

Sitzungsberichte

der

Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften

Philosophisch-philologische und historische Klasse

Jahrgang 1914, 4. Abhandlung

Über

die Anfänge des indischen Dramas

von

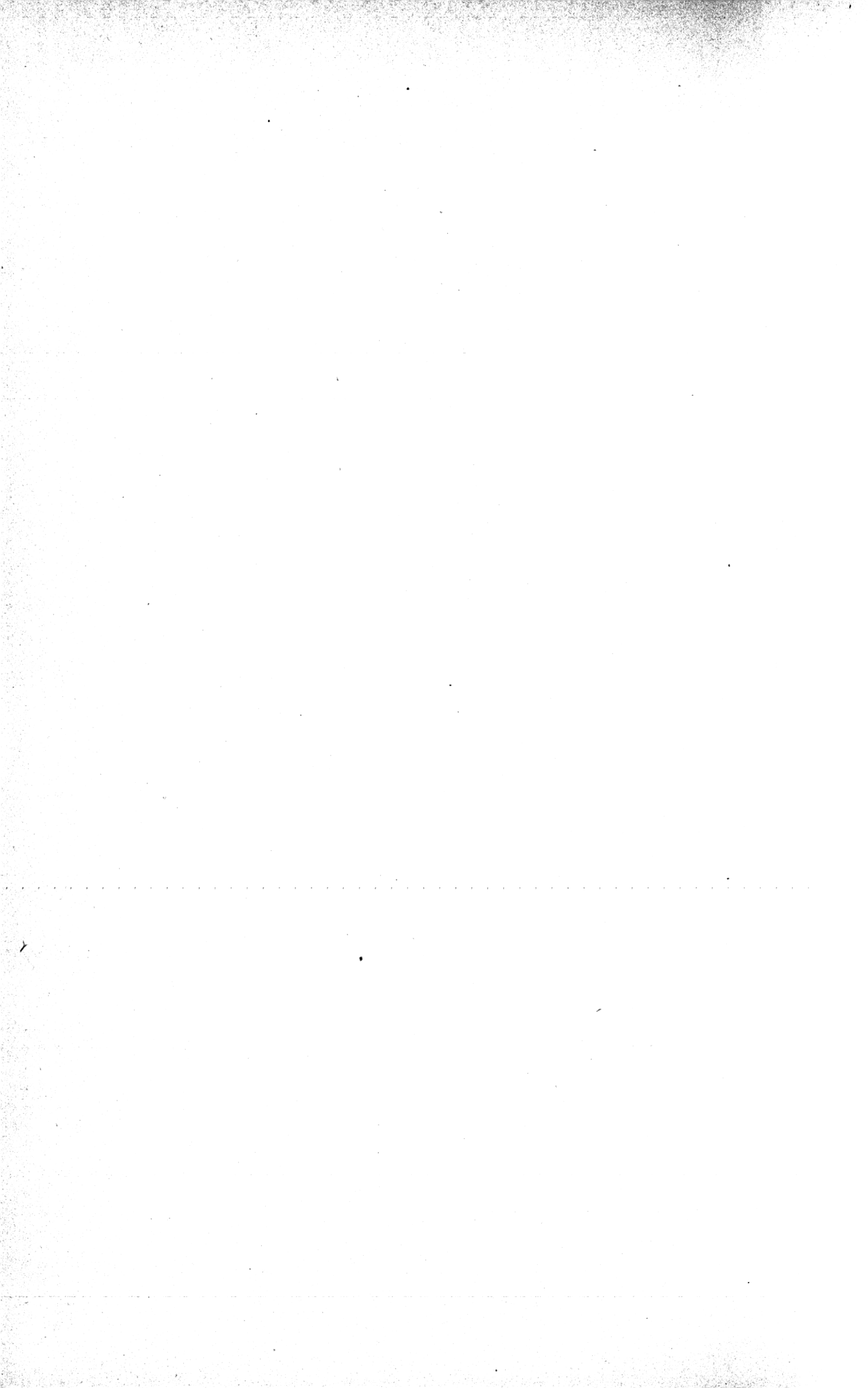
Alfred Hillebrandt

Vorgelegt am 7. Februar 1914

München 1914

Verlag der Königlich Bayerischen Akademie der Wissenschaften

in Kommission des G. Franz'schen Verlags (J. Roth)



In der Geschichte des indischen Dramas bildet die Erwähnung eines „Lehrbuches für Schauspieler“, eines *Naṭasūtra*, bei Pāṇini einen festen Punkt. Der indische Grammatiker lehrt IV, 3, 110, 111, daß an *śilālin*, wenn es sich um das Studium eines Lehrbuches für Mimen handle, das Suffix *in* trete: *śailālinō naṭāḥ* und ebenso an *krśāśva*: *krśāśvino naṭāḥ*, und IV, 3, 129 wird *nāṭya* im Sinne von Gesetz oder Tradition der Naṭas oder Schauspieler erklärt¹⁾. Den Wert dieser Nachricht hat Weber angezweifelt. In seiner Literaturgeschichte² 214 ist er geneigt, darunter die Lehre von der Tanz-, nicht von der Schauspielkunst zu verstehen und sogar die beiden Regeln, weil sie im „Bhāṣya des Patañjali nicht erklärt“ seien, Pāṇinis Werk abzusprechen; auch Ind. Stud. XIII, 487 ff., wo er über die von Patañjali erwähnten Darstellungen des Kamsavadha und Bali-bandha durch „direkte Schauspieler“ berichtet, scheint ihm die Frage, ob wir bei Pāṇini wirklich an Schauspieler, nicht vielmehr „nur an Tänzer, höchstens Pantomimiker“ zu denken haben, keineswegs gelöst. Weber hat uns nicht gesagt, was er sich unter einem Lehrbuch für Tänzer oder Pantomimiker vorstellt; die wesentlich praktische Kunst des Tänzers hätte am wenigsten dessen bedurft, außer Zusammenhang mit theatralischen Aufführungen in Form einer systematischen Darstellung ihren Jüngern übermittelt zu werden, und sich am leichtesten und einfachsten im Schulbetrieb fortgepflanzt. Die Abfassung von Lehrbüchern lediglich für ihre Zwecke würde aber einen so hohen Stand theoretischer Betrachtung dieser einfachen Kunst voraussetzen, daß man sich fragen müßte,

¹⁾ Dazu im Gaṇa zu P. IV, 2, 53: *śailūṣa*, „ein von Schauspielern bewohntes Dorf“.

warum denn eine Zeit, die über Tanz und Pantomimik gelehrte Werke schrieb, nicht das viel mehr auf theoretische Behandlung und Lehre drängende Schauspiel zum Gegenstand besonderer Darstellung gemacht haben sollte. Pāṇinis „Lehrbuch für Schauspieler“ bedeutet einen Angelpunkt der indischen Literaturgeschichte, den Sylvain Lévi in seinem Meisterwerk richtig gewürdigt hat, und dient zum Beweise, daß die dramatische Kunst in Altindien im 3. Jahrh. v. Chr. (wenn wir diesen späten Termin für Pāṇini beibehalten wollen) nicht nur praktisch vollendet, sondern auch theoretisch durchdacht gewesen sein muß; sie erhebt Widerspruch gegen die Unterschätzung, die der dramatischen Kunst Indiens von seiten klassischer Philologen zuteil geworden ist, die für Griechenland allein den Vorzug, Erfinder des Dramas zu sein, beanspruchen¹⁾.

Es ist nicht zu leugnen, daß das Epos Mahābhārata, so häufig es das Wort *nāṭa* braucht, kein *nāṭaka* kennt und die einzige Stelle, wo das Wort *nāṭaka* vorkommt, nach Hopkins²⁾ „anything but an early verse“ ist, der nach Winternitz³⁾ Nachweis sich in dem Malayālam-Ms. des Sabhāparvan nicht findet.

Hopkins hat darum das Vorkommen des Dramas im Epos bestritten⁴⁾; *nāṭa* sei, „a doubtful word which might be actor and may be pantomimist“. Aus den Worten *śailūṣva virodiṣi* könne man nur voreilig schließen, daß darin eine Beziehung auf das wirkliche Drama liege (S. 55); das Weinen werde pantomimisch ausgedrückt.

¹⁾ Christ, Geschichte der griechischen Literatur⁴ S. 196 § 138: „Das Drama ist eine Schöpfung des griechischen Geistes, kein Volk des Altertums hat etwas Ähnliches hervorgebracht.“

Es wird hierbei übersehen, daß fast alle Indologen, zuletzt noch Oldenberg, „Literatur des alten Indien“, S. 243, sich gegen Windischs Ansicht von dem Einfluß der Griechen auf das indische Drama ausgesprochen haben.

²⁾ *nāṭakā vividhāḥ kāvyāḥ kathākhyāyikakārikāḥ.*

³⁾ JRAS 1903, 571 ff.

⁴⁾ Great epic, S. 57: The conclusion seems inevitable that the technical *nāṭaka* with its *vidūṣaka*, etc., that is, the drama in its full form, was unknown to the epic proper.

Die Bedenken Hopkins, die wesentlich auf ein Argumentum ex silentio hinauslaufen, sind nicht begründet. Sie werden, abgesehen von unerheblicheren Gegengründen, durch die Tatsache widerlegt, daß Patañjali im 2. Jahrhundert v. Chr. dramatische Aufführungen kennt, und die schöne Entdeckung von Lüders und seiner Gattin beweist die Bekanntschaft mit der indischen, technisch vollkommen ausgebildeten Form des Dramas für die Zeit des Aśvaghoṣa in Zentralasien¹⁾, während Hopkins für the whole Mahābhārata, generally speaking die Zeit vom 2. bis 4. Jahrhundert n. Chr. ansetzt und meint, daß es — „as we have it or, even without the masses of didactic material, was composed or compiled after the Greek invasion“.

Nāṭa kann natürlich bald Schauspieler, bald Pantomimiker heißen, da die Rollen und Pflichten des einzelnen Akteurs wechseln und die Linien zwischen den einzelnen Beschäftigungen schwer fest zu ziehen sind; das Wort *paś*, auf welches Hopkins S. 56 Wert legt, kann auf den dramatischen wie den pantomimischen Darsteller sich beziehen; auch wir ‚sehen‘ das Schauspiel, ‚sehen‘ die berühmten Schauspieler, aber wir ‚hören‘ die Oper und ihre Sänger. Aber eine Stelle gibt es, an der auch im Mahābhārata dem ganzen Zusammenhange nach *nāṭa* wirklich „Schauspieler“ bedeuten muß; nämlich XII, 140, 21, wo es als v. l. für *vyāla* steht. Dem Könige wird daselbst angeraten, die Vorzüge des Kokila, des Berges Meru, des leeren Raumes, des Schauspielers und des treuen Freundes sich zu eigen zu machen, wie der Kokila seine Kinder von anderen ernähren zu lassen, wie der Eber, der die Wurzeln herausholt, seine Feinde bis auf die Wurzel zu zerstören, wie der Berg Meru unerschütterlich zu sein, wie ein leeres Zimmer immer zur Aufnahme von Schätzen bereit zu stehen; *nāṭa* kann in diesem Zusammenhange nicht einen Pantomimiker, sondern muß einen Schauspieler, der bald diese, bald jene Rolle gibt, bedeuten. In den folgenden Versen wird ihm das Beispiel eines

¹⁾ Das heißt mit Vorspiel, Einteilung in Akte, Mischung von Poesie und Prosa, Wechsel zwischen Sanskrit und Prākṛit sowie der Figur des Vidūṣaka. Siehe Winternitz, WZKM 27, 41 ff.

Kranichs, eines Wolfes, eines Pfeiles empfohlen. In meiner Ansicht bestärkt mich der Kommentar, der die Stelle mit den Worten *naṭasya nānārūpatvam iṣṭam | evaṃ rājā snigdhaprasannādīn guṇān bibhṛyāt* sinngemäß erklärt.

Ich sehe eine weitere Bestätigung meiner Ansicht in der Erwähnung des Puppenspieles im Mbh. Hopkins weist auf die Verse III, 30, 23¹⁾ und V, 39, 1²⁾ als Zeichen der Bekanntschaft des Epos damit hin, und Pischel erweitert unsere Kenntnisse durch eine große Reihe von Belegstellen aus verschiedenen Gebieten der späteren Literatur. Er spricht die Ansicht³⁾ aus, „das Puppenspiel wende sich zuerst an das Volk, wie es aus dem Volk hervorgegangen ist. Gerade deshalb aber sei es oft ein viel klarerer Spiegel des Denkens und Fühlens des Volkes als die Kunstpoesie und nicht selten Träger alter Überlieferung... Es sei nicht unwahrscheinlich, daß das Puppenspiel überhaupt die älteste Form dramatischer Darstellung ist. Sicher sei dies der Fall in Indien. Und dort hätten wir auch seine Heimat zu suchen“. In seiner Abhandlung über das „altindische Schattenspiel“⁴⁾ geht er auf diese mit dem Puppenspiel aufs engste verknüpfte Form der Vorführungen ein; er deutet (mit Recht) das Wort *chāyānāṭaka* als „Schattenspiel“⁵⁾ und als literarische Fortsetzung des alten volkstümlichen Schattenspiels. Auch wenn man die Bekanntschaft Altindiens mit dem Schattenspiel zugeben will, so sind die Belege, die Pischel dafür gibt, zweifelhaft. In der Stelle Mbh. XII, 294, 5

raṅgāvataranaṃ caiva tathā rūpopajīvanam |

madyamāṃsopajīvyam ca vikrayam lohacarmanoh ||

erklärt er *rūpopajīvanam* unter Bezugnahme auf Nīlakaṇṭhas an sich wertvolle Mitteilung als „Kunst des Schattenspielers“⁶⁾.

1) *yathā dārumayīm yoṣāṃ naro dhīraḥ samāhitaḥ |
iṅgayaty aṅgam aṅgāni tathā rājann imāḥ prajāḥ. ||*

2) *anīśvaro 'yam puruṣo bhavābhavē sūtraprotā dārumayīva yoṣā.*

3) Die Heimat des Puppenspieles. Halle 1900, S. 6.

4) SBAW 1906.

5) Siehe dazu Gray, Dūtāṅgada, JAOS 32, S. 60.

6) SBAW 1906, S. 4 [485].

Das ist hier zu gesucht und durch den Zusammenhang nicht im geringsten angezeigt, denn neben dem Betreten der Bühne erscheint, wie sich weiter unten ergeben wird, das Hetärentum als eine fast selbstverständlich und durch die Verhältnisse gegebene Ergänzung¹⁾. Ebenso ist Pischels Erklärung des Verses in den Therīgāthās 394²⁾ unwahrscheinlich:

*māyam viya aggato katam supinante va suvaṇṇapādapanam |
upadhāvasi andha rittakam janamajjhe-r-iva rupparūpakam ||*

„du stürzest dich, o Blinder, auf etwas Nichtiges, gleichsam auf ein Blendwerk, auf einen goldenen Baum im Traume, auf ein Schattenspiel im Menschengedränge“. Der Zusammenhang gebietet diese Übersetzung nicht und läßt Zweifel darüber offen, ob gerade ein Schattenspiel gemeint sein muß. Mrs. Rhys Davids gibt das Wort denn auch mit Puppenspiel wieder „deluded by puppet shows seen in the midst of the crowd“³⁾, und sie hat für sich, daß wenige Verse vorher (390, 391) von Puppen die Rede ist⁴⁾. Tatsächlich befriedigt aber auch diese Übersetzung nicht, weil sie dem Upameya, dem *rittakam*, nicht genau entspricht, das doch etwas absolut Nichtiges, ein Blendwerk bezeichnet. Ich würde glauben, daß eher an irgend ein Gaukelspiel zu denken ist ähnlich dem, das im Daśakumāracarita bei Avantisundarīs Hochzeit von einem Zauberer (Ain-

¹⁾ In der südindischen Ausgabe findet sich eine solche Erklärung nicht.

²⁾ SBAW 1906, S. 7 [488].

³⁾ Psalms of the sisters. London 1909.

⁴⁾ *ditṭhā hi mayā sucittitā sombhā dārukacillakā navā |
tantihi ca khīlakehi ca vinibaddhā vividham panaccitā |
tamh' uddhate tantikhīlake visatṭhe vikale paripakkate |
avinde khaṇḍaso kate kimhi tattha manam nivesaye ||*

„I have seen it — a puppet well painted, with new wooden spindles, cunningly fastened with strings and with pins, and diversily dancing. But if the strings and the pins be all drawn out and loosened and scattered, so that the puppet be made non-existent and broken in pieces, which of the parts wilt thou choose and appoint for thy heart's rest and solace?“

Der Kommentar erklärt *dārukacillakā* durch *dārudanḍādīhi uparacitarūpakāni*.

drajālika) vor dem König und seinem Gefolge, also *janamadhye* ausgeführt wird, indem er am Himmel Geier mit Schlangen im Schnabel usw. erscheinen läßt¹⁾; es handelt sich ja auch in dem Therīverse um Zauberkunst; *māyākūrena dassitam* sagt der Kommentar.

Aus dem gesicherten Vorhandensein des Puppenspiels in alter Zeit ist aber nicht auf seine Priorität gegenüber dem Drama zu schließen; vielmehr tritt es für eine vorhergehende Existenz des Dramas ein. Wie die dramatischen Vorgänge eine Nachbildung des Lebens sind, so sind die Puppenspiele die für kleinere Verhältnisse gegebenen Nachbildungen und Nachahmungen des Dramas²⁾. Wo der Śailūṣa mit seiner Naṭi und dem ganzen Apparat von Schauspielern, Kleidern usw. nicht hindringt, dorthin gelangt der Puppen- und Schattenspieler, der seine Figuren im Kasten trägt und höchstens noch einen Gehilfen braucht. Die geringere Umständlichkeit, die Beweglichkeit seines Aufenthaltes, die Unabhängigkeit von der Truppe, weil er sich nach Belieben neue Figuren schnitzt, machen ihn zum geeigneten Verbreiter der Kunst in den niederen Sphären des Volkes; denn er bringt, was der Königshof oder die Stadt mit reicheren Mitteln inszeniert hat, auf die Dörfer und in die Harems. Meine Ansicht verträgt sich vollkommen mit den Ergebnissen, die Jacobs vortreffliche Untersuchungen über die Geschichte des Schattentheaters gezeitigt haben³⁾. Das Drama entsteht selbständig im Geiste phantasie- und erfindungsreicher Völker wie der Griechen und Inder; das Schattenspiel dagegen beruht auf einer Technik, die von einem Mittelpunkt ausgegangen

¹⁾ Pūrvapīṭhikā (I, 5), ed. NSP. 1883, S. 25.

²⁾ Es ist möglich, daß das Drama einige Termini aus der Puppenkomödie entnommen hat (*sūtradhāra*, *sthāpaka*); aber sicher ist es nicht. Jede Schauspielertruppe bedarf eines Leiters, der etwas von der Kunst studiert hat und versteht und ihre Regeln kennt. Ein Sthāpaka erschiene neben dem Sūtradhāra, wenn an dessen Fäden die Puppen gehen, unnötig. Zu dem Wort siehe unten S. 13 das Verb *upa + sthāpaya* in den Pālistellen.

³⁾ Geschichte des Schattentheaters von Dr. Georg Jacob. Berlin 1907.

sein dürfte, von wo sie nach dem Westen sich verbreitet und dem Geschmack der Menge Genüge getan hat. Nur ist es nicht als der Vorläufer, sondern als der Nachfahr des Dramas anzusehen.

Jene Stelle aus dem Mahābhārata, die dem Könige anrät „wie ein Schauspieler“ zu handeln, erhält durch einen Blick auf die literarischen Zustände zurzeit des Rāmāyaṇa eine nicht zu unterschätzende Bestätigung. Sein Verfasser kannte eine Literatur, die von nicht unwesentlichem Umfange gewesen sein muß. Er spricht von dem Veda mit den sechs Aṅgas (V, 18, 2), nennt die Taittirīyas und Kāṭhakālāpas (II, 32, 15. 18), erwähnt alte Sagen, Fabeln, Erzählungen. An den Königshöfen ziehen die Svastikas, Sūtas, Māgadhas und andere umher und singen ihre Lieder, um die Geschlechter der Fürsten oder ihre Abkömmlinge zu verherrlichen¹⁾. Es ist nun wichtig, daß daneben auch *naṭas* und *nāṭakas* vorkommen. II, 67, 15 werden die Schrecken der königslosen Zeit beschrieben:

nārājake janapade prahr̥ṣṭānaṭanartakāḥ |
utsavās ca samājās ca vardhante rāṣṭravardhanāḥ ||

„nicht gedeihen in einem Volke, das keinen König hat, Feste und Versammlungen, die das Reich kräftigen, zur Freude der Schauspieler und Tänzer“²⁾; 69, 3:

¹⁾ Unter *svastikas* versteht der Kommentar II, 16, 46 die *jayajayativādino vandinaḥ*; II, 26, 12 sind die *vāgminaḥ*, *vandinaḥ*, *stuvanto maṅgalaiḥ sūtamāgadhāḥ* erwähnt; II 65, 1 die *vandinaḥ*, *sūtāḥ paramasaṃskārāḥ*, *māgadhās cottamaśrutāḥ*, *gāyakāḥ śrutiśīlāḥ*; 81, 1 preisen die *sūtamāgadhāḥ* den Bharata *stavair maṅgalasaṃstavaiḥ* und 88, 9 heißt es *vandibhir vanditāḥ kāle bahubhiḥ sūtamāgadhāḥ | gāthābhir anurūpābhiḥ stutibhiḥ ca*. Der Kommentar zu I, 18, 20 erklärt *sūtāḥ* als *paurāṇikāḥ*, *māgadhāḥ* als *vaṃśāvalīkīrtakāḥ*, *vandinaḥ* als *stutipāṭhakāḥ*, doch scheinen die Funktionen nicht so klar und streng gesondert gewesen zu sein. Raghuv. V, 75 wird Aja früh von Barden *virajitavāgbhir bandiputraiḥ* (Kommentar *vaitālikaiḥ*) geweckt; V, 65 sind es *sūtātmaajā vāgbhir udāravācaḥ* (Kommentar *vandiputrāḥ vāgbhiḥ*, *lalitabandhaiḥ*, *stutipāṭhaiḥ*). Nach Hemacandras Kumārapālacarita (BSS 60) p. 23 sind die Maṅalapāṭhakas Mahratten. Man wird die Tätigkeit dieser Barden für die Entstehung und Verbreitung der Epen nicht gering anschlagen dürfen.

²⁾ Kommentar erklärt *nartaka* durch *sūtradhāra*.

— *sabhāyāṃ cakrire kathāḥ* ||
vādayanti tadā śāntiṃ lāsayantī api cāpare
nāṭakāṇy apare smāhur hāsyāṇi vividhāni ca ||

Die Nāṭakas werden hier zum Trost Rāmas nur gesprochen, weil die Todesstunde seines Vaters kein festliches Spiel erlaubt; aber es scheint ausgeschlossen, daß *nāṭaka* hier etwas anderes als Schauspiel bedeutet. Dazu kommt II, 1, 27:

śraiṣṭhyam cāstrasamūheṣu prāpto vyāmiśrakeṣu ca,
 worin der Kommentar das vorletzte Wort direkt mit *prākṛtā-dibhāṣāmiśritanāṭakādiṣu* erklärt. Selbst wenn wir es mit Winternitz¹⁾ als wahrscheinlich annehmen, daß das Rāmāyaṇa erst im 4. oder 3. Jahrhundert v. Chr. gedichtet wurde, so bringen diese Stellen einen deutlichen Hinweis darauf, daß auch zu dieser Zeit schon das Drama entwickelt war, und treten der Angabe Pāṇinis ergänzend zur Seite. Wir gelangen in eine noch viel ältere Schicht, wenn wir Jacobis Datierung annehmen.

In diesen Zusammenhang reiht sich die wichtige Stelle, in der Buddha seinen Mönchen verbietet, gewissen Unterhaltungen beizuwohnen, ohne Zwang ein²⁾. *visūkadassanam* ist unklar, aber aus *pekkham* läßt sich ein Schluß ziehen. Rhys Davids³⁾ gibt es mit „shows at fairs“ wieder, aber er befindet sich damit im Gegensatz zu Buddhaghosa⁴⁾, dessen Erklärung er lediglich aus dem Grunde verwirft, weil es sehr unwahrscheinlich sei, „that the theatre was already known in the fifth century B. C.“ Franke bemerkt zu der Stelle: „vielleicht auch mimische oder dramatische Aufführung, Rhys Davids sei zwar gegen diese Auffassung, weil es ein Theater im 5. Jahrhundert v. Chr. nicht gegeben habe; dramatische Aufführungen mindestens kultischer Natur seien ja aber viel älter“. Nun ist

¹⁾ Geschichte der indischen Literatur I, 440.

²⁾ Brahmajālasutta I, 1, 13: *visūkadassanam, naccam, gītam, vāditam, pekkham, akkhānam, pāṇissaram, vetālam, sobhanagarakam* usw.

³⁾ SB of the Buddhists II, 7.

⁴⁾ *natāsamajjā*, wie Rh. D. selbst anführt.

pekkha ein alter, noch vereinzelt in der Sprache der Poetiker auftretender Terminus, der dort „Schauspiel“ bedeutet und in späterer Zeit von dem Wort *nāṭaka* verdrängt worden zu sein scheint: Hemacandras *Kāvyānuśāsana* teilt S. 316 ff. (8, 1) die *Kāvyas* ein in die Gattung *prekṣya* und *śravya* und unterscheidet die *prekṣyas* in *pāṭhya* und *geyarūpakas*; *pāṭhyas* aber seien *nāṭakas*, *prakaraṇas*, *nāṭikās* usw. Wir dürfen also an der durch Buddhaghosa bezeugten Bedeutung festhalten und zur Bestätigung darauf verweisen, daß in dem Kappasutta der Jainas (§ 100) unter allerhand fahrendem Volk, wie Seiltänzern (*jalla*), Ringern (*malla*, *muṭṭhiya*), Erzählern (*kahaga*), Balladensängern (*pāḍhaga*) usw. die *naḍas* und *naṭṭagas* (*nartaka*) stehen¹⁾ und *nāḍaijja* (*nāṭakīya*) sich dort § 92, 102 findet. Eine andere Stelle enthält die Einleitung zu dem Paññāsanipāto des Tālapuṭṭho therio, die Mrs. Rhys Davids übersetzt²⁾: „reborn . . in an actor's family, he acquired proficiency at theatres suited to clansmen (*kulānurūpesu naccatṭhānesu*) and became well known all over India as a leader of a company of actors (*naṭagāmaṇi*). With a company of five hundred woman and with great dramatic splendor (*naṭavibhava*, v. l. *vibhāva*) he attended festivals in village, township, and royal residence. . . . When he had been giving performance at Rājagaha (*nagaravasīnam samajjam*³⁾ *dassitvā*) . . . I have heard it said . . by teachers . . when speaking of actors, that the actor who, on the stage (*raṇ-gamajjhe*) counterfeiting truth, amuses and delights his au-

¹⁾ Jacobi: „players, dancers“. Mit „actors“ übersetzt er *lāsaka*. (SBE 22, p. 253.)

²⁾ Psalms of the brethren, p. 369. Ich füge die Pāliworte, die ich, soweit sie nicht in der Übersetzung angeführt sind, der gütigen Mitteilung von Rhys Davids verdanke, an den betreffenden Stellen in den Text.

³⁾ Wenn Hardy (Album Kern 66⁴⁾) meint, daß bei den Samajjas zwar „Aufführungen dramatischer Art“ stattfanden, aber die Angaben nicht zu dem Schluß berechtigen, daß Aufführungen „in strengem Sinne“ nicht stattfanden, so ist mir die Unterscheidung zwischen „streng“ und „nicht streng“ nicht verständlich.

dience, will be reborn after death among the gods of laughter . . . Ask me not of this, director (*naṭagāmaṇi*)“ . . .¹⁾

In dieser (wohl späten) Stelle findet sich ein Wort *naṭagāmaṇi* als Bezeichnung für den Leiter der Truppe. Bühler erwähnt aus einer Jaina-Erzählung einen *naṭagrāma* „a whole village inhabited by actors“²⁾. Crooke³⁾ verzeichnet den weit verbreiteten und gegen 63 000 Köpfe zählenden „tribe of the so called gypsy dancers, acrobates, and prostitutes who are scattered all over the province“ und zitiert aus Risley: „again we have in Bengal a people known as Nar, Nāt, Nartak or Nātak, who form the musician class of Eastern Bengal“. Es ist kein Zweifel, daß die Naṭas eine populäre Einrichtung in Indien sind und es immer waren. Sie zogen in Trupps vagabundierend herum, tanzten, musizierten und hatten weibliche Mitglieder, die als Tänzerinnen, Sängerinnen und je nach Umständen als gefällige Liebhaberinnen auftraten. Primitivere Verhältnisse gestatteten keine strenge Scheidung zwischen „Schauspieler“ und „Sänger“ oder „Pantomimiker“. Was Reich⁴⁾ von den Mimen des Mittelalters sagt, „daß sie sich wieder an die Gauklerkunst ihrer Ahnherrn, der *θαυματοποιοί*, erinnerten, daneben aber auch als Jongleurs ihre alte mimische Schauspielkunst, ihre Spaßmacherei, niemals ganz vergaßen“, wird auch für diese Vaganten im alten wie im neuen Indien

¹⁾ Der Vers, um den es sich in diesem Abschnitt handelt, lautet (1129)

*na nūna dubbhissasi maṃ punappunam
muḥuṃ muḥuṃ vāraṇikam va dassaḥam |*

für *vāraṇikam* liest Mrs. Rhys Davids mit *A cāraṇikam* „like mountebank showing his little mask“. *cāraṇikāḥ* wird Kāmandaki Nīti Sāra 12, 43 mit *nāṭyācūryādayaḥ* erklärt. Seine Bedeutung Pañc. V, v. 66 ist unbestimmt.

²⁾ Ep. Ind. I, S. 381.

³⁾ The tribes and castes of the North-Western provinces and Oudh, vol. IV, s. v. *naṭ*.

⁴⁾ Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft, 1904, Band 40, „Der Mann mit dem Eselskopf“, S. 15.

richtig sein. Der Schauspieler ist zugleich Sänger, der Sänger zugleich Tänzer¹⁾. Darum heißt es bei Patañjali, daß man ihn höre, daß er singe, er wird *rasikaḥ* genannt²⁾, und anderseits erfahren wir, daß die Śobhanikas dramatische Szenen aus dem Sagenkreise des Kṛṣṇa und Viṣṇu aufführen³⁾. In den Jātakas wird *naṭa* und *nāṭaka* mehrfach genannt in Verbindung mit Tanz, Gesang und an einer Stelle mit „süßen Worten“; es ist nicht deutlich, wie stark das dramatische Element dabei gewesen ist⁴⁾; daß es nicht ausgeschlossen war, scheint aus den Worten *mahāhasitaṃ hasanti*, die auf eine Posse deuten, hervorzugehen und ebenso aus dem neben Tanz und Gesang in VI, 9, 6 stehenden *madhuravacanādīhi nānākārehi*, wozu man aus der Einleitung zum *Hāsyārṇava* die Worte des

¹⁾ Streng genommen würde man daher Naṭa besser nur mit „Künstler“ übersetzen. Bharata behandelt in seinem Werk auch den Tanz.

²⁾ Pat. I, 4, 29 (ed. Kielhorn I, S. 329); II, 4, 77 (ed. Kielhorn I, S. 495); V, 2, 95 (ed. Kielhorn II, 394). Weber, Ind. Stud. XIII, 487 ff. Ich glaube nicht, daß *rasika* „einen richtigen Geschmack habend, Sinn für das Schöne habend“ (PW) bedeutet, sondern den „Rasa richtig verstehend“, „ihn (je nach dem Charakter des Stückes) richtig darstellend“.

³⁾ Weber, Indische Studien XIII, 487; Patañjali, ed. Kielhorn II, S. 36 zu III, 1, 26: *ye tāvad ete śobhanikā nāmaite pratyakṣaṃ kaṇsaṃ ghātayanti pratyakṣaṃ ca bandhayantīti*.

⁴⁾ Es handelt sich um folgende Stellen: IV, p. 105, 3: *rājā puttāṃ rajje abhiñcitvā nāṭakāni 'ssa paccupaṭṭhāpessāmīti sāsanaṃ pesesi*. — V, p. 282, 7: *bhadde puttassa te rajjāṃ datvā nāṭakāni upaṭṭhapessāma* — 17: *mayhaṃ n'eva rajjen'attho na nāṭakehi*. — VI, 7, 1: *dārakā nāma samajjattikā hontīti taṃ pañcahi dārakasatehi saddhiṃ rājāṅgane nisīdāpetvā naṭasamajjāṃ kāresuṃ, sesadārakā samajjāṃ disvā sādhiṃ vadanti mahāhasitaṃ hasanti*. — 9, 6: *nāṭakāni 'ssa paccupaṭṭhāpetvā vīmaṃsissāma'ti tato uttamarūpadharā devakaññā viya vilāsasampannā itthiyo pakko-sāpetvā* — 14: *atha naṃ tā itthiyo parivāretvā naccagītehi c'eva madhura-vacanādīhi ca nānākārehi abhīramāpetuṃ vāyamimsu*. — 191, 24 (*nāgā*) *supaṇṇe disvā bhūtā na naccanti nāṭake disvā lajjamānā (na najjanti)*. Außerdem vergleiche man die Stelle aus dem Divyāvadāna 26, S. 357, welche Huizinga, De Vidūṣaka, S. 14 zitiert und Avadānaśataka 75 bei Sylvain Lévi, p. 320, ed. Speyer (Bibl. Buddh. III) vol. 2, p. 29. Die hier erwähnten Aufführungen von *bauddha nāṭaka* sind durch Lüders' Fund wahrscheinlich geworden.

Sūtradhāra vergleiche: *yato vidagdhañjanamaṇḍitāyām saṁsadi rasaratyā vācā vilasitum nartitum ca mamāpi cittakautūhalaṁ asty atas tat saṁgītakam avatārayāmi*. Wie schon Grosset¹⁾ und nach ihm Gray²⁾ ausgesprochen hat, zeigt das indische Drama melodramatischen Charakter; es genügt auf die Urvāśi hinzuweisen. Bharata entnahm (Nāṭyaśāstra I, 17), aus dem Rk die Rezitation (pāṭhya), aus dem Sāmaveda den Gesang, aus dem Yajurveda die Darstellung (abhinaya), aus dem Atharvaveda die Rasas (das verschiedene Genre) und beschreibt Tanz und Musik. Ein Beispiel finden wir in dem Abschnitt des Harivaṁśa II, 93, der die Yādavas mit ihren Frauen und Tänzerinnen in die Stadt der Asuras einziehen und sie als Musiker, Tänzer und Schauspieler auftreten läßt³⁾. In der Hauptstadt spielen sie erst verschiedene Instrumente, die Frauen stimmen das Chālikyalied an und, nach allen Regeln einer entwickelten Kunst, den Gesang von der Herabkunft der Gaṅgā. Diesem folgt die Nāndī⁴⁾, welche Pradyumna, Gada und Samba sagen. Am Schluß von ihr sagt der Sohn der Rukmiṇī einen Śloka auf die Herkunft der Gaṅgā, diesem folgt das Drama (nāṭaka, prakaraṇa) Rambhābhisāra, in dem Śūra die Rolle des Rāvaṇa, Manovatī die der Rambhā, Pradyumna und Samba die des Nalakūbara und seines Vidūṣaka „tanzen“⁵⁾. Auch hier, wie in der Erzählung von Tālapuṭo bilden Frauen einen sehr wesentlichen Bestandteil der Truppe. Die śailūṣāḥ saha strībhiḥ, „die Schauspieler mit ihren Frauen“, von denen schon Rāmāyaṇa II, 83 15 spricht, sind die Träger der dramatischen Kunst gewesen. Das spiegelt noch der Anfang vieler Dramen in dem

1) Contribution à l'étude de la musique hindoue. Paris 1888, S. 13.

2) „The Sanskrit drama is to be compared with an opera rather than with a play“: Encyclopaedia of rel. and eth. IV, 870; JAOS 1906, Bd. 27, S. 5 (Viddhaśālābhāṅjikā). Ich darf daran erinnern, daß Bücher, Arbeit und Rhythmus² 320 von dem aus der Arbeit erwachsenen Dreiecksbilde von Körperbewegung, Musik und Dichtung durch künstlerische Ausbildung das Drama entstehen läßt.

3) Ed. Bombay Śaka 1818, Saṁvat 1953, II, fol. 141.

4) v. l. nāndi, dann ist es ein Musikinstrument, das er spielt.

5) Der Ausdruck ist nanṛtuḥ.

Gespräch zwischen dem Sūtradhāra und der Naṭī wieder, die häufig als seine Frau bezeichnet wird¹⁾. Die Naṭī, die Frau des Sūtradhāra, singt, tanzt und mimt je nach der Situation, wie es die Schauspielerinnen der einfachen Verhältnisse tun muß²⁾. Sie bildet mit ihrem Gatten und den männlichen und weiblichen Verwandten³⁾ oder Gehilfen das Personal der Truppe. In diesen primitiven Künstlerkreisen wurzelt das indische Schauspiel unbeeinflusst von irgend welchen Griechen und hat sich daraus entwickelt. Mit Recht hat Sylvain Lévi angenommen, daß dem klassischen Drama Indiens ein volkstümliches vorausgegangen ist, nur hat er zu sehr an den Kṛṣṇaismus angeknüpft. Es gibt eine Reihe von Eigenschaften, die die urwüchsige Entwicklung dartun; ehe ich darauf eingehe, sei ein anderer Punkt nachgeholt.

Weber hat schon aus Patañjali VI, 1, 2 (S. 7) die Stelle hervorgehoben, in der die Konsonanten mit den Frauen der Schauspieler verglichen werden: wenn die Frauen der Schauspieler auf die Bühne gekommen sind, so antworten sie einem jeden, der sie fragt „wem gehörst du“, „wem gehörst du?“ „dir“, „dir“. Er hat aber aus diesen Sätzen keine Folgerungen gezogen; sie sind wichtig, weil sie uns einen Einblick in das Leben der Schauspielertruppen und die indische Natur der Verhältnisse gewähren. Die Käuflichkeit der weiblichen Mit-

¹⁾ Mudrārākṣasa S. 2, 5 z. B. heißt *gṛhaṃ gatvā gṛhajanena saṃgīta-kam anuṭiṣṭhāmi* und S. 2, 13: *kuṭumbinīm* (v. l. *gṛhiṇīm*) *āhūya pr̥cchāmi*, und in dem nun folgenden Verse wendet er sich an sie wie an seine Frau, die dann als Naṭī auftritt; Nāgānanda (ed. Srīnivās Govind Bhānap, Bombay 1892) S. 2: *tadyāvad ahaṃ gṛhaṃ gatvā gṛhiṇīm āhūya saṃgīta-kam anuṭiṣṭhāmi*, Prabodhacandrodaya, ed. Brockhaus, Leipzig 1845 ebenso; Mṛcch., ed. Stenzler I, S. 23: *eśa sasuvāṇṇā sahilaṇṇā ṇavaṇādaadam̐sa-ṇuṭṭhidā suttadhāli vva vasantaseṇā ṇāma gaṇiā* — und vorher 21, 9: *eśa śasuvāṇṇā śahilaṇṇā ṇavaṇādaadam̐saṇuṭṭhidā śuttadhāli vva vaśanta-seṇiā ṇāma gaṇiā*; Anfang des Dūtāṅgada usw.

²⁾ Sāhitya Darpaṇa zu 291 wird die Frau des Sūtradhāra zum Tanz gerufen; Kommentar: *atra nṛtyaprayogārtham svabhāryāhrānam icchatā sūtradhāreṇa*.

³⁾ Schmidt, Beiträge zur indischen Erotik, S. 283.

glieder der Theaterwelt ist traditionell gewesen. Schon oben (S. 6) zu Mahābh. XII, 294, 5 ist darauf hingewiesen, daß neben dem *raṅgāvatarana* das *rūpopajīvana* steht. Unter den Namen der Hetären, die im Kāmasūtra (p. 363) aufgeführt sind¹⁾, befindet sich die Naṭī; Rām. II, 30, 8 heißt es: *śailūṣīm iva mām parebhyo dātum icchasi* (PW); Taitt. Br. III, 4, 1, 2, 3 stellt *gītāya* mit *sūta*, *nṛttāya* mit *śailūṣa* zusammen, den der Kommentar als *anyasmai svabhāryāpradānanimittakenānnena jīvinam*, d. h. als einen, der durch die Hingabe seiner Frau an andere seinen Lebensunterhalt verdient, erklärt²⁾. In Jacobis Ausgewählten Erzählungen, S. 69, 2 stehen neben den Naṭas ganz unmittelbar die Veśyās³⁾; Yājñav. II, 48 wird bestimmt, daß die Schulden der Frauen von Hirten, Surāverkäufern, Schauspielern usw. deren Mann bezahlen soll, weil sein Lebensunterhalt von ihnen abhängt. Die Schauspieler standen darum in üblem Ruf, der auch in den Gesetzbüchern zum Ausdruck kommt⁴⁾. Sehr wichtig ist, daß nun auch Kauṭilya in seinem Nītiśāstra ihnen Berücksichtigung schenkt und in einem Kapitel, das von der Beaufsichtigung der Hetären handelt, die Frauen der Naṭas, Nartakas, Gāyakas in gewissem Grade den Hetären gleichstellt⁵⁾. Die Söhne der Hetären sind zu ersten Schauspielern⁶⁾ und Tänzern⁷⁾ auszubilden. Die Frauen von Schau-

1) Schmidt, Beiträge zur indischen Erotik, S. 283.

2) V. S. 30, 6 stellt zu *nṛttāya sūtam*, zu *gītāya śailūṣam*; der Kommentar erklärt dieses lediglich durch *naṭa*.

3) *naḍapeḍayavesāvindaparigao*.

4) Viṣṇu 37, 32 wird das Schauspielertum (*kuśīlavatā*), wie der Materialismus u. a. zu den kleineren Sünden gerechnet; Manu 8, 102 werden bei der gerichtlichen Vernehmung *kuśīlavas* und *kārus* wie Śūdras behandelt (Jolly, ZDMG 50, 509); 12, 45 stehen *jhalla*, *malla*, *naṭa* und Leute mit schlechtem Wandel neben einander usw. Ihres üblen Rufes wird oft in indischen Sprüchen gedacht: Böhlingk 1593, 2235, 2278, 3165, 5315, 6284 (zitiert bei Louis H. Gray, Encycl. RE IV, 870). Cf. Sylvain Lévi, S. 381.

5) Gaṇikādhyaṅga II, 44 p. 125. Vgl. auch II, 22 p. 55; V, 90 p. 241.

6) *raṅgopajīvināś ca mukhyān*.

7) *sarvatālāpacārāṇām* ist unverständlich und wohl in *°tālāpacarān* (cf. Rām. II, 3, 17, Kommentar: *tālajīvinah*) zu ändern.

spielen und anderen, die gut die Sprachen und Merkmale kennen, sind zu Tötung und Betrug von Spionen anzustellen. Die, welche Hetären, Sklavinnen und Schauspielerinnen (*raṅgo-pajīvinīḥ*) die verschiedenen Künste¹⁾ lehren, sollen ein Einkommen vom Staat erhalten. Auch die Abgaben waren geregelt.

Gleichviel, ob wir nun mit Jacobi die Abfassung des Kauṭīliya Śāstra in die Zeit des Candragupta verlegen oder dafür eine etwas spätere Abfassungszeit festsetzen, es ist sicher, daß wir uns hier schon in früher Zeit indischen Staatseinrichtungen gegenüber befinden und uns auf rein indischem Boden bewegen. Die Vorschriften stehen vollständig im Einklang mit den Auffassungen des indischen Lebens, das ganz unabhängig von griechischen Einflüssen Schauspielertruppen durch das Land ziehen sah, deren Frauen neben ihren Künsten die Rolle von Hetären übernahmen.

Die Anfänge des Dramas sind Gegenstand vielfacher Diskussion gewesen und zumeist vom Standpunkt des Griechischen aus erörtert und entschieden worden. Auch wo man ihn verließ und die Ethnographie zur Lehrerin nahm, hat der religiöse Gesichtspunkt für die Ansichten über Entstehung des Dramas vielfach die Richtung gegeben. Nach Preuß, dem wir interessante Untersuchungen hierüber verdanken, ist „der Analogiezauber und die Darstellung von Objekten bzw. Dämonen zu dem Zweck, sie selbst in die Gewalt zu bekommen oder ihre Zauberkraft im eigenen Interesse auszunützen, die Quelle des Dramas“ und „die Zauberverse sind die alleinige Schule des Mimos“²⁾. Und ähnlich Wundt: „wie der primitive Mimos nach den Zeugnissen

¹⁾ Es wird dabei genau *gīta*, *vādyā*, *nṛtta*, *nāṭya* getrennt, so wie I, 8 (p. 21) und an unserer Stelle *naṭa*, *nartaka*, *gāyana*, *vādaka*, *vāḡjīvana*, *kuśīlava* geschieden werden.

²⁾ „Der dämonische Ursprung des griechischen Dramas“, Neue Jahrb. f. klass. Altertum 1906 (IX. Jahrh.; resp. 17., 18. Bd.), S. 186, 190. Ferner „Phallische Fruchtbarkeitsdämonen als Träger des altmexikanischen Dramas“, Archiv für Anthropol., Neue Folge I, Heft 3 (Braunschweig 1903). Siehe jetzt „Die geistige Kultur der Naturvölker“ (Teubner), S. 80.

der Ethnologie wahrscheinlich überall aus Handlungen eines ursprünglichen Zauberkultus, nämlich aus dem mimischen Tanz und der Tierpantomime hervorgegangen ist“ (II, 1, 495) usw.

Nun ist kein Zweifel, daß auch in Indien das Drama sich an Götterfeste anschließt. Hertel macht auf die wichtige Stelle Harivaṁśa II, 91 aufmerksam, die deutlich die Aufführung von Dramen bei Opferfesten, in diesem Fall bei einem Pferdeopfer, bezeugt¹⁾. Die von Patañjali erwähnten Aufführungen, die die Tötung und Fesselung Kāṁsas vor Augen führen, sei es nun daß die Śobhanikas sie leibhaftig darstellen oder die Kathakas sie so lebendig schildern, daß der Geist der Zuhörer ganz in die Begebenheit versetzt wird²⁾, knüpfen an eine religiöse Festlichkeit an und sind von Weber als religiöse Festspiele oder Mysterien beurteilt worden. Mathurā war eine alte Schauspielerstadt. Bühler erörtert Ep. I, 381 die Mathurāinschrift 18, die von den Śailālakas handelt, den wie die Cāṇḍakabrüder berühmten Söhnen der Schauspieler, aus dem 1. oder 2. Jahrhundert n. Chr. Growse bespricht in seinem Werk Mathurā ausführlich die Festlichkeiten der besonders von den Hirten im Lande Mathurā gefeierten Holī³⁾, die überall als ein Volks-

1) v. 25: *tatra yajñe vartamāne sunāṭyena naṭas tadā |*
maharṣiṁs toṣayām āsa bhadranāmeti nāmataḥ ||

WZKM 24, 118.

2) Padamañjarī I, S. 539 erklärt *cittam api teṣāṁ tadātmakam iva bhavati*.

3) Growe, Mathurā³, 1883 (ich verdanke die Einsicht in diese weder hier noch in Berlin und München vorhandene Auflage der Freundlichkeit von Dr. Thomas). S. 91: the cheeriness of the holiday-makers as they throng the narrow, winding streets on their way to and from the central square of the town of Barsāna, where they break up into groups of bright and ever-varying combinations of colour; with the buffooneries of the village clowns and the grotesque dances of the lusty swains, who, with castenet in hand, caricature in their movements the conventional graces of the Indian ballet girl . . . all make up a sufficiently amusing spectacle; but these are only interludes and accessories to the great event of the day. This is a sham fight between the men of the neighbouring village of Nandgānw and the Barsāna ladies, the wives of the Gosāins of the temple of Larli Ji. . . . S. 101 bemerkt er: „the only

fest mit allen seinen Ausschweifungen gefeiert wurde und mit ihren Fruchtbarkeitsgebräuchen an die Natur anknüpfte. Bloch sieht in der Holī das Abbild einer älteren Feier, in der Śiva im Vordergrund gestanden haben mag. . . . „Sicher bestehe ein Zusammenhang zwischen der Holīfeier und dem indischen Drama, und daß es gerade Śiva sei, dessen Schutz die Auf-
führung des indischen Dramas wohl so ziemlich allgemein unterstellt wurde, berech- tige ihn vielleicht dazu, seinem Kult einen wichtigeren Einfluß auf die Entstehung des indischen Dramas zuzuschreiben, als es sonst scheinen könnte¹⁾.“ Knüpfen wir die Entstehung oder die Entwicklung des Dramas an den Kult an, so würden in Indien theoretisch in erster Linie die alten Götter der Sonnenwendfeiern, wie Indra, in Betracht kommen, bei denen wir manche dramatische Szene schon durch die alten Sūtren bezeugt finden²⁾; die kleine, dem Ritual einverleibte Szene, die sich zwischen dem Somahändler und -käufer abspielt, weist in noch andere Richtung. Aber es muß zugegeben

divinities who are now popularly commemorated at the Holi festival are Rādhā, Kṛṣṇa, and Balarāma; but its connection with them can only be of modern date. . . . But the scenes that I have described carry back the mind of the European spectator to a far early period and are clearly relics, perhaps the most unchanged that exist in any part of the world, of the primitive worship of the powers of nature on the return of Spring. Such were the old English merry-makings on May-Day and, still more, the Phallic orgies of Imperial Rome as described by Juvenal. . . . In Greece the Indian Holi found its equivalent in the Dionysia, when the phallus, the symbol of the fertility of nature, was borne in procession, as it now is here, and when it was thought a disgrace to remain sober. In like manner the Gosāins and other actors in the Indian show are quite as much inspired in their frenzied action by their copious preliminary libations as by the excitement of the scene and the barbarous music of the drums, cymbals, and timbrels that accompany them“. Keith (ZDMG 64, 534) sieht in der Tötung Kamsas durch Kṛṣṇa „nothing more or less than the modern form of the struggle of winter and spring or summer“, was nicht einleuchtet, weil Kṛṣṇas Persönlichkeit damals doch als rein historisch empfunden worden sein muß.

1) ZDMG 62, 655 und Anm. 3.

2) Berriedale Keith, ZDMG 64, 535 und meine „Sonnenwendfeste“.

werden, daß das uns bezeugte Drama in erster Linie unter Śivas Schutze steht und gern die Feier des Frühlingsfestes erwähnt¹⁾).

Die Theorie, die das Drama und seine Entstehung ausschließlich an religiöse Feste knüpft, ist aber an sich zu eng. Sie wird dem Gedanken nicht gerecht, daß das Drama eine *μίμησις τοῦ βίου* ist, nicht nur des Lebens der Natur und der Götter, sondern auch der Menschen. Grosse²⁾ erkennt den höchsten „Lustwert denjenigen mimischen Tänzen zu, welche die Betätigung menschlicher Leidenschaften darstellen, also in erster Linie den Kriegs- und Liebestänzen. . . . Diese letzte Form der mimischen Tänze bilde tatsächlich den Übergang zum Drama, welches entwicklungsgeschichtlich als eine differenzierte Form des Tanzes erscheint“ und sagt weiterhin im Hinblick auf einen grönländischen Zwiegesang³⁾: „stellen wir uns vor . . ., daß die beiden Sänger ihr Abenteuer nicht bloß erzählen, sondern auch durch mimische Geberden darstellen, so haben wir eine vollkommene dramatische Szene. In der Tat erblicken wir in diesen Zwiegesängen, welche nicht nur im arktischen Amerika, sondern auch in Australien häufig aufgeführt werden, die eine Wurzel des Dramas . . ., die zweite haben wir bereits in den mimischen Tänzen gefunden. Der Zwiegesang wird zum Drama, sobald er mit mimischen Bewegungen, der mimische Tanz wird zum Drama, sobald er mit Worten begleitet wird. Das primitive Drama unterscheidet sich äußerlich von dem mimischen Tanze dadurch, daß die Bewegungen der Darsteller nicht rhythmisch geregelt und zweitens gelegentlich durch Worte geregelt sind“. Dem ist zuzustimmen. Viel richtiger als viele europäische Theoretiker definiert Bharata I, v. 84 das Nāṭya als die körperliche Darstellung des Wesens der Welt mit Freud und Leid und hat damit, wohl alter Überlieferung folgend, die indische Auffassung zum Aus-

1) Sylvain Lévi, p. 318.

2) Anfänge der Kunst, S. 214 ff.

3) L. c. S. 255.

druck gebracht¹⁾. Wir dürfen nicht nur an Zauber, an Naturfeste denken; als weitere Quelle müssen wir die Sabhā, die gesellige Vereinigung, ansehen. Richtig sagt Gray²⁾: „it must not be forgotten that early man, like all his succeeding generations, was an imitative creature, and that within the sphere of everyday life he may have seen happening to his fellows events which awakened either his concern or his ridicule, and these he doubtless narrated to his companions with appropriate gestures. In the ludicrous events of this sort, and in the rough jests on his fellows which primitive man may have occasionally permitted himself, may well be found some of the germs of what was later to develop into comedy“. In der Nachahmung der Vorgänge des Lebens dürfen wir eine der Wurzeln für die Entstehung des Dramas sehen. Dies war vorhanden, ehe es bei den Opferfesten Aufnahme fand. Bei religiösen Festen erscheint allerhand fahrendes Volk, Jongleure, Schlangenbeschwörer, und so wird auch der Schauspieler sich eingestellt haben, um mit seiner Kunst die Menge zu unterhalten, und fand seinen natürlichen Stoff in den Taten und Affären des Gottes, dessen Fest gefeiert wurde³⁾. Zur Höhe der Tragödie hat die indische Kunst sich nie erhoben; sie verleugnet nie ihren volkstümlichen

¹⁾ *yo 'yam svabhāvo lokasya sukhaduḥkhasamanvitaḥ |*
so 'ṅgādyabhinayopeto nāṭyam ity abhidhīyate

aṅga, d. h. die einzelnen Glieder, wie in Adhyāya 9 des Śāstra ausgeführt wird.

²⁾ *Encycl. RE IV, 868.*

³⁾ Die Notwendigkeit einer solchen Annahme scheint auch in anderen Philologien empfunden zu werden. Vogt (Deutsche Literaturgeschichte I² 248) sagt im Anschluß an die Frühlingsfestbräuche: „Aber so wichtig diese Dinge für die Entstehung des weltlichen Dramas überhaupt und des komischen insbesondere sind, so wird man in ihnen doch nicht deren einzige Grundlage sehen dürfen. Es kann nicht bezweifelt werden, daß schon von altersher die Spielleute auch außerhalb der Jahrzeitfeiern an den Höfen wie vor einem geringeren Publikum mancherlei Späße in Masken und Verkleidungen aufführten, so daß man Grund hatte, die römischen Namen für die berufsmäßigen Ausüßer dieser und ähnlicher mimischer Künste . . . auf die deutschen Spielleute zu übertragen, wie es tatsächlich geschah.“

Ursprung und weist auch in ihren klassischen Vertretern noch auf die Grundlage des Mimus hin. Das ergibt sich aus folgenden Momenten:

1. Das Zwiegespräch zwischen Schauspieldirektor und Schauspielern zu Beginn der Stücke hat wenigstens noch den äußeren Anschein der Improvisation auch bei den großen Dichtern beibehalten¹⁾. Was Goethe von einer Vorstellung erzählt, die er in Venedig sah, trifft ganz auf diese Improvisationen zu: „ein Hauptspaß dieser niedrig-komischen Personage (Pulcinell) bestand darin, daß er zuweilen auf der Bühne seine Rolle als Schauspieler auf einmal ganz zu vergessen schien. Er tat, als wäre er wieder nach Hause gekommen, sprach vertraulich mit seiner Familie . . . „aber, lieber Mann, rief ihm sodann seine Frau zu, du scheinst dich ja ganz zu vergessen. Bedenke doch die werthe Versammlung, vor der du dich befindest“²⁾.

2. Die Anwendung verschiedener Dialekte, um die Vornehmen und Niedrigen zu charakterisieren und ihre Herkunft anzudeuten. Das ist ein Zeichen des Volksstückes.

3. Die Mischung von Prosa und Chansons. Reich sagt bei Besprechung der Shakespeareschen Dramen, daß diese Form — der Mischung von Sprechversen, Prosa und Couplet — die Form des großen mimischen Schauspieles der Hypothese sei, in dem Prosa, Jambus und die lyrischen Maße der Mimodie (Canticum, Couplet) mit einander wechseln, weil der Mimus ursprünglich aus Mimodie und Mimologie zusammengefloßen sei³⁾. Schon das älteste indische Drama, die *Mṛcchakatikā*, meint Reich, stamme aus dem griechischen Mimus⁴⁾. Er geht damit weit über das hinaus, was Weber behaupten wollte, der nur geneigt war, bei der Entwicklung des indischen Dramas . . . auch dem Anblick der Aufführung griechischer Dramen einen

¹⁾ Bei Bhāsa in vier Stücken, ed. Gaṇapati Śāstrī, Introduction p. III ff.

²⁾ Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe, 1848, vol. III, 295.

³⁾ „Der Mann mit dem Eselskopf“, Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft, 1904, Bd. 40, S. 10.

⁴⁾ L. c. S. 13; Mimus I, Kap. VIII, § 1 ff.

gewissen Einfluß offen zu halten¹⁾. Die Inder hatten diesen Einfluß nicht nötig.

4. Die Verbindung mit Musik und Tanz siehe oben S. 14.

5. Die Einfachheit der indischen Bühne, die einen szenischen Apparat nicht kannte. Sie erinnert an das, was Reich von der Bühne des Mimen sagt: „sie ist die alte Gaukelbühne, die er von seinem Ahn, dem Gaukler, dem *θαυματοποιός*, geerbt hat, vier Pfähle und darauf ein Bretterboden“²⁾.

Der Fund, den Bloch in der Sītābengāhöhle auf dem Rāmgarhberge gemacht hat, scheint allerdings zu widersprechen³⁾. B. sieht darin ein indisches Theater aus dem 3. Jahrh. v. Chr. und glaubt es nach griechischem Vorbild gebaut. Pischel ist der Ansicht Blochs alsbald entgegengetreten und hat den rein indischen Charakter der Anlage verfochten⁴⁾. Wären die Griechen hier von Einfluß gewesen, so würde es sich um eine einmalige gelegentliche Anlage handeln, die weitere Folgerungen zu ziehen nicht gestattet; ist doch in keinem anderen sicheren Falle eine Einwirkung der Griechen auch nur auf die Technik des indischen Dramas über einen gewissen Grad von Möglichkeit hinausgehoben worden⁵⁾. Aber weder in dem Plan, den Bloch beigibt, noch in dem von Cunningham früher publizierten⁶⁾ kann ich beim Vergleich mit der Darstellung des bei Öhmichen⁷⁾ publizierten griechischen Theaters etwas von diesem Einfluß finden, sondern sehe in dem für etwa 50 und mehr Personen berechneten Amphitheater „with its hemispherical rows of rock-cut seats rising in terraces above each other and with the pathways between them arranged somewhat like concentric

¹⁾ Ind. Stud. 14, 194 und vorher ebenda 2, 148; Die Griechen in Indien. Berlin, Akademie 1890, 24 ff. [920 ff.].

²⁾ Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft, 1904, Bd. 40, S. 8.

³⁾ Bloch, ZDMG 58, S. 455; Lüders, ZDMG 58, 868; Archaeol. Survey of India, Annual Report 190³/₄, S. 126 ff.

⁴⁾ DLZ 1905, S. 541.

⁵⁾ H. G. Rawlinson, J. Bombay Br. RAS Nr. 66, vol. 23, 236.

⁶⁾ Report 13, Plan 10.

⁷⁾ Bühnenwesen der Griechen und Römer, I. Müllers Handbuch V, 3.

circles and radiants“ nur einen Bau ganz allgemeiner Art, der sich aus der Natur der Dinge ergibt, wenn jemand daran ging, ein Höhlentheater aus dem Felsen auszuhauen.

6. Die Beibehaltung des Vidūṣaka. Ein Spaßmacher gehört zu einer volkstümlichen Schauspielertruppe. Wir müssen den Stoff für primitive Volksunterhaltungen nicht nur in den Tempel- und Götterfesten, nicht nur in den an die Naturfeste sich anknüpfenden Vergnügungen suchen. Der Humor, der den schauspielerischen Nachahmungstrieb benutzt und die Schwächen der Stände oder Zeitgenossen zur Zielscheibe seiner Scherze macht, ist ein den Massen überall willkommener Gast. Grays Meinung (IV, 868), es sei „highly problematical whether any notion of pleasure, either to actors or to spectators, was intended by drama at its inception. The best evidence at our command seems to show that for primitive man life was by no means simple delight or poetic outlook upon the beauties of Nature, but rather a matter of deadly earnest, a struggle for existence, and a terror of mishap of which we, in modern days, can scarcely form an adequate conception. If such was the case, there can have been scant opportunity of amusement for amusement's sake“, etabliert eine Lehre zunehmenden Glückes, an die ich nicht glaube, und übersieht die unendliche Wandelbarkeit des Humors, der zu jeder Zeit, sei sie primitiv oder kultiviert, in der ihr kongruenten Sprache redet. Rohere Zeiten liebten rohere Späße¹⁾ und der Humor ist so allgemein menschlich wie Liebe und Haß. Meine Kenntnis der ethnographischen Literatur reicht nicht aus, um an der Hand von Beispielen diese These durchzuführen. Aber ich möchte auf Schurtz²⁾ verweisen, der von den szenischen Darstellungen aus dem Götterleben durch die Areoi auf Tahiti spricht und hinzufügt:

¹⁾ Der Phallus hat seine offizielle Stellung bei den Fruchtbarkeitsfesten des religiösen Dramas. Der rohe Spaßmacher aber amüsiert mit seinen Zoten die Menge zu allen Zeiten und bedarf nicht des religiösen Festes, das den Phallus nur mit einer religiösen Weihe umgibt.

²⁾ Urgeschichte der Kultur, S. 114.

„es wurden aber auch dramatische Vorgänge des gewöhnlichen Lebens aufgeführt, denen oft ein satyrischer Beigeschmack, eine Art bessernder Tendenz nicht fehlte, was dann abermals an die Strafgewalt der geheimen Gesellschaften Melanesiens und Afrikas erinnert“. K. Th. Preuß hebt bei Besprechung von Roland B. Dixons *Northern Maiden*¹⁾ die Bedeutung des Clowns bei den winterlichen Tänzen hervor, der die Worte und Bewegungen des Leiters wiederhole und trotz seiner steten Bemühungen, die Zuschauer zum Lachen zu bringen, sehr wichtig für die religiöse Bedeutung der Tänze sei. Sogar in dem Schöpfungsmythus spiele er eine, wenn auch geringere Rolle. Seine charakteristische Beschäftigung sei fortwährendes Essen. Endlich zitiere ich aus dem *Bulletin de l'école française*²⁾: „au milieu (de la pirogue) se trouve le bouffon, celui qui improvise les drôleries, les polissoneries, les vérités quelquefois, qu'il chante en grimaçant la face —“; la foule rit des grimaces des bouffons, des poses bizarres qu'ils prennent, des grivoiseries . . .“. Wenn diese Beispiele auch nicht zahlreich sind und der Spaßmacher darin zum Teil in religiöse Gebräuche hineingezogen erscheint, so können sie doch immerhin seine weite Verbreitung und Volkstümlichkeit beweisen.

Es ist bekannt, daß Reich den Buffoon von Westen nach Osten wandern läßt und in dem indischen Vidūṣaka eine Nachbildung seines griechischen Kollegen sehen will, während Pischel den umgekehrten Weg geht. Diese Fragen sind falsch gestellt und nicht lösbar. Der Spaßmacher hat nicht von einer Stelle seinen Ausgang genommen, sondern überall bei den zu Witz und Nachahmung geneigten Völkern seine Rolle gespielt. Reichs Tadel, daß diese Lösung „nur den einen Vorzug der Bequemlichkeit habe“, kann darüber nicht hinwegtäuschen, daß weder seine große und anregende Gelehrsamkeit, noch die Pischels, imstande gewesen sind, ihre These wahrscheinlich oder auch nur annehmbar zu machen.

¹⁾ Archiv f. Rel.-Wiss. 9, S. 120.

²⁾ IV, 123 bei den Kambojas.

Der Vidūṣaka ist eine populäre Figur und aus dem Volkstück herübergenommen, mit dem das Drama in gerader Linie verbunden ist. Daß es sich um Verspottung der höchsten Kaste handelt, ist ein Beweis für die Ursprünglichkeit der Gestalt, denn brahmanische Kreise würden diesen Typus nicht geschaffen haben. Ich stimme ganz Huizinga¹⁾ bei, der die Ursprünglichkeit und Volkstümlichkeit des Vidūṣaka schon nachgewiesen hat und glaube mit Montgomery Schuyler²⁾, der seinen Ursprung „not in court drama under the influence of the brahman caste, but in the earlier plays of the different tribes of India“ vermutet, daß „when the drama was later taken up by the Brahmans and made court poetry, and when formal rules were given for its composition, it brought with it all the conventional characters which had been found in the village plays“³⁾.

Wir werden den Humor Indiens, der noch nicht die ihm gebührende Darstellung gefunden hat, besser würdigen können, wenn die bisher stark vernachlässigte und nur in wenigen Beispielen zugängliche Prahasana-Literatur ihren Bearbeiter gefunden hat⁴⁾. Es ist schwer, ihrer selbst in Indien habhaft zu werden, weil die Brahmanen für die Dinge, die sie als unschön betrachten, kein rechtes Interesse haben. Aber die *Mṛcchakaṭikā* sowie manche Teile der *Jātakas* zeigen, daß der indische Geist zu Scherz und Witz geneigt war und keiner Anregung aus Griechenland bedurfte. Auch die figürliche Kunst dürfte manchen Beweis dafür erbringen, wenn sie erst auf diesen Punkt hin systematisch durchgearbeitet ist. Ich habe mir die lustige Darstellung des *Jātaka* 46 auf dem Bharhutstūpa (Pl. 45, 5) verzeichnet, in der die Affen den Wunsch des Gärtners, die Wurzeln der Bäume für ihn zu bewässern, ganz wörtlich nahmen und die Bäume ausreissen, die Darstellung

1) De Vidūṣaka in het indisch tooneel, Groningen 1897.

2) JAOS 20, 338.

3) Francesco Cimmino, Il tipo comico del Vidūṣaka, Napoli 1893 ist mir nicht zugänglich.

4) Ich unterschätze den wertvollen Beitrag Huizingas hierfür nicht.

von Affe und Krokodil in den Orissaskulpturen¹⁾ und die kleineren Figuren, die in Mahābalipur sich befinden²⁾.

Ob der Vidūṣaka religiösen oder weltlichen Ursprung hat oder aus beiden Sphären sich herleitet, läßt sich nicht entscheiden. Die Beschreibung, welche Bharata 24, 106 von ihm gibt, „als Zwerg mit hervorstehenden Zähnen, bucklig, ein Brahmane, mit verzerrtem Angesicht, kahlköpfig und gelbäugig“³⁾ ist sehr verschieden von der, die wir in den meisten späteren Texten treffen und erinnern an Teufelsmaske und Teufelsgestalt, während die Schilderung des Sāhityadarpana u. a. nur den harmlosen Spaßmacher zeigt⁴⁾. Es scheint nicht, daß hier ein allmählicher Wandel der Auffassung sich vollzogen hat, sondern zwei verschiedene Typen vorliegen. Die erste Form hat eine leise Analogie in dem Somahändler, der einem geprellten und mit Schlägen heimgeschickten dummen Teufel gleicht. Ihr europäisches Gegenstück ist der französische Harlekin, der nach Driesens einleuchtender und gehaltreicher Untersuchung⁵⁾, ehe er von einem italienischen Schau-

¹⁾ Rajendra Lala Mitra, Orissa vol. I; Mukteśvara-Tempel Plate IX, Nr. 19, XII, Nr. 28, 28c.

²⁾ Da mir Abbildungen nicht zugänglich sind, setze ich hierher eine Stelle aus meinem Tagebuch: „Da ist z. B. eine Äffin aus Granit, die ihr Junges säugt. Dahinter sitzt der Gatte, der das Haar der Gemahlin sorgfältig auf Läuse untersucht. . . .“ „Sehr hübsch ist die belebte Szene, die Arjuna's Reue darstellt und von allen Seiten Pilger, Tiere, wie Elefanten usw., herbeiströmend zeigt, damit sie ihn sehen. Die Elefanten und ihre Jungen, die Hühner, Affen sind ausgezeichnet gemeißelt, ebenso eine Katze, die ebenfalls Buße tut und um sich herum Mäuse oder Ratten spielen lassen muß.“

³⁾ Pischel, Das Puppenspiel, S. 17; R. Schmidt, Beiträge zur indischen Erotik, S. 202.

⁴⁾ R. Schmidt, l. c. S. 212, 213, ausgenommen vielleicht die Stelle im Rasaratnahāra 54 und im Daśarūpaka. In den von Lüders aufgefundenen Bruchstücken (S. 25) entspricht der Vidūṣaka der späteren Beschreibung.

⁵⁾ Der Ursprung des Harlekin, ein kulturgeschichtliches Problem. Berlin 1904 (in Munckers Forschungen). Herr Kollege Appel hat die Freundlichkeit, als Ergänzung hierzu mich auf Rühlemanns Dissertation „Etymologie des Wortes harlequin“, Halle 1912 aufmerksam zu machen.

spieler in die Kunstkomödie in Paris eingeführt wurde, ein Teufel war, im Gegensatz zu der komischen Person in der italienischen Volksposse und der später daraus hervorgegangenen *comedia dell' arte*, die sich auf den Landmann, den Bauernlummel, zurückleitet¹⁾ und dem zweiten Typus des indischen *Vidūṣaka* in gewissem Maße entspricht, nur daß dieser ein Brahmanentölpel ist. Historisch haben sie natürlich nichts gemein.

Diese hier aufgezählten Momente: das die Dramen einleitende scheinbar improvisierte Zwiegespräch zwischen Theaterdirektor und Schauspielerin, die Anwendung verschiedener Dialekte, die Mischung von Prosa und Lied, die Verbindung mit Musik und Tanz, die Einfachheit der indischen Bühne, schließlich die Figur des *Vidūṣaka*, sichern dem indischen Drama seine Entwicklung aus dem Volksstück, dem primitiven Mimus und niederen Schauspielerkreisen, die, in Indien autochthon, im Lande umherzogen, tanzten, musizierten, mimten und ihre Frauen zur Liebe hingaben.

Hierbei habe ich die Frage beiseite gelassen, ob und wie weit von einem Drama in der vedischen Zeit gesprochen werden kann; nach dem Charakter der Überlieferung könnte es sich nur um religiöse Dramen handeln. Es ist bekannt, daß L. v. Schröder und Hertel der *Ākhyāna*-Theorie Oldenbergs eine andere entgegengestellt haben und, ähnlich wie Sylvain Lévi, in einer Anzahl von vedischen Liedern kleine Kultusdramen oder -szenen erkennen wollen. Aus manchen der *Therī*- und *Theralieder* können wir erkennen, daß Dialoglieder keineswegs dramatischer Art sein müssen; ich nenne das Zwiegespräch zwischen *Uppalavaṇṇā* und *Māra* 64, vv. 224 ff.; zwischen *Puṇṇā* und dem Brahmanen 65, vv. 236 ff.; zwischen *Cāpā* und ihrem Gatten 68, vv. 291 ff.; zwischen *Sujāta*, *Vāsiṭṭhī* und *Sundarīs Mutter* 69, 313 ff. Man könnte auch an das *carmen amoebaeum* Horaz 3, 9 (zwischen Horaz und Lydia) erinnern. Geldner

¹⁾ Driesen, l. c. S. 194 nach d'Ancona „*Origini del teatro italiano*“, sec. ed. 1891, I, 602 ff.

hat darum kürzlich versucht, die Schwierigkeiten der vedischen Texte in diesen Fällen durch die Annahme von „Balladen“ zu lösen¹⁾. Jedoch kann ich L. v. Schröders Gedanken nicht aufgeben. Den engen Zusammenhang zwischen dialogischem Lied und dramatischer Szene hat auf anderem Gebiet Vogt²⁾ hervorgehoben und dort ausgeführt: „Da man an die Dramatisierung eines Stoffes damals weiter keine Anforderung stellte als seine Umsetzung in einen Dialog, der von verkleideten Personen vorgetragen werden konnte, so hatte man natürlich leichte Arbeit, wenn man beispielsweise wie Hans Folz das hauptsächlich aus Gesprächen bestehende Volksbuch von Salomon und Markolf zu einem Fastnachtsspiel herrichtete oder wenn man eine der vielen gereimten Disputationen zur Darstellung brachte. Selbst in den epischen Dichtungen aus der . . . Heldensage fand man hier und da einen Stoff, der sich auf die einfachste Weise in diese dramatische Form bringen ließ. . . .“ In der Tat lassen sich die Grenzen zwischen Dialog oder Ballade und dramatischer Szene sehr schwer bestimmen³⁾. Wenn nun auch nicht alle von Schröder nach seiner Theorie interpretierten Lieder in seinem Sinne zu deuten sind, so scheint mir für das eine oder andere von ihnen doch weder die Ākhyāna- noch die Balladenhypothese auszureichen. Es ist nicht zu ersehen, warum wir nicht auch für den Veda mindestens die alte Institution der Kathakas oder Granthikas annehmen sollten, die bei der Erzählung der Kṛṣṇa-Kaṃsa-Legende verschiedene Rollen übernahmen, die einen als Anhänger Kṛṣṇas, die anderen als Anhänger Kaṃsas, und ihr Gesicht rot oder schwarz färbten⁴⁾. Es ist aber die Frage, ob wir nicht in einigen Fällen noch weitergehen und L. v. S. ganz beistimmen sollen. Ich finde einen

¹⁾ In der Festgabe der Universität Marburg zur 52. Versammlung Deutscher Philologen und Schulmänner, Marburg 1913.

²⁾ Deutsche Literaturgeschichte² 249.

³⁾ Siehe oben S. 20 die Äußerungen Grosses. In Queen's College, Calcutta wohnte ich einer kleinen dramatischen Aufführung einer Fabel durch Schüler der mittleren Klassen bei.

⁴⁾ Weber, Ind. Stud. 13, 489 (Kielhorn, ed. II, 36).

solchen Fall in dem Liede IV, 18, das ich in diesem Sinne in meinen „Liedern des R̥gveda“, S. 43, interpretiert habe. Seine Verse scheinen nur durch die Annahme gewisser, zwischen ihnen vollzogener Handlungen zu verstehen und sich auf Indra, Indras Mutter und noch andere Personen zu verteilen. Sehr wesentlich ist, daß zwischen vv. 6 und 7 Absendung, Wiederkehr und Bericht einer Botin eingeschaltet werden muß, auf deren (uns nicht überlieferte) Worte Indras Mutter in v. 7 unmittelbar Bezug nimmt. Die drei oder vier Verse, welche nahe dem Ende des Liedes stehen und einen Lobgesang auf Indra enthalten (8—11), haben dort, wenn man der gewöhnlichen Deutung des Liedes folgt, keine richtige Stelle und sind mehrfach als eine Rekapitulation angesehen worden, ein sehr erzwungener Ausweg, der nur so lange zu brauchen ist, als wir nicht imstande sind, ihnen eine sachgemäßere Stellung im Rahmen des Ganzen anzuweisen und sie besser zu verwerten. Durch die Erklärung als das von den Wassern gesungene, von der Mutter aus der Ferne gehörte Loblied auf Indra, das der Redaktor hinter den Botenbericht und den Freudeausbruch der Mutter gestellt hat, bekommen sie den richtigen Wert und werden zu einem natürlichen Bestandteil des Liedes, das wir als eine dramatische Szene aus einem Indrafest ansehen und mit den Bräuchen des Sonnenfestes, bei denen kein Wortlaut überliefert ist, sowie dem Somakauf und dem Lopamudrālied auf eine Stufe stellen können. Das würde für den R̥k lediglich eine Kulturstufe voraussetzen, die andere, geistig weniger angeregte Stämme frühzeitig eingenommen haben¹⁾.

¹⁾ Wir wissen von dramatischen Anfängen verschiedener Art bei ganz getrennten Völkern. Außer dem, was ich oben (S. 25) angeführt habe, sei noch erwähnt: Erich Schmidt, Die Kultur der Gegenwart I, 7, 21, der aus den Moskauer Berichten der K. Gesellschaft für Naturgeschichte, Anthropologie und Ethnographie, Band 44, 1889, die Nachrichten Gondattis anführt über den Bärenkultus bei den Mansen mit Nachtfesten, mit den Dreimännergesängen mit Reverenzen vor der ehrwürdigen Beute, Schmausen und improvisierten kleinen Dramen, von denen G. 33 solcher Einakter analysiert; Wiedemann, der Mélanges Nicole (Genève 1905, S. 572) über die Anfänge der dramatischen Poesie im alten

Die Schwierigkeit, die Grenzlinien zwischen dramatischer Szene und Ballade zu bestimmen, verhindert mich, in der Frage, ob der *Suparṇādhyaṃya* mit Hertel¹⁾ als ein Drama anzusehen ist oder nicht, feste Stellung zu nehmen. Zu weit gehende Schlüsse hat Hertel sicher aus dem abschließenden *Varga* gezogen, indem er, dem Sprachgebrauch entgegen, *stu* als „Jemandes Rolle spielen“, *ākhyāna* als „Schauspiel“ erklären will. Der Schluß ist nur ein Eulogium, das das Lied von *Garuḍa* und *Indra* zu studieren und zu hören empfiehlt, gleichviel ob man nun dem Vorhergehenden den Charakter eines Dramas oder einer Ballade zuschreiben will. Die Verteilung der einzelnen Verse an verschiedene Personen und die allgemeine Gestaltung des Textes schließt die Möglichkeit, an ein Drama zu denken, allerdings nicht aus, obwohl die Inder selbst von einem dramatischen Charakter des Liedes nichts mehr gewußt haben. Abgesehen aber von diesem nicht sicheren Fall sind die Fäden, die von einzelnen Stücken des *RV.* in die spätere Zeit führen, für unser Auge verschwunden. Zwischen den eventuell dramatischen Liedern des *RV.* und dem Drama der späteren Zeit besteht kein historischer Zusammenhang. Die *Brāhmaṇas* enthalten nichts derart. Sie sind ja auch nicht die unmittelbaren Fortsetzer des *RV.* mit seinem größeren Reichtum an mythologischer

Ägypten spricht: „Wenn aber eine durchgeführte Maskerade bei der Bestattung fehlte, so wurde dieselbe doch von bestimmten dramatischen Handlungen begleitet: für einige derselben sind sogar die Textbücher erhalten geblieben. . . . Mehrere Personen waren dabei beschäftigt. Der wichtigste war der *Cher-heb*, eine Art Regisseur, der die Papyrusrolle in den Händen hielt, den Mitwirkenden die nötigen Anweisungen gab und entweder die Formeln selbst ablas oder sie seinen Genossen soufflierte. Neben ihm waren tätig der *Sem*, ein dienender Priester, der *Sechmer*, ein Freund des Toten, dessen Rolle meist der Sohn des Verewigten zu spielen hatte, zwei Klagefrauen, deren größere *Isis* und deren kleinere *Nephtys* darstellte, ein Schlächter, ein Grabbeamter und mehrere Leute niederen Ranges. . . .“ Cf. *Encycl. of Rel. and Ethics* III, p. 99b, 101b (Calendar).

¹⁾ WZKM 23, 273 ff.; 24, 117 ff.

Beweglichkeit und dichterischer Gestaltung, sondern durch eine Kluft getrennt; der Kavi hat sich in einen Scholiasten und gelehrten Pedanten umgewandelt, der in anderen Zeiten und veränderten Anschauungen lebt¹⁾. Das religiöse Drama der ältesten Zeit, wo und soweit wir von einem solchen sprechen können, ist erloschen, aber das weltliche lebt in den Kreisen wandernder Histrionen und erreicht in der *Mṛcchakaṭikā* seine künstlerische, in den Dramen *Kālidāsa*s seine höfische Blütezeit.

¹⁾ „Lieder des *R̥gveda*“, S. VI.
