

In den seligen Gefilden des Himavanta-Waldes – ein kollaboratives Forschungsprojekt zur thailändischen Prachthandschrift *Traiphum*

Martina Stoye und Peera Panarut

Von 1866 bis 1871 bereiste Adolf Bastian, der spätere Gründungsdirektor des Berliner Völkerkundemuseums, mehrere Länder Südost- und Ostasiens. 1863 hielt er sich in Siam (heute Thailand) auf und durfte die königliche Bibliothek nutzen. Ein Buch begeisterte Bastian dort besonders: ein »siamesisches Prachtwerk«, das das »System der drei Welten, Himmel, Hölle und Erde« (*Traiphum*) enthielt und »nach siamesischer Art im Zickzack zusammengelegt« war. Jahrzehnte später gelang ihm 1894 der Ankauf einer ähnlichen Prachthandschrift für die Berliner Sammlung. Ihre Erforschung ließ jedoch auf sich warten. Das Manuskript enthält neben prachtvollen Bildern zahlreiche Thai-Beischriften, sodass es eines Thaiisten mit entsprechender fachlicher Spezialisierung bedarf, um in Zusammenschau mit kunstgeschichtlicher Betrachtung seine reichen Inhalte zu erschließen.

Seit 2023 ermöglicht das im Kontext des Humboldt Forums neu geschaffene Programm des Kollaborativen Museums (CoMuse) nun die ausführliche wissenschaftliche Bearbeitung.

In Thailand gibt es verschiedene Arten von Büchern. Vor der Einführung des Buchdruckes entstanden ausschließlich handgeschriebene Bücher. Erst seit dem Ende des 18. Jahrhunderts sind gebundene (westliche) Bücher mit gedruckten Lettern belegt.¹ Manuskripte wurden auf unterschiedlichen Schreibuntergründen geschrieben, vor allem in zwei traditionellen Formen:² als Palmblattmanuskripte, bestehend aus schmalen, extrem querformatigen Einzelblättern, die mithilfe von mitig durchgeführten Schnüren, oft zwischen zwei Buchdeckeln aus Holz, zusammengehalten wurden, und als Faltbücher (Leporellos) aus Maulbeerbaumpapier³ in verschiedenen Größen und Qualitäten. Schwarzgrundige Leporellos wurden gerne für Skizzen (in Bild und Text) benutzt, aber auch für Notizen und offizielle Texte. Weißgrundige Faltbücher nutzte man für dieselben Zwecke. Man bevorzugte sie aber für farbenfrohe Malereien. Leporellos haben gegenüber den sehr schmalen Palmblattmanuskriptblättern den großen Vorzug, dass sie im aufgefalteten Zustand große Flächen für zusammenhängende Illustrationen bieten. Leporellos sind in Thailand über Jahrhunderte hinweg belegt.⁴ Doch die meisten überlieferten Faltbücher stammen aus der Zeit nach dem Königreich von Ayutthaya (1351–1767), dessen jähes Ende leider mit einer großen Vernichtung seiner Kulturschätze einherging.⁵ Das Überleben der Manuskripttradition hing an einem seidenen Faden.

Die thailändische Prachthandschrift *Traiphum* (»Drei Welten«)

Als Sternstunde der Wiederbelebung der Manuskriptkultur kann die Beauftragung zweier Prachthandschriften im Leporello-Format zur Darstellung der buddhistischen Kosmologie (*Traiphum* »Drei Welten«) 1776 durch König Taksin von Thonburi (reg. 1767–1782) angesehen werden. Laut Kolophon sollten, in einem groß angelegten kollaborativen Projekt, vier Maler und vier Hofschreiber den heiligen Band unter Aufsicht des damaligen Patriarchen nach althergebrachten Vorstellungen erzeugen.⁶ Ein Exemplar befindet sich heute unter der Inventarnummer II 650 im Museum für Asiatische Kunst in Berlin.⁷ Der Aufbewah-

Diese Forschung wäre nicht möglich gewesen ohne die Etablierung des Kollaborativen Museums (CoMuse) für das Ethnologische Museum und das Museum für Asiatische Kunst. Wir danken Prof. Dr. Lars Christian Koch und Prof. Dr. Volker Grabowsky für die kontinuierliche wohlwollende Unterstützung des Projektes und seiner Fortsetzung. Ein Dank geht auch an Prof. Dr. Alexis von Poser und Prof. Dr. Volker Grabowsky für ihre Bereitschaft, Durchsicht und Lektorat zu übernehmen. Darüber hinaus sind wir der Nationalbibliothek Thailands dankbar für ihre Hilfe in Hinblick auf die in Bangkok aufbewahrten Parallelmanuskripte. Auch danken wir Assistenzprofessorin Dr. Manasicha Akepiyapornchai für die Bereitstellung der schwer zugänglichen Publikationen von Kusuma Raksamani und Ambale Venkatasubbiah.

1 Katholische Priester druckten 1796 in Thonburi eine Thai-Übersetzung christlicher Texte in lateinischer Schrift. Die erste Druckerei, die Thai-Texte in Thai-Druckschrift publizierte, wurde um 1836 von Dan Beach Bradley (1804–1873), einem amerikanischen presbyterianischen Missionar und Arzt, in Bangkok gegründet (Ampai Chanchira, Prawat Lae Wiwatthanakan Kan Phim Nangsue Nai Prathet Thai [History and Evolution of Book Printing in Thailand], Bangkok 1972, S. 54).

2 Jana Igunma, The History of the Book in Southeast Asia II: The Mainland, in: Michael S. Suarez, Henry R. Woudhuysen (Hg.), The Book. A Global History, New York 2013, S. 631–632.

3 Für Leporellos wurden verschiedene Arten von Maulbeerbaumfasern verwendet, in Zentralthailand bevorzugt *Khoy*-Papier aus der Rinde des *Khoy*-Baums (*Streblus asper*).

4 Das älteste datierte Leporello stammt aus dem Jahr 1680 (Kongkaew Weeraprachak, Kan Tham Samut Thai Lae Kan Triam Bai Lan [Die Produktion von Leporello-Manuskripten und die Vorbereitung von Palmblattmanuskripten], Bangkok 2010, S. 24).

5 Im Jahr 1767 fiel das Königreich Ayutthaya im Krieg gegen die Birmanen (Chris Baker, Pasuk Phongpaichit, A History of Ayutthaya. Siam in the Early Modern World, Cambridge 2017). Infolgedessen wurden zahlreiche kulturelle Artefakte, darunter auch Manuskripte, zerstört.

6 Die Namen aller am Manuskript Beteiligten sind bekannt (Klaus Wenk, Thailändische Miniaturmalereien. Nach einer Handschrift der Indischen Kunstabteilung der Staatlichen Museen Berlin, Wiesbaden 1965, S. 15). Die Hofschreiber kennt man auch aus anderen Kontexten, die Hofmaler nicht.

7 Vor 1963 war das Manuskript unter der Inventarnummer IC 27507 in der völkerkundlichen Sammlung. Später wurde es mit der Inventarnummer II 650 in die Sammlung des neu gegründeten Museums für Indische Kunst übernommen, welches 2006 mit der Ostasiatischen Kunstsammlung zum Museum für Asiatische Kunst zusammengelegt wurde.



1 Sechs Meter lange Vitrine zur Präsentation des *Traiphum*-Manuskriptes (Thonburi, 1776, Inv. Nr. II 650, Wasserfarben auf Maulbeerblattfaserpapier) mit dem Abschnitt zum Himavanta-Wald (Folios 28v–53v); Raum 311 »Religiöse Kunst aus Südostasien«, Museum für Asiatische Kunst im Humboldt Forum

rungsort des anderen Exemplars ist seit den 1930er Jahren unbekannt.⁸ In der Nationalbibliothek Thailands in Bangkok gibt es weitere ähnlich umfangreiche kosmologische Manuskripte, allerdings aus anderen Zeitschichten, zum Beispiel zwei nicht-königliche Manuskripte noch aus der Ayutthaya-Periode⁹ und zwei spätere Kopien, wohl aus dem 19. Jahrhundert.¹⁰

So ist das Berliner Manuskript wohl das einzige noch erhaltene Zeugnis eines kosmologischen Prachtbandes aus der Thonburi-Periode (1767–1782). Indem das Manuskript an royale Traditionen und Werte des untergegangenen Ayutthaya anknüpft, überbrückt es die tiefe Zäsur in der thailändischen Geschichte. Es bildet einen Meilenstein der thailändischen Manuskriptkultur und ist ein Highlight der Südostasien-Sammlung des Museums für Asiatische Kunst.

Die in Berlin aufbewahrte thailändische Prachthandschrift *Traiphum* ist ein riesiges Faltbuch von 33 Metern Länge. Dessen großformatige Folios (H 50 cm × B 25 cm) sind beidseitig mit farbenfrohen, überaus kunstvollen Darstellungen aus der buddhistischen Kosmologie bemalt. Damit handelt es sich um eines der längsten (Leporello-) Bü-

cher der Welt. Ausgeklügelte Kompositionen aus wunderschönen Malereien machen es zu einem der künstlerisch bedeutendsten illuminierten Thai-Manuskripte überhaupt.

8 Barend Jan Terwiel, On the Trail of King Taksin's Samutphāp Traiphūm, in: *Journal of the Siam Society* 102, 2014, I, S. 61–66.

9 Ms Nr. 6, in: Fine Arts Department (Hg.), *Samut Phap Traiphum Chabap Krung Si Ayutthaya-Chabap Krung Thonburi Lem 1* [Die illustrierten Traiphum-Manuskripte der Ayutthaya- und Thonburi-Zeit Bd. I], Bangkok 1999a, S. 9–104; Ms. 8, in: Ebd., S. 105–211.

10 Ms Nr. 10, in: Ders., *Samut Phap Traiphum Chabap Krung Si Ayutthaya-Chabap Krung Thonburi Lem 2* [Die illustrierten Traiphum-Manuskripte der Ayutthaya- und Thonburi-Zeit Bd. II], Bangkok 1999b, S. 9–81; Ms Nr. 10 ko, in: Ebd., S. 82–237. Beide Manuskripte haben zwar entsprechende Kolophone mit der Jahreszahl 1776, was in der Einleitung zur Publikation nicht weiter kommentiert wird. Auch ist das Bildprogramm der Manuskripte analog aufgebaut. Doch sind Beischriften und Malerei im Stil deutlich unterscheidbar. Zum Teil sind Komponenten nicht ganz vollständig, und so nehmen mehrere Autoren einschließlich Peera Panarut an, dass diese Exemplare erst im 19. Jahrhundert entstanden sind (für Mss Nr. 10 und 10 ko, vgl. Terwiel 2014, wie Anm. 8, S. 65; für Ms Nr. 10 ko, vgl. Fine Arts Department 1999b, wie Anm. 10, S. 7; Rungroj Piromanukul, Kan Sueksa Wikhro Thi Ma Khong Samut Phap Traiphum [The Analysis Study of the Origin of the Traiphumi Painting Manuscript], Bangkok 2009, S. 125).

Auf der Vorderseite (*recto*) der Prachthandschrift findet sich – über die ganze Länge des Buches vertikal gestaffelt – eine Darstellung des dreistufigen Kosmos nach Anschauung des Theravada-Buddhismus, von den untersten Höllen über mehrere Himmel bis hinauf zum bildlich schwer fassbaren *Nibbāna*.¹¹ Diese nach oben hin als immer höherwertiger eingestuften Lebenswelten als Zielorte einer möglichen Wiedergeburt boten Anreiz und Kompass für Verhaltensweisen, die man sich im buddhistischen Kontext gesellschaftlich wünschte. Auf der Rückseite (*verso*) des Prachtmanuskriptes entfalten sich in horizontal fortlaufender Bilderzählung die Regionen Jambudīpas, des Rosenapfelkontinents, auf dem die Menschen leben, der aber zugleich auch Tummelplatz zahlloser mythischer Wesen und Schauplatz aller wichtigen buddhistischen Legenden ist.

Vorarbeiten zum Berliner *Traiphum* vom Ankauf 1894 bis 2022

Das Manuskript befindet sich seit fast 130 Jahren im Besitz der Berliner Sammlungen.¹² Trotzdem blieb die Veröffentlichung des Berliner *Traiphum* all die Jahre ein Desiderat. Schon 1895, unmittelbar nach dem Ankauf, schrieb F. W. K. Müller in einer Erwerbungsnotiz, das einzigartige Werk verdiene eine eigene Monografie.¹³ Es verstrichen aber 70 Jahre, bis der Hamburger Thaiist und Südostasienwissenschaftler Klaus Wenk ein Buch zum Berliner *Traiphum* publizierte.¹⁴ Darin finden sich eine gute allgemeine Einführung zur buddhistischen Kosmologie und ein Kurzabriss über die thailändische Malerei. Von den 230 bemalten Seiten wählte Wenk jedoch lediglich 24 gut deutbare Darstellungen aus.¹⁵ Alle anderen Bilder blieben unbesprochen und daher bis heute unpubliziert. Die Sichtbarmachung dieses Highlights wurde international immer wieder angefragt.¹⁶ Doch der Bearbeitung stand die Komplexität des Werkes mit seinen zahlreichen Darstellungen auf über 66 Metern Buchgrund entgegen. Zudem haben die gemalten Szenen zahlreiche kommentierende Beischriften. Die Entzifferung und kulturhistorische Einordnung dieser Beischriften sind für das Verständnis der Darstellungen und damit die Veröffentlichung unentbehrlich. Für deren Lesung braucht man hervorragende Sprachkenntnisse in Thai und Pali, solide Erfahrung mit den in Thai-Manuskripten des 18. Jahrhunderts gängigen Schriften und Schreibstilen (Thai-Schrift für Thai-Sprache; Khom-Schrift für die buddhistische monastische Sprache Pali) sowie ein tieferes Verständnis der buddhistischen Kosmologie mit all ihren Fachtermini und deren thaiisierten Formen. Daher kann das Werk nur mithilfe von gestandenen Thaiisten mit möglichst umfassender Erfahrung mit thailändischer Manuskriptkultur weiterbearbeitet werden, Kenntnisse, welche die stets indologisch ausgebildeten Kurator:innen der Süd- und Südasiensammlungen nie mitbrachten.

2022 ergab sich glücklicherweise eine informelle Kooperation mit dem thailändischen Post-Doc-Stipendiaten Peera Panarut von der Universität Hamburg, der im Fach Thaiistik am dortigen Asien-Afrika-Institut und dem Centre for the Study of Manuscript Cultures promoviert wurde und anschließend mit Spezialisierung auf Thai-Manuskripte am dortigen Exzellenzcluster »Understanding Written Artefacts« forschte, inzwischen auch über die Berliner Museumssammlung von insgesamt 70 Thai-Manuskripten. Diese erste Zusammenarbeit wurde von allen Beteiligten als ausgesprochen bereichernd und als im besten Sinne kollaborativ empfunden, sodass die Hoffnung keimte, die fantastische

Traiphum-Handschrift in der gebotenen Gründlichkeit irgendwann einmal gemeinsam bearbeiten und diesen vernachlässigten Schatz für Fachwelt und Publika heben zu können. Das zu Beginn 2023 neu eingerichtete Programm »Das Kollaborative Museum« (CoMuse) am Ethnologischen Museum und dem Museum für Asiatische Kunst Berlin ermöglichte nun die langersehnte Bearbeitung, indem es zu kollaborativen Formaten mit Partner:innen aus den Herkunftsgesellschaften zu Sammlungsbeständen aufrief und ausgewählte Projekte finanzierte.¹⁷

So konnten die Verfasser:innen dieses Beitrags, der thailändische Manuskriptologe Dr. Peera Panarut und die Kuratorin Martina Stoye, seit Oktober 2023 gemeinsam am Prachtmanuskript *Traiphum* arbeiten. Peera Panarut liest die Beischriften, Martina Stoye beschäftigt sich mit den Abbildungen. Gemeinsam werden die Inhalte durch Recherchen in der buddhistischen und anderen in Thailand relevanten Texttraditionen erschlossen. Die speziell thailändischen Einfärbungen (Eigennamen) und zu nutzende Primär- und Sekundärquellen auf Thai werden allein durch die Spezialisierung des Kollaborationspartners verständlich.

CoMuse-Projekt ab 2023: Sechs Meter *Traiphum* – Szenen aus dem mythischen Himavanta-Wald

Da frühere Ansätze zu einer Bearbeitung des Berliner *Traiphum* stets am gewaltigen Umfang des Prachtmanuskriptes oder an mangelhaftem Budget scheiterten, wurde für das Pilotprojekt im Rahmen von CoMuse ein sechs Meter langer Ausschnitt zur Erprobung der kollaborativen wissenschaftlichen Bearbeitung ausgewählt.¹⁸ Der Ausschnitt sollte visuell besonders reizvoll und inhaltlich relevant sein. Es handelt sich um einen Auszug aus der Darstellung des Rosenapfelkontinents (Jambudīpa) auf der Rückseite des Leporello: Er zeigt die idyllische und zugleich abgeschiedene Welt des Himavanta-Waldes mit seinen herrlichen Seen, Tieren und Pflanzen, dem Verlauf des südlichen Stroms vom Himavanta-Wald in die Menschenwelt und vielen darin verorteten Geschichten.¹⁹

11 Martina Stoye, *Unfolding the Buddhist Cosmos: Towards a new Visibility of the Berlin Traiphum (Thailand, 1776) – from Indra's heaven to the Asura World*, in: *Arts of Asia* (Hongkong), Winter 2023, S. 74–83.

12 1894 wurde das Manuskript über Gerolamo Emilio Gerini angekauft, einem Italiener, der als erster Direktor der Royal Cadets School in Bangkok in Diensten des siamesischen Königs Rama V. (König Chulalongkorn) stand. Zu Einzelheiten des Ankaufs siehe Terwiel 2014, wie Anm. 8, S. 60–62.

13 Friedrich Wilhelm Karl Müller, *Anzeige neu eingegangener siamesischer Bücher und Handschriften im Königlichen Museum für Völkerkunde*, in: *Ethnologisches Notizblatt* 1, 1895, II, S. 16–19. Müller war Assistent von Adolf Bastian.

14 Wenk 1965, wie Anm. 6.

15 Ebd., S. 25–111: I–XXI. Davon betreffen nur vier (XIV–XVII) den hier gewählten Abschnitt.

16 Vgl. z.B. Terwiel 2014, wie Anm. 8, S. 66.

17 Das Kollaborative Museum – neue Wege in der transkulturellen Museumsarbeit, <https://www.smb.museum/museen-einrichtungen/ethnologisches-museum/ueber-uns/comuse-das-kollaborative-museum/> [letzter Zugriff: 11.3.2025].

18 Diese Länge entspricht den Maßen der speziell für die Präsentation des Berliner *Traiphum* angefertigten Vitrine, siehe Abb. 1.

19 Eigentlich erstreckt sich die Darstellung des Himavanta-Waldes sogar über 50 Folios (= 12,5 m). Der zu bearbeitende Sechs-Meter-Abschnitt wurde so gewählt, dass zunächst der Hauptteil mit den markantesten Landschaftspunkten erörtert werden konnte.

Der vorliegende Artikel macht die bis Ende 2024 geleistete Arbeit in einer ersten, stark vereinfachten Form auf Deutsch zugänglich und ermöglicht zunächst einmal eine Vorstellung von den neu erschlossenen Bildinhalten. Die genauen Lesungen und ihre Übersetzungen, deren ausführliche Kontextualisierungen sowie detaillierte Beobachtungen zum Text-Bild-Verhältnis und die daraus resultierenden Schlussfolgerungen, die tatsächlich zu einer Revision so mancher bildwissenschaftlichen Annahmen der Vergangenheit in Hinblick auf buddhistische Bildwelten beitragen können, werden dagegen in einer ausführlichen englischsprachigen Buchpublikation vorgestellt werden. Außerdem wird das *Traiphum* ab März 2025 vollständig digitalisiert und in dieser Form Interessierten aus aller Welt einschließlich der bisher erzielten Forschungsergebnisse online zugänglich gemacht.

Erschließung des ausgewählten Sechs-Meter-Abschnittes

Alle relevanten Inhalte auf der Rückseite des *Traiphum* sind in eine kontinuierlich durchlaufende Darstellung gefasst. Die mythische Landschaft des Himavanta-Waldes entfaltet sich als horizontales Band: mal in stereotypisierten Landschaftsformeln, die (insgesamt dem Verlauf von zwei Flüssen folgend, bereichert um mehrere kreisrunde Seen, die einander stark ähneln), mal in markant hervorgehobenen Details wie dem zentralen Anotatta-See oder besonderen Felsformationen, sodass die Landschaft mal selbst zur Hauptdarstellerin wird, mal zurücktritt, also als Kulisse dient, während in stetem Fluss erzählende Szenen darin eingeflochten sind. Dahinein sind in sehr unterschiedlichen Rhythmen und Dosierungen Beischriften gestreut.

Die Herausforderung bestand nun darin festzustellen, wo fängt eine Bilderzählung an, wo hört sie auf? Wo fängt eine Beischrift an? Wo hört sie auf? Und wie gehört das alles zusammen?

Um ein Verständnis der Inhalte der sakralen Topografie und ihrer Belebung mit zahlreichen erzählenden Szenen zu bekommen, galt es, sich eingehend in die in Thailand relevanten kosmologischen Texte einzuarbeiten, ebenso in die für den thailändischen Theravada-Buddhismus relevante Erzählliteratur.

Kosmologische Passagen finden sich vor allem in alten Kommentaren²⁰ zum Pali-Kanon (*Tipiṭaka*).²¹ Mit dem *Traiphum Phra Ruang* (1345) aus der Feder des Prinzen Lithai (ca. 1300–1368; reg. 1347–1368) existiert zudem ein ganzes Buch, das den Kosmos nach der buddhistischen Vorstellung auf Thai beschreibt, nach eigenen Angaben aus zahlreichen Pali-Quellen schöpfend.²² Diese Schrift hat die thailändischen Vorstellungen vom Aufbau der Welt entscheidend geprägt, was sich auch in den Darstellungen und Beischriften im Berliner *Traiphum* widerspiegelt.

Für die Forschenden war am wichtigsten, zunächst einmal die Beischriften zu verstehen. So war der erste Schritt, dass Peera Panarut die Beischriften las, transkribierte und auf Deutsch und Englisch übersetzte, während Martina Stoye sich parallel dazu mit den buddhistischen Inhalten und Bildern beschäftigte. In vielen Online-Meetings wurden die Untersuchungsergebnisse durchgesprochen und abgeglichen und passende Textquellen dazu herausgesucht. Im Zuge der gemeinsamen Arbeit am Manuskript stellte sich bald heraus, dass die Szenen weit über die kosmologische Literatur hinausgriffen und fast alle figürlichen Szenen auch aus buddhistischen Erzählungen schöpften. So waren auch

die Vorgeburtsgeschichten des Buddha zu berücksichtigen (547 *Jātakas* aus der Pali-Tradition²³ und mehr als 50 apokryphe speziell in Südostasien überlieferte *Jātakas*)²⁴ sowie weitere Erzählliteratur, beispielsweise das eigentlich hinduistische, doch im buddhistischen Thailand trotzdem bedeutsame *Ramakian*.²⁵

Die Nummerierung der Einzelabbildungen in diesem Beitrag folgt der Reihenfolge der Szenen, wie sie im Sechs-Meter-Abschnitt von links nach rechts dargestellt sind. Dadurch springt die Nummerierung hier im Text vor und zurück, jedoch erlaubt die Zählung, die Abschnitte innerhalb des Leporello zu verorten.

Was die sechs Meter *Traiphum* erzählen

Der Anotatta-See (Abb. 5)

Herzstück des Himavanta-Waldes ist der Anotatta-See mit vier aus ihm in die Haupthimmelsrichtungen entspringenden Flüssen, wobei dem südlichen Strom in den Textquellen und ebenso auf den Folios des *Traiphum* besondere Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Unter den sieben großen Seen des Himavanta-Waldes ist der Anotatta-See der Bedeutendste. Er liegt im unzugänglichsten Teil des Waldes und gilt als dessen heiligster Ort. In der folgenden Beschreibung lehnen sich die Autor:innen an die entsprechenden Textpassagen aus dem *Traiphum Phra Ruang* beziehungsweise den Pali-Kommentaren an und kennzeichnen mit »Bd«, was von den dort beschriebenen Vorstellungen im Berliner *Traiphum* im Bild erscheint und mit »Tx«, was davon in der Beischrift erscheint.

Die einzigen Besucher, die diesen See in seiner Abgeschiedenheit erreichen und genießen können, sind Götter, Eremiten, *Pacceka-Buddhas*²⁶ (Tx) und einige außergewöhnliche Mönche oder Novizen (Tx, Bd). Der See ist von fünf Bergen umgeben (Tx, Bd), deren hohe Gipfel verhindern, dass das Licht von Sonne und Mond den See jemals berührt (Tx). Deswegen ist der See besonders kühl und klar. Anotatta heißt auf Pali »ohne Hitze«.

20 Zum Beispiel zum Anotatta-See und dem südlichen Strom, siehe *Manorathapūraṇī* (Mp IV 107,27–110,10), *Paramatthajotikā* II oder Kommentar zum *Suttanipāta* (Pj II 437,13–439,23), *Paramatthadīpanī* I oder Kommentar zum *Udāna* (Ud-a 300,14–302,11). Zu den Kürzeln der Pali-Texte siehe https://cpd.uni-koeln.de/intro/vol1_epileg_abbrev_texts [letzter Zugriff: 22.5.2025].

21 Oskar von Hinüber, *A Handbook of Pāli Literature*, Berlin 1996, S. 7–75.

22 Peter M. Hirsekorn, Thewee Phaetjanla-Hirsekorn, *Die drei Welten nach König Ruang*, Norderstedt 2020, S. 20–21. Für die Passage zum Anotatta-See und dem südlichen Strom siehe ebd., S. 314–320.

23 Die Bearbeitenden haben hier als Quelle das *Jātakatthavaṇṇanā* benutzt, gemäß <https://jatakastories.div.ed.ac.uk/textual-collections/jatakatthavannana> [letzter Zugriff: 7.5.2025]. Interessierte Lesende finden dort unter der entsprechenden *Jātaka*-Nummer die vollständigen Geschichten auf Englisch und Pali.

24 Chris Baker, Pasuk Phongpaichit, *From the Fifty Jātaka. Selections from the Thai Paññāsa Jātaka*, Chiang Mai 2019; Zusammenfassungen aller 61 Geschichten ebd., S. 330–360.

25 Das *Ramakian* ist eine in Thailand sehr populäre Adaption indischer *Rāmāyaṇa*-Traditionen, das aber in Teilen beträchtlich vom berühmten Sanskrit-*Rāmāyaṇa* des Vālmiki abweicht. Zum Aufbau des *Ramakian*, siehe in Kürze: His Highness Prinz Dhaninivat, *The Rāmākien*, Bangkok 1969, S. 1.

26 *Pacceka-Buddhas* bedeutet »die für sich selbst Erwachten« und bezieht sich auf diejenigen, die Erleuchtung erlangt, aber die erleuchtete Wahrheit der Welt nie gelehrt haben, weswegen ihr Titel gelegentlich als »stummer Buddha« übersetzt wurde, vgl. Gunapala Piyasena Malalasekera, *The Dictionary of Pāli Proper Names Volume II*, London 1938, S. 94–95.



5 Folios 35v–36v: Der Anotatta-See im Herzen des Himavanta-Waldes mit vier aus Tiermäulern entspringenden Strömen: dem südlichen Strom aus dem Maul eines Bullen nach rechts, dem westlichen Strom aus dem Maul eines Pferdes nach unten, dem nördlichen Strom aus dem Maul eines Elefanten nach links, dem östlichen Strom aus dem Maul eines Löwen nach oben

Diese fünf Berge umgeben ihn:

1. **Sudassana** (Tx, Bd). Er ist von goldener Farbe (Bd).
2. **Kelāsa** (Tx, Bd). Er ist von silberner Farbe (Tx, Bd).
3. **Citta** (Tx (korrupt), Bd). Er besteht aus Juwelen (Tx), (Bd: rot); es gibt eine Höhle für den Schwanenkönig (Tx).
4. **Kāḷa** (Tx, Bd). Er besteht aus Juwelen von der Farbe der Schmetterlingserbse (Tx), (Bd: grün).
5. **Gandhamādana** (Tx, Bd). Er besteht aus Edelstein (Tx), (Bd: weiß); es gibt große Höhlen, Residenzen der *Pacceka-Buddhas* etc. (Tx); (Bd: drei Höhlen, rot, gold, weiß); davor steht der *Mañjūsaka*-Baum (Tx, Bd), der auf zehn verschiedene Arten duftet (Tx).

Vier der Gipfel haben die Form eines Vogelschnabels (1.: (Tx, Bd), 2.: (Bd), 3.: (Tx, Bd), 5.: (Bd)). Von rechts oben kommt ein Novize herbeigeflogen, um mit einem Wassertopf heiliges Wasser zu holen (Tx, Bd).

Der Anotatta-See ist der Ursprung wichtiger Ströme Jambudīpas. Aus vier Ausflüssen in der Form von Tiermäulern entspringen vier

Ströme in die vier Himmelsrichtungen (Tx, Bd). Im Bild sind gut erkennbar:

rechts (= nach Süden): der Kopf eines Bullen,
unten (= nach Westen): der Kopf eines Pferdes,
links (= nach Norden): der Kopf eines Elefanten,
oben (= nach Osten): der Kopf eines Löwen.

Die vier Ströme haben jeweils eine andere Wasserfarbe: der südliche Strom ist von unbestimmter Trübheit (Tx), (Bd: weiß); der westliche Strom ist grün (Tx, Bd); der nördliche Strom ist gelb (Tx, Bd), (Bd: gelb im Oberlauf, später weiß); der östliche Strom ist weiß (Tx), (Bd: rot-braun).

Auch werden die jeweiligen Ströme (passend zu den Tiermäulern des jeweiligen Ausflusses) von bestimmten Tieren bevorzugt: der südliche Strom von Bullen (Tx, Bd: Abb. 6 u.); der westliche Strom von Pferden (Tx: Abb. 5 r. u., Tx, Bd: Abb. 4 r. u.), der nördliche Strom von



4 Folios 32v–34v: zwei Szenen aus dem *Sudhana-Jātaka* (P. 2) mit Kelāsa-Berg als Residenz des Königs Duma (l. o.), Kelāsa-Berg als Residenz des Gottes Shiva mit Asketen und Nandi, dem Reittier des Gottes Shiva (Mi.) und Elefanten und *Valāhaka*-Pferde nahe dem Anotatta-See (r.)

Elefanten (Bd: Abb. 4 r. o.), der östliche Strom von mythischen Löwen (Tx: Abb. 5 r. o., Bd: Abb. 6 o.).

Eine interessante Beobachtung war, dass in der Darstellung der Berge, der Ströme und der Tiere die von den Malern tatsächlich gewählte Kolorierung nicht selten von den kanonischen Farben abweicht, obwohl diese in der Beischrift direkt daneben sogar *expressis verbis* benannt sind.

Der südliche Strom (Abb. 5–12)

Nur dem südlichen Strom wird in den kosmologischen Texten eine ausführliche Beschreibung gewidmet.²⁷ Diese spiegelt sich im Berliner *Traiphum* auf Abb. 5–12 in der Landschaftsdarstellung und in den Beischriften wider:

Den Textquellen und einer Beischrift zufolge (Tx: Abb. 5 l. o.) umkreist das aus dem heiligen See entspringende Wasser den Anotatta-See zunächst dreimal. In den kanonischen Texten heißt er dann *Āvaṭṭa-Gaṅgā* (»sich windender Ganges«). In der bildlichen Fassung umfließt

der südliche Strom den Anotatta-See aber nur einmal, wohl weil so die Umrundung des Sees durch alle vier Ströme für die Maler kompositorisch einfacher zu lösen und für den Betrachter einfacher abzulesen war.

Dann fließt er geradeaus in Richtung Süden über eine Felsplatte und heißt dann *Kaṇha-Gaṅgā* (»schwarzer Ganges«). Im Berliner *Traiphum* wird dieser Abschnitt zweimal textlich beschrieben (Tx: Abb. 6 ohne Namensnennung, Abb. 9 mit Namensnennung). Im Bild ist sein besonderer Verlauf über die Felsplatte nur auf Abb. 9 deutlich erkennbar gemacht.

²⁷ Möglicherweise, weil der südliche Strom sich mit der realen indischen Welt der bedeutenden Orte im Leben des Buddha verknüpft, vgl. Joseph E. Schwartzberg, *Cosmography in Southeast Asia*, in: John B. Harley, David Woodward (Hg.), *The History of Cartography*, Volume 2, Book 2. *Cartography in the Traditional East and Southeast Asian Societies*, Chicago 1994, S. 736. Zu den traditionellen Beschreibungen des südlichen Stroms, vgl. Anm. 20 und 22.



6 Folios 37v–38v: Mythische Löwen und Bullen nahe dem Anotatta-See

Dann bricht sich das Wasser an einem Berg, steigt dabei hoch, erreicht über dem Gipfel als Gischt höchste Sphären und heißt dann *Ākāsa-Gaṅgā* (»Lufttraum-Ganges«),²⁸ so die Texttradition. Im Berliner *Traiphum* ist dieses Phänomen auf Abb. 10 in Bild und Text eindrücklich ausgemalt. Die zugehörige Beischrift modifiziert die bekannten Standards außerdem dahingehend, dass mit »*Ākāsa-Gaṅgā*« plötzlich nicht nur dieser Flussabschnitt bezeichnet ist, sondern auch der Berg selbst (Abb. 10 o. und Mi.). Die Beischrift führt außerdem mit geradezu naturwissenschaftlichem Interesse aus, wie die Gischt, wenn sie wieder herabfällt, zu Regen, Hagel oder Tau wird (Tx: Abb. 10 o.).

Das Wasser stürzt dann aus den Höhen auf den Felsen *Tiyaggala* herab, sodass die Wucht des Wassers den *Tiyaggala*-Teich formt. Mit diesem Abschnitt befassen sich Bild und Beischrift (Tx: Abb. 10 l. Mi., Bd: Abb. 10 o. Mi.).

Die kosmologischen Quellen beschreiben, wie das Wasser dann wieder aus dem Teich herausfließt. In dem folgenden Abschnitt, in dem der südliche Strom nun eine Felsschlucht passiert, wird er dort *Bahala-Gaṅgā* (»verdichteter Ganges«) genannt. Dem entsprechen im Manu-

skript Bild und Text in Abb. 11. Die Schlucht selbst ist im Manuskript nicht deutlich dargestellt. Man sieht aber, wie der südliche Strom in einen steil aufragenden Felsen hineinfließt und auf dessen anderer Seite (r.) wieder herauskommt. Doch wie schon bei *Ākāsa-Gaṅgā* wird nicht nur das Wasser mit dem Flussabschnittsnamen bezeichnet, sondern auch der dazugehörige Berg.

Und noch einmal taucht der Fluss unter einen Berg, diesmal durch einen Felstunnel. Hier heißt er *Ummagga-Gaṅgā* (»Untergrund-Ganges«). Schließlich rauscht er gegen einen Berg namens *Vijjhanatiracchāna* (»Horizontaler Durchstich«) und teilt sich dann »wie die fünf Finger einer Hand« in die fünf Ströme auf: *Gaṅgā*, *Yamunā*, *Aciravatī*, *Sarabhū* und *Mahī* beziehungsweise *Mahānādī* – so die Texttradition.

28 Auf Pali bezieht sich das Wort *ākāsa* auf Luft, Himmel, Atmosphäre (auf Englisch »air, sky, atmosphere«, vgl. Thomas W. Rhys Davids, William Stede (Hg.), *The Pali Text Society's Pali-English Dictionary*, London 1921–1925, S. 93. Jedoch bedeutet im modernen Thai *akat* meistens Luft.



10 Folios 45v–46v: Ākāsa-Gaṅgā, Tiyaggala-Teich, eine Szene aus dem *Baka-Jātaka* (J. 38) (o. Mi.) und eine Szene aus dem *Bhallātiya-Jātaka* (J. 504) (u.)

Im Berliner *Traiphum* beschreibt eine Beischrift den Abschnitt bis Vijjhanatiracchāna (Tx: Abb. 11 r. Mi.). Die zugehörige Darstellung findet sich auf Abb. 11–12. Allerdings scheint auf den Bildern mit der beischriftlich bezeichneten Ummagga-Gaṅgā (die laut Textquellen eigentlich durch einen Tunnel fließt) dasjenige Stück gemeint zu sein, wo wir den Fluss zunächst am Fuße eines kleineren Felsen entlangfließen sehen. Erst am Berg Vijjhanatiracchāna selbst untertunnelt im Bild das Wasser den Felsen. In der Beischrift unter jenem Felsen (Abb. 12) ist der Berg nochmal eigens etikettiert. Schon auf Abb. 11 (r. Mi.) wurde angekündigt, dass der Fluss sich in fünf Ströme aufteilt, was auf Abb. 12 f. auch anschaulich ins Bild gesetzt ist. Die klassischen Namen der fünf großen Ströme sind in deren weiterem Verlauf (Abb. 13 r.) neben die Flüsse geschrieben.

Damit ist der südliche Strom in all seinen traditionellen Komponenten repräsentiert, wenngleich die Beischriften nicht immer direkt neben dem zugehörigen Bild zu finden sind.

Von den drei anderen Flüssen, die dem Anotatta-See entspringen, erfährt in der *Traiphum*-Handschrift nur noch der nördliche Strom

Darstellung. Er fließt vom Anotatta-See aus in die dem südlichen Strom entgegengesetzte Richtung, also nach links (Abb. 5–2), und zieht sich, analog zum südlichen Strom, im Manuskript vorwiegend horizontal durch die Bildmitte. Sein Verlauf ist aber einfacher gehalten, es gibt weder beischriftlich noch bildlich markante Abschnitte mit eigenen Namen. Denn besonders benannte und gestaltete Abschnitte sind ein Alleinstellungsmerkmal des südlichen Stroms. Der westliche und der östliche Strom fließen direkt am Anotatta-See (Abb. 5) gar gleich aus dem Bild hinaus. Es fällt allerdings auf, dass der nördliche Strom laut Beischrift (Abb. 4) und Texttradition der gelbe Fluss ist, sein Wasser aber nur zu Beginn gelb koloriert wurde und an der Foliokante ins Weiß übergeht.

Weitere Berge und Seen

Innerhalb dieses Grundgerüsts der mythischen Landschaft des Hima-vanta-Waldes mit seinem Flusssystem sind weitere Seen und Berge in die horizontal konzipierte Manuskriptrückseite eingestreut. Es sind



11 Folios 46v–47v: Bahala-Gaṅgā, Ummagga-Gaṅgā; eine Szene mit Maṇimekhālā und Rāmāsura (*Ramakian*) (o.) und Szene mit Schlangenkönig (*Nāga*) und Fröschen (*Maṇḍūka-Pakaraṇam*) (r. u.)

Kaṇṇamuṇḍa- und Chaddanta-See (Abb. 3), Rathakāra- und Mandākinī-See (Abb. 8) sowie Kuṇāla- und Sihappapāta-See (Abb. 9). Somit sind zusammen mit dem prominenten Anotatta-See alle sieben klassischen Seen des mythischen Waldes in diesem Manuskriptabschnitt präsent.

Interessant ist auch der Umgang mit dem Berg Kelāsa, eigentlich im Hinduismus Sitz der Götter. Er wurde in die buddhistische Kosmologie integriert und erscheint im Berliner *Traiphum* gleich dreimal: Zuerst als einer der fünf Berge, die den Anotatta-See umgeben (Abb. 5). Dort ist er silberfarben (Tx) und mit krähenschnabelförmigem Gipfel (Bd) dargestellt, wobei die Beischrift auf Abb. 5 ihn tatsächlich auch als Wohnort von Gott Shiva beschreibt.

Ein zweites Mal erscheint der Kelāsa als visuell erkennbarer Wohnsitz Shivas. Auf Abb. 4 (o. Mi.) ist Shivas Götterpalast auf dem Gipfel eines Bergs sichtbar. Rishis (Asketen) scharen sich um Shiva. Unten wartet Shivas Reittier, der weiße Bulle Nandi, auf seinen Herrn. Die Beischriften oben erwähnen zwei weitere Hindu-Gottheiten und verweisen darauf, dass der Berg eigentlich den Anotatta-See säumt.

Ein drittes Mal kommt der Berg Kelāsa weiter links vor, diesmal durch Palast und Beischrift als Wohnsitz (auch) von König Duma gekennzeichnet, einem Charakter des *Sudhana-Jātaka*. Einer mehrfachen Darstellung ein- und derselben Lokalität in der mythischen Landschaft stand also nichts im Wege, wohl vor allem dann, wenn man verschiedene Aspekte eines wichtigen Landschaftselementes betonen wollte.

Götter und Halbgötter im Himavanta-Wald

In der buddhistischen Erzählliteratur begegnen uns immer wieder Passagen, die den Himavanta-Wald in blumigen Worten als Idyll schildern. Hier überkreuzen sich die Sphären von Menschen und Göttern. Göttliche und halbgöttliche Wesen kommen in den Himavanta-Wald, um sich zu vergnügen. Man sieht dies auf Abb. 7, wo Götter und Göttinnen tanzen (o.) und *Vijjādhara*s (mythische Wesen mit Zauberkraften) und *Gandhabba*s (himmlische Musikanten) musizieren (u.). Alles gibt es im Überfluss, alles ist besonders schön. Wir sehen lauschige Haine, idyllische Szenerien, abwechslungsreiche Flora und Fauna.



7 Folios 39v–40v: Tanzende Gottheiten (o.), Vijjādhara (l. u.) und Gandhabbas (r. u.) vergnügen sich im Himavanta-Wald

Tiere in der mythischen Landschaft

So wie im Himavanta-Wald die Sphären von Menschen und Göttern einander durchdringen, so greifen auch die Sphären von realen und mythischen Tieren ineinander. Vor allem in unmittelbarer Nähe des Anotatta-Sees führen viele Tiere ein sorgloses, ungeknechtetes Dasein: Pferde am westlichen Strom, Elefanten am nördlichen Strom (Abb. 4 r.), Löwen am östlichen Strom und Bullen am südlichen Strom (Abb. 6). In den hier vorliegenden Bildern des Himavanta-Waldes begegnen uns Tiergruppen, die auch anderswo in der buddhistischen Imagination eine große Rolle spielen: zehn legendäre Elefantenfamilien, vier Arten von mythischen Löwen und zwei sagenhafte Pferderassen.²⁹ Alle tragen auf ihre Weise zur besonderen Atmosphäre der mythischen Landschaft bei.

Zehn legendäre Elefantenfamilien

Zehn mythische Elefantenfamilien werden mit ihren unterschiedlichen Farben und Charakteristika sowohl in Pali-Kommentaren als auch in thailändischen Elefantenbüchern beschrieben. Im Berliner *Traiphum*

kommen sie zweimal vor. Auf Abb. 3 macht die obere (leider aber etwas korrupte) Beischrift klar, dass es sich hier um diese besonderen zehn Elefantenfamilien handelt. Der im Manuskript beigefügte Text zählt alle zehn »Familien«-Namen auf, die im zugehörigen Bild von nur vier verschiedenfarbigen Dickhäutern repräsentiert sind. Ein grüner Elefant oben steht laut Beischrift für die *Paṇḍara*-Familie, die drei verschiedenfarbigen Elefanten unten stehen für die *Chaddanta*-Familie, wobei der weiße Elefant ihren König Chaddanta darstellt. So stehen die Tierfiguren in den Bildern stets *pars pro toto*. Ebenso verhält es sich mit der Elefantengruppe auf Abb. 8. Hier stehen vier verschiedenfarbige Elefanten (Bd) laut Beischriften für drei Elefantenfamilien: *Pingala* (l. o.), *Hema* (r. o.) und *Uposatha* (r. u.), die hier wiederum als Vertreter der zehn Elefantenfamilien verstanden werden können.

²⁹ Zu den zehn legendären Elefantenfamilien: Hirsekorn, Phaetjanla-Hirsekorn 2020, wie Anm. 22, S. 72; *Sāratthapakāsinī* (Spk II 43,24–26); zu den vier Arten von mythischen Löwen: Hirsekorn, Phaetjanla-Hirsekorn 2020, wie Anm. 22, S. 69–72; Spk II 283,13–25; zu legendären Pferden, vgl. Anm. 30 und 31.



8 Folios 41v–42v: Elefantenfamilien, Rathakāra- und Mandākinī-See und eine Szene aus dem *Samuddaghosa-Jātaka* (P. 1)

Vier Arten von mythischen Löwen

Auf Abb. 2 sind die vier Arten von mythischen Löwen gezeigt, von denen in den Pali-Kommentaren und dem *Traiphum Phra Ruang*, ebenfalls mit Gattungsnamen, gesprochen wird.³⁰ Sie sind herausragende Vierbeiner. Zwei davon (*Paṇḍara-Siha*, »gelblicher Löwe« und *Kesara-Siha*, »Mähnen-Löwe«) gelten als Fleischfresser (Bd o.), zwei (*Tiṇa-Siha*, »Gras-Löwe« und *Kāḷa-Siha*, »schwarzer Löwe«) als Pflanzenfresser (Bd u.). Die Beischriften nennen die Namen und die diesen Löwen klassischerweise zugeordneten Farben, wobei die Maler sich auch hier wieder nur zum Teil an die direkt daneben geschriebenen Farbangaben gehalten haben.

Zwei Arten von sagenhaften Pferden

Im Zusammenhang mit dem westlichen Strom begegnen uns im Berliner *Traiphum* zwei edle Pferdefamilien, deren Exzellenz in der buddhistischen Erzählliteratur ausgemalt ist. Auf Abb. 5 erwähnt eine Beischrift (r. u.; ohne Bild) die *Sindhava*-Pferde, die am westlichen Strom

weiden. Im links anschließenden Folio (Abb. 4 r. u.) erscheinen, ebenfalls mit dem Westen assoziiert, nur *Valāhaka*-Pferde (Tx, Bd).

Die besondere Bedeutung der *Sindhava*-Pferde und ihre Rolle werden in mehreren buddhistischen Vorgeburtsgeschichten (*Jātakas*) veranschaulicht.³¹ Könige wählen ein *Sindhava*-Pferd als ihr Leibross, ehren und pflegen es auf besondere Weise. Im Gegenzug verhilft ein solch herausragendes Pferd dem jeweiligen König – oft unter größter Opferbereitschaft – zum Sieg.

Die Pferde der *Valāhaka*-Familie sind – ähnlich wie die *Sindhava*-Pferde – erstklassige Geschöpfe, die Königen dienen, jedoch nicht irgendeinem König, sondern jeweils dem herausragendsten unter den Herrschern, nämlich dem *Cakkavatti*, dem Weltenherrscher, dessen

30 Hirsekorn, Phaetjanla-Hirsekorn 2020, wie Anm. 22, S. 69–72.

31 Vgl. J. 23 *Bhojājāniya-Jātaka*; J. 183 *Vālodaka-Jātaka*; J. 254 *Kuṇḍakakucchisindhava-Jātaka*; J. 266 *Vātagga-Sindhava-Jātaka*.



9 Folios 43v-44v: *Kapha-Gaṅgā*, eine Szene aus dem *Nacca-Jātaka* (J. 32) oder *Ulūka-Jātaka* (J. 270) (o.) und eine Szene aus dem *Sudhana-Jātaka* (P. 2) (u.)

Exzellenz sich zum Beispiel darin zeigt, dass sie über sieben »Juwelen« verfügen können, zu denen auch ein besonderes Pferd zählt.³²

Pflanzenvielfalt

Pflanzenvielfalt spielt in poetischen Lobpreisungen des Himavanta-Waldes eine große Rolle.³³ Die Maler des Berliner *Traiphum* entsprachen dem, indem sie viele verschiedene Pflanzen einstreuten (Abb. 2, 4, 6–12, 14). Ein auffälliges Beispiel ist eine große Ananas auf Abb. 10, die nicht durch die dort dargestellte Erzählung (s. u.) motiviert ist.

Beischriften äußern sich im vorliegenden Abschnitt nur auf Abb. 2 zu Pflanzen, nämlich indem sie die neben den Löwen stehenden Bäume als Vertreter jeweils eines ganzen Waldes botanisch bezeichnen: als *Ma Khwit*-Bäume, Mango-Bäume, Banyan-Bäume und Jackfrucht-Bäume.

In die Landschaft eingestreute Erzählungen

Doch blühen im Himavanta-Wald nicht nur viele schöne Pflanzen, weiden glückliche Tiere, tanzen göttliche Wesen. Hier spielen auch Szenen

aus zahlreichen Vorleben des Buddha. Denn bevor der Erhabene zur Erleuchtung gelangte, musste er erst viele Wiedergeburten durchleben. Diese Vorgeburtsgeschichten (*Jātakas*) führen den Gläubigen gutes und schlechtes Verhalten anschaulich vor. In der Pali-Tradition gibt es 547 solcher Vorleben des Buddha, die ihn Leben für Leben in einer Art moralischen Karriere immer neue Tugenden entwickeln lassen. Die zehn letzten *Jātakas* (J. 538–547) haben in Thailand als *Dasajāti-Jātaka* (Pali) oder *Thotsachat Chadok* (Thai) ganz besondere Bedeutung³⁴ und vielfache Darstellung erlangt.³⁵ Über die 547 »Standard«-*Jātakas* der aus Südasien stammenden Pali-Tradition hinaus gibt es in Südostasien zu-

32 Hirsekorn, Phaetjanla-Hirsekorn 2020, wie Anm. 22, S. 164 f.; *Dhammapadaṭṭhakathā* (Dhp-a III 247,22–249,4); Ud-a 281,33.

33 Vgl. Hirsekorn, Phaetjanla-Hirsekorn 2020, wie Anm. 22, S. 312–314; Thomas John Hudak, *The Tale of Prince Samuttakote. A Buddhist Epic from Thailand*, Athens (Ohio) 1993, S. 165–166.

34 Naomi Appleton, *Jātaka Stories in Theravāda Buddhism. Narrating the Bodhisatta Path*, Surrey 2010, S. 71.

35 Zu *Dasajāti-Jātaka* in der thailändischen Malerei: Naomi Appleton, Sarah Shaw, Toshiya Unebe, *Illuminating the Life of the Buddha: An Illustrated Chanting Book from Eighteenth-*



2 Folios 28v–29v: vier Arten von mythischen Löwen: *Paṇḍara-Siha* (»gelblicher Löwe«) l. o., *Kesara-Siha* (»Mähnen-Löwe«) r. o., *Tina-Siha* (»Gras-Löwe«) l. u., *Kāla-Siha* (»schwarzer Löwe«) r. u.

sätzlich über 50 apokryphe Vorgeburtsgeschichten, die im Werk *Paññāsa-Jātaka* versammelt und sowohl auf Pali als auch auf Thai überliefert sind.³⁶ Den Malern des Berliner *Traiphum* hat es gefallen, einzelne Geschichten aus all diesen Sammlungen in die Landschaft einzustreuen.

In dem gewählten Abschnitt war deren Identifizierung nicht ganz einfach, weil sie nicht aus den weit verbreiteten zehn letzten *Jātakas* entnommen sind, die in thailändischen Manuskripten und Wandmalereien ikonografisch sehr standardisiert sind. Stattdessen handelt es sich um andere, sonst seltener anzutreffende Vorgeburtsgeschichten, die hier dazu noch in äußerst abgekürzter Weise dargestellt wurden.

Die Beischriften liefern die *Jātaka*-Titel leider nicht. Mal findet sich gar keine Beischrift (J. 38; P. 1), mal nur ein ganz knapper Hinweis auf ein kleines Detail einer (manchmal umfangreichen) Erzählung (J. 514, 545; P. 2). Mal ist ein Satz zu einer ausgewählten Handlung beigelegt (J. 357), nur ganz gelegentlich ist die ganze Handlung kurz skizziert (J. 32, 270, 475, 504) und ganz selten als Quelle der *Nipāta* angegeben (J. 357, 475), also der Abschnitt, in dem die Kernverse der jeweiligen Geschichte im *Khuddaka-Nikāya* des *Suttanta-Piṭaka* zu finden sind.³⁷ So bedurfte es einiger Detektivarbeit, um zu den Inhalten vorzudringen.³⁸

Vorgeburtsgeschichten aus dem Pali-Kanon und zugehörigen Kommentaren

Chaddanta-Jātaka (J. 514; Abb. 3)

Sehr schön verschränkt mit der Darstellung der zehn Elefantenfamilien auf Abb. 3 ist die Geschichte vom weißen Elefantenkönig Chaddanta: ein herrlicher weißer Elefant (Bd. I. Mi.), dessen Stoßzähne Licht aus-

century Siam, Oxford 2013, S. 19–52; Elizabeth Wray, Clare Rosenfield, Dorothy Bailey, *Ten Lives of the Buddha. Siamese Temple Paintings and Jataka Tales*, New York/Tokyo 1979.

36 Für die 547 kanonischen *Jātakas* siehe Anm. 23; für die *Paññāsa-Jātakas* siehe Baker, Phongpaichit 2019, wie Anm. 24, S. xi–xvii.

37 Die 547 kanonischen *Jātakas* sind in 22 Abschnitten oder *Nipātas* zusammengefasst, siehe von Hinüber 1996, wie Anm. 21, S. 54.

38 Zwar sind in den wertvollen Bänden zu den Parallelmanuskripten in der Nationalbibliothek Thailands (Bangkok) in den Thai-sprachigen Bildunterschriften zu den dortigen Fotos Stichworte zur Identifizierung von manchen Geschichten gegeben (so bei J. 270, 357, 475, 504; P. 2; Fine Arts Department 1999b, wie Anm. 10, S. 191, 199, 200, 202). Doch machen diese Hinweise, selbst wenn man sie aus dem Thai übersetzt, die Bildinhalte für westliche, nicht-buddhistische Betrachtende noch lange nicht zugänglich.



3 Folios 30v–31v: die zehn Elefantenfamilien und eine Szene aus dem *Chaddanta-Jātaka* (J. 514) am Chaddanta-See

sandten, war einst König einer Herde am Chaddanta-See. Seine herausragenden Eigenschaften und sein Name werden in der Beischrift unter der Herde genannt. Das Weidegebiet seiner Herde war von einer Bergkette aus sieben aufsteigenden Gipfeln von unterschiedlicher Farbe umgeben (Bd: r und l.). Eines Tages kränkte er seine Frau. Nach ihrer Wiedergeburt sann diese auf Rache: Jäger sollten den Königselefanten Chaddanta töten und seine Stoßzähne bringen. Der Jäger Sonuttara (Bd: r. auf dem Felsen) suchte ihn sieben Jahre, sieben Monate und sieben Tage. Dieses Detail erzählt die Beischrift neben dem Felsen. Auch benennt sie den unten abgebildeten See als Chaddanta-See. Doch den weiteren Verlauf verrät sie nicht: Der Jäger wollte Chaddanta nicht töten. Daher sägte sich der Elefant in heroischer Selbstlosigkeit selbst die Stoßzähne ab, damit der Jäger sie zu Hause präsentieren konnte.

Nacca-Jātaka (J. 32) und/oder *Ulūka-Jātaka* (J. 270); (Abb. 9 o.)

Am Beginn der Zeiten wählten verschiedene Gruppen von Tieren ihre Anführer. Hier ist gezeigt, wie die Vierfüßler (zum Beispiel Elefant, Wasserbüffel, Wildschwein, Reh, Ziege, Pferd, Äffchen und verschiede-

ne mythische Vierbeiner) den Löwen (r.) zu ihrem König küren. Eine solch uranfängliche Wahl der Vierbeiner wird in zwei *Jātakas* (J. 32, J. 270) erwähnt.³⁹ Die Beischrift über dem Löwenkönig beschreibt die Wahl zu Beginn des Äons in einem Satz. Ein *Jātaka*-Titel oder eine Textquelle werden nicht genannt.

An diesem Bildbeispiel sieht man, wie sich reale und mythische Tiere unterschiedslos zusammenscharen. Eine Abweichung von der Texttradition (sowohl gegenüber dem *Jātaka* als auch der Beischrift) liegt darin, dass nicht nur der neu gewählte Löwenkönig der Tierschar prominent entgegentritt, sondern noch eine zweite Löwengestalt hinter ihm, ihrer nachgeordneten Position wegen möglicherweise seine Königin.

Ulūka-Jātaka (J. 270; Abb. 12 o.)

Am Anfang der Zeiten wollten auch die Vögel einen Vogelkönig. Zunächst wurde die Eule als Oberhaupt vorgeschlagen. Doch eine Krähe

³⁹ J. 270 enthält auch die Geschichte von Eule und Krähe, die hier in diesem Faltbuch ein bisschen weiter rechts erscheint (Abb. 12 o.).



12 Folios 47v (r.)–48v–49v–50v (l.): Eine Szene aus dem *Ulūka-Jātaka* (J. 270) (l. o.), eine Szene aus dem *Laṭukika-Jātaka* mit Vijjhanatiracchāna-Berg (J. 357) (r. o.), eine Szene aus dem *Phandana-Jātaka* (J. 475) (l. u.) und eine Szene aus dem *Vidhura-Paṇḍita-Jātaka* mit Kālagiri-Berg (J. 545) (r. u.)

protestierte: Die Eule sei für dieses Amt zu hässlich. Wütend ging die Eule auf die Krähe los. Eule und Krähe behackten sich in der Luft.

Als die Vogelschar das sah, wollte sie keinen von beiden mehr als Oberhaupt. Die Vögel wählten lieber den vornehmen *Haṃsa* (»mythischer Vogel, Schwan oder Gans«)⁴⁰ zu ihrem König.

Zwei Beischriften der Handschrift skizzieren die Geschichte: Die längere über dem Vogelvolk beschreibt, ähnlich wie die Beischrift bei den Vierbeinern, die Wahl zu Beginn des Äons in einem Satz, wiederum ohne Titel oder Quelle zu nennen. Doch ist sie darin ausführlicher, insofern als sie auch den Streit zwischen den beiden Wahlkandidaten beschreibt. Diesen aus buddhistischer Perspektive verwerflichen Konflikt unterstreicht die kurze Beischrift über den in der Luft Kämpfenden dann noch einmal.

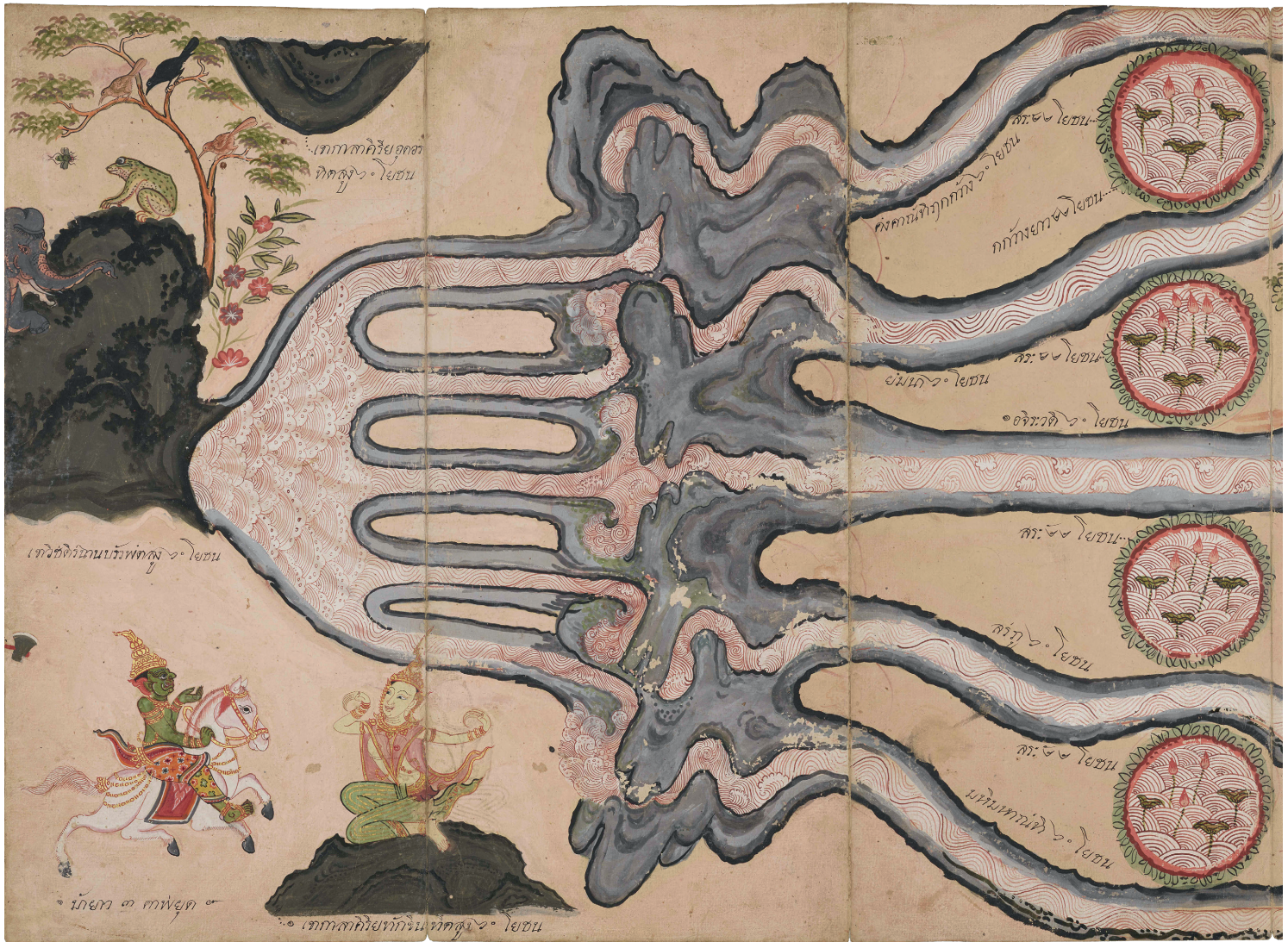
Baka-Jātaka (J. 38; Abb. 10)

In Texten zur mythischen Landschaft des Himavanta-Waldes wird an manchen Stellen, vor allem in poetischen Einschüben, der Zauber einer unberührten Natur gepriesen. So könnte man versucht sein, scheinbar

nebensächlich eingefügte Tierszenen als Momentaufnahmen dieser unverdorbenen Natur des Himavanta-Waldes zu verstehen, vor allem wenn sie ohne Beischrift blieben, wie zum Beispiel die Darstellung eines von einem See aufliegenden Kranichs, an den sich eine überdimensional große Krabbe klammert. Doch bei genauerer (kunsthistorischer) Betrachtung⁴¹ und mit Blick auf die Vorgeburts geschichten des Buddha erweist sich die Szene als Verweis auf das *Baka-Jātaka*: Einst gerieten Fische in einem Teich in große Not, als bei extremer Hitze alles Wasser zu verdunsten drohte. Ein listiger Kranich beobachtete dies und bot den Fischen scheinbar Hilfe an. Er wolle sie einzeln zu einem wasserreichen See transportieren. Doch stattdessen fraß er unterwegs einen Fisch nach dem anderen auf und ließ die Gräten achtlos zu Bo-

40 Rhys Davids, Stede 1921–1925, wie Anm. 28, S. 727.

41 Vgl. Abschnitt 58.1 *Baka-Jātaka* in: Peter Skilling, Prapod Assavavirulhakarn, Santi Pak-deekham, Part II: The Jātaka Engravings of Wat Si Chum and Their Inscriptions, in: Ders. (Hg.), *Past Lives of Buddha. Wat Si Chum Art, Architecture and Inscriptions*, Bangkok 2008, S. 188–189.



13 Folios 49v–51v: Am Vajjanatiracchāna-Berg teilt sich der südliche Strom »wie die fünf Finger einer Hand« in die fünf klassischen indischen Flüsse (Gaṅgā, Yamunā, Aciravati, Sarabhū und Mahī)

den fallen. Die Strafe folgte auf dem Fuß: Die als letzte aus dem Teich »gerettete« Krabbe schnitt dem Kranich auf dem »Hilfstransport« mit ihren Zangen die Kehle durch.

Laṭukika-Jātaka (J. 357; Abb. 12 o.)

Auf Abb. 12 o. nutzten die Maler die schroffe Bergformation des Vajjanatiracchāna-Berges als Kulisse für das *Laṭukika-Jātaka*, das zu seiner Verbildlichung eines steilen Berges und eines Abgrundes bedarf, wobei im *Jātaka* selbst diese Szenerie nie namentlich benannt wird.

Eine Wachtel sinnt auf Rache. Denn ein böser Elefant hat alle ihre frisch geschlüpften Jungen mutwillig zertreten. Sie bittet ihre Freunde, eine Krähe, eine Fliege und einen Frosch, um Hilfe: Die Krähe hackt dem Elefanten ein Auge aus, die Fliege legt Maden in die Wunde. Fast blind, sehnt sich der Elefant nach Wasser. Das Quaken des Frosches lockt ihn einen Berg hinauf. Dort gelangt der Dickhäuter aber nicht zu einem Teich, sondern an den Rand eines Abgrundes, von dem er schließlich in den Tod stürzt.

Alle wesentlichen Elemente der Geschichte sind in der Beischrift über dem Elefantenrücken kurz skizziert. Hier ist zwar kein *Jātaka*-

Titel genannt, dafür aber der fünfte *Nipāta* als Quelle, in dem sich die Kernverse des *Jātaka* tatsächlich finden.

Im Bild kommt, anders als in der Beischrift, die eigentliche Missetat des Elefanten nicht vor. Wir wohnen aber dafür dem Moment bei, in dem der Elefant, gepiesackt von den Freunden der geschädigten Wachtel, sich gerade auf den Weg in sein Verhängnis begeben hat. Im Bild sind zwei hellbraune Vögel (Wachteln) zu sehen. Möglicherweise ist aber mit der Doppelung der Wachteldarstellung hier keine zweite Wachtel gemeint, sondern vielmehr in kinematografischer Darstellung die aufgeregte Bewegung des seiner Jungen beraubten Vogels, der nun wild umherflatternd die Racheaktion beaufsichtigt.

Bhallāṭiya-Jātaka (J. 504; Abb. 10)

Auf Abb. 10 u. sieht man unterhalb des Tiyaggala-Sees nun eine Szene, in der ein Mensch direkt auf mythische Wesen trifft und von diesen fasziniert ist. Links im Bild sieht man zwischen Bäumen ein *Kinnara*-Pärchen, das heißt einen Mann und eine Frau, die halb Mensch, halb Vogel sind, eng beieinander. Rechts im Bild steht ein junger Mann, der auf dieses *Kinnara*-Pärchen deutet. Kleidung und Krone weisen ihn als



14 Folios 52v–53v: Flusslandschaft mit Waldmenschen, Elefanten und Bullen

König aus. Das Schwert in der Hand und Pfeil und Bogen, die in den Baum gehängt sind, zeigen, dass er bei der Jagd innehält. Die Beischrift unter der Szene macht mittels einer kurzen Zusammenfassung der Handlung und der Nennung des Namens des Königs in seiner thailändischen Fassung die Verbindung zum *Bhallāṭiya-Jātaka* klar.

Dies ist die Geschichte: Einst ging ein König namens *Bhallāṭiya* im Himavanta-Wald auf die Jagd. Auf einer Lichtung sah er ein Vogel-mensch-Paar. Die beiden Liebenden umarmten sich und weinten. Vom Jäger zu ihrem Kummer befragt, erzählten sie, dass sie in 697 Jahren des Zusammenseins nur eine Nacht durch einen zwischen ihnen anschwellenden Fluss getrennt zubringen mussten. Die Erinnerung daran löse immer noch Trauer aus. Tief berührt kehrte *Bhallāṭiya* heim und nutzte das Beispiel fortan zur Schlichtung von Ehestreit.

Phandana-Jātaka (J. 475; Abb. 12 l. u.)

Auf Abb. 12 l. u. kauert unter einem schwächtigen Baum ein großes schwarzes Raubtier, das gerade noch die in der Laubkrone hockende Figur eingeschüchtert hat. Nun aber hat es den Kopf nach hinten gewandt. Denn von dort stürmt ein Mann mit hoherhobener Axt heran,

offenbar in der Absicht, die Axt gleich auf das Tier herabsausen zu lassen und damit das Raubtier anzugreifen. Der angesichts der bedrohlichen Situation recht lässig, fast elegant in der Baumkrone sitzende Baum-Genius blickt, seinen Oberkörper leicht vorbeugend, auf den Heranstürmenden hinunter. Die Finger seiner nach vorne gestreckten linken Hand weisen dabei senkrecht nach unten. Winkt er den Mann mit der Axt herbei oder deutet er auf das Raubtier unter sich? Oder beides zugleich?

Die Beischrift über dem Mann mit der Axt führt über gewisse Umwege zur Antwort. Denn sie spricht von einem Konflikt zwischen einem Bären und einem *Phandana*-Baum (*Schleichera oleosa*). Ergänzt wird dies durch den Hinweis unter dem Vorderfuß des Mannes, dass die Geschichte aus dem dreizehnten *Nipāta* stammt. Beides zusammen führt auf folgende Erzählung: Einst ruhte ein schwarzes Raubtier unter einem Baum, als plötzlich ein Ast auf das Tier herabfiel. Gereizt fauchte das Tier den Baum und den im Geäst wohnenden Baumgeist an. Da kam ein Zimmermann des Wegs, auf der Suche nach gutem Holz für ein Wagenrad. Das Tier schlug ihm vor, just diesen Baum zu fällen. Der Baumgeist jedoch empfahl dem Zimmermann die Haut des Raubtiers

als Radbespannung. Der Zimmermann folgte beiden Vorschlägen. Die Moral: Wer intrigiert, wird auch sich selbst schaden.

Das Raubtier ist in der Pali-Tradition ein schwarzer Löwe, in der Thai-Übersetzung des *Jātaka* und der Beischrift hier jedoch ein Bär.

Vidhura-Paṇḍita-Jātaka (J. 545; Abb. 12–13)

Unterhalb der Stelle, wo sich der südliche Strom eindrucksvoll »wie die Finger einer Hand« in fünf große Flüsse aufspreizt, ist eine weitere Bilderzählung platziert. Auf dem dunklen Felsmassiv rechts (laut Beischrift *Kālagiri* »der schwarze Berg«) sitzt eine junge Frau in anmutiger Pose. Ihre Arme sind erhoben und mit überstreckten Fingern, der typischen Gestik des thailändischen Tanzes, einmal nach innen, einmal nach außen gedreht. Ihr goldener Körperschmuck kennzeichnet sie als von hohem Stand. Ihr Blick ist auf einen Reiter gerichtet, der auf einem weißen, schön aufgezäumten Pferd von links herangeloppiert. Die Hufe des Pferdes sind ohne Kontakt zu einer Bodenlinie. Fliegen Ross und Reiter gar durch die Luft?

Der Reiter ist auf jeden Fall kein gewöhnlicher Sterblicher: Er ist ein grünhäutiger *Yakkha*, ein mythisches Wesen mit übernatürlichen Kräften. Als *Yakkha* ist er erkennbar durch satyrhaft spitze Ohren, rollende Augen, gerunzelte buschige Brauen, die übliche Ikonografie für solch »niedrige« Genien. Er fletscht mit grimmig verzerrtem Mund die Zähne. Aus seinen Mundwinkeln ragen große Fangzähne. Mit seiner Rechten führt er die Zügel seines Pferdes, die Linke hat er in einer Geste der Verwunderung erhoben.

Die Beischrift unter der Darstellung kommentiert allein das Reittier: »Das Pferd ist drei *Khaphayut*⁴² lang.« Es handelt sich also um ein Riesenpferd!

Der lockende Tanz einer jungen edlen Schönen, das heißt einer Prinzessin, auf dem Berg *Kāḷa*, ein auf einem Riesenpferd durch die Luft reitender *Yakkha* und die entzückte Begegnung der beiden kommen allesamt im berühmten *Vidhura-Paṇḍita-Jātaka* (J. 545) vor: Die schöne Irandatī möchte zur Erfüllung eines Wunsches ihrer Mutter einen Ehemann mit besonderen Fähigkeiten gewinnen. In einem idyllischen Garten auf dem schwarzen Berg singt und tanzt sie, um einen solchen anzulocken. Da kommt der Naturgeist *Puṇṇaka* auf seinem Zauberpferd durch die Luft geritten. Er sieht Irandatī, verliebt sich und willigt ein, sie zu heiraten. Doch vorher muss er die schwierige Aufgabe erfüllen, der Mutter Irandatīs das Herz eines berühmten Weisheitslehrers, des *Vidhura-Paṇḍita*, darzubringen.

Das *Vidhura-Paṇḍita-Jātaka* ist das neunte der zehn großen *Jātakas*, die in Thailand besondere Bedeutung erlangten, daher bevorzugt erzählt und häufiger als andere *Jātakas* ins Bild gesetzt wurden. Es ist eine sehr ausführliche, geradezu in epischer Breite ausgestaltete Vorgeburts-geschichte, von der in diesem Abschnitt des Berliner *Traiphum* nur Teil 1 erscheint. Die Fortsetzung findet man aber in den noch nicht bearbeiteten zehn *Jātakas* auf den letzten Folios unserer Rückseite.

Vorgeburts-geschichten aus dem *Paññāsa-Jātaka*

Sudhana-Jātaka (P. 2; Teil 1: Abb. 9 u., Teil 2: Abb. 4 l. u., Teil 3: Abb. 4 l. o.)

Eine in Thailand ebenfalls sehr populäre Erzählung ist die Geschichte von Sudhana und Manoharā, die im gewählten Sechs-Meter-Abschnitt in drei, zum Teil weit auseinander liegenden Szenen erzählt wird. In

gewisser Weise wurde dieses Auseinanderreißen der Szenenfolge vielleicht als zum Inhalt passend empfunden. Denn Hauptmotive der Geschichte sind jahrelange Trennung und eine siebenjährige Suche an unterschiedlichsten Orten bis zu einer glücklichen Wiedervereinigung. Auch in dieser Geschichte verschränken sich wieder menschliche und mythische Sphären.

Die erste Szene findet sich auf Abb. 9 u.: Auf der Jagd kommt Jäger *Puṇḍarika* zu einer Einsiedelei, dargestellt als das Haus rechts. Der Einsiedler verrät ihm, dass ab und zu Vogelfrauen in den nahen Garten zum Baden kommen. Der Jäger legt sich auf die Lauer. Mit einer magischen Schlinge gelingt es ihm, die schöne Vogelfrau *Manoharā* zu fangen. Er möchte sie *Sudhana*, dem hochgeschätzten Prinzen des Königreichs, als Hauptfrau anbieten. *Sudhana* vermählt sich tatsächlich mit *Manoharā*. Und eine intensive Liebesgeschichte mit vielen Auf und Abs beginnt.

Die unter der Szene eingefügten Worte halfen bei der Identifizierung kaum. Der See wird darin als *Sihappapāta*-See etikettiert, der zwar einer der sieben großen Seen im *Himavanta*-Wald ist, aber in der Geschichte nicht namentlich vorkommt. Die ganz kurze Beischrift direkt unter dem Fuß der eingefangenen *Kinnarī* bezeichnet die weiblichen Wesen der Szene als *Kinnara*-Vögel, das heißt halb Mensch, halb Vogel. Man muss die Geschichte aus anderen Texten oder Darstellungen kennen, um sie wiedererkennen zu können. Doch ist der Stoff weit verbreitet,⁴³ und so lag trotz mangelhafter Beschriftung die Identifizierung nahe.

Da nichts beständig ist, erfährt auch das Glück von *Sudhana* und *Manoharā* bald eine Störung: Während Prinz *Sudhana* im Krieg ist, wird seine schöne Frau *Manoharā* Opfer einer Palastintrige und muss fliehen. Sie kehrt in den Palast ihres Vaters auf den *Kelāsa*-Berg zurück. Als *Sudhana* nach Hause kommt, ist er untröstlich, seine Frau nicht vorzufinden. Er macht sich auf die Suche nach ihr und muss unzählige Abenteuer bestehen.

Die Fortsetzung, sieben Jahre, sieben Monate und sieben Tage später, findet man viele Folios weiter links, quasi weit entfernt, im Umfeld des *Kelāsa*-Berges auf Abb. 4 l. u. (Teil 2) und Abb. 4 l. o. (Teil 3).

Auf Abb. 4 l. u. ist durch die Beischrift (rechts neben dem Baum) die Verbindung zur Geschichte ganz unmissverständlich gegeben. Denn hier steht, dass *Sudhana* der Dame *Manoharā* sieben Jahre, sieben Monate und sieben Tage lang folgte.

Das Bild zeigt, dass Prinz *Sudhana* tatsächlich keine Mühen scheute, um seine verschollene Gattin wiederzufinden. *Sudhana* ist in einem Wald angekommen, dessen Bäume (laut Geschichte) scharfe Dornen aufweisen. Vom langen Suchen erschöpft, weiß er nicht mehr weiter. In diesem Moment kehren Vögel auf den Baum zurück, um dort zu übernachten. Aus deren Unterhaltung erfährt er vom Aufenthaltsort *Manoharā*s und dass die Vögel am nächsten Tag dort Futter suchen wollen. Er beschließt, sich im Gefieder der Vögel zu verstecken und sich von ihnen dorthin tragen zu lassen. Im Bild klettert *Sudhana* gerade auf diesen schwer zu besteigenden Baum.

42 Ein *Khaphayut* oder *Khawut* (Pali: *gāvuta*) entspricht ungefähr vier Kilometern, vgl. Ministry of Education (Hg.), *Lek Withi Samrap Rian Nang Sue Thai Krom Sueksathikan Lem 2* [Ministerium für Bildung, Mathematik, Band II], Bangkok 1900, S. 8.

43 Vgl. beispielsweise Henry D. Ginsburg, *The Sudhana-Manoharā Tale in Thai*, London 1971.

Die Szene darüber spielt schon in der Stadt von Manoharās Vater, dem König Duma. Die Beischrift verrät, dass der Berg der Kelāsa ist, wo König Duma residiert. In der Geschichte gelangt Sudhana durch den Flug mit den Vögeln zur Stadt des Duma. Es ist der Tag, an dem sich Manoharā dort einer besonderen Reinigungszeremonie unterziehen soll. Um Wasser für diesen Zweck zu holen, kommen ihre Schwestern mit großen Krügen zu einem Lotusteach außerhalb der Stadt. Dort hat sich Sudhana versteckt. Als eine der Schwestern ihren Krug nicht anheben kann, spricht Sudhana sie an und gibt ihr einen Ring als Erkennungszeichen für Manoharā mit, was auf Abb. 4 l. o. zu sehen ist. Der glückliche Ausgang der Geschichte ist damit eingeleitet. Bald sind die Liebenden wieder vereint.

Samuddaghosa-Jātaka (P. 1; Abb. 8 l. u.)

Bei der figürlichen Szene auf Abb. 8 l. u. war zunächst nicht klar, ob diese Stelle überhaupt als Bilderzählung aufgefasst werden kann. Es hätte sich bei diesem Paar an einem See ja auch um eine Erweiterung zur benachbarten Szene der sich vergnügenden Gottheiten auf Abb. 7 handeln können. Die Beischrift über dem See hilft hier auch nicht weiter. Denn sie gibt nur den Namen des Sees an, Mandākinī-See, einer der sieben großen Seen des Himavanta-Waldes, jedoch ohne einen Hinweis auf eine bestimmte Geschichte. Dennoch erschien den Bearbeitenden die Gestik und Zugewandtheit der beiden Figuren so ausdrucksstark, dass sie sich in den wenigen in Bangkok liegenden Parallelmanuskripten auf die Suche nach einer möglichen Identifizierung machten. Tatsächlich fand sich eine entsprechende Szene in dem Ayutthaya-zeitlichen *Traiphum*-Manuskript, das in der Nationalbibliothek Thailands in Bangkok als Ms Nr. 6 aufbewahrt wird.⁴⁴ Dort ist den Figuren auf Thai die Beischrift »Prinz Samuddaghosa« beigegeben und damit der Kontext des *Samuddaghosa-Jātaka* aus dem *Paññāsa-Jātaka* adressiert.⁴⁵

In der Geschichte wird Prinz Samuddaghosa mit Prinzessin Vindumatī verheiratet. Ein Jahr später treffen sie im königlichen Park auf einen verwundeten *Vijjādhara*, ein mythisches Wesen mit Zauberkraften. Sie lassen ihn gesundpflegen. Zum Dank schenkt ihnen der *Vijjādhara* ein Zauberschwert, mit dessen Hilfe man fliegen kann. So fliegen sie zum Himavanta-Wald und besuchen dort schöne Orte. Eines Nachts stiehlt ihnen, während sie schlafen, ein anderer *Vijjādhara* das Schwert, sodass sie erst einmal gestrandet sind und nicht wissen, wie sie zurückkehren können. Ein Missgeschick führt dann zu ihrer Trennung, und erst nach langen Abenteuern gibt es ein glückliches Wiedersehen.

Die Bearbeitenden sind überzeugt, dass es sich hier um die Darstellung just jenes Moments handelt, in dem Samuddaghosa und Vindumatī nach genussvollem Bad an einem See tief eingeschlafen und des Nachts ihres Zauberschwertes beraubt sind, am nächsten Morgen erschrocken feststellen müssen, dass ihr kostbarster Schatz, das Schwert, das ihnen zu fliegen erlaubte, verschwunden ist. Ihr intensiver Blickkontakt und die Gestik ihrer Hände legen nahe, dass die beiden sich miteinander beraten, was nun zu tun ist.

Episoden aus weiteren Quellen

Maṇimekhalā und Rāmāsura (aus dem *Ramakian*) (Abb. 11 o.)

Im buddhistischen Thailand spielt in Zusammenhang mit dem Königtum auch das eigentlich hinduistische Epos *Rāmāyaṇa* eine große Rolle, jedoch in seiner thailändischen Fassung als *Ramakian*, das gegenüber

den indischen Vorlagen umfangreiche Eigenpassagen enthält. Dazu gehört auch die Geschichte von Maṇimekhalā (oder Mekhala) und Rāmāsura, die in Thailand sehr verbreitet ist und vielfältige Weiterverarbeitung in Tanztheater und Puppenspiel erfahren hat und noch erfährt.⁴⁶ Die Szene ist trotz fehlender Beischrift aufgrund des großen Bekanntheitsgrades des Stoffes leicht zu identifizieren. Die Identifikation ist zusätzlich durch ein späteres Manuskript mit vergleichbarer Szene und eindeutiger Beischrift abgesichert.⁴⁷

Sowohl eine bildliche Fassung (Mss Nr. 6 und 8) als auch die Existenz dieser Geschichte sind schon für die Ayutthaya-Zeit belegt. Die früheste, heute noch erhaltene vollständige schriftliche Fassung ist aber jünger. Es handelt sich um das *Ramakian* von König Rama I. von 1797.⁴⁸ Zu Beginn der Regenzeit treffen Maṇimekhalā, die Göttin der Wolken und des Wassers, und der rauhbeinige Dämon Rāmāsura aufeinander. Maṇimekhalā ist im Besitz eines funkelnden Diamanten. »Als er [Rāmāsura] Mekhala mit ihrem funkelnden Diamanten erblickt, ist er wie verzaubert, und er nähert sich ihr, um Kleinod und Herz der schönen Göttin zu gewinnen. Diese aber entzieht sich immer wieder geschickt seinen Annäherungsversuchen und wirft ihren Diamanten spielerisch hoch in die Luft, während sie von Wolke zu Wolke tanzt. Ramasun [= Rāmāsura] wird immer wütender und bahnt sich, seine mächtige Axt schwingend, polternd seinen Weg durch das Wolkenlabyrinth. Immer heller blitzt es, immer lauter rollt der Donner.«⁴⁹ Rāmāsura muss schließlich mitansehen, wie Maṇimekhalā ihm mitsamt dem Diamanten entkommt.

Die Darstellung auf Abb. 11 zeigt den zentralen Moment, in dem Maṇimekhalā ihren Diamanten, hier als grauer Ball dargestellt, vor Rāmāsuras Augen tanzen lässt. Im Text des *Ramakian* von König Rama I. ist Rāmāsura sowohl mit Axt als auch mit Pfeil und Bogen bewaffnet. Die Attacken auf Maṇimekhalā werden stets mit der Axt ausgeführt. Die Maler des Berliner *Traiphum* und der älteren Ayutthaya-Fassungen haben sich aber für Pfeil und Bogen als Angriffswaffe entschieden.⁵⁰

Szene mit Nāga und Fröschen – Maṇḍuka-Pakaraṇam (Abb. 11 r. u.)

Auf Abb. 11 r. u. liegt ein kreisrunder See, der von Fröschen bevölkert ist. Am linken Ufer hocken vier große Frösche. An Land, ihnen gegenüber, hat sich ein Schlangenkönig (*Nāga*) in mehreren Windungen aufgerollt. Er scheint mit den Fröschen am Ufer zu sprechen. Die zweizeilige Beischrift direkt über der Szene kommentiert: »Zu Beginn des Äons fehlte dem *Nāga* Wasser. So kam er, um bei den Herren der Frösche um Wasser zu bitten. Alle vier Froschminister lehnten ab. Dann erzählten sie viele alte Geschichten.«

44 Ms Nr. 6, in: Fine Arts Department 1999a, wie Anm. 9, S. 75.

45 Baker, Phongpaichit 2019, wie Anm. 24, S. 75–86.

46 Kristin H. Purfürst, Göttinnen, Kinnaris, Königinnen. Modelle der Weiblichkeit in der thailändischen Tempelmalerei: Eine religionswissenschaftliche Analyse, Baden-Baden 2020, S. 183–188.

47 Bayerische Staatsbibliothek in München, Codices siamesici – Thai-Handschriften, Cod. siam 98, Folio 3v–4v, bsb00040571.

48 Deutsche Übersetzung: Peter M. Hirsekorn, Thewee Phaetjanla-Hirsekorn, *Ramakien: Das Nationalepos Thailands. Die Schlachten der Helden, Götter und Dämonen*, Norderstedt 2019.

49 Hirsekorn, Phaetjanla-Hirsekorn 2019, wie Anm. 48, S. 54.

50 Ms Nr. 6: Pfeil und Bogen, in: Fine Arts Department 1999a, wie Anm. 9, S. 78; Ms Nr. 8: Pfeil, Bogen und Axt, in: Ebd., S. 184. Im Manuskript Cod. siam 98, wie Anm. 47, erscheint Rāmāsura nur mit Axt.

Man könnte nun meinen, dass mit einer solch expliziten Beischrift eine deutliche Fährte in die Erzähltradition gelegt wäre. Tatsächlich findet man in den oben genannten Quellen (das heißt den *Jātakas* und dem *Ramakian*) jedoch keine Entsprechung. Auch helfen die Parallelmanuskripte und bisherige Veröffentlichungen an dieser Stelle nicht weiter.

Aufgrund der Überlegung der Bearbeitenden, dass es sich hier um eine Tierfabel handeln könnte, wurde die Suche auf Tierfabelsammlungen aus anderen Quellen ausgeweitet.

Tatsächlich fand sich eine Quelle aus dem alten Siam, die heute aber nur noch in den benachbarten Texttraditionen von Lan Na (heute Nordthailand) und von Laos überliefert ist, nämlich zum *Maṇḍuka-Pakaraṇam* (»Frosch-Geschichten«), einem großen Kapitel aus der Erzählungssammlung mit dem Thai-Titel *Nang Tantrai* (Lan Na und Lao: *Nang Tantai*), »Dame Tantrai«, welche selbst wieder von der indischen Erzählungssammlung *Tantropākhyāna*⁵¹ abgeleitet ist. Typologisch ist es eine Rahmenerzählung mit Schachtelgeschichten ungefähr wie *Tausendund-eine Nacht*, sogar mit ähnlichem Plot. Eine junge Frau, Dame Tantrai, erzählt einem König jede Nacht eine Geschichte, aus der oft weitere Geschichten hervorgehen. Traditionell werden Tantrais Geschichten in vier Kapiteln präsentiert.⁵² Das vierte Kapitel ist dabei das *Maṇḍuka-Pakaraṇam*, das in Thailand verloren ist.⁵³ Doch in der laotischen Version wird folgende, zum Bild passende Geschichte erzählt:⁵⁴ Einst heckte ein hungernder Schlangenkönig eine List aus, um die Frösche eines Teichs fressen zu können. Die Schlange gab vor, durstig zu sein und bat darum, gemeinsam mit den Fröschen im Teich leben zu dürfen. Der Froschkönig und seine Minister berieten sich, lehnten ab und begründeten dies mit verschiedenen Geschichten. Die Schlange setzte andere Geschichten dagegen, um ihr Ziel doch noch zu erreichen. Schließlich erlaubten die Frösche der Schlange, in ihren Teich zu tauchen. Es kam, wie es kommen musste – ein Frosch nach dem anderen wurde aufgefressen. Die Moral dieser Geschichte ist, das Verhängnis nicht ins eigene Haus einzuladen.

Obwohl die Frosch-Geschichten (*Maṇḍuka-Pakaraṇam*) in ihrer thailändischen Fassung als Text heute verloren sind, ist diese Szene eines Gesprächs zwischen *Nāga* und Fröschen an einem Teich der bildliche Beweis dafür, dass diese Geschichtensammlung einst in Zentralthailand existierte.

Schlussbetrachtung

Dies sind also in gebotener Kürze die Inhalte, die bei der kollaborativen Bearbeitung dieses sechs Meter langen Abschnitts des *Traiphum* sichtbar wurden.

Sehr interessant erscheint, dass die Maler und Schreiber des Berliner *Traiphum* hier weit über die im althailändischen *Traiphum Phra Ruang* und Nachfolgetexten formulierte Kosmologie hinausgingen – obwohl das Manuskript den ganzen Kosmos nach buddhistischer Vorstellung in all seinen für den Erlösungsweg bis zum *Nibbāna* relevanten Ebenen abzubilden strebte und dafür auf althailändische Vorstellungen zurückgriff, die selbst wieder eine Kompilation aus vielen älteren buddhistischen Quellen sind. Die Schöpfer der Handschrift machten nämlich Anleihen aus allen erdenklichen (Erzähl-)Quellen und luden, insbesondere auf der Rückseite des Manuskriptes mit seinem Fokus auf

den Rosenapfelkontinent, dessen mythischen Himavanta-Wald durch Bestückung mit erlösungsrelevanten, moralisierenden Erzählungen bedeutungsvoll auf. Dafür nutzten sie den ganzen Reichtum thailändischer Mythen und fügten sogar Hinduistisches mit ein. Das heißt, man schöpfte aus bereits kompilierten Quellen, versuchte einerseits deren Spektrum getreu abzubilden und fügte andererseits noch viel mehr hinzu – eine gewaltige konzeptionelle Leistung. Man scheute sich dabei auch nicht, Diachrones in eine synchrone Darstellungsform zu packen. Ja, wahrscheinlich strebte man ganz bewusst an, aus allen Zeitschichten religiöser »Erinnerung« Stammendes in Eins zu fassen, wohl um damit die ganze Tiefe des Heilsgeschehens durch Raum und Zeit in einem einzigen Augen-Blick erfassbar und fühlbar zu machen. Notwendigerweise musste man sich aber dabei in der Darstellung der einzelnen Facetten limitieren. Und so steht alles *pars pro toto*: Ganz wenige Figuren repräsentieren oft komplexe Erzählungen. Nur die wichtigsten Charaktere erscheinen in klaren, oft eine Art Dreieck bildenden Blickachsen aufeinander bezogen. Bezüglich der Handlung ist meist nur ein Schlüsselement ausgewählt. Alles Beiwerk ist weggelassen. In der Regel gibt es nur eine Szene pro Erzählung. Ausnahmen sind jedoch möglich. Die Malereien bieten nur einen Teil des Ganzen, aber die Beischriften auch – oft so, dass Text und Bild sich nur teilweise überlappen. Man muss also Text *und* Bild wahrnehmen, um auf die Spur der ganzen Tiefe des Abgebildeten zu kommen. Gewisse Widersprüche zwischen Text und Bild, zum Beispiel hinsichtlich der Kolorierung, durften dabei sein. Nie erklärt ein beigeschriebener Text ein Bild ganz. Fast scheint es, als sei das Spielerische in der Präsentation dieser Bild- beziehungsweise Textanteile geradezu gewollt, als habe man Manches bewusst in der Schwebe des Unausgesprochenen, nur Angedeuteten belassen. Immer neue Balancen zwischen Text und Bild erfand man, geradeso als habe man sich an dieser Vielfalt der Andeutungsstrategien erfreut. Offenbar wurden wissende Betrachtende vorausgesetzt.

Als Forschende wären die Bearbeitenden als Einzelpersonen angesichts dieser Gemengelage beide verloren gewesen. Dadurch aber, dass mithilfe der CoMuse-Förderung in kollaborativem Arbeiten beider Wissen und Perspektiven komplementär zusammengesetzt werden konnten, ist der Mehrwert groß. Eine solche Arbeitsweise leben zu dürfen, haben beide Bearbeitende bisher als großes Privileg empfunden, ja,

51 Für die englische Übersetzung des Sanskrit-Textes *Tantropākhyāna*, siehe Ambale Venkatasubbiah, A Tamil Version of the Pancatantra, in: The Adyar Library Bulletin 29, 1965, I–IV, S. 74–143.

52 *Nanduka-Pakaraṇam* (Thai: *Nonthok Pakaranam*) »Nanduka-[Bullen-]Geschichten«, *Pakṣi-Pakaraṇam* (Thai: *Paksi Pakaranam*; Lao: *Sakuna-Pakon*) »Vögel-Geschichten«, *Pisāca-Pakaraṇam* (Thai: *Pisat Pakaranam*) »Geister-Geschichten« und *Maṇḍuka-Pakaraṇam* »Frosch-Geschichten«.

53 Henry Ginsburg, The Thai Tales of Nang Tantrai and the Pisaca Tales, Journal of the Siam Society 63, 1975, II, S. 280.

54 Für eine englische Kurzfassung der laotischen Version, siehe Kusuma Raksamani, Nandakaprakarana. Attributed to Vasubhāga: A Comparative Study of the Sanskrit, Lao and Thai Texts, Toronto 1978, S. 54–55; für eine Nacherzählung der laotischen Version auf Thai, siehe Kusuma Raksamani, Kannikar Wimonkasem, Churairat Laksanasiri, Nathan Lao Rueang Nang Tantai [Nang Tantai die laotische Erzählung], Bangkok 1986, S. 116–155. Für ein Beispiel des *Maṇḍuka-Pakaraṇam* aus einem laotischen Palmblattmanuskript des *Nang Tantai*-Textes, siehe Website der Digital Library of Lao Manuscripts (DLLM): Vat Savang Phonsai-nyalam, Bolikhamsai Province, Mueang Thaphabat District, Ms Nr. 11020511002_00, dllm_05859, <https://iiif.crossasia.org/s/dllm/manifests/30424/c/435393> [letzter Zugriff: 4.7.2025].

eigentlich als den einzig möglichen Weg, sich diesem historisch und künstlerisch so bedeutsamen Prachtmanuskript inhaltlich nähern und es für verschiedene Zielgruppen zugänglich machen zu können.

Die genaue Analyse der Beischriften durch Peera Panarut hat in Hinblick auf das Verhältnis des Berliner *Traiphum* zu den in Bangkok verbliebenen Manuskripten hochinteressante Ergebnisse zutage gefördert, die in der englischen Buchpublikation zur Sprache kommen und neue kunsthistorische Fragestellungen aufwerfen werden.

Dem Wunsch des kleinen Teams, weiterhin so arbeiten zu dürfen, konnte für 2025 mittlerweile durch die Weiterleitung großzügiger

Drittmittel von Seiten des Exzellenzclusters »Understanding Written Artefacts« am Centre for the Study of Manuscript Cultures (CSMC) der Universität Hamburg entsprochen werden. Für 2025 f. steht somit die Erforschung weiterer Meter *Traiphum* an. Fernziel ist die kollaborative Erforschung des gesamten Manuskriptes.

Abbildungsnachweis

1: Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Asiatische Kunst / Martina Stoye

2–14: Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Asiatische Kunst / Hagen Immel



Abb. 2 links

Abb. 2 rechts



Abb. 3 links

Abb. 3 rechts



Abb. 4 links



Abb. 4 Mitte

Abb. 4 rechts



๐ เหนือคตนะภูฏอง ๗ โยชนนิยตต์ขักก น้ไหลออกจากขักกิต
 หนึ่ง ๗ นั้นนิยตต์ขักกิต ๓ รบประเด้งก็ไหลไป โดยคตนั้น
 เสาเด้งกไหลแตกออกเป็นแม่น้ำน้อยใหญ่ไปทั่วเข้าเด
 บ้านเวฬุทั้งหมด
 กไหลไปยังพระมหากษัตริย์

๐ บุรุษน้ำงามมีภรรยา ๗ เทน
 ลูได้ ๗ โยชนประตักด้วย
 มีอุทอนหนึ่งพวงของมีบัว
 ได้ ๗... อยู่เด ๗



๐ เหนือคตนะภูฏอง ๗ โยชน
 นิยตต์ขักกิต ๗ โยชน
 เพราะคตอยู่ ๗ เทน
 น้มีขตนิยตต์ขักกิต ๓ รบประเด้งก็ไหลไป
 ปกติเมื่ออยู่ทมิฬให้รักนิยตต์ขักกิตพระจันท
 สดได้ชื่อในคตจากคตได้ ๗ โยชนนาคราชตัวน้อยอยู่รัก
 ยาทกเมื่อเด ๗ รบประเด้งก็ไหลไป ๗

๐ เทน
 เจ้าแห่ง
 ๐ คตประ
 น้สันท



Abb. 6 links

Abb. 6 rechts



Abb. 7 links

Abb. 7 rechts



Abb. 8 links

Abb. 8 rechts



Abb. 9 links

Abb. 9 rechts

Abb. 10 links



Abb. 12 links

Abb. 12 Mitte

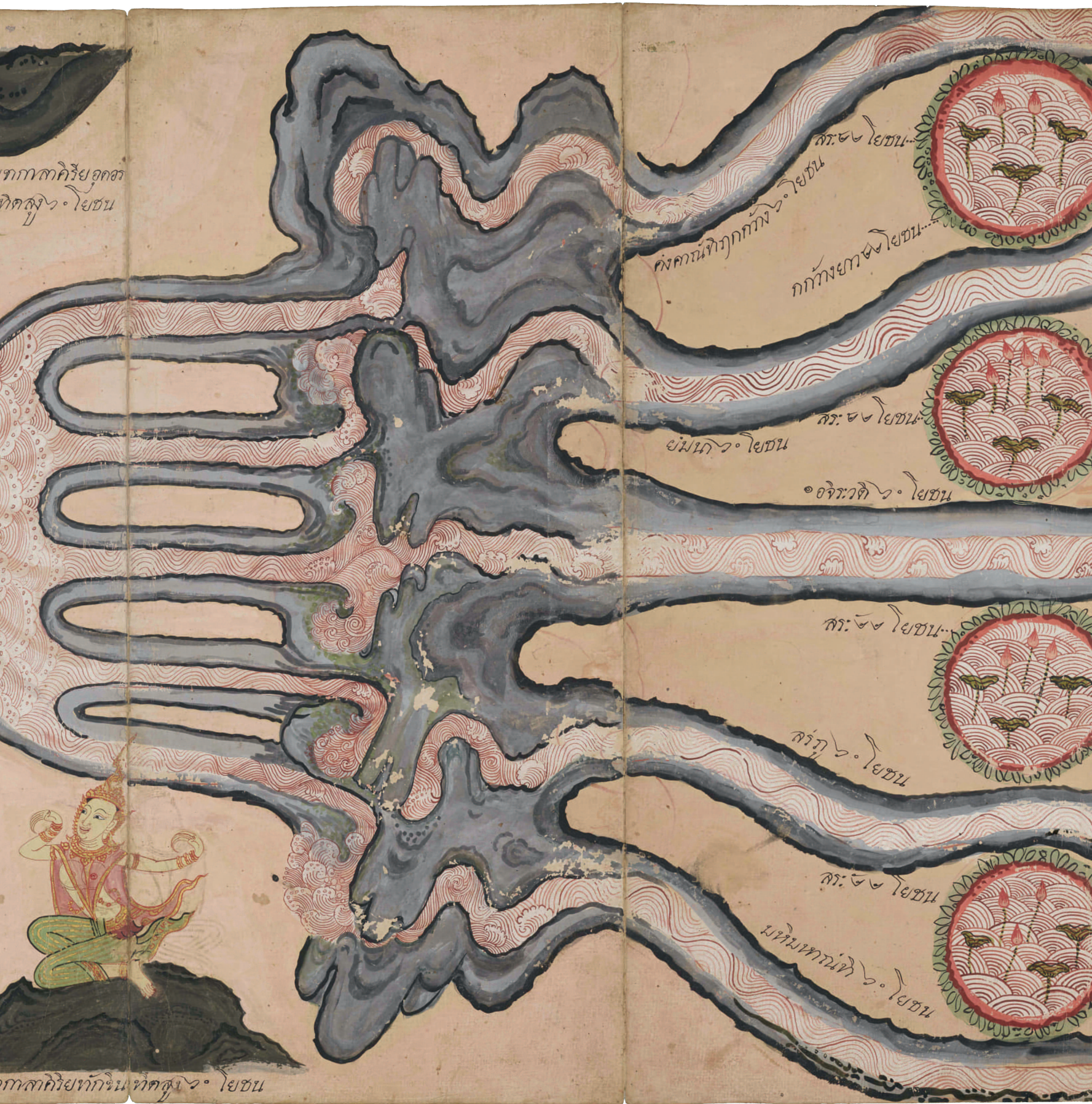


Abb. 12 rechts/Abb. 13 links

Abb. 13 Mitte

Abb. 13 rechts



Abb. 14 links



Abb. 14 rechts