

Ikonographie und Datierung der späteren Jagdszenen und Portraits Bundis

Im unillustrierten, die Ausstellung begleitenden Katalog der wohl großartigsten und umfangreichsten in Europa gezeigten Ausstellung indischer Kunst vom 29. November 1947 bis 29. Februar 1948 in London wird unter Kat. Nr. 540 eine Miniaturmalerei aufgelistet, die in der Folge häufiger als manch andere rajputische Malerei in der kunsthistorischen Literatur erwähnt werden sollte. Der Eintrag lautet: »Painting on paper: *Ladies shooting tigers from a tower*. Rajasthani, end of 18th century. 27,6×17,1 cm. Lent by State Museum Baroda«.¹ Als die von indischen Institutionen und Sammlungen ausgeliehenen Kunstgegenstände nach Abschluß der Ausstellung wieder in Indien eintrafen, gelangten etliche Stücke zunächst nach New Delhi, wo sie fotografiert wurden. Der entsprechende Eintrag im Fotoalbum des Archaeological Survey of India, Janpath, New Delhi, lautet unter 332/49 M: »Rajasthan. Ladies shooting Tigers from a Tower«. Im »commemorative catalogue« derselben Ausstellung heißt es unter Nr. 473 bezüglich desselben Bildes: »Ladies shooting tigers from a tower constructed over a round pool, with its luxuriant vegetation full of life. Rajasthani school: late 18th century. ... Lent by State Museum, Baroda (No. 189)«.² Die Malerei wird dann erstmalig als Farbtafel B gegenüber p. 88 im Katalog abgebildet. Auf diese Reproduktion bezieht sich W. G. Archer in seinem Katalog der Kanoria-Sammlung von 1957 bzw. 1958: »For a Kotah hunting scene involving ladies, see *The Art of India...* This latter picture is in clear Kotah style (Hervorhebung vom Verf.) and should be dated about 1790«.³ Nur ein bzw. zwei Jahre danach äußerte sich W. G. Archer erneut zu demselben Bild, datiert es jedoch einige Jahrzehnte später: »A picture reproduced in colour in *The Art of India...* shows a number of Kotah ladies shooting lions from the same kind of shooting-box erected by Durjan Sal in the eighteenth century. The lions have the striped tails noticeable in Bundi derivatives of Kotah pictures of about this period, but deer are treated with new and gentle vivacity. The picture in question is perhaps 1820 in date and may well be transitional to a later and more delicate manner«.⁴ Unter der schwarz-weißen Reproduktion derselben Szene datiert Archer das Bild sogar noch um ein Jahrzehnt später: »Kotah, c. 1830«.⁵

Entgegen diesen präzisen Herkunftsangaben wird das Bild im »Critical Catalogue of Miniature Paintings in the Baroda Museum« von 1961 nur unter den »other Rajput schools« aufgelistet und fand keinen Platz im mit »Bundi-Kotā Etc.« überschriebenen Artikel des Kataloges. Der Eintrag lautet: »34. P. G. 5a. 504. Tiger hunt. Ladies shooting tigers from a tower. Reproduced as Colour Plate B in London Royal Academy Catalogue opposite p. 88. Size: 11"×9½". Late 18th century A.D.«.⁶

Ganz anderer Meinung als W. G. Archer ist M. C. Beach, der dasselbe Bild der Malschule Bundis zuweist und um 1760 datiert.⁷ Dabei gibt er ein stilistisch vergleichbares Bild einer Privatsammlung an, das er unter fig. 40 reproduziert und es demselben Maler zuweist, der die 1947 erstmals ausgestellte Jagdszene schuf. Beach bemerkt auch, wie wir noch zu zeigen versuchen, völlig richtig, daß sich die Jagdszenen Bundis ziemlich von denen Kotas unterscheiden, sagt aber leider, daß die Landschaft nur ein »backdrop« sei, was weder für Bundi noch für Kota zutreffen dürfte. Linda Leach reproduziert nämliche Jagdszene im Baroda Museum, um sie einem Bild im Cleveland Museum zur Seite zu stellen, dessen Entstehung sie in Kota vermutet, ungeachtet der betreffenden Äußerungen Milo Beachs.⁸

Eine weitere Jagdszene, die wir demselben Atelier zuweisen wollen wie das nun mehrfach erwähnte Bild im Baroda Museum, publizierte der damalige Kurator für

indische Malerei im National Museum, New Delhi, in einem Katalog einer Ausstellung im Daimaru Department Store Tōkyōs und dem Hankyū Department Store Umedas. Das Bild des National Museums New Delhi wurde mit »Ladies hunting tigers, Bundi School, about 1760 A. D.« betitelt.⁹ Ein weiteres Bild des National Museums von New Delhi wurde kürzlich gleich zweifach von der derzeitig für die indische Malerei verantwortlichen Frau Dr. Daljeet publiziert. Das mit »Ladies hunting tigers« betitelte Bild, das wir demselben Atelier zuordnen wollen wie die Malerei im Baroda Museum und die von O. P. Sharma in Japan veröffentlichte Malerei, soll, Dr. Daljeet zufolge, in »Kotah, Rajasthan, circa A. D. 1760« entstanden sein. Wir lesen sogar: »Such scenes are characteristic of the *Kotah* school (Hervorhebung vom Verf.).¹⁰ Um diese Kostproben abzurunden sei schließlich auf ein weiteres Bild dieser Reihe hingewiesen, das, mit »A princess shooting a lion« betitelt, in »Bundi/Kotah, c. 1775« entstanden sein soll.¹¹

Wir sind bereits an anderer Stelle ausführlich auf die Problematik der Unterscheidung zwischen der Malschule Bundis einerseits und der Kotas andererseits eingegangen, wo wir für den allumfassenden Begriff »Bundikalam« plädierten, da wir es mit über einen längeren Zeitraum nachweisbaren ikonographisch einwandfrei eingrenzbaren Darstellungen zu tun hatten, die sowohl in Bundi als auch in Kota und anderen umliegenden stilistisch verwandten Malschulidiomen nachweisbar sind.¹² Hier aber liegt die Sachlage anders, da schon aus ikonographischen Gründen eine geographische Zuordnung zweifelsfrei erbracht werden kann. Wie schon in der Arbeit über die im Bundikalam gemalten Rāgamālās möchten wir auch hier zunächst eine Reihe von Bildern anbieten, deren thematisch geschlossener Zusammenhang nach Auflistung derselben sichtbar gemacht werden soll. Dabei werden nur die unveröffentlichten, bzw. zwar veröffentlichten, aber hierzulande schwer zugänglichen Beispiele mit Reproduktionen bedacht. Erwähnt werden in der Folge: der Bildtitel, wobei in Anführungszeichen gesetzte Titel der bzw. den Publikationen entnommen worden sind, ggf. der Aufbewahrungsort, die Maße und der Publikationshinweis.

Liste I

1. »Ladies hunting tigers«. National Museum, New Delhi 47. 110/1919. 23×17,7 cm (Höhe vor Breite, wie auch bei allen folgenden Angaben). Sharma 73, Cat. no. 38.
2. »A prince shooting a tiger from a hunting-lodge«. Verbleib unbekannt. 22,8×22,5 cm. Sotheby's Catalogue of Fine Oriental Miniatures..., 28. April 1981, lot 119, ganzseitige Abbildung p. 44.
3. Eine Dame legt auf einen Löwen an. Privatsammlung. 15,4×26,8 cm innerhalb der inneren schwarzen Umrandung; Blattmaße etwa 22,5×32,5 cm. Abbildung 1 und 7.
4. Ein Bundiherrscher in Damenbegleitung schießt von einem Turm auf einen Tiger. Bundi, alter Palast, Chitrashala, Raum N. Wandfläche B, Nordwestecke (zum Plan siehe Bautze 87a, Figur 47, woraus auch die Maße des hier gezeigten Ausschnitts ersichtlich sind). Abbildung 2.
5. »Ladies shooting tigers from a tower«. Baroda Museum P. G. 5a. 504. 27,6×17,1 cm (bzw. 11"×9½" folgend Gangoly 61, p. 125). Gray 50, col. Plate B (= Archer 59, Plate 44 = Leach 86, Figure 77 [E]).
6. Eine Dame legt auf einen Tiger an. National Museum, New Delhi. Maße innerhalb der inneren schwarzen Umrandung: 18,8×28,4; Blattmaße: 22,7×33,4 cm. Abbildungen 3 und 8.
7. »A princess shooting a lion«. Verbleib unbekannt. 18×28 cm. Pal 83, Farbtafel R 51. Wir haben das Bild im Original nicht gesehen.
8. »Ladies hunting tigers, *Kotah* (Hervorhebung v. Verf., um dieses Bild im Titel von I,1 unterscheiden zu können)«. National Museum, New Delhi, Acc. No. 57. 116/9. 24×33 cm. Daldžit 87, no. 27 (= Daljeet 88, p. 30). Abbildung 9 (Ausschnitt).

9. Eine Dame beim Zielschießen. Verbleib unbekannt. Maße nicht aufgezeichnet, die Blattmaße dürften aber die einer DIN A4-Seite kaum übertreffen. Abbildungen 4 und 10.
10. Ein Herr in Damenbegleitung legt auf einen Tiger an. Bundi, alter Palast, Chitrashala, Nordwestgalerie, Zone D, zwischen Pfeiler 31 und 30 folgend Bautze 87a, Fig. 47. Abbildungen 5 und 11.¹³
11. Eine Dame im Wasserpalast legt auf einen Tiger an. Bundi, alter Palast, Chitrashala, Nordostseite der Nordwestgalerie zwischen Pfeiler 36 und 31, Zone D, unteres Register, linkes Drittel. Randhawa 66, fig. 9, unteres Register, linkes Drittel oder Dhoundiyal 64, 1. Tafel, unten rechts.



Abbildung 1
Eine Dame legt auf einen Löwen an.
Privatsammlung

Allen diesen Darstellungen ist eine mit einem Gewehr¹⁴ auf etwas ziellende Person gemein, die stets in Damenbegleitung auftritt. Mit Ausnahme von I,9, wo eine Zielscheibe in Form einer Blume anvisiert wird, wird in allen anderen Fällen auf ein (von meistens zwei) Säugetier(en) angelegt, das entweder als Tiger oder als Löwe verstanden werden soll. Dabei wollen wir die streifenlosen Raubtiere als Löwen und die gestreifen Tiere als Tiger deuten.¹⁵ Der Künstler hat jeweils die Stimmung vor dem Schuß festgehalten, da Rauch und/oder Mündungsfeuer bzw. ein Einschußloch beim Jagdtier in keinem der aufgelisteten Bilder dargestellt worden sind. Wenn wir im folgenden einmal von I,9 absehen, entdecken wir in den verbleibenden Bildern unschwer neben der bereits erwähnten, von Damen begleiteten Person und den zwei Tigern/Löwen ein mit Lotos bewachseses Gewässer, aus dem ein krokodilähnlicher Kopf ragt (I,1; I,2; I,3; I,5; I,6),¹⁶ Wasservögel (I,1; I,2; I,5; I,6; I,7 und I,10), einen Pavillon (I,1; I,2; I,3; I,6; I,7; I,9 und I,11) als Teil eines Jagdschlosses bzw. einen schloßartigen Jagdturm (I,4 und I,5) oder einen Hochsitz (I,10), stets direkt am, wenn nicht sogar mitten im Wasser gelegen. Ein Jagdschloß dieser Art, direkt am Wasser erbaut und z. T. sich bis in das Wasser erstreckend, ist der Sukh Mahal am Südufer des nördlich Bundi gelegenen Jait Sagar (See), Abbildung 6. Der heute teilweise als Niederlassung des Bewässerungsamtes genutzte Bau war das Quartier Rudyard Kiplings anlässlich seines Besuches in Bundi 1887.¹⁷



Abbildung 2
Jagdszene am Gewässer
Wandmalerei im alten Palast, Bundi

Weitere Gemeinsamkeiten sind die üppige Vegetation und der hohe Gras- bzw. Bambuswuchs (nur in I,10) am Uferrand, durch das sich das Raubtier geschlichen hat, um zur Tränke zu gelangen. In sechs Bildern sind ausschließlich Frauen zu sehen (I,1; I,5; I,6; I,7; I,8; I,11), nur in einer Malerei sitzt ein Mann neben der Schützin (I,3) und in lediglich drei Fällen (I,2; I,4 und I,10) versucht ein Mann sein Jagdglück, stets in Begleitung mehrerer Damen, die mit dem Nachladen beschäftigt sind oder der Schützin bzw. dem Schutzen auf sonstige Art und Weise assistieren. Nur in I,4, einer Wandmalerei, die in der rechten Bildpartie sehr unter Wasserschäden litt, sitzt zur linken des Schützen eine ebenfalls einen Tiger mit einem Gewehr anvisierende Dame, die aber wegen der abgespülten Farben nur noch in ihren Umrissen erkennbar ist.

Die drei Wandmalereien (I,4, I,10 und I,11) zeigen neben der detailliertesten Miniaturmalerei (I,3) noch einen Mann (I,3) bzw. eine Frau (in den verbleibenden 3 Wandmalereien) mit einem gesattelten Pferd in der Nähe des Jagdschlosses bzw. Jagdpavillons. Zusätzlich entdecken wir wiederum in I,3; I,4 und I,10 ein Ruderboot im Gewässer, das wohl mit den Lotospflanzen eher stehend als fließend zu interpretieren ist. Stilistisch betrachtet, gibt es neben den ikonographischen Gemeinsamkeiten einige Unterschiede, die jedoch dem Betrachter nur am Original oder mit entsprechend aufwendigen Reproduktionen vermittelt werden können. Um wenigstens einen Teil der Beobachtungen nachvollziehbar machen zu können, haben wir von den selten veröffentlichten Malereien zusätzlich noch Ausschnittsvergrößerungen beigefügt. Es handelt sich dabei um die Abbildungen 7 bis 11.

Bei allen, auch stilistischen, Übereinstimmungen lassen sich die 11 Bilder der Liste I in drei Gruppen unterteilen. Die erste Gruppe setzt sich aus den Bildern I,1 bis I,5, die zweite aus den Bildern I,6 bis I,9 und die dritte aus den verbleibenden beiden Wandmalereien zusammen. Die Bilder der zweiten Gruppe unterscheiden sich von denen der ersten durch die weniger sorgfältige Ausführung im Detail, die

weniger lebendig wirkenden Personen, die mitunter sogar zu unausgewogenen proportioniert sind, und die weniger harmonisch komponierte Farbauswahl. Die Gesichter in der ersten Gruppe wirken abgerundeter und gefälliger, weil der Maler der Bilder der zweiten Gruppe in einigen Fällen z. B. Auge und Mund nicht im richtigen Winkel zueinander im Profil einsetzte. In einem Fall wagte der für die erste Gruppe verantwortliche Künstler sogar eine Dreiviertelansicht (Abbildung 7), die wir dem Verantwortlichen der zweiten Gruppe kaum zutrauen möchten, da er ohnehin die Augen seiner Damen länger, schmäler und somit ein wenig zu groß erscheinen läßt als sein Kollege der ersten Gruppe.

Mögen diese Unterscheidungskriterien an dieser Stelle wegen der zur Verfügung stehenden Abbildungen zu vage oder unpräzise erscheinen, so muß doch zugegeben werden, daß der oder die Maler der ersten Gruppe sich viel weniger vor Überschneidungen scheut als der oder die Künstler der zweiten hier vorgestellten Gruppe. So wird z. B. ein Teil der auf der Terrasse stehenden Personen der ersten Gruppe stets von einer niedrigen Brüstung oder Balustrade überdeckt, ein Grund, warum nur die Füße einer einzigen Dame der ersten Gruppe für den Betrachter sichtbar sind (I,2), wohingegen der Maler der zweiten Gruppe seine Damen jeweils so darstellte, als »schwebten« sie oberhalb der Balustrade. In den für gegenwärtige europäische Verhältnisse ohne erkennbare (europäische) Perspektive dargestellten Jagdszenen wirken daher die entsprechenden Damen der ersten Gruppe überzeugender, weil realistischer in Szene gesetzt. Ob zur Entstehungszeit der Bilder der rajputische Betrachter den Malereien der ersten Gruppe deswegen auch den Vorzug gegeben hätte, wissen wir nicht zu sagen. Die beiden Wandmalereien der dritten Gruppe dienen in erster Linie dem geographischen Nachweis einer bestimmten Form einer Jagdszene. Sie fallen stilistisch völlig heraus, da sie wahrscheinlich im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts noch einmal überarbeitet worden sind, wofür ein bestimmtes synthetisches, in den Malereien vorhandenes Blau spräche, das erst um die Mitte des 19. Jahrhunderts nach Indien gelangte. Der Mangel an Sorgfalt ist bei diesen später überarbeiteten Wandmalereien nur zu offensichtlich. Selbst Kipling berichtet noch von einer regen Maltätigkeit in der Chitrapala um 1887.¹⁸

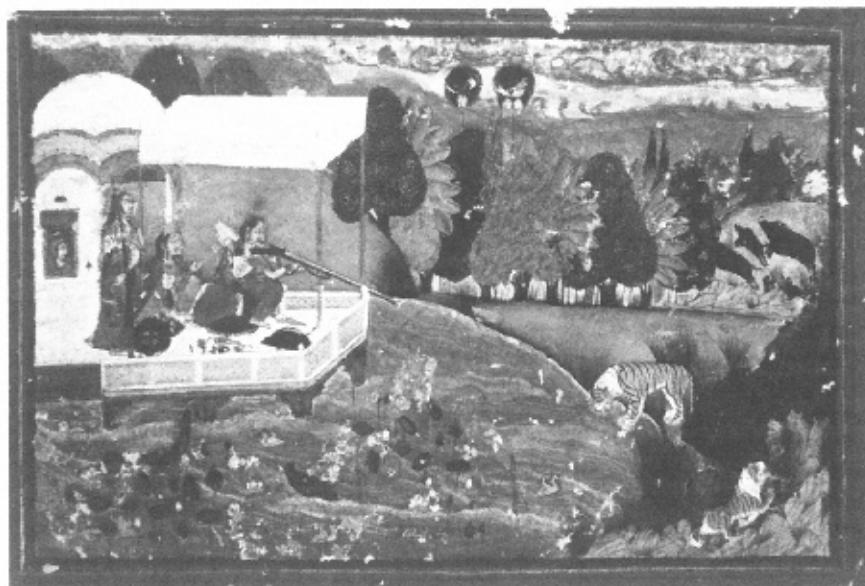


Abbildung 3
Jagdszene. Reproduziert mit freundlicher
Genehmigung des National Museum
of India, New Delhi

Es ist vor allem wegen der Wandmalereien der Liste I, weswegen wir die verbleibenden Miniaturen, über deren Herkunft, wie eingangs gezeigt, häufig, und zwar häufig falsch spekuliert worden ist, in Bundi bzw. von in Bundi ausgebildeten Malern entstanden wissen möchten,¹⁹ zumal uns stilistisch relevante Wandmalereien aus anderen Orten mit vergleichbarem ikonographischen Inventar bisher nicht bekannt sind.²⁰ Besonders hervorzuheben ist dabei die stilistische Homogenität von I,4 (Abbildung 2) und den anderen Bildern der ersten Gruppe von Liste I.



Abbildung 4
Eine Dame beim Zielschießen.
Privatsammlung

Die Datierung der hier behandelten Jagdszenen.²¹

An der schon 1974 bemerkten Abwesenheit nachweislich aus Bundi stammender, datierter Malereien hat sich bis heute nichts geändert.²² Wir wollen daher mit Hilfe der Wandmalerei auf eine Datierungsmethode zurückgreifen, die wir schon bei früherer Gelegenheit anwandten.²³ Den von einem Jagdturm zusammen mit einer Dame auf einen Tiger anlegenden Herrn entdecken wir vor Ort noch einmal auf derselben Wand, etwas links von dem hier (Abbildung 2) gezeigten Ausschnitt derselben Wandmalerei im fensterlosen Raum »N«, Zone C, Wandfläche B folgend Bautze 87a, Figur 47. Hier umgeben den Mann sogar etwa vierzig Frauen, von denen im Bildausschnitt (Abbildung 12) nur ein Dutzend zu sehen sind. Wasserpfeife rauchend genießt er eine Tanzvorführung mit musikalischer Darbietung. Auf der gleich nebenan gelegenen Wandfläche A innerhalb desselben Nebenraumes »N« (Bautze 87a, Figur 47), bildet der gleiche Mann den Mittelpunkt eines immensen Aufmarsches von berittenen Elefanten, Kamelen und Pferden neben zahlreichen Bewaffneten zu Fuß. Angeführt wird die Prozession auf der über 3,50 m langen Wandmalerei vom auf einem Elefanten getragenen orangenen Banner Rao Ratans, das Ende markieren fünf nebeneinander trottende Elefanten, die u. a. die königlichen Kesselpauken und die Fischstandarte tragen müssen. Unsere Abbildung 13 zeigt nur das Zentrum der gewaltigen Prozession mit dem fraglichen Herrscher zu Pferd. Die Wandmalerei ist zwar unbeschriftet, es gibt aber ein bisher unveröffentlichtes Vergleichsstück einer Privatsammlung, das uns denselben Mann

in vergleichbarer Pose in einer Miniaturmalerei zeigt, Abbildung 20. Die zweizeilige Nāgari-Beschriftung am oberen Bildrand lautet: *rāvarājājī śrī ameda (sic!) sīnghājī kī sabī / budī kā*, (»Bildnis des Rao Raja Umed Singh« und, von anderer Hand, »aus Bundi«). Da die Regierungs- bzw. Lebensdaten Umed Singhs von Bundi bekannt sind²⁴ und sich die Richtigkeit der Beschriftung von unserer Abbildung 20 mit ebenfalls beschrifteten und veröffentlichten Beispielen belegen lässt, könnten wir an Hand des geschätzten Alters des Bundiherrschers zumindest die stilistische Gruppe der in Liste I aufgeregten Malereien einigermaßen sicher datieren. Damit könnte dann ein Teil des Problems *ad acta* gelegt werden. Aber leider ist der Sachverhalt unter wissenschaftlichem Aspekt weit weniger simpel, als er zunächst erscheinen mag, da im Spiegel bisheriger Publikationen u.a. die Identifikation Umed Singhs von Bundi nicht gesichert scheint,²⁵ wie der folgende Exkurs zeigt.

1922 publizierte Samarendranath Gupta im »Catalogue of Paintings in the Central Museum Lahore« auf Plate VIII gegenüber Seite 107 unter H-30 eine der ersten Bundikalam-Miniaturen. Das Bild zeigt einen riesigen Eber, der gegen ein Pferd anrennt und es fast umzuwerfen droht, als ihm der Reiter, dem durch die Wucht des Ansturms schon die Pfeile aus dem Köcher fallen, einen kräftigen Säbelhieb neben dem Kopf versetzt. Wegen der ikonographischen Ähnlichkeit zu einem Bild im Victoria & Albert Museum in London (Archer 59, fig. 22) wird im »Catalogue of Paintings in the Lahore Museum« von 1976 eine entsprechende Identifikation nahegelegt.²⁶ Das Bild im Victoria & Albert Museum zeigt, folgend der Beschriftung auf der Rückseite, Umed Singh von Bundi,²⁷ das Bild im Lahore Museum jedoch dessen jüngeren Bruder, Dip Singh von Kapren, einen bisher nicht identifizierten Herrscher, dessen beschriftetes Portrait in der Sammlung der Nachfahren der königlichen Linie von Kapren wir hier erstmals als Abbildung 14 publizieren. Die 25,1 x 20,1 cm messende Miniatur ist auf der Rückseite eindeutig beschriftet:²⁸ Der bärtige, Wasserpfeife rauchende Herrscher ist Maharaja Dip Singh und der kleine Junge vor ihm ist Sultan Singh, Dip Singhs Sohn und späterer Nachfolger.²⁹



Abbildung 5
Tigerjagd vom Hochsitz
Wandmalerei im alten Palast, Bundi

Das Bild ist nicht nur von Bedeutung im Hinblick auf die korrekte Identifikation eines im Bundikalam gemalten Herrschers unter Anbetracht der Tatsache, daß die meisten Bundikalam Miniaturen in dieser Hinsicht nur sehr selten beschriftet sind, das Bild ist auch für die stilistische Entwicklung wichtig, da es zur ersten Gruppe der in Liste 1 aufgezählten Bilder gehört. Weitere Bilder desselben Herrschers, der im Juli 1760 die Seitenlinie von Kapren gründete,³⁰ sind uns aus dem Los Angeles County Museum of Art³¹ und dem Israel Museum in Jerusalem bekannt.³²



Abbildung 6
Das Jagdschloß »Sukh Mahal« in Bundi

Das Beispiel der beiden, einen spannenden Moment einer Eberjagd festhaltenden Miniaturen hat gezeigt, inwieweit ein- und dieselbe Komposition dazu benutzt werden kann, zwei völlig verschiedene Herrscher portraitaft darzustellen. Die Erkennung der Beibehaltung des ikonographischen Inventars unter Austausch der »Köpfe« ist für eine einwandfreie geographische und zeitliche Einordnung eines stilistischen Idioms naturgemäß von höchster Bedeutung. Bisher wurde nur die thematische Identität zur Identifikation einer im Bundikalam gemalten Person herangezogen, nicht aber das eigentliche Portrait. Daher dürfte es dann auch nicht mehr verwundern, wenn bei einer entsprechenden dritten Eberjagddarstellung der Reiter mit »Rao Umed Singh of Bundi« identifiziert wurde, obwohl er bei näherer Untersuchung es sicher nicht ist.³³ Auf andere Beispiele mit übereinstimmendem ikonographischem Inventar sei nur am Rande verwiesen.³⁴ Abgesehen von zu Verwechslungen einladenden Bildthemen mit identischem ikonographischem Inventar, sehen sich die beiden Bundiberrscher Umed Singh und sein Sohn Ajit Singh³⁵ in der Tat sehr ähnlich, was dann erwartungsgemäß auch zu Verwechslungen und Spekulationen im Hinblick auf die Identifikation des Dargestellten führen mußte. In bezug auf die mitunter amüsant wirkenden Verwechslungen möchten wir nur ein Beispiel zur Illustration herausgreifen. Am 17. Dezember 1969 versteigerte das Auktionshaus Sotheby & Co. in London unter lot 90 eine mit »Bishan Singh of Bundi (1772–1821)«³⁶ betitelte Miniatur, die in das frühe 19. Jahrhundert datiert wurde. Dasselbe Bild wurde dann im folgenden Jahr unter no. 63 im mit »Oriental Miniatures and Illumination« betitelten Bulletin von Maggs Bros. in London

publiziert,³⁷ wobei Identifikation und Datierung des offensichtlich unbeschrifteten Blattes von Sotheby's übernommen wurden. Ohne auf die Problematik der Identifikation Bishan Singhs von Bundi zu sehr eingehen zu wollen, sei auf ein sehr aufschlußreiches Bild einer Privatsammlung hingewiesen, das uns, der Beschriftung auf der Rückseite folgend,³⁸ Bishan Singh als Prinzen zeigt, Abbildung 15. Demnach wurde dieses Bild von seinem Vater, Ajit Singh, in Auftrag gegeben. In der Tat ist der Prinz noch sehr jung: zwei Diener müssen ihn festhalten, damit er nicht



Abbildung 7
Ausschnitt aus Abbildung 1

vom Pferd fällt. Der Schild wurde seiner Größe angepaßt, der Dolch mit dem Griff aus grüner Jade und den Juweleninkrustationen ist für das Kleinkind jedoch viel zu groß. Hinweisen möchten wir auf das rhombische, safrangelbe Mal auf der Schläfe, das auf keiner weiteren uns bekannten Darstellung des Herrschers zu sehen ist.³⁹ Dasselbe Mal aber sehen wir bei dem erwähnten von Sotheby's und Maggs publizierten Herrscher, den wir mit Ajit Singh, Bishan Singhs Vater identifizieren wollen. Das Bild gelangte 1980 wieder in den Handel, diesmal bei Christie's, wo es am 24. April als lot 134 unter den Hammer kam. Die Beschreibung ist zunächst vorsichtig: »A Bundi Raja. Bundi, circa 1760–1770«, endet aber unter Hinweis auf ein Vergleichsportrait mit »Probably Maharao Raja Umed Singh (ruled 1739–1770)«.⁴⁰

Nach dem Muster der vorgestellten Liste I möchten wir nun zwei weitere Auflistungen von Malereien vornehmen, die den Unterschied zwischen den Portraits Umed Singhs und Ajit Singhs darlegen sollen.⁴¹ Die Bilder unterliegen dabei keiner zwingenden chronologischen Ordnung, da altersbedingte physiognomische Veränderungen an Reproduktionen nur bedingt ablesbar sind.

Liste II (Portraits Umed Singhs von Bundi)⁴²

1. »Rao Umed Singh of Bundi with his sons«. Verbleib unbekannt (ex Cary Welch Collection), 37,0 × 28,7 cm einschließlich Umrandung. Archer 59, Plate 32 (= Sotheby & Co., 12th December 1972 lot 109 = Beach 74, Fig. 39). Beschriftet auf recto.⁴³

2. »Raja Umed Singh (Bundi)«. Verbleib unbekannt (ex Chandigarh Museum Collection 2548). Maße nicht erwähnt. Interpol File No.: 1410/OV/564/70, Control No.: B. 1182. Paris, November 1970, no. 88.
3. Umed Singh unter weißem Sonnensegel. Verbleib unbekannt. Maße nicht erfaßt.⁴⁴ Abbildung 16. Beschriftet auf verso.⁴⁵
4. Umed Singh unter rotem Sonnensegel. Jodhpur Fort Museum. Maße nicht erfaßt. Abbildung 17. Beschriftung nicht bekannt.⁴⁶
5. »Rao Umed Singh of Bundi attacking a wild Boar«. Victoria and Albert Museum, London. I. S. 554-1952. $7\frac{1}{4}'' \times 7\frac{1}{4}''$. Archer 59, Plate 22. Beschriftet.⁴⁷
6. Umed Singh im religiösen Gespräch. Privatsammlung. Maße innerhalb der schwarzen Umrandung: 21,1×12,4 cm; Blattmaße: 26,6×18,1 cm. Abbildung 18. Beschriftet auf recto.⁴⁸
7. Umed Singh verehrt mit Familienangehörigen Shri Ranganathji. Verbleib unbekannt. 27,3×20,6 cm. Sotheby Parke Bernet New York, June 30, 1980, lot 76.
8. Umed Singh hält ein Schwert. National Museum, New Delhi, 47.110/865.⁴⁹ Maße nicht bekannt. Abbildung 19. Beschriftet auf verso.⁵⁰
9. Umed Singh beim Ausritt. Privatsammlung. Maße innerhalb der inneren Umrandung 24,2×17,7 cm. Abbildung 20. Beschriftet.⁵¹

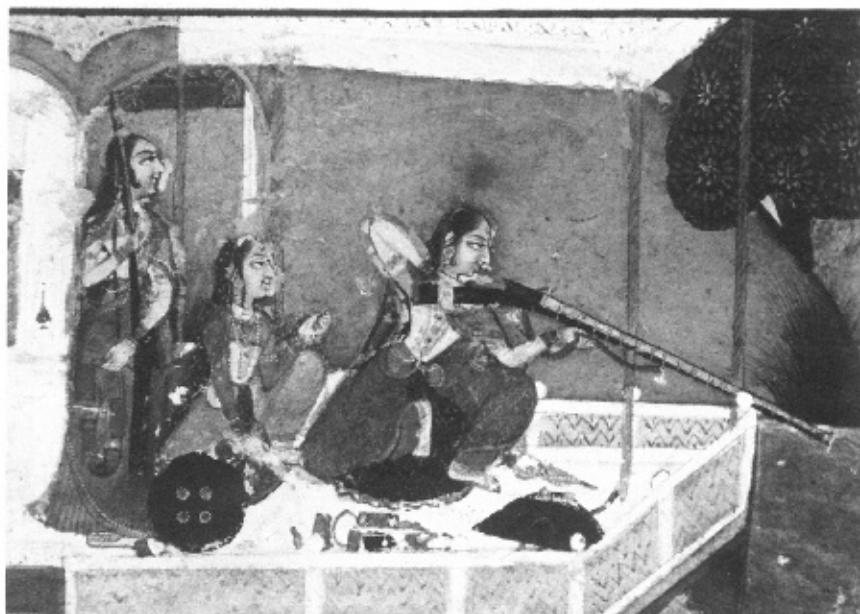


Abbildung 8
Ausschnitt aus Abbildung 3

Liste III (Portraits Ajit Singhs von Bundi)

1. Identisch mit II,1, in der Ajit Singh als Sohn Umed Singhs portraitiert wurde. Beschriftet auf dem rechten Rand, recto.⁵²
2. »Portrait of Raja Ajit Singh«. Verbleib unbekannt. 21,6×15,0 cm. Sotheby's New York, March 22, 1989, lot 119. Wahrscheinlich unbeschriftet.
3. Ajit Singh im Gespräch mit fünf Jugendlichen. Privatsammlung. Maße nicht notiert. Abbildung 21. Beschriftet auf dem Deckblatt.⁵³
4. Ajit Singh besucht in tierreicher Landschaft einen meditierenden Asketen vor seiner Hütte. Slg. von Gursharon und Elvira Sidhu. Maße innerhalb der inneren schwarzen Umrandung: 29,5×22,6 cm. Abbildung 22 (Ausschnitt). Unbeschriftet.

5. Ajit Singh auf einer Terrasse. Davids Sameling, Kopenhagen. Maße innerhalb der schwarzen Umrandung: $22,2 \times 14,2$ cm. Unpubliziert. Beschriftet auf verso.⁵⁴
6. Ajit Singh auf der Terrasse mit dem Schlauch einer Wasserpfeife in der rechten Hand.⁵⁵ Verbleib unbekannt. Bildmaße $25,4 \times 17,5$ cm. Blattmaße: $27,9 \times 23,5$ cm. Maggs Bulletin 17, 1970, no. 63 (= Christie's, April 24, 1980). Wahrscheinlich ohne Beschriftung.
7. Ajit Singh beim Ausritt zur Jagd. Privatsammlung. Maße innerhalb der inneren schwarzen Umrandung: $19,4 \times 26,3$ cm. Abbildung 23. Unbeschriftet.⁵⁶
8. »The murder of Maharana Ar Singh of Udaipur by Maharao⁵⁷ Ajit Singh of Bundi«. National Museum, New Delhi, 47.110/2028. Maße nicht erwähnt. Beach 72, Plate LXX und Ausschnitt, Plate LXXI oben (= Beach 74, Fig. 35 und Detail, Fig. 37). Inschrift nicht erwähnt.
9. Ajit Singh mit rotem Turban. Bhārat Kalā Bhavan, Banaras. Maße nicht verzeichnet. Abbildung 24. Beschriftet auf recto.⁵⁸



Abbildung 9
Detail einer Miniaturmalerei
im National Museum of India

Zur besseren Veranschaulichung der Identifikationsproblematik möchten wir ein weiteres, bisher unveröffentlichtes Portrait, Abbildung 25, vorstellen, das laut Inschrift den Kronprinzen Vijay Singh zeigt.⁶⁰ Wir wissen nicht, von welchem Staat Vijay Singh Kronprinz war. Obwohl er weder Umed Singhs Bruder⁶¹ noch Umed Singhs Sohn⁶² war, malte ihn der Künstler bzw. die Künstler Bundis so, als ob er zur königlichen Familie gehörte: er sitzt nach rechts gewandt gegen eine große Kissenrolle gelehnt, hält mit angewinkeltem linken Arm eine Rose in der Hand in einiger Entfernung vor seiner Brust, wobei seine rechte, fast an den Körper gelegte Hand in Unterleibshöhe den Schlauch einer Wasserpfeife umfaßt. Vor ihm liegen verschiedene Waffen. Hinter ihm steht ein Diener mit einem Wedel, und über ihm wird von vier Stangen ein Sonnensegel in Position gehalten, wobei die Verteilung der Stangen in optischer Hinsicht einem M. C. Escher alle Ehre zu machen scheint. Die aufgezählten Gegenstände und Personen entsprechen in ihrer Komposition bzw. Verteilung im Bild praktisch dem ikonographischen Grundinventar eines



Abbildung 10
Ausschnitt aus Abbildung 4

Abbildung 11
Ausschnitt aus Abbildung 5



Bundi-Standardportraits aus der Zeit von Umed Singh und Ajit Singh, denn die meisten hier aufgelisteten Bilder zeigen uns die historisch wahrnehmbaren Persönlichkeiten Bundis in derselben Art und Weise wie den weniger bekannten Kronprinzen Vijay Singh unserer Abbildung 25. Lediglich die Öffnung der linken Hand und die Höhe der rechten variieren leicht. So sehen wir den meist rotflächigen Baldachin mit orange-gelber Bordüre nicht nur auf Abbildung 25, sondern auch in II,3; II,4; III,3; dem Portrait Dip Singhs (Abbildung 14) und weiteren Personen.⁶³ Die erwähnte Stellung der Hände bemerken wir in II,1; II,2; II,3; II,4; II,6; II,8; II,9; III,2; III,3; III,5; III,6; III,7; III,9; Abbildung 14 und 25. Dabei ist es unerheblich,



Abbildung 12

Detail einer Wandmalerei in der Chitrashala innerhalb des alten Palastes von Bundi

Abbildung 13

Prozession. Ausschnitt einer Wandmalerei in der Chitrashala im alten Palast Bundis



ob wir einem Stand-, Sitz oder Reiterporträt gegenüberstehen, die Position der Hände bleibt mehr oder weniger unverändert, nur die Art der von der Hand bzw. den Händen gehaltenen Gegenstände ist variabel. (Zügel, Gebetskranz, Lanze, Taschentuch, Messer, Blume, Mundstück der Wasserpfeife). Wie gewollt die Art dieser Abwechselung ist, zeigt zum Beispiel die Rose in der linken Hand Vijay Singh's (Abbildung 25): Von der geöffneten Hand müßte die Rose längst herabgeglitten sein. Es bestand zumindest von der Planung des Bildes her zunächst gar nicht die Absicht, den Kronprinzen Vijay Singh mit einer Rose zu verewigen. Ihm wurde sie in, bzw. strenggenommen vor die Hand gelegt, weil seine Zeitgenossen



Abbildung 14
Maharaja Dip Singh und Sohn.
Miniaturlaerei in der Sammlung
von Maharaja Kesti Singhji von Kapren

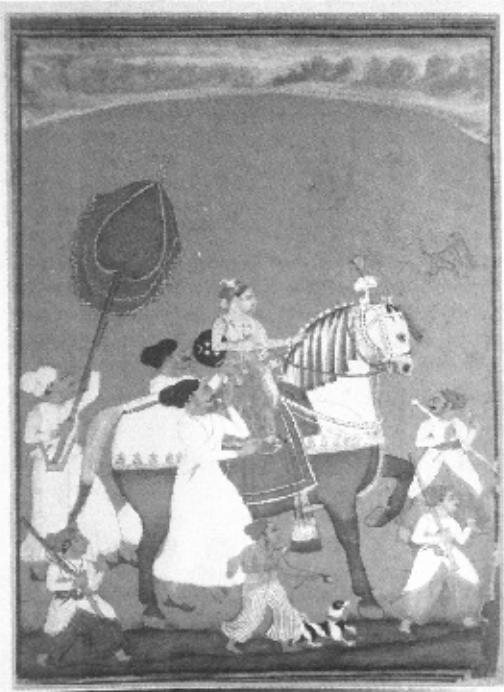


Abbildung 15
Maharajkumar Bishan Singh von Bundi.
Privatsammlung



Abbildung 16
Maharao Raja Umed Singh. Privatsammlung



Abbildung 17
Maharao Raja Umed Singh unter rotem
Sonnensegel. Jodhpur Fort Museum

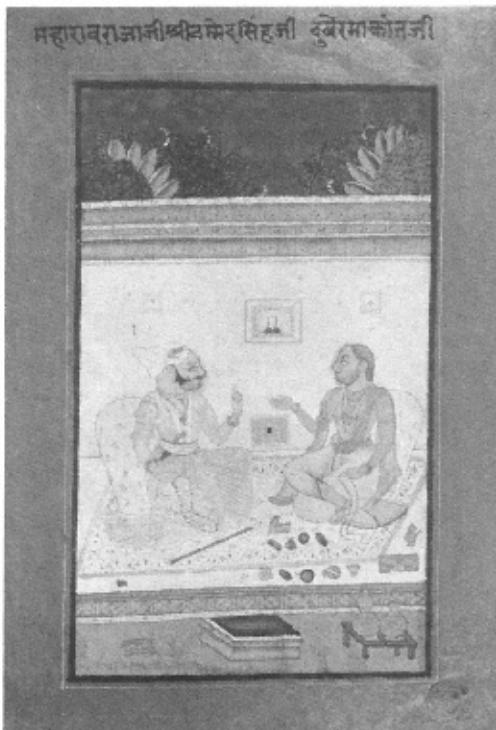


Abbildung 18
Umed Singh von Bundi im Gespräch.
Privatsammlung



Abbildung 19
Standportrait Maharao Raja Umed Singhs.
Reproduziert mit freundlicher Genehmigung
des National Museum of India, New Delhi

Dip Singh (Abbildung 14), Umed Singh (II,1; II,2; II,3; II,4; II,6;) und Ajit Singh (III,2; III,3; III,5; III,6; III,9) auch eine Blüte, meist die einer Rose, mit ihrer linken Hand zu halten pflegen. Wenn wir die Hauptpersonen der hier vorliegenden Abbildungen 14, 21 und 25 miteinander vergleichen, stellen wir unschwer fest, daß sie in ihren Umrissen unter Einschluß der Drapierung des Stoffes des transparenten Gehrockes (Jämā) praktisch identisch sind, was wir übrigens auch von mehreren anderen der hier aufgezählten Portraits behaupten können, bei den erwähnten Abbildungen ist jedoch die Übereinstimmung besonders eklatant.⁶⁴ Hätten wir bei den Abbildungen 14, 21 und 25 nicht die identifizierenden Beischriften, könnten wir annehmen, daß es sich bei der porträtierten Person um ein- und denselben Mann in drei verschiedenen Altersstufen (Oberlippenbart: Abbildung 21; Koteletten + Oberlippenbart: Abbildung 25; Schnurrbart und Vollbart: Abbildung 14), bzw. drei verschiedenen Bartmoden folgend, bei stilistischer Homogenität handelt, da bei genauerer Betrachtung alle drei Portraits derselben Hand zuzuweisen sind. Bei allen Gemeinsamkeiten, etwa in bezug auf die Körperhaltung und Gestik des Dargestellten und der beschränkten Variationsbreite der Variablen (Sonnendach, Ballustrade, vor dem Porträtierten niedergelegte Waffen usw.), all dies zum ikonographischen Inventar gehörig, gibt es dennoch Unterschiede, die sich dem Betrachter erst am Original mitteilen. Diese Unterschiede betreffen sowohl die Physiognomie als auch die Gestaltung des Turbans und seinen aufgesteckten Schmuck. Der Turban ist neben der Physiognomie des Dargestellten der Schlüssel zu dessen Persönlichkeit.⁶⁵



Abbildung 20
Maharao Raja Umed Singh zu Pferd.
Privatsammlung

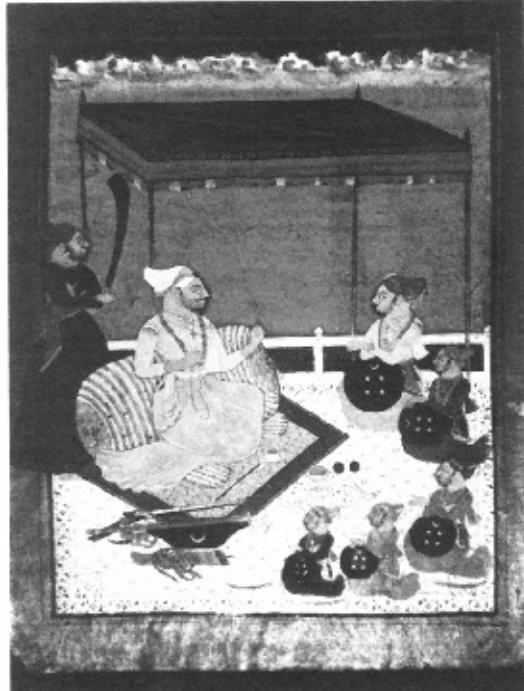


Abbildung 21
Ajit Singh von Bundi im Gespräch.
Privatsammlung

Auch dem ungeübten Betrachter wird bei einem Vergleich klar, daß die Turbane der Herrscher in den genannten Abbildungen 14, 21 und 25 zumindest in bezug auf ihre Verzierung völlig unterschiedlich sind. Unbeschriftete Porträts von im Bundi-kalam gemalten Herrschern lassen sich daher nur mit Hilfe eines Korpus identifizieren, der aus zeitgenössischen Bildern mit nach Möglichkeit ebenso zeitgenössischen Beschriftungen besteht, wobei die Bilder möglichst im Original betrachtet werden müssen. Nach dem Studium derartiger Korpora bildet sich beim europäischen Betrachter eine gewisse Kennerschaft aus, die ihm bei aller Ähnlichkeit eine Identifikation auch unbeschrifteter Porträts ermöglicht. Dies erklärt, warum die wenigsten erhaltenen Porträts beschriftet sind: der rajputische Auftraggeber bzw. Connoisseur kannte sowohl seine Zeitgenossen, weil er mit ihnen lebte bzw. leben mußte, als auch seine Vorfahren, weil er mit deren Porträts aufgewachsen war. So besuchten wir in Rajasthan mehrere Nachfahren der einstigen Könige und Fürsten, die alle ihre Miniaturmalereien (angeblich) längst den Museen übereignet haben, aber sich nie von den Porträts der Vorfahren trennen würden,⁶⁶ die wir in Augenschein nehmen konnten. Selbst heute bereitet es für manche der älteren Nachfahren rajputischen Adels keine Schwierigkeit, ein unbeschriftetes Portrait eines mitunter verwandschaftlich oder politisch entfernten Vorfahren namentlich zu benennen, da sie den »Identifikationsschlüssel« ohne nachzudenken beherrschen, um den sie jeder Verwalter einer Sammlung alter rajputischer Malerei beneiden kann. Der Maler konnte bei aller Arbeitsökonomie (kodiertes oder sonstwie feststehendes ikonographisches Inventar) also auf die wahrnehmbare Wiedererkennbarkeit seiner Porträtierten nicht verzichten, weswegen wir entgegen der unleugbaren Standardisierung der Darstellungen von tatsächlichen Porträts, zumindest im rajputischen Sinne, sprechen müssen. Die Unterschiede zwischen Umed Singh und Ajit Singh sind dann nach entsprechendem Studium etwa wie folgt



Abbildung 22
Ajit Singh besucht einen Asketen. Detail
einer Miniaturmalerei. Privatsammlung

festzuhalten: Ajit Singh hat eine geradere und etwas spitzere Nase als sein Vater, dessen Nasenrücken durch eine Abänderung des Stirn-Nasenwurzelübergangs im Vergleich zu den »Altersportraits« Ajit Singhs mehr nach außen gewölbt zu sein scheint. Die bärigen Gesichter Ajit Singhs wirken feister, der untere Teil der Koteletten breiter als bei Umed Singh. Nach dem Mord an Maharana Ari Singh bekommt Ajit Singh ein unübersehbares Doppelkinn, das besonders in III,7 bis III,9 zu sehen ist. Das kleine Doppelkinn, das Umed Singh kurz vor seiner Abdankung bekam, wird nur sehr dezent angedeutet und ist in den vorliegenden Reproduktionen kaum auszumachen.

Unfehlbarer als die Veränderung der Profillinie des Gesichts sind die Unterschiede in der Gestaltung des Turbans beider Herrscher. Zu Regierungszeiten seines Vaters unterschied sich der Turban Ajit Singhs hinsichtlich seines äußeren Umrisses von dem Umed Singhs überhaupt nicht, aber dafür umso mehr in bezug auf seine Musterung und Farbe. Umed Singhs Turban ist, von einer Ausnahme (II,4) abgesehen, weiß und nur sehr dezent – wenn überhaupt – gemustert (II,1). Ajit Singhs Turban ist, von zwei Ausnahmen (III,3; III,5) abgesehen, stets farbig und/oder mit dem typischen Hara-Zickzackmuster versehen. Bei den beiden Ausnahmen fällt der Schmuck des Turbans ins Gewicht, wobei wir den Sarpech über der Stirn unberücksichtigt lassen können: Umed Singh hat oft eine einfache Juwelenaigrette⁶⁷ ohne Perlenschnurpommel in den hinteren Teil des Turbans gesteckt (II,3; II,4; II,5; II,7; II,8). Im Gespräch mit dem religiösen Mann verzichtet er völlig auf diesen Turbanschmuck (II,6), den er aber in II,1 mit einer Perlenschnurquaste bestückt. In II,9 tritt eine goldene, pommelartige Quaste mit zwei Lagen perlenloser Goldschnüre an die Stelle der Aigrette. Die Form des Turbans bleibt mit dem am oberen Umriß leicht angedeuteten Übergang zum »Hörnchen« bzw. zur Spitze am Hinterkopf gleich. Nach Abdankung Umed Singhs ändert sich die Turbanform Ajit Singhs entscheidend: ist sie zunächst noch mit der des Vaters identisch (III,3),⁶⁸ weicht sie plötzlich unter stärkerer Betonung der Spitze am Hinterkopf ab. Besonders deutlich wird der Unterschied beim Vergleich der beiden Reiterportraits, vorliegende Abbildungen 20 und 23.⁶⁹ Neben der Form ist es der Schmuck,



Abbildung 23
Ajit Singh beim Jagdausritt. Privatsammlung

der dem Turban Ajit Singhs eigen ist. So hat er z. B. neben der Juwelenaigrette eine lange Quaste (III.1), eine zweite Aigrette (III.5) oder ein aus mehreren kurzen, sich nach unten auffächern den Perlensträngen bestehendes Schmuckstück dem Turban hinten aufgesteckt, das von dem PoinTEL an der Aigrette herabhängt. Entgegen der Schwerkraft scheinen dabei die jeweils hinteren Perlenstränge in der Luft zu schweben, was bei III.7 noch durch die Bewegung des Pferdes erklärbar wäre, nicht aber bei III.4. Dreifach übereinander gelagerten Perlensträngen begegnen wir in III.6. Selbst wenn Vater und Sohn einmal in zwei verschiedenen Bildern dasselbe oder ein ähnliches Schmuckstück am Turban angebracht haben sollten, reicht immer noch die Form der Koteletten, die Beschaffenheit der Kinnpartie oder die Farbe des Turbans aus, um beide Herrscher voneinander zu unterscheiden.

Die hier vorgenommene Identifikation Umed Singhs erlaubt uns noch einmal mehr, den in I.4 dargestellten Herrscher, der mit dem in Abbildungen 12 und 13 dargestellten Mann identisch ist, mit nämlichem Umed Singh gleichzusetzen. Wir haben bereits darauf hingewiesen, daß die Chitrashala in der Regierungszeit Umed Singhs errichtet wurde.⁷⁰ Läßt sich aufgrund der Tatsache, daß Umed Singh im Mai 1770 die Regierungsgeschäfte aufgab, auch die stilistisch erste Gruppe der in Liste I aufgeführten Jagdszene zeitlich ebenso eingrenzen? Wir gehen davon aus, daß Umed Singh sich noch während seiner Regierungszeit an den Wänden des fensterlosen Nebenraumes N der Chitrashala verewigen ließ, da er die Malereien sicherlich auch als Kunstwerke genießen wollte, zumal er nach seiner Abdankung den Palast verließ und außerhalb der damaligen Stadtgrenzen Bundis sich für den Rest seines Lebens niederließ.

Die in Liste I aufgeführten Bilder wurden nach kompositorischen und stilistischen Gesichtspunkten, d. h. nicht nach einer etwaigen, zeitlichen Aufeinanderfolge hintereinandergestellt. So ist etwa der Jagdpavillon in I.2 nur eine spiegelbildliche Wiedergabe von I.1, der zeitlich frühesten publizierten Form der hier behandelten Jagdszenen. Wie in I.4 gibt es auch in I.2 einen Mann, der mit dem Zielen auf einen Tiger beschäftigt ist. Bei genauerer Betrachtung stellen wir fest, daß jener Mann zwar *wie* Ajit Singh aussieht (Doppelkinn, farbiger, gemusterter Turban, absteckende Perlenschnüre an der Aigrette), es aber in Wirklichkeit wahrscheinlich nicht ist, weil seine Turbanform dagegen spräche (vergl. etwa mit Abbildung 23). Da wir



Abbildung 24
Raoraja Ajit Singh von Bundi. Reproduziert mit freundlicher Genehmigung des Bharat Kala Bhavan, Banaras

Abbildung 25
Maharajkumar Vijay Singh. Privatsammlung

von der Originalität bzw. Echtheit von I.2 auch aufgrund der Reproduktion überzeugt sind,⁷¹ bleibt nur Grund zu der Annahme übrig, daß der Künstler absichtlich den Jäger nicht bis zur Identifizierbarkeit individualisierte. Diese Annahme überrascht nicht, da wir auch in einer bekannten Rāgamālā einem Mann begegnen, der wie Rao Bao Singh von Bundi aussieht, es bei näherer Untersuchung aber nicht ist.⁷² Dennoch bietet die Art der Angleichung an den jeweils herrschenden König bzw. Auftraggeber ein Datierungskriterium, da die Malerei nicht viel früher entstanden sein kann als die spätesten im Bild festgehaltenen Elemente in bezug auf die Kleidung des regierenden und somit die Mode bestimmenden Herrschers. Dies ist ein Datierungskriterium, das auch außerhalb des Bundikalam bei ansonsten undatierten Malereien eine einigermaßen verlässliche zeitliche Einordnung zuläßt. Wichtig ist lediglich die stilistische Übereinstimmung zwischen zu datierendem Bild und datiertem bzw. sich selbst datierendem Portrait.⁷³

Die Jagdszenen Bundis aus der Zeit Umed bzw. Ajit Singhs waren somit wahrscheinlich in bezug auf die transportablen Miniaturmalereien ein nicht an historische Gegebenheiten gebundener Malvorwand, wie etwa die zahlreichen Bundikalam-Rāgamālās. Für diese Annahme spräche I.3, in dem ebenfalls ein Mann sich zu den Damen gesellt hat, der im Gegensatz zum Herrn in I.2 und I.4 nur als passiver Beobachter in Erscheinung tritt (Abbildung 7). Dieser Zuschauer weiblicher Schützenkunst sieht in der Tat genauso aus wie die männlichen Darstellungen in einer Rāgamālā, die derselben Hand bzw. demselben Atelier zuzuschreiben sind wie die ersten fünf Malereien der Liste I. Abzüglich des Schnurrbartes begegnen wir demselben Typ von Mann z. B. auf Folio 29 der um 1768 oder etwas früher entstandenen Rāgamālā.⁷⁴ Hingewiesen sei dabei vor allem auf den sowohl in Abbildung 7 als auch Folio 29 erkennbaren linken Arm, der einer wie weiblich gerundeten Brust angesetzt ist. Die Anonymität männlicher Personen in derartigen

Jagdszenen dürfte auf die Miniaturmalerei beschränkt geblieben sein, da diese praktisch, im Gegensatz zu den Wandmalereien, den Palast verlassen konnten. Damit stehen die Jagdszenen Bundis im Gegensatz zu denen Kotas, in denen nicht nur der Jäger in der Regel von der Darstellung her eindeutig identifizierbar ist, die gegenüber Bundi großformatigeren, fertigen Malereien sind auch mit entsprechenden, meist zeitgenössischen Inschriften versehen, die neben den Namen der Dargestellten auch den Ort und ein genaues Datum nennen. In mehreren Fällen wird bei zwischen 1780 und 1840 datierten Jagdszenen Kotas sogar der Maler namentlich genannt, eine Angabe, die wir bei den in Bundi entstandenen Jagdszenen ebenfalls sehr vermissen. Für die Herrscher Bundis war daher das Malenlassen von Jagdszenen eher eine Herausforderung an den Maler, der seine Künste unter Ausschöpfung der kompositorischen Möglichkeiten innerhalb des ikonographischen Inventars unter Beweis stellen mußte. An die für die Herrscher Kotas arbeitenden Maler wurden darüberhinaus größere Anforderungen gestellt, da eine tatsächliche Begegnung mit wiedererkennbaren Jägern in einer wiedererkennbaren Landschaft künstlerisch von ihnen in Szene gesetzt werden mußte. Wegen der durchgehenden Anonymität der Damendarstellungen in der Malerei Bundis des 18. Jahrhunderts waren wir gezwungen, auf die Darstellung von Männern zurückzugreifen, deren zeitliche Einordnung eine Datierung stilistisch homogener Malereien erlaubt. Mit Hilfe der hier behandelten Portraits, die stilistisch größtenteils mit den Malereien der stilistisch ersten Gruppe der Jagdszenen übereinstimmen, kann besagte Gruppe zwischen 1768 und 1773 datiert werden, wobei eine Dehnung dieses Zeitraumes um etwa 10 Jahre sowohl nach hinten als auch nach vorne wegen des Nichtvorhandenseins zweifelsfrei datierten Materials möglich ist. Eine weitere Dehnung, die bis in die neunziger Jahre des 18. Jahrhunderts reichen könnte, ist aufgrund des Stiles der zeitgenössischen Portraits Bishan Singhs nicht in Erwägung zu ziehen.

Die im anderen Stil gemalten Jagdszenen der Liste I, Bilder I,5 bis I,8, sind mangels datierbarer männlicher Personentypen im Bild nur mit Schwierigkeiten zeitlich eingrenzbar. So begegnen wir dem in I,8 dargestelltem Mann auch in einer mehrfach veröffentlichten, großformatigen Malerei,⁷⁵ die ihrerseits aber momentan auch kein zuverlässiges Datierungskriterium anbietet als die Eingrenzung auf die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts, wenn nicht sogar noch etwas später. Der in der $34,5 \times 65,5$ cm messenden Malerei wohl zweifach dargestellte Mann könnte als Auftraggeber für I,6 bis I,8 in Frage kommen, da nicht nur seine Darstellung mit der in I,8 übereinstimmt, sondern das Bild auch in Hinblick auf Art und Weise der Ausführung von Details mit den unter I,6 bis I,8 aufgezählten Bildern in engen Zusammenhang zu bringen ist. Entweder hat einer der bisher nicht bildlich nachgewiesenen Prinzen Bundis ein eigenes Atelier unterhalten können, das Bilder wie I,6 bis I,8 produzierte, oder aber ein von Bundi unabhängiger Herrscher eines geographisch Bundi nahestehenden, mehr oder weniger souveränen Staates hat in Bundi unterwiesene Maler in seine Hauptstadt kommen lassen. Diese Annahme wird durch das Vorhandensein eines illustrierten, 1761 datierten Hitopadeśa-Manuskriptes gestützt, das für den Sohn Sardar Singhs von Uniara, einem Naruka-Staat mit gleichnamiger Hauptstadt gemalt wurde. Am Ende des Haupttextes lesen wir, daß der Maler, dessen Namen mit Dhano angegeben wird, ein Bewohner Bundis war, also dort auch unterrichtet worden sein mußte, weil sein Stil dem von Bundi äußerst nahesteht und es zuvor keinen vergleichbaren Malstil in Uniara gab.⁷⁶ Welcher und ob überhaupt einer der beiden Erklärungsversuche richtig ist, wird die weitere Forschung mit bisher noch unbekanntem Material ermitteln.

Anmerkungen

¹ Catalogue 47, p. 51.² Gray 50, p. 122.³ Archer 57, p. 43. Die Ausgabe von 1958 unterscheidet sich von der von 1957 nur durch das Vorwort, die genauere Angabe der Druckerei auf der letzten Umschlagsseite und vor allem der Titelseite. Der Text von W. G. Archer ist in beiden Ausgaben unverändert.⁴ Archer 59, p. 51.⁵ Archer 59, fig. 44. Die Damen auf dem Turm fanden auch in einer völlig anderen Komposition Verwendung, siehe Sotheby Parke Bernet, New York, December 9, 1980, vorderer Umschlag.⁶ Gangoly 61, p. 125.⁷ Beach 74, pp. 20–21.⁸ Leach 86, p. 200, Figure 77 (E), p. 200f.⁹ Sharma 73, no. 38. Dieser Katalog sollte nicht mit dem Katalog einer weiteren Miniaturenausstellung verwechselt werden, die im März desselben Jahres im City Museum & Art Gallery Hong Kong stattfand und für die ebenfalls in erster Linie O. P. Sharma verantwortlich war.¹⁰ Daljeet 1988, p. 30. Publiziert auch in Daldžit 87 unter Nr. 22, wo die Akzessionsnummer mit 57. 1169 angegeben wird.¹¹ Pal 83, R 51.¹² Bautze 87a, S. 29–36.¹³ Den linken Rand dieser Wandmalerei zeigt noch Randhawa 66, fig. 9 in der oberen rechten Ecke.¹⁴ Ob es sich bei dieser Jagdwaffe um eine Lumentflinte oder ein Steinschloßgewehr handelt, geben die Malereien wohl nicht mit letzter Sicherheit zu erkennen. Gegen eine Lumentflinte spräche die Abwesenheit der im Normalfallen um den Kolben gewickelten, glimmenden Lunte, ein klassisches Beispiel einer mogulischen Werkstatt ist Gahlin 86, no. 6 (= Okada 89, no. 31) zu entnehmen. Für eine Lumentflinte hingegen spräche die in den meisten Fällen zu beobachtende Haltung der um den Kolben gelegten Hand und eine glimmende Lunte, die hinter dem Schützen in I,4 von der sitzenden Dame gehalten wird. Für tatsächlich vorhandene rajputische Jagdgewehre, die sich gut mit denen der Malereien im Hinblick auf ihre Form und Gestaltung vergleichen lassen, siehe z. B. Ricketts/Missilier 88, Nos. 177–178 oder Purdon-Clarke 10, nos. 52, 53, 62, 190, 216, 242, 323, 324, 407, etc.¹⁵ I,7 ist gewissermaßen nur eine reduzierte Version von I,6. Eine Gegenüberstellung macht hier den Unterschied zwischen Tiger (I,6) und Löwen (I,7) besonders deutlich, da die Tiere, von den Streifen abgesehen, ansonsten völlig identisch sind. Die¹⁶ »tiger« in I,1 dürften daher eher als Löwen anzusehen sein, weil, wie bei allen entsprechenden Tieren der Liste I, nur die Schwänze gestreift sind, nicht aber der Körper. Daß Tiger und Löwe verwechselt wurden, läßt sich u. s. durch die in Rajasthani gebräuchliche Bezeichnung »Sher« (Hindi: *śera*, n. mas.) erklären, die sowohl einen Tiger als auch einen Löwen bezeichnet. Einen Zwitter zwischen Tiger und Löwe illustriert Bautze 87b, col. Plate p. 87.¹⁷ Daß das in diesen Bildern dargestellte Wasserreptil tatsächlich als Krokodil verstanden werden soll und nicht etwa als *Makara*, beweist eine wohl im Kaprent-Idiom des Bundikalam gemalte Krokodiljagd, in der selbst der Kopf nebst Körper mehr einem Phantasiertier ähnelt als einem realen Krokodil. Die rechte der beiden Beschriftungen am oberen Rand ist zwar zum großen Teil ausgekratzt worden, um den Namen des Herrschers unkenntlich zu machen (um somit die Sammlung zu vertuschen, aus der das Bild ursprünglich stammt), gibt aber noch die Silbenfolge »sīghājī magārām kī sikara...« was soviel wie »N. N. Singh auf Krokodiljagd« bedeutet. Das Bild wurde mit einer ganzseitigen Reproduktion zunächst seitenverkehrt in Sotheby's, 11. 10.1982, lot 89 auf p. 28 reproduziert und danach in Christie's, 28. November 1983, lot 31, p. 15.¹⁸ Kipling hinterließ eine eindrucksvolle Beschreibung dieses Bauwerks, siehe Kipling 04, p. 155ff.¹⁹ Kipling 04, p. 180f.²⁰ Hierfür spräche auch die Tatsache, daß zwei der Miniaturmalereien der Liste 1 mit dem Stempel der Sammlung des Maharaja von Bundi auf der Rückseite versehen sind.²¹ Über die Ikonographie der Jagdgründe Kotas sprachen wir während des XXIV. Deutschen Orientalistentages 1988 in Köln. Das auf den ersten Blick sich anbietende, häufig publizierte Vergleichsbild im Cleveland Museum of Art, zuletzt publiziert im Heeramanec 84, col. Plate 68 (seitenverkehrt) und Leach 86, Colour Plate XIII, Details auf p. 199, 202 und den farbigen Schutzumschlag, weicht in der Haltung des Armes der den Kolben umfassenden Hand völlig ab. Weist der entsprechende Ellenbogen der Bundimalereien der Liste I in allen Fällen nach oben, so weist er in Bild des Cleveland Museums of Art nach unten, wo der Rückstoß des Gewehrs tatsächlich von der Schulter bzw. dem Oberarm aufgefangen werden soll.²² Neben den hier behandelten Jagdszenen Bundis gibt es noch eine Reihe anderer

Jagdszenen, die aufgrund der vergleichbaren stilistischen Homogenität ebenfalls in Bundi entstanden sind. Es handelt sich hier um diejenigen Miniaturmalereien, in denen meist die Damen zu Pferde Ebern, Löwen oder sogar Bären nachjagen. Siehe z. B. British Museum Ms 1958 10-11, eine weitere zeitgenössische Version desselben Bildes in Beach 74, fig. 40, eine Variante desselben Bildes im Baroda Museum, abgebildet in Devkar 57, col Plate XVIII (zur Beschriftung auf der Rückseite siehe Gangoly 61, p. 119f.), eine vierte Version erschien schließlich auch im Kunsthändel, siehe Sotheby's 28th and 29th April, 1981, lot 95, ganzseitige Abbildung p. 36. Im Stil der beiden letztgenannten Bilder gibt es in der Royal Asiatic Society eine Löwenjagd der Sammlung Tod (Skelton 59, Plate VI = Archer 59, Plate 31) von der es ebenfalls eine weitere, stilistisch übereinstimmende Version im Kunsthändel gibt (Maße: 22,0 × 28,5 cm innerhalb der inneren schwarzen Umrundung). Das erwähnte Bild der Royal Asiatic Society ist dabei nicht unwichtig, weil es vor 1823 entstanden sein muß, dem Jahr, in dem Colonel James Tod Indien verließ. Eine unpublizierte Miniaturmalerei im Bharat Kala Bhavan, Banaras, zeigt eine entsprechende Bärenjagd zu Pferde im Stil der ersten Gruppe der Liste I. Die Beschriftung am oberen Rand des Blattes lautet: *rāvarājā umeda syamghajī huḍī kā kī khavāsi gu-māna / raya samaja rāya*. Ein stilistisch nahestehendes, unpubliziertes Blatt des Kunsthändels, eine Hirschziegenantilopenjagd zu Pferde mit einem ein Kaninchen verfolgenden Hetzhund darstellend, ist auf der Rückseite ebenfalls mit *khavāsi rāvarājā umeda samghajī kī sakāra khala / gu-māna rāi...* angeschrieben, wobei wir hier in allen Fällen ein *ya* wie *kha* transkribiert haben. Es scheint, daß der Leibdiener (*khavāsi*) Umed Singhs von Bundi (*buʃmjdī*) ein Liebhaber dieser Jagdszenen war.

²² Beach 74, p. 21: »We know at present of no dated Bundi paintings of the eighteenth century...«

²³ Siehe Bautze 87, S. 162, v. a. S. 162 oben.

²⁴ Umed Singh wurde am 17. Juni 1729 als erster Sohn der Phul Kumari, Tochter Anupam Singhs von Begun, Mevar, geboren. Phul Kumari war die dritte (von insgesamt fünf) Ehefrauen Maharao Raja Budh Singhs von Bundi. In zeitlicher Reihenfolge war er der vierte Sohn Budh Singhs. Als Budh Singh am 26. April 1739 in Baghpura, einem drei Meilen von Begun entfernt liegenden Dorf verstarb, konnte Umed Singh nicht die Nachfolge antreten, da er sich seit etwa zehn Jahren

schon im Exil von Begun befand. Nach langem Hin und Her wurde Bundi schließlich am 18. Oktober 1748, von den Okkupationstruppen aufgegeben. Fünf Tage später, so heißt es in der wichtigsten Quelle, soll dann Umed Singh zum Herrscher Bundis gekrönt worden sein. 1770 dankte er zu Gunsten seines ältesten Sohnes ab und führte das Leben eines umherwandernden, militant wirkenden Asketen. Nach vielen Pilgerreisen verstarb er am 25. August 1804. Siehe Miśraṇa, ṣaṭṭama khaṇḍa, p. 289f. und den gesamten ṣaṭṭama khaṇḍa; Śyāmala-dāsa 1886, bhāga 2, p. 116ff., Gahalota 60, pp. 82-89; Bautze 87a, S. 317-323; Tod 20, Vol III, pp. 1499-1518.

²⁵ Obwohl z. B. der für die Erfassung der Wandmalereien Süd-Ost-Rajasthans verantwortliche Herr Brij Mohan Singh Parmar zumindest wissen sollte, daß die Chitrashala Bundi zur Regierungszeit Umed Singhs erbaut wurde (siehe Miśraṇa, ṣaṭṭama khaṇḍa, p. 3753f.), identifiziert er den hier unter Abbildung 12 reproduzierten Herrscher mit Umed Singhs Enkel, Raoraja Bishan Singh, siehe Parmar 85, p. 87.

²⁶ Catalogue 76, p. 75, no. 209.

²⁷ Archer 1as (Archer 59, p. 13): »Maharao Umed Singhji Bundiwalla, 10«. Wir hingen lesen: *rāvarājā umeda sīghajī budī ha-dā* (?) und darunter von anderer Hand: *krī* 10. Das letzte Wort der ersten Zeile ist nicht eindeutig lesbar. Das *krī* der zweiten Zeile steht für *kīmata*, einer Preisangabe also.

²⁸ *Māhārājā śrī dīpa sīghajī / kuvaraī śrī sultāna sīghajī* (Maharaja Dip Singh, Prinz Sultan Singh) und von anderer Hand darunter, in bezug auf Dip Singh: *śrī vudha sīghajī kā veṭā / śrī adarata sīghajī kā potā* (Sohn des Budh Singh, Enkel Anurad Singhs), daneben dann, von selber Hand in bezug auf Sultan Singh: *śrī dīpa sīghajī kā veṭā / śrī vudha sīghajī kā potā* (Sohn Dip Singhs, Enkel Budha Singhs). Darunter schließlich die Ziffern 67.

²⁹ Sultan Singh trat die Nachfolge etwa 1790 an.

³⁰ Siehe Bir Singh, o. J., p. 1 f. Diese, von Bir Singh »Memorial« genannte Schrift durfte zwischen 1888 und 1894, den Regierungsjahren des angesprochenen Vizekönigs von Indien, den 5. Marquess von Lansdowne verfaßt worden sein. Siehe Mersey 49, pp. 106-107.

³¹ Die bisher unpublizierte Miniatur (Akz. Nr. M86.417.2) ist mit *māhārājā dīpa sīghajī kaparanam kā* beschriftet.

³² Weiner 80, no. 186 (= Bitterman 81, die mit »boar hunt« betitelte Farbtafel).

³³ Sotheby & Co., 27th March, 1973, lot 258, Abb. gegenüber p. 43.

³⁴ Für ein entsprechendes Bild, das Dip Singh von Kapren in späteren Jahren zeigt, siehe Sotheby & Co., 7th July, 1975, lot 113. Vergl. auch Ehnbom/Topsfield 87, no. 22, Farbtafel p. 52; Sharma 73, no. 44, an Dip Singh erinnernd; und Bitterman 81, die mit »Maharaja Prem Singh attacked by a wild boar« betitelte Farbtafel. Weitere Beispiele sind uns aus Privatsammlungen bekannt, vergl. Bautze 87a, S. 188f.

³⁵ Ajit Singh soll 17 Jahre alt gewesen sein, als er am 6. Mai 1770 zum Herrscher Bundis ernannt wurde. Am 9. Mai 1773 erstach er hinterrücks Maharana Ari Singh von Mevar (Miśraṇa, aṣṭama khaṇḍa, p. 3795). Er selbst starb wenig später am 8. Mai 1773 folgend Śyāmaladāsa 1886 bhāga 2, p. 118, der als den Todestag nach dem indischen Kalender den *vikramī 1830 vaisākha śukla 16* angibt. Gahalota 60, p. 90 gibt ein um einen Tag früheres Todesdatum Ajit Singhs an, indem er bei seiner Umrechnung auf unseren Kalender auf den 6. Mai 1773 kommt.

³⁶ Bishan Singh war der zweite Sohn von insgesamt fünf Söhnen Ajit Singhs. Der älteste Sohn der ersten Gemahlin verstarb kurz nach der Geburt, weswegen dann Bishan Singh der älteste überlebende Sohn war (Miśraṇa, aṣṭama khaṇḍa, p. 3760f.). Er regierte, wahrscheinlich zunächst von seinem Großvater, Umed Singh, unterstützt, vom 17. Mai 1773 bis zum Tage seines Todes, den 15. Mai 1821. Vergl. Gahalota 60, pp. 90–95.

³⁷ Maggs 70, p. 81.

³⁸ *Kavara bisana singhaji*. Das Bild misst innerhalb der inneren schwarzen Umrandung 25,3 × 18,6 cm.

³⁹ Zwar gibt es eine Reihe von Bishan-Singh-Porträts in Privatsammlungen, auf die sich unsere Identifikation stützt, die Bilder sind jedoch alle unveröffentlicht. Die uns bekannten publizierten Porträts sind entweder gar nicht oder falsch identifiziert worden. Siehe Sotheby's 8th and 9th October 1979, lot 88, ganzseitige Tafel p. 53. Die in der Beschreibung erwähnte Beschriftung auf der Rückseite lautet: *māhārājā rāvājī śrī bisana singhaji*. Ein weiteres Portrait Bishan Singhs publizierte E. Isacco (Isacco 86, ganzseitige Abbildung p. 29). Das Bild ist jedoch nicht nur Seitenverkehrt reproduziert, es wurde noch, wenn auch mit Vorsicht, nicht korrekt identifiziert (»Il s'agit sans doute d'un portrait d'Ajit Singh»).

⁴⁰ Christie's April 24, 1980, p. 69.

⁴¹ Wir haben nicht alle Bilder im Original sehen können und wären daher nicht überrascht, wenn trotz größter Mühe sich

ein Ajit Singh unter die Bilder Umed Singhs und umgekehrt eingeschlichen haben sollte. Dicke Vorsicht ist geboten, da selbst die Kollegen in Rajasthan auf große Schwierigkeiten bei der Unterscheidung beider Porträts stoßen, wie das Beispiel II,4 zeigt, das als Ajit Singh ausgestellt ist.

⁴² Wir berücksichtigen nicht diejenigen Porträts, die nach der Abdankung Umed Singhs im Jahre 1770 entstanden. Diese Porträts sind sehr leicht am fehlenden Schmuck im Turban zu erkennen, ferner ließ sich Umed Singh einen Backenbart stehen, der im Laufe der Zeit immer grauer wurde, bis er schließlich völlig weiß war. Ferner kann er leicht an den zahlreichen Waffen erkannt werden, die er stets herumtrug; eine entsprechende Beschreibung hinterließ James Tod (Tod 20, Vol. III, p. 1510f.). In den Beschriftungen wird Umed Singh meistens einfach mit *śrījī*, einem Ehrentitel, bezeichnet. Vergl. z. B. British Museum 1956 7-14-031; Shastri 61, no. 201 (das Bild befindet sich jetzt im Madho Singh Museum Trust, Kota und ist eine mit leichten Abweichungen versehene Variante des Bildes im British Museum); Sotheby's, 9th October, 1978, lot 302; Randhawa 66, fig. 3. Weitere Bilder sind uns aus Privatsammlungen bekannt.

⁴³ *25 śrī rāvājā umeda singhaji rava vudha smghaji (sic!) kā beṭā rāvā adrārāta smghajī kā potā*.

⁴⁴ Blattgröße etwa zwischen DIN A5 und DIN A4.

⁴⁵ *Rāvājā śrī umeda singhaji*. Diese Beschriftung ist von selber Hand wie die oberste Beschriftung auf der Rückseite von unserer Abbildung 14. Darunter, von anderer Hand, die gängige Angabe *śrī vudha singhaji kā veṭā / śrī adarāta singhajī kā potā*.

⁴⁶ Die Übereinstimmungen von II,3 und II,4 sind zu offensichtlich, um hier aufgezählt werden zu müssen.

⁴⁷ Siehe oben Anmerkung 27.

⁴⁸ *Mahārāvā rājājī śrī umeda singhaji*. Sein Gegenüber heißt *duberamakāntajī*.

⁴⁹ Wir haben die Zeichnung nicht im Original geschenkt. Die angegebene Akzessionsnummer steht auf der Rückseite der Fotografie, die uns das National Museum freundlicherweise zuschickte. Unter derselben Akzessionsnummer bestellten wir laut Datei im National Museum von New Delhi allerdings ein »Bust Portrait of Rao Chhatrasalji, late 17th century, 23,7 × 15,8 cm«.

⁵⁰ Wir haben mit Hilfe eines Spiegels die Beschriftung vom Foto her erfolglos zu lesen versucht. Was immer die Beschriftung auch mitteilen mag, die Identifikation Umed Singhs steht in diesem Falle

außer Frage.

⁵¹ Siehe im Text weiter oben.

⁵² *Maharaji kavalra śri ajita smghaji.*

⁵³ *Rāvarājā śri ajita sīghājī* und darunter die Zahl 79.

⁵⁴ *Ravarajaji śri ajita sīghājī.*

⁵⁵ Das Bild unterscheidet sich von III,5 nur durch die bessere Ausführung und die Tatsache, daß Ajit Singh hier den Schlauch der Wasserpfeife mit der rechten Hand anstatt der linken hält.

⁵⁶ Es befinden sich auf der Rückseite des Blattes nur Unterschriften aus unserem Jahrhundert, die darauf hinweisen, daß sich die Malerei einst in der Sammlung des Maharaja von Bundi befand. Derartige Beschriftungen sind in unserem Zusammenhang hier von der Dokumentation ausgeschlossen, da sie in keinem Falle zeitgenössisch sind.

⁵⁷ Der Titel »Maharao« trifft nicht zu. Es war der Titel der Herrscher Kotas beginnend mit Maharao Bhim Singh im zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhundert. Der korrekte Titel ist Maharao Raja oder Raoraja.

⁵⁸ Die Akzessionsnummer wird in den Publikationen nicht verzeichnet und beruht auf unseren Recherchen in den Archiven des National Museum. Eine am Rand intakte, aber minderwertigere Version ist im Kunsthandel.

⁵⁹ *Divāna rāvarājā ajita simhājī būndī kā.*

⁶⁰ *Mārājakāmvarājī śri vīje sīghājī // kumvārajī śri umeda sīghājī*, auf dem oberen roten Rand in stark abgegriffener Nāgarī.

⁶¹ Umed Singhs Vater, Maharao Raja Budh Singh, hatte sechs Söhne, und zwar Deva Singh, Bhagvant Singh, Padma Singh, Ummed Singh, Chandra Singh und Dip Singh, folgend Śyāmaladāsa 1886, bhāga 2, p. 117.

⁶² Umed Singh hatte vier namentlich bekannte Söhne: Ajit Singh, Bahadur Singh, Sardar Singh und Trilok Singh, siehe Miśra, saptama khaṇḍa, p. 3290 oder Śyāmaladāsa, bhāga 2, p. 118.

⁶³ Vergl. z. B. Soustiel/David 74, no. 49, p. 52 oder Maggs Bulletin 24. December 1975, no. 215, p. 173.

⁶⁴ Nur die Sitzhaltungen in III,5 und III,6 sind identisch und weichen von der Standardsitzhaltung bei Portraitsituation ab. Aufgrund unveröffentlichter Vergleichsportraits aus demselben Atelier, das auch für die Mehrzahl der hier aufgelisteten Bildnisse verantwortlich ist, geht hervor, daß die in III,5 und III,6 benutzte Art der Darstellung der untergeschlagenen Beine nur eine weniger häufig benutzte Form der standardisierten Sitzportraits ist.

⁶⁵ Der Verlust des Turbans kam einem Gesichtsverlust gleich. Ein sich auflösender

Turban bedeutet Gefahr für seinen Träger. Bei aller Nacktheit hat ein Mann, wenn wir den Bundikalam-Malereien glauben wollen, nie seinen Turban abgenommen. Erst im 19. Jahrhundert wurde es in Kota Mode, daß das weltliche Staatsoberhaupt bei bestimmten Zeremonien seinen Turban vor der Staatsgottheit abnehmen mußte.

⁶⁶ Dies könnte erklären, warum in erster Linie Rāgamāla-, Bārahmāsā- und Rasi-kapriyā-Illustrationen des Bundikalam in Museen und Privatsammlungen vorzufinden sind.

⁶⁷ Ein Sarpech ist stets mehrteilig und mit einer Schnur oberhalb der Stirn am Turban festzubinden. Eine Aigrette ist immer einteilig und wird dem Turban aufgesteckt. Zur Illustration einer Juwelenaigrette in einer Miniaturmalerei siehe Christie's, 24. November 1987, lot 84, das als »Jewel« bezeichnete Objekt in der Bildmitte. Siehe auch Sotheby's, 13th/14th June 1988, lot 398.

⁶⁸ Dieses dürfte das letzte uns bekannte Bild sein, in dem Ajit Singh, vom Schnurrbart abgesehen, ohne Bartwuchs bzw. Koteletten gezeigt wird. Die ihn auf dem Deckblatt als Herrscher ausweisende Beschriftung »Raoraja« könnte etwas späteren Datums sein. Demnach wäre III,3 ein Bildnis Ajit Singhs als Prinz. Tod erwähnt (Tod 20, Vol. III, p. 1509) im Zusammenhang mit den Regierungsantrittsfeierlichkeiten Ajit Singhs das Abschneiden seiner Haare einschließlich des Schnurrbarts, den wir – mehr oder weniger stark ausgeprägt – in allen Portraits sehen können. Erstaunlich ist der sich innerhalb der kurzen Regierungszeit Ajit Singhs entwickelte ausgeprägte Bartwuchs.

⁶⁹ Von der Reproduktion her weniger stark angedeutet wirkt die Turbanspitze in unserer Abbildung 23. Die eigentliche schwarze Umrißlinie des Turbans zeigt das hintere Ende so gekrümmt wie bei den anderen, späteren Portraits Ajit Singhs auch. Das hastige, ungenaue Ausmalen mit roter Farbe allerdings verwischte die Krümmung etwas.

⁷⁰ Siehe Anmerkung 25, *supra*.

⁷¹ Was wir von I,7 nicht unbedingt zu behaupten bereit sind.

⁷² Siehe Bautze 86, fig. 1 und p. 87.

⁷³ So kann z. B. eine der qualitätsvollsten Rāgamālas aus Bikaner (vergl. Bautze 87b, p. 41, no. 16) weder viel früher noch viel später datiert werden als die datierten Portraits Anup Singhs von Bikaner (1669–1698), da der Künstler einen wie Anup Singh ausschenden Mann in der Illustration des Rāgas Mālavakauśika nämlich Rāgamāla darstellte; vergl. So-

theby's, 26th November 1986, lot 134 mit Gray 49, Plate II (= Goetz 50, col. frontispiece), mit Gray 49, Plate IV (= Goetz 50, fig. 77) oder Christie's, July 21, 1971, lot 156, Plate 13.

⁷⁴ Folio 29 ist abgebildet in Vatsyayan 82, fig. 124. Die Rāgamālā wird unter Aufzählung der bis 1985 publizierten Folios zusammenfassend in Bautze 87a, s. 88–90 behandelt. Die umfangreichere vergleichbare Rāgamālā ist 1768 in Kota entstanden, wobei wir die in Bautze 87a, S. 88–90 abgehandelte Rāgamālā als Prototyp und nicht als zwangsläufig spätere, auf 36 Bilder verkürzte Kopie der 1768 vollendeten Rāgamālā verstehen wollen. Zur datierten Rāgamālā von 1768 siehe auch Beach 74, Fig. 42. Sofern sich dies von

den Reproduktionen her beurteilen lässt – unsere Versuche, die 1768 vollendete Rāgamālā in Udaipur zu sehen, wurden bisher von offizieller Seite bereitgestellt – ist die 36er Fassung der datierten Rāgamālā niemals voller ausgeführt.

⁷⁵ Pal 76, no. 36 (= Waddington 78, no. 16 = Christie's, 16 October 1980, lot 157). Um Ajit Singh, wie Christie's bei dem Dargestellten vermuteten, handelt es sich hier mit ziemlicher Sicherheit nicht. Eventuell käme sogar der junge Umed Singh in Betracht.

⁷⁶ Vergl. Topsfield 81, wo ein »Jai Savant Singh« wohl als Auftraggeber genannt wird, ferner Losty 82, no. 101, p. 131 und Losty 86, no. 58, p. 66f.

Bibliographie

- W. G. Archer: *Indian Paintings from Rajasthan. Catalogue of an Exhibition of Works from the Collection of Sri Gopi Krishna Kanoria of Calcutta*. London: The Arts Council of Great Britain, 1957.
- W. G. Archer: *Indian Paintings from Rajasthan. From the Collection of Sri Gopi Krishna Kanoria of Calcutta*. Washington D. C.: Smithsonian Institution, 1958.
- W. G. Archer: *Indian Painting in Bundi and Kota*. London: Her Majesty's Stationery Office, 1959 (Museum Monograph No. 13).
- J. Bautze: Portraits of Rao Ratan and Madho Singh Hara. In: *Berliner Indologische Studien* 2, 1986, pp. 87–106.
- J. Bautze: *Drei »Bundi«-Rāgamālās. Ein Beitrag zur Geschichte der rajputischen Wandmalerei*. Stuttgart: Franz Steiner Verlag Wiesbaden, 1987 (Monographien zur indischen Archäologie, Kunst und Philologie, Band 6).
- J. Bautze: *Indian Miniature Paintings c. 1590–c. 1850. Exhibition Catalogue*. Amsterdam: galerie Saundarya Lahari, 1987.
- M. C. Beach: Painting of the later eighteenth Century at Bundi and Kota. In: *Aspects of Indian Art*, ed. by P. Pal, Leiden: E. J. Brill, 1972, pp. 124–129.
- M. C. Beach: *Rajput Painting at Bundi and Kota*. Ascona: Artibus Asiae Publishers, 1974 (Artibus Asiae Supplementum XXXII).
- Bir Singh: *To His Excellency Henry Keith Petty-Fitz Maurice, Marquess of Lansdowne, E. C. M. C., Viceroy and Governor General of India. The humble Memorial of Maharaja Bir Singhji*. O. O. o. J.
- R. Bittermann: *Royal hunters and divine lovers – Indian miniatures from the Israel Museum collection*. Jerusalem: The Israel Museum, 1981.
- Catalogue of the Exhibition of Art chiefly from the Dominions of India and Pakistan 1947–1949. London: Royal Academy of Arts, 1947.
- Messrs. Christie, Manson and Woods. London. Sale Catalogues of Oriental Manuscripts and Miniatures. Zitiert nach Jahren und Verkaufsdaten.
- D. Daldžit: Miniatjurnaja zivopis'. In: *Klassiceskoe iskusstvo Indii s 3000 g. do n. z. do XIX v. n. z., Festival' Indii v SSSR, cast'-I skul'ptura, cast'-I miniatjurnaja zivopis'*. Moskva, 1987.
- D. Daljeet: *The Glory of Indian Miniatures*. Ghaziabad: Mahindra Publications, 1988.
- V. L. Devkar: Some Recently Acquired Miniatures in the Baroda Museum. In: *Bulletin (of the) Museum and Picture Gallery Baroda*, Vol. XII, 1955–1956, Baroda 1957, pp. 19–24.
- B. N. Dhoundiyal: *Rajasthan District Gazetteers: Bundi*. Jaipur: Government of Rajasthan, 1964.
- D. Ehnbom / A. Topsfield: *Indian Miniature Painting. To be exhibited for sale by Spink and Son Ltd. . . . Wednesday 25th November to Friday 18th December 1987*. London: Spink and Son Ltd., 1987.
- J. Gahalota: *Rajapūtāne kā itihāsa (panca bhāgām mem) dvītiya bhāga: būrṇḍī koṭā taṭha sirohī rājyom kā itihāsa*. Jodhpura: Hindi sāhitya mandira, 1960.
- S. Gahlin: *L'Inde des légendes et des réalités. Miniatures indiennes et persanes de la Fondation*

- Custodia collection Frits Lugt.* Paris: Institut Néerlandais, 1986.
- O. C. Gangoly: *Critical Catalogue of Miniature Paintings in the Baroda Museum*. Baroda: B. L. Mankad for the Muscum and Picture Gallery Baroda, 1961.
- H. Goetz: *The Art of Architecture of Bikaner State*. Oxford: Bruno Cassirer, 1950.
- B. Gray: *Indian Miniatures. Catalogue of an Exhibition of Works from the Collection of H. H. The Maharaja of Bikaner*. London: The Arts Council of Great Britain, 1949.
- B. Gray: Painting. In: *The Art of India and Pakistan, a commemorative catalogue of the exhibition held at the Royal Academy of Arts London. 1947–1948*. Edited by (Sir) Leigh Ashton. London: Faber and Faber Ltd., 1950.
- A. N. Heeramanneck: *Masterpieces of Indian Painting from the former Collection of Nasli M. Heeramanneck*. o. O.: Alice N. Heeramanneck, 1984.
- E. Isacco: L'art de la Miniature Indienne. In: *L'Estampeille*, No. 188, Janvier 1986, pp. 22–33.
- R. Kipling: *From Sea to Sea and other Sketches. Vol. I*. London: Macmillan and Co. Ltd., 1904.¹
- Catalogue of Paintings in the Lahore Museum. Vol. I: Mughal & Rajasthani Schools*. Lahore: Director, Lahore Museum, 1976.
- L. Y. Leach: *Indian Miniature Paintings and Drawings*. Cleveland, Ohio: The Cleveland Museum of Art, 1986 (The Cleveland Museum of Art. Catalogue of Oriental Art. Part One).
- J. P. Losty: *The Art of the Book in India*. London: The British Library, 1982.
- J. P. Losty: *Indian Book Painting*. London: The British Library, 1986.
- Maggs Bros. Ltd. London. Catalogues and Bulletins of Oriental Art. Zitiert nach Bulletin, Volume und Erscheinungsjahr.
- V. Mersey: *The Viceroys and Governors-General of India 1757–1947*. London: John Murray, 1949.
- S. M. Miśraja: *Vamśa Bhāskara*. (Ed. by:) Rāmakarṇa āśopā. 8 Vols, o. O. o. J.
- A. Okada: *Miniatures de l'Inde impériale. Les peintures de la cour d'Akbar (1556–1605)*. Paris: Editions de la Réunion des Musées Nationaux, 1989.
- P. Pal: *The Flute and the Brush. Indian Paintings from the William Theo Brown and Paul Wonner Collection*. Newport Harbour Art Muscum, 1976.
- P. Pal: *Court Paintings of India 16th – 19th Centuries*. New York: Navin Kumar, 1983.
- B. M. S. Parmar: Historical Personages – Murals of South East Rajasthan. In: *Paintings as a Source of Rajasthan History*, ed. by Ram Pande, Jaipur: Jaipur Publishing House, 1985, pp. 85–91.
- C. Purdon Clarke: *Arms and Armour at Sandringham. The Indian Collection presented by the Princes, Chiefs and Nobles of India to His Majesty King Edward VII, when Prince of Wales, on the occasion of His visit to India in 1875–1876; ...* London: W. Griggs & Sons Ltd., 1910.
- M. S. Randhawa: Painting in Bundi. In: *Roopa Lekha*, Vol. XXXV, Nos. 1 & 2, 1966, pp. 6–14.
- M. H. Ricketts / M. P. Missillier: *Splendeur des Armes Orientales / Splendour of Oriental Arms*. Paris: ACTE-EXPO, 1988.
- O. P. Sharma: *Indian Miniature Painting*. Tōkyō: Asahi Shimbun, 1973.
- M. M. Shastri: *Catalogue to Government Museum, Kota*. Jaipur: Department of Archaeology & Museums, Government of Rajasthan, 1961.
- R. Skelton: The Tod Collection of Rajasthani Painting. In: *Roopa Lekha*, Vol. XXX, Nos. 1 & 2, 1959, pp. 5–11.
- Messrs. Sotheby and Co. London. Sale Catalogues of Oriental Manuscripts and Miniatures. Zitiert nach Jahren und Verkaufsdaten.
- Messrs. Sotheby Parke Bernet. New York. Sale Catalogues of Oriental Manuscripts and Miniatures. Zitiert nach Jahren und Verkaufsdaten.
- J. Soustiel / M. C. David: *Miniatures Orientales de l'Inde. Ecoles mogholes, du Deccan, et autres écoles indiennes*. Paris: Librairie Legueltel, 1974.
- Śyāmaladāsa: *Viravindava*. 2 Vols. Udayapura: Rājayantrīlāya, V. S. 1943 (1886 A. D.).
- J. Tod: *Annals and Antiquities of Rajasthan or the Central and Western Rajput States*. Edited with an Introduction and Notes by W. Crooke. 3 Vols. London (etc.): Humphrey Milford / Oxford University Press, 1920.
- A. Topsfield: Painting for the Rajput Courts. In: *The Arts of India*, ed by B. Gray, Oxford: Phaidon, 1981, pp. 159–176.
- K. Vatsyayan: *Dance in Indian Painting*. New Delhi: Abhinav Publications, 1982.
- Indian Paintings*. 5th – 22nd December 1978. London: Waddington Galleries Limited, 1978.
- S. Weiner: Indian sculpture and painting. In: *The Wolf Ladejinsky Collection of Asian Art*, Jerusalem: The Israel Museum, 1980, pp. 49–62, pp. 82–92.