

П В
Or.1



VERZEICHNIS DER ORIENTALISCHEN HANDSCHRIFTEN
IN DEUTSCHLAND · SUPPLEMENTBAND III

VERZEICHNIS DER ORIENTALISCHEN HANDSCHRIFTEN
IN DEUTSCHLAND

IM EINVERNEHMEN MIT DER
DEUTSCHEN MORGENLÄNDISCHEN GESELLSCHAFT
HERAUSGEGEBEN VON
WOLFGANG VOIGT

SUPPLEMENTBAND III

KLAUS WENK
THAILÄNDISCHE MINIATURMALEREIEN
NACH EINER HANDSCHRIFT DER INDISCHEN KUNSTABTEILUNG
DER STAATLICHEN MUSEEN BERLIN



FRANZ STEINER VERLAG GMBH · WIESBADEN

1965

THAILÄNDISCHE MINIATURMALEREIEN

NACH EINER HANDSCHRIFT DER INDISCHEN KUNSTABTEILUNG
DER STAATLICHEN MUSEEN BERLIN

VON
KLAUS WENK

MIT 20 DOPPELSEITIGEN UND 6 EINSEITIGEN FARBTAFELN



FRANZ STEINER VERLAG GMBH · WIESBADEN

1965

Titelvignette Hein Gollhardt, Göttingen

Alle Rechte vorbehalten

Ohne ausdrückliche Genehmigung des Verlages ist es nicht gestattet, das Werk oder einzelne Teile daraus nachzudrucken oder auf photomechanischem Wege (Photokopie, Mikrokopie usw.) zu vervielfältigen. © 1965 by Franz Steiner Verlag GmbH, Wiesbaden. Gedruckt mit Unterstützung der Deutschen Forschungsgemeinschaft. Farbdrucke: Süddeutsche Lichtdruckanstalt Krüger & Co. Stuttgart. Satz: Rheingold-Druckerei, Mainz. Einband: Karl Hanke, Düsseldorf.
Printed in Germany

INHALT

	Seite
Vorwort	VII
Einleitung	IX
Transkriptionstafel	XIII
1. Zur Geschichte der Malerei Thailands	1
Dvāravatī-Periode	1
Sukhōthai-Periode	2
Ayuthayā-Periode	4
Thonburi-Periode	9
Bangkok-Periode	10
Gegenwart	13
2. Die Handschrift IC 27507	14
Entstehung und Überlieferung	14
Inhalt der Handschrift	16
3. Traiphūm-Bilderhandschriften in Bangkok	20
4. Bildtafeln	23
Vorbemerkung	23
I. Darstellung des Nirvāna	25
II. Die Verehrung der Reliquien Buddhas	29
III. Der Dāuwadūng-Himmel Indras	33
IV. Die Bestrafung der Nāng Suyātā	40
V. Darstellung des Mondes	42
VI. Der Richter der Höllenvelt	44
VII. Die Bestrafung der Sünder in der Hölle	48
VIII. Die Geburt Buddhas	53
IX. Buddhas erste Ausfahrt	56
X. Buddhas Kampf gegen Māra	60
XI. Karte des Indischen Ozeans	64
XII. Nāng Kāki	65

	Seite
XIII. Der Nārīphon-Wald im Himalaja _____	72
XIV. Springende Löwen _____	75
XV. Tanzende Götter im Himalaja _____	78
XVI. Der Jäger Buntharik fängt Manōrā _____	79
XVII. Eine Elefantengruppe _____	82
XVIII. Der schlafende Chūchok _____	83
XIX. Die Heimkehr des Phrā Rātcha Wētsandon _____	88
XX. Die Verfolgung des Chūchok _____	95
XXI. Buddhas Ausritt aus Kapilavastu _____	99
XXII. Anon, der König der Fische _____	103
XXIII. Die Rettung des Phrā Mahāchanaka _____	106
XXIV. Die Entführung des Phrā Withūn _____	110
Literaturverzeichnis _____	112

VORWORT

Bei der Vorbereitung des Manuskriptes ist dem Verfasser von vielen Seiten Hilfe zuteil geworden, die hier dankbar erwähnt werden soll.

Besonders zu danken habe ich meinem Freund, dem Maler RUDOLF HAMPE, Bangkok, der mein Interesse für die Malerei Thailands wesentlich gefördert hat und aus dessen enger Vertrautheit mit dieser Kunst mir viele Anregungen zur Deutung der folgenden Bildtafeln zugute gekommen sind.

Mein Dank gebührt auch den Beamten des Thailändischen Nationalmuseums, Bangkok, die mir auf alle Fragen bereitwillig Auskunft gaben und die Einsichtnahme in die dort lagernden Handschriften gestatteten.

Für die mühevoll Durchsicht des Manuskripts und für viele wertvolle Hinweise, die die Arbeit bereichert haben, bin ich meinem verehrten Lehrer, Herrn Prof. O. BENL, Hamburg, Herrn Dr. H. HÄRTEL, dem Direktor der Indischen Kunst-Abteilung der Staatlichen Museen Berlin, und Herrn Prof. D. SECKEL, Heidelberg, zu großem Dank verpflichtet. Auch Herrn Prof. G. COEDÈS, Paris, verdanke ich wieder einige wertvolle Auskünfte.

Herr Dr. HÄRTEL erteilte auch freundlicherweise die Genehmigung zum Abdruck der Bilder aus der Handschrift IC 27507, die zum Besitz der Indischen Kunst-Abteilung der Staatlichen Museen Berlin gehört.

Herr Prof. K. JANERT, Köln, war mir bei der Übersetzung einiger (korrumpierter) Pāli-Texte behilflich.

Der Herausgeber, Herr Dr. W. VOIGT, Marburg, ließ mir alle erdenkliche Hilfe zuteil werden, damit das Manuskript in der gewünschten Form erscheinen konnte. Ihm sei nochmals an dieser Stelle gedankt. Auch dem Franz Steiner Verlag, Wiesbaden, danke ich für die außerordentliche Sorgfalt bei der Herstellung dieses Bandes.

Daß diese Arbeit aber überhaupt gedruckt werden konnte, war nur möglich durch die großzügige Bereitschaft der Deutschen Forschungsgemeinschaft, die sehr hohen Druckkosten für den Band zu bewilligen.

K. W.

EINLEITUNG

Eines der kostbarsten Stücke aus dem Thai-Handschriftenbesitz der Indischen Kunstabteilung der Staatlichen Museen Berlin ist die Handschrift IC 27507¹. Sie entstand vor fast zweihundert Jahren und blieb bis heute nahezu unbekannt.

Das ist eine erstaunliche Tatsache und doch nur eine Folge der allgemeinen Unkenntnis der thailändischen Malerei außerhalb dieses südostasiatischen Königreichs. Geht man den Gründen dieser Unkenntnis nach, so stößt man damit gleichzeitig auf die Problematik, die für die gesamte kunsthistorische Erforschung dieses Raumes besteht. Zwischen den beiden übermächtigen Kulturzentren China und Indien gelegen, wurden die künstlerischen Leistungen der Völker Südostasiens, also auch der Thai, im wesentlichen nur danach erforscht und bewertet, welche Einflüsse aus dem chinesischen oder indischen Kulturbereich nachzuweisen seien. Die Bezeichnungen „Hinterindien“ oder „Indochina“ deuten dies etwa an.

Besonders betont wurde von jeher die Präponderanz des indischen Einflusses. Dies führte dazu, daß sich die Erforschung der Kunst Thailands fast ausschließlich auf die Plastik des Landes beschränkte, die unmittelbare oder mittelbare Anknüpfungspunkte an den indischen Kulturbereich aufweist. Darüber vernachlässigte man die seit dem 13. Jahrhundert überlieferten Malereien Thailands. Erst in jüngster Zeit bemüht man sich mehr um das Autochthone².

Zu diesen allgemeinen Gründen kommt, daß der Thai selber die Malerei seines Landes nicht als eine besondere Disziplin der angewandten Künste empfindet, sondern nur als ein dekoratives und illustrierendes Beiwerk an den Wänden der buddhistischen Tempel seines Landes oder in den Manuskripten kanonischer Texte.

Die klassische Malerei Thailands steht ausschließlich im Dienst des Buddhismus, ist also niemals Selbstzweck mit einer individuellen Intention. Dem entspricht es, daß die Meister aller Kunstwerke, die als Wandmalereien oder Buchillustrationen

¹ Näheres zu dieser Handschrift s. im folgenden Text S. 14 sowie bei WENK, K., Thai-Handschriften, Verzeichnis der orientalischen Handschriften in Deutschland, Bd. IX, 1, 71.

² Die wesentlichen Impulse gehen hierbei nicht wie bisher in der archäologischen Forschung von westlicher Seite aus, sondern von der thailändischen Kunstgeschichtsforschung.

auf uns gekommen sind, fast immer unbekannt sind. Maler heißt im Thailändischen *chāng khien*, „ein schreibender oder malender Handwerker“. Und doch ist gerade die Malerei der stärkste eigenschöpferischste Ausdruck in den angewandten Künsten Thailands³.

Die berühmten Buddhabronzen des Landes verraten in ihren Anfängen allzusehr den Einfluß der überlegeneren Khmēr-Kultur und lassen darüber hinaus das Vorbild der Gupta-Kunst Indiens erkennen. Die Grundideen der thailändischen Architektur sind vermutlich originäres Gut der Thailänder, und ihre Bauten sind auch bis zu einem gewissen Grade vollendet, jedoch ist ihre Entwicklung bereits seit Jahrhunderten erstarrt, ohne je einen Höhepunkt erreicht zu haben. Die Malerei Thailands weist natürlich auch Beziehungen zur Malerei der benachbarten Kulturzentren auf, besonders zu China. Die Kunst Südostasiens ist eine „Kunst im Schmelztiegel der Rassen“⁴. Die fremdartigsten Völkerschaften kamen entlang der von Norden nach Süden führenden großen Ströme in die fruchtbaren Reisebenen oder drangen von den offenen Küsten her ins Land ein. Primitivkulturen, die der zahlreichen, über den gesamten Subkontinent verteilten Gebirgsstämme und echten Hochkulturen, wie die der Mön und Khmēr, waren daran beteiligt, die Ausdrucksmöglichkeiten des thailändischen Geistes in Charakter und Form mitzubestimmen. Die eigentliche kulturelle Leistung der Thai ist, aus den vielen heterogenen Elementen, die in ihrem Land Spuren hinterlassen haben, eine Synthese geschaffen zu haben, die ihre eigenen Fähigkeiten in einer spezifischen Manier ausdrückt, so daß man von einer Thai-Kunst zu reden vermag.

Ein großer Teil der wertvollsten Wandmalereien ist bereits vernichtet oder befindet sich ständig in weiterer Auflösung. Allgemeines Desinteresse, auch von offizieller Seite, ließ es zu, daß die anfälligen Temperamalereien ungeschützt dem verheerenden tropischen Klima preisgegeben wurden. In älteren, auffälligen Tempeln, besonders in Ayuthayā, sind bereits ganze Wände, die vor noch nicht langer Zeit mit den herrlichsten Malereien bedeckt waren, vom Monsunregen völlig leergewaschen. Nicht einmal Kopien der verlorengegangenen Bilder sind vorhanden. Andere Malereien, so die in der alten Thronhalle in Bangkok, Phutthaisawann, werden nur noch durch Drahtwerk vor dem Abbröckeln bewahrt. Auch die Wandmalereien in einigen Tempeln Thonburis, die den eigentlichen Höhepunkt

³ So auch GROSLIER, *Hinterindien, Kunst im Schmelztiegel der Rassen*, 236; eine gegensätzliche Meinung wird von der thailändischen Kulturgeschichtsforschung vertreten, z. B. von RAJADHON, *Introducing Cultural Thailand in Outline*, 10, der die Malerei nur als Beiwerk der künstlerischen Produktion Thailands ansieht und mit Nachdruck die Priorität der buddhistischen Bronzeplastik betont.

⁴ Dieser die Situation gut treffende Ausdruck ist der Untertitel an GROSLIERS großartigem Buch, wie zitiert in Anm. 3.

der klassischen Malerei Thailands darstellen, sind an vielen Stellen bereits zu einem hohen Grade vernichtet. Die seit einigen Jahren begonnenen Konservierungsversuche werden so zaghaft durchgeführt, daß bisher nur ein Teil der Male-
reien eines einzigen Tempels durch Glaskästen geschützt wurde. Man muß hier leider die etwas abgegriffene Formulierung aussprechen, daß mit der Wandmalerei Thailands unwiederbringliches, einmaliges Kulturgut verlorengeht. Dagegen konnten wertvolle Bestände der berühmten Goldlackmalereien, besonders auf alten Bücherschränken, im Nationalmuseum und in privaten Sammlungen sicher-
gestellt und vor der Vernichtung bewahrt werden. Doch ist auch hier bereits vieles verlorengegangen.

Die vorliegende Publikation soll im Rahmen der Katalogisierung der orientali-
schen Handschriften in Deutschland die thailändische Miniatur-Malerei einem größeren Interessentenkreis zugänglich machen. Sie möchte aber auch den Kunst-
historiker mit der Absicht ansprechen, auf ein von der Wissenschaft bisher allzusehr vernachlässigtes Gebiet aus dem großen Bereich der Weltkunst aufmerksam zu machen.

TRANSKRIPTIONSTAFEL

Die im Text benutzte Umschrift folgt mit geringen Abweichungen dem vom Royal Institute Thailand vorgeschlagenen System (in *Journal of the Siam Society*, XXXIII, 49 ff.¹). Die Umschrift gibt das gesprochene Wort annähernd wieder, ohne Berücksichtigung der Töne und der Orthographie.

Sanskrit- und Pāli-Termini, die hier nicht in einem thailändischen Text vorkommen, werden entsprechend dem für diese Sprachen gültigen Transkriptionsschema wiedergegeben; desgleichen die kurzen Pāli-Texte zu den Bildtafeln II, III, IV.

Vokalkürzen bleiben unbezeichnet. Waagerechter Strich über einem Vokal zeigt dessen Länge, ~ zeigt Kehlverschluß an.

ก	k	ญ	y	น	u
ข	kh	ฎ	d	บ	b
ค	kh	ฏ	t	ป	p
ฅ	kh	ฐ	th	ผ	ph
ฉ	kh	ช	th	ฝ	f
ฌ	kh	ฌ	th	พ	ph
ง	ng	ณ	n	ฟ	f
ช	c	ด	d	ภ	ph
ฌ	ch	ต	t	ม	m
ช	ch	ถ	th	ย	y
ซ	s	ท	th	ร	r
ณ	ch	ธ	th	ล	l

¹ S. dort auch die für den Auslaut geltenden Regeln.

ʌ	w/ūo	ʌ	ā	ʌ	u/ū
ʌ	s	ʌ	a	ʌ	ū
ʌ	s	ʌ	ā	ʌ	ā
ʌ	s	ʌ	ī	ʌ	ā
ʌ	h	ʌ	ī	ʌ	o
ʌ	l	ʌ	ü/ū	ʌ	ai
ʌ	q	ʌ	ū	ʌ	ai
ʌ	h	ʌ		ʌ	am

1. ZUR GESCHICHTE DER MALEREI THAILANDS

Unser Wissen über die Geschichte der thailändischen Malerei ist noch lückenhaft. Auch die hier folgende Einführung vermag mangels ausreichender Detailstudien nicht mehr als einen Überblick zu geben. Die bisherige Forschung ist, abgesehen von einigen Ansatzpunkten bei Bhirasri (Feroci) und Lyons, über eine skizzenhafte Aufzählung des Vorhandenen noch nicht hinausgekommen. Von einer eigentlichen kunstgeschichtlichen Forschung kann daher bezüglich der Malerei Thailands noch keine Rede sein.

Das zeigt sich u. a. daran, daß die Epocheneinteilung der Malerei ausschließlich nach allgemein-historischen Gesichtspunkten erfolgt, also auf die eigengesetzliche Entwicklung der Malerei keine Rücksicht nimmt. Ein Gleiches gilt, mit Ausnahme der Plastik, auch für die übrigen angewandten Künste des Landes.

Wenn man daher die überlieferten Malereien in eine Dvāravatī-Periode, in eine Sukhōthai-, Ayuthayā-, Thonburi- und Bangkok-Periode gliedert, so bedeutet dies zunächst nichts anderes, als daß die Reliefs, die Wand- und Buchmalereien vermutlich in einem bestimmten Zeitraum entstanden sind; damit ist jedoch noch keine Aussage über ihren Stil und über ihre Entwicklung gemacht.

DVĀRAVATĪ-PERIODE

Aus der ersten, historisch faßbaren Zeit Thailands, aus der Dvāravatī-Periode, die etwa vom 4. bis zum 8. Jahrhundert zu datieren ist, sind von dem mit außerordentlich sensibler Schöpferkraft begabten Volk der Mōn nur wenige Stücke erhalten, die eine Andeutung von der zeichnerischen Begabung dieses Volkes geben. Auf einer bronzenen Buddhafigur ist die Umrißzeichnung einer weiteren Buddhafigur sichtbar¹, und auf einem Stück Fels ist eine sitzende männliche Figur mit

¹ Abb. 7, 6, bei BHIRASRI, *The Origin and Evolution of Thai Murals*; zur Mōn-Kunst in Thailand, s. DUPONT, *L'Archéologie mōne de Dvāravatī*, I, II.

vier, vermutlich astrologisch bedeutsamen Zeichen eingeritzt². Beide Zeichnungen lassen die hohe künstlerische Fähigkeit der Mön, die aus ihren Plastiken und aus ihrer Architektur ersichtlich ist, nur ahnen. Von einer Malerei dieses Volkes ist nichts überliefert. Es bleibt abzuwarten, ob durch weitere archäologische Forschungen noch Unbekanntes zutage tritt.

SUKHÖTHAI-PERIODE

Auch aus der künstlerisch sonst reich ergiebigen Sukhōthai-Periode³, 1257 bis etwa zum Ende des 14. Jahrhunderts, sind nur wenige Malereien erhalten, was u. a. auf die weitgehenden Zerstörungen der Baudenkmäler aus dieser Zeit sowie auf die in der feuchtheißen Tropenzone wenig haltbaren Temperafarben zurückzuführen ist. In einem Tempel des alten Sukhōthai, der Hauptstadt des ersten Thai-Großreiches im Gebiet des heutigen Thailand, in Wat Čedi Čet Thäu, sind noch einige wenige Wandmalereien zu erkennen. Vermutlich sind sie am Ende des 13. Jahrhunderts entstanden. In monochromer, rötlich-brauner Malerei sind Buddhas unter der Nāga sowie verschiedene Götter abgebildet.

Diese wenigen Malereien sind für uns von unschätzbarem Wert, weil sie die ersten Zeugnisse einer beginnenden, eigenschöpferischen thailändischen Malerei sind.

Die Figur des Buddha zeigt in auffälliger Weise den Stil der buddhistischen Bronzestatuen der Sukhōthai-Periode, der von der Khmēr- und Mön-Ikonographie abweicht. Malerei und Plastik werden mit denselben fließenden, weichen Umrißlinien geformt, das ovale Gesicht hat die gleichen halbkreisförmigen Augenbrauen und den geschwungenen Nasenrücken, Arme und Hände, diese mit langen, geschmeidigen Fingern, haben die gleiche Haltung⁴. Aus der (historischen) Sukhōthai-Periode besitzen wir jedoch keine sicher datierbaren Buddhastatuen, weder

² S. Abb. 3 bei BHIRASRI, *The Origin and Evolution of Thai Murals*; zur Plastik der Mön s. auch GRISWOLD, *The Architecture and Sculpture of Siam*, 40 ff., Abb. 2, 5 ff.

³ Hierzu s. vor allem COEDÈS, *Les États Hindouisés d'Indochine et d'Indonésie*, 325 ff.; DERS., *Documents sur la dynastie de Sukhodaya*, 1 ff.

⁴ Zur Charakteristik und Entwicklung der thailändischen Bronzeplastik dieser Zeit s. COEDÈS, *L'Art siamois de l'époque de Sukhodaya (XIII^e–XIV^e siècles), circonstances de son éclosion*, 281 ff.; GRISWOLD, *The Buddhas of Sukhodaya*, 5 ff., (39 f. Bibliographie!); DERS., *Dated Buddha Images of Northern Thailand*; DERS., *L'époque de Sukhodaya*, 303 ff.; DERS., *The Architecture and Sculpture of Siam*, 88 ff.; QUARITCH-WALES, *The Origin of Sukhodaya Art*, 113 ff.; GROSLIER, *Hinterindien*, 231; LE MAY, *The Culture of South-East-Asia*, 167 ff.; BHIRASRI, *An Appreciation of Sukhōthai Art*, 3 ff.; 14 ff.; BURIBHAND und GRISWOLD, *Thai Images of the Buddha*, 8 ff.; CHAND und YIMSIRI, *Thai Monumental Bronzes*, 40, 57 ff., Abb. 40 ff.

im Stil von Sukhōthai noch von einer der nördlichen Schulen, Lamphūn (thaiisierte Dvāravatī-Kunst) oder Chiengsän⁵, so daß auch hier durch einen Vergleich keine weiteren Schlüsse über die Charakteristik der Malerei dieser Periode gezogen werden können. Aber es ist doch der enge Zusammenhang zwischen der buddhistischen Bronzeplastik und der späteren Malerei Thailands zu beachten. Die Darstellungen des Buddha, der Götter und der übrigen himmlischen Wesen folgen in der Plastik und in der Malerei dem gleichen religiösen und ästhetischen Empfinden, was schon bei einer flüchtigen Betrachtung augenscheinlich wird.

Die übrigen Figuren der Wandgemälde in Wat Čedi Čet Thäu, vor allem Götter, werden noch in einem Stil dargestellt, der aus Südindien⁶ oder, wahrscheinlicher, aus Ceylon⁷ stammt. Im wesentlichen ist dieser Stil gleichartig mit dem der Steingravierungen, die etwa zur selben Zeit in Wat Si Chum, Sukhōthai, entstanden⁸. Obwohl der größere Teil Thailands im 13. Jahrhundert politisch und kulturell unter der Herrschaft der Khmēr stand, setzte sich doch vor allem in Nordthailand der ceylonesische Einfluß durch, vermutlich durch Vermittlung der Mönche, die zu dieser Zeit den Theravāda-Buddhismus nach Thailand brachten⁹.

⁵ S. GRISWOLD, Dated Buddha Images of Northern Thailand, 24, 25, wobei aber zu bemerken ist, daß die Sukhōthai-Periode in der thailändischen Bronzeplastik sich über einen längeren Zeitraum, bis ca. 1500, erstreckt als die allgemein-historische Sukhōthai-Periode.

⁶ Über die thailändisch-indischen Beziehungen dieser Zeit konnten im Schrifttum so gut wie keine Angaben gefunden werden; bei SASTRI, South Indian Influences in the Far East, 63 ff., 86 ff., findet man nur allgemeine Hinweise auf die indische Einwanderung nach Thailand. Ebenso sind die kunsthistorischen Hinweise bei QUARITCH-WALES, The Making of Greater India, 29, 33, 38, sehr allgemein gehalten. Die Darstellungen bei LOHUIZEN-DE LEEUW, Einführung in die Kunst Thailands, 18 ff., ist leider quellenmäßig nicht belegt und mindestens in Einzelheiten anfechtbar.

⁷ S. hierzu vor allem LE MAY, The Culture of South-East-Asia, 171 ff. und BHIRASRI, An Appreciation of Sukhōthai Art, 17; DERS., A Banner in the Chedi Wat Dork-ngoan, 52 f.; ferner PARANAVITANA, Religious Intercourse between Ceylon and Siam in the 13th/15th Centuries, 190 ff. Kunsthistorische Hinweise sind in dieser Schrift jedoch nicht zu suchen. Gewisse Vergleichsmöglichkeiten bieten die Abbildungen bei DHANAPALA, The Story of Singhalese Painting und bei WIJESAKERA, Early Singhalese Painting.

⁸ Abbildungen ohne erläuternden Text in FOURNEREAU, Le Siam Ancien, II, Tafel XI bis XXXI; s. auch GRISWOLD, The Architecture and Sculpture of Siam, 90, Abb. 68.

⁹ Es kann als sicher angenommen werden, daß vom 10.-13. Jahrhundert zwischen Ceylon und den nördlichen Thai-Königreichen einschließlich Sukhōthai direkte Verbindungen bestanden, die im Zusammenhang mit der Ausbreitung des Theravāda-Buddhismus gleichzeitig die Bekanntschaft mit der ceylonesischen Kunst vermittelten, s. die in Anm. 7 zitierte Literatur sowie GRISWOLD, The Buddhas of Sukhodaya, 11, 14; QUARITCH-WALES, The Origin of Sukhodaya-Art, 117 ff; DAMRONG, Tamnān Phrā Phutthačēdi, 126 ff. Die Vermutung FEROCIS, Traditional Painting, 148, daß die Thai die Khmēr-Kunst aus ästhetischen und religiösen Gründen ablehnten, wird durch die wenig später, nach noch nicht einmal einem Jahrhundert erfolgende Übernahme der Khmēr-Architektur und -plastik widerlegt, s. u. a. loc. cit., 149, wo der Verfasser den Einfluß der Khmēr-Kunst auf die Kunst Thailands von 1350 bis zum 16. Jahrhundert ausdrücklich konstatiert.

Wahrscheinlich aus der gleichen Periode wie die Malereien in Wat Čedi Čet Thäu stammen die Wandmalereien aus einer Felsenhöhle bei Yalā¹⁰, ganz im Süden des Landes auf der malaiischen Halbinsel. Von einer thailändischen Malerei kann hier aber schon deshalb nicht die Rede sein, weil im 13. Jahrhundert dieses Gebiet noch nicht von einer thaistämmigen Bevölkerung besiedelt war. Südthailand war ehemals ein Teil des Srivijaya- und später des Dvāravatī-Reiches¹¹, so daß das Land bereits verschiedenen kulturellen Beeinflussungen ausgesetzt war. Doch ist zu beachten, daß, als Folge des auch hier vorherrschenden vermutlich ceylonesischen Einflusses, manche der Figuren der Yalā-Malereien Gemeinsames mit den Darstellungen der späteren thailändischen Wandmalereien aufweisen. Über die wenigen und schlecht erhaltenen Yalā-Malereien selbst läßt sich bislang kaum etwas Bestimmtes aussagen.

AYUTHAYĀ-PERIODE

Ungleich mannigfaltiger wird die Malerei Thailands in der Ayuthayā-Periode, 1350–1767. Man kann nur immer wieder erstaunt sein, daß die kunstgeschichtliche Forschung das reiche Feld der Ayuthayā-Malereien noch nicht zum Gegenstand eingehender Untersuchungen gemacht hat.

Aus der Anfangszeit, aus dem 15. Jahrhundert, ist bislang nur wenig bekannt. Möglicherweise werden durch die fortschreitenden Restaurierungsarbeiten in Ayuthayā noch weitere Malereien entdeckt, die neue Aufschlüsse geben.

Erst seit einigen Jahren sind wieder die Malereien in den Gewölben der Ruinen von Wat Rāčhabūranā¹² bekannt, die 1424 entstanden sein dürften¹³. In einem inneren Gang dieses Tempels sind himmlische Wesen abgebildet, die in Stil und Ikonographie nahezu gleichartig mit den Steingravierungen aus Wat Si Chum, Sukhōthai, sind, also noch ganz unter dem Einfluß der ceylonesischen (oder südindischen) Kunst stehen¹⁴. Die Anfänge einer spezifischen Thai-Malerei aus Wat Čedi Čet Thäu, Sukhōthai, wurden 130 Jahre später nicht nur nicht weiter entwickelt, sondern vollkommen außer acht gelassen. Doch auch in Wat Rāčha-

¹⁰ So allgemein die thailändischen Angaben, s. u. a. BHIRASRI, *The Origin and Evolution of Thai Murals*, 13. Exakte Untersuchungen fehlen hier jedoch noch.

¹¹ COEDÈS, *Les États Hindouisés d'Indochine et d'Indonésie*, 141 ff.

¹² Siehe Čitaragamm lä sinlapawat nai krūphrāprāng Wat Rāčhabūranā, Abb. 7 ff., 69 f.

¹³ BHIRASRI, *The Origin and Evolution of Thai Murals*, 14; DERS., *Appreciation of our Murals*, 7.

¹⁴ S. die Abbildungen in op. cit. Anm. 12, Abb. 8 ff., sowie bei LYONS, *Thai Traditional Painting*, Abb. 11

būranā finden sich wie in Sukhōthai unmittelbar nebeneinander zwei verschiedene Malstile. Ein Teil der Malereien steht noch ganz im Bann der ceylonesisch(-indischen) Überlieferung, jedoch die Wandgemälde im Zentralraum des Phrā Prāng dieses Tempels zeigen bereits eine deutliche Hinwendung zu einer Ikonographie thailändischer Prägung. Eine ungeahnt leuchtende Farbgebung, wenn auch noch monochrom, in weiß, schwarz, gelb oder rot, tritt als neues Element in die Malerei Thailands ein. Ferner wird von dem bisherigen Schema in der Anordnung der Wandbilder insofern Abstand genommen, als nicht mehr in horizontalen Friesen ausschließlich Buddhabilder aneinandergereiht, sondern diese Frieze nun auch mit anderen himmlischen Wesen ausgemalt werden¹⁵. Vielleicht ist dies schon als Übergang zur späteren Szenendarstellung mit buddhistischem oder mythologischem Inhalt zu werten.

Nicht lange nach der Wiederentdeckung der Malereien des Wat Rāṭchabūranā ging der größere Teil von ihnen endgültig durch einen teilweisen Zusammensturz des Phrā Prāng verloren. Glücklicherweise ist ein Teil der Malereien in Kopien, die im Auftrage des Krom Sinlapākḥon (Fine Arts Department), Bangkok, angefertigt wurden, heute noch zugänglich.

Die in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts entstandenen Malereien in Wat Mahāthāt, Ayuthayā, zeigen eine allmähliche Loslösung von den ceylonesischen (südindischen) Vorbildern und eine Entwicklung, die auf den Durchbruch der künstlerischen Ausdrucksmöglichkeiten der Thai hinstrebt.

Chronologisch folgen hiernach die Wandmalereien aus Wat Mahāthāt in Rāṭburi, die vermutlich am Ende des 15. Jahrhunderts oder am Anfang des 16. Jahrhunderts entstanden sind. Die Darstellungen folgen dem bisherigen Schema, d. h. in übereinander gelagerten, um die Wände fortlaufenden, friesartigen Streifen sind Abbildungen des Buddha zu sehen. Doch wird statt des bisher vorherrschenden weißen Hintergrunds ein gelblich-brauner benutzt¹⁶. In der Ikonographie ist ein starker Einfluß der khmēr-originären Uthong-Kunst festzustellen, nur der Heiligenschein des Buddha weist charakteristische ceylonesische Merkmale auf.

Aus dem 16. Jahrhundert ist leider nichts mehr an Wandmalereien überliefert. Das ist besonders bedauerlich, da man deshalb nicht in der Lage ist, den Übergang von den monochromen Darstellungen Buddhas, die bereits zum Schema erstarrt sind, zur polychromen Malerei, die mit wechselnden Themen die ganze Wandfläche bedeckt, sichtbar zu machen. Die Relikte der Malereien aus Wat Sī Sannphet,

¹⁵ S. die Abbildung 69 in op. cit. Anmerkung 12.

¹⁶ Abbildungen bei BHIRASRI, *The Origin and Evolution of Thai Murals*, Abb. 12, 56, 57.

Ayuthayā, die am Ende des 15. Jahrhunderts entstanden sein mögen, sind noch ganz im bisherigen Schema dargestellt¹⁷.

Für dieses Interim von ca. 100 Jahren besitzen wir jedoch ein Exemplar einer Handschrift mit Traiphūm-Illustrationen, die mehr als hundert Seiten farbiger Abbildungen enthält. Vermutlich sind diese Miniaturen in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstanden¹⁸. Auf Grund ihres Stils sind sie noch deutlich als eine Frühphase in der Entwicklung eines thailändischen, nationalen Stils zu interpretieren. Die Bilder sind von einer außerordentlichen Farbenfrische und zeugen in der Lebendigkeit ihrer Darstellung von einer echten Ursprünglichkeit des Gefühls, das ohne Rücksicht auf Proportionen oder Perspektive gestaltet. Infolge der Bindung der Illustrationen an die Themen der hinduistisch-buddhistischen Kosmographie Traiphūm folgt die Ikonographie im allgemeinen der Überlieferung, doch nützt der Künstler intensiv die ihm gebotene Möglichkeit zum freien Schaffen bei der Schilderung der realen Umwelt, insbesondere der Landschaft. Hier ist durchaus eine ikonographisch weniger gebundene Gestaltung zu erkennen.

Besonders bedeutsam wird diese Handschrift dadurch, daß sie den beginnenden Einfluß der chinesischen Malerei auf die Thailand erkennen läßt¹⁹. Die Darstellung der Natur, d. h. der Vegetation, Felsen und Gewässer, folgt in ihrer ausdrucksstarken, aber doch noch primitiven Manier offensichtlich chinesischen Vorbildern. Der Einfluß Ceylons und Indiens bleibt von nun an auf das einmal Übernommene und Verarbeitete beschränkt. Damit beginnt für die Malerei Thailand die eigentlich schöpferische Periode. Das Naturgefühl Chinas und dessen Ausdruck in einer Malerei, in einer Form, entspricht, nach Meinung des Verfassers, dem eigenen Natur- und Formempfinden der Thai weit mehr als das des indisch-ceylonischen Kulturkreises. Man geht nicht fehl, wenn man die teilweise starke Schematisierung der thailändischen Frühmalerei im wesentlichen auf den Einfluß des der Thairasse nicht gemäßen indisch-ceylonischen künstlerischen Empfindens

¹⁷ Abbildungen bei BHIRASRI, *The Origin and Evolution of Thai Murals*, Abb. 13, 54.

¹⁸ So die heute herrschende Meinung in der thailändischen Kunstgeschichtsforschung, wie sich auf Grund nicht veröffentlichter Untersuchungen des National-Museums in Bangkok ergibt.

¹⁹ Über die chinesisch-thailändischen Beziehungen vom 14. Jahrhundert ab s. COEDÈS, *Les États Hindouisés d'Indochine et d'Indonésie*, 328, 343, 345, sowie vor allem die Detailstudie von SPINKS, *Siam and the Pottery Trade of Asia*, 63, 65 f., 67, die einwandfrei, wie schon vorher LE MAY, *On Thai Pottery*, 57 ff., das Vorhandensein chinesischer Porzellanöfen bei Sawannkhalök und anderen Orten in Thailand nachweist. Die Vermutung, daß mit der Verbreitung der chinesischen Töpferkunst (und damit auch der malerischen Keramikdekors) den Thais die Kenntnis der chinesischen Malerei vermittelt wurde, liegt nicht fern, auch wenn die Dekormotive der Saw-Keramik ziemlich begrenzt sind; vgl. auch BHIRASRI, *An Appreciation of Sukhōthai Art*, 18 f., 20.

zuschreibt, das durch den Buddhismus als Mittler hierher gebracht wurde und weiter präsent blieb. An der aus völlig andersartigen Bedingungen gewachsenen ästhetischen Anschauung des indischen Kulturkreises konnte sich die eigene künstlerische Fähigkeit der Thai nicht zu ihrer vollen Höhe entwickeln. Die weltfrohe, innigere Naturnähe des chinesischen Fühlens und Denkens²⁰ entspricht weit mehr dem der Abstraktion abholden künstlerischen Temperament der Thairasse.

Bemerkenswert ist, daß die späteren, polychromen Wandmalereien Thailands in der Darstellung solcher Szenen, die auch Inhalt der Traiphūm-Illustrationen sind, eine auffällige Ähnlichkeit mit diesen zeigen. Diese Tatsache darf jedoch nicht dazu verleiten, die Traiphūm-Handschrift als das Vorbild für alle späteren Wandmalereien anzusehen²¹, schon deshalb nicht, weil das überlieferte Material zu spärlich und, man muß sagen, zufällig ist. Aus dieser weitgehenden Übereinstimmung kann man zunächst nur schließen, daß grundsätzliche Unterschiede in der Art der Darstellung zwischen Wandmalerei und Buch(miniatur)malerei nicht bestehen, von der Verschiedenheit des Bildträgers und der Pigmente abgesehen.

Vermutlich in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden die Dämonen- und Göttergestalten in Wat Yai Suwannarām in Phetburī²². Sie zeigen bereits eine derartige Verfeinerung in der Linie und in der Farbgebung, daß man in ihnen den Anfang der klassischen Malerei Thailands sehen muß. Die Gruppierung in horizontale Friese wird auch hier beibehalten, wie auch in der gesamten späteren Wandmalerei den Buddha verehrende Götter und Dämonen, in einem horizontalen Fries nebeneinander gruppiert, meistens den oberen Abschluß der mit Szenendarstellungen bedeckten Wandfläche bilden.

Die neue Entwicklung deutet sich in den Malereien des Wat Phutthaisawann in Ayuthayā an. Die Wandfläche ist mit polychromen Darstellungen einzelner Szenen aus dem Leben Buddhas bedeckt, d. h. die Malerei beschränkt sich nicht mehr auf die schematisierende Darstellung einzelner Figuren in horizontaler Reihung in Friesen. Und noch wegen eines weiteren Umstandes sind die Malereien aus Wat Phutthaisawann bedeutsam. Man erkennt, daß die Götter-, Dämonen-, Helden- und (höfischen) Frauengestalten in der gleichen Manier dargestellt werden wie im klassischen Theater Thailands. Das gilt bis ins letzte Detail der Kostümierung, der Pose und der äußeren Attribute wie Waffen u. a.²³. Damit kommt wieder eine

²⁰ S. hierzu die Ausführungen bei GOEPFER, Vom Wesen chinesischer Malerei, 140 ff.

²¹ So BHIRASRI, The Origin and Evolution of Thai Murals, 16; DERS., Appreciation of our Murals, 10, und (als FEROCI) in Traditional Thai Painting, 151.

²² BHIRASRI, The Origin and Evolution of Thai Murals, 16, sowie Abb. 16, 61; LYONS, Thai Traditional Painting, 12 und Abb. 12.

²³ Zur Darstellungskunst im klassischen Theater Thailands s. RANGTHONG, A Souvenir of Siam, 17 ff., sowie DHANI NIVAT, Traditional Dress in the Classical Dance of Siam, 133 ff. In

gewisse Starre und Stereotypisierung in die Szenen hinein, die eine der auffälligsten und zunächst befremdendsten Erscheinungen in der Malerei Thailands sind. Trauer, Liebe, Zorn oder Freude drücken sich jeweils durch die gleichen, von diesem Zeitpunkt an festgelegten Formeln aus. Die auf diese Weise typisierten Götter- und Heldengestalten stehen in einem ausgesprochenen Kontrast zu dem lebendigen landschaftlichen Hintergrund und zu den realistischen, oft humorvollen Darstellungen des niederen Volkes. Nicht immer gelingt eine volle Harmonisierung dieser Gegensätze. Auch die weiblichen Figuren, die der Welt der Götter angehören oder sonst einen höheren Rang besitzen, entziehen sich dieser Typisierung nicht. Sie werden gleichmäßig dem von Indien beeinflussten Schönheitsideal Thailands entsprechend dargestellt: mit betont großen und runden Brüsten, mit schlanker, biegsamer Taille und langen, schlanken Armen und Fingern.

Diese Entwicklung muß wohl im Zusammenhang mit der Typisierung der Buddhafiguren gesehen werden, deren vollkommen unpersönliche, ja ungeschlechtliche Darstellung den Vorstellungen des Buddhismus entspricht und somit ein absolut notwendiger Bestandteil der thailändischen Malerei ist.

Die Stilisierung aller Figuren in der Malerei folgt dem sich seit der Sukhōthai-Periode ausgeprägten Formgefühl der Thai, nämlich in weichen und fließenden Linien mit liebevoller Ausführung der Details.

Individueller Gestaltungsspielraum verbleibt dem Künstler nur bei der Darstellung des niederen Volkes, in der Landschaftsmalerei, teilweise in der Farbgebung sowie in der Anordnung der einzelnen Figurengruppen auf der Fläche. Landschaftsbilder dienen fast immer als Bildhintergrund²⁴.

Die Farben in Wat Phutthaisawann sind von heller Tönung und harmonisch gegeneinander abgewogen. – Leider befindet sich dieser Tempel in einem äußerst baufälligen Zustand, und es ist nur noch eine Frage von wenigen Jahren, bis auch die letzten Reste der Malereien an den Wänden zerstört sind²⁵.

Aus der Ayuthayā-Zeit sind noch die Wandmalereien aus Wat Phrā Bōromathāt in Uttaradit und die aus Wat Kō Kāu in Phetburī zu erwähnen. Weiteres von Bedeutung ist aus dieser Epoche Thailands nicht überliefert.

Die Malereien in Wat Phrā Bōromathāt mögen etwa um 1732 entstanden sein²⁶.

beiden Werken ist eine detaillierte Bezeichnung aller Gewand- und Schmuckstücke, die auch in der Malerei dargestellt werden, zu finden; YUPHO, *The preliminary Course of Training in Thai Theatrical Art*, Abb. 1 ff.

²⁴ Vgl. Abb. 63 bei BHIRASRI, *The Origin and Evolution of Thai Murals*.

²⁵ Vor der Zerstörung der Bilder kopierten Beamte des thailändischen Nationalmuseums einen Teil originalgetreu; diese Kopien befinden sich heute im Museum in Bangkok.

²⁶ So BHIRASRI, *The Origin and Evolution of Thai Murals*, 17, der etwa die h. M. der thailändischen Kunstgeschichtsforschung wiedergibt.

Trotz einer späteren Restaurierung ist ihre ursprüngliche Schönheit noch zu erkennen. Der bisherige, überwiegend chinesisch beeinflusste Stil der Landschaftsdarstellung weicht einer realistischen Wiedergabe der Natur.

Die Malereien in Wat K ϕ Käu sind 1734 entstanden und fallen vor allem durch ihre Anordnung auf. Die einzelnen Darstellungen sind in großen, spitzwinkligen Dreiecken angeordnet, wobei der spitze Winkel nach unten zeigt. Die Zwischenräume sind abwechselnd mit großen Stūpas oder Jātaka-Szenen ausgefüllt. Diese Malereien wirken zwar recht dekorativ, ermangeln aber einer gewissen Feinheit in der Ausführung und wirken vor allem ausdruckschwach. Das gilt auch für den auf der Ostseite des Tempels dargestellten Sieg Buddhas über Māra. Im Vergleich zu den älteren Malereien aus Ayuthayā und Uttaradit sind die des Wat K ϕ Käu minderen Ranges.

THONBURĪ-PERIODE

Aus der nur kurzlebigen Thonburi-Periode Thailands, 1767–1782, sind als sicher datierbar nur zwei Handschriften²⁷ mit Miniaturmalereien erhalten. Beide Manuskripte illustrieren die Kosmographie Traiphūm. Der Künstler hält sich in der Wahl der Szenen an das Vorbild der Traiphūm-Bilderhandschrift aus der Ayuthayā-Zeit, und auch der Aufbau der Bilder entspricht weitgehend dem dieser Handschrift. Doch bestehen in der Ausführung selbst und in den stilistischen Eigentümlichkeiten erhebliche Unterschiede²⁸. Der zwischen diesen Handschriften liegende Abstand von ca. 200 Jahren ist ohne Schwierigkeiten zu erkennen. Die architektonischen Formen in den Bildern sind 1776 konventionell geworden, ebenso wie dies bereits seit längerer Zeit für die Darstellungen der Buddha-, Götter- und Heldenfiguren gilt. Aber trotz dieser Konventionalisierung bleibt für den Künstler noch genug Raum, um seine malerischen Fähigkeiten durch die Sensibilität der Linien, die Kraft des Ausdrucks und bis zu einem gewissen Grade auch durch die Farbgebung auszudrücken. In der älteren Ayuthayā-Handschrift ist zwar noch mehr Ursprünglichkeit im Ausdruck zu finden, man erkennt hier aber auch noch an vielen Einzelheiten das Suchen um eine dem Sujet adäquate Form in Fällen, in denen der Künstler der Thonburī-Periode bereits auf fertig entwickelte Schemata zurückgreifen kann oder muß. Insgesamt läßt sich sagen, daß

²⁷ Nämlich die Handschrift T 3 (vgl. die Angaben S. 21) sowie die hier teilweise publizierte Berliner Handschrift I C 27507.

²⁸ Vgl. die Abb. bei BHIRASRI, *The Origin and Evolution of Thai Murals*, Abb. 20, 68, 69.

die Handschriften aus der Ayuthayā- und Thonburi-Periode künstlerisch gleichwertig sind.

BANGKOK-PERIODE

Mit der Restauration Thailands unter Rama I. und der Errichtung der neuen Hauptstadt Bangkok seit 1782²⁹ begann die bisher letzte schöpferische Phase der thailändischen Malerei. Im Zusammenhang mit den seit 1782 begonnenen zahlreichen neuen Tempelbauten besonders in Bangkok und Thonburi entstanden bis 1850 die heute berühmtesten und eigentlich klassischen Malereien Thailands in der alten Thronhalle Phrā Thī Nang Phutthaisawann, in Wat Dusitdārām, Wat Rāṭchasidārām und Wat Suwannārām, ferner in Wat Suthat. Die in den vorhergehenden Jahrhunderten begonnene Entwicklung findet jetzt ihren Abschluß und ihre letzte Verfeinerung. Neue ikonographische Elemente treten in dieser Phase nicht mehr auf.

In der Thronhalle Phutthaisawann und in einigen Tempeln wird in der oberen Hälfte der bemalten Wandflächen noch die Anordnung knieender und den Buddha verehrender Götter- und Dämonengestalten in horizontalen Friesen beibehalten, je nach der Höhe der Wand sind es fünf bis drei solcher friesartigen Bänder. Der untere Teil der Wände ist mit Malereien buddhistischen oder auch, weniger häufig, folkloristischen, literarischen Inhalts bedeckt. Auf der der zentralen Buddhastatue des Tempels gegenüberliegenden Seite, der östlichen, wird fast regelmäßig der Sieg Buddhas über Māra dargestellt³⁰, und zwar in überlebensgroßen Figuren, ganz im Gegensatz zu den übrigen Figuren der Wandmalereien, die im allgemeinen nur eine Höhe von 20 bis 30 cm erreichen.

Auf der dem Rücken der Buddhastatue zugekehrten Seite, auf der Westseite des Tempels, werden im allgemeinen im oberen Teil der Wand der Weltenberg Mēru sowie andere kosmographische Vorstellungen, im unteren Teil der Wand Höllenszenen dargestellt.

In Wat Suthat dagegen sind alle vier Wände sowie auch die die Seitengänge abteilenden Pfeiler ohne Unterbrechung auf der ganzen Fläche mit Szenen buddhistischen oder mythologischen Inhalts bedeckt.

Die ältesten Wandmalereien Bangkoks befinden sich in der alten Thronhalle Phutthaisawann; sie sind 1795 bis 1797 entstanden. Der leuchtende, helle Hinter-

²⁹ S. hierzu WENK, The Restoration of Thailand under Rama I, Kap. II.

³⁰ S. Bildtafel X dieses Bandes.

grund der Ayuthayā-Malereien ist einer dunklen Tönung gewichen. Das dürfte dem Einfluß der europäischen Malerei zuzuschreiben sein. Leider sind die Malereien der alten Thronhalle, die von höchstem künstlerischen Niveau sind, bereits sehr zerstört, an manchen Stellen ist nur noch die kahle Wand übriggeblieben.

Der Wat Suthat wurde in der ersten als auch in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ausgemalt. Architektur und Malerei ergänzen sich hier in idealer Weise. Das Innere des hochragenden Baues bekommt durch die dunkle Grundierung der Malereien eine mystische Stimmung. Die riesigen Wände sind von einer solchen Fülle von Figuren, Szenen und verschiedenen Landschaftsformen bedeckt, daß allein deren Bestandsaufnahme und kunstbistorische Einordnung ein jahrelanges Studium erfordern würde.

In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts entstanden gleichzeitig die Malereien der berühmten Thonburī-Tempel Wat Dusitdārām, Wat Rāchasisādārām und Wat Suwannārām, die vielleicht der Höhepunkt im künstlerischen Schaffen der Thai überhaupt sind.

Im Rahmen dieses Überblicks kann nur sehr allgemein auf die Bedeutung der Thonburī- und Bangkok-Malereien hingewiesen werden, von denen jede einzelne ein eigenes Studium wert wäre. Es bleibt nur zu wünschen, daß in einer großangelegten Publikation wenigstens ein Teil dieser Schätze dem Interessierten erhalten bleibt.³¹ Die Zerstörung der Malereien schreitet so rasch fort, daß nur noch eine Spanne von wenigen Jahren bis zum unwiederbringlichen Verlust vergehen wird.

Nach 1782 entstanden auch die heute noch erhaltenen Wandmalereien in einigen Tempeln Nordthailands, so z. B. in Wat Phūmin in Nān und Wat Phrā Singh in Chiangmai. Sowohl in den Themen als auch im Stil unterscheidet sich diese Nordmalerei wesentlich von der Zentralthailands. Hier herrschen buddhistische und mythologische Themen vor, während z. B. in Wat Phrā Singh und Wat Phūmin Episoden aus den Dichtungen des Landes oder Episoden aus dem täglichen Leben dargestellt werden, und zwar mit einer spürbaren Freude, die Bilder so lebendig, volksnah und realistisch wie möglich zu gestalten. Die Physiognomien des niederen Volkes sind außerordentlich fein getroffen, und die weiblichen Reize werden mit kräftigen Akzenten betont. Im ganzen ist diese Malerei von der teilweisen Typisierung der klassischen Bangkok-Malerei noch weitgehend unberührt geblieben und zeigt viel von der ursprünglicheren, manchmal auch rustikalen Empfindungsweise der nordthailändisch-laotischen Bevölkerung³².

³¹ Während der Drucklegung wurde dem Verfasser bekannt, daß eine großangelegte Publikation z. Z. von E. LYONS in Zusammenarbeit mit nordamerikanischen Universitäten vorbereitet wird.

³² LYONS, Thai Traditional Painting, 13, ist der Meinung, ohne diese zu begründen, daß die Malerei Nordthailands im allgemeinen stark burmesisch beeinflusst sei. Diese Behauptung

Die noch unter Rama I. entstandenen Malereien in Wat Yai Intharām in Chonburi wurden 1914 restauriert, doch so mangelhaft, daß die Originale dabei fast ganz zerstört wurden und man sie nur noch bei einigen isolierten Figuren zu erkennen vermag. Ähnliches gilt für die Wandmalereien in Wat Na Phrā Thāt, Korāt, die vermutlich im zweiten Viertel des vorigen Jahrhunderts entstanden sind.

Auf Grund neuester Bemühungen des Krom Sinlapākḥṇ (Fine Arts Department) sind 1963 alle Malereien der Nonthaburi-Schule, einer lokalen Schule in der Nähe Bangkoks, katalogisiert und in großen Zügen auch kunsthistorisch eingeordnet worden³³. Die heute überwiegend zerstörten Gemälde entstanden möglicherweise zum Teil bereits am Ende der Ayuthayā-Periode, der größere Teil aber wohl erst in der Bangkok-Zeit.

Aus Südthailand sind außer den ganz im Bangkok-Stil gehaltenen Malereien in Wat Mahāthāt in Songkhla noch einige im Provinzstil ausgeführte Gemälde in Nakhṇ Si Thammarāt und Pattāni bekannt³⁴.

Nach etwa 1850 entstanden keine bedeutenden Zeugnisse der klassischen Malerei Thailands mehr. Die überlieferte Thematik war in allen Zwischenstufen der Entwicklung zu einer nationalen Malerei ausgestaltet worden und hatte zuletzt den der künstlerischen Begabung der Thai gemäßen, höchstmöglichen Ausdruck gefunden. Danach setzte das Zeitalter der Kopisten ein, die die alten Formen nicht mehr zu beleben vermochten.

Hinzukommt seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts ein immer stärkeres Einströmen der europäischen Malerei. In dem Bemühen, diese zu adaptieren, ging vollends die Fähigkeit, das Wesen der eigenen Tradition zu erfühlen verloren. Die Thai-Malerei ist vorwiegend eine zwei-, nicht dreidimensionale wie die neuzeitliche westliche. Sie benutzt für die Darstellung der dritten Dimension die sogenannte Parallelperspektive und nicht die geometrisch konstruierte Zentralperspektive.

Hingewiesen sei noch auf einige weitere Anwendungsbereiche der Malerei in Thailand. Zu Recht berühmt ist die Goldlackmalerei des Landes. Gebrauchsgegenstände wie Schalen, Teller oder Bücherschränke wurden durch sie verziert,

kann nicht unwidersprochen bleiben. Natürlich sind Berührungspunkte mit der burmesischen Malerei da, von der im übrigen noch sehr wenig bekannt ist. Nordthailand war während mehrerer Jahrhunderte oft unter burmesischer Oberherrschaft. Doch ist augenscheinlich, daß die Nordmalereien einwandfrei thailändischer Prägung sind, vgl. z. B. die Abb. 30 bis 34, 83, 84 bei BHIRASRI, *The Origin and Evolution of Thai Murals*, ferner Abb. 16 bei LYONS, loc. cit.

³³ In (FACULTY OF PAINTING AND SCULPTURE), *Murals of Nonthaburi School*, mit zahlreichen Abbildungen.

³⁴ Siehe LYONS, *Thai Traditional Painting*, 14.

aber auch Tempeltüren und -fenster. Hervorragende Beispiele dieser schönen Kunst sind heute im Nationalmuseum in Bangkok und in privaten Sammlungen erhalten³⁵. Es scheint, daß in der Ayuthayā-Zeit die Goldlackmalerei auch als Wandschmuck verwendet wurde³⁶. Heute wird diese Kunst nur noch in einer sehr groben Manier ausgeführt und ist zu einer reinen Dekorateur-Kunst herabgesunken.

Nur sehr wenige künstlerisch bedeutende Malereien auf Tuch sind noch erhalten³⁷. Bemalte Tuche dienten vor allem als Banner, vermutlich für buddhistische Zeremonien, wurden aber wohl auch als Votivgaben verwendet³⁸.

GEGENWART

Die heutige Malerei Thailands zeigt durchaus Ansätze zu einer neuen Entwicklung, die das eigene kulturelle Erbe in neue Formen zu fassen sucht. Die Arbeiten einer Reihe hervorragender Talente³⁹ berechtigen zu der Hoffnung, daß zu einem späteren Zeitpunkt eine neue schöpferische Phase in der Malerei des Landes beginnt. Gegenwärtig steht Thailand mitten in einer bereits seit Jahrzehnten im Gang befindlichen Evolution, die sein bisheriges, stark von buddhistischen Vorstellungen bestimmtes soziales Gefüge allmählich auflöst. Das gilt jedenfalls für Bangkok, den kulturellen Mittelpunkt Thailands. Wohin diese Entwicklung geht, ist noch nicht recht abzusehen.

³⁵ Vgl. die Abb. bei DÖHRING, *Buddhistische Tempelanlagen in Siam*, II, 35, 36; BHIRASRI, *Thai Lacquer Works*, I ff.; LYONS, *A Note on Thai Painting*, Abb. 159, 163.

³⁶ Wie ersichtlich z. B. aus dem „Lackpavillon des Suon Pakkad Palastes“, s. CHUMBOT OF NAGARA SWARGA, *The Lacquer Pavilion at Suan Pakkad Palace*, Abb. 4 ff.

³⁷ S. Abb. 23-27 in Sombat Sinlapa und die Bemerkungen von BHIRASRI hierzu, *A Banner in the Chedi Wat Dork-ngoan*; LYONS, *A Note on Thai Painting*, 167, Abb. 154.

³⁸ Wie z. B. die bei LYONS, *The Tosachāt in Thai Painting*, abgebildete Tuchmalerei, Abb. 22.

³⁹ S. hierzu vor allem die Abbildungen bei BHIRASRI, *Contemporary Art in Thailand*.

2. DIE HANDSCHRIFT IC 27507

ENTSTEHUNG UND ÜBERLIEFERUNG

Dank einer glücklichen Fügung ist das genaue Entstehungsjahr dieser Handschrift überliefert: 1776. Nur wenige Handschriften aus Thailand sind so sicher datiert. Das Vorwort zu den Traiphūm-Illustrationen gibt Aufschluß über die näheren Umstände der Entstehung.

„2319 Jahre¹ der buddhistischen Zeitrechnung² und vier Monate und sechsundzwanzig Tage sind schon vergangen. Heute ist der dritte Tag der Woche, der zwölfte Tag des zunehmenden Mondes im elften Monat der kleinen Ära³ 1138, im Jahr des Affen⁴, dem achten Jahr der Dekade⁵. König Somdet Bōrōm Kōrasatthāthirāt gibt Audienz im Palast am Floß⁶ in Thonburī am großen Meer. Die Hofbeamten sind zahlreich versammelt. (Der König befiehlt)⁷, die von alters her überlieferte Geschichte Traiphūm zu untersuchen. Er gibt kund, es sei sein ausdrücklicher Wunsch, daß die Allgemeinheit und alle vier Arten von Lebewesen⁸ alle drei Welten⁹ verstehen und alle fünf Wiedergeburten, die von den Göttern, den Men-

¹ *phrāwāsāset sangkhayā*; *phrāwāsā* = *phansā*

² Die in Thailand 543 v. Chr. beginnt, so daß 2319 dem Jahre 1776 der christlichen Zeitrechnung entspricht.

³ *Āulasakarāt*, in älteren Texten gebräuchliche Zeitrechnung, die 638 n. Chr. beginnt. 1138 dieser Zeitrechnung entspricht 2319 der buddhistischen Zeitrechnung.

⁴ 9. Jahr des zwölfjährigen Jahreszyklus des thailändischen Kalenders.

⁵ Dekade: der Zwölfjahreszyklus (s. Anm. 4) wird fünfmal wiederholt und zu einem größeren Zyklus von 60 Jahren zusammengezählt. Dieser wird wiederum in sechs Dekaden von je 10 Jahren eingeteilt. Die zehn Jahre einer Dekade werden mit dem ihrer Zählung entsprechenden Pāli-Zahlwort benannt.

⁶ Weder im einschlägigen historischen Schrifttum noch in DAMRONG, Tamnān wang kau („Abhandlungen über alte Paläste“) ist ein „Palast am Floß“ erwähnt. Vermutlich handelt es sich hier um die Residenz Taksins am Klōng Bangkok Yai in der Nähe der Wat Čāng und Wat Thā.

⁷ Zusätze des Übersetzers sind eingeklammert.

⁸ Vier Arten von Lebewesen: womit die vier Arten der Entstehung von Lebewesen gemeint sind: eierlegend, lebendig gebärend, aus Feuchtigkeit entstehend und spontan entstehend, s. hierzu das Einleitungskapitel zu Traiphūm Phrā Rūong.

⁹ D. h. *Traiphūm*, nämlich Welt des Begehrens, Welt der Formen und der Nicht-Formen. Vgl. COEDÈS, *The Traibhumikatha Buddhist Cosmology and Treatise on Ethics*, 351;

schen, der Hölle entstehen, von den „Dämonen“¹⁰, „Geistern“¹¹ und von den Tieren. Daher befiehlt er dem Čau Phrāyā Sī Thammathirāt¹², dem Ersten Minister¹³, diesen heiligen Band gut vorzubereiten und zu den Malern zu schicken, um das Traiphūm-(buch) am Hof des Patriarchen malen und aufschreiben zu lassen. Der Patriarch solle (die Geschichte) erklären und kontrollieren, so daß sie aufgezeichnet werde, wie im Phrā Bālī¹⁴ niedergelegt. Es sollten nur Auszüge aus dem Phrā Bālī gemacht und zusammengestellt werden. Alles sei zu erklären, so daß ein zuverlässiges Werk entstehe.

Lūong ¹⁵ Phetchawakamm	1	} diese vier haben die Bilder des Traiphūm-(buches) gemalt.
Nāi ¹⁶ Nām	1	
Nāi Bunsā	1	
Nāi Rūong	1	
Nāi Bunčan	1	} Sekretäre, sie haben das Buch geschrieben und dem König in einer Audienz überreicht.“
Nāi Chöt	1	
Nāi Son	1	
Nāi Thongkham	1	

Aus diesem einleitenden Text geht hervor, daß die Berliner Handschrift ein im Auftrage Taksins, Königs von Thailand 1767–1781, gefertigtes und diesem gewidmetes Exemplar ist¹⁷. In Thailand selbst ist – soweit dies festzustellen war – nur noch ein einziges Exemplar von den 1776 hergestellten vorhanden, nämlich das im Besitz des National Museums in Bangkok befindliche¹⁸.

1893 gelangte die Handschrift auf Veranlassung Bastians aus Bangkok nach

GLASENAPP, Die Religionen Indiens, 238; THOMAS, The History of Buddhist Thought, 111.

¹⁰ *asura*, s. Traiphūm Phrā Rūong, 61 ff; ALABASTER, The Wheel of the Law, 191, 217; THOMAS, The History of Buddhist Thought, 110, 180, 191.

¹¹ *prēt*, „dürstende oder hungernde Geister“, s. Traiphūm Phrā Rūong, 47 ff.; ALABASTER, The Wheel of the Law, 189.

¹² *Čau Phrāyā*: höchster thailändischer Adelstitel. Ein Würdenträger dieses Titels mit dem Ehrennamen Thammathirāt wird im Phrārātecha Phongsāwadān Krung Thonburi, 20, 105 erwähnt.

¹³ *akamahāsēnathibōdī*: einen solchen „Ersten Minister“ gab es nur faktisch, im Sinne von „einflußreichster“ Minister.

¹⁴ Richtig: *Phrā Pālī*, d. h. „Heilige Pālī-(Schriften)“; thailändische Bezeichnung für alle kanonischen und außerkanonischen (buddhistischen) Texte, die in der heiligen Sprache des Theravāda-Buddhismus, dem Pali, abgefaßt sind.

¹⁵ Niederer thailändischer Adelstitel.

¹⁶ „Herr“

¹⁷ Der thailändische Text zeigt dies deutlicher an, als es die Übersetzung vermag. Im Original werden ganz spezifische Formulierungen benutzt, die ausschließlich an den König zu richten sind.

¹⁸ Siehe S. 21; ob überhaupt noch weitere Exemplare existent sind, konnte nicht ermittelt werden.

Berlin. Die Vermutung, daß es sich hierbei um das gleiche Exemplar handelt, welches Bastian bereits in seinen „Reisen in Siam im Jahre 1863“ beschreibt¹⁹, läge nahe: „Das Buch Trai-Phum wurde im Jahre 2319 der Puttha Sakkharat oder 1130²⁰ der Chunlo-Sakkharat zur Zeit des Phraya-Tak in Tonburī verfaßt unter der Aufsicht des Sangkharat . . .“ Doch ergibt sich aus den hierauf folgenden Beschreibungen, daß Bastian eine andere, eine Parallelausgabe vorgelegen haben muß, da einige der Bilder, die er beschreibt, nicht in der Berliner Handschrift enthalten oder abweichend dargestellt sind.

1893 kam die Handschrift, die heute eine der wertvollsten thailändischen Bilderhandschriften überhaupt ist, in den Besitz des Berliner Museums für Völkerkunde. 1963 wurde sie in die Sammlung der Indischen Kunstabteilung der Staatlichen Museen übernommen und harrt hier der eingehenden Untersuchung und Veröffentlichung.

INHALT DER HANDSCHRIFT

Die Handschrift besteht zum größten Teil aus farbigen Illustrationen zu Themen, die dem in Thailand herrschenden Theravāda-Buddhismus entnommen oder doch mit diesem eng verflochten sind. Dazwischen stehen einige wenige Seiten erläuternden Textes sowie stellenweise kurze Beschriftungen zu den einzelnen Miniaturen.

Die Themen der Miniaturen werden aus vier Bereichen entnommen:

- a) der Kosmographie Traiphūm;
- b) den Erzählungen über das Leben des Buddha;
- c) verschiedenen Jātakas;
- d) geographischen Vorstellungen.

Lediglich die Miniaturen zum Traiphūm-Text sind im wesentlichen als geschlossene Bilderfolge gemalt, während die Miniaturen zu den übrigen Themenkreisen oft willkürlich aufeinander folgen. Selbst die Illustrationen zu ein und demselben Jātaka sind über die ganze Handschrift in einer Reihenfolge verstreut, die der des betreffenden Jātaka nicht entspricht.

Die Malereien sind auf festes, pappartiges, bräunliches Papier²¹ mit Tusche, Tempera oder Wasserfarben²² aufgetragen.

¹⁹ 403 ff.

²⁰ Irrtümlich, muß 1138 heißen.

²¹ Thailändisch: *krādāt khqi*, aus der Faser von *Strobilus asper* hergestellt.

²² Zur Technik der Malerei Thailands und zur Farbbereitung siehe die Angaben bei LYONS, *Traditional Thai Painting*, 7 f., sowie PHINKHANNGÖN, *Sinlapatham Thai*, 69 ff.; BHIRASRI, *Appreciation of our Murals*, 9

a) Nahezu die Hälfte der Handschrift, nämlich 109 Faltseiten, füllen Miniaturen zur Illustration von Themen aus der Traiphūm-Kosmographie²³.

Diese Kosmographie, Traiphūm, die „drei Welten“, ist nach dem augenblicklichen Stand unserer Kenntnisse der thailändischen Literatur das älteste Buch der thailändischen Sprache. Seine Entstehung wird auf 1345 datiert²⁴.

Das Werk beruht ausschließlich auf Pāli-Quellen, die im Text selber am Beginn und Ende aufgezählt werden. Die meisten dieser Werke sind außerkanonische²⁵. Traiphūm ist daher nicht eigentlich ein originales Werk, sondern eine geschickt arrangierte Kompilation. Doch ist es wohl die erste systematisch angelegte buddhistische Kosmographie überhaupt²⁶.

In einer Einführung und zehn folgenden Kapiteln wird der gesamte Weltenplan dargestellt: Höllen, Himmel, Zwischenwelten, Weltteile. Alles Geschehen wie Leben, Tod und Höllenpein wird als einer strengen Folgerichtigkeit unterworfen betrachtet und bis ins Detail aufgezählt²⁷.

Inwieweit der heute vorliegende Text der ursprünglichen Fassung von 1345 entspricht, muß dahingestellt bleiben. Die verheerende Verwüstung der alten Hauptstadt Thailands, Ayuthayā, 1767, raubte dem Land den größten Teil seiner Handschriftenbestände, so daß das älteste heute bekannte Traiphūm-Manuskript aus dem Jahre 1778 stammt²⁸.

Es bleibt nun zu fragen, in welchem Verhältnis die Traiphūm-Illustrationen der Berliner Handschrift zum Text der Kosmographie stehen. Diese Frage ist nicht unwichtig für die Traiphūm-Forschung. Dazu kann festgestellt werden:

1. Die Themen der Bilder sind nachweisbar²⁹ der Kosmographie entnommen.
2. Die künstlerische Konzeption der Bilder ist eine Eigenschöpfung der thailändischen Maler, soweit sich dies nach dem augenblicklichen Stand der Kunstgeschichtsforschung feststellen läßt.

²³ Da der vorliegende Band primär die thailändische Malerei bekanntmachen soll, wurde hier darauf verzichtet, jede einzelne Seite der Handschrift detailliert zu beschreiben. Es muß einer späteren Arbeit vorbehalten bleiben, die für die Traiphūm-Forschung wichtigen Texte der Bilder zu publizieren.

²⁴ SCHWEISGUTH, *Étude sur la littérature siamoise*, 33 ff.; Präwat wannakhadi thai, 38. COEDÈS, *The Traiphumikatha Buddhist Cosmology and Treatise on Ethics*, 350.

²⁵ S. die Angaben bei COEDÈS, loc. cit., 350 f.

²⁶ COEDÈS, loc. cit., 351.

²⁷ Aufzählung der einzelnen Kapitel und eine kurze Inhaltsangabe bei COEDÈS, loc. cit., 351, sowie – ausführlicher – bei PALLEGOIX, *Description Royaume Thai ou Siam*, I, 416–478; vgl. auch SCHWEISGUTH, loc. cit., 37 ff. Ferner sei darauf hingewiesen, daß gegenwärtig (1964) eine Gesamtübersetzung des Traiphūm-Textes von Prof. Coedès, Paris, für den Druck vorbereitet wird.

²⁸ SCHWEISGUTH, *Étude sur la littérature siamoise*, 36.

²⁹ S. die Nachweise bei den einzelnen Bildbeschreibungen.

3. Die Beschriftungen der Miniaturen sind nicht, jedenfalls nicht wörtlich, dem heute bekannten Traiphūm-Text entnommen. Darüber hinaus enthalten sie teilweise abweichende Passagen und Namensbezeichnungen.

Daraus könnte nun gefolgert werden, daß dem Schreiber oder Verfasser der Bildbeschriftungen eine andere Version der Kosmographie vorgelegen hat. In diesem Zusammenhang ist auch auf die Äußerung Bastians³⁰ und besonders Alabasters³¹, nach dem eine Traiphūm-Kosmographie 1776 „kompiliert“ wurde, zu verweisen.

Ein Vergleich dieser Äußerungen mit dem Einführungstext der Berliner Handschrift ergibt jedoch, daß sowohl Bastian als auch Alabaster auf diese Bilderhandschrift oder auf eine Parallelausgabe hierzu Bezug nehmen und nicht auf einen gesonderten Text der Traiphūm-Kosmographie. Bei Bastian ist dies zweifelsfrei, da er im Anschluß an seinen oben zitierten Hinweis über die Entstehung der Traiphūm-Handschrift eine detaillierte Beschreibung einer Anzahl von Bildern gibt, die aus einer Parallelausgabe der Berliner Handschrift stammen müssen. Alabaster spricht zwar von einer „Kompilation aus klassischen Quellen“. Doch ist dieser Hinweis durchaus mit dem Einführungstext der Berliner Handschrift in Einklang zu bringen, da es auch hier heißt, „es sollten Auszüge aus dem Phrā Bālī gemacht werden“, also aus „klassischen Quellen“.

In Anbetracht der auffälligen Kürze, mit der Alabaster in seinem sonst breit angelegten Werk auf die Traiphūm-Kosmographie eingeht, bliebe noch die weitere Möglichkeit offen, daß der Autor sich nur flüchtig über die Kosmographie informiert hat und auf den zwei Jahre später, 1778, entstandenen Text dieses Buches anspielt³². Festzustehen scheint jedenfalls, daß die Hinweise beider Autoren, im Zusammenhang mit dem Einführungstext der Berliner Handschrift gelesen, nicht als Zeugnis für die Existenz einer weiteren Traiphūm-Version herangezogen werden können.

Damit bleiben zunächst als Ansatzpunkte für die Annahme, daß 1776 eine ältere als die heute bekannte Version der Kosmographie entstanden sei oder vorgelegen habe, lediglich der etwas vage Hinweis in der Einleitung der Berliner Handschrift, daß „Auszüge aus dem Phrā Bālī gemacht wurden“ und die fragmentarischen Bildbeschriftungen der Handschrift, deren Formulierungen größtenteils nicht in der Traiphūm-Version von 1778 belegt werden können. Wichtig ist hier auch der Hinweis, daß die Texte zu den Bildern der Berliner Handschrift inhaltlich und

³⁰ loc. cit., S. 16

³¹ The Wheel of the Law, 5, Anm.: „The Traiphoom is the standard Siamese work on buddhist cosmology, etc. It was compiled from presumed classical sources in A. D. 1776 by order of the Siamese King Phya Tak.“

³² S. o. S. 17

meistens auch wörtlich nahezu identisch mit denen der ältesten, bekannten Traiphūm-Bilderhandschrift, T 1³³, sind. Das könnte darauf schließen lassen, daß 1776 bei der Fertigstellung der Berliner Handschrift ein Traiphūm-Text vorlag, der von dem, der 1778 entstand und heute der allein überlieferte ist, abwich. Möglicherweise handelte es sich hier um populäre und vielleicht ungenaue und unvollständige Abschriften eines älteren Traiphūm-Textes.

Doch kann auch nicht ausgeschlossen werden, daß eben diese Texte der Handschrift T 1 die Vorlage für die Texte der Berliner Handschrift waren, womit die Frage nach der Existenz einer anderen, älteren Traiphūm-Version für eine Zeit gestellt werden müßte, die etwa zweihundert Jahre vor der Entstehung der Berliner Handschrift liegt.

b) Nur wenige Seiten der Handschrift enthalten Miniaturen mit Szenen aus dem Leben Buddhas. Der Künstler hat einige der wichtigsten Begebenheiten wie die Geburt, die erste Ausfahrt, den Ausritt aus Kapilavastu und die Anrufung der Erde ausgewählt.

c) Illustrationen zu Jātakas beschränken sich in Thailand im allgemeinen auf zehn Jātakas, von denen dort auch der Prosatext fast kanonische Bedeutung erlangt hat. Es sind dies die Jātakas Nr. 538–547³⁴. Nur ausnahmsweise sind in dieser Handschrift auch Szenen aus dem Kulāvaka-Jātaka, Nr. 31, aus dem Sussondi-Jātaka, Nr. 360, und aus dem Sutasoma-Jātaka, Nr. 537, enthalten.

Darüber hinaus beinhaltet diese Handschrift Illustrationen zu apokryphen Jātakas³⁵, wie z. B. dem Suthon-Jātaka, das eine der bekanntesten Volkserzählungen in Thailand ist.

d) Einen nicht unbeträchtlichen Teil der Handschrift füllen Malereien, die zeitgenössische geographische Vorstellungen landkartenartig wiedergeben. Diese Bilder stehen im weiteren Sinne im Zusammenhang mit den Traiphūm-Illustrationen, indem sie eine der drei Welten, die Erde, der Anschauung zugänglich machen wollen.

³³ Siehe S. 20

³⁴ Thailändisch: *thosachāt*, vgl. Wannakhadichādok, sowie LYONS, *The Tosachāt in Thai Painting*, auch NGAMSUK, *Klet wannakhadi*, 194 ff.; vgl. hierzu die Angaben über die plastisch oder malerisch gestalteten Themen aus dem Leben Buddhas in der indischen Kunst bei GRÜNWEDEL-WALDSCHMIDT, *Buddhistische Kunst in Indien*, 59 ff., 66 ff.

³⁵ Gesammelt in Panyāsachādok, 2 Bde., 1040 und 982 S.

3. DIE TRAIIPHŪM-BILDERHANDSCHRIFTEN IN BANGKOK

Nur sehr wenige Bilderhandschriften von kunsthistorischer Bedeutung aus dem thailändischen Kulturbereich, die vor Beginn der Bangkok-Periode entstanden, sind heute noch in Thailand erhalten¹. Ihre Anzahl dürfte ein Dutzend kaum erreichen. Im Nationalmuseum in Bangkok sind nur noch drei Handschriften vorhanden, die künstlerisch auf der gleichen Höhe stehen wie die hier teilweise abgebildete Berliner Handschrift, und die auch die gleichen Themen wie diese illustrieren. Einige weitere befinden sich möglicherweise noch in Privatbesitz².

T 1: Auf die älteste Traiphūm-Handschrift³ im Besitz des thailändischen Nationalmuseums, die wohl die älteste erhaltene Traiphūm-Handschrift überhaupt ist und vermutlich aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts stammt, wurde bereits im ersten Kapitel hingewiesen⁴. Sie ist heute eines der wichtigsten Objekte für die frühe thailändische Kunstgeschichte und harret noch der Erschließung. Wenn diese Malerei auf Grund ihres Stils auch noch deutlich als ein Frühwerk angesehen werden muß, so möchte man doch nicht annehmen, daß dies die erste Traiphūm-Illustrierung in Thailand überhaupt ist. Ihr Aufbau, d. h. die Szenenfolge, die Auswahl der darzustellenden Themen und die Ausführung der Malereien, ist so sicher angelegt⁵, daß es schwerfällt, nicht an Vorbilder für diese Handschrift zu glauben. Vermutlich werden sich bereits vorher aus der großen Stofffülle der

¹ Die Bestände an thailändischen Handschriften außerhalb Deutschlands sind dem Verf. nicht bekannt.

² Bei COEDÈS, *The Vajirañāṇa National Library*, Tafel XVIII, ist ein Ausschnitt aus einer illustrierten laotischen Traiphūm-Handschrift aus dem 18. Jahrhundert abgebildet, die jedoch 1964 laut Auskunft der Beamten der thailändischen Nationalbibliothek dort nicht mehr vorhanden war. Alle illustrierten Handschriften seien in das Nationalmuseum verlagert worden, aber auch hier war die Handschrift (Jan./März 1964) nicht zugänglich. (Möglicherweise handelt es sich um eine der Handschriften, die bei einem Brand in einem Teil des Nationalmuseums, 1960, vernichtet worden ist?)

³ Da die thailändischen Handschriften nicht mit einer Signatur versehen sind, werden diese hier mit T 1, T 2 usw. bezeichnet

⁴ Vgl. S. 6.

⁵ Vgl. die – wenn auch in der Reproduktion ungenügenden – Abbildungen in BHIRASRI, *The Origin and Evolution of Thai-Murals*, Abb. 14, 15, 58, 59.

Traiphūm-Kosmographie einzelne Themen herausgelöst haben, die in Thailand eine besondere Bedeutung erlangten und damit zum Anreiz für eine künstlerische Gestaltung wurden. Alle späteren Traiphūm-Illustrationen folgen, wenn auch manche Szene anders dargestellt wird, im wesentlichen dem Aufbau dieser Handschrift.

Auf die Identität der Bildaufschriften dieser Handschrift mit denen der späteren Traiphūm-Illustrationen wurde bereits hingewiesen⁶.

Ein Teil der Handschrift T 1 ist verlorengegangen, und manche Seiten sind stark beschädigt.

T 2: Aus der Ayuthayā-Zeit ist eine weitere Traiphūm-Illustration erhalten, die vielleicht in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts entstanden ist. Der Stil von T 2 weist deutlich auf T 1 hin, so daß ein geringerer zeitlicher Abstand von dieser durchaus möglich sein könnte. Die Identität der Bilder und Beschriftungen mit denen von T 1 geht bei den meisten Darstellungen bis in die Einzelheiten. Doch enthält die Handschrift auch etliche Malereien, die in T 1 nicht zu finden sind und läßt andererseits andere, die in T 1 enthalten sind, weg. Ein genauer Vergleich läßt sich jedoch nicht anstellen, da T 2 unvollständig überliefert ist und manche Seiten starke Beschädigungen aufweisen. Die ganze Handschrift besteht nur noch aus losen Blättern und ist in einem recht desolaten Zustand. Trotz der weitgehenden inhaltlichen Identität von T 1 und T 2 ist doch auf eine Fülle von Einzelheiten hinzuweisen, in denen die Malereien differieren und die dem Kunsthistoriker eine nähere Untersuchung wert sein sollten, wie z. B. die Zeichnung und Farbgebung der Gewänder, Bäume und Blumen, die Architektur und Ornamentik der Palastbauten oder der Umstand, daß in T 2 die Darstellungen der Götter und Dämonen teilweise einer anderen Ikonographie folgen als in T 1.

T 3: Eine dritte Traiphūm-Illustration⁷ ist eine Parallelfassung der Berliner Handschrift IC 27507. Die Einleitung⁸ von T 3 ist einschließlich der orthographischen Unregelmäßigkeiten vollkommen mit der aus der Berliner Handschrift identisch, d. h. daß auch in ihr König Taksin als Auftraggeber und 1776 als Entstehungsjahr angegeben wird. Auch die Bilderfolge in T 3 entspricht im großen und ganzen der Berliner Handschrift. Doch werden die einzelnen Szenen häufig in Einzelheiten abweichend dargestellt⁹, obwohl ihnen die gleichen Themen zugrunde liegen, was aus den Bildinschriften hervorgeht, die mit denen der Berliner Handschrift identisch sind.

⁶ Siehe S. 18 f.

⁷ Auf die bereits S. 9 hingewiesen wurde.

⁸ Siehe S. 14 f.

⁹ Vgl. z. B. die Abb. 20, 68, 69, in BHIRASRI, *The Origin and Evolution of Thai Murals*.

Die Handschrift T 3 ist nur etwa zur Hälfte erhalten bzw. ausgeführt worden, die Rückseiten der Blätter sind leer.

Lediglich erwähnt werden mag noch eine Khmer-Handschrift im Besitz des Thailändischen Nationalmuseums, die Traiphūm-Illustrationen enthält. Diese stimmen im Aufbau mit denen von T 1, T 2 und T 3 etwa überein, doch weicht die Einzelausführung meistens erheblich ab. Das künstlerische Niveau dieser Handschrift liegt um etliches unter dem der obengenannten Handschriften.

4. DIE BILDTAFELN

VORBEMERKUNG

Die Auswahl der Bilder erfolgte fast ausschließlich nach ästhetischen Gesichtspunkten gemäß der Absicht dieses Bandes, die Malerei Thailands bekanntzumachen. Eine Erörterung buddhologischer oder literarischer Fragen ist hier nicht beabsichtigt. Die Erläuterungen der Bildtafeln beschränken sich deshalb nur auf solche Angaben, die für das unmittelbare Verständnis der Bilder notwendig sind. Die Schrifttumshinweise in den Anmerkungen berücksichtigen vor allem die kunsthistorische Literatur, die dem Interessierten ein Weiterstudium der Fragen ermöglichen soll, die hier nur gestreift wurden.

Die Reihenfolge der Tafeln entspricht der der Handschrift. In dieser folgen Bilder zu den verschiedensten Themen oft unmotiviert aufeinander. Trotz mancher Bedenken wurde diese Anordnung beibehalten, um ein möglichst getreues Abbild des Originals zu geben. Es sollte nicht ein System in dieses hineingetragen werden, das die mehr oder weniger zufällige Bilderfolge der Handschrift verdrängen würde. Gerade die unmotivierte Aufeinanderfolge mancher Bilder ist nicht ohne Reiz, da mit dem Sujet der Darstellung auch deren Stil wechselt.

I. DARSTELLUNG DES NIRVĀNA

Größe des Originals: 514 x 440 mm

Der zum Bild gehörige Text lautet:

„Die erhabene Stadt Nibaphān¹ ist nicht nah, ist nicht fern, ist nicht tief, ist nicht hoch, aber zu ihr zu gelangen² ist sehr schwer. Es gibt dort fünf Arten von Befestigungen, acht Arten, zehn Arten. Es gibt Stadttore und einen Stadtturm³, vier Stufen von Gräben, vierundzwanzig Hauptwasserstraßen, siebenunddreißig Märkte, Lager⁴, starke Mauern, einen siebenstufigen Palast, einen Thron und eine Schlafstätte⁵, ausgestreckt über dem Boden. Der Schlafraum scheint hell erleuchtet⁶, jeden Augenblick.

Es gibt (dort) einen Fußboden mit eingelegten Steinen, den Teich Bōkkharanī⁷ voll von kühlem Wasser und von Lotusblumen, an denen es nicht mangelt. Es gibt Schwärme von Bienen, verschiedene Arten⁸, die aus den Kelchen der Lotusblumen saugen, ohne Mangel zu haben. Es gibt Vögel, einen Pfau, einen Kranich, den Vogel Čākaphrāk⁹ und den Königsschwan¹⁰ in rot und weiß; diese kommen und singen melodisch zu jeder Zeit.”¹¹

Im Zentrum des Bildes steht der im Text erwähnte siebenstufige Palast¹² mit

¹ Korrumpierte Form von (Pali) *Nibbāna*; s. auch ALABASTER, *The Wheel of the Law*, 165, und KIRFEL, *Die Kosmographie der Inder*, 207.

² *an*: „zu ergreifen, zu erlangen“.

³ *ḥq mūōng*, was hier aber vielleicht im Sinne von *lak mūōng* etwa mit „Stadtmittelpunkt“ zu übersetzen wäre.

⁴ *khāi*, im allgemeinen nur in der Bedeutung „militärische Anlage“ benutzt.

⁵ In der ostasiatischen Kunst bedeutet diese Schlafstätte immer das Sterbelager Buddhas, ist also das Symbol für sein Eingehen in das Nirvāna. (Hinweis von D. Seckel). Ob in der Malerei Thailands das Gleiche gilt, konnte nicht mit Sicherheit in Erfahrung gebracht werden.

⁶ *mī prāthip* „hat eine Lampe“.

⁷ *bōkkhara*: „Lotus“ (*Nelumbium speciosum* oder *nelumbo*); *bōkkharanī*: „Lotusteich“; vgl. Bildtafel IV, auf der der abgebildete Teich gleichfalls *bōkkharanī* genannt wird.

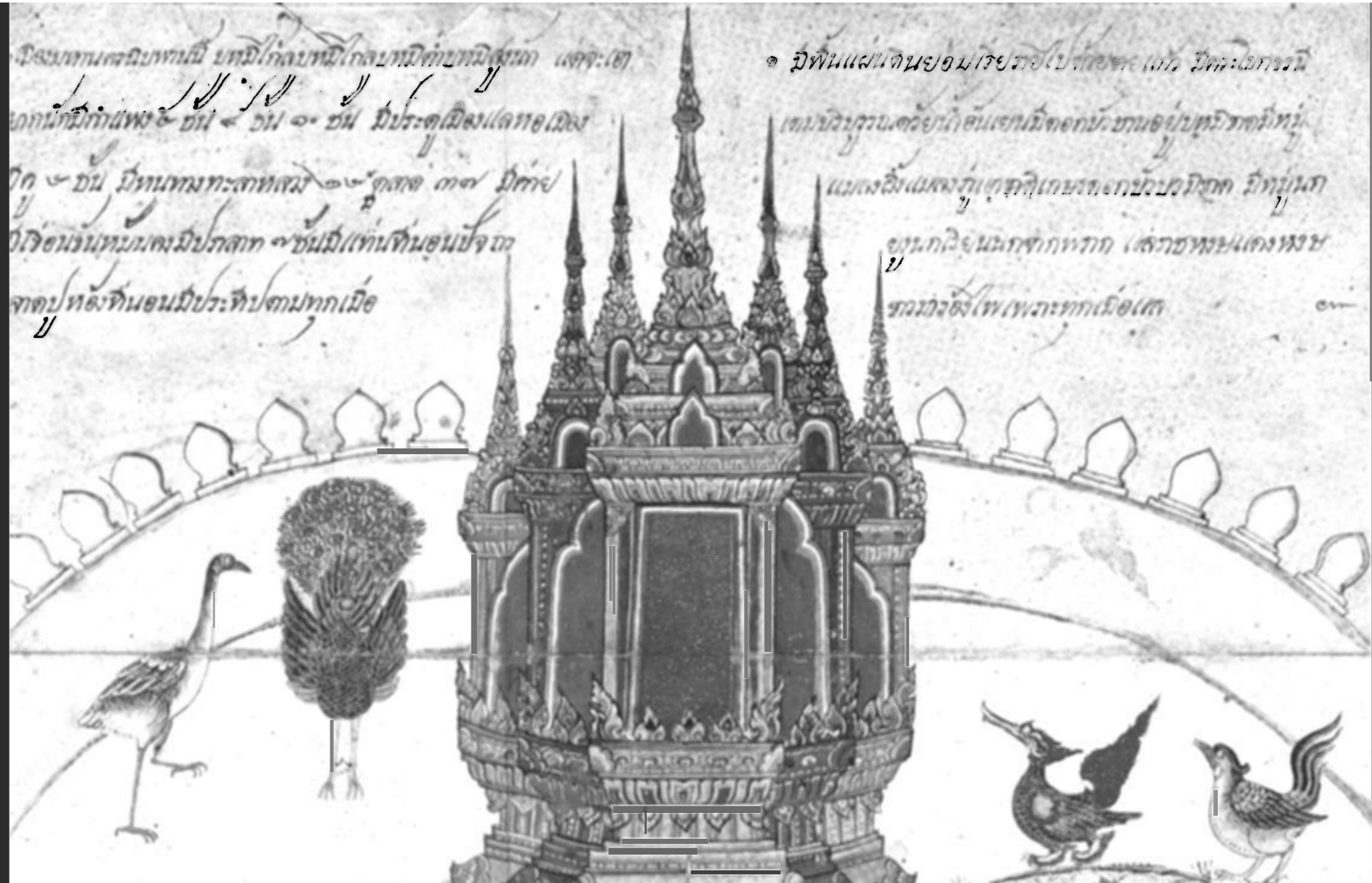
⁸ Im Text genannt: *malāng phūng*, allgemeine Bezeichnung für Bienen und *malāng phū*, *Xylocopa tenuiscapa*.

⁹ In der Literatur im allgemeinen in der Form *čakaraphrāk* zu finden; ein Entenvogel, der nachts, wenn er von seinem Weibchen oder Männchen getrennt ist, klagende Laute ertönen läßt; vgl. hierzu z. B. Strophe 16 aus dem 4. Akt in KALIDASAS *Sakuntala*.

¹⁰ *rāčchahong*, s. die Abb. in *Tamrā phāp lāi thai*, II, 3, 53, 50; *Lāi thai*, 128; vgl. ferner ALABASTER, *The Wheel of the Law*, 299.

¹¹ In der hier benutzten Textausgabe des *Traiphūm Phrā Rūong* ist dieser gesamte Passus nicht enthalten, hier wird, 313 ff., nur der Weg beschrieben, auf dem man zum Nirvāna gelangt.

¹² *prāsāt*: zum architektonischen Aufbau der thailändischen Palastanlagen sowie zur Bezeichnung und Bedeutung der einzelnen Bauelemente einschließlich der Ornamentik s. DÖHRING, *Der Bôt* in den siamesischen Tempelanlagen, sowie die zahlreichen Einzelhinweise auf fast jeder Seite in *Tamrā phāp lāi thai*; *Lāi thai*; *Samut tamrā lāi thai* und *Sathāpataya-kamm nai prāthēt thai*.



พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้
พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้
พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้
พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้
พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้
พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้

๑. มีพื้นแผ่นดินยอมมรเขยราชไปทูลขอแก้ว มีพระเศียร
สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้
สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้
สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้
สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้
สมเด็จพระเจ้าอยู่หัวฯ ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ ให้

sieben Türmen¹³. Der Thron ist im Vordergrund des Baues in goldener Farbe, die das Symbol des Buddha und des Absoluten ist¹⁴, angedeutet. Die teilweise runden, teilweise spitz zulaufenden, rot ausgemalten Bogen unterhalb der einzelnen Türme sind in Höhe der Dachkonstruktion Fenster, unterhalb davon Türöffnungen. Alle Bauelemente sind mit einer Vielfalt von Ornamenten¹⁵ geschmückt; von denen jedes einzelne ikonographisch festgelegt ist¹⁶.

Die „Zinnen“¹⁷ der äußeren Begrenzungsmauer haben die Form eines Blattes des Bōdhībaumes, also des Baumes, unter dem Buddha seine Erleuchtung erlangte.

Im Teich rechts unten auf dem Bild sind die im Buddhismus besonders bedeutenden Lotusblumen in drei Stadien der Blüte dargestellt¹⁸, die vermutlich Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft symbolisieren sollen. Das Wasser des Teiches sowie das des den unteren Bildrand begrenzenden Gewässers ist offensichtlich in chinesischer Manier gemalt¹⁹.

An der vorderen, mit farbigen Ornamenten geschmückten Begrenzungsmauer sind drei Stadttore²⁰ zu erkennen.

Insgesamt hinterläßt das Bild in seiner ausgewogenen Komposition und farblich harmonischen Abstimmung den Eindruck, das Nirvāna adäquat wiederzugeben.

¹³ In der spitz zulaufenden Form wohl am *Cēdi* ausgerichtet.

¹⁴ Die Goldfarbe ist ein wesentlicher Bestandteil in der Ikonographie der buddhistischen Malerei: durch das Gold wird der Buddha „der konkreten Wirklichkeit enthoben“, SECKEL, *Buddhistische Kunst Ostasiens*, 154 f., dort Näheres über den Symbolgehalt der Goldfarbe; DERS., *Das Gold in der japanischen Kunst*, bes. 83 ff.

¹⁵ Diese ist in der Kunst Thailands von einer nahezu unerschöpflichen Fülle. Es würde den Rahmen dieses Bandes sprengen, wenn hier auf die Ornamentik im einzelnen eingegangen würde. Statt dessen sei auf das in dieser Beziehung reichhaltige thailändische Schrifttum verwiesen wie bereits in Anm. 11 zitiert.

¹⁶ S. hierzu besonders die ausgezeichnete, systematische Darstellung in *Samut tamrā lai thai*. Die meisten dieser Ornamente können auf pflanzliche oder geometrische Grundformen zurückgeführt werden, aber auch auf Formen, die nach Himmelskörpern, bestimmten Körperteilen von Tieren oder Gebrauchsgegenständen, wie z. B. Laternen u. a., gebildet wurden.

¹⁷ *sēmā* oder *bai sēmā*; über die sakrale (buddhistische) Bedeutung des *bai sēmā* und über dessen verschiedene Formen s. die Hinweise in *Lāi thai*, 112 f., 124 f. und bei ALABASTER, *The Wheel of the Law*, 272.

¹⁸ Vgl. hierzu die Zeichnungsvorlage in *Samut tamrā lai thai*, A 1; *Lāi thai*, 2 ff., sowie ferner die Darstellungen von Lotusteichen auf (mogul-) indischen Miniaturen, Abb. 66, 142, 143 und 144 bei BARRET-GRAY, *Indische Malerei*; s. auch die Angaben bei ALABASTER, *The Wheel of the Law*, 296.

¹⁹ Allgemein läßt sich sagen, daß der thailändische Künstler weder in der Wand-, noch in der Miniaturmalerei zu einer vom chinesischen Vorbild abweichenden, eigenen Darstellung des Wassers gelangt ist, vgl. aber auch z. B. die Abb. auf Tafel 3 in CHANDRA, *Merwar Painting*, und die Abb. S. 66 in BARRET-GRAY, *Indische Malerei*, die etwa um 1650 bzw. 1500 entstanden sind.

²⁰ Zu deren architektonischem Aufbau s. *Lāi thai*, 71 f., 55 f., 44 f.; dort findet man eine bis in jede Einzelheit gehende Benennung und Darstellung aller Bauelemente; vgl. ferner *Tamrā phāp lai thai*, II, 3, S. 77 f.

Aus der Fülle der im Traiphūm beschriebenen Attribute des Nirvāna hat der Maler nur wenige, bezeichnende ausgewählt und seine Freude am Detail der Notwendigkeit, mit betont leeren Flächen das „Nichts“, das Nirvāna, anzudeuten, untergeordnet. Von oben nach unten verdichtet sich das Bild, was sicherlich in der Absicht des Künstlers lag und auf die Fortsetzung des Weltgefüges unterhalb des Nirvāna deuten soll. Die Geschlossenheit der Komposition wird wesentlich durch die breiten und auffällig ornamentierten Streifen am rechten und linken Rand sowie durch den kräftigen, dunklen, grau-blauen unteren Abschluß des Bildes unterstützt.

II. DIE VEREHRUNG DER RELIQUIEN BUDDHAS

Größe des Originals: 514 x 460 mm

Der zum Bild gehörige Text lautet:

„Dieser Phrā Čēdi heißt Thusaēēdiya¹, er ist 32 yōchana² hoch. Die Götter³ bringen die Mönchskleidung des Buddha und kommen, um Reliquien⁴ des Buddha in diesen Phrā Čēdi zu legen. Alle Götter kommen zur Verehrung⁵ hierher.

Vom Akanit̥tha(-Götterhimmel) bis zu den Arūpa(-Existenzen) der vorzüglichsten Āruppa-Welten sind es 4989600 yojanas⁶.

Diese (Himmels)stufe heißt Akhanithāphrom⁷, und die Götter, die in dieser Welt geboren werden, haben den dritten Pfad⁸ (zum Nirvāna) erreicht, und sie besitzen alle „fünf Gruppen der Daseinsfaktoren“⁹. Sie haben ein Alter von 16000 mahāka-

¹ *thusa, thusā*: „Kleidung, Gewandung“, also „Čēdi für die Kleidung“ (des Buddha); vgl. auch RAJADHON, Phra Čēdi, 66.

² *Yōchana*, ein Längenmaß, das je nach der Quelle von verschiedener Ausdehnung sein kann, ist im Thailändischen jedoch eine festgelegte Maßeinheit: 1 *yōchana* = 400 *sēn*, 1 *sēn* = 40 m, also 1 *yōchana* = 16 km und 32 *yōchana* = 512 km; Pāli: *yojana* s. Anm. 6

³ *mahāphrom*.

⁴ *phrā akathāt*.

⁵ Pleonasmus: *mā vai mā būchā*.

⁶ *akanit̥thātu arūpā paṭhamāruppabhūmikānaṃ navatālisalakkhāni navāsītisahassakaṃ adhikaṃ chassataṃ ca yojanāni bhavaṃtī ti*

Transkription und Übersetzung dieses Palitextes nach K. L. JANERT.

⁷ Korruptierte Form von *akanit̥tho*, s. CHILDERS, A Dictionary of the Pali Language, 22; DOWSON, Hindu Classical Dictionary, 129; KIRFEL, Die Kosmographie der Inder, 194, 207.

⁸ *phrānākhāmi* „derjenige, der nicht zurückkehren wird“, d. h. nicht in der Menschenheit wiedergeboren werden wird, sondern in der Welt der Götter, von wo aus er die vierte Stufe erreichen wird, die zum Nirvāna führt, s. z. B. ALABASTER, The Wheel of the Law, 170 f.

⁹ *khan*, „die fünf Daseinsfaktoren“, nämlich körperliche Form, Empfindung, Wahrnehmung, Gemütsregung, Bewußtsein; s. z. B. ALABASTER, The Wheel of the Law, 172 f.

๐ พงศกษัตริย์ มีพระนามว่า... ๑๗ โยธิน

มหาราชทรงเสด็จลงมาเพื่อพระพุทธรูปที่เสด็จออกนอกเขต แลดูพระอรชรภัก

ภักดิ์ระงับในพระเศียรมี มณฑลพูนทิมหลาย ย่อมมากไว้

มณฑล

๐ อัครราชบัณฑิตยสถาน... ๑๗ โยธิน

นิคมวิจิตร... ๑๗ โยธิน

มณฑลวิเศษ... ๑๗ โยธิน

มณฑลวิเศษ... ๑๗ โยธิน

มณฑลวิเศษ... ๑๗ โยธิน



II. DIE VEREHRUNG DER RELIQUIEN BUDDHAS

lapa¹⁰. Die Allgemeinheit wird in dieser Welt nicht¹¹ geboren. Der Abstand von Akanithāphrom¹² bis zum Āsānanāyātānāphrom¹³ beträgt 4 989 600 yōchana¹⁴.¹⁵

Die Reliquienverehrungsstätte Buddhas wird in Form einer Palastanlage¹⁶ dargestellt. Im Mittelpunkt erhebt sich ein Čēdi¹⁷, der eigentliche „Reliquien-schrein“¹⁸, auf einem dunklen Hintergrund, wodurch auch farblich aus dem Gegensatz des weiß- und goldfarbenen¹⁹ Čēdi zum dunklen, lila-braunen Hintergrund der Bildmittelpunkt festgelegt wird. Das an der Basis des Čēdi herabhängende „göttliche Tuch“²⁰ zeigt die Heiligkeit des Ortes an. Der Oberbau des Čēdi wird zu beiden Seiten flankiert von gleichfalls dunkelflächigen Eingangstoren, die hier aber nur dekorativen Charakter haben.

In den beiden äußeren Flügeln der Palastanlage sitzen die Reliquien Buddhas verehrende Götter, die nicht namentlich identifiziert werden können, sondern die stellvertretend²¹ für alle Götter dargestellt sind. Sie tragen eine Krone²² in der typisch thailändischen Form, ferner königliche Rangabzeichen und Insignien²³. Ihre Hände sind zum verehrenden Gruß erhoben²⁴. Unterhalb des Čēdi sitzen zwei weitere Götter niederen Ranges.

¹⁰ *mahākālapa*: eine Periode von unendlicher Ausdehnung, im Thailändischen werden im allgemeinen 4 320 000 000 Jahre angegeben.

¹¹ *bq hen*: nordthailändisch-laotisch.

¹² S. Anm. 7.

¹³ Eine Götterwelt, die in der Handschrift der hier beschriebenen unmittelbar vorhergeht; zu *ā(ka)sānanāyātānāphrom* s. Traiphūm Phrā Rūong, 246.

¹⁴ D. h. 79 833 300 km.

¹⁵ In Traiphūm Phrā Rūong ist der Text in dieser Form nicht enthalten; *ibid.*, 240, wird *akanitthāphūm* neben anderen Himmelsstufen aufgezählt. Der *thusačēdi* wird 242 erwähnt, als nächstfolgende Himmelsstufe wird, 246, *ākāsānanāyātānāphūm* genannt.

¹⁶ S. hierzu Anm. 10 ff. zu Bildtafel I.

¹⁷ Hier in einem nordthailändisch-laotisch anmutenden Stil. Zum Aufbau eines thailändischen Čēdi s. RAJADHON, Phra Čēdi, 68 ff.; Lāi thai, 63 f.; Samut tamrā lāi thai, Tafel 9 ff.; BHIRASRI, Thai Buddhist Art, 10 ff. – In kunsthistorischer Hinsicht ist auf die für die thailändischen Verhältnisse wertvolle Arbeit von PRINZ DAMRONG über die „Buddhistischen Čēdi“, Tamnān Phrā Phutthačēdi, sowie auf SECKEL, Kunst des Buddhismus, 106 f., zu verweisen; die symbolische Bedeutung des Čēdi wird u. a. bei GRISWOLD, Burma, 20 f., erörtert, dessen Ausführungen auch für Thailand gelten; s. auch KIRFEL, Symbolik des Buddhismus, 34.

¹⁸ Vergl. die Hinweise bei BURIBAND und GRISWOLD, The Royal Monasteries and their significance, 6.

¹⁹ Für die Bedeutung der Goldfarbe in der buddhistischen Malerei s. die Hinweise in Anm. 13 zu Bildtafel I.

²⁰ *phā thiphayā*.

²¹ Vgl. hierzu auch den obigen Text „alle Götter . . .“

²² S. hierzu Tamrā phāp lāi thai, I, 16 f., 27 f., 61 ff.; II, 45 ff., 55 ff.

²³ Vorlagen und genaue Bezeichnungen in Tamrā phāp lāi thai, I, 51, 69; vgl. auch die Angaben bei ALABASTER, The Wheel of the Law, bezüglich Krone 207, 305, bezüglich weiterer königlicher Insignien 179.

²⁴ Vergl. RAJADHON, Thai Traditional Salutation, Abb. 1 ff.

Zusammen mit Bildtafel I und VI vermittelt diese Tafel eine gute Anschauung von der reichen Ornamentik, die in der Architektur und Malerei Thailands ein wesentlicher Bestandteil ist.

Die ganze Bildtafel, die ebenso wie Tafel I große leere Flächen aufweist, um damit die Erhabenheit der heiligen Stätte bedeutsam zu unterstreichen, wird von breiten und in kräftigen Farben gehaltenen Ornamentbändern abgeschlossen.

III. DER DÄUWADÜNG-HIMMEL INDRAS

Größe des Originals: 514 x 460 mm

Die ersten Textzeilen am oberen Bildrand lauten:

- a) „Der die Eltern und Familienoberen Verehrende, Freigebige, Verzeihende, der nicht von Streit und Ähnlichem Betroffene – der wird im Tāvatisma(-Himmel) wiedergeboren.“¹
- b) „Jedermann, der seine Eltern verehrt und die Alten seines Geschlechts und der nicht flieht vor der Freude am Almosengeben, der bereit ist, jeden Ärger zu unterdrücken, der wird im Dāuwadüng-Himmel wiedergeboren.“²
- c) „Ein Stein fällt vom Yāmā-Himmel, 15 Tage und 3 Minuten, bis hierher.“³

Die Texte a) und b) haben als Einführung in den Themenkreis der Bildtafel zu gelten. Der Text c) zeigt nur die Entfernung des Dāuwadüng-Himmel⁴ zu dem diesem in der Rangordnung vorhergehenden, dem Yāmā-Himmel, an.

Das Bild besteht aus fünf selbständigen Darstellungen, die jedoch thematisch unmittelbar zusammenhängen⁵.

1. Im Zentrum des Bildes thront in majestätischer, gebietender Haltung der höchste Gott des Dāuwadüng-Himmels, Indra⁶, in seinem Palast Wētchayan⁷, der gemäß dem zu diesem Bild gehörigen Text 11 200 km⁸ hoch ist.

¹ *mātāpitukulejēṭṭhapūjako cāgavā khamī |
na hato kalahādāhi tāvatims(e) sa jāyate || ti*

Transkription und Übersetzung dieses Palitextes nach K. L. Janert.

² Inhaltlich etwa gleichlautender Text in Traiphūm Phrā Rūong, 227, der eine Paraphrase des obigen (a) Palitextes ist.

³ Vgl. hierzu den Text in Traiphūm Phrā Rūong, 228.

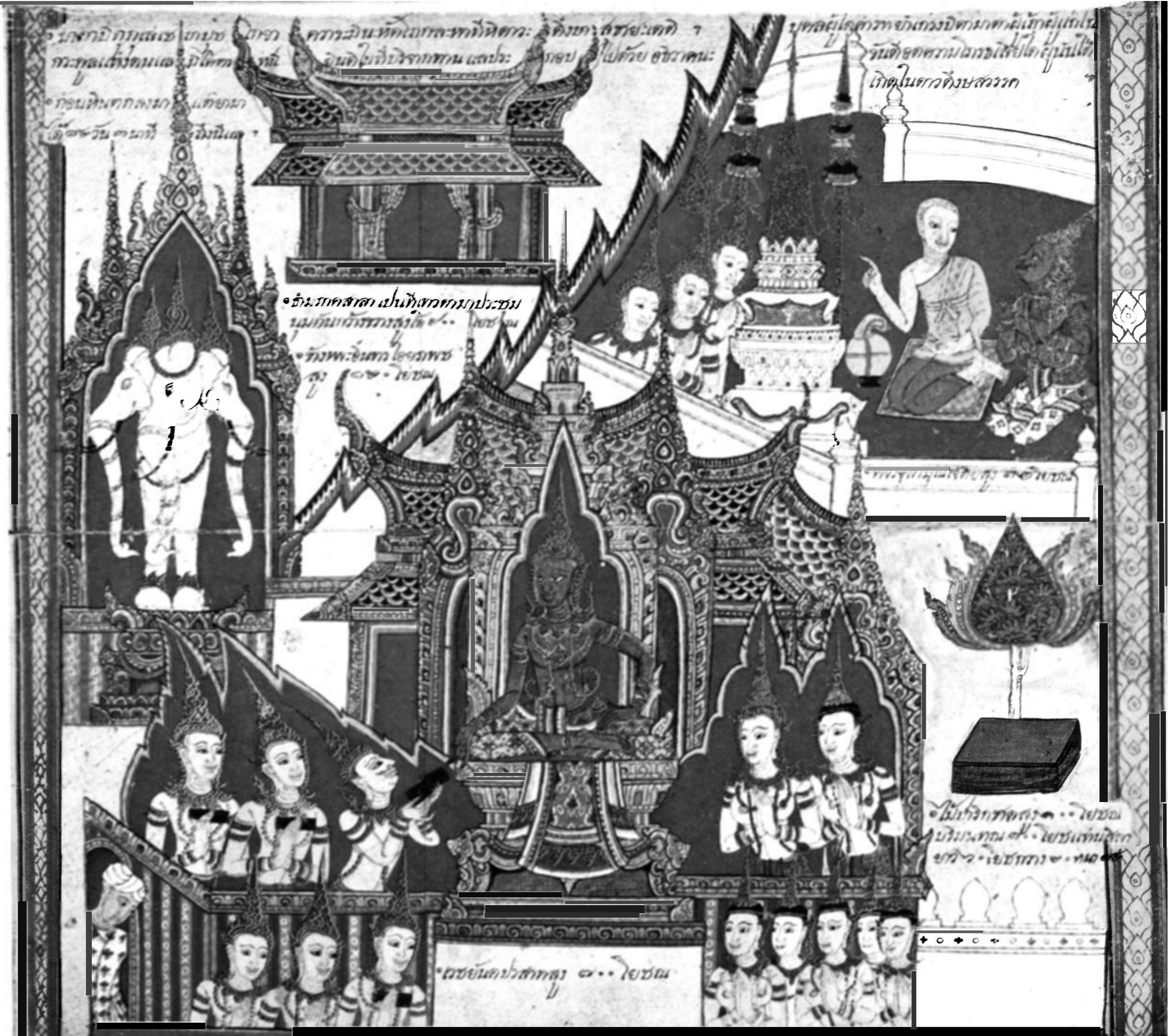
⁴ Dāuwadüng-Himmel: s. ALABASTER, *The Wheel of the Law*, 171; Sanskrit: *Tavatimsa*, s. KIRFEL, *Die Kosmographie der Inder*, 187, 196 ff.

⁵ Vgl. die Dāuwadüng-Darstellungen aus der Handschrift T 3, Abb. 20 in BHIRASRI, *The Origin and Evolution of Thai Murals*.

⁶ Thaild.: *Phrā In*

⁷ Siehe ALABASTER, *The Wheel of the Law*, 171; CHILDERS, *A Dictionary of the Pali Language* 563; *Vejayanta*; in Traiphūm Phrā Rūong, 207, *phaichayanta* genannt.

⁸ 700 *yōchana*: s. auch Anm. 2 zu Bildtafel II.



มหาภิเนษกรมณ์
พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว
ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ

การเวียนเทียนในวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม
ตั้งแต่วันที่ ๑๖-๑๘ ตุลาคม ๒๕๕๖

บุคคลผู้ใดที่มาร่วมเวียนเทียนในวัดพระเชตุพนวิมลมังคลาราม
ในวันดังกล่าวจะได้รับกุศลอันเป็นอันมาก



ช้างเผือกขาว เป็นที่เคารพบูชา
ของพสกนิกรชาวไทย
ตั้งแต่ครั้งโบราณกาล



ไม่ปรากฏชื่อผู้เขียน
ฉบับแรก ๒๕๕๖
พิมพ์ครั้งที่ ๑

พระบาทสมเด็จพระเจ้าอยู่หัว
ทรงพระกรุณาโปรดเกล้าฯ



III. DER DAUWADÜNG-
HIMMEL INDRAS

Indra wird in der thailändischen Malerei stets in dunkelgrüner Farbe dargestellt. Der Gott ist mit Krone und königlichem Schmuck angetan⁹. Der Aufbau seines Palastes und seines Thrones entspricht dem auf den Bildtafeln I und II¹⁰.

Die Szene zeigt vermutlich, wie Indra von drei niederen Göttern Totenbücher entgegennimmt, um nach deren Prüfung den Einlaß des Toten, über den das Buch geführt wurde, in den Däuwadüng-Himmel zu gestatten oder zu verweigern. Die drei die Totenbücher überbringenden Götter sind mit einem Nimbus¹¹ von leuchtend roter Farbe umgeben, ebenso die beiden Begleiterinnen Indras zu seiner Linken, bei denen der Nimbus jedoch geschickt in die Architektur des Schlosses Wētchayan einbezogen worden ist. Unterhalb des Thrones ist die Anordnung wie neben diesem. Der am äußersten linken Rand aus dem Tor kommende Mann in (indisch-)mohammedanischer Kleidung hat nur eine Bedeutung als Staffage.

2. Der dreiköpfige, weiße Elefant Erawan¹² in einer symbolisierten Palastanlage ist das Reittier Indras. Der zu diesem Bild gehörige Text lautet: „Der Elefant des Phrā In heißt Aiyarāphacha, er ist 150 yōchana¹³ hoch.“

3. In der im oberen Bildteil gemalten Ruhehalle¹⁴ gibt der dazu gehörige Text die nötige Erklärung. „Die Thammaphaksālā¹⁵ ist der Ort, an dem die Götter sich versammeln, sie ist 900 yōchana breit und hoch.“¹⁶

4. Die rechte obere Szene ist eines der am häufigsten dargestellten buddhistischen Motive Thailands und folglich auch als Wandgemälde in vielen Tempeln zu finden. Ihr Thema ist dem Mālai-Sūtra¹⁷ entnommen.

Der Mönch Phrā Mālai, in gelber Robe, erklärt Indra die Lehre Buddhas¹⁸. Der Gott kniet in verehrender Haltung vor dem Mönch, da nach buddhistischer Auffassung ein (erleuchteter) Mönch im religiösen Rang über den Göttern steht.

⁹ Vgl. hierzu die Nachweise in Anm. 22 und 23 zu Bildtafel II, sowie BHATTACHARYYA, *The Indian Buddhist Iconography*, 352.

¹⁰ S. auch Anm. 12, 14, 15 zu Bildtafel I.

¹¹ Thailändisch.: *rasamī*

¹² S. hierzu DOWSON, *Hindu Classical Dictionary of Hindu Mythology: Airavati*; CHILDERS, *A Dictionary of the Pali Language*, 135: *Erawano*; ALABASTER, *The Wheel of the Law*, 171; Traiphūm Phrā Rūong, 212.

¹³ 2000 km.

¹⁴ Thailändisch.: *sālā*, vgl. den folgenden Text; zum architektonischen Aufbau einer *sālā* s. Lāi thai, 69 f. und BHIRASRI, *Thai Buddhist Art*, 23.

¹⁵ Vgl. hierzu Traiphūm Phrā Rūong, 221 f., „nahe dem Pārikchat eine große sālā“.

¹⁶ 14400 km.

¹⁷ Kurze inhaltliche und literaturgeschichtliche Angaben zu diesem Sūtra bei SCHWEISGUTH, *Études sur la littérature siamoise*, 129; thailändischer Text in metrischer Fassung des Čau Fā Thammathihēt in der Gesamtausgabe von dessen Werken, 239 ff. Vgl. hierzu auch Prāwat wannakhadī thai, 201, 205 ff.

¹⁸ Vgl. die nahezu gleichartige Abb. in der in Anm. 17 zitierten Textausgabe des Mālai-Sūtra, vor 241. Die dargestellte Szene ist wohl auf S. 278 der genannten Dichtung zu beziehen.

Phrā Mālai zeigt dabei auf einen Čēdī¹⁹, in dem sich eine Reliquie, vermutlich ein Haar Buddhas, befindet. „Dieser Čulāmuni Čēdī ist 12 yōchana²⁰ hoch“²¹ laut dem unter dem Bild stehenden Text. Der Čēdī ist von zwei Ehrenschildern und von Rangabzeichen höherer buddhistischer Würdenträger umgeben. Drei verehrende Götter knien vor dem Čēdī.

Unterhalb der erhobenen rechten Hand des Phrā Mālai steht dessen (mönchisches) Almosengefaß für die tägliche Nahrung²².

Die gesamte Szene ist von einer Mauer eingerahmt. Von dem leuchtend roten Grund heben sich die Figuren in wirksamem Kontrast ab.

5. „Der Baum Pārikhāt ist 350 yōchana hoch²³. Der steinerne Thron erstreckt sich über 100 yōchana, er ist 60 yōchana lang, 40 yōchana breit und 14 yōchana dick²⁴“.

Der Baum²⁵ und der Thron sind weitere Attribute des Dāuwādūng-Himmels. Der Pārikhāt-Baum²⁶ zeigt den Göttern wichtige Ereignisse im Leben eines Buddha oder Heiligen an, indem sich die Belaubung des Baumes ändert; hat z. B. der Heilige durch Überwindung seiner Gelüste und Leidenschaften die erste Stufe der Meditation erreicht, so sprießen am Pārikhāt-Baum Knospen; hat er die absolute Gleichgültigkeit erreicht, d. h. die vierte Stufe der Meditation erlangt, so trägt der Pārikhāt-Baum rote Lotusblumen²⁷.

Der Stein unter dem Baum ist der Thron Indras²⁸.

Auffällig ist die gezackte Linie, die vom Erawan zum oberen Bildrand führt. Dies ist der einzige Fall in der Berliner Handschrift, in dem man dieses spezifische Kunstmittel der thailändischen Wandmalerei²⁹ in die Miniaturmalerei dieses Bandes übernommen hat. Es handelt sich hierbei lediglich um eine Abgrenzungs-

¹⁹ Vgl. Anm. 17 zu Bildtafel II.

²⁰ 192 km.

²¹ Ausführlich beschrieben in Traiphūm Phrā Rūong, 220 f.

²² Thailändisch: *bāt*.

²³ Etwas ausführlichere Angaben über den Pārikhāt in Traiphūm Phrā Rūong, 221.

²⁴ 5600 km, 1600 km, 960 km, 224 km.

²⁵ *Erythrina indica*.

²⁶ Heute im Thailändischen übliche Form: *Pārichat*; bei KIRFEL, Die Kosmographie der Inder, 188, 196: *Pārichathaka*.

²⁷ KIRFEL, op. cit., 196 f., weitere Einzelheiten s. dort.

²⁸ S. hierzu die Belege bei KIRFEL, op. cit., 196, doch scheint in der thailändischen Vorstellung der Stein eine andere Bedeutung zu haben. Auf wiederholtes Befragen wurde dem Verf. von Beamten des thailändischen Nationalmuseums und des Krom Sinlapākḥon mitgeteilt, der Stein werde als ein Vergnügungsort der Götter angesehen. Eine literarische Quelle dieser Vorstellung konnte jedoch nicht ausgemacht werden.

²⁹ Besonders nach der Thonburi-Periode, vgl. hierzu Tafel 20 in Samut tamrā lāi thai sowie die Abb. bei HAMPE, The Life of the Buddha, u. a. Abb. 40, 45 ff., 92, 116, 122.

นางสุวรรณมา นางสิริตมา

จิตลกว่านอชอนกวงทวง ไชยชน
นางต้นนททอกพะเนตารทวงนทวง
นันทิวการณ

เทพนมวิมวกลอยอยู่ในอากาศ
แต่เขาพระเมวจนจักรพาลโค
ชื่อท้าวขึงษา



ทรงบนถนทำพคุณนทวงจิตลกว่าน นนชคณนทวงสิริวิศ
ลทลชกนนิทโกตปะมานวิเทท ๗ จอมเขาพระเมวทวง
ทวงโค ๑.....ไชยชนเป็นเมืองพระอินทช็อคทอขึงษา ๗

เทพทงอยู่ในท้าวขึงษามีพระอินททอทวงนป่วนทอนมิสิว
ทวงสงโค ๓๐๐ เส้นกลมโดยสมทวง มีอายยืน ๑๐๐๐ ปีทพ
ทวงนทช้ในนนช ๓๖๐.....ปีนงทวงคณวบริหารพระอินท
๒ ทอทวงกับควงทอทวงนทวง ๑๐๐๐ปีในนนชช้จึงได้วันนึ่งคืนนึ่งในทวงขึงษา

IV. DIE BESTRAFUNG
DER NÄNG SUYĀTĀ

linie, um unvermittelt aufeinanderfolgende, verschiedene Darstellungen zu trennen. Diese Funktion scheint im vorliegenden Bild jedoch nur sekundär zu sein, der Maler hat sie vielmehr dazu verwendet, um die obere linke Hälfte der Bildtafel mit der unruhigen, gezackten Linie zu beleben. Ein glücklicher Einfall des Künstlers! Insgesamt ist die Miniatur eine wohlgeordnete Komposition.

IV. DIE BESTRAFUNG DER NĀNG SUYĀTĀ

Größe des Originals: 510 x 460 mm

Der zu dem Bild gehörige Text lautet:

a) Oberer Bildrand:

„Der (königliche) Park Čitladāwan¹ ist 500 yōchana² breit. Die Götter haben in der Luft schwebende Paläste. Vom Berg Phrā Mēru³ bis zum (Gebirge) Čakaraphān heißt es Dāuwadüng(-Himmel). Nāng Suthammā, Nāng Sučitarā, Nāng Sunnathā⁴ betrachten die Vogeldame im Teich Bōkkhōranī.“

b) Unterer Bildrand:

„Das Jahrtausend fürwahr nach himmlischer Rechnung beträgt nach menschlicher Rechnung 360 000 Jahre⁵.

Der höchste Berg Phrā Mēru ist 10 000 yōchana⁶ breit, er ist das Reich des Phra In, das Dāuwadüng heißt.

Die Götter, die im Dāuwadüng(-Himmel) wohnen, haben Phrā In als König. Ihre Leiber sind so groß wie etwa 300 sēn⁷. Sie leben 1000 himmlische Jahre, das sind 36 Millionen menschliche Jahre.⁸ Die Hofdamen des Phrā In zählen zusammen 2 kōt⁹ und noch ein halbes kōt. 100 Jahre in der menschlichen Welt sind ein Tag im Dāuwadüng(-Himmel).“¹⁰

¹ Eine ausführliche Beschreibung des Čitladāwan-Parks in Traiphūm Phrā Rūong, 208 ff.

² 9000 km, s. auch Anm. 2 zu Bildtafel II.

³ S. hierzu Traiphūm Phrā Rūong, 260 ff., 227.

⁴ Diese drei Namen werden auch in Traiphūm Phrā Rūong, 214, als Frauen Indras aufgezählt, ohne daß damit jedoch eine Verbindung zum Kulāvaka-Jātaka hergestellt wird.

⁵ *taṃ pana dibbaḡaṇānāya vassasahassa[m], manussagaṇānāya satthīvassasahassādhikāni tikotippamāṇaṃ hoti*

Transkription und Übersetzung dieses Palitextes nach K. L. Janert.

⁶ 160 000 km.

⁷ 1 sēn = 40 m, also 300 sēn = 12 km.

⁸ Im Palitext werden jedoch 1000 himmlische Jahre mit 360 000 menschlichen Jahren gleichgesetzt.

⁹ 1 kōt = 10 Millionen (Mengenmaß).

¹⁰ Vgl. hierzu Traiphūm Phrā Rūong, 227, 26 ff.

Das Bild zeigt eine Szene aus dem in Thailand wenig bekannten Kulāvaka-Jātaka¹¹, dessen Inhalt, soweit zum Verständnis des Bildes nötig, wie folgt skizziert werden mag.

In einer seiner Vorexistenzen wurde der Bodhisattva – d. h. der spätere Buddha – als Prinz Magha in Macala wiedergeboren und war weithin berühmt wegen seines tugendhaften Lebens. In seinem Hause waren vier Frauen mit Namen Sudhammā¹², Cittā¹³, Nanda¹⁴ und Suyātā. Die drei ersten Frauen beteiligten sich an den guten Werken des Bodhisattva, nicht jedoch Suyātā.

Der Bodhisattva wurde nach seinem tugendreichen Leben als Indra, als Herrscher des Dāuwadūng-Himmels, wiedergeboren. Die ersten drei Frauen aus seiner Vorexistenz, nämlich Sudhammā, Cittā und Nanda, wurden gleichfalls wegen ihrer guten Taten als Leibdienerinnen des Indra im Dāuwadūng-Himmel wiedergeboren, Suyātā aber als Kranich in einem Waldteich. Erst nach weiteren, zahlreichen Wiedergeburten und Prüfungen wurde auch sie in den Dāuwadūng-Himmel wiedergeboren, und zwar als Gattin Indras.

Das Bild zeigt die drei ersten Frauen des Bodhisattva beim Besuch der als Kranich wiedergeborenen Suyātā. Alle drei Frauen entsprechen in ihrem Wuchs dem thailändischen Schönheitsideal¹⁵. Sie haben schlanke, lange, zarte Glieder, eine biegsame Taille und betont große und runde Brüste. Ihre Gewandung und ihr Schmuck¹⁶ sind königlich-prächtig. Mit ausgestrecktem Zeigefinger, einer im östlichen Asien besonders verächtlichen Geste, zeigt Sudhammā auf den Kranich.

Die Waldszenerie ist durch eine vorhangähnliche Umfriedung begrenzt, was dem Bild seine Geschlossenheit verleiht. Unter den Bäumen sind eine Bananenstaude sowie eine Kokospalme zu erkennen, im stilisierten Teich¹⁷ blühende Lotusblumen. Vier Götter in ihren – symbolisch angedeuteten – Palästen¹⁸ umrahmen das Ganze.

Nach der Vorstellung des Malers soll die gesamte Szene im Dāuwadūng-Himmel stattfinden¹⁹, wie aus dem Begleittext, aus den um das Bild gruppierten Göttern und aus den vier im unteren Teil des Bildes zu erkennenden Flüssen, die den Weltenberg Mēru mit dem Ākaraphān verbinden²⁰, hervorgeht.

¹¹ Jātaka Nr. 31. Übersetzung bei DUTOIT, Jātakam, I, 132 ff.

¹² Entspricht der im obigen Text (a) genannten Suthammā, „Tugendsam“.

¹³ Entspricht der im obigen Text (a) genannten Suĕitarā, „Gedankenvoll“.

¹⁴ Entspricht der im obigen Text (a) genannten Sunnathā, „Freude“.

¹⁵ Vgl. auch die Angaben bei ALABASTER, The Wheel of the Law, 173.

¹⁶ Vgl. hierzu die Hinweise in Anm. 22 und 23 zu Bildtafel II.

¹⁷ Vgl. Anm. 18 zu Bildtafel I.

¹⁸ Vgl. die Hinweise in Anm. 12 zu Bildtafel I.

¹⁹ Was nicht ganz in Übereinstimmung mit dem Text des Kulāvaka-Jātaka steht.

²⁰ Dies ist aus der weiteren Bilderfolge der Handschrift zu entnehmen.

In seiner Farbfreudigkeit und Geschlossenheit gehört das Bild zu den schönsten der ganzen Handschrift.

V. DARSTELLUNG DES MONDES

Größe des Originals: 198 x 232

Der zu diesem Bild gehörige Text lautet:

„Der Mond ist 49 yōchana¹ groß, seine Ausstrahlung² erstreckt sich über 147 yōchana³.“

Aus der in der Handschrift über zwei Seiten gehenden Darstellung des Planetensystems wird hier der Mond abgebildet. In einem für Götter und Könige bestimmten Wagen⁴ thront der Mondgott. Ehrenschirme und andere königliche Rangabzeichen sind an der Vorder- und Rückseite des Wagens angebracht. Die Deichsel ist in einem weiten Bogen nach links oben ausgeschwungen, an ihrem Ende weht eine rote Fahne.

Besonders interessant ist der im Rücksitz des Wagens abgebildete weiße Hase, der die Verbindung zwischen den hinduistischen kosmographischen Vorstellungen und dem Buddhismus herstellt. Nach dem Sasa-Jātaka⁵ opferte sich Buddha einst in einer seiner Vorexistenzen in der Gestalt eines Hasen einem hungernden Brahmanen. Zum Dank dafür und zum Gedenken daran zeichnete Indra auf die Mondscheibe das Bild eines Hasen⁶.

Ziemlich gleichartige Abbildungen des Mondes finden sich fast immer im Zusammenhang mit der Darstellung des Weltensystems in vielen Tempeln Thailands⁷.

¹ 784 km, s. auch Anm. 2 zu Bildtafel II.

² So übersetze ich hier *brimonthon*

³ 2352 km.

⁴ Vgl. hierzu die Abbildung und Detailbeschreibung in Tamrā phāp lāi thai, II, 2, 94 ff. sowie die Abb. *ibid.*, II, 3, 27; s. auch BHATTACHARYA, *The Indian Buddhist Iconography*, 367.

⁵ Jātaka Nr. 316, Übersetzung in DUTOIT, *Jātakam*, III, 59 ff.

⁶ DUTOIT, *op. cit.*, 65.

⁷ In Traiphūm Phrā Rūong, 274, wird nur allgemein auf den Mond im System der Himmelskörper verwiesen.

ใหญ่ ๑๓ โยชนวศมิ ทาทยเวียว
คังคอกอณขัน



จันทรใหญ่ ๑๓ โยชน บรมนทลได้ ๑๓ โยชน

V. DARSTELLUNG DES MONDES

VI. DER RICHTER DER HÖLLENWELT

Größe des Originals: 514 x 458 mm

Der zu dem Bild gehörige Text lautet:

„Yamalök liegt unter Chomphūthawīp, von dort herunter bis Yamalök sind es 10000 yōchana¹, von Yamalök bis (zur Hölle) Awētī sind es 10000 yōchana.“

Chomphūthawīp², das „Rosen-Apfelbaum-Land“, ist nach der indischen³ und, dieser insoweit folgend, nach der thailändischen Kosmographie einer der Weltteile⁴, der mit dem heutigen Indien identifiziert wird. Unterhalb des Rosen-Apfelbaum-Landes liegt eines der Höllenreiche⁵, Yamalök⁶, und von dort sind es bis zur tiefsten Hölle, Awētī⁷, noch einmal 10000 yōchana.

Auf dem Gemälde ist eine Gerichtsszene dargestellt⁸. In einer besonders prächtigen und groß angelegten Palastanlage mit Seitenflügeln, Vorhof und Nebengebäuden thront der Richter der Unterwelt⁹. Die Einsicht in das Innere des Palastes ist durch einen Vorhang versperrt. Rechts ist ein Glockenturm¹⁰ sichtbar, links ein Turm mit einer von der Decke herabhängenden Trommel, die als Gong dient. Die das Ganze umschließende Mauer¹¹ ist nur zum Teil ausgeführt.

Mit ausgestrecktem rechtem Arm, einer Geste, die an seiner Autorität und Befehlsgewalt keinen Zweifel aufkommen läßt, wendet sich der Höllenrichter an seine obersten Berater, deren Status durch den in leuchtendem Rot gemalten Nimbus, ihre dem König gleiche, helle und glänzende Hautfarbe sowie durch Gewandung und Kopfbedeckung angezeigt wird. Zur Linken des Höllenrichters stehen drei seiner Frauen (oder Konkubinen) mit königlichem Schmuck angetan in verehrender Haltung. Das leuchtende Rot, das den Hintergrund für diese Personengruppe

¹ 16000 km, s. auch Anm. 2 zu Bildtafel II.

² Sanskrit: *Jambudvīpa*.

³ S. die zahlreichen Belegstellen in KIRFEL, Die Kosmographie der Inder, 358, sowie den Hinweis bei ALABASTER, *The Wheel of the Law*, 187.

⁴ ALABASTER, *The Wheel of the Law*, 13. Die Anzahl der Weltteile wird nach den indischen Vorstellungen verschieden angegeben, s. KIRFEL, loc. cit., sowie DOWSON, *A Hindu Classical Dictionary of Hindu Mythology*, 132.

⁵ Zu den buddhistischen Höllenvorstellungen s. KIRFEL, Die Kosmographie der Inder, 199 ff., sowie (insbesondere bezüglich Thailands) Traiphūm Phrā Rūong, 9 ff.

⁶ Vgl. hierzu den Text in Traiphūm Phrā Rūong, 17–19.

⁷ S. KIRFEL, Die Kosmographie der Inder, 204.

⁸ Vgl. die entsprechende Darstellung dieser Szene in der Handschrift T 3 in BHIRASRI, *The Origin and Evolution of Thai Murals*, Abb. 68.

⁹ Thailändisch: *Phrā Yomarāt*, „Höllenkönig“, s. hierzu auch die Hinweise bei KIRFEL, Die Kosmographie der Inder, 201.

¹⁰ *Hq rākhang*, vgl. hierzu die Detailzeichnungen und -angaben in Lāi thai, 67 f.

¹¹ Vgl. Anmerkung 17 zu Bildtafel I.

ausfüllt, bildet die horizontale Mittelachse des ganzen Bildes, die durch die Vertikale des Thrones geschnitten wird, so daß der Höllenrichter im Mittelpunkt des Bildes sitzt.

Unterhalb des Thrones diskutieren männliche und weibliche Ankläger, von denen die ersteren die Totenbücher bei sich tragen¹², in denen die guten und schlechten Taten aufgezeichnet sind. Vorzüglich in Mimik und Geste ist die eifernde Alte getroffen.

Der untere Teil des Bildes zeigt, wie die Toten von Wächtern vorgeführt werden. Einer der Wächter geht gerade durch das Eingangstor des Palastes, um den Anklägern ein neues Totenbuch zu bringen. Die beiden zurückbleibenden Wächter nehmen von ihm Befehle entgegen.

Die Toten zeigen teilweise bereits Spuren der erlittenen Martern, teilweise hat sich ihre Körperfarbe verändert, oder sie sind in halbtierische Gestalten verwandelt worden als Strafe für die von ihnen begangenen Übeltaten.

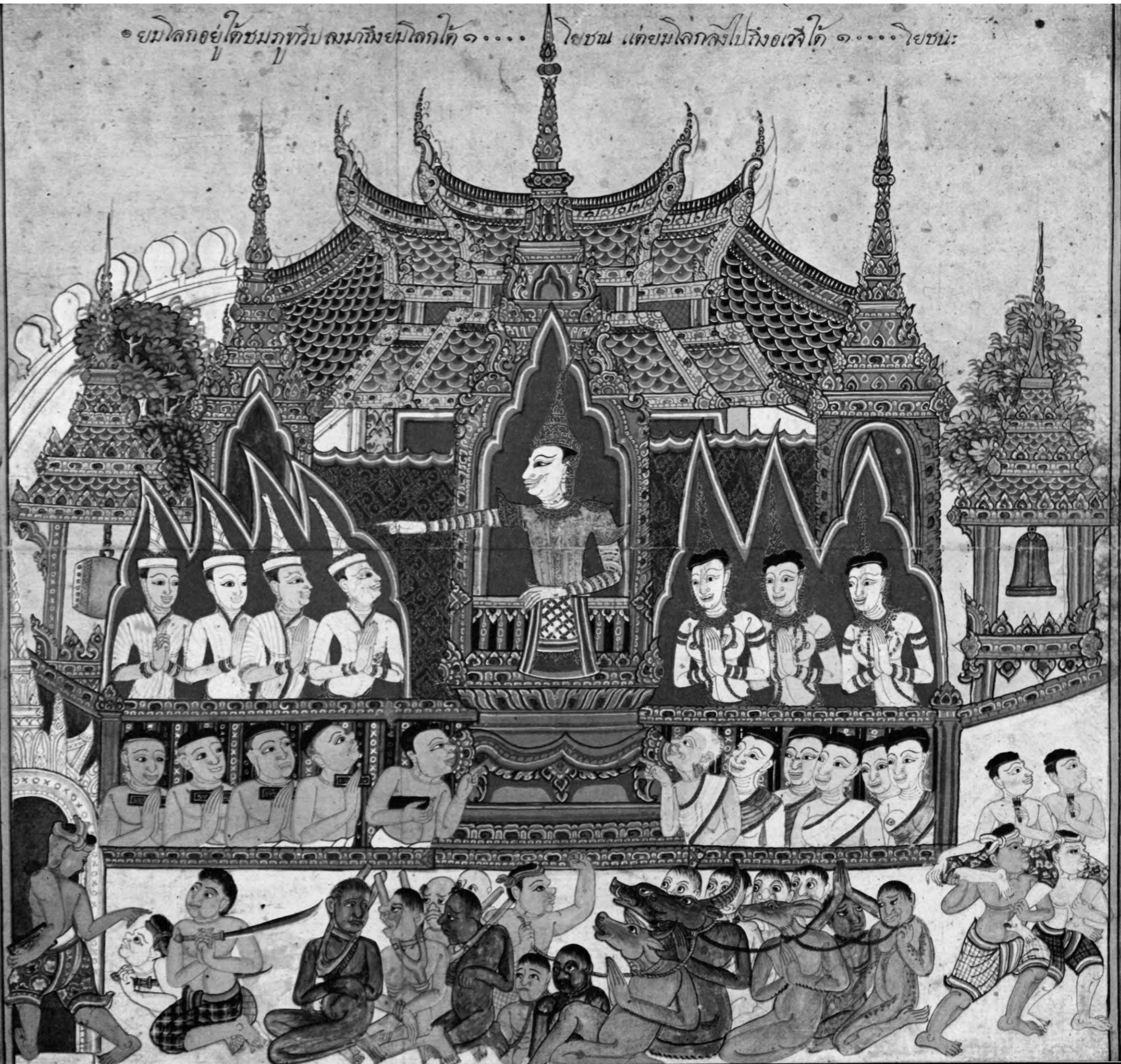
Die untere, rechte Gruppe, in der zwei Männer davongetragen werden, hat wohl nur die Aktion eines Füllsels¹³.

Sehr deutlich ist in diesem Bild die unterschiedliche Zeichnung von Angehörigen des niederen Volks gegenüber denen der Oberklasse zu erkennen. Diese haben nahezu ausdruckslose Mienen und verharren in unbeweglicher Haltung, während jene in Haltung und Gebärden in unbefangenen Realismus dargestellt werden.

¹² In Traiphūm Phrā Rūong, 18, „Verzeichnis der guten und schlechten Taten eines Menschen“ genannt.

¹³ Die Bedeutung dieser Gruppe konnte nicht einwandfrei geklärt werden, weder waren sachdienliche Angaben im einschlägigen Schrifttum zu finden, noch konnte durch mündliche Befragung der sonst hervorragend informierten Beamten des Thailändischen Nationalmuseums Näheres erfahren werden. – Für die Deutung der Gruppe als bloßes Füllsel spricht ein Vergleich mit der Darstellung der gleichen Szene in der Handschrift T 1, abgebildet in BHIRASRI, Appreciation of our Murals, Abb. 5. Hier fehlt die fragliche Gruppe bei sonst fast gleichem Aufbau der Szene.

• ยมโลกอยู่ใต้สมภพที่ปลงมาทั้งยมโลกได้ ๑..... โยชน แต่ยมโลกจะไปถึงอเหได้ ๑..... โยชน:



VI. DER RICHTER
DER HÖLLENWELT

VII. DIE BESTRAFUNG DER SÜNDER IN DER HÖLLE

Größe des Originals: 634 x 514 mm

Der einleitende Text zu den Höllendarstellungen in dieser Handschrift lautet:

„Diese Hölle¹ heißt die Sanchip-Hölle². Jedermann, der etwa Kühe, Büffel oder Schweine, Enten oder Hühner tötet und sich von ihrem Fleisch bis auf die Knochen abschneidet, um Überfluß zu haben, wird als Toter in diese Hölle eingehen. Der Höllenmeister Niriyabān schneidet das Fleisch von ihm ab, zerschneidet seine Haut, so daß nur noch die Knochen übrigbleiben. Danach wird (der Tote)³ vom Wind Sitāwāt angeblasen. Sein Fleisch wächst dann wie es vordem war zusammen. Der Höllenmeister Niriyabān beginnt (erneut) zu schneiden, (bis der Tote) seine Sünde abgebußt hat. In der Sanchip-Hölle verbleibt man 500 Höllenjahre. Neun Millionen Menschenjahre entsprechen 1 Tag und 1 Nacht in dieser Hölle. Wenn das Lebewesen aus dieser großen Hölle herauskommt, dann wird es in die Usatha-Hölle fallen. Diese Hölle besteht aus vier Abteilungen. Danach fällt man in die Yomalökkikā-Hölle, die zehn Abteilungen hat. Hier kommt man als „Geist“⁴ oder als „Dämon“⁵ heraus und wird dann zu einem Tier⁶. Sollten (die Sünder) als

¹ Über die zahlreichen buddhistischen Höllen s. z. B. die Hinweise bei KIRFEL, Die Kosmographie der Inder, 201 ff.; SCHLINGLOFF, Die Religion des Buddhismus, II, 27 f.; THOMAS, The History of Buddhist Thought, 69, 70, 89, 111, 113, 114, 181, 190, 223; FRANKE, Maudgalyāyanas Wanderung, 1 ff.; CONZE, Der Buddhismus, 47 f.; Traiphūm Phrā Rūong, 14 f. – Hier mag lediglich darauf hingewiesen werden, daß bildliche und plastische Darstellungen der buddhistischen Höllen in allen Kulturbereichen, in denen der Buddhismus vorherrscht oder vorherrschte, zahlreich zu finden sind. Es ist nicht das Ziel dieser Arbeit, auf diese vergleichend einzugehen.

² Sanskrit: *Samjīva*; Sanchip-Hölle: S. FRANKE, Maudgalyāyanas Wanderung, I: „In der Hölle Samjīva sah er, wie sie mit den Füßen nach oben und dem Kopf nach unten (aufgehängt) mit Äxten und Beilen in Stücke gehauen wurden. Andere (Wesen) zerfleischten sich, aufeinander erbittert, gegenseitig mit ehernen Fingernägeln und in ihren Händen waren scharfe Schwertklingen sichtbar, mit denen sie einander die Glieder spalteten, ohne daß doch die Getroffenen hätten sterben können, so lange (die Früchte) ihres früheren bösen Tuns noch nicht aufgezehrt waren.“ S. ferner ibd. 6, 9, sowie MENSCHING, Buddhistische Geisteswelt, 80 ff.; SCHLINGLOFF, Die Religion des Buddhismus, II, 28.

³ Zusätze des Übersetzers sind eingeklammert.

⁴ *prēti*, Sanskrit: *preta*, hungernder o. durstender Totengeist, d. h. als verdammter Bewohner der Zwischenwelt, s. KIRFEL, Die Kosmographie der Inder, 207; ALABASTER, The Wheel of the Law, 189; SCHLINGLOFF, Die Religion der Buddhismus, II, 21 ff.; Photānānukrom sap phrā phutthasāsanā, 233.; vgl. auch Abb. 123 in SECKEL, Buddhistische Kunst Ostasiens.

⁵ *asurakai*, kampfwütige Dämonen, die in der Unterwelt hausen, s. KIRFEL, Die Kosmographie der Inder, 198; ALABASTER, The Wheel of the Law, 191, 217; FRANKE, Maudgalyāyanas Wanderung, 19 ff.

⁶ Die buddhistische Überlieferung unterscheidet fünf Existenzformen, nämlich die der Götter, der Asuras (himmlische Wesen, die jedoch ständig mit den Göttern kämpfen, vgl.

Menschen wiedergeboren werden, dann wird ihr Leben kurz sein und voll von großem Leid und Trübsal. Die Sünde, Tiere zu fangen, sie in Schmutz oder Wasserlöcher einzutauchen, Skorpione und anderes Ungeziefer zu fangen, damit andere gestochen werden, (wird damit bestraft, daß) man in die Khūt-Hölle fällt. Die Sünde, Tiere zu fangen und sie auf heißer Erde oder in heißen Löchern zu vernichten, die Sünde, daß Priester ihre Gebote nicht einhalten und verbotene Dinge von Laien an sich nehmen, (wird dadurch bestraft, daß) man in die Kukkulā-Hölle⁷ kommt. Die Sünde, lebendige Tiere zu fangen, sie in siedendes Öl oder kochenden Zuckerrohrsaft zu werfen und die Tiere zu kochen und zu essen (wird dadurch bestraft, daß) man in die Wētarāninatthī-Hölle⁸ kommt. Die Sünde, aus Zorn nach Waffen zu greifen, um Mitmenschen zu töten, wird (dadurch bestraft, daß) man in die Asipatāwan-Hölle⁹ kommt.”

Auf dem nach diesem Text folgenden Bild werden einige der in den Höllen nach den buddhistischen Vorstellungen möglichen Strafen dargestellt. Unbegrenzt ist die Phantasie der Künstler, immer neue Peinigungen für den Menschen zu ersinnen. Allein in dieser Handschrift folgen noch 43 Seiten ausschließlich mit Peinigungsszenen.

Im einzelnen: (Obere Reihe, von links beginnend)

Einem bereits mit Wunden bedeckten Mann wird von einem Geier der Kopf zerhackt¹⁰.

Ehbrecher werden von Höllenknechten an den Füßen gepackt und mit dem Kopf auf den Boden der Hölle gestoßen¹¹.

Von einem „Schwertblätterbaum“¹² fallen, durch einen Windstoß bewegt, die Schwertblätter ab und schneiden dem unter ihm befindlichen Sünder die Glieder ab.

Sünder, die sich gegen ihre Eltern oder gegen Priester schlecht und unehrerbietig

Ann. 5, „Dämonen“) und „Geister“ (*prēt*, s. Ann. 4), der Menschen, der Tiere und der Höllen, von denen es eine große Anzahl gibt; vgl. hierzu z. B. CONZE, *Der Buddhismus*, 47 f.; SCHLINGLOFF, *Die Religion des Buddhismus*, II, 33; THOMAS, *The History of Buddhist Thought*, 110.

⁷ KIRFEL, *Die Kosmographie der Inder*, 200: *Kukkulaniraya*, „Hölle mit Pfählen“; FRANKE, *Maudgalyāyanas Wanderung*, 3, 6 f.

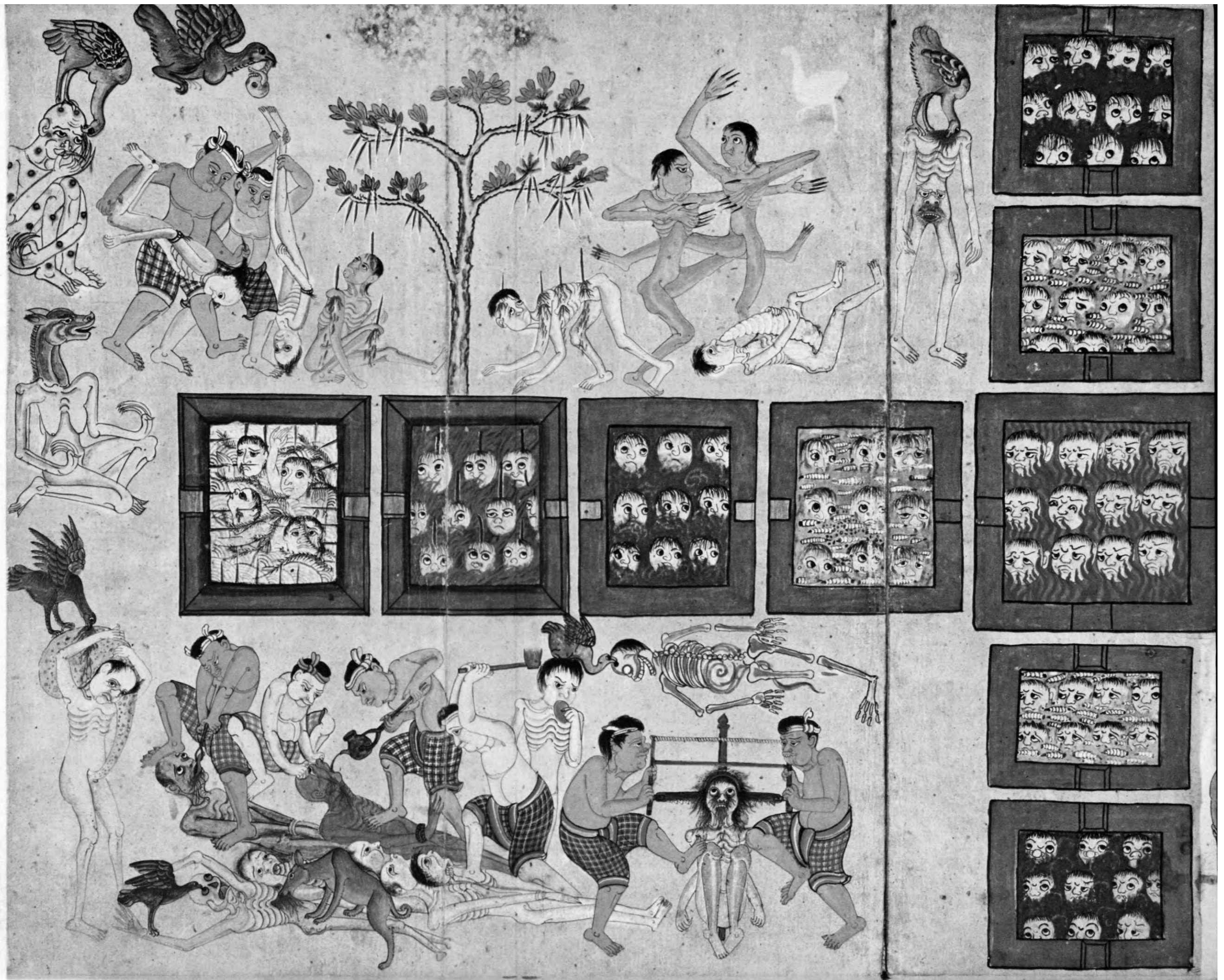
⁸ Bei FRANKE, *Maudgalyāyanas Wanderung*, 4, wird der Fluß *Vaitarani* genannt „ein ätzender Strom von Säure, in denen die empfindlichen Körper (der Sünder) zerfressen werden“.

⁹ KIRFEL, *op. cit.*, 200: *Asipattavana*, „Schwertblätterwald“.

¹⁰ Vgl. Traiphūm Phrā Rūong, 23: „Von Krähen und Hunden . . . wird der Kopf zerfleischt für seine Sünden“, ohne nähere Spezifizierung; s. a. KIRFEL, *Die Kosmographie der Inder*, 204, unter *Avīci*, wonach diese Strafe für Eltern- und Priestermörder gelten soll.

¹¹ S. Traiphūm Phrā Rūong, 29.

¹² Vgl. KIRFEL, *Die Kosmographie der Inder*, 200, 204, unter *Asipattavana*, bzw. *Avīci*, nach dem diese Strafe die aus der *Kunapa* (Aas)-Hölle vor den Raubvögeln Geflüchteten trifft. Das entspricht der Bildfolge auf Tafel VII.



VII. DIE BESTRAFUNG
DER SÜNDER
IN DER HÖLLE

benommen haben, müssen sich in der Lökanta-Hölle mit 6000 *wā*¹³ langen Fingernägeln gegenseitig zerfleischen und auffressen¹⁴.

Einem anderen Sünder wird ständig das Eingeweide von einer riesenhaften Made zerfressen, die aus seinem Mund herauskriecht und durch den After wieder in den Körper gelangt¹⁵. Einem weiterem Sünder ist der Kopf in den Unterleib gewachsen. Sein Halsansatz wird von einem Geier zerhackt.

(Mittlere Reihe, von links beginnend:)

Einer Sünderin ist für eine nicht näher zu ermittelnde Missetat ein Pferdekopf statt ihres eigenen gewachsen¹⁶.

Von den folgenden vier Höllenstrafen läßt sich nicht genau ermitteln, an welche Hölle der Maler gedacht hat, doch läßt sich erkennen, daß die Sünder in Feuer, in glühende oder siedende Flüssigkeiten getaucht und von spitzen Eisenstäben durchbohrt oder von Würmern angefressen werden¹⁷. Ein Gleiches gilt für die fünf Höllenszenen, die auf der äußeren rechten Bildhäfte geschildert werden.

(Untere Reihe, von links beginnend)

Einem Ehebrecher ist der *penis*, dessen *glans* von Vögeln zerhackt wird, übermächtig angeschwollen¹⁸.

Sündern, die andere betrogen und Geld und Gut verwettet haben, wird mit eisernen Zangen die Zunge herausgerissen¹⁹.

Sünder, die unehrerbietige Reden gegen Eltern, Priester oder Lehrer geführt haben, werden von Hunden und Krähen zerfleischt²⁰. Einem anderen wird glühendes Metall eingeflößt²¹.

Ehebrecher werden mit einem Hammer zerschmettert²², während ein anderer Sünder, durch den ein Pflock getrieben ist, zersägt wird²³.

¹³ *wā*: thailändisches Längenmaß, 1 *wā* = 2 m, also 6000 *wā* = 12000 m.

¹⁴ S. Traiphūm Phrā Rūong, 33; vgl. a. KIRFEL, Die Kosmographie der Inder, 202, unter *Sanjīva* und 204 unter *Avicī*.

¹⁵ Vgl. Traiphūm Phrā Rūong, 50. Diese Strafe gilt in Thailand als besonders ekelerregend und fehlt in keiner Höllenschilderung.

¹⁶ Im Traiphūm Phrā Rūong, 50, wird als Strafe für Sünder, die sich gegen Eltern und Priester vergangen haben, nur ein Schweinekopf erwähnt, der statt eines Menschenkopfes erwächst.

¹⁷ Vgl. hierzu die verschiedenen Anspielungen bei KIRFEL, Die Kosmographie der Inder, 200, 203 sowie im Traiphūm Phrā Rūong, 22: Feuerhölle; 27: „Sünder, die Blut und Würmer essen.“ Vgl. auch Abb. 124 in SECKEL, Buddhistische Kunst Ostasiens.

¹⁸ Belegstellen konnten hierfür in der Literatur nicht ermittelt werden, doch entspricht die oben gebrachte Deutung den thailändischen Vorstellungen, wie durch wiederholte Befragung buddhistischer Mönche und Laien festgestellt werden konnte.

¹⁹ S. Traiphūm Phrā Rūong, 28; vgl. auch Abb. 124 in SECKEL, Buddhistische Kunst Ostasiens. ²⁰ S. Traiphūm Phrā Rūong, 23.

²¹ Im Traiphūm Phrā Rūong ist diese Strafe nicht erwähnt, doch vgl. KIRFEL, Die Kosmographie der Inder, 200, unter *Kṣārodakānadi* und 204 unter *Vaitaraṇi*.

²² S. Traiphūm Phrā Rūong, 29. ²³ Für welche Missetat, ist dem Verfasser nicht bekannt.

VIII. DIE GEBURT BUDDHAS

Größe des Originals: 508 x 456 mm

Der zu diesem Bild gehörige Text lautet:

„Phrā Si Mahā Māyā gebiert den Buddha im Rang¹-Wald.“

Im Mittelpunkt des Bildes steht Māyā, die Mutter des Buddha, umringt von ihren Hofdamen. Sie hat den zukünftigen Buddha gerade geboren, in aufrechtstehender Haltung. Vollkommen rein kam dieser aus ihrem Leib. Vier Götter nehmen ihn sogleich in Empfang und verkünden Māyā, sie habe einen mächtigen Sohn geboren².

Den oberen Teil des Bildes nehmen vier Götter ein, die bei der Geburt Buddhas anwesend waren, darunter Brahma und Indra³. Brahma⁴, der hier dreiköpfig und vierarmig dargestellt ist, hält auf einer goldenen Schale unter einem Ehrenschirm den Neugeborenen⁵, der von goldglänzender Farbe⁶ ist. Rechts im Bild, mit grüner Hautfarbe, schwebt Indra in verehrender Haltung⁷.

Die Geburtsstätte im Lumbini-Park ist mit Tüchern eingefriedet. Die Abgrenzung hat die Form eines Siebenecks⁸. Zwei zusammenstrebende Bäume über dem Haupt der Māyā verstärken den Eindruck eines in sich abgeschlossenen Ereignisses⁹. Māyā, im Vergleich zu ihren Hofdamen und Dienerinnen ungleich größer dargestellt, in prächtiger, königlicher Gewandung und in stolzer, fast triumphierender Haltung, wird von drei Hofdamen gestützt, gleichzeitig ergreift sie einen Zweig des ihr zugeneigten Baumes¹⁰. Die hintere Reihe ihrer Hofdamen, je drei

¹ Rang-Baum: *Pentacme siamensis* (*Dipterocarpaceae*).

² S. ALABASTER, *The Wheel of the Law*, 101; OLDENBERG, *Buddha*, 96, 98 ff.; SCHLINGLOFF, *Die Religion des Buddhismus*, I, 89; THOMAS, *The Life of the Buddha*, 31. S. auch Tafeln 3-5 bei BOELES, *Two Aspects of Buddhist Iconography in Thailand*, sowie *ibid.* 74 ff. - Bildliche und plastische Darstellungen dieser Szene sind in allen Kulturbereichen, in denen der Buddhismus vorherrscht oder vorherrschte, zahlreich zu finden. Es ist nicht das Ziel dieser Arbeit, auf diese vergleichend einzugehen. ³ S. ALABASTER, *The Wheel of the Law*, 101 f.

⁴ Vgl. hierzu die Vorlage in *Tamrā phāp lāi thai*, II, 1, 1, sowie BHATTACHARYYA, *The Indian Buddhist Iconography*, 363.

⁵ Vgl. hierzu die Abb. 5, S. 26 bei HAMPE, *The Life of the Buddha*, auf der Indra den Neugeborenen auf einer Schale trägt.

⁶ Über die symbolische Bedeutung der Goldfarbe s. die Angaben in Anm. 13 zu Bildtafel I.

⁷ Bei ALABASTER, *The Wheel of the Law*, 102, hat jeder der vier Götter eine bestimmte Funktion, auf die jedoch in der obigen Bildtafel kein Bezug genommen wird.

⁸ Ob dies symbolische Bedeutung hat, z. B. auf die ersten sieben Schritte Buddhas hinweist oder auf die „sieben Kleinodien“ des Cakravartin, des Universalherrschers, konnte nicht in Erfahrung gebracht werden; s. auch ALABASTER, *The Wheel of the Law*, 200, bezüglich der sieben Dinge, die bei der Geburt Buddhas gleichzeitig in der Welt geschahen. Vgl. Abb. 60, S. 144 bei HAMPE, *The Life of the Buddha*.

⁹ ALABASTER, *The Wheel of the Law*, 101 „The trees bowed down their heads before her“.

¹⁰ Vgl. hierzu ALABASTER, *The Wheel of the Law*, 101, dessen Text die Geburtsszene vor-

๑ พระศรีมหาอุมาพรหมเทวีพระพุทธรูปในพระวิ *



VIII. DIE GEBURT
BUDDHAS

links und rechts, verharnt andachtsvoll. In der vorderen Reihe werden Dienerinnen gezeigt, die Māyā Gefäße¹¹ mit Speisen reichen.

Außerhalb der verhangenen Geburtsstätte tragen andere Dienerinnen krugförmige Gefäße, die vermutlich mit wohlriechenden Essenzen gefüllt sind. Eine weitere Dienerin trägt eine größere Wasserschale. Alle außerhalb der Umfriedung tätigen Dienerinnen scheinen keinen Zutritt zur Geburtsstätte zu haben, denn die Gefäße werden von anderen, vermutlich höherrangigen Bediensteten der Māyā in Empfang genommen.

Rechts bläst eine Alte, deren Brüste aus dem Umschlagtuch herausfallen, das Feuer unter einem Wasserkrug an. Die hinter ihr sitzende Dienerin scheint sich über die Alte zu mokieren.

Trotz der nach der buddhistischen Überlieferung „reinen“ Geburt Buddhas schildert der Maler die Vorgänge bei einer normalen Geburt.

Bis ins kleinste Detail sind die Farben der bunten Gewänder gegeneinander und gegen die verschiedenen Rotfarben des Bildes abgewogen. Unkompliziert, ja fast naiv, wird die erhabene Welt der Götter und Māyās mit der des niederen Volks vereinigt, das sich in seiner Geschäftigkeit von dem großen Ereignis nicht sonderlich beeindruckt zeigt.

IX. BUDDHAS ERSTE AUSFAHRT

Größe des Originals: 510 x 455 mm

Der Text am oberen Rand des Bildes lautet:

„Phrā Si Thāt¹ verläßt den königlichen Palast, er sieht einen Greis, einen Toten, einen Mönch, (und ihn befällt)² Trauer.“

Seine Jugend verbrachte der Königssohn Gotama voller Sorglosigkeit und Freuden. Da beschlossen die Götter, ihn auf den Pfad zur Erleuchtung zu führen und

trefflich in Übereinstimmung mit dem Bild wiedergibt: „Then, standing under one of the majestic trees, she desired to pluck a sprig from the branches, and the branches bent themselves down that she might reach the sprig that she desired; and at that moment, while she yet held the branch, her labour came upon her. Her attendants held curtains around her . . . and standing there, holding the branch, with her face turned to the east, she brought forth her son without pain or any circumstances which attend that event with women in general.“

¹¹ Zur Stilisierung der thailändischen Schmuckgefäße s. die Vorlagen in Khrūōng ngōn khrūōng thōng (ohne Paginierung); GRISWOLD, *The Architecture and Sculpture of Siam*, Abb. 151–153, ferner Abb. 63 in *Kunst aus Thailand*, Ausstellungskatalog des Rautenstrauch-Joest-Museums.

¹ Korruptierte thailändische Form von (Pāli) *Siddhattha*.

² Zusätze des Übersetzers stehen in Klammern.

sie verwandelten sich je in einen Kranken, einen Greis, einen Toten und einen Wanderasketen in Mönchskleidung, wie die Legende berichtet. Bei einer Ausfahrt außerhalb der königlichen Gärten traten ihm diese vier Erscheinungen vor Augen. Erschüttert durch das vorher noch nie gesehene Leid bei den ersten drei Erscheinungen beschloß Siddhattha, der Welt zu entsagen und dem Beispiel des Wanderasketen zu folgen, um dem Leid zu entkommen³.

Beherrschend in diesem Bild ist der prächtig ausgeschmückte königliche Wagen⁴ des Prinzen mit seinen Ehrenschildern⁵, Ehrenzeichen⁶ und mit den weitausladenden, ornamental reich verzierten Wagenenden. Der künftige Buddha sitzt in dem thronartigen Aufbau des Wagens und befiehlt seinem Fahrer Channa, der sich gerade halb zu ihm umwendet, in den väterlichen Palast zurückzukehren. Von dort aus verläßt er wenig später seine Familie. Der Wagen ist so gemalt, daß der Prinz sich etwa in der Mitte eines Kreises befindet, der nur durch das trabende Pferd⁷ durchbrochen wird.

Von den vier Erscheinungen werden in der thailändischen Überlieferung⁸ der Kranke und der Greis als von grausamen Schmerzen und Leiden gepeinigt, der Tote mit einem von Maden zerfressenen und von Hunden und Raubvögeln zerfleischten Körper geschildert, während der Mönch in hellstem Glanz erstrahlt.

Die vier links unten am Boden kauern Personen tragen die Tracht des Dienstvolkes. Zwei von ihnen, mit Schwertern bewaffnet, sind auf den Armen tätowiert. Man hat das Empfinden, daß dieses Gefolge nur dazu dient, den leeren Raum auf dem Bild auszufüllen, ebenso wie die zwei Gefolgsleute in der unteren rechten Ecke.

Der blaßbläuliche Grund des Bildes ist typisch für die thailändische Malerei nach etwa 1750⁹.

Ähnliche Darstellungen des gleichen Motivs finden sich in vielen Tempeln Thailands¹⁰.

³ Für weitere Detailfragen und für die Überlieferung dieser Begebenheiten s. die Nachweise bei OLDENBERG, Buddha, 103 ff.; SCHLINGLOFF, Die Religion des Buddhismus, I, 89 ff.; THOMAS, The Life of the Buddha, 51 ff.; nach ALABASTER, The Wheel of the Law, 121 ff., hatte der künftige Buddha diese vier Begegnungen nacheinander an verschiedenen Tagen. – S. im übrigen die Bemerkung in Anm. 2 am Ende zu Bildtafel VIII.

⁴ Für Götter, Könige und Dämonen sind verschiedene Wagentypen ikonographisch festgelegt, vgl. hierzu die Vorlagen in Tamrā phāp lāi thai, II, 2, 95 ff.; III, 2, 58 f., 91, 94.

⁵ Vgl. die Vorlagen in SIPPAKON, Sinlapaphan (ohne Paginierung).

⁶ Thailändische: *čamon*: vgl. die Vorlagen in SIPPAKON, Sinlapaphan.

⁷ Vgl. hierzu Tamrā phāp lāi thai, II, 3, 55.

⁸ Nach ALABASTER, The Wheel of the Law, 121 ff.

⁹ Dies ist eine persönliche Beobachtung des Verfassers; vgl. auch Bildtafel XXI, sowie Abb. 25, 26, 28, 37, 61 bei HAMPE, The Life of the Buddha.

¹⁰ S. z. B. Abb. 12 bei HAMPE, The Life of the Buddha.



IX. BUDDHAS
ERSTE AUSFAHRT

X. BUDDHAS KAMPF GEGEN MĀRA

Größe des Originals: 514 x 466 mm

Nachdem Buddha der Versuchung durch die Töchter Māras, des Bösen, widerstanden hatte, beabsichtigte dieser, den Erhabenen zu vernichten und stürmte mit gewaltigen Heerscharen auf ihn ein. Unerschrocken hielt Buddha jedoch allen Angriffen stand und rief die Göttin der Erde, Phrā Thōrani¹, als Zeugin für seine vergangenen guten Taten an². Diese befreite ihn von den Heerscharen des Māra, indem sie ihre Haare auswrang, aus denen kraft ihrer übernatürlichen Macht Wasserfluten stürzten, in denen die Truppen des Māra umkamen³. Dies geschieht in der Vorstellung des Buddha, indem er gegen seine eigenen Unzulänglichkeiten wie Feigheit, Übelwollen, Verblendung, Leidenschaft und Abneigung ankämpft.

Im Zentrum des Bildes steht die ihre Haare auswringende Göttin der Erde in einer kastenförmigen Umgrenzung, durch die angezeigt werden soll, daß sich die Göttin unterhalb der Erde befindet. Über ihr erhebt sich der Thron Buddhas. Dieser selbst ist jedoch nur durch ein stilisiertes, goldfarbenes⁴ Lotusblatt angedeutet, vor dem das „göttliche Tuch“⁵ herabhängt. Diese nur symbolische Darstellung bedeutet den höchsten Grad von Verehrung. Oberhalb des Thrones erkennt man einen stilisierten Bōbaum⁶.

Rechts auf dem Bild stürmt der vielarmige Māra auf seinem Kriegselefanten⁷ auf den Buddha ein. In fünf seiner zehn Hände trägt Māra eine Waffe, wie Bogen und Pfeil, Diskus, Speiß und Hammer⁸. Der Vorreiter auf dem Elefanten ist ein Europäer⁹, mit einem Gewehr bewaffnet. Des weiteren erkennt man unter den

¹ Vgl. die Angaben bei ALABASTER, *The Wheel of the Law*, 225.

² Indem er mit den Fingerspitzen der rechten Hand die Erde berührte. Die Darstellung dieser Geste, *bhūmisparshamudrā*, ist eines der häufigsten Motive besonders in der Plastik Thailands.

³ Details und Nachweise bei THOMAS, *The Life of the Buddha*, 71 ff.; SCHLINGLOFF, *Die Religion des Buddhismus*, I, 95, und bei ALABASTER, *The Wheel of the Law*, 150 ff. Auf die divergierenden Versionen in den kanonischen und außerkanonischen Schriften braucht hier für die Deutung des Bildes nicht eingegangen zu werden. S. im übrigen die Bemerkungen in Anm. 2 am Ende zu Bildtafel VIII.

⁴ Vgl. Anm. 5 zu Bildtafel VIII.

⁵ Vgl. Anm. 19 zu Bildtafel II.

⁶ D. i. der Baum, unter dem Buddha seine Erleuchtung erlangte.

⁷ Zeichnerische Vorlagen hierfür in *Tamrā phāp lāi thai* II, 2, 2; 3, 56.

⁸ S. hierzu KIRFEL, *Symbolik des Buddhismus*, 90; SIPPAKON, *Sinlapaphan*, *ibid.* detaillierte Vorlagen und Bezeichnungen der thailändischen, (älteren) Waffen sowie ferner die Abb. in *Tamrā phāp lāi thai* II, 2, 45.

⁹ Es kann nicht entschieden werden, welcher Nationalität dieser ist. Doch sei vermerkt, daß in anderen Darstellungen des gleichen Motivs unter den Truppen Māras Europäer solcher Nationen gemalt wurden, die z. Z. der Entstehung des Bildes gerade mit Thailand verfeindet

Truppen Māras Dämonenfürsten¹⁰ (obere Reihe der Kämpfenden, unter dem Elefanten), Chinesen, einen weiteren Europäer und (indisch-)mohammedanisch gekleidete Personen, die auf Kamelen reiten. Mit großen Anstrengungen wird eine Kanone herbeigeschafft.

Gegenüber dem entschlossenen Kampfes-eifer der Anstürmenden auf der rechten Bildhälfte zeigt der linke Bildteil den katastrophalen Untergang der Feinde Buddhas. Das gemeine Kampfesvolk versinkt in den Fluten oder wird von Bestien gefressen. Māra und seine Dämonenfürsten verharren in andachtsvoller Haltung und erkennen die Übermacht Buddhas an. Den Händen des Māra entwachsen Lotusblumen. Selbst sein Elefant, von dem der königliche Reitsitz gefallen ist, verharrt in friedvoller Ruhe vor Buddha.

Buddhas Kampf gegen Māra ist eines der entscheidenden Ereignisse im Leben des Erhabenen und, wie schon erwähnt wurde¹¹, auch eines der Hauptthemen in den Wandmalereien thailändischer Tempel. Meistens bedeckt die Darstellung in überlebensgroßem Format die ganze, dem zentralen Buddhabild eines Tempels gegenüberliegende Wand¹².

Farbig ist dieses Bild eines der lebhaftesten der Handschrift. Man könnte es fast als „bunt“ bezeichnen, ohne daß man jedoch farbliche Dissonanzen empfindet.

Sein feines künstlerisches Empfinden beweist der Maler u. a. durch die Abstufung der Intensität der Malerei: die anstürmenden Truppen werden mit kräftigen, intensiven Farben dargestellt, während die linke Bildhälfte eine dumpfere, stumpfe Farbtönung hat.

Trotz der Vielfalt der Farben dominiert eindeutig das kräftige, leuchtende Rot, das nicht nur die obere Hälfte des Bildes ausfüllt, sondern sich auch vertikal in der Mittelachse, in der Umgrenzung der Erdgöttin, fortsetzt.

Der Massenszene gibt der Maler durch das einfache Mittel, die Erdgöttin in das Zentrum des Bildes zu rücken, Halt und Begrenzung.

waren, s. z. B. Bild 26 in CHUMBOT OF NAGARA SWARGA, The Lacquer Pavilion at Suan Pakkad Palace, das auf die Zeit Phrā Nārāis hinweist, in der sich Thailand mit der Holländisch-Ostindischen Kompanie in einem kriegsähnlichen Zustand befand, so daß auf dem Bild Holländer als Gehilfen des Bösen, des Māra, dargestellt werden.

¹⁰ S. ALABASTER, The Wheel of the Law, 221.

¹¹ Siehe S. 10.

¹² Vgl. z. B. die Malereien aus Wat Chōngthā, Ayuthayā, in HAMPE, The Life of the Buddha, Bild 24 (wobei nur zu berücksichtigen ist, daß die farbliche Wiedergabe dieses Bildes nicht sehr gelungen ist) und aus Wat Dusit, Thonburi, in LYONS, Traditional Thai Painting, Abb. 1, ferner aus Wat Chomphu-wĕk, Nonthaburi, in Murals of Nonthaburi School, Abb. 38.



X. BUDDHAS KAMPF GEGEN MĀRA

XI. KARTE DES INDISCHEN OZEANS

Größe des Originals: 465 x 520 mm

Die Tafel gibt einen Ausschnitt aus einer Landkarte der Handschrift wieder, die einen Teil der Erdoberfläche von der Arabischen See bis nach Java und Korea hin abbildet¹.

Der Ausschnitt zeigt im Westen die Arabische See, dann Indien, den Golf von Bengalen und schließlich die westliche Seite der Malaiischen Halbinsel bis Malakka. Indien vorgelagert ist in Form eines abgestumpften Dreiecks Ceylon. Aus dem Golf von Bengalen segelt auf Malakka zu ein dem Aussehen nach chinesisches Kaufahrteischiff, dessen Besatzung jedoch aus Europäern besteht. An den Küsten sind Städte, teilweise auch Provinzen bezeichnet, von denen die meisten als heute noch bestehend identifiziert werden können. Die einzelnen Orte der Inseln sind untereinander durch feine, rotbraune Linien verbunden, an die die Entfernung von Ort zu Ort geschrieben ist. Das Meer wird von Fabeltieren und Meerjungfrauen bevölkert.

¹ Ob sich eine unmittelbare Vorlage für diese Darstellung in den zeitgenössischen Landkarten auffinden läßt, erscheint sehr zweifelhaft. Diesbezügliche Nachforschungen erbrachten kein Ergebnis. Im Typus ist diese Darstellung jedoch zeitgenössischen, chinesischen Landkarten ähnlich, wenn auch gröber und unrealistischer ausgeführt, s. z. B. die Abb. einer chinesischen Karte bei MULDER, *The „Wu Pei Chih“ Charts*, vor S. 35. (Freundlicher Hinweis hierauf von W. Fuchs, Köln.) Vgl. jedoch auch die Karten III und IV bei SALWIDHANNIDHES, *Study of early cartography of Thailand (Siam)*, sowie die bei SHIDELER, *Mapping Thailand*, in *Bangkok World* vom 22. Juli 1962 wiedergegebenen Karten aus dem 16. und 17. Jahrhundert.

XII. NĀNG KĀKĪ

Größe des Originals: 232 x 292 mm

Der zu dem Bild gehörige Text lautet:

„Im Pančākanibāt¹ heißt es: Phayā Khрут Nirāmit ist ein (junger) Mann. Er kommt und spielt mit dem Phayā Phārānāsira Sakā². Er sieht Nāng Kākī, die erste Gemahlin³ des Phayā Phromathat. Er sieht ihre außerordentlich schöne Gestalt. Sie fühlen sich in Liebe verbunden. Er begehrt sie insgeheim und entführt sie in seinen Palast Simphlī⁴. Der Phayā⁵ befiehlt sogleich einem Diener mit Namen Nāthakuwēn, der Dame zu folgen.“

Dieser Text könnte auf dem Kākati-Jātaka⁶ beruhen, da der Name des Dieners⁷, Nāthakuwēn⁸, z. B. aus diesem Jātaka entnommen wird wie auch der Name der Königin Kākī⁹. Doch ergibt sich aus der in dieser Handschrift unter diesem Bild abgebildeten Szene eindeutig, daß der Maler an das Sussondi-Jātaka¹⁰ gedacht hat. Hier treibt der Musiker Nāthakuwēn¹¹, nach dem Schiffbruch an einen Balken geklammert, auf dem offenen Meer. Diese Episode kommt nur im Sussondi-Jātaka vor, das im übrigen mit dem Kākati-Jātaka übereinstimmt.

Der wesentliche Inhalt der genannten beiden Jātaka ergibt sich bereits aus dem obigen Übersetzungstext. Die Tafel zeigt eine Liebesszene zwischen dem Vogelkönig Nirāmit¹² und der Kākī im symbolisch dargestellten Palast des Nirāmit. Nāthakuwēn, der im Auftrage des Phārānāsira den Verbleib seiner Gemahlin

¹ *pañcanipāta* oder *pancakanipāta*: „die fünfte Sammlung (der Jātaka)“. Die Jātaka-Sammlung ist in Kapitel eingeteilt. Die Bezeichnung „fünftes Kapitel“ besagt, daß vor dem Vortrag der zu diesem Kapitel gehörenden Jātakas fünf Stanzen, Gāthās, zu rezitieren sind.

² *Sākā*: beliebtes und weitverbreitetes Brettspiel in Thailand, dem Schachspiel ähnlich, s. hierzu NGĀMSUK, Klet wannakhadī, 282 ff.

³ *phrā akamahēsi*, „erste Frau“ nicht zeitlich geseben, sondern im Sinne von „Hauptfrau“.

⁴ *chīmphlī*: *Bombax malabaricum*, eine Art Kapokbaum, vgl. auch NGĀMSUK, Klet wannakhadī, 58 f.

⁵ D. h. *Phārānāsira*.

⁶ Jātaka Nr. 327, s. die Übersetzung in DUTOIT, Jātakam, III, 103 ff.; s. auch die Kurzfassung der Erzählung in CHOTISUKHARAT, Niyāi bōrān khadī, 115 ff.; vgl. auch den Text und die Illustration in PAVIE, Recherches sur la littérature du Cambodge, du Laos et du Siam, I, 157 bis 168; SCHWEISGUTH, Étude sur la littérature siamoise, 199, 224; hingewiesen sei ferner auf die *kāp hē rūō*-Dichtungen des ČAU FĀ THAMMATHIBĒT, in der die Liebe des Khрут zur Kākī sehr sinnlich verherrlicht wird.

⁷ Nach dem in Anm. 5 zitierten Jātaka: Musiker.

⁸ DUTOIT, loc. cit., 103: Nāthakuvera.

⁹ Wenn auch in der korrumpierten Form Kākī statt Kākati, s. DUTOIT, loc. cit., 103.

¹⁰ Jātaka Nr. 360, s. die Übersetzung in DUTOIT, Jātakam, III, 205 ff.

¹¹ Nach dem Sussondi-Jātaka: Sagga.

¹² Im Sussondi-Jātaka bei DUTOIT, loc. cit., 205, nur als Suppaṇṇa (Vogelgott) bezeichnet; so auch im Kākati-Jātaka, DUTOIT, loc. cit., 103.

erkunden soll, beobachtet, als Lauscher versteckt, die Szene. Durch den einfarbigen, ruhigen Hintergrund kommen besonders die Gesten der Kāki vortrefflich zur Wirkung¹³.

Die fast ein wenig primitive Malweise dieses Bildes, das sich dadurch deutlich von den meisten anderen Miniaturen abhebt, bestätigt den Eingangstext dieser Handschrift¹⁴, nach dem vier Künstler, vermutlich unterschiedlichen Könnens, an deren Gestaltung beteiligt waren.

¹³ Vgl. hierzu die Kāki-Zeichnungen in Kāki (sām wōhān), 32 ff., die zeigen, bis zu welchem hohen Grade sich die thailändische Malerei selbst bei der Illustrierung heimischer Erzählungen heute von der eignen Tradition gelöst hat.

¹⁴ Siehe S. 15.

ในใบไม้จะกะนิชาท้าว
 พญาคทนิร:มิธราเช่น
 ฆานพมาเล่นลัก
 ดวชพญพารานะ
 ยีร เทนนางกา
 ษะธรรคมาเทศ
 พญพรมหัต
 ทรงพระวษพ
 โฉมงามอินท
 มิปติพัทกร
 ครัวตปลกกา
 วยไว้ในฆานเดิม
 พิลพทวิซคน
 ทนชีอนอก
 ๖๐๗ ๗๖
 ตามนลเด or



XII. NĀNG KĀKI



ที่ไม่วิเศษทั้ง ๑๕ ต้นวิเศษทั้ง
สิบห้าของขอมเหาะไปชมหาดน
ครินทร์มาคือไปแล้วมาเอาอีกเล

ที่อยู่อ...

วิเศษ ข้างขอมมีชันไม้คน
ใจขอมขอมยกเอาเจ้าโกชนม
ในข้อมากิน ขอมเอา
มาขอมนอนอยู่แลเขาข
หลายอันจากขอม
ทวารแล

อนงค์อยู่ในสมท
ขันมาอดกลุกในถ้ำ



XIV. SPRINGENDE LÖWEN

XIII. DER NĀRĪPHONWALD IM HIMALAJA

Größe des Originals: 468 x 300 mm

Der zu diesem Bild gehörige Text lautet:

„Der Nārīphon-Wald¹ ist 25 sēn² breit, seine Früchte sind Mädchen von 16 Jahren. Die Withayāthṇ³ kommen (hierher)⁴, um (diese) zu bewundern und um (mit ihnen) zu spielen. Am siebenten Tag werden die Nārīphon kalt und schwinden dahin. Danach holen (die Withayāthṇ) sich weitere⁵.“

Die hier abgebildete Szene gehört zu den beliebtesten Bildmotiven Thailands⁶. Der lebensfrohe Sinn des Thailänders ist nur allzu sehr geneigt, jede Mythe zu illustrieren, in der sich strenge Lehren und ergötzende Vorstellungen verbinden.

Wer ein Weiser, ein Withayāthṇ, geworden ist und den Besitz magischer Kräfte erlangt hat, hat Zugang zum Nārīphon-Wald im Himalaja⁷. Doch bevor er hier zum Baum der Mädchenfrüchte gelangt, hat er zahlreiche Prüfungen und Gefahren zu bestehen. Wiederholte Male wird der Weise von angreifenden überirdischen, fliegenden Wesen⁸ getötet, doch stets von einem Wächter am Fuße des Nārīphon-Baumes wieder ins Leben zurückgeholt. Der Maler des Bildes begnügt sich damit, zu zeigen, wie drei der Weisen bereits am Ziel ihrer Wünsche angelangt sind⁹. Am Baum hängen die Nārī, teilweise als reife Früchte, teilweise, oben links im Bild, als halbgewachsene. Einer der Weisen, links im Bild, der wie ein Einsiedler ge-

¹ Thailändisch: *nārī*, Mädchen, Frau; *phon*, Frucht, also „Mädchenfruchtbaum“, auch *makkālīphon*- (Baum) genannt, vgl. hierzu auch NGĀMSŪK, Klet wannakhadi, 39.

² *sēn* = 40 m, also 25 *sēn* = 1 km.

³ Auch *phithayāthṇ* genannt, d. s. übernatürliche Wesen, die im Himalaja wohnen und Diener Sivas sind, s. NGĀMSŪK, Klet wannakhadi, 40, sowie das Samuthakhōtchādok in Panyāsa-chādok, 13, sowie Samuthakhōt kham chan, 164 ff., 169 ff., 203 ff., jedoch hier *phithayāthṇ* genannt; SCHWEISGUTH, Étude sur la littérature siamoise, 97.

⁴ Zusätze des Übersetzters stehen in Klammern.

⁵ Vgl. hierzu den Text in Traiphūm Phrā Rūong, 271 f.: „Sodann ist da der Wald Nārīphon und man sagt, dessen Früchte seien sehr schön, wie Jungfrauen im Alter von 16 Jahren. – Die Scharen der Männer sind heftig verliebt, wenn sie (jene) sehen. Sobald (die Früchte) herabgefallen sind, werden sie von den aufgercgten Vogelscharen gefressen, so wie der Bär den Honig schleckt.“

⁶ Besonders häufig in der Goldlackmalerei Thailands.

⁷ Die blütenreiche Erzählung, in die astrologische und alchemistische Vorstellungen einbezogen werden, ist in Thailand allgemein bekanntes Volksgut, vgl. z. B. die Aufzeichnung in Bangkok World vom 1. 7. 1962, S. 8, 10, sowie ferner NGĀMSŪK, Klet wannakhadi, 38 f. Hinweise auf den Ursprung dieser Mythe konnten jedoch im thailändischen Schrifttum nicht gefunden werden, möglicherweise handelt es sich hier in Anlehnung an das *Samuthakhōtchādok*, s. Anm. 3, um eine Volkserzählung.

⁸ Thailändisch: *phetyathṇ*.

⁹ Detailliertere Darstellungen finden sich vor allem in der Goldlackmalerei.

kleidet ist¹⁰, fliegt gerade mit einer Nāriphon davon, um sich mit ihr sieben Tage an einem verborgenen Ort des Waldes zu vergnügen. Zwei andere Weise schneiden sich Früchte ab.

Das Bild selbst muß im Vergleich zu den meisten anderen Malereien dieses Bandes von einem minder begabten Künstler ausgeführt worden sein. Es ist offensichtlich vom gleichen Maler geschaffen wie Tafel XII.

Nicht unmittelbar zum Thema der Hauptdarstellung gehören die zwei Schlangen in einer Felsenhöhle. Der zu diesem Bild gehörige Text lautet:

„Die Schlange¹¹ wohnt im Meer. Sie kommt herauf, um ihr Junges in der Höhle zu gebären.“

Die Höhle liegt im Wald des Himalaja, zu dem die Schlange heraufkommt, um ihr Neugeborenes vor dem Zugriff des Vogels Khrut zu bewahren¹².

¹⁰ Erkennbar an der Kopftracht sowie an dem (hier nur angedeuteten) Kinnbart; zur Kopftracht s. Tamrā phāp lāi thai, II, 267, II, 3, 11.

¹¹ Thailändisch: *nāng nāk*

¹² Traiphūm Phrā Rūong, 43.

XIV. SPRINGENDE LÖWEN

Größe des Originals: 235 x 295 mm

Diese Darstellung dreier springender Löwen ist eines der reizvollsten Bilder der Handschrift sowohl in der Farbgebung als auch durch die Bewegtheit der Szene und die Eleganz der Malerei.

Kraftvoll und zugleich leicht setzt eines der Tiere zum Sprung an, während diesem gegenüber ein anderer Löwe gerade seine Vorderpranken wieder auf die Erde setzt. Über beiden schwebt im Sprunge der dritte Löwe¹.

Sorgfältig ist jedes Detail in der Zeichnung der Tiere ausgeführt, insbesondere das Muskelspiel der Löwen. Die Tiere sind so angeordnet, daß durch den Rhythmus ihrer Bewegung ein Kreis entsteht. Die Basis des Bildes wird durch eine in dunkel-lila und schwarzen Farben gemalte Uferlinie begrenzt.

¹ Als Vorlage diente der *banturāṭchasiha*, s. Tamrā phāp lāi thai, II, 3, 49, 42; im Traiphūm Phrā Rūong, 37, wird diese Löwenart lediglich als eine der vier Löwenarten erwähnt.



๐ เทวธิดาสามองค์เล่นในป่าหิมพาน

๐ เทวธิดาสามองค์เล่นในป่าหิมพาน

ဝါတုယာဝုယာတေလ်နပဲာ်ဟိမာပာ်

XV. TANZENDE GÖTTER IM HIMALAJA

XV. TANZENDE GÖTTER IM HIMALAJA

Größe des Originals: 468 x 290 mm

Der zu diesem Bild gehörige Text lautet:

„Die Götter kommen, um sich im Wald des Himalaja zusammen zu vergnügen.“¹

In Tanzhaltung² und in vollem Schmuck³ werden Götter und Göttinnen am Ort ihres Vergnügens im Himalajagebirge gezeigt⁴. Die Mienen der Tanzenden sind gelöst und strahlen Heiterkeit aus, was ganz im Gegensatz zu der sonst ausdruckslosen Darstellung der Göttergestalten steht⁵. Die Gelöstheit der Tanzenden wird noch durch eine Unordnung in der Gewandung der Götter unterstrichen, indem die am Gürtel befestigte Schärpe⁶ lose herabhängt, anstatt wie üblich rechtwinklig nach vorne und hinten vom Körper abzustehen. Ein Affe links im Baum schaut dem Treiben in einer belustigten Pose zu.

Das Bild besticht durch die Leichtigkeit seiner Ausführung und die Harmonie der Farbgebung, bei der Rot- und Brauntöne eindeutig dominieren. Zu der Heiterkeit des Bildes steht die in kräftigem Dunkellila und Schwarz gehaltene Uferlinie des Flusses in wirksamem Kontrast⁷.

¹ Dieser Text ist im Thraiphüm Phrā Rūong nicht enthalten, dort wird, 281, nur erwähnt, daß „sich die Götter im Wasser vergnügen“.

² Die Erklärung der einzelnen Tanzhaltungen findet man in YUPHO, *The preliminary course of training in thai theatrical art*, 28 ff., s. ferner die in Anm. 23 S. 7 f. zitierte Literatur.

³ Vgl. Tamrā phāp lāi thai, II, 1, 19, 35.

⁴ Vgl. die entsprechende Darstellung in der Handschrift T 1, Abb. 15 bei BHIRASRI, *The Origin and Evolution of Thai Murals*, auch in LYONS, *Thai Traditional Painting*, Abb. 4; vgl. ferner Abb. 42 in BARRET-GRAY, *Indische Malerei*.

⁵ Siehe S. 8.

⁶ *chai wai*, *chai khrāng*, s. Tamrā phāp lāi thai, II, 1, 19.

⁷ Vgl. hierzu Bildtafel XIV.

XVI. DER JÄGER BUNTHARIK FÄNGT MANÖRĀ

Größe des Originals: 360 x 230 mm

Das Bild bringt eine Szene aus dem apokryphen Suthon-Jātaka¹, das eine der verbreitetsten Volkserzählungen im heutigen Thailand ist.

Manōrā, eine Kinnarī², kommt an jedem siebenten Tag mit ihren sechs Schwestern zum Berg Krailāt in die dichten Wälder des Himalaja geflogen, um dort Blumen zu pflücken und um im wundersamen Wasser des Teiches Bōkkharanī zu baden³. Der Jäger Buntharik, beeindruckt von der Schönheit der Manōrā, leiht sich vom Schlangenkönig ein Wunderlasso aus, mit dem er bei nächster Gelegenheit Manōrā fängt. Ihre Geschwister entfliehen. Manōrā wird von dem Jäger dem Prinzen Suthon, einer Inkarnation des Buddha, geschenkt, der sie zu seiner Gemahlin macht.

Der zu diesem Bild gehörige Text lautet lediglich:

„Kinṇ-Vögel“ und „Im Löwenwald trifft man auf einen See, der 45 yōchana⁴ tief, breit und lang ist.“

Auffällig ist besonders auch an diesem Bild die Gegensätzlichkeit zwischen der leichten und fast naturalistischen Darstellung der Landschaft und des Jägers und der strengen, sich in allen Bildern in gleicher Weise wiederholenden, schematisierenden Darstellung des Teiches⁵ und des Gebäudes rechts. Das ist eine der Spannungen, aus der die Malerei Thailands lebt. Die Kinnarī werden in tänzerischer Haltung gezeigt⁶, angetan mit königlichem Schmuck⁷. Betont werden vom Maler die zarten Hände.

Die Oberfläche des Wassers ist von Fischen, Krebsen, Lotusblumen und deren Fruchtständen belebt.

Außerordentlich fein ist die Farbe des bräunlichen Busches im Vordergrund mit dem Grün der hinteren Büsche abgestimmt. Die untere Begrenzung des Bildes bildet eine kräftige, dunkellila Linie, durch die, wie auch durch die hierzu in der Mitte des Bildes parallel laufende, gleichfarbige Linie, Fels und Gebirge angedeutet werden soll.

¹ Text in Panyāsachādok, I, 25 ff., in Form einer kurzen Erzählung auch in CHŌTISUKHARAT, Niyāi bōrān khadī, 184 ff.

² Ein Fabelwesen, halb Frau, halb Vogel, s. NŌĀMSŪK, Klet wannakhadī, 69 f.; in DOWSON, Hindu Classical Dictionary of Hindu Mythology, 158, irrtümlich als „Mann mit Pferdekopf“ bezeichnet. Die zeichnerische Vorlage dieser Gestalt findet man in Tamrā phāp lāi thai, II, 3, 12 und in Samut tamrā lāi thai, Tafel 79, 80.

³ S. hierzu den in Anm. 1 zitierten Text, 35 f.

⁴ 720 km; s. auch Anm. 2 zu Bildtafel II.

⁵ Vgl. Anm. 19 zu Bildtafel I.

⁶ QUARITCH-WALES, The origins of Sukhodaya Art, 120, verweist auf entsprechende Darstellungen in Ceylon.

⁷ Vgl. Anm. 22 und 23 zu Bildtafel II.

ลไปเหนือหลังหิน ไกล ๖ โยชนชื่อกรวนนพค

แล้วไหลไปเล่า



กษรณก

สิงหะบัพตะตระภูกาทง
ณ ๕ โยชน

XVII. EINE ELEFANTENGRUPPE

Größe des Originals: 425 x 270 mm

Eine rein dekorative Malerei innerhalb dieser Handschrift ist diese Elefantengruppe. Es ist bekannt, daß der thailändische Künstler in liebenswürdiger Übertreibung der Meinung ist, daß er allein Elefanten wirklich zu malen vermöge.

Durch eine aufgelockerte, durch wenige Bäume und Grasbüschel angedeutete Landschaft, stampft eine Elefantengruppe, die sich auf Nahrungssuche befindet. Das vordere Tier bricht gerade einen Bambuszweig. Eines der jungen Tiere ist ein Albino.

Die Felsformation ist vermutlich nach einem aus der chinesischen Malerei übernommenen Schema dargestellt¹, obwohl anzumerken bleibt, daß in Thailand die gleichen Felsformationen zu finden sind wie z. B. im südlichen China. Die wie Perlketten aussehenden, weißen Reihen an den Felsen deuten Vegetation an.

Eingerahmt wird die Darstellung am oberen und unteren Rand von Flüssen. Trotz einer gewissen Monotonie in der Farbgebung hat das Bild eine außerordentlich feine, ästhetische Wirkung.

¹ Vgl. hierzu die Vorlagen bei SIRÉN, *Chinese Painting*, Bd. III, Abb. 20 ff., 151 ff., 222 ff.; Bd. VI, Abb. 105 ff., 136 ff., 194, 410 ff., 431 ff. u. a., aber auch Abb. 80 bei BARRETT-GRAY, *Indische Malerei*.

XVIII. DER SCHLAFENDE CHŪCHOK

Größe des Originals: 227 x 260 mm

Aus dem Vessantara-Jātaka¹ ist das Thema der folgenden Abbildung entnommen. Dieses Jātaka kann als das Jātaka Thailands bezeichnet werden. Seine Volkstümlichkeit ist etwa mit der des Rāmakiens² zu vergleichen. Die bildlichen Darstellungen aus dem Vessantara-Jātaka in der Wand- und Miniaturmalerei, Holzschnitzerei oder Goldlackmalerei sind zahlreich³. Wegen des Gesamtinhalts dieses außerordentlich umfangreichen Jātakas muß auf die Literatur verwiesen werden⁴.

Chūchok⁵ wurde vom Maler offensichtlich mit Vergnügen gemalt: ein alter, habgieriger, griesgrämiger und lüsterner Brahmane, der, von seiner jungen Frau wegen seiner Armut verspottet, unterwegs ist, die Kinder des Phrā Rātcha Wētsandḡn⁶ für diese als Diener zu fordern. Phrā Rātcha Wētsandḡn, eine Inkarnation Buddhas in seiner letzten Vorexistenz, soll mit der Hingabe seiner Kinder seine absolute Selbstlosigkeit beweisen.

Nicht die religiöse Bedeutsamkeit der Szene, sondern allein das Vergnügen, den Brahmanen in einer etwas lächerlich wirkenden Pose zu zeichnen und ihn zu verspotten, hat den Maler zu diesem Bild bewogen. Aus dem Vessantara-Jātaka selbst ist diese Szene nicht einmal unmittelbar zu entnehmen. Doch ist zu vermuten, daß Chūchok bei einer Rast auf dem Weg zu Phrā Rātcha Wētsandḡn dargestellt wird⁷. Aus Furcht vor wilden Tieren⁸ hat er sich hoch vom Erdboden in eine Astgabel gebettet und festgebunden, um nicht im Schlaf herunterzufallen. In einem elegant gemalten Bogen schwingt der Baum nach rechts oben aus und teilt das Bild diagonal. Ein Ast biegt sich zu einem Dach über den Schlafenden zurück. Der bewegte

¹ Jātaka Nr. 547, s. die Übersetzung in DUTOIT, *Jātakam*, VI, 599 ff., Thailändisch: *Wētsandḡnchādok*, s. Wannakhadichādok, 324 ff.

² Längstes (über 100000 Verszeilen) und bekanntestes Epos der thailändischen Literatur, lehnt sich an den Stoff des Rāmāyana an, s. SCHWEISGUTH, *Étude sur la littérature siamoise*, 172 ff., 186 ff.

³ Vgl. hierzu die Angaben bei LYONS, *The Tosachāt in Thai Painting*, 20 ff., betreffend die Auswahl der aus dem Vessantara-Jātaka dargestellten Themen.

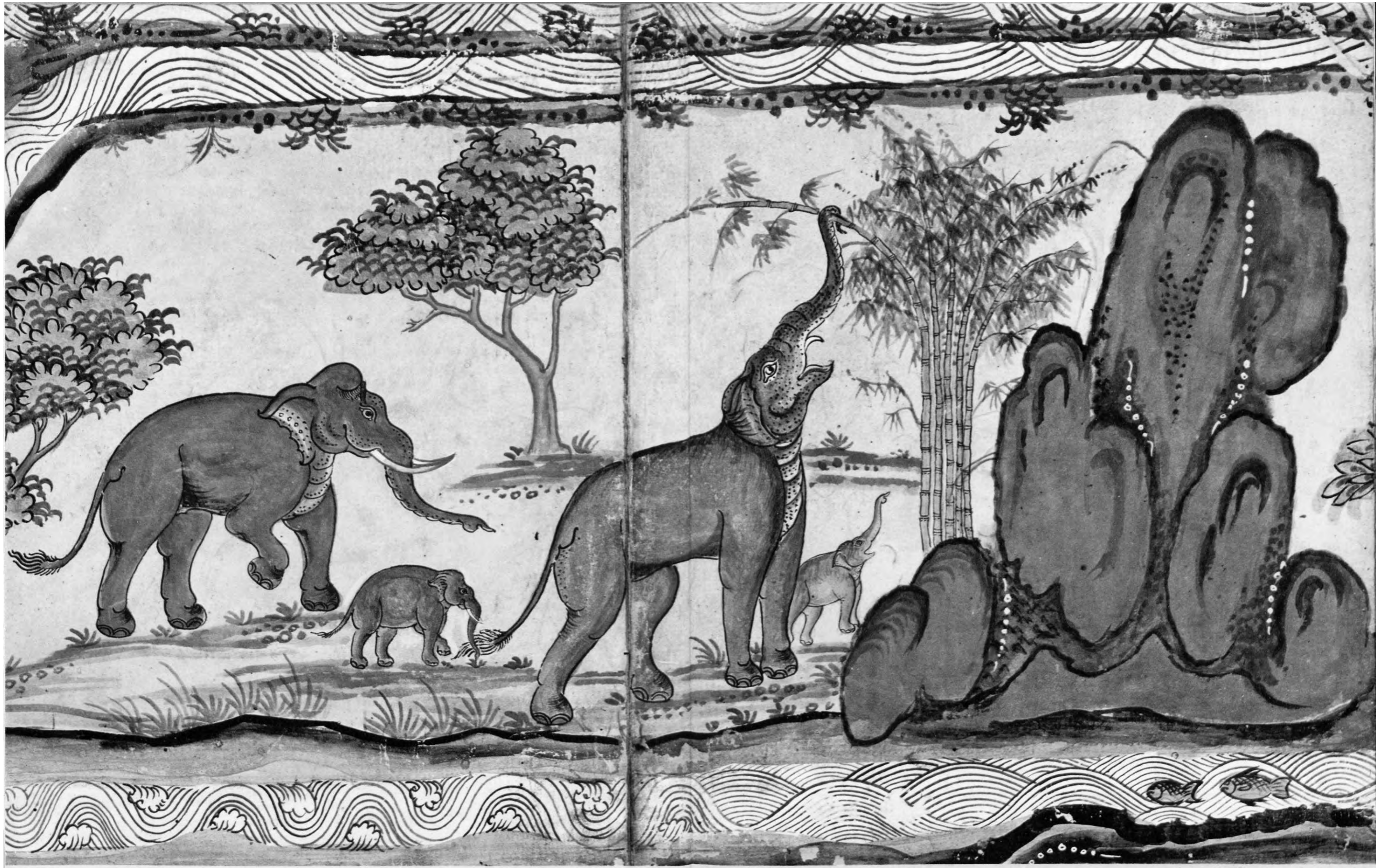
⁴ DUTOIT, op. cit. Anm. 1; LYONS, op. cit. Anm. 3; Wannakhadichādok, 324 ff.

⁵ Thailändische Form des Pāli-Namens *Jūjaka*.

⁶ „Königlicher Wētsandḡn“, *Wētsandḡn* ist die thailändische Form von (Sanskrit) *Vessantara*.

⁷ In anderen Malereien, besonders in Tempeln, wird der schlafende Chūchok nur zusammen mit den von ihm erbetenen Kindern des Phrā Rātcha Wētsandḡn dargestellt, und zwar er selbst in einer Hängematte liegend, die Kinder, am Fuß eines Baumes angebunden, den wilden Tieren preisgegeben.

⁸ Vgl. DUTOIT, *Jātakam*, VI, 666, 670.



XVII. EINE ELEFANTENGRUPPE



XVIII. DER SCHLAFENDE CHŪCHOK

Rhythmus des Baumes wird von den darunterliegenden Felsen wiederholt, die gleichzeitig mit ihrer dunklen Farbgebung dem farblich und stilistisch locker gemalten Bild einen gewissen Schwerpunkt geben.

Listig stiehlt der Affe aus einem Vorratsbeutel des Chūchok. Der Schlafende selbst wird mit grober Miene dargestellt, mit hängenden Backen, einem fast brutal aussehenden Doppelkinn und mit einer häßlich geformten Nase. Die Asketenkleidung paßt ganz und gar nicht zu seinem feisten Körper.

XIX. DIE HEIMKEHR DES PHRĀ RĀTCHA WĒTSANDŌN

- Größe des Originals: 1. 205 x 290 mm
2. 427 x 295 mm
3. 260 x 295 mm

Aus dem Vessantara-Jātaka¹ ist auch das Thema der hier folgenden Bilder entnommen.

Nachdem Phrā Rātcha Wētsandŏn² die letzte von den Göttern auferlegte Prüfung bestanden hatte, da er seine Frau Matsī dem Gott Indra, der in der Gestalt eines Brahmanen erschienen war, übergab, die dieser ihm jedoch sogleich zurück-erstattete, bereiteten die Götter durch eine Kette wundersamer Fügungen³ die Rückführung des Wētsandŏn und der Matsī vor.

Die Kinder des königlichen Paares, die Tochter Kanhā und der Sohn Yāli, waren bereits vorher auf ihrer Wanderung mit Chūchok von ihren Großeltern, den Eltern Wētsandŏns, erkannt und in Freuden wieder aufgenommen worden. Danach bereitete sich der gesamte Hofstaat vor, Wētsandŏn und Matsī aus der Einöde zurückzuholen.

Die Tafel XIX zeigt die königliche Familie auf dem Weg in das Sivi-Reich, dessen künftiger König Phrā Rātcha Wētsandŏn ist, und zwar: Tafel XIX (1) Nāng Kanhā, XIX (2) Prinz Yāli und Prinzessin Matsī, XIX (3) Phrā Rātcha Wētsandŏn.

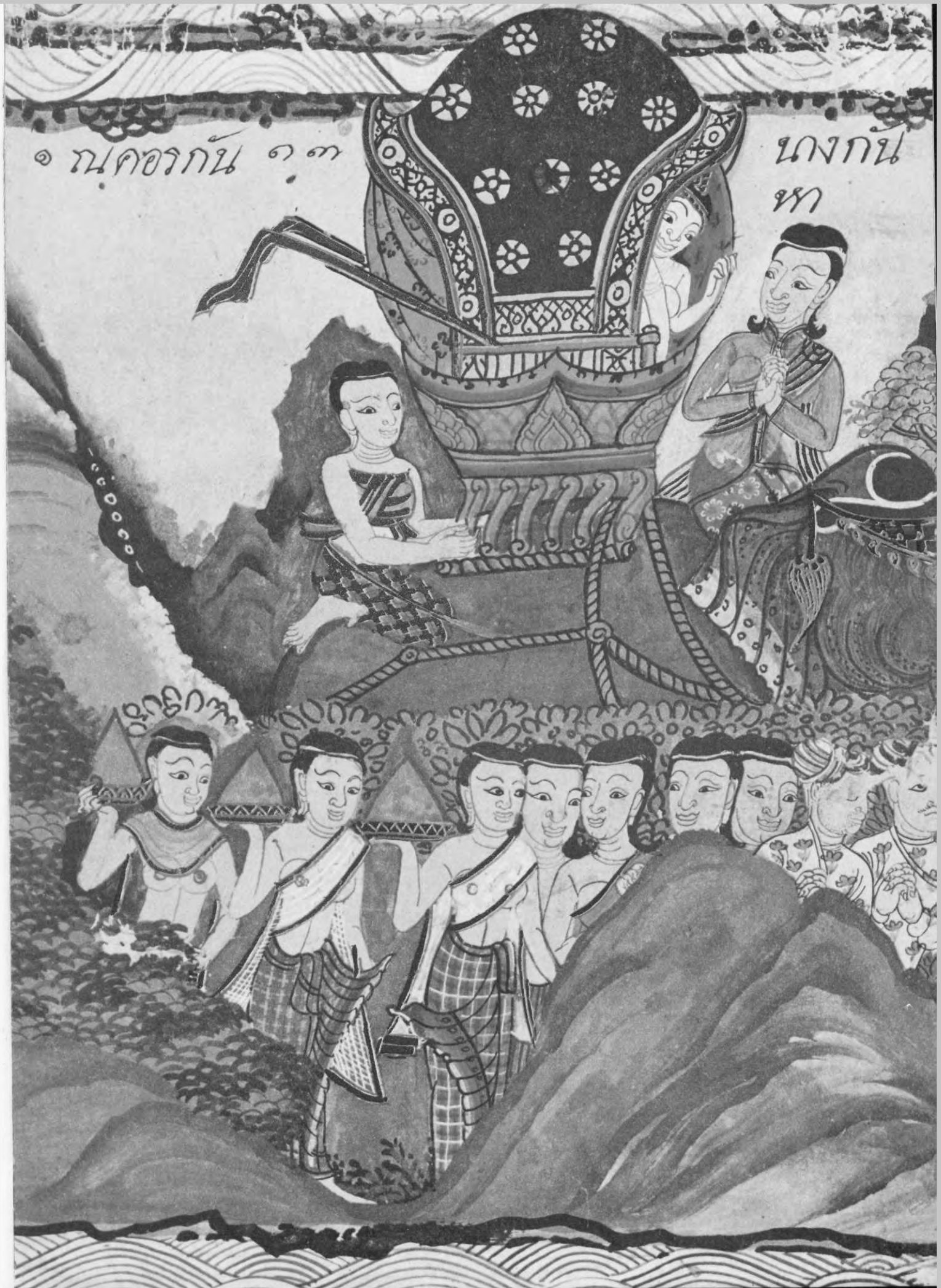
Jedes der Mitglieder der königlichen Familie reitet auf seinem eigenen Elefanten. Die Tiere unterscheiden sich jedoch in Farbe und Ausrüstung wesentlich voneinander. Die Farbe der Elefanten, auf denen die Kinder reiten, ist in einem dunklen Lila-Grau gehalten, und nur an den Ohren und auf den Rüsseln sind helle Flecken zu erkennen. Mit einem helleren Grau ist der Elefant der Matsī gemalt, in leuchtendem Weiß aber der des Phrā Rātcha Wētsandŏn. Damit wird dessen Göttlichkeit angezeigt⁴. Der Prinz reitet als einziger auf einem Elefanten ohne den sänften-

¹ Vgl. die Angaben in Anm. 1 zu Bildtafel XVIII.

² D. h. Vessantara.

³ S. den Text bei DUTOIT, Jātakam, VI, 729 ff., in Wannakhadichādok, 432 ff., und bei LYONS, The Thosachāt in Thai Painting, 20 ff.

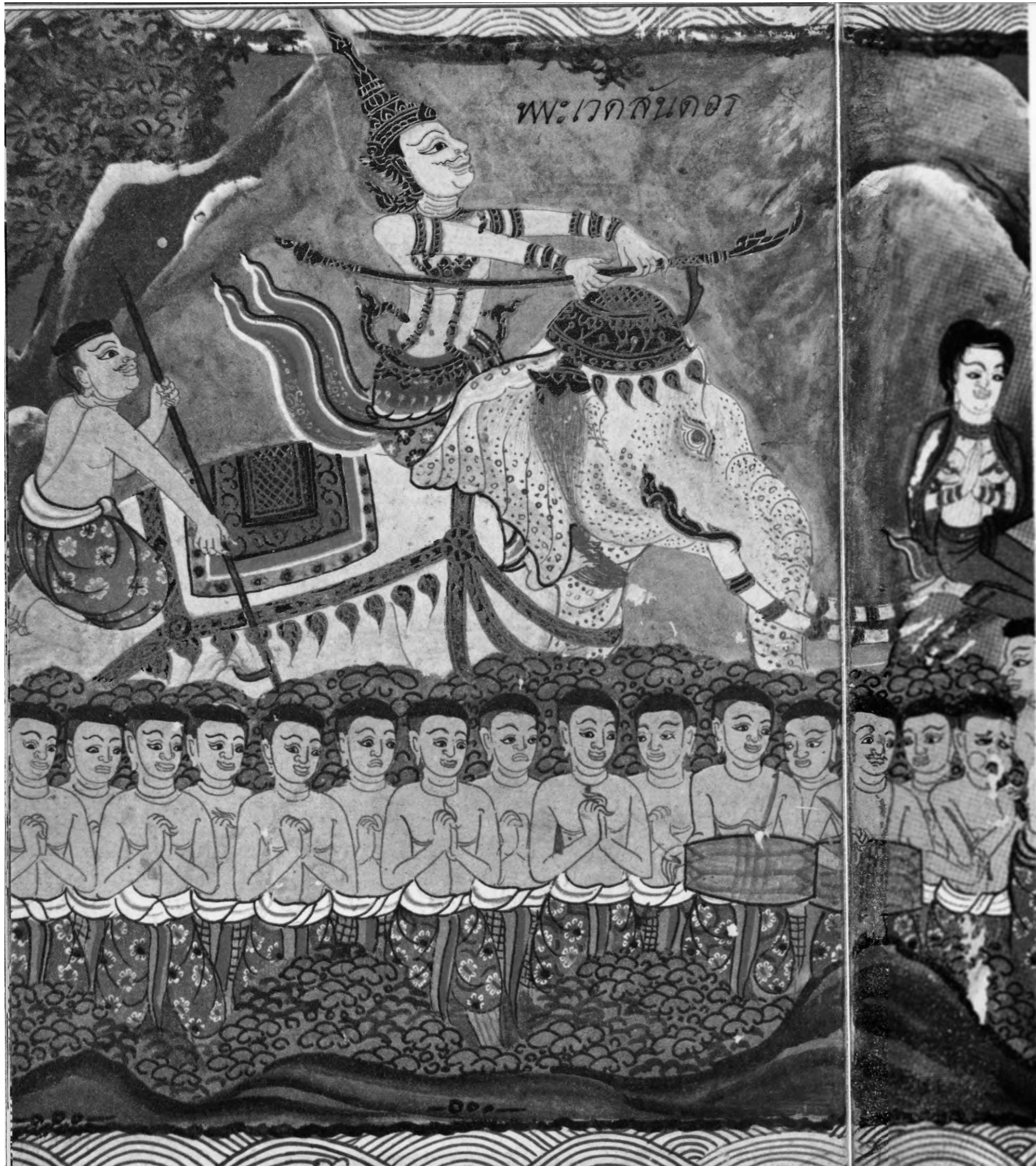
⁴ Eine zusammenfassende monographische Arbeit über die Rolle des „weißen Elefanten“ in Thailand liegt m. W. noch nicht vor, doch sei auf die verschiedenen Ausgaben der „Geschichtswerke“ (*Phongsāwadān*) sowie auf die Arbeiten THIPAKARAWONG's hingewiesen. In diesen Werken wird die Auffindung eines weißen Elefanten stets als ein Staatsereignis ersten Ranges vermerkt. In Betracht zu ziehen wären ferner die zahlreichen Anspielungen auf die Bedeutsamkeit des weißen Elefanten in der thailändischen Dichtung; einige Hinweise findet man auch bei QUARITCH-WALES, Siamese State Ceremonies, 273 ff.



๑ นพคุณ ๑๓

นพคุณ
๒๓





XIX. DIE HEIMKEHR DES PHRÄ RÄTCHÄ WĒTSANDON

artigen, als Sattel dienenden Aufbau, und sein Tier unterscheidet sich auch durch den prächtigen Schmuck und die Stoßzähne von den drei folgenden Elefanten.

Unnachahmlich stolz ist die Haltung des Phrā Rātcha Wētsandḥon: die weit vorgestreckten Arme, deren Vorwärtsbewegung noch durch das langstielige „Elefantenschwert“⁵ unterstrichen wird, der in den Nacken zurückgebogene Kopf und die nach hinten gezogenen Schultern. Die sonst starre Unbeweglichkeit königlicher Mienen⁶ wurde hier vom Maler in einem triumphalen Ausdruck aufgelöst. Der Nachreiter des Wētsandḥon schaut zu diesem mit vulgärer, aber bewundernder Miene auf.

Der ganze Zug ist von niederem Volk begleitet, das die Hände zum verehrenden Gruß erhebt⁷. Kanhā wird von Essen tragenden Dienerinnen sowie von zwei indisch-mohammedanisch gekleideten Personen, Yāli von Waffen tragenden Dienern begleitet.

Den Hintergrund der Bildtafeln bedecken Bäume und Felsen⁸, die sich hinter dem Elefanten des Phrā Rātcha Wētsandḥon zu einem massigen Gebirge auftürmen.

Der Heimzug des Wētsandḥon wird häufig auch als Wandmalerei dargestellt⁹.

⁵ *phrā sāng khong ngau*; nur der vordere Teil hat die Form und Funktion eines Krummschwertes, das an einem langen Stiel befestigt ist, um zum Kampf von Krieselefanten aus geeignet zu sein; vgl. die Vorlage bei SIPPAKON, Smlapaphan (ohne Paginierung).

⁶ S. S. 8.

⁷ Vgl. RAJADHON, Thai Traditional Salutation, Abb. 1 ff.

⁸ S. Anm. 1 zu Bildtafel XVII.

⁹ Zum Vergleich s. z. B. die Abb. aus Wat Suwannarām, Thonburi, in LYONS, A Note on Thai Painting, Abb. 161, aus Wat Prāsāt, Nonthaburi, in Murals of Nonthaburi School, Abb. 20. Interessant wäre ein Vergleich der Darstellungen aus dem Vessantara-Jātaka aus Höhle XVII in Ajanta mit entsprechenden Darstellungen in thailändischen Tempeln oder Manuskripten, s. z. B. Abb. 4 bei HÄRTEL, Indische und zentralasiatische Wandmalerei.

XX. DIE VERFOLGUNG DES CHŪCHOK

Größe des Originals: 465 x 255 mm

Inhaltlich gehört diese Tafel hinter Bild XVIII.

Chūchok wird auf seinem weiteren Wege zu Phrā Rātcha Wētsandḡn¹ mit „Erdschollen und Stöcken“² von einer Volksmenge verfolgt, die ihn an der Vertreibung des Phrā Rātcha Wētsandḡn aus seinem Königreich für mitschuldig hält³. Das Volk versucht jetzt, den Brahmanen daran zu hindern, zu Phrā Rātcha-Wētsandḡn zu gelangen, da es mit Recht vermutet, daß Chūchok Weiteres von diesem erfragen will. Chūchok „stand aber unter dem Schutz der Götter“⁴ und nahm seinen Weg nach dem Vamka-Berg⁵⁶.

Die linke Bildhälfte zeigt ein ähnliches Motiv wie die rechte. Der Jäger Čēta but⁷ hat im Wald die Klage des Chūchok über die Fährnisse seiner Wanderung, und daß er den Weg zum Vamka-Berg nicht wisse, belauscht. „Da dachte der Jäger, dieser Brahmane jammert wegen des Aufenthaltsortes des Wētsandḡn. Er ist aber nicht in guter Absicht hierher gekommen, sondern er wird um Matsī⁸ oder um die Kinder bitten. Sogleich werde ich ihn töten“⁹. Chūchok gelang es jedoch, den Jäger mit der falschen Angabe zu beschwichtigen, er sei zu Wētsandḡn als Bote gesandt, um diesen heimzuführen.

Im Gegensatz zu der vorhergehenden Tafel, die ein fast sakrales Ereignis darstellt und somit weitgehend der für dessen Darstellung geltenden Ikonographie folgen muß, konnte der Künstler die Szene hier wieder frei und bewegt gestalten: Chūchok in geduckter, ängstlicher Haltung oder furchtsam in Eile einen Baum

¹ S. die Nachweise in Anmerkung 1 und 3 zu Bildtafel XVIII.

² So der Text bei DUTOIT, *Jātakam* VI, 666, und in *Wannakhadichādok*, 376.

³ Obwohl diese Annahme auf einem Irrtum beruht. Nicht Chūchok, sondern ein anderer Brahmane war es, der Wētsandḡn zur Hergabe seines weißen Elefanten veranlaßte, was dann die Vertreibung aus seinem Land zur Folge hatte, s. den Text bei DUTOIT, loc. cit., 614 ff.

⁴ Um die Versuchung des Wētsandḡn, seine Kinder auch opfern zu müssen, nicht zu gefährden.

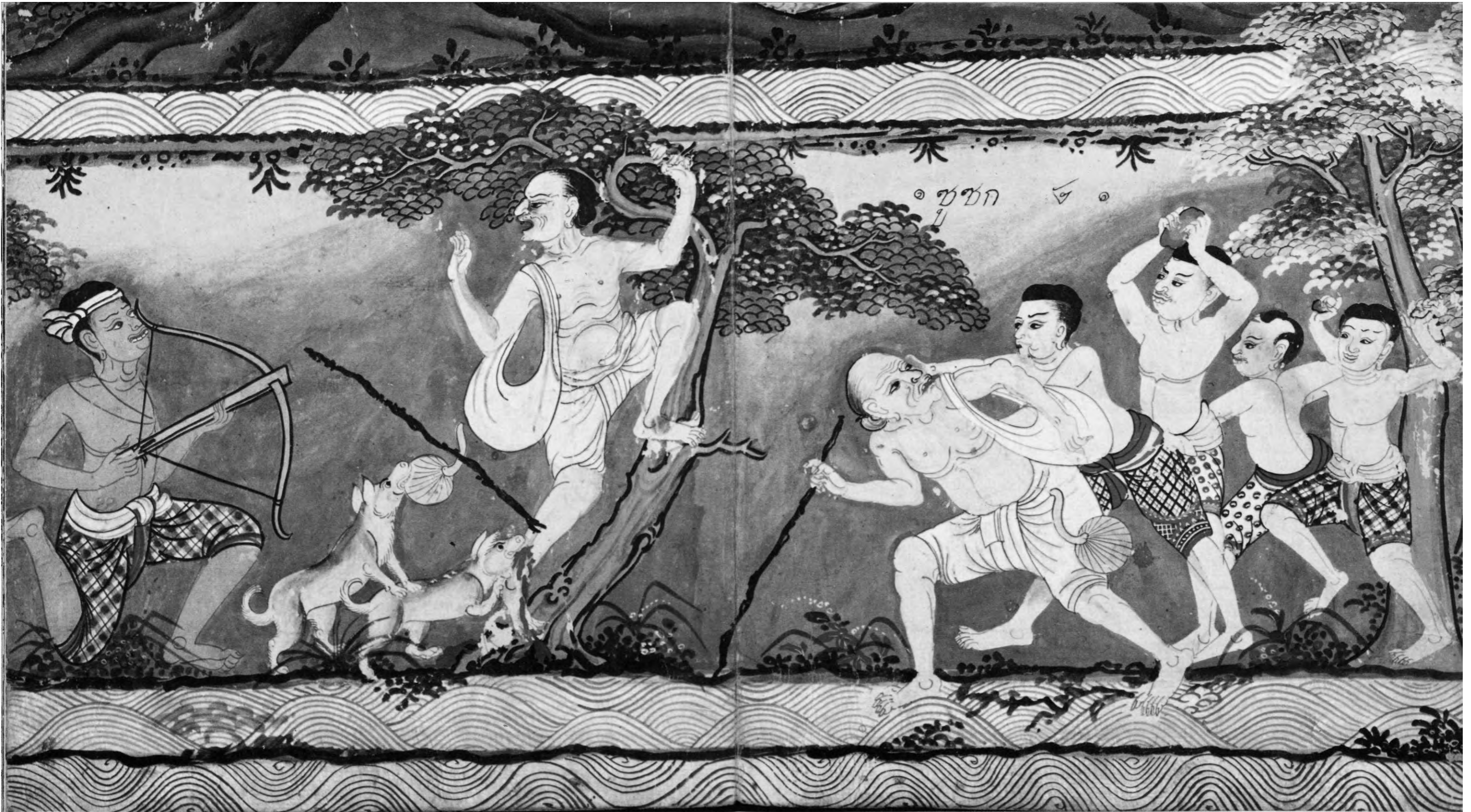
⁵ Behausung des vertriebenen Wētsandḡn

⁶ Text bei DUTOIT, loc. cit., 666.

⁷ Thailändische Form von (Pāli) *Ceta*.

⁸ Frau des Wētsandḡn, vgl. den Text zu Bildtafeln XIX–XX.

⁹ Text bei DUTOIT, loc. cit., 669 und in *Wannakhadichādok*, 378.



XX. DIE VERFOLGUNG DES CHŪCHOK

erkletternd, um den Hunden des Četabut zu entkommen, von denen einer ihn bereits am Bein gepackt hat; das entschlossene, sympathisch offen gezeichnete Gesicht des Jägers, das sich erkennbar von der verkniffenen, lüsternen Miene des Chūchok abhebt, und die zornigen Mienen der Verfolger in der rechten Bildhälfte.

XXI. BUDDHAS AUSRITT AUS KAPILAVASTU

Größe des Originals: 405 x 308 mm

Nachdem Siddhattha beschlossen hatte, der Welt zu entsagen¹, bereiteten die Götter den Auszug aus seiner Vaterstadt Kapilavastu vor. Sie versetzten die Stadt in tiefen Schlaf, damit niemand den künftigen Buddha am Auszug hindere².

Das Bild zeigt Siddhattha auf seinem Roß Kanthaka³. Indra leitet das Pferd am Zaumzeug und hält zugleich mit seinen Händen dessen Maul zu, damit es nicht durch Wiehern die schlafenden Einwohner der Stadt aufwecke. Am Schwanz des Pferdes hält sich der Wagenlenker Siddhatthas, Channa, fest. Über dem künftigen Buddha schwebt der hier vierköpfig dargestellte Brahma und trägt auf zweien seiner vier Arme die Ausrüstungsgegenstände eines Mönchs⁴, die gelbe Robe und die Schale zur Aufnahme der täglichen Nahrung. Beides ist für den der Welt Entsagenden bestimmt. Mit den anderen beiden Armen hält Brahma einen königlichen Ehrenschild über Siddhattha. Die Hufe des Pferdes werden von vier Göttern⁵ getragen, von denen zwei eine Lotusblume in den Händen halten.

Māra, der Böse, ganz rechts im Bild, versucht den Auszug Siddhatthas mit einer beschwörenden Geste durch Erheben der rechten Hand zu verhindern⁶. Im Gegensatz zu der wohlproportionierten Anordnung des Auszugs des künftigen Buddha hat der Künstler die Bedeutung des Māra als der Verkörperung des Bösen dadurch angezeigt, daß er diesen in einer verzerrt wirkenden Position gleichsam dem Bild nur angehängt hat. Auch die Ausführung der Details bei der Darstellung des Māra ist ungleich weniger sorgfältig als bei der Gestalt des Buddha⁷.

Es sei erneut auf den lila Untergrund des Bildes verwiesen, der typisch für die thailändische Malerei der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist⁸.

¹ Im Anschluß an die auf Bildtafel IX dargestellte Szene, s. OLDENBERG, Buddha, 105; SCHLINGLOFF, Die Religion des Buddhismus, I, 92; ALABASTER, The Wheel of the Law, 122 f., 126.

² S. THOMAS, The Life of the Buddha, 57; ALABASTER, The Wheel of the Law, 127 f.; vgl. auch die Abb. 42 bei HAMPE, The Life of the Buddha. – S. im übrigen die Bemerkung in Anm. 2 am Ende zu Bildtafel VIII.

³ Detaillierte Angaben über die thailändische Terminologie von Geschirr und Schmuck des Pferdes in Tamrā phāp lāi thai, III, 3, 55.

⁴ S. hierzu ALABASTER, The Wheel of the Law, 202, 216, 304.

⁵ Den „vier Wächtern der Welt“, *catulōkapāla*, d. h. den vier Göttern, die je über die vier Himmelsrichtungen der Welt herrschen; nach ALABASTER, The Wheel of the Law, 127, hielten alle vier Götter Lotusblumen unter die Hufe des Pferdes.

⁶ Vgl. hierzu Abb. 46 f. bei HAMPE, The Life of the Buddha.

⁷ Für die Bezeichnung der Schmuck- und Gewandstücke und Erklärung der einzelnen Ornamente s. die Nachweise in Anm. 22 und 23 zu Bildtafel II.

⁸ S. Anm. 9 zu Bildtafel IX.

เมืองกระปิลพ
พญศากย:ราช
แลพระศรีสัต
โทศอย

พระเจ้าจำ
พระว:ชาน

เมืองเทว:นคอส
พระ:ปิตมาภทท

เมืองจำบากน

เมืองจำบากน



Der Künstler dieses Bildes hat es vorzüglich verstanden, das Sakrale des Augenblicks wiederzugeben durch die der Erde entrückte, schwebende Atmosphäre, in der die Götter, fast drängend, den künftigen Buddha seiner Bestimmung entgegenführen. Die ganze Szene vermittelt den Eindruck eines Triumphzuges, den der in düsteren Farben und drohender Haltung gemalte Māra nicht aufzuhalten vermag.

XXII. ANON, DER KÖNIG DER FISCHE

Größe des Originals: 730 x 508 mm

Der zu dem Bild gehörige Text lautet:

„Am Anfang des ersten Zeitalters versammelten sich alle Fische und setzten den Fisch Anon als König aller Fische ein¹.“

Das Bild ist die Illustration einer Erzählung aus dem Sutasoma-Jātaka², die der Heerführer Kālahatthi seinem König vorträgt, um diesen, der in seiner Vorexistenz ein Dämon war, vom Genuß von Menschenfleisch abzubringen. Als Gleichnis benutzt er hierzu das Schicksal Ānandas³, des Königs der Fische, der, nachdem er zum König gewählt worden ist, beginnt, Fische, d. h. seine eigenen Untertanen, zu fressen. Irrtümlich frißt er von seinem eigenen Schwanz, den er für den eines anderen Fisches hält, und wird dann in seiner schmerzvollen und hilflosen Lage von den anderen Fischen zerrissen.

Im Jātaka heißt es zur Wahl des Anon:

„Ehedem lebten im Weltmeer sechs große Fische. Von diesen waren Ānanda, Timanda und Ajjhōhara, diese drei, 500 Meilen groß. Titimīti, Miṅgala und Timirapiṅgala waren 1000 Meilen groß. Sie alle verzehrten Stein-Wasserpflanzen⁴. Von ihnen wohnte Ānanda auf einer Seite des Ozeans, und viele Fische kamen zu ihm, um ihn zu besuchen. Eines Tages dachten diese: ‚Alle Vögel und Vierfüßer besitzen einen König, wir aber haben keinen König, auch wir wollen einen zum König machen.‘ Nachdem sie so einer Meinung geworden waren, machten sie den Ānanda-Fisch zu ihrem König; und von da an kamen die Fische am Abend und am Morgen und machten ihm ihre Aufwartung.“⁵

¹ Im Traiphūm Phrā Rūong, 40, wird nur der Name des Fisches Anon mit der Angabe, daß er 1000 *yōchana* groß sei, erwähnt, s. auch ALABASTER, *The Wheel of the Law*, 310, Note 103.

² Jātaka Nr. 537, übersetzt in DUTOIT, *Jātakam V*, 495 ff.

³ *Ānanda* entspricht das thailändische *Anon*, das auch *Anan* gelesen werden kann. Im Text des Traiphūm Phrā Rūong, 40, ist der Dental als stummer Konsonant erhalten.

⁴ Anm. 1 bei DUTOIT, loc. cit., 503: „Gemeint ist die Wasserpflanze *Vallisneria*, und die Art, die auf Felsen wächst.“

⁵ Zitiert nach DUTOIT, loc. cit., 503 f.

• เมื่อแรกประจักษ์กับปลาทั้งหกสิบ
ปลาทั้งนั้นเป็นพวกกับปลาทั้งหกสิบ

๕๗



XXIII. DIE RETTUNG DES MAHĀCHANAKA

Größe des Originals: 233 x 290 mm

Der zu diesem Bild gehörige Text lautet:

„Phrā Mahāchanaka¹ verliert sein Schiff².“

Der Schiffsuntergang mit dem Prinzen Mahāchanaka ist eine der am häufigsten dargestellten Szenen³ aus dem Mahājanaka-Jātaka⁴.

Prinz Mahāchanaka hat von seiner Mutter Abschied genommen, um mit seinem Erbteil auf einem Kauffahrteischiff nach Suvannabhūm, dem Goldland, zu segeln. „In sieben Tagen legte das Schiff 700 Meilen zurück. Weil es aber zu gewaltsam fuhr, konnte es nicht mehr weitersegeln. Die Planken brachen, allenthalben kam das Wasser hervor, und das Schiff versank inmitten des Meeres. Viel Volk weinte, klagte und rief die verschiedenen Gottheiten an. Der Bodhisattva⁵ aber klagte und weinte nicht und rief auch keine Gottheit an; sondern als er merkte, daß das Schiff untergehe, zerstiöß er Zucker in zerlassener Butter und verzehrte dies, bis sein Leib gefüllt war. Dann bestrich er zwei reine Gewänder mit Sesamöl, zog diese fest an und stellte sich neben den Mast. Als nun das Schiff unterging, blieb der Mast geradestehen. Viel Volks wurde der Fraß der Fische und Schildkröten, nach allen Seiten hin wurde das Meer von Blut gefärbt.“⁶

Der Maler hat sich sehr wörtlich an den Text des Jātakas gehalten, wenn er auch das Schiff und dessen Besatzung nach der Vorstellung seiner Zeit wiedergibt. Ein Europäer, vermutlich ein Franzose, sowie ein vornehm gekleideter Chinese scheinen die Kauffahrteiherren zu sein. Ein Teil der Besatzung, darunter ein Mann in (wohl indisch-) mohammedanischer Kleidung, hat sich in ein Rettungsboot geflüchtet und versucht noch, Wertgegenstände aus dem bereits halb gesunkenen Schiff zu übernehmen. Doch auch das Rettungsboot wird von einem Meeresungeheuer angebohrt, während gleichzeitig andere Besatzungsmitglieder von riesenhaften Fischen verschlungen werden. Unberührt von der Katastrophe hält sich der Bodhisattva, im Verhältnis zu den übrigen Personen ungleich größer dargestellt, aufrecht am Mast fest.

¹ Thailändische Form von *Mahājanaka* ² *Samphau*: eine chinesische Dschunke.

³ LYON, *The Tosachāt in Thai Painting*, 9 und Abb. 3; zur Themenwahl der indischen Malerei aus diesem Jātaka s. z. B. Abb. 30 in BARRETT-GRAY, *Indische Malerei*; vgl. ferner Abb. 9 bei HÄRTEL, *Indische und zentralasiatische Wandmalerei*.

⁴ Jātaka Nr. 539, Übersetzung in DUTOIT, *Jātakam IV*, 41 ff.; eine kurze Inhaltsangabe auch bei LYONS, *loc. cit.* 8 f.; Wannakhadichādok, 19 ff.

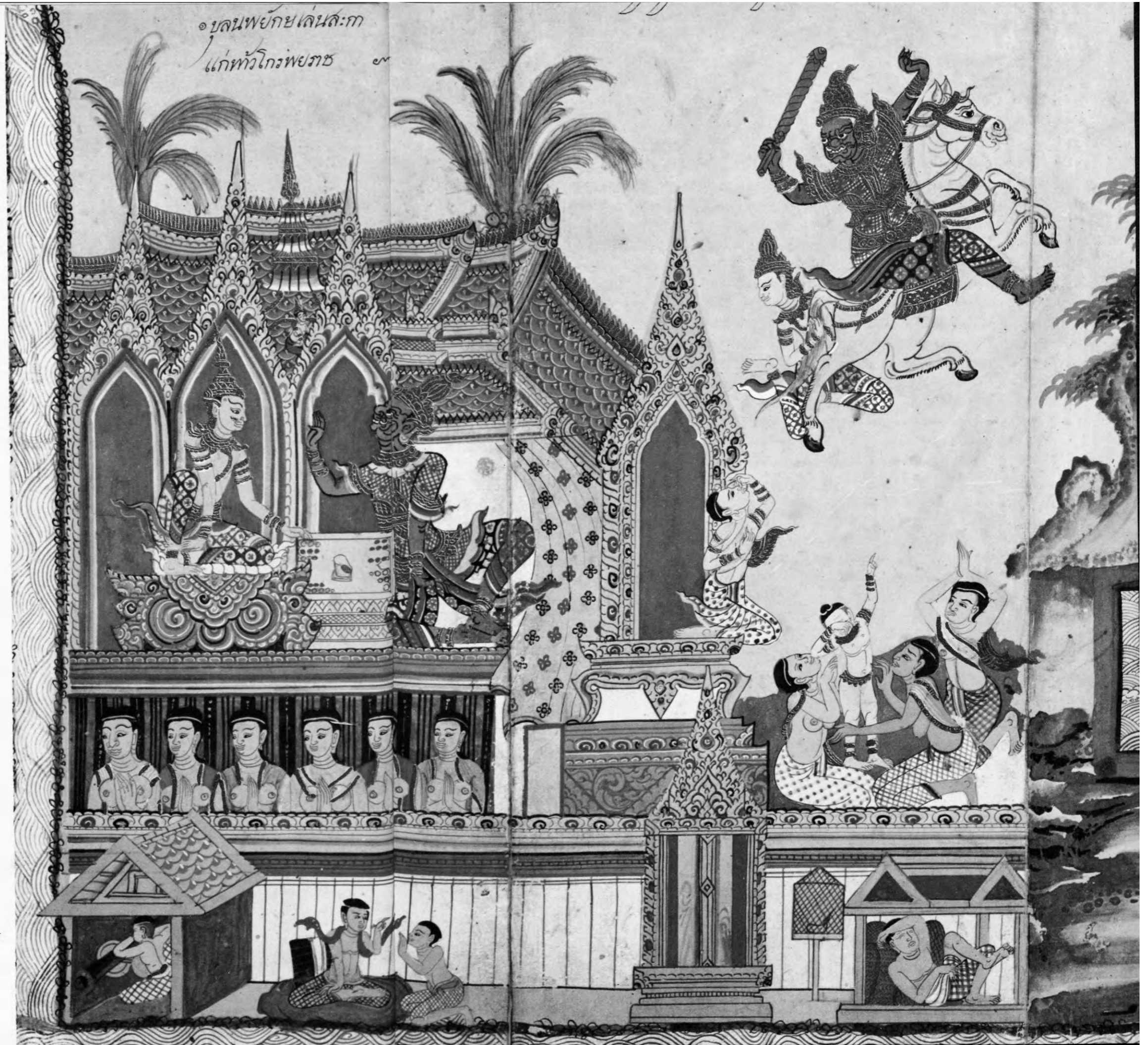
⁵ D. h. Prinz Mahāchanaka.

⁶ Zitiert nach DUTOIT, *loc. cit.*, 48; vgl. auch Wannakhadichādok, 21.



XXIII. DIE RETTUNG DES PHRA MAHĀCHANAKA

๑. ขณพฤษยกยเลนล:ก
แกท้าวโกรพยราช



XXIV. DIE ENTFÜHRUNG DES PHRĀ WITHŪN

XXIV. DIE ENTFÜHRUNG DES PHRĀ WITHŪN

Größe des Originals: 510 x 475 mm

Auf der Malerei ist eine der wichtigsten Szenen aus dem Vidhurapaṇḍita-Jātaka¹ abgebildet. Der Inhalt dieses Jātakas mag, soweit dies für das Verständnis des Bildes nötig ist, wie folgt skizziert werden.

Der Brahmane Vidhura² schlichtete einst einen Streit zwischen Indra, dem Vogel- und dem Schlangenkönig. Dieser erzählt seiner Gemahlin, Vimalā, von Vidhura. Vimalā möchte daraufhin den Vidhura hören und gibt zu diesem Zweck vor, „es gelüste sie nach dem Herzen des Brahmanen“. Ein junger Dämon, Puṇṇaka, erklärt sich gegen das Versprechen des Schlangenkönigs, er werde dessen Tochter Irandatī zur Frau erhalten, bereit, das „Herz“ des Vidhura zu beschaffen. Puṇṇaka reitet zur Stadt Indapatta und fordert den Herrscher des Vidhura, Dhanañjaya, zum Würfelspiel heraus. Er setzt sein Zauberroß und einen Edelstein, der mit übernatürlichen Kräften ausgestattet ist, zum Pfand, der König dagegen sein gesamtes Eigentum. Unter Anwendung magischer Kräfte siegt der Dämon und fordert den Vidhura als Preis³.

Der Text zur linken Hälfte des Bildes lautet:

„Bunnapha, der Yak⁴, spielt Sākā⁵ mit dem Thāu Krōphayarāt⁶.“

In einer etwas unübersichtlich dargestellten Palastanlage⁷ sitzen im oberen Stockwerk der König und der Dämon⁸ an einem Tisch mit dem Spielbrett. Der König ist in ausdruckslos-ernster Haltung dargestellt, während Puṇṇaka in triumphierender Weise seine rechte Hand erhebt, womit vermutlich sein Sieg angezeigt werden soll⁹. Der Triumph und die stürmische Erregtheit des Dämons werden vortrefflich durch den wehenden Vorhang zu seiner linken Seite unterstrichen.

¹ Jātaka Nr. 545, Übersetzung in DUTOIT, Jātakam IV, 316 ff.; im Thailändischen als *Withūnchādok* bezeichnet, s. Wannakhadichādok, 264 ff.

² Thailändisch: *Withun* oder *Withūn*.

³ Das umfangreiche Jātaka ist vom hohen erzählerischem Reiz, der durch diese äußerst knappe Skizzierung nicht einmal angedeutet werden kann.

⁴ D. h. „Dämon“.

⁵ Vgl. Anm. 2 zu Bildtafel XII. Im Vidhurapaṇḍita-Jātaka ist allerdings von einem Würfelspiel die Rede, s. DUTOIT, loc. cit., 342.

⁶ Im Vidhurapaṇḍita-Jātaka: *Dhanañjaya*.

⁷ Nachweise zur Architektur und Ornamentik s. Anm. 12, 15 u. 16 zu Bildtafel I.

⁸ Zur Darstellung und Kostümierung der Dämonen in der thailändischen Malerei s. die zahlreichen Abbildungen und Angaben in Tamrā phāp lāi thai, II, 1, 61 ff., insbesondere auch 69; II, 43 ff., vgl. auch BHATTACHARYA, The Indian Buddhist Iconography, 380.

⁹ Vgl. hierzu den Text bei DUTOIT, loc. cit., 344: „Als er (der Dämon) nun merkte, daß jener besiegt war, klappte er mit den Fingern und rief dreimal mit lauter Stimme: ‚Ich habe gesiegt, ich habe gesiegt, ich habe gesiegt.‘“ Vgl. aber auch Anm. 11.

Auf dem Dach, fast genau in der Mitte zwischen den beiden Spielern, ist eine winzige weibliche Figur zu erkennen, über der ein unverhältnismäßig großer Schirm schwebt. Hierzu heißt es im Jātaka¹⁰, daß die Mutter des Königs, die in seiner drittletzten Existenz seine Schutzgöttin war, dem König zunächst beim Spiel half. Dann bemerkte jedoch der Dämon die übernatürliche Macht der Schutzgottheit. Er öffnete die Augen und sah sie zornig an, worauf diese voller Furcht entflo¹¹.

Unterhalb der Spieler sind die Damen des königlichen Harems zu sehen, die, wie auch die Darstellung außerhalb der Palastmauer, wohl vor allem aus Freude an der Schilderung lebensnaher Details gemalt wurden. Vor der Palastmauer sitzen zwei sich unterhaltende junge Männer, von denen der eine durch ein aufrechtstehendes, dreieckiges Kissen gestützt wird. Links hiervon, in einer Art Schuppen, sieht man eine Kanone mit einem daran hantierenden Mann.

Der Text auf der rechten Bildhälfte lautet:

„Phrā Withūn umklammert den Schweif des Rosses von Būnnapha und fliegt durch die Luft.“

Das Bild zeigt den Abschied des Vidhura von seinen Anverwandten, die im Palasthof lautes Wehgeschrei erheben¹². Die Frauen sehen mit verzweiflungsvollen Gesten dem in die Lüfte enteilenden Vidhura nach. Ein Sohn¹³ des Brahmanen streckt den Arm nach ihm aus. Vidhura selbst wird trotz der todverkündenden Reden und Gesten des Dämonen, der wenig später bekehrt wird, in ruhiger Haltung gezeigt. Vorzüglich ist dem Maler die Darstellung des sich in die Lüfte erhebenden Rosses gelungen.

Neben dem Schloßtor wird humorvoll die Idylle eines thailändischen Wächterhauses gezeigt. Der Eindruck des müßigen Lebens des schlafenden Wächters wird noch durch einen Vogelbauer neben dem Palasttor unterstrichen.

¹⁰ DUTOIT, loc. cit., 342 f.

¹¹ Möglicherweise sind Haltung und Gesten des Dämons auf diese Episode zu beziehen, wofür sprechen würde, daß nach dem Jātaka die Schutzgöttin im Augenblick des Sieges nicht mehr anwesend war. Doch wird in der thailändischen Malerei des öfteren großzügig mit Einzelheiten aus den Jātakas verfahren, so daß die Anwesenheit der Schutzgöttin der hier bevorzugten Auslegung nicht im Wege zu stehen braucht.

¹² Vgl. hierzu den Text bei DUTOIT, loc. cit., 360, 364.

¹³ In der alt-thailändischen Kinderkleidung, die im wesentlichen nur aus einem metallenen schmalen Gürtel um die Hüften mit einem vorne herabhängenden Latz zum Bedecken der Geschlechtsteile besteht.

LITERATURVERZEICHNIS

I. LITERATUR IN WESTLICHEN SPRACHEN

Abkürzungen: JSS Journal of the Siam Society, Bangkok
BEFEO Bulletin de l'Ecole Française d'Extrême Orient, Hanoi-Paris.

1. ALABASTER, H., *The Wheel of the Law, Buddhism illustrated from Siamese Sources*, London 1871
2. BARRET, D., GRAY, A., *Indische Malerei*, Genf 1963.
3. BHATTACHARYYA, B., *The Indian Buddhist Iconography*, (2.), Kalcutta 1958
4. BHIRASRI, S., u. a., *The origin and evolution of Thai Murals*, Bangkok 1959.
5. BHIRASRI, S., *An appreciation of our Murals*, Bangkok 2502 (1959).
6. —, *A Banner in the Chedi Wat Dork-ngoan*, in *Sombat Sinlapa*, 52–54.
7. —, *An appreciation of Sukhothai Art*, Bangkok 2505 (1962).
8. —, *Contemporary Art in Thailand*, Bangkok 2506 (1963).
9. —, *Thai Lacquer Works*, Bangkok 2506 (1963).
10. —, *Thai Buddhist Art, (Architecture)*, Bangkok 2506 (1963).
11. BOELES, J. J., *Two Aspects of Buddhist Iconography in Thailand*, JSS, XLVIII, 1, 69–80.
12. BOWIE, Th., (ed.), *The Arts of Thailand*, Bloomington 1960.
13. BURIBHAND, B., GRISWOLD, A. B., *The Royal Monasteries and their significance*, Bangkok 2501 (1958).
14. BURIBHAND, B., GRISWOLD, A. B., *Thai Images of the Buddha*, Bangkok 2505 (1962).
15. CHAND, M., YIMSRI, *Thai Monumental Bronzes*, Bangkok 2500 (1957).
16. CHANDRA, M., *Merwat Painting*, Bombay 1957.
17. CHILDERS, R. C., *A Dictionary of the Pali Language*, (4.), London 1909.
18. CHUMBOT of NAGARA SWARGA, u. a., *The Lacquer Pavillion at Suan Pakkad Palace*, Bangkok 1960.
19. COEDÈS, G., *L'art siamoise de l'époque de Sukhodaya (XIII–XIV^e siècles), circonstances de son éclosion*, *Arts Asiatiques*, I (1954), 281–302.
20. —, *Documents sur la dynastie de Sukhodaya*, BEFEO 17 (1917), 1–47.
21. —, *The Vajirañāna National Library*, Bangkok 1924.
22. —, *Indian Influences upon Siamese Art*, *Indian Art and Letters*, 1930, 18–40.
23. —, *Les États Hindouisés d'Indochine et d'Indonésie*, Paris 1948.
24. —, *Le 2500 anniversaire du Bouddha*, *Diogenes*, n. 15, Juli 1956, 115–136.
25. —, *The Traibhumikatha Buddhist Cosmology and Treatise on Ethics*, *East and West*, VII, 4, 349–352.
26. CONZE, E., *Der Buddhismus, Wesen und Entwicklung*, Stuttgart 1953.
27. DHANAPALA, D. B., *The Story of Singhalese Painting*, Matagarama, o. J.
28. DHANI NIVAT, *Traditional Dress in the Classic Dance of Siam*, JSS XL, 2, 133–145.
29. DÖHRING, K., *Der Bôt in den siamesischen Tempelanlagen*, (Diss.) Erlangen 1914.
30. —, *Buddhistische Tempelanlagen in Siam*, 3 Bde., Berlin 1920.

31. DOWSON, J., *Hindu Classical Dictionary of Hindu Mythology and Religion, Geography, History and Literature*, London 1928.
32. DUPONT, P., *L'Archéologie mène de Dvāravati*, Bd. I, II, Paris 1959.
33. DUROI, J., (Übers.), *Jātakam, Das Buch der Erzählungen aus den früheren Existenzen Buddhas*, Bd. 1, 3 u. 5 Leipzig 1914, Bd. 6 Leipzig 1916.
34. FACULTY OF PAINTING AND SCULPTURE, Silpakorn University (Hrsgb.), *Murals of Nondhaburi School*, Bangkok 1963.
35. FEROCI, C., (BHIRASRI), *Traditional Thai Painting*, JSS, XL, 2, 147–157.
36. FOURNEREAU, L., *Le Siam Ancien*, *Annales du Musée Guimet*, vol. 31, 2, Paris 1908.
37. FRANKE, O., *Maudgalyāyanas Wanderung durch die leidvollen Welten*, *Z. f. Missionskunde und Religionswissenschaft*, 45. Jahrg., (1930), 1–22.
38. GLASENAPP, H. v., *Die Religionen Indiens*, Stuttgart 1943.
39. GOEPPER, R., *Vom Wesen chinesischer Malerei*, München 1962.
40. GRISWOLD, A. B., *L'époque de Sukhodaya*, *Arts Asiatique*, I, 303–308.
41. —, *Dated Buddha Images of Northern Siam*, *Artibus Asiae, Supplementum* 16, Ascona 1957.
42. —, *The Buddhas of Sukhodaya*, *Archives of the Chinese Art Society of America*, vol. VII, (1953), 5–41.
43. —, *The Architecture and Sculpture of Siam*, in: BOWIE, *The Arts of Thailand*, 26–165.
44. —, *Burma*, in: GRISWOLD-CHEWON KIM-POTT, *Burma, Korea, Tibet*, Baden-Baden 1963, 7–58.
45. GROSlier, B. Ph., *Hinterindien, Kunst im Schmelztiegel der Rassen*, Baden-Baden 1960.
46. GRÜNWEDEL, A., WALDSCHMIDT, E., *Buddhistische Kunst in Indien*, Bd. I, Berlin 1932.
47. HAMPE, R., u. a., (Hrsgb. Leidecker), *The Life of the Buddha according to Thai Temple Paintings*, Bangkok 1957.
48. HARTEL, H., *Indische und zentralasiatische Wandmalerei*, Berlin 1959.
49. KALIDASA, *Sakuntala*, (übers. H. Losch), Stuttgart 1960.
50. KIRFEL, W., *Die Kosmographie der Inder*, Bonn und Leipzig 1920.
51. —, *Symbolik des Buddhismus*, Stuttgart 1959.
52. LE MAY, R., *The Culture of South-East Asia*, London 1954.
53. —, *On Thai Pottery*, JSS, XXXI, 57–67.
54. LOHUIZEN-DE LEEUW, J. E., *Einführung in die Kunst Thailands*, in: *Kunst aus Thailand, Ausstellungskatalog des Rautenstrauch-Joest-Museums*, Köln, 1963, 17–48.
55. LYONS, E., *A Note on Thai Painting*, in: BOWIE, *The Arts of Thailand*, 166–181. (In vielfach sinnentstellend fehlerhafter Übersetzung auch in: *Kunst aus Thailand, Ausstellungskatalog des Rautenstrauch-Joest-Museums*, Köln 1963, 49–57.)
56. —, *The Tosachāt in Thai Painting*, Bangkok 2506 (1963).
57. —, *Thai Traditional Painting*, Bangkok 2506 (1963).
58. MENSCHING, G., *Buddhistische Geisteswelt*, Darmstadt 1955.
59. MULDER, W. Z., *The „Wu Pei Chih“ Charts*, *T'oung Pao*, XXXVII, (1944), 1–14, (35).
60. OLDENBERG, H., *Buddha, Sein Leben, Seine Lehre, Seine Gemeinde*, (13.), ergänzt von H. v. Glasenapp, München 1961.
61. PALLEGOUX, J. B., *Description du Royaume Thai ou Siam*, Bd. I, Paris 1854.
62. PARANAVITANA, S., *Religious Intercourse between Ceylon and Siam in the 13th and 15th centuries*, *Journal of the Royal Asiatic Society, Ceylon Branch*, XXXII.
63. PAVIE, A., *Recherches sur la littérature du Cambodge, du Laos et du Siam*, Paris 1898.
64. QUARITCH-WALES, H. G., *The Origin of Sukhodaya Art*, JSS XLIV, 113–125.
65. —, *Siamese State Ceremonies*, London 1931.
66. —, *The Making of Greater India*, London 1951.
67. RAJADHON, A., *Phra Cedi*, JSS, XL, 66–72.
68. —, *Introducing Cultural Thailand in Outline*, Bangkok 2505 (1962).
69. —, *Thai Traditional Salutation*, Bangkok 2506 (1963).
70. RANGTHONG, J., *A Souvenir of Siam*, Bangkok 1954.

71. SALWIDHANNIDHES, PHRAYA, Study of Early Cartography of Thailand (Siam), JSS, L, 2, 81-89.
72. SASTRI, N., South Indian Influences in the Far East, Bombay 1949.
73. SCHLINGLOFF, D., Die Religion des Buddhismus, Bd. I, Bd. II, Berlin 1962, 1963.
74. SCHWEISGUTH, P., Étude sur la littérature siamoise, Paris 1948.
75. SECKEL, D., Buddhistische Kunst Ostasiens, Stuttgart 1957.
76. —, Das Gold in der japanischen Kunst, Asiatische Studien, XII, (1959), 82-132.
77. —, Buddhismus, Werden, Wandlung, Wanderung, Baden-Baden 1962.
78. SHIDELER, J., Mapping Thailand, Bangkok World, July 22, 1962, 2-4.
79. SIREN, O., Chinese Painting, Bd. III, VI, London 1956, 1958.
80. SPINKS, N., Siam and the Pottery Trade of Asia, JSS, XLIV, 61-111.
81. THOMAS, E. J., The Life of the Buddha, (2.), London 1931.
82. —, The History of Buddhist Thought, (2.), London 1953.
83. WENK, K., Thai-Handschriften, Verzeichnis der orientalischen Handschriften in Deutschland, Bd. IX, Wiesbaden 1963.
84. —, The Restoration of Thailand under Rama I, 1965.
85. WIJESAKERA, N., Early Singhalese Painting, Matagarama 1959.
86. YUPHO, D., The preliminary course of training in Thai Theatrical Art, Bangkok 2506 (1963).

II. THAILÄNDISCHE LITERATUR

Die Titel sind in der Zitierweise alphabetisch geordnet. Zur leichteren Identifizierung der Texte wurde, wo Parallelausgaben vorliegen, Verlag bzw. Druckerei mit angegeben. Erscheinungsort ist in allen Fällen Bangkok.

1. Čau Fā Thammathibēt, Phrā Mālai.
เจ้าฟ้าธรรมธิเบศ์
พระประวัติ และ พระนิพนธ์หรือขกรอง
(กรมศิลปากร จัด พิมพ์) พศ ๒๕๐๕
2. Chōtisukharat, Niyāi bōrān khadī.
โชติสุขรัตน์ สวงวน
นิยายโบราณคดี
3. Čitarakamm lä sinlapawat nai wat rāčhabūranā.
จิตรกรรม และ ศิลปวัตถุ ใน กรุพระปรางค์
วัด ราชบูรณะ พศ ๒๕๐๕
4. Damrong, Tamnān phrā phutthačēdi.
ดำรงราชานุภาพ
ตำนานพระพุทธเจดีย์ (พิมพ์คุรุสภา) พศ ๒๕๐๓

5. Damrong, Tamnān wang kau.

ตำราวรรณคดี

เรื่อง ตำนานวงศ์แก้ว

พศ ๒๔๖๕

6. Kāki, sām wōhān.

กากี (สามโวหาร)

ไทยวัฒนาพานิช พศ ๒๕๐๕

7. Khrǔōng ngōn khrǔōng thong.

เครื่องเงิน เครื่องทอง (o. J.)

8. Lāi thai.

ทองสอดแสง มานะ

ศึกษา ศิลป์ ภาย ไทย พศ ๒๕๐๖

9. Nātsinlapa.

วิจารณ์การ หลวง

นาฏศิลป์ พศ ๒๕๐๖

10. Ngāmsuk, Klet wannakhadī.

งามสุข ล้านวน

เก็ดจกาวรรณคดี พศ ๒๕๐๔

11. Panyāsachādok.

ปัญญาสชาดก, ฉบับ หอสมุดแห่งชาติ ภาคหนึ่ง พศ ๒๔๕๕

12. Photcānānukrom sap phrāphutthasāsānā.

ปัญญาภาพ สุขพ

พจนานุกรม สัทท์ พระพุทธศาสนา พศ ๒๕๐๔

13. Phrā rātcha Phongsāwadān Krung Thonburi.

พระราชพงศาวดารกรุงธนบุรี

ประชุมพงศาวดาร ภาคที่ ๖๕ พศ ๒๔๘๐

14. Prāwat wannakhadī thai.

นาย เปลอง ณ นคร

ประวัติวรรณคดีไทย (พิมพ์ครั้งที่สาม) พศ ๒๕๐๓

15. Samuthakhōt kham chan.

สมุทรโฆษคำฉันท์

ฉบับชำระใหม่ พศ ๒๕๐๓

16. Samut phāp rūōng mahāchāthādok.

สมุทรภาพ เรื่องมหาชาติชาดก (โรงพิมพ์ศรีหงส์)

17. Samut tamrā lāi thai.

กรมศิลป์ากร

สมุดตำรา ลาย ไทย พศ ๒๔๘๖

18. Sathāpatayakamm nai prāthēt thai.

โพธิ์ประสาท นารก

สถาปัตยกรรม ใน ประเทศไทย พศ ๒๔๘๕

19. Sinlapathamm lä kām chāng.

พินคินเงิน วิทย

ศิลปกรรม และ การช่าง ของ ไทย และ โบราณ

สถาน บาง แห่ง ของ ไทย พศ ๒๕๐๓

20. Sippakōn, Sinlapaphan.

ศิลป์ากร

ศิลปภัณฑ์ พศ ๒๕๐๒

21. Sombat Sinlapa.

กรมศิลป์ากร

สมบัติศิลป์ จาก บริเวณ เขื่อนภูมิพล พศ ๒๕๐๓

22. Tamrā phāp lāi thai.

บริษัท กณะช่าง

ตำรา ภาพ ลาย ไทย ภาค ๒ ตอน ๑ (๐. J.)

23. Traiphūm Phrā Rūōng.

พระยาสิทธิไทย

ไตรภูมิ พระร่วง (องค์การค้ำของครูสภา)

พศ ๒๕๐๓

24. Wannakhadichādok.

วรรณคดีชาดก ฉบับ หลวงวิจิตรวาทการ

พศ ๒๔๕๕

5

