi bāraiya*, in welchem er von einer Süßspeise namens *atirasa* spricht, einem Gericht, welches heutzutage nicht mehr alltäglich und demzufolge kaum verbreitet ist. Das Wort ist in Kannada-Wörterbüchern nicht enthalten, erst in einem Tulu-Wörterbuch¹²⁷ findet sich die genaue Beschreibung, um welche Art von Gericht es sich handelt. Offensichtlich handelt es sich hier also um eine Süßigkeit, die Purandarāsa zu seiner Zeit als bekannt voraussetzte.

Aufgrund des Alters der Lieder und ihrer religiösen und regionalen Ausrichtung ist es notwendig, eine Hypothese aufzustellen, sowohl über ihre Entstehungsgeschichte und -Situation als auch über die mögliche Welt, auf die sie sich beziehen, sofern diese Umstände nicht überliefert sind. So können die indirekten Anschuldigungen, die Purandara in *dāsanno māḍikō* Gott macht sehr befremdlich wirken, wenn man sich nicht überlegt, in welcher Situation er diese Komposition wohl geschrieben hat. Geht man jedoch davon aus, dass Purandara ein tüchtiger und nimmermüder Verehrer Viṣṇus, der zum Zeitpunkt, als er dieses Lied komponierte, der täglichen Strapazen überdrüssig war und sich nach dem Sinn seiner Mühen fragte, dann können auch die blasphemisch anmutenden Formulierungen im Lied mit dem nötigen Einfühlungsvermögen verstanden werden. Desweiteren müssen indigene Kulturgüter verständlich gemacht werden. So spricht Purandara z.B. im Lied *kēḷanō hari* von *manōdharma* oder *svarajñāna*, welches Begriffe sind, die aus der indischen Musiktheorie stammen. Da die indische klassische Musik ihre theoretischen Grundlagen in ganz andere strukturelle Bestandteile aufteilt, als man es aus der westlichen klassischen Musik gewohnt ist, können diese Begriffe nicht ohne weiteres übersetzt werden, denn auch die Übersetzung würde nicht genügen, da das benötigte Hintergrundwissen, welches beim Hörer vorausgesetzt wird, fehlt. Ähnlich verhält es sich mit mythologischen Anspielungen oder übernommenen Formulierungen aus Sanskrit-Schriften.

Wirkungsgleichheit

Der Ziel-Text soll im Deutschen die gleiche Wirkung beim Hörer wie das Original erzeugen. Dafür bedarf es einer Hypothese darüber, was der Text im Hörer hervorrufen wollte. Um dies

¹²⁶ S. Eco (2013:31):

«[...] un traduzione non dipenda solo dal contesto linguistico, ma anche da qualcosa che sta al di fuori del testo, e che chiameremo informazione circa il mondo, o informazione enciclopedica.»

KROEBER gibt das so wieder, s. ECO (2010:37):

«[...] dass eine Übersetzung nicht nur vom sprachlichen Kontext abhängt, sondern auch von etwas, das ausserhalb des Textes liegt und das wir Weltwissen oder enzyklopädische Information nennen.»

¹²⁷ Tulu ist eine dravidische Sprache, die in den Küstenregionen von Karnataka und Kerala von rund 1.7 Millionen Menschen gesprochen wird.

zu erreichen, wird an manchen Stellen die wörtliche Wiedergabe übergangen oder ergänzt, damit diese Wirkung, die der Text in der Interpretation dieser Arbeit haben sollte, beibehalten wird. So wurde in *mellamellane* die Zeile *kusumava tarṇdikki*, die wörtlich zu übersetzen wäre mit «er warf Blumen», ergänzt mit dem Adjektiv «charmant». Die Zeile setzt voraus, dass der Hörer weiss, dass die Gabe von Blumen von einem Mann an eine Frau in Indien durchaus eine intime Handlung sein kann, was aus dieser simplen Handlung Kṛṣṇas einen verführenden Akt macht. Diese Wirkung kann im Hörer nur erzeugt werden, wenn man im Deutschen etwas klarer wird, auch wenn das Wort «charmant» nicht im Originaltext zu finden ist.

Für einige Elemente des Originaltextes müssen gewisse Verluste in der Übersetzung hingenommen werden. Diese Verluste betreffen im Fall der ausgewählten Lieder vor allem Alliterationen und Wortspiele. In manchen Liedern setzt Purandaradāsa diese in solchem Übermass ein, dass ein gleichwertiges Übersetzen dieser Klangfiguren unmöglich ist. So ist es im Deutschen nicht möglich, die Wortspiele aus *kāgada barṇdide* zu wiederholen, in welchem die Begriffe für Frau, Gold und Besitz (*heṇṇi*, *honni* und *maṇṇi*) oder jene für Schellen, Schritte und Schüchternheit (*gejje*, *hejje* und *lajje*) im Kanaresischen einen wunderbaren Gleichklang erzeugen.¹²⁸ Einer weiteren Verhandlung bedarf es beim Übersetzen bezüglich des Umgangs mit Epitheta. Entgegen der Handhabung, sich grundsätzlich für oder gegen eine Übersetzung von Beiwörtern zu entscheiden, wird in den Übersetzungen dieser Arbeit diese Überlegung von Fall zu Fall neu überdacht. Das Hauptanliegen war, das rechte Mass zu finden, so dass der Text weder überinterpretiert wird, noch dass Informationen, die für die Verständlichkeit des Liedes essentiell sind, unterlassen werden. So war es bei einem Lied wie *āriḡe vadhuṽāde*, das praktisch nur aus Epitheta besteht, nötig abzuwägen, welche Epitheta unübersetzt übernommen werden können und welche Epitheta Eigenschaften beschreiben, die dem Leser unbedingt zugänglich sein müssen, um die Sinnzusammenhänge im Text zu verstehen. Gehen diese Sinnzusammenhänge so tief, dass man nicht davon ausgehen kann, dass der Leser diese versteht, ohne dass man die Übersetzung entsprechend anpasst, gilt es abzuwägen, welche Eigenschaften von Aussagen oder Termini nebensächlich oder für den damaligen Zuhörer trivial sind und damit zugunsten der relevanten Eigenschaften ignoriert werden können. Die Gefahr dabei ist, dass man nicht die Referenz, welche die Zusammenhänge der einzelnen Versteile konstituiert, zerstören darf. Diese Referenz darf man nur dann verletzen, wenn wir damit ein Stilmittel erhalten können, welches für das Verständnis der Intention des Textes relevant ist. Siehe am Beispiel *Ṭpariya sōbagāva*, in welchem Purandara eine Reihe von Entitäten aufzählt und diese Kṛṣṇa gegenüberstellt. Die übergeordnete Absicht hier ist zweifelsohne, Kṛṣṇas Allmächtigkeit zu manifestieren. Doch die beschriebenen Entitäten reihen sich auf den ersten Blick wahllos und teilweise sehr abstrakt aneinander. Purandara hat hier ganz klar der Poetik Vorrang gegeben und dadurch die einzelnen Aussagen sehr knapp formuliert. Kann aber die Übersetzerin davon ausgehen, dass der Leser die Hinweise versteht, wenn er liest «In der Weltlichkeit siehst du

¹²⁸ S. *Caraṇa* 2 und 3 von *kāgada barṇdide*.

keinen wie den Ehemann von Lakṣmī»? Ist dem Leser sofort klar, welche Aspekte von Weltlichkeit hier zur Debatte stehen, und wie sie mit Lakṣmī in Zusammenhang stehen? Ähnlich verhält es sich mit den übrigen aufgezählten Entitäten (die Herrschenden, die Vorfahrenschaft und die Lehrerschaft), die auf den ersten Blick keine eindeutige Gemeinsamkeit aufweisen. Man muss einerseits diese Aufzählung textlich respektieren, andererseits muss man sie in einer solchen Art und Weise paraphrasieren, dass ihre tiefere Bedeutung klarer wird. Hier darf und muss man sich soweit vom Text entfernen, dass die Intention des Textes im Deutschen die gleiche Wirkung hat wie das kanaresische Original. Die Gefahr hierbei ist ganz klar, dass man die Bezugnahme auf die Welt, die als Referenz genommen wird, nicht verändern sollte. Ich halte mich hierbei an Eco's Prämisse, dass man die Bedeutung eines einzelnen Satzes ändern darf, um den Sinn der Mikroproposition zu bewahren. Diese Veränderung darf aber nicht den Sinn der übergeordneten Makroproposition verändern.¹²⁹

Ziel- oder quell-sprachliche Orientierung und Interpretationsgefahren

Die Frage, ob sich die Übersetzung in dieser Arbeit zielsprachlich oder quellsprachlich orientiert, stellt sich nur an sehr wenigen Stellen. Purandaras Texte sind nicht so alt, als dass sie eine Welt beschreiben, die von der gegenwärtigen so weit weg wäre, dass man sie ohne sprachliche Unterstützung nicht nachvollziehen könnte. Ausserdem benutzt Purandara keine sehr alte Sprache, und es finden sich nur wenige altertümliche Ausdrücke, die mit entsprechender Übersetzung dem Leser nahegebracht werden müssen. Die Übersetzung hält sich hierbei an den Grundsatz «Eine Übersetzung kann und soll kein Kommentar sein.». So wird in *ī pariya sōbagāva* der Ausdruck *sarasijōdbhava* «mit denjenigen, der den Schöpferlotus als Ursprung hat» übersetzt. Würde man wortwörtlich übersetzen («der, der dem Lotus entsprungen ist»), hätte der Leser keine Chance das Gelesene ohne Fussnote zu verstehen. Würde man versuchen auf die Fussnote zu verzichten, aber trotzdem die wortwörtliche Übersetzung beizubehalten, würde die deutsche Fassung eine unmögliche und äusserst unpoetische Form annehmen.¹³⁰ Mit der hier angewandten Variante wird dem Leser gerade so viel Information geliefert, dass er den Vergleich zwischen den Ahnen und dem Ursprung von Kṛṣṇa, von welchem in der Strophe die Rede ist, nachvollziehen kann.

An manchen Stellen ist eine modernere Ausdrucksweise jedoch unvermeidbar, da der kanaresische Ausdruck in der Zielsprache keine Assoziationen weckt. So verhält es sich z.B. mit kulturspezifischen Klangausdrücken. Die Klangsilben *ghalughalu* oder *jhaṇajhaṇajhaṇakuta* im Lied *ōḍi bāraiya* würden bei einer Eins-zu-eins-Übertragung in den deutschen Text sel-

¹²⁹ S. Eco (2013:156) :

«Quindi possiamo dire che si può cambiare il significato (e il riferimento) di una singola frase per preservare il senso della microproposizione che immediatamente la riassume, e non il senso delle macroproposizioni a più alto livello.»

KROEBER gibt das so wieder, s. ECO (2010:185):

«Somit können wir sagen, dass man die Bedeutung (und die Referenz) eines einzelnen Satzes ändern darf, um den Sinn der Mikroproposition zu bewahren, die ihn unmittelbar resümiert, nicht aber der Sinn der Makropropositionen auf höherer Ebene.»

¹³⁰ Etwa wie «derjenige, der dem Lotus entsprungen ist, der aus dem Nabel des Schöpfergottes ragt».

sam anmuten und könnten in keiner Weise nachvollzogen werden. Da es sich bei den genannten Beispielen um Silben aus der indischen Rhythmussprache handelt, zu welchen ein deutscher Leser keinerlei Bezug schaffen kann, müssen solche Ausdrücke eingebürgert werden¹³¹, um denselben Effekt erwecken zu können wie beim kanaresischen Hörer. Es bietet sich daher in diesem Fall an, die indischen Klangsilben mit entsprechenden aus der deutschen Sprache, wie «klingelingeling» zu ersetzen. Hier hat das zu erzeugende Bild der Szene Vorrang vor der übersetzerischen Genauigkeit.¹³² Auch bei diesem Übersetzungskriterium wurden die Möglichkeiten der Übersetzung von Satz zu Satz neu ausgehandelt, da eine Festlegung für eine entweder zielsprachlich oder ausgangssprachlich orientierte Übersetzung eine zu starre Dichotomie und damit eine Unnatürlichkeit des Textes erzeugt hätte. Eine klare Ausnahme hierbei bilden z.B. Lieder mit historiographischem Hintergrund, in welchen die Referenzen respektiert wurden.

Eine weitere Ausnahme, in welcher nicht zwischen ziel- oder quellsprachlicher Orientierung verhandelt wurde, sind intertextuelle Zitate. Es ist zu erwarten, dass Purandara gelegentlich mit eingewobenen und zumindest dem gebildeten Hörer bekannten Auszügen aus und Anspielungen auf andere Quellen spielt. Bei der Übersetzung solcher Zitate gilt es, sie für den Leser im Zieltext erkennbar zu machen. Dafür wurde Ecos Prinzip¹³³ angewendet, diese Zitate mit Fremdtexten zu übersetzen, damit die Anspielung auch im deutschen Text mitgehört werden kann. Ein anschauliches Beispiel dafür ist ein Zitat aus der *Kaṭhaka Upaniṣad*, welches Purandara im Lied *jagaduddhāraka* bzw. *jagaduddhārana* aufführt. Die erste Zeile aus *carāṇa* 3 bzw. 2 ist wortwörtlich zitiert mit *aṅōr aṅiyana mahatōmahīyana*, weswegen das ebenfalls wortwörtliche Zitat «Des Kleinsten Kleinstes, und des Grossen Grösstes» aus DEUSSENS Übersetzung¹³⁴ an der entsprechenden Stelle verwendet wurde. Der Text-Stil dieses Zitats sticht im Lied aus der Übersetzung heraus, genauso wie das *Kaṭhaka Upaniṣad*-Zitat in Purandaras Text. Weitere solche intertextuellen Zitate sind in den ausgewählten Liedern jedoch nicht aufgetaucht.

Eine sehr heikle Angelegenheit in der Übersetzung von gerade solch komprimierten Texten, wie sie bei Lieder vorkommen, ist der Grad an Interpretation, der mit in den Zieltext einfließt. Es gilt hier zu entscheiden, inwieweit sich die Interpretation noch als Teil des Übersetzungsaktes legitimieren lässt, und ab wann diese Rechtfertigung entfällt. Es gilt in der Übersetzung dieser Arbeit die von Heidegger¹³⁵ beeinflusste Prämisse Ecos, dass grundsätzlich jeder Text zuerst interpretiert werden muss, um ihn überhaupt übersetzen zu können. Dabei

¹³¹ S. Eco (2010:190ff.).

¹³² Beim genannten Beispiel muss sich der Hörer z.B. lebhaft vorstellen können, wie die Fuss-Glößchen und der goldene Gurt von Kṛṣṇa bei jeder Bewegung klingeln und rasseln.

¹³³ S. Eco (2010:252ff.).

¹³⁴ DEUSSEN (1897)

¹³⁵ S. HEIDEGGER (1979:65) zit. in Eco (2010:272f.:

«Jede Übersetzung, bloss für sich genommen ohne die zugehörige Auslegung, bleibt allen möglichen Missverständnissen ausgeliefert. Denn jede Übersetzung ist in sich schon eine Auslegung. Unausgesprochen trägt sie bei sich alle Aufsätze, Hinsichten, Ebenen der Auslegung, der sie entstammt. Die Auslegung selbst wiederum ist nur der Vollzug der noch schweigenden, noch nicht in das vollendende Wort eingegangenen Übersetzung. Auslegung und Übersetzung sind in ihrem Wesenskern dasselbe.»

ist zu unterscheiden zwischen einer Interpretation im Sinne einer einfachen Paraphrase oder Umformulierung und der Interpretation auf Basis einer Mutmassung, die zu einer ganz bestimmten Auslegung des Textes führt und dabei andere Auslegungsmöglichkeiten in den Hintergrund stellt. Umformulierungen des Originaltextes betreffen in dieser Arbeit vor allem Epitheta, die je nach Lied im deutschen Text so ausformuliert werden, dass sie möglichst wenig zusätzlichen Kommentar benötigen. An bestimmten Textstellen entscheidet sich aber bereits während des Lesens des Originals eine ganz bestimmte Auslegung des Inhalts. Entsprechend dieser Auslegung wird die Aufmerksamkeit des Lesers auf eine bestimmte Textebene gelenkt, die beim Übersetzen automatisch auch dem Leser des Übersetzungstextes vermittelt wird. Ein Beispiel hierfür ist die zweite Strophe in *pōgadirelo raṅga*, in welcher wortwörtlich von «Frauen» die Rede ist. Da diese Frauen aber später in derselben Strophe als neidisch beschrieben werden und Kṛṣṇa als Rubin unter den Kindern bezeichnet wird, welchen diese «Frauen» gerne haben würden, wird die Aufmerksamkeit beim Wort «Frauen» automatisch auf die Ebene ihres Daseins als «Mütter» gelenkt. Diese Interpretation fließt auch in die Übersetzung mit ein.

3.1.2.3. Schmuckmittel

Metrik¹³⁶

Purandaras Lieder sind bekannt für ihren klaren Inhalt¹³⁷ und für ihre einfache metrische Struktur:

«[...] the *mātu* had to be simple, colloquial, direct words which conveyed the *summum bonum* of Veda, Upaniṣat, Purāṇa, Itihāsa, Smṛti, Dharmaśāstra, Nīti and other traditional lore. In other words, *tālas* had to be applied to songs which were word-dominated and melody was secondary. If the words were set to metrical structure they would have missed the song-format and popular usage. Therefore vague prosody (if at all), variable syllabic quantity per line and stanza, variable number of stanzas, approximate rhyming, non-conformity to syllabic phrasing (*gaṇa-vinyāsa*) etc. were deliberate [!] features of these songs and became merits rather than defects.»¹³⁸

Die Metrik der *dāsara pada* beruht daher in erster Linie auf dem Sprachrhythmus, der teilweise mit der Charakteristik der kanaresischen Sprache, teilweise aber auch mit der Art der Dichtung zusammenhängt. Die Regeln der Metrik aus der klassischen Dichtung oder Kompositionsschemen aus der klassischen südindischen Musik sind in diesen Liedtexten zweitrangig. Purandara benutzte eine Auswahl von grundlegenden Rhythmusmustern als Basis für seine *pada*. Diesem Rhythmus entsprechend gliederte er den Wortlaut seiner Lyrik. Jedes Rhythmusmuster war mit einer beinahe gleichbleibenden Melodieführung verbunden. Diese relativ kleine Anzahl an Singweisen sind uns leider nicht bekannt.¹³⁹ Durch diese Einschränkung an Melodien und durch die Erkennbarkeit der Melodie am Sprachrhythmus des Liedes waren Purandaras Stücke wohl sehr eingängig, einfach nachzusingen und deshalb vermutlich populär. Aus dem Gesagten ergibt sich, dass zur Zeit Purandaras eine Angabe von *rāga* oder *tāla*, wie sie heute üblich ist, überflüssig war, die Möglichkeiten ergeben sich aus Text und Melodie.¹⁴⁰ Diese Möglichkeiten werden im wiederholten Singen erprobt und ausgeschöpft, in den Verschiedenheiten von Performance zeigen sie ihr Potenzial, aber auch ihre Grenzen. Die Qualität der Purandaradāsa-*pada* liegt daher nicht in der Musik, sondern im Wort.¹⁴¹

¹³⁶ Einigen Angaben in diesem Kapitel sind Ergebnisse aus einem Gespräch mit H. N. MURALIDHARA am 7.2.2013 in Bangalore.

¹³⁷ S. KRISHNA RAO (1966:185).

¹³⁸ SATHYANARAYANA (2006:123)

¹³⁹ Laut VIDYABHUSHANA kommen dieselben Rhythmusmuster, welchen den *haridāsa*-Liedern zugrunde liegen, auch in den Liedern des *yakṣagāna* zur Anwendung (mündlich am 11.2.2013 in Bangalore). Laut Prof. MURALIDHARA (mündlich am 7.2.2013 in Bangalore) und Prof. RAI (mündlich am 2.2.2013 in Mangalore) sind diese in der heutigen Zeit jedoch stark kommerzialisiert, da sie mit der lokalen Filmmusik konkurrieren und demzufolge korrumpiert sind.

¹⁴⁰ Laut MURALIDHARA wurden daher in alten Ausgaben, die *dāsara-pada* publizierten, keine Angaben zu *rāga* und *tāla* der Komposition gemacht. Über einer Komposition X stand der Hinweis «Y-embante», was soviel heisst wie «gesungen wie Komposition Y». Hatte man Kenntnisse der Komposition Y, wusste man auch, wie man eine unbekannt Komposition X singen musste (mündlich am 7.2.2013 in Bangalore).

¹⁴¹ Obwohl alle Kompositionen der heutigen karnatischen Musik dieselben Elemente enthalten, können sie unterschiedliche Schwerpunkte haben. Man spricht hier von einer unterschiedlichen Gewichtung von Wort

Die in dieser Arbeit untersuchten Lieder wurden in einem ersten Versuch anhand der Metrik des klassischen Sanskrits und des Kanaresischen untersucht. Diese beiden Metriken sind die einzigen indischen Angaben zu Versmass, die dokumentiert sind und hier zur Anwendung kommen könnten. Die Analyse hat gezeigt, dass Purandaras Lieder oft keiner der beiden Metriken folgen.¹⁴² Die Metrik von Purandaras Liedern und das Problem ihrer Einordnung, bzw. die Schwierigkeiten ihrer eindeutigen Zuweisung zu einem metrischen System, ist der Wissenschaft bereits bekannt.¹⁴³ In der Analyse zur Darstellung der musikalischen Metrik wurde in dieser Arbeit ein Ansatz aus der westlichen Rap-Musik verwendet. Das Prinzip des sogenannten «flow»¹⁴⁴, das Zusammenspiel eines linearen Textes und einem zyklischen Schlag¹⁴⁵, wie es bei Rap-Rhythmus und Sprechgesang der Fall ist, kommt dem indischen metrischen Prinzip von *Kaḷai* sehr nahe.¹⁴⁶ Die metrische Analyse, die in der Lied-Analyse dieser Arbeit durchgeführt wird, orientiert sich an einer Notation, in welcher der Rhythmuszyklus und die Wortverteilung in einer Grafik sichtbar gemacht werden.¹⁴⁷ Dieses Diagramm folgt nicht der literarischen Metrik, sondern der zyklisch-musikalischen. Die Grundlagen des hier angewandten Flow-Diagramms basieren auf EDWARDS (2010).

1	2	3	4	5	6	7	4	
	pā		śām		ku	śa	dha	ra
	para		ma pa	vi				tra
	mū		ṣa ka	vā			ha	na
	muni		ja na	prē			ma	

Abb. 15: Flow-Diagramm am Beispiel des Lieds *gajavadana bēḍuve*

Die Vorteile dieser Analyse sind vielfach. Zum einen gibt es nur eine metrische Analyse, denn die metrische Struktur deckt sich mit dem musikalischen Rhythmuszyklus. Zum anderen wird das rhythmische Muster durch die entsprechende Singweise des Textes sichtbar, z.B. Leerschläge, die sich an derselben Stelle wiederholen und daher als metrisches Muster

(*mātu-pradhāna*) gegenüber Melodie (*dhātu-pradhāna*). *Haridāsa*-Kompositionen haben ein straffes Rhythmusmuster, in welchem die gesungenen Worte keinen Freiraum für die Darstellung einer ausgefeilten Melodie lassen. Tyāgarājas Kompositionen z.B. veranschaulichen das Klangmuster eines *rāga*. Bei Tyāgarājas Kompositionen ist die *rāga*-Darstellung ebenso wichtig wie der Text, was daran ersichtlich ist, dass die Abstände zwischen den einzelnen Silben der Worte so gross sind, so dass die Darstellung und Ausschmückung des *rāga* genügend Platz bekommt. Solche auseinandergezogenen Textpassagen kommen in *haridāsa*-Kompositionen nicht vor.

¹⁴² In den wenigen Fällen, in denen die Lieder klassischer Metrik nahekommen, wird im Kommentar darauf hingewiesen.

¹⁴³ S. dazu H. N. MURALIDHARAS Dissertation: Muralīdhara, Ec. En. (2002): Puraṁdaradāsara kṛtiḡaḷa śāili mattu chaṁdassuḡaḷa adhyayana. Beṁḡaḷūru: Kannaḡa adhyayana kēṁdra.

¹⁴⁴ S. WILLIAMS (2015:101ff.).

¹⁴⁵ S. WILLIAMS (2015:120).

¹⁴⁶ Der tamilische Begriff *kaḷai* oder *kaḷā* «indicates the number of counts within each kriya of tala», s. RAMAKRISHNA (2012:43). Ausführlicher zur Definition von *kaḷā* s. SHARMA (2001:1ff.).

¹⁴⁷ Diese Art der Visualisierung von Rhythmus und Text wird auch in anderen karnatischen Lehrbüchern genutzt, s. SURESH (2007:52).

zu werten sind (s. B. o.). Ausserdem bietet die Darstellung Möglichkeiten rhythmische Aspekte sichtbar zu machen, die man durch den Text alleine nicht erkennen kann, z.B. der Beginn des Lied-Abschnitts auf den zweiten Schlag (s. Bsp. o.). Da keine Darstellungsnorm besteht, wie Lied-Verse und -Zeilen dargestellt werden müssen, gehen in der üblichen Darstellung des Textes manche Klangfiguren verloren, welche in dieser Darstellung deutlich erkennbar sind (s. Bsp. o., die Alliteration der Konsonanten *pa* und *ma*). Bei manchen Liedern, die in unterschiedlichen musikalischen Rhythmuszyklen überliefert sind, lässt sich dank dieser Analyse mithilfe des Sprachrhythmus und der Alliterationen feststellen, welche Zyklus-Struktur dem Text und seiner Prosodie zuträglicher sind, und welche nicht.

Der letzte Punkt ist besonders im Hinblick auf die Purandara-Forschung und die erwähnten Schwierigkeiten in der metrischen Bestimmung seiner Lieder interessant. Die Rückverfolgung ursprünglicher Melodien wird mit der fortlaufenden Vereinheitlichung regionaler Versionen und der Etablierung einer südindischen klassischen Einheitsmusik immer unwahrscheinlicher.¹⁴⁸ Der Sprachrhythmus der Lieder stellt im Kontrast dazu eine stabilere Variable dar und kann, unter Anwendung der beschriebenen metrischen Analyse, Aufschluss darüber geben, in welchem Rhythmusmuster die Lieder ursprünglich komponiert wurden.

Klangfiguren

Purandara verwendet in den untersuchten Liedern folgende Mittel des Wortschmucks: Alliterationen, Reimformen und Konsonanten-Stile. Im Folgenden werden diese Klangfiguren kurz erläutert.

Alliteration

Grundlage für die Analyse der Alliteration in Purandaras Liedern ist Nāgavarmas (Kn.: ನಾಗವರ್ಮನು, 10. Jh.) *Kannaḍa Chandassu* (1988). Die Alliteration ist ein «gleichlautender Anlaut von betonten Stammsilben»¹⁴⁹. In der kanaresischen Poesie ist dieser sogenannte *prāsa* allgegenwärtig und besteht grundsätzlich darin, den zweiten Konsonanten (bzw. die zweite Silbe) in der ersten Zeile (*pāda*) an derselben Stelle in den übrigen Zeilen zu wiederholen. Nāgavarma betont, dass kanaresische Poesie, die diese Arten der Alliteration nicht zur Kenntnis nimmt, wertlos sei.¹⁵⁰ Er teilt diese Alliteration in verschiedene Klassen ein. Die erste Klasse der Alliteration beinhaltet sechs Unterscheidungen. Die folgenden Beispiele stammen aus den Purandara-Liedern dieser Arbeit:¹⁵¹

- Konsonanten mit kurzem Vokal (*śirṅgaprāsa*¹⁵²):
Beispiel: śaradhibarṁdhana rāmacarṁdra mūrutigo
 paramātmā siriyanaṁṭa padmanābhanigō ||

¹⁴⁸ S. u. unter «Zur Melodieführung und *rāga*-Auswahl».

¹⁴⁹ BRAAK & NEUBAUER (2001:94)

¹⁵⁰ NKC 50

¹⁵¹ S. KITTEL (1988:15ff.).

¹⁵² NKC 44

sarasijanābha janārdanamūrutigo
eraḍu hoḷeya raṁgapaṭṭaṇavāsago ||1|| (*āriḡe vadhuvāde*)

- Buchstaben mit langem Vokal¹⁵³ (*gajaprāsa*¹⁵⁴)
- Der *anusvāra* mit nachfolgendem Konsonanten (*vṛṣabhaprāsa*¹⁵⁵):
Beispiel: kaṁcugāranā biḍāradam̐dadi |
 kaṁcu hittāḷeya pratimeya nerahi ||
 mir̐cabēkeṁdu bahujyōtigaḷane hacci |
 vaṁcakatanadali pūjeya māḷvudu ||3|| (*udaravairāgyavidu*)
- Konsonantenverbindungen (*śarabhaprāsa*¹⁵⁶):
Beispiel: attittagalade bhaktara maneyali |
 nityamaṁgalavu nitya mahōtsava ||
 satyava tōruva sajjanarige nī |
 cittadi hoḷeyuva putthaḷigombe ||4|| (*bhāgyada lakṣmir̐ bāramma*)
- Der visarga mit vorangehendem Konsonanten (*ajaprāsa*¹⁵⁷)
- Doppelkonsonanten (*aśvaprāsa*¹⁵⁸):
Beispiel: heṇṇināse biḍirembo
 kāgada bandide
 honnināse biḍirembo
 kāgada bandide
 maṇṇināse biḍirembo
 kāgada bandide ||2|| (*kāgada bandide*)

Die zweite Klasse der Alliteration geht noch mehr ins Detail und unterscheidet die einzelnen Konsonanten und die Qualität der Alliteration:¹⁵⁹

- Klassennasale mit demselben Vokal (*vinutaprāsa*¹⁶⁰):
Beispiel: śaṁkeyillada bhāgyava koṭṭu
 kaṁkaṇa kaiya tiruhuta bāre
 kuṁkumānkite pankajalōcane
 veṁkaṭaramaṇana binkada rāṇi ||3|| (*bhāgyada lakṣmir̐ bāramma*)

¹⁵³ Auch ein kurzer Vokal kann als langer Vokal gelten, wenn der folgende Konsonant z.B. ein Doppelkonsonant ist. Diese Alliteration erfordert eingehende dichterische Fähigkeiten und gilt daher als eine, die nur guten Poeten zugänglich ist, s. KITTEL (1988:16).

¹⁵⁴ NKC 45

¹⁵⁵ NKC 46

¹⁵⁶ NKC 47

¹⁵⁷ NKC 48

¹⁵⁸ NKC 49

¹⁵⁹ S. KITTEL (1988:18ff.).

¹⁶⁰ NKC 52

- Klassennasale mit unterschiedlichen Vokalen¹⁶¹
- Nicht identische Konsonanten, jedoch Konsonanten der selben Konsonantengruppe (*vargaprāsa*¹⁶²):
Beispiel: dṛḍ**h**abhaktiyimda nā bēḍi - ninna
 aḍiyoḷiraguvenayya anudina pāḍi ||
 kaḍegaṇṇe ḷēkenna nōḍi - biḍuve
 koḍu ninna parabhakti manamuḍi māḍi ||2|| (*dāsanna māḍikō enna*)
- Alle übrigen Konsonanten, Zischlaute einbezogen (*samīpaprāsa*¹⁶³):
Beispiel: daśarathana maga vīra daśakarṁṭha sarṁhāra
 paśupatiśvara mitra pāvana caritra ||
 kusumabāṇa svarūpa kuśalakīrti kalāpa
 asama sāhasa śikṣa ambujadaḷākṣa ||1|| (*jaya jānakī*)
- Konsonanten die im ganzen Vers mehrmals wiederholt werden (*anugataprāsa*¹⁶⁴):
Beispiel: paramapuruṣana paravāsudēvana
 purandaraviṭṭhalana āḍisidaḷeśōde ||3|| (*jagaduddhāra*)
- Konsonanten die sowohl an zweiter wie auch an letzter Stelle jeder Zeile vorkommen (*arṁtaprāsa*¹⁶⁵):
Beispiel: mō**d**adiṁdali ninna pādava nāmbide |
 sā**dh**uvarṁditane anādara māḍade ||2|| (*gajavadanā*)

Nāgavarma erwähnt noch die Häufigkeit des Auftretens einer Alliteration.¹⁶⁶ Er unterscheidet zwischen:

1. der Alliteration einer Silbe (Bsp. s. o.)
2. der Alliteration zweier aufeinanderfolgenden Silben (*dviprāsa*¹⁶⁷)
Beispiel: **hejje**ya mēle hejjeyanikkuta |
 gejjeya kālina dhvaniya māḍuta || (*bhāgyada lakṣmī bārammā*)
3. der Wiederholung der Alliteration innerhalb einer Zeile (sukzessive Alliteration bzw. *anuprāsa/anugataprāsa*¹⁶⁸ bei einzelnen Silben und *dvandvaprāsa*¹⁶⁹ bei zwei Silben).
Beispiel: ku**m**kumā**m**kitē pa**m**kajalōcane |

¹⁶¹ NKC 53-55

¹⁶² NKC 56

¹⁶³ NKC 57 & 58

¹⁶⁴ NKC 59 & 60

¹⁶⁵ NKC 61 & 62

¹⁶⁶ S. KITTEL (1988:21).

¹⁶⁷ NKC 65

¹⁶⁸ NKC 59

¹⁶⁹ NKC 64

nityamaṅgalavu nitya mahōtsava || (*bhāgyada lakṣmī bārammā*)

4. der Alliteration von drei aufeinanderfolgenden Silben, also ein Binnenreim¹⁷⁰ (*triprāsa*¹⁷¹).
5. der Wiederholung einer Alliteration am Anfang und Ende einer Zeile, also ein Kehrreim¹⁷² (*ādyarṁtaprāsa*¹⁷³).

Purandara verwendet die Alliteration nach musikalischer Metrik. D.h. die Alliteration kann nicht nach Linienaufteilung abgezählt werden. Einige Alliterationen sind erst sichtbar, wenn der Liedtext entsprechend seinem musikalischen Rhythmuszyklus aufgeteilt wird. Einerseits hält sich Purandaradāsa an die Verwendung der Alliteration als wichtige Klangfiguren. Andererseits ist Alliteration nicht das bestimmende Merkmal seiner Dichtung und ihre Qualität ist von Komposition zu Komposition sehr unterschiedlich. So findet man Lieder, in welchen die Alliteration par excellence umgesetzt ist (z.B. *bhāgyada lakṣmī*). Dann finden sich wieder Lieder, in welchen der Alliteration deutlich weniger Wichtigkeit beigemessen wird. Ob und inwiefern die von Nāgavarma vorgeschriebenen Regeln der Poetik und insbesondere der Lautsymbolik für Liedkompositionen im Stil Purandaras gebräuchlich waren, lässt sich nicht nachprüfen. Prof. RAI bestätigt jedoch¹⁷⁴, dass die Alliteration in der Tiefe, wie sie Nāgavarma beschreibt, höchst selten angewandt wurde.

Reime

Reime nehmen in der klassischen indischen Dichtung eine untergeordnete Rolle ein. In der *bhakti*-Literatur sind sie jedoch ein typisches Merkmal.¹⁷⁵ Purandara verwendet allgemein wenige Reime, oft können seine Klangfiguren mit den Regeln der Alliteration abgedeckt werden.¹⁷⁶ Je nach Länge des Wortes lassen sich Reime und Alliterationen von mehreren Silben nicht voneinander unterscheiden und können beiden Arten von Wortschmuckmitteln zugeordnet werden. Eigene Definitionen für Reime ausserhalb der Alliteration sind in der kanaresischen Prosodie keine vorhanden. Um jene Reimformen zu benennen, die keine Entsprechung in der indischen Prosodie haben, benutze ich in der Textanalyse daher die Reim-Definitionen aus der deutschen Poesie auf der Grundlage von BRAAK & NEUBAUER (2001). Die Identifikation von Reimen in Purandaras Liedern gestaltet sich etwas subjektiv, da die Texte keiner fixierten Darstellung folgen, sodass bestimmte Reime mithilfe der Darstellung «erzwungen» werden können. Die Identifikation der Reime orientiert sich daher an der Textdarstellung in der metrisch-musikalischen Flow-Grafik.¹⁷⁷

¹⁷⁰ Beispiele zu dieser Reimform s. u.

¹⁷¹ NKC 64

¹⁷² Beispiele zu dieser Reimform s. u.

¹⁷³ NKC 66

¹⁷⁴ Mündlich am 2.2.2013 in Mangalore

¹⁷⁵ S. DHARWADKER (2012:686).

¹⁷⁶ S. o.

¹⁷⁷ Zur Flow-Grafik s. o.

1. Endreim:

Ein reiner Endreim «erfordert genauen Gleichklang in Vokal und Schlusskonsonant vom letzten betonten Vokal an». ¹⁷⁸ Endreime und Binnenreime sind in Purandaras Liedern nicht leicht zu unterscheiden da sich die Frage nach der Unterteilung der Linien stellt.

Beispiel: **trijaga varṁditane**

sujanara porevane (*gajavadana bēḍuve*)

2. Wortkehrreim:

Der Wortkehrreim bezeichnet das Wiederholen eines Teils des Refrains (*pallavi* oder *anupallavi*) innerhalb oder am Ende eines *carāṇa*. ¹⁷⁹

Beispiel: **kāgada baṁdide** namma |

kamalanābhanadu ī ||pa||

kāma krōdhava biḍirembo |

kāgada baṁdide |

nēmaniṣṭhayoḷirirembo |

kāgada baṁdide ||

tāmasa janara kūḍadirembo |

kāgada baṁdide |

namma kāmanayyanu tāne bareda |

kāgada baṁdide ||1|| (*kāgada baṁdide*)

3. Anfangskehrreim:

Damit bezeichnet man einen Ausdruck, welcher am Anfang eines Verses steht, und an einer anderen Anfangsstelle wiederholt wird. ¹⁸⁰

Beispiel: **jagaduddhāraṇa** āḍisidaḷeṣōde ||pa||

jagaduddhāraṇa maganerṁdu tiḷiyuta |

suguṇārṁtaraṁgana āḍisidaḷeṣōde ||a pa|| (*jagadududhāraṇa*)

4. Binnenreim:

Ein Binnenreim entspricht einem Lāṭānuprāsa ¹⁸¹, also einer Wortwiederholung inmitten des Textes. ¹⁸²

Beispiel: bhāgyada **lakṣmī bārammā** -

nammammā nī sau- |

bhāgyada **lakṣmī bārammā** ||pa|| (*bhāgyada lakṣmī bārammā*)

5. Anfangsreim:

Ein Anfangsreim ist ein «Reim der 1. Wörter zweier aufeinander folgender Verse». ¹⁸³

Beispiel: **kaṁcugāraṇā** biḍāradarṁdadi |

¹⁷⁸ BRAAK & NEUBAUER (2001:95)

¹⁷⁹ S. BRAAK & NEUBAUER (2001:102).

¹⁸⁰ S. BRAAK & NEUBAUER (2001:103).

¹⁸¹ S. Kāvyaṅprakāśa 81b & 82.

¹⁸² S. BRAAK & NEUBAUER (2001:105).

¹⁸³ BRAAK & NEUBAUER (2001:100)

kañcu hittāḷeya pratimeya nerahi || (*udaravairāgyavidu*)

6. Gekreuzter Reim:

Bei dieser Reimform reimen sich die ungeraden Zeilen und/oder die geraden Zeilen.¹⁸⁴

Beispiel: hāra-hīra guṇadhārane – divya |
sāraśarīra śṛṅgārane ||
ārigādaru manōdūrane tanna- |
sēridavara māta mīrane ||2|| (*vṛmdāvanadoḷāḍuvanāre*)

7. Endkehrreim:

Ein sich am Ende eines Verses wiederholender Ausdruck, welcher im Refrain erstmals auftritt.¹⁸⁵

Beispiel: jagaduddhārana āḍisidaḷeśōde ||pa||
nigamake silukada agaṇitamahimana |
magugaḷa māṇikyana āḍisidaḷeśōde ||1|| (*jagaduddhārana*)

Konsonantenstil¹⁸⁶

Man unterscheidet zwischen drei unterschiedlichen Konsonanten-Stilen (*vṛtti*):¹⁸⁷

1. *Upanāgarikā* (süsser Stil),
2. *Paruṣā* (grober Stil) und
3. *Komalā* (zarter Stil).

Die Verwendung der Konsonanten

- ka bis ma – ausser Retroflexen – die dem letzten Konsonanten ihrer Gruppe folgen (d.h. ṅk, ṅkh, ṅg, ṅgh; ṅc, ṅch, ṅj, ṅjh; nt, nth, nd, ndh; mp, mph, mb, mbh), und
- r und ṛ mit Kurzvokal

entspricht einem süssen Stil. Ebenfalls einem *upanāgarikā*-Stil entspricht ein Text, wenn

- keine Komposita oder nur mittellange Komposita vorkommen, und wenn
- die Komposition Süsse ausdrückt.

Beispiel: **lambōdara** lakumīkara |
ambāsuta amaravinuta ||an|| (*śṛīgaṇanātha*)

Der grobe Stil ist gegeben, wenn in der Komposition

- der erste bzw. dritte Konsonant einer Klasse mit dem angrenzenden Konsonanten der Klasse verbunden ist (d.h. kkh, ggh; cch, jjh; ṭṭh, ḍḍh; pph, bbh),
- ein Konsonant mit r verbunden ist,
- ähnliche Konsonanten verbunden sind,
- die Konsonanten ṭa usw. vorkommen (d.h. die Retroflexe ṭ, ḥ, ḍ, ḍh, ṇ), und wenn

¹⁸⁴ S. BRAAK & NEUBAUER (2001:101f.).

¹⁸⁵ S. BRAAK & NEUBAUER (2001:102f.).

¹⁸⁶ Die hier gemachten Angaben basieren auf den Ausführungen von PAYER (2012) zu den Grundbegriffen der Sanskrit-Poetik nach Mammaṭa.

¹⁸⁷ S. Kāvyaṇṛkāśa 74-81a.

- die Konsonanten śa bzw ṣa vorkommen.

Ebenfalls einem *paraṣā*-Stil entspricht ein Text, wenn

- lange Komposita vorkommen und
- eine bombastische Aneinanderreihung (der Worte) vorherrscht.

Beispiel: **diṭṭa** nāriyaru **tammiṣṭava** saliserṁdu |
 aṭṭaṭṭi bembatti tiruguvaro ||
 sṛṣṭīśa puramdaravi**ṭṭh**alarāyane |
 iṣṭiṣṭu beṇṇeya ko**ḍu**veno raṁgayya ||3|| (*pōgadirelo* raṁga)

Die Verwendung aller anderen Konsonanten als den genannten entspricht dem zarten *ko-malā*-Stil.

Beispiel: kāgada baṁdide namma |
 kamalanābhanadu ī ||pa||

Besitzt eine Komposition die Eigenschaft, den Inhalt klar auszudrücken, so dass er sofort verstanden werden kann, ist sie mit Klarheit, mit einem *prasāda-guṇa*¹⁸⁸, versehen.

Sinnschmuckmittel¹⁸⁹

Zum Stilmittel des sprachlichen Ausdrucks gehören neben den Bestimmungen der Klangfiguren auch die Sinnschmuckmittel (*arthālarṁkāra*) und, sofern vorhanden, die impliziten Andeutungen im Text (*dhvani*). Im Folgenden werden die in der Lied-Analyse behandelten Sinnschmuckmittel kurz erläutert und mit einem Beispiel aus der Analyse veranschaulicht.

- *śleṣa*¹⁹⁰: Mit einem Wortspiel oder einer Doppeldeutigkeit kann ein Wort oder ein ganzer Ausdruck mehr bedeuten, als es auf den ersten Blick erscheint.
 Beispiel: Du liebst die Weisen und sie Dich. (*gajavadana bēḍuve*)
 → Der Ausdruck *munijanaprēma* kann sowohl aktiv wie auch passiv verstanden werden, d.h. Gaṇeśa liebt und wird geliebt.
- *upamā*¹⁹¹: Eine *upamā* ist ein direkt erkennbares Gleichnis oder ein Vergleich von zwei Dingen, die in ihrem Wesen unterschiedlich sind.
 Beispiel: Geh nicht zu dieser Tür hinaus, bitte kleiner Raṅga! Deine Bewunderer werden Dich hochheben und mitnehmen. (*pōgadirelo raṁga*)
 → Dies ist der Vergleich des Hauses mit dem eigenen *sampradāya* bzw. die Idee, dass Kṛṣṇa nur einem selbst gehört (Haus), und sonst von niemandem besessen werden darf (hinausgehen).

¹⁸⁸ S. Kāvyaṅprakāśa 76.

¹⁸⁹ Die hier gemachten Angaben basieren auf den Ausführungen von PAYER (2012) zu den Grundbegriffen der Sanskrit-Poetik nach Mammaṭa.

¹⁹⁰ S. Kāvyaṅprakāśa 84 & 85a; *Śleṣa* wird nach Kāvyaṅprakāśa zu den Wortschmuckmitteln gezählt (*śabdā-larṁkāra*), da die poetischen Wortspiele in der Lied-Analyse aber zusammen mit den anderen Sinnschmuckmittel erklärt werden, wird *śleṣa* hier unter den Sinnschmuckmittel aufgeführt.

¹⁹¹ S. Kāvyaṅprakāśa 87.

- *utprekṣā*¹⁹²: Eine *utprekṣā* ist eine Als-ob-Vorstellung, in welcher etwas bildhaft ausgedrückt wird.
Beispiel: ...verbergen sie ihr Gesicht hinter Verlogenheit, flüstern von feinen Körper, von Ehefrauen Fremder... (*udaravairāgyavidu*)
→ Das im Kannada verwendete Verb *guṇisu* heisst wortwörtlich «multiplizieren, murmeln», womit impliziert werden soll, dass die scheinheiligen Weisen *bhakti* heucheln als ob sie heilige Sprüche rezitieren würden.
- *rūpaka*¹⁹³: Eine Metapher identifiziert zwei unterschiedliche Dinge miteinander, ohne sie zu unterscheiden.
Beispiel: Du Ozean des Mitgefühls! (*śrīgaṇanātha*)
→ In dieser Beschreibung Gaṇeśas wird sein grosszügiges Wesen mit einem Meer gleichgesetzt, um die Unendlichkeit seiner Güte auszudrücken.
- *aprastutaprasāmsā*¹⁹⁴: Eine *aprastutaprasāmsā* ist eine Umschreibung, die etwas durch etwas anderes, das aber in realer Beziehung zum Beschriebenen steht, beschreibt.
Beispiel: - lotusäugige, dem Milchozean entsprungene Jungfrau - (*ārige vadhuvāde*)
→ Die aus dem Milchozean geborene Jungfrau ist eine indirekte Beschreibung der Lakṣmī.
- *vyājastuti*¹⁹⁵: Eine *vyājastuti* ist ein ironisches Lob oder ein ironischer Tadel, der jeweils im gegenteiligen Sinn verstanden werden muss.
Beispiel: Welch Beschuldigungen bringt ihr her?! Seht den Herrn des Yoga, ... (*mellamellane barṇdane*)
→ Wenn Yaśodā ihren Sohn tatsächlich für Gott hält, ist jede Verteidigung überflüssig. Da sie ihn aber verteidigt, scheint es, wie wenn sie ihr Lob für Kṛṣṇa nicht ernst meint.
- *paryāyokta*¹⁹⁶: *Paryāyokta* umschreibt, im Gegensatz zur *aprastutaprasāmsā*, eine Sache ohne Bezug zum Beschriebenen.
Beispiel: ... oder von dem, der im Rangapaṭṭaṇa der zwei Flüsse weilt? (*ārige vadhuvāde*)
→ Diese Umschreibung von Viṣṇu ist eine Periphrase, da sie seine Erscheinung nicht direkt benennt, sondern lediglich den Standort einer seiner Tempel beschreibt.
- *udātta*¹⁹⁷: Durch die spezielle Hervorhebung der Grossartigkeit wird die Vorzüglichkeit einer Sache betont.

¹⁹² S. Kāvyaṅprakāśa 92a.

¹⁹³ S. Kāvyaṅprakāśa 93a.

¹⁹⁴ S. Kāvyaṅprakāśa 98b-99.

¹⁹⁵ S. Kāvyaṅprakāśa 112a.

¹⁹⁶ S. Kāvyaṅprakāśa 115a.

¹⁹⁷ S. Kāvyaṅprakāśa 115b.

- Beispiel: Höchster von allen, Verehrung, Verehrung sei Dir! (*śrīgaṇanātha*)
→ Diese Beschreibung von Gaṇeśa betont seine Vorzüglichkeit bzw. seine Grösse mit einem Superlativ.
- *anumāna*¹⁹⁸: Eine Schlussfolgerung ist der Ausdruck von einer Ursache und einer daraus erfolgten Wirkung.
Beispiel: Unzählige Qualitäten hast Du, alle Mütter dieser Welt sprechen deshalb neidisch über Dich, lieber Hirtenbub. (*pōgadirelo raṅga*)
→ Die Mütter sprechen schlecht über Kṛṣṇa, weil sie neidisch sind. Sie sind neidisch, weil sie auch gerne ein Kind mit unzähligen Qualitäten hätten.
 - *parikara*¹⁹⁹: Ein *parikara-alamkāra* ist die Beschreibung von etwas durch bekannte Attribute.
Beispiel: Sohn der Gaurī (*gajavadana bēḍuve*)
→ Gaṇeśa wird nicht namentlich genannt, sondern beschrieben durch eine bekannte Eigenschaft, nämlich als Sohn der Muttergöttin Gaurī.
 - *pratīpa*²⁰⁰: Dieses Sinnschmuckmittel bezeichnet den Widersinn eines Vergleichs und erhebt einen Einwand gegen das Vergleichende.
Beispiel: (Hari hört und duldet keine Musik...) ...von jenen, die unter Freudentränen entzückt und erregt immer und immer wieder Śrī Haris Namen sagen, sich mit den echten Bhaktas vereinen und Hari lobpreisen. Denn am Ende fragen sie doch: «Wer ist Purandaraviṭhala?». (*kēlanō hari tālanō*)
→ Die beschriebenen Bhaktas vergleichen sich mit idealen Verehrern, der Widersinn liegt jedoch in ihrer Heuchelei, die der Dichter hier aufdeckt.
 - *tadguṇa*²⁰¹: Ein *tadguṇa* ist eine Eigenschafts-Transplantation, d.h. es wird eine typische Eigenschaft einer Sache einer anderen Sache übertragen.
Beispiel: ...im Fluss baden und blasen sich auf, sind voll von Arroganz, Egoismus und Zorn... (*udaravairāgyavidu*)
→ Hier werden die psychische Eigenschaft und die physische Verhaltensweise miteinander verbunden. Das Aufblasen bezieht sich auf die Heuchler, die angeberisch mit angeschwollener Brust im Fluss stehen.
 - *dhvani*²⁰²: *Dhvani* ist eine Andeutung von etwas nicht explizit Ausgedrücktem. Es entspricht dem Unausgesprochenen, was vom Dichter impliziert wird und vom Leser oder Hörer hinzugedacht wird.

¹⁹⁸ S. Kāvyaṅprakāśa 117b.

¹⁹⁹ S. Kāvyaṅprakāśa 118a.

²⁰⁰ S. Kāvyaṅprakāśa 133.

²⁰¹ S. Kāvyaṅprakāśa 137.

²⁰² S. Kāvyaṅprakāśa 37b – 38a; *Dhvani* wird im Kāvyaṅprakāśa vor den Wort- und Sinnschmuckmittel genannt. Er wird hier aber als letzter Punkt innerhalb der Sinnschmuckmittel aufgeführt, weil er auch in der Lied-Analyse im Anschluss an die üblichen Sinnschmuckmittel diskutiert wird.

Beispiel: Wenn Dich Edle und Heilige verehren, Du wie Butter aus Buttermilch trittst. (*bhāgyada lakṣmī bārammā*)
→ Der Hinweis, dass Lakṣmī nur guten Menschen und Heiligen erscheint ist eine implizite Andeutung für die Notwendigkeit von gewissen Tugenden, die man haben muss, um der Göttin würdig zu sein.

Stimmung²⁰³

*Rasa*²⁰⁴ (Grundstimmung) und *bhāva*²⁰⁵ (Gefühlsäusserung) sind grundlegende Elemente der indischen ästhetischen Erfahrung²⁰⁶:

«According to the psychology underlying the rasa-theory experience is an awakening or manifestation of various innate states (*bhāva* or *sthāyibhāva*) which exist in the mind (or 'heart') as latent impressions (*saṁskāra* or *vāsanā*) that derive from one's past experience.»²⁰⁷

Das Ziel jedes indischen Dichters liegt in der Vermittlung einer oder verschiedener dieser Stimmungen und Emotionen, die die Wahrnehmung und Wirkung seiner Kunst unterstützen. Purandara arbeitete in seinen Stücken oft mit Bildern aus den Purāṇas oder Itihāsas. Diese Bilder stehen für bekannte Geschichten, welche mit emotionalen Assoziationen (*bhāva*) verbunden sind. Durch diese emotionale Beziehung erfüllen die Lieder ein Grundmerkmal der *bhakti*-Bewegung. Purandaras Lieder sprechen in erster Linie Gefühl und Impuls an, ohne intellektuell flach und banal zu sein.²⁰⁸ Die Sprache der Lieder ist direkt, nutzt umgangssprachliche Redensarten, macht Wortspiele und ist vermutlich auch für Zeitgenossen teilweise überraschend, ja provozierend:

«He was fully familiar with the realities of ordinary life. We can see this in his sharp pictures of common life. [...] He will exploit the natural ambiguity and semantic possibilities of words.»²⁰⁹

Die Hauptstimmung oder übergeordnete Stimmung, die in allen Liedern von Purandara dominiert, ist *bhakti-śṛṅgāra*, die liebevolle Hingabe. Manche Lieder enthalten keine andere

²⁰³ Die hier gemachten Angaben basieren auf den Ausführungen von PAYER (2012) zu den Grundbegriffen der Sanskrit-Poetik nach Mammaṭa aus dem 11. Jh. Es wird hier bewusst auf eine Stimmungsanalyse mittels den *rasa*- und *bhāva*-Grundlagen im NŚ verzichtet, da sich die hier analysierte Stimmung auf den Inhalt des Textes stützt und nicht auf den Tanz. Es ist diese Stimmung, die in der nachfolgenden Choreographie wieder in einer Darstellung reproduziert werden soll. Ausserdem gibt das Kāvya prakāśa – zumindest im Umfang wie es hier verwendet wird – den Konsens wieder, den man für die Zeit Purandaras voraussetzen kann, denn „[d]ie zahlreichen Kommentare, die zum Kāvya prakāśa geschrieben worden sind, beweisen, wie angesehen das Werk war, und wieviel es studiert und benutzt worden ist.“, WINTERNITZ (1920:20).

²⁰⁴ S. Kāvya prakāśa 29.

²⁰⁵ S. Kāvya prakāśa 30.

²⁰⁶ Unter der Grundstimmung *rasa* wird jene Stimmung verstanden, die dem ganzen Liedtext zugrunde liegt und wie ein Teppich die übrigen Gefühlsäusserungen (*bhāva*) trägt. Ausführlicher zur *rasa*-Theorie s. BAUMER & BRANDON (1993).

²⁰⁷ DEUTSCH (1993:217)

²⁰⁸ S. KANA VI (1971:456ff.).

²⁰⁹ KANA VI (1971:458 & 459)

Grundstimmung und auch keine weiteren zusätzlichen Gefühlsäusserungen als diese, so z.B. in *śrīgaṇanātha* oder in *bhāgyada lakṣmī bārammā*. Aufgrund der Tatsache, dass Purandaras Lieder in einer *bhakti*-Tradition stehen, könnten theoretisch alle Lieder dieser Grundstimmung zugeordnet werden. Die *bhakti-śṛṅgāra*-Grundstimmung wird daher als gegeben angenommen und in den untersuchten Liedern, mit Ausnahme der Lieder, die keine andere Grundstimmung aufweisen, bewusst ausgeblendet, um die übrigen Stimmungskomponenten zu identifizieren. Die folgende Verteilung soll veranschaulichen, in welchen Liedern welche zusätzlichen Grundstimmungen dominieren.²¹⁰

Die acht Grundstimmungen (*rasa*) und ihre entsprechenden Lieder sind:²¹¹

1. *Śṛṅgāra*²¹² – Verliebt, wie in *ōḍi bāraiya vaikumṭhapati, kaṁḍe nā gōviṁdana, gajavadana bēḍuve, jagaduddhārana, dāsanna māḍikō, bhāgyada lakṣmī bārammā, śrīgaṇanātha*
2. *Hāsyā* – Lächerlich, wie in *ārige vadhuvāde*
3. *Karuṇā* – Mitleidig, wie in *ninnamṭha taṁde*
4. *Raudra* – Schrecklich, wie in *mellamellane baṁdane*
5. *Vīra* – Heldenhaft, wie in *jaya jānakī kārṁta*
6. *Bhayānaka* – Fürchterlich, wie in *pōgadirelo raṁga*
7. *Bībhatsa* – Widerlich, wie in *udaravairāgyavidu, kēḷanō hari tāḷanō*
8. *Adbhuta* – Wunderbar, wie in *kāgada baṁdide namma, vṛṁdāvanadoḷāḍuvanāre, īpariya sobagāva*

Die Gefühle, die in den Liedern ausgedrückt werden, und die auch innerhalb eines Stückes wechseln können, werden anhand der acht Grundgefühle (*sthāyibhāva*) und der 33 wechselnden Gefühlsäusserungen (*bhāva*)²¹³ festgemacht:

1. *Rati* - Lust
2. *Hāsa* - Heiterkeit
3. *Śoka* - Kummer
4. *Krodha* - Zorn
5. *Utsāha* - Tatkraft
6. *Bhaya* - Angst und Furcht
7. *Jugupsā* - Ekel
8. *Vismaya* - Staunen, Verwunderung

²¹⁰ Die identifizierten Grundstimmungen und ihre Merkmale werden in den Lied-Analysen detailliert dargestellt.

²¹¹ Obwohl die hier untersuchte Stimmung in der Theorie Teil der Textanalyse ist, wird sie in den Lied-Untersuchungen erst in Zusammenhang mit der betroffenen Choreographie diskutiert.

²¹² Dieser *rasa* ist sehr vielschichtig und kann in Unterkategorien eingeteilt werden. Neben *bhakti-śṛṅgāra* treten in den Liedern dieser Arbeit zwei weitere Formen der Verliebtheit auf: *Vātsalya-śṛṅgāra*, die Mutterliebe, wie sie in *pōgadirelo raṁga* vorherrschend ist, und *sarṁbhoga-śṛṅgāra*, die sexuell-erotische Liebe, wie sie z.B. in *ōḍi bāraiya vaikumṭhapati* vorkommt. Aufgrund der genannten Vielschichtigkeit von *śṛṅgāra* sind besonders viele Lieder dieser Grundstimmung zuzuordnen.

²¹³ S. Kāvya prakāśa 31-34.

Die wechselnden Gefühlsäusserungen, die in den untersuchten Liedern vorkommen, sind:

- **Nirveda**²¹⁴ (Verdross), Beispiel aus *pōgadirelo raṅga*:
Die dreisten Frauen woll'n, dass Du ihre Wünsche erfüllst, sie verfolgen Dich und rennen wie wild hinter Dir her, ...
- **Śaṅkā**²¹⁵ (Befürchtung), Beispiel aus *pōgadirelo raṅga*:
Geh nicht zu dieser Tür hinaus, bitte kleiner Raṅga! Deine Bewunderer werden Dich hochheben und mitnehmen.
- **Asūyā**²¹⁶ (Groll), Beispiel aus *udaravairāgyavidu*:
Eine scheinbare Entsagung um des Überlebens willen ist das, gegenüber meinem Padumanābha ist kein Deut von Hingabe da.
- **Śrama**²¹⁷ (Abmühen), Beispiel aus *dāsanna māḍikō*:
Mach mich zu Deinem Diener!
- **Dainya**²¹⁸ (Niedergeschlagenheit), Beispiel aus *dāsanna māḍikō*:
Bist Du nicht vollends von Mitgefühl erfüllt?!
- **Smṛti**²¹⁹ (Achtsamkeit), Beispiel aus *kāgada baṁdide*:
Ein Brief ist gekommen, einer von unserem Viṣṇu! Lies den Brief, nimm dir Zeit!
- **Cintā**²²⁰ (Grübeln) und **moha**²²¹ (Verwirrung), Beispiel aus *dāsanna māḍikō*:
Warum rufst Du so viel Elend hervor?
- **Dhṛti**²²² (Festigkeit), Beispiel aus *dāsanna māḍikō*:
In tiefster Hingabe bete ich zu Dir. Zu Deinen Füßen ausgestreckt besinge ich Dich täglich.
- **Harṣa**²²³ (Entzücken), Beispiel aus *vṛṁdāvanadoḷāḍuvanāre*:
Wer ist der in Vrindavan Tanzende? Der Hirte - so schön wie der Mond - komm, schau ihn an!
- **Autsukya**²²⁴ (Sehnsucht), Beispiel aus *dāsanna māḍikō*:
Beschütze und hege mich mit Mitgefühl! Beseitige all meine unzähligen Sünden! Herr! Purandaraviṭhala, rufe mich mit Freude!

²¹⁴ S. Kāvyaṅprakāśa 31a.

²¹⁵ S. Kāvyaṅprakāśa 31a.

²¹⁶ S. Kāvyaṅprakāśa 31b.

²¹⁷ S. Kāvyaṅprakāśa 31b.

²¹⁸ S. Kāvyaṅprakāśa 31c.

²¹⁹ S. Kāvyaṅprakāśa 31d.

²²⁰ S. Kāvyaṅprakāśa 31d.

²²¹ S. Kāvyaṅprakāśa 31d.

²²² S. Kāvyaṅprakāśa 31d.

²²³ S. Kāvyaṅprakāśa 32a.

²²⁴ S. Kāvyaṅprakāśa 32c.

- **Āvega**²²⁵ (Aufregung), Beispiel aus *mellamellane barṁdane*:
Sehr langsam ist er gekommen, hat 'nen Kuss auf die Wange gegeben, und ohne zu bleiben ist er weggerannt. Bring diesem Schelm Manieren bei!
- **Amarṣa**²²⁶ (Unmut), Beispiel aus *mellamellane barṁdane*:
Geht, geht zu meinem Raṅga! Auf mit euch Frauen! Welch Beschuldigungen bringt ihr her?!
- **Mati**²²⁷ (Bedachtsamkeit), Beispiel aus *ninnarṁtha tarṁde*:
Der Vater ist bei mir, nicht aber bei Dir. Der Schutzherr ist bei mir, nicht aber bei Dir. Der König ist bei mir, nicht aber bei Dir. Du bist Ausländer, ich bin Einheimischer.
- **Vitarka**²²⁸ (Überlegung), Beispiel aus *ninnarṁtha tarṁde*:
Bei mir sind Vater und Mutter - wer kümmert sich aber um Dich Viṭhal?

²²⁵ S. Kāvyaṅprakāśa 32b.

²²⁶ S. Kāvyaṅprakāśa 33a.

²²⁷ S. Kāvyaṅprakāśa 33c.

²²⁸ S. Kāvyaṅprakāśa 34a.

3.1.2.4. *Analysemodell zur Untersuchung und Interpretation des Inhalts*

Die Untersuchung von Purandaras Liedern ist eine komplexe Herausforderung, denn die Lieder enthalten sowohl implizite wie explizite Botschaften. Eine zusätzliche Schwierigkeit ist die Tatsache, dass seine Stücke in einer lyrischen Rede aufgebaut sind: «Solche 'Rede' kann in sich widersprüchlich sein, unverständliche Wörter und Wortfolgen enthalten und gegen konventionelle Sinnvorstellungen verstossen.»²²⁹ Bei der näheren Betrachtung seiner Liedtexte wird schnell klar, dass neben seiner eigentlichen Botschaft, seine Weltanschauung und seine sozio-religiöse Einstellung essentielle Aspekte sind, die wir zum ganzheitlichen Verständnis seiner Kompositionen in die Analyse einbeziehen müssen. Um eine seriöse Textexegese an diesen Liedern durchzuführen wird ein Analyse-Modell benötigt, welches diese Aspekte berücksichtigt. Im Folgenden wird das angewandte Analyse-Modell von SCHULZ VON THUN (2011) vorgestellt, und es werden die Grundlagen der einzelnen Analyse-Ebenen erläutert.

Die Vielschichtigkeit einer Mitteilung als Produkt eines Urhebers hat SCHULZ VON THUN²³⁰ in seiner Kommunikationspsychologie eingehend behandelt und dazu ein entsprechendes Kommunikationsmodell entworfen. Dieses lässt sich zur Textexegese verwenden, da es die unterschiedlichen Botschaften eines Textes offenbart, wobei SCHULZ VON THUN allerdings die verschiedenen Tiefendimensionen vernachlässigt.²³¹ Dieses Modell ist weniger eine psychologische Theorie einer Kommunikation als vielmehr eine Checkliste der verschiedenen Aspekte. Angewandt auf Purandaras Lieder gestaltet sich sein Kommunikationsmodell wie folgt:

Sachinhalt

Der erste und offensichtlichste Aspekt von Purandaras Kompositionen ist die Sachinformation, die sie enthält. Der sachliche Inhalt des Liedtextes lässt sich bei Purandara meist ziemlich klar bestimmen. Der inhaltliche Kommentar der einzelnen Lieder wendet sich zwei Aspekten zu. Dazu gehört die Gattungsbestimmung der Lieder, da der Inhalt der Lieder je nach Gattung moralisch, mythologisch oder auf beides ausgerichtet ist. Zum zweiten geht der Kommentar auf den Inhalt ein, wie Beschreibungen mythologischer Episoden oder Erklärungen zu Epitheta.

Selbstoffenbarung

Jede Botschaft enthält Informationen über den Urheber. Diese können sowohl beabsichtigt wie auch unbeabsichtigt sein. Beide Teile dieser Selbstoffenbarung sind gleichermassen wichtig. In der beabsichtigten Selbstdarstellung können wir erkennen, wie oder als was Purandara von seinen Anhängern gesehen werden möchte. In der unbeabsichtigten Selbstenthüllung können wir unter Umständen Eigenschaften von Purandara erkennen, die er unfreiwillig preisgibt.

²²⁹ ZYMNER (2007:67f.)

²³⁰ S. SCHULZ VON THUN (2011:27-34).

²³¹ S. o.

Beziehung

Es wird in Purandaras Lieder deutlich, dass er sein Zielpublikum klar im Blickfeld hatte, als er seine Stücke komponierte. Es ist daher wichtig sich damit zu befassen, wie er zu diesem Zielpublikum steht, und was er von den Empfängern seiner Lieder hält. Man muss hier den Beziehungsaspekt aber in zwei Teile teilen:

- Die sogenannte Du-Botschaft beinhaltet die Sicht Purandaras vom Adressaten seines Liedes, d. h. hier wird analysiert, welches Bild er vom Empfänger seines Stücks hat.
- Die Wir-Botschaft definiert dagegen den Beziehungsaspekt zwischen Purandara und seinem Adressaten, d. h. wie sie zueinanderstehen bzw. was sie verbindet.

Appell

Das Definieren der Beziehung zwischen Purandara und den angesprochenen Rezipienten seiner Lieder leitet direkt über in die Absicht, die er mit dem Lied verfolgt. Als Sender einer Mitteilung beabsichtigt Purandara mit seinem Stück, den Hörer zu etwas Bestimmten zu veranlassen. Dies mag ganz subtil auf der emotionalen Ebene sein oder ganz konkret auf der physischen Ebene. Diese Absicht muss nicht immer offensichtlich sein, sondern kann auch zwischen den Zeilen stehen und daher einen manipulativen Charakter haben. Es ist auch möglich, dass sowohl der Sachinhalt des Liedes, wie auch die Selbstoffenbarung von Purandara und seine Sicht der Beziehung zwischen ihm und dem Empfänger darauf ausgerichtet sind, diesen Appell zu legitimieren. Alle diese Möglichkeiten müssen in diesem Analyseschritt berücksichtigt werden, damit ein vollständiges Bild der inhaltlichen Zusammenhänge entstehen kann.

Mit diesem Analysemodell, erweitert um die Tiefendimensionen, werden alle möglichen Kommunikationsebenen von Purandaras Liedern abgedeckt. Man erhält dadurch nicht nur Aufschluss über den eigentlichen Inhalt seiner Stücke, sondern auch über die mögliche Intention, sowie über seine Motivation und sein Weltbild. Des Weiteren ermöglicht der schemenhafte Aufbau dieser Analyseschritte, die Lieder in dieser Arbeit auch miteinander zu vergleichen und Aussagen über ganze Liedgruppen zu machen. Die Tiefendimension erinnert daran, dass Kommunikation komplexer Inhalte über eine optimale Anzahl von Kommunikationskanälen nicht auf einfache Modelle reduziert werden kann.