



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Tīrthapaṭas: Sakraler Raum und Pilgerpraxis.
Untersuchungen einer religiösen Karte der
Pilgerstadt Vārāṇasī aus dem Victoria & Albert
Museum, London.“

Verfasserin

Stefanie Anton

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 315

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Kunstgeschichte

Betreuerin:

Univ.-Prof. Dr. Deborah Klimburg-Salter

Inhaltsverzeichnis

Vorwort und Danksagungen

Einleitung	1
Thema und Forschungsfrage	1
Bildquellen	2
Schriftliche Quellen	3
Forschungsstand	4
Methodik und Zielsetzung	5
1. Die indische Kartentradition	7
1.1 Allgemeines	7
1.2 Religiöse Karten	11
2. Das Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A)	15
2.1 Thesen zu Herkunft, Stil und Datierung	15
2.2 Komposition und Inhalt	17
2.3 Orientierung	21
2.4 Heiligtümer und Pilger Routen	24
2.4.1 Die Pañcakrośīyātrā – die äußerste Umrundung	24
2.4.2 Der Bereich innerhalb der Pañcakrośīyātrā.	27
2.4.3 Das rechteckige Feld um das Zentrum – eine Darstellung der Avimuktayātrā?	28
2.4.4 Das Zentrum – die Antargṛhayātrā und der Haupttempel Viśvanātha	30
2.5 Stilanalyse	33
2.5.1 Gemeinsamkeiten zur Rājputenmalerei	33
2.5.2 Die „Mewar-Schule“ als Quelle der Inspiration?	37
2.6 Funktion und Hintergründe – die Kunstpolitik der Kachhawas als Vorbild	43
3. Vergleiche sakraler Landschaftsdarstellungen von Vārāṇasī	47
3.1 Saptapurīyātrādīprakāśapatra (1873)	47
3.1.1 Inschriften	48
3.1.2 Aufbau und Inhalt	49
3.1.3 Funktion und Rolle des Auftraggebers	52
3.2 Relief von Kāśī am Pañcakrośī Tempel in Vārāṇasī	53
3.2.1 Funktion des Tempels	54
3.2.2 Anordnung der Reliefs und Skulpturen – Abfolge beim Ritual	54
3.2.3 Die Repräsentation der Pañcakrośīyātrā	56
4. Die Pilgerpraxis von Vārāṇasī im Wandel politischer Entwicklungen ...	58
4.1 Die Initiierung des sakralen Raumes und die weiteren Phasen	58
4.2 Kāśī und ihre Pilgerwege – Zwischen Mythologie und politischen Bestrebungen	62
Resümée	66
Literaturverzeichnis	70
Appendix der Inschriften	74
Abbildungsnachweis	102
Abbildungsanhang	109
Zusammenfassung	
Abstract	
Lebenslauf	

Vorwort und Danksagungen

Zunächst möchte ich meiner Diplomarbeitsbetreuerin Univ.-Prof. Dr. Deborah Klimburg-Salter, Leiterin des Bereiches für außereuropäische Kunstgeschichte an der Universität Wien, großen Dank aussprechen, da ich ohne sie wahrscheinlich nie zu meinem Thema gefunden hätte. Im Wintersemester 2010/11 besuchte ich bei ihr ein Seminar zum Thema Maṇḍalas und sakrale Landschaften und beschäftigte mich im Zuge dessen eingehend mit der Pilgerstadt Vārāṇasī und ihren verschiedenen Darstellungsformen, wodurch mein Interesse daran geweckt wurde.

Ein ebenso wesentlicher Beitrag zur Findung meines Diplomarbeitsthemas ist Univ.-Prof. Dr. Martin Gaenzle, vom Institut für Südasiens-, Tibet- und Buddhismuskunde (ISTB) Wien, zu verdanken, unter dessen Leitung ich im Februar 2011 an einer zweiwöchigen Exkursion nach Vārāṇasī teilnahm. Durch den Aufenthalt in der Pilgerstadt bekam ich ein Gespür für die religiöse Atmosphäre vor Ort, die mir wiederum beim Hineinversetzen in mein Thema zu Gute kam. Zudem besuchten wir im Zuge der Exkursion zahlreiche bedeutende Tempel sowie Teile der wichtigsten Pilger Routen, die auch für diese Arbeit relevant waren.

Über das umfangreiche kartographische Bildmaterial Vārāṇasīs konnte ich ausführlich mit Univ.-Prof. Dr. Jörg Gengnagel, vom Indologie-Institut Heidelberg, diskutieren, der im Mai 2012 für einen Vortrag am ISTB nach Wien gereist war. Er gab mir neue thematische Anregungen für meine Diplomarbeit und leistete mir auch danach durch wissenschaftlichen Austausch weitere Hilfestellungen.

Dr. Verena Widorn, Univ.-Assistentin von Prof. Klimburg-Salter, bin ich ebenso zu großem Dank verpflichtet, da sie mir bei der Überarbeitung meines Konzepts sehr behilflich war und mir neue Inputs gab.

Für die Möglichkeit das Hauptwerk dieser Arbeit, ein Tīrthapaṭa mit der Darstellung Vārāṇasīs, ausführlich zu studieren und zu photographieren, möchte ich den Kuratoren aus der Südasiensabteilung des Victoria & Albert Museum, London, Dr. Rosemary Crill, Dr. John Clarke und Sau Fong Chan herzlich danken.

Meinen Eltern, Marina und Thomas Anton, möchte ich Dank aussprechen, da sie mich während meines Studiums immer unterstützt haben und vor allem in der Endphase, beim Verfassen meiner Diplomarbeit. Meinem Bruder Simon Anton danke ich für seine Unterstützung bei den letzten Bearbeitungen.

Eine weitere wichtige Stütze war mir auch Daniela Hahn, die mich immer wieder mit neuer Motivation ansteckte und mich mit zahlreichen Anregungen für meine Arbeit inspirierte, sowie Andrea Lesiak, die mir bei der Bildbearbeitung sehr behilflich war und mir mit technischem Wissen zur Seite stand.

Einleitung

Thema und Forschungsfrage

Über die indische Pilgerstadt Vārāṇasī gibt es eine Fülle an Literatur. Wissenschaftler der unterschiedlichsten Sparten haben sich mit diesem besonderen Ort und seinen zahlreichen Facetten auseinandergesetzt. Von den verschiedenen Darstellungsformen dieser Stadt ist jedoch relativ wenig bekannt, da es kaum kunsthistorische Untersuchungen zu dieser Thematik gibt. Dies liegt zum Einen daran, dass aufgrund jahrhundertelanger Kämpfe um die Stadt und aufgrund klimatischer Bedingungen nur sehr wenig Material erhalten geblieben ist. Weiters wäre es möglich, dass die Kunsthistoriker keinen oder nur einen geringen künstlerischen Wert in den Objekten sahen und somit eine ausführliche Behandlung für nicht relevant befanden. Diese Forschungslücke wird erstmals auch bei Gengnagel zur Sprache gebracht.¹

Zu den wichtigsten bildlichen Zeugnissen der Pilgerstätte zählen vor allem (religiöse) Karten. Mit Entstehungszeiten im 18. und 19. Jh. gehören sie zu den ältesten erhaltenen Kunstwerken, die über die heilige Stadt und ihre Vergangenheit Aufschluss geben. Eines dieser Objekte, vermutlich aus dem 18. Jh., soll in dieser Arbeit vorwiegend behandelt werden (Abb. 1–29).² Exemplarisch dient es dazu, die Geschichte der Pilgerstadt Vārāṇasī besser zu verstehen. Insbesondere sollen anhand dieser Karte die Hintergründe des immer stärker forcierten Ausbaues der sakralen Landschaft, im 18. und 19. Jh., aufgezeigt werden. Diese Veränderungen spiegeln sich nämlich nicht nur auf den Karten der damaligen Zeit wieder, sondern hatten natürlich auch Auswirkungen für die Pilger bei ihren rituellen Umwandlungen. Deshalb befasst sich diese Arbeit nicht nur mit den religiösen Karten alleine, sondern auch mit den Pilgerrouen und den zugehörigen Heiligtümern als Teil der rituellen Praxis. Es stellt sich daher folgende Forschungsfrage:

Wie präsentiert sich die sakrale Landschaft von Vārāṇasī einerseits in bildlichen Darstellungen und andererseits im Kontext der Pilgerpraxis?

¹ Gengnagel übt an dieser Stelle jedoch nicht nur Kritik an der kunsthistorischen Forschung, sondern auch an Wissenschaftlern anderer Sparten. Gengnagel 2011, S. 13–14.

² Zur genauen Analyse dieser Karte, siehe Kapitel 2.

Bildquellen

Das erhaltene Material von Kartendarstellungen der Stadt Vārāṇasī ist sehr vielfältig. Die Karten veranschaulichen zwar alle die Topographie der sakralen Landschaft von Vārāṇasī, für deren Abbildung bestimmte Motive grundlegend sind, dennoch ist jedes Exemplar einzigartig, nicht zuletzt durch den unterschiedlichen Entstehungskontext. Auch Gengnagel weist auf diesen Umstand hin: „The material in question does not present a uniform visualization of the pilgrimage centre Banaras. Instead, it illustrates the multiplicity of images of sacred space, which form part of this urban *cultural production*. Each of these historical maps must therefore be analysed as a specific cartographical representation in its own right.“³ Von ihm stammt auch die Unterteilung des vielfältigen Kartenmaterials Vārāṇasīs.⁴ Innerhalb dieser Klassifikation sind besonders die ersten beiden Kategorien, gemalte Karten und die späteren gedruckten Karten, von großer Bedeutung für diese Arbeit, da sie den Großteil der religiös geprägten Karten von Vārāṇasī bilden.

Auf Leinen gemalte Karten zählen zu den ältesten Darstellungen der Pilgerstadt (Abb. 30). Diese frühen Exemplare sind zwar nicht datiert, jedoch geht die Wissenschaft⁵ davon aus, dass die meisten im 18. Jh. entstanden sind. Es handelt sich vorwiegend um großformatige Darstellungen, die, schon alleine wegen der Größe, mit hoher Wahrscheinlichkeit zur öffentlichen Repräsentation in Palästen gedacht waren.⁶ Über den Zweck oder die Auftraggeber solcher handgemalter Karten lassen sich aber nur Vermutungen anstellen. Gengnagel geht von einer königlichen Patronanz aus, die mit den Rājputen in Zusammenhang steht, da die Herrscher von Rājasthān Förderer von Kunst waren und ihre Paläste mit verschiedensten Artefakten, darunter auch zahlreiche Karten, auszustatten pflegten.⁷

3 Gengnagel 2011, S. 16.

4 Gengnagel unterteilt Karten in die folgenden fünf Gruppen: 1. Gemalte Karten, 2. Gedruckte Karten, 3. Diagramme, 4. Panoramaansichten und 5. Topographische Karten. Mehr dazu, siehe Gengnagel 2011, S. 16–19.

Erstaunlicherweise sind dreidimensionale Karten in dieser Klassifikation nicht enthalten, obwohl sie im Prinzip ähnlich zu verwenden sind und den gleichen Zweck haben.

5 Gengnagel 2011, S. 16–17. Gutschow 2006, S. 34 und S. 41.

6 Gutschow 2006, S. 41.

7 Diese These wurde von Gengnagel in einem persönlichen Gespräch sowie in seinem Vortrag über die religiöse Kartographie von Vārāṇasī, am Institut für Südasien-, Tibet- und Buddhismuskunde Wien, am 24. Mai 2012, dargelegt. Siehe auch Gengnagel 2011, S. 16–17.

Eine andere Art von religiösen Bildkarten, die Vārāṇasī und ihre sakrale Landschaft abbilden, hatte sich ab der zweiten Hälfte des 19. Jh. entwickelt, als sich Druck und Lithographie als Medien immer mehr durchzusetzen begannen.⁸ Einige dieser gedruckten Karten wurden in den 1870ern hergestellt und dienten als Prototypen für die meisten modernen Pilgerkarten, die auch heute noch als Souvenir erhältlich sind (Abb. 31, 32). Im Gegensatz zu den frühen handgemalten Exemplaren vermitteln die Inschriften bei diesen Werken Informationen über die Urheber und Auftraggeber der Karten. So lassen sich auch Rückschlüsse auf die jeweiligen Intentionen hinter der Herstellung ziehen. Eindeutig ist jedenfalls, dass die meisten gedruckten Karten für ein möglichst großes Publikum, nämlich die Pilger und andere Touristen, bestimmt waren. Dies zeigt sich beispielsweise an der immensen Anzahl an Reproduktionen.⁹ Die modernen Pilgerkarten können in Bezug auf die künstlerischen Qualitäten zwar keineswegs mit ihren von Hand gefertigten Vorgängern mithalten, aber auch sie trugen (und tragen noch immer) dazu bei, das Bild der sakralen Landschaft und ihrer fortlaufenden Veränderungen, festzuhalten.

Schriftliche Quellen

Die ersten schriftlichen Erwähnungen reichen bis ans Ende des 3. Jh n. Chr. zurück. Im großen indischen Epos Mahābhārata, in einem Abschnitt über die Pilgerfahrt, ist bereits von einem bedeutenden Shiva-Heiligtum in Vārāṇasī die Rede.¹⁰ Weitere Hinweise finden sich in den Memoiren des chinesischen Pilgermönchs Xuanzang (7. Jh.), der in Nordindien vorwiegend buddhistische Lehren studieren wollte, und schließlich auch nach Vārāṇasī gelangte.¹¹ Seine Erfahrungen und Erlebnisse mit der indischen Kultur schrieb er in Form von Reiseberichten nieder.

Die wichtigsten schriftlichen Aufzeichnungen über Vārāṇasī stammen jedoch aus den Texten des Skanda Purāṇa, aus dem 9. Jh. n. Chr..¹² Dieser Textkorpus gehört

⁸ Gengnagel 2011, S. 17–18 und Gutschow 2006, S. 41.

⁹ In seinem Vortrag vom 24. Mai 2012 erklärte Gengnagel, dass die Karte „Kāśīdarpaṇa – The Mirror of Kāśī“ von Kailāsanātha Sukula (1876) sogar mit einer Auflage von 5000 Stück an den Markt kam.

¹⁰ Bakker 1996, S. 33.

¹¹ Bakker 1996, S. 34.

¹² Gengnagel 2011, S. 30.

der śivaitischen Tradition der Purāṇas an und beinhaltet vorwiegend Legenden über den Gott Śiva bzw. heilige Orte, die mit ihm assoziiert werden. Im Laufe der Zeit ist diese Textgruppe jedoch weiter gewachsen. So kam um 1400 beispielsweise der Kāśīkhaṇḍa hinzu, der sich im Speziellen mit Kāśī, also Vārāṇasī, und deren heiligem Territorium befasst. Auch von dem berühmten Pilgerweg Pañcakrośīyātrā ist hier bereits die Rede, wobei die genaue Beschreibung der Route erst etwas später im Kāśīrahasya erschienen ist.¹³

Forschungsstand

Eine der ersten, die umfangreiche Studien zu indischen Kartendarstellungen durchführte, war Susan Gole. In ihrer Monographie „Indian Maps and Plans“¹⁴ zeigt sie eine Fülle von Karten des indischen Subkontinents, die niemals zuvor publiziert worden waren, unter anderem auch vier Karten von Vārāṇasī.¹⁵ Die Informationen zu den einzelnen Objekten sind zwar spärlich, dennoch wird die Bandbreite von unterschiedlichen indischen Karten präsentiert und aufgezeigt, dass die Anfertigung von Karten auch in Indien einen hohen Stellenwert sowie eine lange Tradition hatte, auch wenn diese deutlich vom Westen beeinflusst wurde.

Bei Schwartzberg wird dieser Gedanke fortgeführt.¹⁶ Im Zuge des „History of Cartography Project“ verfasste er einen ausführlichen Artikel über die Kartographie Südasiens, großteils basierend auf Susan Gole's zuvor erwähntem Werk. Die einzelnen Bildbeschreibungen sind auch hier sehr kurz gehalten, vermitteln aber einen guten Überblick. Insgesamt werden zwei Karten von Vārāṇasī vorgestellt.¹⁷

Ausführlichere Studien zu religiösen Karten von Vārāṇasī finden sich schließlich bei Gutschow und Gengnagel.¹⁸ Bei ihnen wird zudem erstmals die gemalte Bildkarte aus dem Victoria & Albert Museum, das Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A)¹⁹,

¹³ Gengnagel 2011, S. 33.

¹⁴ Gole 1989.

¹⁵ In ihrer Monographie präsentiert Gole einen Grundrissplan, zwei Ausschnitte von gemalten Bildkarten sowie eine „Karte“ aus Stein. Bei letzterer sind Identifizierung und Herkunft allerdings nicht eindeutig belegt. Siehe Gole 1989.

¹⁶ Schwartzberg 1992.

¹⁷ Es handelt sich um die Karte „The Mirror of Kāśī“ von Kailanātha Sukula von 1876 sowie eine moderne Pilgerkarte aus dem 20. Jh.. Schwartzberg 1992.

¹⁸ Gutschow 2006 und Gengnagel 2011.

¹⁹ Zur Erklärung dieses selbst gewählten Titels, siehe Kapitel 2.1.

behandelt, die im Zentrum dieser Arbeit steht. Gutschow studiert in „Benares. The sacred landscape of Vārāṇasī“ neun unterschiedliche Bildkarten, vom späten 18. Jh. bis zur 1. Hälfte des 20. Jh.. Außerdem untersucht er darin dreidimensionale Karten, wie beispielsweise die Reliefs, am und im Pañcakroṣī Tempel von Vārāṇasī, die die Pilgerstadt und ihre Heiligtümer symbolisieren. Die Informationen bezüglich des Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) halten sich jedoch in Grenzen, auf 1 ½ Seiten vermittelt Gutschow nur spärliche Informationen zu diesem Objekt.

Der jüngste Beitrag zur Erforschung von Bildkarten der heiligen Stadt stammt von Jörg Gengnagel und ist im Zuge des „Varanasi Research Project“ des Südasien-Instituts der Universität Heidelberg entstanden. Dabei wurden über 40 Karten von Vārāṇasī untersucht. Vier dieser Karten hat Gengnagel in seinem Werk genauer behandelt und die Inschriften fast gänzlich identifiziert.²⁰ Basierend auf den Übersetzungen der Inschriften und durch Gespräche mit Kollegen anderer wissenschaftlicher Sparten ist es ihm gelungen, die meisten der dargestellten Heiligtümer zu bestimmen. Gerade beim Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) bleiben jedoch einige Punkte zum Teil offen, wie beispielsweise die Fragen nach Herkunft, Entstehungszeit, Auftraggeber, Stil und Funktion.

Methodik und Zielsetzung

Die folgende Arbeit befasst sich vorwiegend mit der bereits erwähnten religiösen Karte aus dem V & A Museum (siehe Abb. 1–29 und Appendix der Inschriften). Anhand dieses Exemplars soll untersucht werden, wie die sakrale Landschaft von Vārāṇasī in bildlicher Form wiedergegeben ist. Wichtig ist dabei vor allem, welche Heiligtümer und welche Pilgerrouen dargestellt wurden, und worauf besonders Wert gelegt wurde. Dabei stellt sich auch die Frage, ob die Darstellung des sakralen Raumes mit der Realität ident ist, oder, ob versucht wurde, ein Idealbild zu erzeugen. Diese Karte wurde zwar, wie bereits im Forschungsstand erwähnt, bei Gutschow, und ausführlicher bei Gengnagel, behandelt, doch sind einige Punkte noch ungeklärt. Über die Herkunft, Entstehungszeit und Stil beispielsweise gibt es bis jetzt nur Vermutungen, die jedoch nicht eindeutig belegt

²⁰ Gengnagel behandelt in seinem Werk folgende vier Karten: das Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A), „Pilgrims in Banaras“, „Saptapurīyātrādīprakāṣapātra“ und „The Mirror of Kāśī“ von Kailānātha Sukula.

werden konnten. Diesen Fragen sowie denen nach Funktion oder Intention des Künstlers/Auftraggebers soll ebenfalls nachgegangen werden.

Auch wenn die meisten der Inschriften identifiziert wurden und die Karte von indologischem Forschungsstandpunkt her bereits genau untersucht wurde, so fehlen zusätzlich kunsthistorische Überlegungen zu diesem (Kunst-)Objekt. Eine ausführliche Stilanalyse soll nach Möglichkeit neue Erkenntnisse bezüglich Herkunft, Entstehungszeit und -umfeld erbringen. Die Karte aus dem V & A Museum steht zwar im Hauptfokus, soll aber nicht völlig aus dem Zusammenhang gerissen werden. Deshalb wird auch auf andere religiöse Karten von Vārāṇasī, aus der Zeit des 19. Jh., eingegangen. Hierbei wird vorwiegend auf Unterschiede und Gemeinsamkeiten zu achten sein, um eine bessere Gesamtvorstellung von der heiligen Stadt zu erhalten. Des Weiteren sollen auch geschichtliche Entwicklungen berücksichtigt werden. So stellen sich beispielsweise folgende Fragen: Inwiefern spiegeln die Karten die Veränderungen ihrer (Entstehungs-)Zeit wieder? Und spielt der jeweilige Entstehungskontext (Auftraggeber und Künstler) dabei eine Rolle?

Am Beginn der Arbeit wird eine kurze Einführung in die indische Kartentradition stehen, die die Hintergründe der Kartenherstellung auf dem indischen Subkontinent besser nachvollziehbar macht, mit einem Schwerpunkt auf religiösen Karten. Im Hauptkapitel wird das Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) genau analysiert und auf Fragen der Entstehungszeit, Herkunft, Ausrichtung, Stil, Entstehungskontext und Funktion eingegangen sowie auf die spezifische Darstellungsweise der sakralen Landschaft, die in diesem Fall vorliegt. Das dritte Kapitel wird sich mit vergleichbaren religiösen Karten der Pilgerstadt beschäftigen (Abb. 31, 89), um Gemeinsamkeiten und Unterschiede festzustellen. Im letzten Kapitel wird schließlich die Pilgerpraxis in Vārāṇasī im Zuge politischer Entwicklungen behandelt. Auf diese Weise sollen die Veränderungen des sakralen Raumes aufgezeigt werden, die zum Teil aus der gegenseitigen Einflussnahme von Kartendarstellungen Vārāṇasīs und der rituellen Praxis resultierten.

1. Die indische Kartentradition

In diesem Kapitel geht es darum, einen kurzen allgemeinen Abriss der Kartentradition in Indien vorzustellen. Bestimmte Eigenschaften weichen stark von westlichen kartographischen Konzepten ab und spielen deshalb eine große Rolle für die Untersuchung indischer Karten. Ein breites Feld bilden innerhalb der indischen Kartentradition besonders religiöse Kartendarstellungen.²¹ Der Zweck solcher Karten und die verschiedenen Subkategorien sollen Informationen liefern, die auch für die folgenden Kapitel von großer Relevanz sein werden.

Dieser Abschnitt ist sehr allgemein gehalten und versucht lediglich eine Übersicht bezüglich der indischen Kartentradition zu geben, weshalb nicht auf das gesamte und sehr weitreichende Spektrum dieser Gattung eingegangen werden kann.

1.1 Allgemeines

Die Kartenherstellung auf dem indischen Subkontinent wurde lange Zeit von der (westlichen) Wissenschaft wenig Beachtung geschenkt,²² die Gründe dafür sind vielfältiger Natur. Einerseits entsprechen viele der indischen Karten so gar nicht den westlichen Vorstellungen und würden deshalb nie in diese Kategorie miteinbezogen werden.²³ Ein weiterer Grund ist, dass man dem indischen Subkontinent keine eigenständige Kartentradition zugesprochen hatte. Bis heute ist es umstritten, ob die Kartentradition in Indien gänzlich vom Westen beeinflusst ist oder nicht. Fakt ist jedenfalls, dass die Anfertigung von Karten bzw. kartenähnlichen Objekten weit zurückreicht und auch bereits vor dem Eintreffen der ersten Europäer auf dem Subkontinent existierte.²⁴ Zudem gibt es zahlreiche schriftliche Aufzeichnungen, die zumindest geographische Beschreibungen

²¹ Schwartzberg 1992, S. 326.

²² Schwartzberg ist der Meinung, dass sich erst mit dem Auftreten von Susan Gole's umfangreicher Monographie „Indian Maps and Plans. From earliest times to the advent of European surveys“ einiges an der Einstellung zur indischen Kartographie, im positiven Sinne, geändert hat. Schwartzberg 1992, S. 296.

Leo Bagrow handelt beispielsweise in seiner „History of Cartography“ Indien und seinen Beitrag zur globalen Kartographie auf nur zwei Seiten ab und schmälert darin zusätzlich die Bedeutung der indischen Kartographie: „[In India] any free development of empirical knowledge was inhibited by religious and caste-bound disputes. A result was that India had no cartography to speak of.“, und weiter „No one in India seems to have been interested in cartography [...]“. Bagrow 1985, S. 207.

²³ Gole 1989, S. 13 und S. 15.

²⁴ Gole 1989, S. 16–20; Schwartzberg 1992, S. 295.

beinhalten.²⁵ Karten, die auch im engeren Sinn als „geographisch“ bezeichnet werden können, stammen jedoch erst aus der Zeit der ersten Europäer in Indien.²⁶ Somit ist es schwierig, hier einen genauen Standpunkt festzulegen, da viel Material verloren gegangen ist.²⁷ Diese Debatte soll hier allerdings auch nicht weiter verfolgt werden, sondern lediglich zum Verständnis für die Problematik beitragen.²⁸

Generell ist zu sagen, dass sich die meisten indischen indigenen Karten durch einige Aspekte grundlegend von europäischen Karten unterscheiden.²⁹ Die Urheber waren zum Großteil Brahmanen, die zumeist anonym blieben.³⁰ Die Karten sind sehr unterschiedlich in Inhalt und Qualität, erstaunlicherweise verfügen aber keine über einen Maßstab.

Nach Gole's Ansicht waren die Karten, selbst wenn sie keinen Maßstab beinhalteten, nach anderen Richtlinien konzipiert: „[...] those who made them [maps] seem to have had their own idea of scale, based not on distance but on importance.“³¹ Dementsprechend wurden Objekte von höherer Bedeutung umso größer eingezeichnet.³² Selbst grundlegende Maßeinheiten konnten von Region zu Region von einander abweichen. Bei der Landvermessung, die für die Steuereintreibung wichtig war, musste der Kartenhersteller also genauestens über die abzubildenden Grundstücke und Ländereien informiert sein. Die Kenntnis der Größe alleine war dabei nicht ausreichend bzw. nicht primär ausschlaggebend.

Die abgebildeten Bereiche konnten sich auf einzelne Städte beschränken oder auf

25 Gole 1989, S. 17–20.

26 Gole 1989, S. 13. Schwartzberg 1992, S. 295.

Auch Madan stimmt mit dieser Meinung überein und nennt mögliche Gründe für die relativ späte Verbreitung geographischer Karten auf dem indischen Subkontinent: „In point of fact Indians had a very long tradition of passing down the knowledge orally to successive generations; and even when the art of writing was more popular and common [...] writing on historical topics or describing the geography of a region in detail, including travel accounts, was simply not there in ancient and to a lesser degree in medieval times in India.“ Madan P. L. 1997.

27 Vor allem aus der vormodernen Zeit sind relativ wenige kartographische Exemplare aus Südasien erhalten. Die Gründe dafür sind vielfältig. Zum Einen spielte die Kartenherstellung in Indien zwar eine große Rolle, aber sie ist keineswegs vergleichbar mit der Bedeutung in Europa. Abgesehen von dieser Tatsache, sieht Schwartzberg besonders die schwierigen klimatischen Bedingungen auf dem indischen Subkontinent als einen ausschlaggebenden Faktor. Aber auch der Ikonoklasmus der ersten muslimischen Eroberer, der sich nicht nur auf die Zerstörung zahlreicher hinduistischer Monumente und Kunstwerke beschränkte, dürfte einen hohen Tribut gefordert haben. Schwartzberg 1992, S. 327.

28 Für eine ausführliche Darstellung der geschichtlichen Entwicklung der indischen indigenen Kartenkultur, siehe Gole 1989 und Schwartzberg 1992.

29 Schwartzberg 1992, S. 448.

30 Schwartzberg 1992, S. 327.

31 Gole 1989, S. 14.

32 Gole 1989, S. 14–15.

Gebiete, die sich über Hunderttausende Quadratkilometer erstreckten.³³ Die verwendeten Sprachen waren zumeist Persisch, welches die Amtssprache während der Moghulherrschaft war, und Sanskrit, bis hin zu diversen Regionalsprachen wie Marathi oder Malayalam. Zur Ausrichtung der Karten gibt es keine schriftlichen Aufzeichnungen.

Aufgrund dieses Umstandes ist es schwierig, die ursprünglichen Intentionen hinter der Orientierung der Karten zu verstehen.³⁴ Manche Exemplare enthalten Anmerkungen in den Ecken der vier Kardinalrichtungen, die aber oft nachträglich eingetragen wurden. Bei den meisten Karten fehlen jedoch derartige Hinweise, weshalb es, ohne Kenntnis des entsprechenden geographischen Raumes, beinahe unmöglich ist, die tatsächliche Ausrichtung festzustellen. Inschriften sind meist an die Orientierung der dargestellten Objekte angepasst, je nachdem, ob es sich beispielsweise um lineare Bildelemente wie Flüsse oder Straßen handelt oder um dreidimensionale bzw. flächige Elemente wie Gebäude, die aus einer frontalen Perspektive wiedergegeben sind. Die Ausrichtung kann deshalb auch innerhalb der Karte variieren.

Auch über die verwendete Perspektive ist wenig bekannt.³⁵ Besonders Stadtkarten wurden meist in einer Perspektive gemalt, als würde der Betrachter von einem höheren Standpunkt auf den jeweiligen Ort blicken. Diese Art der Schrägsicht wurde aber nicht immer einheitlich angewendet. Man findet genauso Kombinationen von planimetrischer, frontaler und schräger Perspektive.³⁶ Erstere kam meist bei Straßen, Flüssen, Teichen, Wasserbecken, Feldern oder Stadtmauern zur Anwendung. Bergketten und Wälder, Bäume oder andere Pflanzen sind meist in frontaler Sicht dargestellt, wobei Letztere gerne als dekorativer Raumfüller genutzt wurden. Gewöhnliche Wohnhäuser wurden frontal oder auch in planimetrischer Sicht, als Rechtecke oder Quadrate, abgebildet. Die tatsächliche Anzahl oder Anordnung der Häuser darzustellen war dabei allerdings irrelevant.

Generell wurden die Regeln zur Perspektive also nicht so streng befolgt wie in Europa, lediglich einzelne Objekte zeigen eine bewusste Anwendung westlicher Kunstkonventionen.³⁷ Oftmals verschwimmt bei solchen Werken sogar die

³³ Schwartzberg 1992, S. 327.

³⁴ Schwartzberg 1992, S. 446–447.

³⁵ Schwartzberg 1992, S. 449.

³⁶ Schwartzberg 1992, S. 447.

³⁷ Schwartzberg 1992, S. 449.

Grenze zwischen einer Karte und einem Bild. Nur selten sind Inschriften oder gar zusätzliches Textmaterial vorhanden, die etwas Aufschluss über das Dargestellte geben könnten bzw. eine exakte zeitliche Eingrenzung erlauben würden. Somit ist es oft schwierig festzustellen, ob die Darstellungen eher der Fiktion des jeweiligen Künstlers entsprechen oder doch an die Realität angelehnt sind.

Schwartzberg meint, dass diese fehlenden Eigenschaften für die ersten Europäer in Indien (und auch danach) jedoch ein Grund waren, der indischen Kartographie wenig Wert beizumessen.³⁸ Deshalb wurden seitens der Europäer auch kaum Versuche unternommen, diese Werke vor dem Verfall zu retten.³⁹ Einige indische Herrscher waren dagegen durchaus an dem Erhalt der Karten interessiert und begannen diese zu sammeln.⁴⁰ Auch wenn die Karten längst nicht mehr ihren eigentlichen Zweck erfüllen konnten, so sahen sie die Exemplare als wertvolle Kunstwerke an, die es zu bewahren galt.

Die Aufgaben der Karten waren sehr unterschiedlich. Viele wurden zu einem religiösen Zweck angefertigt, andere wiederum waren rein topographisch und zeigten beispielsweise Routen durch ein Gebiet. Verbreitet waren aber auch Stadtpläne, Karten zur Orientierung bei der Seefahrt oder für militärische Einsätze.⁴¹ Susan Gole unterteilt die indischen Karten in acht Kategorien: 1. Werke aus einer sehr frühen Periode, bei denen es nicht eindeutig ist, ob es sich tatsächlich um Karten handelt, 2. religiöse Karten, 3. Globen, auch aus einer frühen Periode, die eher kosmologisch als geographisch konzipiert sind, 4. topographische Karten, 5. militärische Karten, 6. Seekarten, 7. Stadtpläne und 8. Karten aus Jaipur, die zum Ausbau und Wiederaufbau der Stadt hergestellt wurden.⁴² Sicherlich überschneiden sich einige Kategorien bzw. treffen auf manche Objekte mehrere Klassifikationen zu. Dieser Tatsache war sich Gole auch bewusst, als sie die Einteilung unternahm. Ihre Einstufung, die sich nach der jeweiligen Funktion der Karten richtet, ist dennoch durchaus sinnvoll und nützlich.⁴³

³⁸ Schwartzberg 1992, S. 327.

³⁹ Schwartzberg 1992, S. 303.

⁴⁰ Eine der größten Sammlungen indigener Karten Südasiens befindet sich im Jaipur City Palace Museum, welches von Māhārāja Sawai Man Singh II. (reg. 1699-1743) gegründet wurde. Schwartzberg 1992, S. 303.

⁴¹ Gole 1989, S. 14.

⁴² Gole 1989, S. 14.

⁴³ Abgesehen davon, dass Kosmographien, als wesentlicher Bestandteil der indischen Kartographie, in dieser Klassifikation nicht enthalten sind. Susan Gole erwähnt diese Gattung nur kurzerhand in ihrer Einleitung. Siehe dazu Gole 1989, S. 13.

1.2 Religiöse Karten

Religiöse Karten stellen einen besonders wichtigen Korpus innerhalb der indischen Kartentradition dar, wahrscheinlich sogar den größten.⁴⁴ Die meisten solcher religiöser Karten hatten bestimmte Funktionen, die sehr oft auch in Zusammenhang mit der Pilgerreise zu heiligen Orten, *tīrthas*⁴⁵, stehen. „Many of the maps produced in India over the centuries and down to the present were made to serve particular religious purposes. Maps in temples, particularly Jain temples, often present cosmographies or depict the routes to specific places of pilgrimage.“, so Schwartzberg.⁴⁶

Die Gestaltung solcher religiöser Karten war meistens sehr abstrakt und symbolisch, nur einige wenige Exemplare gaben die Realität ziemlich exakt wieder.⁴⁷ Eigenschaften eines heiligen Ortes, die von hoher religiöser Bedeutung waren, wurden besonders hervorgehoben. Auf säkulare Elemente verzichtete man in der Darstellung oder legte nur geringfügigen Wert darauf. Meist beinhalteten diese Karten eine starke ikonographische Botschaft an den Betrachter. Viele Exemplare wurden sehr aufwendig gestaltet und waren zusätzlich mit diversen Details wie Abbildungen von Pilgern, Götterfiguren oder auch Elementen aus der Tier- und Pflanzenwelt bereichert.

Bedeutend sind vor allem die religiösen Karten der Jainas sowie Hindus in Südasien. Auch die Anfertigung von kosmographischen Darstellungen (Abb. 33) war bei beiden Religionsgruppen weit verbreitet. Solche Abbildungen der Welt und des Alls waren nach den Vorstellungen der heiligen Schriften, wie beispielsweise der Purāṇas, und nach den Lehren der Astronomie konzipiert.⁴⁸ Aus diesem Grund kann man die Kosmographien als Teil der religiösen Karten ansehen, wobei auch hier sowohl die Bezeichnung als Karte oder als Bild passend ist.

Schon in der Antike waren viele Völker bestrebt, ein entsprechendes Bild des

44 Gole 1989, S. 13. Schwartzberg 1992, S. 303 und S. 326.

45 „Tīrtha“ bedeutet Furt, gemeint ist der Übergang zwischen dem Diesseits und dem Jenseits; oft bilden Flüsse wie die Gaṅgā einen solchen Übergang, weshalb viele heilige Orte an Flüssen angesiedelt sind. Mehr dazu, siehe Michaels 2000, S. 191–192 sowie Michaels 2003, S. 349–350.

46 Schwartzberg 1992, S. 303.

47 Schwartzberg 1992, S. 452.

48 Gole 1989, S. 13. Nach Wilford Francis, An Essay on the Sacred Isles in the West, in: O. A., Asiatick Researches, 8, Calcutta 1805, S. 270.

Kosmos zu kreieren und die Stellung des Menschen darin zu erfassen.⁴⁹ Die Weltensysteme der brahmanischen sowie der jainistischen waren sehr ähnlich aufgebaut.⁵⁰ Beide gingen von einem gäozentrischen Weltbild, mit der Erde als Mittelpunkt des Kosmos, aus und hatten die Vorstellung, dass es über der Erde und darunter weitere Bereiche gab, die von Göttern oder Dämonen beherrscht wurden. In dieser Anschauung war auch die Idee einer Weltachse enthalten, die das Himmelsreich mit der Erde verband, woraus sich später die Theorie eines Weltberges entwickelte.⁵¹ Meist bildet der heilige Berg Meru diese Achse (Abb. 34, 35).⁵² In den kosmographischen Darstellungen sieht man ihn im Zentrum, umgeben vom Kontinent, *jambū-dvīpa*, der wiederum von weiteren Kontinenten, Ozeanen und Strömen, in Form von konzentrischen Kreisen, umsäumt wird.⁵³ Zusammen ergeben diese Elemente die Mittelwelt, *madhya-loka*, in der der Mensch lebt, die meist als runde Scheibe abgebildet wird.⁵⁴

Abgesehen von den Kosmographien wurden auch viele weitere Kategorien von religiösen Karten auf dem indischen Subkontinent hergestellt, ein Großteil stammt von der jainistischen Gemeinschaft. Diese legte auf das Studium viel Wert und förderte die Errichtung von Bibliotheken.⁵⁵ Wissen sollte möglichst leicht zugänglich gemacht werden und von Generation zu Generation weitergegeben werden.⁵⁶ Diese Tradition dürfte auch eine nachhaltige Auswirkung auf die Herstellung von Karten gehabt haben, da die Jainas eine Mehrzahl der heute bekannten religiösen Kartentypen entwickelten. Ein Ziel war es, die Pilgerreise zu heiligen Orten der Jainas zu fördern. Es gibt deshalb zahlreiche Darstellungen jainistischer Pilgerorte, entweder in Form einer Stadtansicht oder eines Stadtplans. Auch innerhalb der Tempelmauern waren Abbildungen solcher heiligen Orte zu sehen. Eine Tradition, die auch heute noch existiert und die die Pilger dazu ermuntern sollte, zusätzlich andere Pilgerstätten zu besuchen.

49 Kirfel 1967, S. 1 (Einleitungsteil).

50 Für eine ausführliche Beschreibung des kosmographischen Konzeptes der Brahmanen, siehe Kirfel 1967, S. 1–177 und zum Weltbild der Jainas, siehe Kirfel 1967, S. 208–331.

51 Kirfel 1967, S. 2–3 (Einleitungsteil).

52 Caillat/Kumar 1981, S. 18.

53 Caillat/Kumar 1981, S. 26–27. Über die Gestaltung und Symbolik von Kosmogrammen, siehe auch Rawson 2010, S. 141–159.

54 Caillat/Kumar 1981, S. 20.

55 Gole 1989, S. 24. Die Jainas pflegten auch eine bedeutende Manuskripten-Tradition, von denen zahlreiche Exemplare illustriert sind. Die ältesten Werke wurden auf Palmblätter gemalt, ab dem 13. Jh. vermehrt auf Papier. Die Miniaturbilder dienten dazu, den Text leichter verständlich zu machen. Caillat/Kumar 1981, S. 10–11.

56 Gole 1989, S. 24.

Beispiele solcher Karten sind sogenannte *paṭa chitras*, Bilder auf Leinen oder Stoff gemalt, mit sehr realitätsnahen topographischen Details (Abb. 36, 37).⁵⁷ Diese sind auch unter der Bezeichnung *tīrthapaṭas* bekannt, was in etwa „sakraler Behang“ bedeutet.⁵⁸ Sie waren zur Andacht in Tempeln, aber auch in privaten Häusern, bestimmt. Gengnagel schildert den Zweck dieser Werke folgendermaßen: „*Tirtha patas* are not pilgrimage momentos but sacred hangings which are kept in Jain *bhandaras*. Devotees gain religious merit by having *darshana* of the *patas*.“⁵⁹ Manche Exemplare stammen sogar aus dem 14. Jh.⁶⁰ Viele entsprechen eher einem Bildnis als einer Karte, jedoch ist es schwierig, wie so oft bei indischen Karten, hier eine eindeutige Grenze zu ziehen. Die topographischen Beschaffenheiten sind häufig auf einen kleinen Bereich beschränkt, während die übrige Bildfläche mit Symbolen, Göttern oder Heiligenfiguren gestaltet ist. Solche *Tīrthapaṭas* sind auch im Umfeld hinduistischer religiöser Karten bekannt, wobei diese meist unter königlicher Patronanz angefertigt und vorwiegend als Objekte der Verehrung gehandhabt wurden.⁶¹

Innerhalb der Kategorie der *Tīrthapaṭas* und *Paṭa Chitras* gibt es beispielsweise den Typus der *vijñaptipatras* (Abb. 38).⁶² Dabei handelt es sich um Darstellungen heiliger Orte mit entsprechend eingezeichneten Wegen, die dorthin führen, und zusätzlichen schriftlichen Erklärungen. Meist wurden diese auf längliche Rollen aus Stoff gemalt. Sie wurden als Einladungen an jainistische Hohepriester versandt, die die Regenzeit in jenen Städten verbringen sollten, um so, durch ihre Präsenz, das Ansehen dieser Orte zu steigern. Es existieren aber auch andere *Paṭa-Chitras*, mit einem überwiegenden Anteil von narrativen Szenen. Alle diese Darstellungen sind generell sehr symbolhaft gestaltet und setzen deshalb eine gute Kenntnis der religiösen Jaina-Texte voraus.

Zur sakralen indischen Kartographie existiert ebenso ein bedeutender Beitrag seitens der Hindus, wenn auch nicht in dem Ausmaß der Jaina-Gesellschaft.⁶³

Karten, die beispielsweise im Zusammenhang mit hinduistischen Pilgerreisen

⁵⁷ Schwartzberg 1992, S. 323.

⁵⁸ Gengnagel 2011, S. 17.

⁵⁹ Gengnagel 2011, S. 17. Nach Talwar Kay/Krishna Kalyan, *Indian Pigment Paintings on Cloth. Historic Textiles of India at the Calico Museum*, Vol. III, Ahmedabad 1979, S. 83.

⁶⁰ Schwartzberg 1992, S. 323.

⁶¹ Gengnagel 2011, S. 17.

⁶² Gole 1989, S. 24. Schwartzberg 1992, S. 323.

⁶³ Gole 1989, S. 24.

stehen, scheinen erst relativ spät aufgetreten zu sein.⁶⁴ Über die Gründe gibt es zahlreiche Spekulationen. Nach Ansicht Gole's könnte dieser Umstand vor allem mit der Geheimhaltung von Wissen innerhalb der brahmanischen Gesellschaftsschicht zu tun haben.⁶⁵ Es wäre allerdings auch möglich, dass die Hindus eine ähnliche Tradition wie die Jainas pflegten, die lediglich verloren gegangen ist. Schwartzberg sieht besonders die mündliche Überlieferung als einen Grund, dass es kaum bildliche Darstellungen, in welcher Form auch immer, gab.⁶⁶ Durch diese orale Tradition bestand, seiner Meinung nach, keine Notwendigkeit für eine bildliche Dokumentation. Gerade im religiösen Bereich konnten sich die *paṇḍits*, die Gelehrten, die Abhängigkeit der Pilger bewahren, indem sie lange Zeit bewusst auf Karten oder andere visuelle Darstellungen verzichteten. So lag die Verantwortung bzw. Macht, die Gläubigen bei ihren rituellen Umwandlungen an den heiligen Orten zu unterstützen, um das Ritual korrekt auszuführen, alleine bei ihnen.

Besonders Wohlhabende ließen sich eigene Pilgerkarten anfertigen, meist von großem Ausmaß (Abb. 37).⁶⁷ Einfache Pilger hingegen konnten sich lediglich kleinere Exemplare leisten, die als Massenware hergestellt wurden.⁶⁸ Einige Karten waren als eine Art Souvenir gedacht, welches die Pilger mit nach Hause nehmen konnten (Abb. 39). Eine andere Kategorie stellen die *pichhvais* dar. Bei diesen handelt es sich ebenfalls um karten-ähnliche Abbildungen von heiligen Orten, die auf Leinen gemalt wurden und zumeist in einem Tempel, hinter dem Hauptheiligtum an der Wand angebracht waren. Generell sind auch bei den hinduistischen religiösen Karten die Abbildungen vorwiegend symbolhaft gestaltet, was wiederum eine gute Vorkenntnis der religiösen Texte verlangt.

⁶⁴ Schwartzberg 1992, S. 330.

⁶⁵ Gole 1989, S. 24.

⁶⁶ Schwartzberg 1992, S. 329–330.

⁶⁷ Derartige Karten sind vor allem in der Sammlung des Jaipur City Palace Museum zu finden. Gole 1989, S. 25.

⁶⁸ Gole 1989, S. 25.

2. Das Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A)

Das folgende Kapitel befasst sich mit dem Hauptwerk dieser Arbeit, einer religiösen Bildkarte mit der Darstellung Vārāṇasīs. Dabei sollen vor allem Aufbau und Inhalt untersucht werden sowie Ausrichtung, Stil und Funktion des Bildes. Es ist nur ein Objekt unter vielen, wenn man den Gesamtkorpus religiöser Karten von Vārāṇasī betrachtet. Dennoch birgt dieses kartographische Werk noch einige ungelöste Fragen in sich, die möglicherweise auch in Bezug auf ähnliche Objekte von Relevanz sein könnten und in Folge dessen zur weiteren Erforschung der sakralen Landschaft von Vārāṇasī beitragen könnten. Da nur sehr wenig über das Objekt bekannt ist und es keine zusätzlichen schriftlichen Dokumente gibt, kann nicht gewährleistet werden, dass hier alle offenen Fragen gänzlich beantwortet werden können.

2.1 Thesen zu Herkunft, Stil und Datierung

Die Karte zeigt die heilige Stadt Vārāṇasī, in symbolischer Weise (Abb. 1). Sie befindet sich derzeit im Victoria & Albert Museum in London und ist mit 94 x 104 cm von bemerkenswerter Größe. Das Werk ist undatiert und enthält auch keine weiteren Informationen bezüglich Herkunft oder Auftraggeber. Das auf Papier gemalte Objekt ist in einem Glasrahmen eingefasst. Vom Kartentypus fällt es in die Kategorie der handgemalten religiösen Karten.⁶⁹ Der Zustand ist generell recht gut, es sind lediglich ein paar altersbedingte Abnutzungerscheinungen zu erkennen. An manchen Stellen sind beispielsweise die Farben und Inschriften verblasst sowie kleinere Risse sichtbar.

Auch hinsichtlich der Bezeichnung der Karte sind keine Inschriften vorhanden. Daher liegen unterschiedliche Namen vor. Das Inventarbuch des V & A Museums enthält nur spärliche Informationen. Im Jahr 1879 wurde das Werk vom East India Museum, London, in die Sammlung des V&A transferiert, nachdem die beiden Museen zusammengelegt worden waren.⁷⁰ Bei der Bestandsaufnahme wurden folgende Informationen im Inventarbuch vermerkt: „09322, Painting on

⁶⁹ Zu den verschiedenen Kartentypen siehe Einleitung sowie Gengnagel 2000, S. 219–233 und Gengnagel 2011, S. 16–19.

⁷⁰ Diese Information stammt von einem Gespräch mit Sau Fong Chan, der assistierenden Kuratorin der Südasienabteilung im V & A Museum.

cotton, Śiva's heaven“. Eine andere Bezeichnung befindet sich am Glasrahmen und lautet folgendermaßen: „Pictorial Chart of Shivapura. The Heavenly City of Shiva. Indian. Modern. 09322 – 1880 (I.S.)“ (Abb. 2). Die assistierende Kuratorin Sau Fong Chan erklärte, dass dieser Vermerk lediglich von einem Restaurator stamme, und es sich dabei um keinen offiziellen Titel des Museums handle. In der Bilddatenbank der Museumshomepage findet man die Beschreibung „Map of Varanasi (Benares). Paintings, cotton“. Einen offiziellen „Titel“ scheint die Karte also nicht zu haben. Auch die Autoren, die sich mit diesem Objekt befasst haben, verwenden unterschiedliche Bezeichnungen. So findet man beispielsweise bei Gutschow den Namen „The V&A Picture Map“⁷¹ und bei Gengnagel „The Stylised Map of Vārāṇasī“⁷². In dieser Arbeit wird vorwiegend der Name „Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A)“ verwendet, da dieser selbstgewählte Titel sowohl Informationen über Thema, Typus als auch den Aufbewahrungsort vermittelt. Bezüglich der Identifizierung gab es ebenso einige Schwierigkeiten. Nach Gengnagel stellten Susan Gole und Rosemary Crill erst 1999 fest, dass es sich bei der abgebildeten Stadt um Vārāṇasī handeln muss.⁷³ Im Zuge dieser Begutachtung wurde auch deutlich, dass das vorliegende Objekt, entgegen der Bezeichnung des Restaurators, nicht als Diagramm anzusehen ist, sondern als religiöse Karte.⁷⁴ Die Entstehungszeit muss auf jeden Fall vor 1879 liegen, da die Karte in diesem Jahr in die Sammlung des V&A Museum kam. Leider sind keine Dokumente mehr über den ursprünglichen Erwerb des East Indian Museum verfügbar. Von Gutschow wird die Datierung auf das 18. Jh. angesetzt.⁷⁵ Eine genauere Zeiteingrenzung wäre laut ihm nicht möglich, da beinahe die gesamte Gebäudestruktur der Ghāṭs fehlt, die eventuell weitere Hinweise geben könnte. Ein etwas präziserer Datierungsversuch stammt von Gengnagel, er hält die zweite Hälfte des 18. Jh. als am wahrscheinlichsten.⁷⁶ Vom besagten V & A Museum gibt es diesbezüglich keine Informationen. Würden sich die eben genannten Datierungsvorschläge bewahrheiten, wäre die religiöse Karte eine der ältesten

⁷¹ Gutschow 2006, S. 42.

⁷² Für eine Erklärung wie Gengnagel zu diesem Namen kommt, siehe Gengnagel 2011, S. 73.

⁷³ Gengnagel 2011, S. 73. Woher Gengnagel diese Angaben bezieht, geht nicht eindeutig hervor, vermutlich basieren diese Informationen aber auf persönlichen Gesprächen mit den beiden Wissenschaftlerinnen.

⁷⁴ Gengnagel 2011, S. 73–74.

⁷⁵ Gutschow 2006, S. 42.

⁷⁶ Gengnagel 2011, S. 74. Gengnagel begründet seine Datierung mit dem Vergleich von anderen Karten, vorwiegend aus der Kapad Dwara Sammlung in Jaipur. Siehe dazu auch Kapitel 2.6.

erhaltenen Darstellungen Vārāṇasīs. Es handelt sich allerdings lediglich um Versuche das Objekt zeitlich einzuordnen, die, wie auch die Autoren⁷⁷ betonen, keineswegs gesichert sind, da es keine eindeutigen Hinweise für die genaue Entstehungszeit gibt.

Den Stil betreffend gehen die Wissenschaftler⁷⁸ davon aus, dass die Karte aus dem Raum Rājāsthān stammen könnte. Der Figurenstil wäre nach ihrer Auffassung das ausschlaggebende Element für diese Zuschreibung. Zudem gäbe es auch Ähnlichkeiten zu einer anderen Karte, die ebenfalls in einem für Rājāsthān typischen Stil angefertigt wurde. Es handelt sich dabei um die Karte „Pilgrims in Banaras“ (Abb. 12), die zum gleichen Typus gehört, und auch bei Gengnagel ausführlich behandelt wird.⁷⁹

Besonders der zentrale Teil mit dem Viśvanātha Tempel und der Antargṛhayātrā würde durch einen ähnlichen Aufbau bestechen, so Gengnagel.⁸⁰ Auf die Frage nach dem Stil wird allerdings an späterer Stelle noch genau eingegangen.⁸¹

2.2 Komposition und Inhalt

Besonders auffallend ist an der Karte, dass eigentlich die gesamte Bildfläche mit Schreinen oder anderen Heiligtümern versehen ist, was auf den ersten Blick für den Betrachter etwas verwirrend erscheinen mag. Vereinzelt finden sich auch Bäume und andere Pflanzen, sowie Tiere und Menschen, zumeist Pilger oder andere Gläubige, auf der Karte. All diese Elemente veranschaulichen die Liebe zum Detail, die der Künstler bei diesem Werk an den Tag gelegt hat.⁸²

Auch Vārāṇasīs Bedeutung als Zentrum der Gelehrsamkeit⁸³ wird in der Darstellung hervorgehoben, wenn man einige der Figurengruppen näher betrachtet. Abgesehen von den Pilgern findet man nämlich einige Paṇḍits vor (Abb. 4). Eine andere Gruppe von dargestellten Figuren sind Asketen, die das Stadtbild von Vārāṇasī damals wie heute geprägt haben (Abb. 5).

⁷⁷ Gengnagel 2011, S. 74 und Gutschow 2006, S. 42.

⁷⁸ Diese Annahmen resultieren aus persönlichen Gesprächen zwischen Jörg Gengnagel und den Kunsthistorikern Susan Gole, Joachim K. Bautze und Rai Anand Krishna. Gengnagel 2011, S. 74.

⁷⁹ Siehe dazu Gengnagel 2011, S.106–148.

⁸⁰ Gengnagel 2011, S.74.

⁸¹ Siehe Kapitel 2.5

⁸² Siehe beispielsweise die Pilger beim rituellen Bad oder in Booten sowie die Fische und anderen Wassertiere in der Gaṅgā (Abb. 3).

⁸³ Siehe dazu Eck 2006, S. 109.

Außerhalb des Zentrums sind 263 verschiedene Objekte dargestellt: 183 Tempel (mit Figuren oder *līngas*, die phallus-artigen Symbole des Gottes Śiva, im Inneren), 15 freistehende Līngas bzw. Gruppen von Līngas auf Sockeln, 49 Wasserbecken (*kuṇḍa*), 5 Brunnen (*kūpa*), 1 Nandī (Śiva's Reittier), 4 „normale“ Stiere, 2 figurative Gaṇeśas (der Elefantengott und Sohn Śiva's), 1 Streifen mit 16 Vināyakas (Śoḍaśavināyaka), 2 Säulen und die berühmte Aurangzeb Moschee.⁸⁴

Fast alles ist in streng frontaler Ansicht wiedergegeben, nur einzelne Elemente suggerieren den Eindruck von dreidimensionalem Raum, wie z.B. manche Boote und einige Schreine. Diese Art der Ansicht war für indische (religiöse) Karten allerdings durchaus üblich.⁸⁵

Gegliedert wird die Karte vor allem durch einen roten Ring als äußerste Rahmung, der bis an den Rand der Darstellung reicht. Dieser symbolisiert zugleich die äußerste Grenze des Kāśīkṣetra, des heiligen Feldes von Kāśī, und zwar die bedeutende Pilgerroute Pañcakrośīyātrā.⁸⁶ Die Form dieser Route ist den Maßen der Karte angepasst, so dass der Künstler beinahe das gesamte Feld nutzen konnte, um es mit einzelnen Bildelementen zu versehen.

Innerhalb des heiligen Feldes existieren zwei weitere Begrenzungen. Eine in exakt rechteckiger Form, und noch weiter innerhalb, befindet sich das Zentrum, welches von acht geschwungenen Linien umschlossen wird. Beide symbolisieren vermutlich weitere Pilger Routen von Vārāṇasī: die Avimuktayātrā und die Antargrhayātrā (die Innerste Begrenzung).⁸⁷ Erstere wird durch ein dünnes Band definiert bzw. am unteren Ende durch die Gaṅgā. In diesem Feld sind weitere Schreine, Brunnen und Wasserbecken dargestellt, die aber eher willkürlich platziert wirken.

Im Zentrum (Abb. 6) befinden sich fünf Tempel auf rotem Hintergrund, unter ihnen auch der bedeutende Viśvanātha⁸⁸, oder auch Viśveśvara genannt, der Haupttempel der Pilgerstadt. Dieser ist genau in der Mitte postiert und durch seine Größe deutlich hervorgehoben. In den acht Ringen finden sich Inschriften

⁸⁴ Gutschow 2006, S. 42.

⁸⁵ Siehe dazu Kapitel 1.2.

⁸⁶ Der rote Ring kann eindeutig als Pañcakrośīyātrā identifiziert werden, da die meisten Schreine dieses Pilgerweges hier wiedergegeben sind; siehe dazu Gutschow 2006, S. 42 und Gengnagel 2011, S. 74 und S. 89–93 sowie Kapitel 2.4.1.

⁸⁷ Gengnagel 2011, S. 104. Gutschow 2006, S. 42–44. Mehr zu diesen beiden Pilgerwegen, siehe 2.4.3 und 2.4.4.

⁸⁸ Zur Geschichte und den Legenden um diesen Tempel, siehe Eck 2006, S. 150–168 sowie Kāśī Khaṇḍa II, 99, 1–71 (Tagare 1997, S. 445–450).

mit den Namen der Tempel und Götter der Antargṛhayātrā.

Im unteren Bereich wird die Pañcakrośīyātrā von der Gaṅgā, die sich ihren Weg am unteren Bildrand von links nach rechts bahnt, durchtrennt. Der Fluss wird von mehreren Booten befahren, des Weiteren sind Menschen beim rituellen Bad sowie mehrere Wassertiere zu sehen. Am Ufer ist eine Art Terrassenarchitektur in Weiß angedeutet. Es könnte sich um einen Hinweis auf die charakteristische Architektur der *ghāṭs*⁸⁹, der Uferplätze, die das Stadtbild von Vārāṇasī geprägt haben, handeln. Von den Gebäuden selbst ist allerdings nur die Aurangzeb Moschee (Abb. 7) abgebildet. Dieser Umstand ist sehr erstaunlich, da man in späteren Kartendarstellungen von Vārāṇasī sehr wohl die typische Architektur findet.⁹⁰ Nicht einmal die Inschriften geben Aufschluss über den Verbleib der Ghāṭs und deren zugehörigen Gebäuden sowie Tīrthas.⁹¹

Die Flüsse Asī und Varāṇā fließen als zwei dünne Rinnsale, entlang der rechten und linken Seite der Pañcakrośīyātrā in die Gaṅgā. Beide sind etwa in derselben Größe dargestellt, obwohl die Asī in der Realität ein kaum auffallender Bach ist, der eigentlich mitten in der Stadt entspringt.⁹² Für den Künstler dürften sie jedoch eine gleichrangige Rolle gespielt haben. Geschickt setzte er sie als weitere Begrenzungen des Kāśīkṣetras⁹³ ein und passte sie dem symmetrischen Gesamtbild an.

Vom Zentrum aus münden fünf weitere kleine Flösschen in die Gaṅgā (Abb. 8), wobei hier unklar ist, um welche Flüsse es sich handelt. Bisher wurden keine entsprechenden Inschriften gefunden, die die Namen preisgeben würden.⁹⁴ Gengnagel und Gutschow erwähnen an dieser Stelle ein Konzept von fünf Flüssen, *pañcanada*⁹⁵ oder auch *pañcagaṅgā* genannt. Diese Flüsse münden

89 Insgesamt existieren mehr als 70 Ghāṭs, die sich entlang der Gaṅgā erstrecken, von Asī Ghāṭ im Süden bis zum Ādi Keśava Tempel im Norden. Eck 2006, S. 19.

Unter der Regierungszeit des Mogulherrschers Akbar (reg. 1542-1605) wurden die ersten Ghāṭs errichtet, vorwiegend von den Verbündeten des Großmoghuls, den Rājputen-Fürsten. Eck 2006, S. 108.

90 Vgl. zum Beispiel die Karten „Pilgrims in Banaras“ und „The Mirror of Kāśī (Kāśīdarpaṇa)“.

91 Lediglich die Namen der beiden Einmündungen von Asī und Varāṇā in die Gaṅgā (Asīsaṅgama und Varūṇasaṅgama) werden schriftlich erwähnt.

92 Eck 2006, S. 45.

93 Auch im Padma Purāṇa ist die Rede von den Flüssen Asī und Varāṇā, die ein heiliges Feld umschließen. Eck 2006, S. 44. Nach Bhaṭṭa Nārāyaṇa, Tristhalīsetu (Ānandāśrama Sanskrit Series, 78), Poona 1915, S. 102.

94 Gengnagel 2011, S.75.

95 Diese fünf Flüsse sind: Gaṅgā, Yamunā, Sarasvatī, Dhūtapāpa und Kiraṇā. Ihr Zusammenfluss wird auch als *pañcanadītīrtha* bezeichnet. Es handelt sich dabei um mythische Flüsse, deren Ursprung nicht in dieser Welt liegt. Gutschow 2006, S. 44. Siehe auch Kāśī Khaṇḍa II, 59, 1–144 (Tagare 1997, S. 77–89.).

jedoch alle am Pañcagaṅgā Ghāt zusammen,⁹⁶ was in dieser Darstellung nicht der Fall ist. Für Gutschow gibt es allerdings keinen Zweifel, dass es sich um die Pañcanada handelt.⁹⁷ Seiner Ansicht nach stellt deren Abbildung zwar eine Besonderheit dar, es gäbe aber auch noch andere Karten, die ein ähnliches Flussgefüge präsentieren.⁹⁸

Die annähernd runde Form dieser Karte ist sehr markant und seit dem 19. Jh. findet man diese in nahezu allen religiösen, kartographischen Darstellungen der Pilgerstadt Vārāṇasī (Abb. 31, 32). Die Vorstellung eines heiligen Feldes in der Gestalt eines Kreises wird auch gerne vom Autor Rana P. B. Singh verwendet (Abb. 40).⁹⁹ In den zahlreichen Kosmographien ist die Welt ebenfalls zumeist als Kreis abgebildet (Abb. 41).¹⁰⁰ Da die Stadt Vārāṇasī als Repräsentation des Kosmos angesehen wird,¹⁰¹ wäre es möglich, dass sich der Künstler bei der Anfertigung des Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) an solchen kosmographischen Darstellungen orientiert hat. Der Viśvanāth Tempel würde in diesem Fall anstelle des Berges Meru als *axis mundi* fungieren. Auch die symmetrische Gestaltung der Karte würde für diese Theorie sprechen.

Die Besonderheit der Kreisform spielt generell im traditionellen Hinduismus eine große Rolle, da die rituelle Umwandlung von Tempeln oder heiligen Feldern bzw. Kreisen, sogenannten *maṇḍalas*, immer im Uhrzeigersinn auf einer runden „Bahn“ ausgeführt wurde.¹⁰² Diese Tradition ist auch eng mit dem zyklischen Zeitkonzept von Leben, Tod und Wiedergeburt verknüpft. Die zirkumambulatorische Bewegung ist deshalb auch weit wichtiger als eine lineare zielgerichtete, denn nur sie drückt Translokaltät¹⁰³ aus. Auch die (hinduistische) Pilgerreise ist nicht nur auf ein Ziel ausgerichtet, sondern bereits die Reise selbst ist von großer Bedeutung. Ebenso sind auch die Götter nicht nur an einen

96 Gengnagel 2011, S.75.

97 Gutschow 2006, S. 44.

98 Vgl. die gedruckte Karte „The Mirror of Kāśī (Kāśīdarpaṇa)“ von Kailāsanātha Sukula: Hier münden, neben Asī und Varāṇā, vier Flüsse (Godāvarī, Brahmanāla, Sarasvatī und Pañcanāda) in die Gaṅgā. Gengnagel 2011, S.75 und S.162–185.

99 Welche Bedeutung dem Kreis als heiligem Symbol zukommt, schildert Singh folgendermaßen: „Among the representations of symbolic universe, *maṇḍala* is the highly manifested form in space and transpersonal ecology (sacred ecology) and better to be understood in terms of the bounded space of pilgrimage journey and its related sacred time and sacred performances – to be called as *pilgrimage maṇḍala*.“ Singh 1993, S. 37.

100 Siehe dazu Kapitel 1.2.

101 Singh 1993, S. 37.

102 Michaels 2000, S. 198–200.

103 Auch Vārāṇasī beansprucht für sich translokal zu sein, das heißt jeder Schrein oder jedes Liṅga etc. innerhalb der Stadt repräsentiert wiederum ganz Kāśī. Michaels 2006, S. 132.

bestimmten Ort gebunden, sondern allgegenwärtig. Die Translokalität besitzt daher göttlichen Charakter und ist essentiell im Hinduismus. Am besten wird diese wichtige Eigenschaft durch den Kreis, wie am Beispiel des Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A), symbolisiert.

2.3 Orientierung

Die Ausrichtung der Karte scheint zunächst etwas rätselhaft: Die Gāṅgā, die in Wirklichkeit von (Süd-)Westen nach (Nord-)Osten fließt, ist hier am unteren Bildrand als östliche Grenze des Kṣetras dargestellt, während der Dehālī Vināyaka Schrein (Abb. 9) am oberen Ende des Bildes den westlichen Grenzpunkt markiert. Nahezu alle Tempel und Schreine sind nach Westen ausgerichtet. Die einzigen Ausnahmen bilden einige Heiligtümer auf der Pañcakrośīyātrā und die vier Tempel im innersten Kreis.

Für die hinduistischen Religionen spielt normalerweise die Sonne bzw. der Lauf der Sonne eine große Rolle.¹⁰⁴ Die Tempel sind deshalb meistens nach Osten ausgerichtet, weil hier die Sonne aufgeht. Das *garbhagrha*, das innerste Sanktum, mit der Hauptgottheit, befindet sich daher vorwiegend in östlicher Richtung, wie auch beim Viśvanāth Tempel von Vārāṇasī. Auf einem Plan von Diana Eck sieht man das Heiligtum im östlichen Teil des Tempels (Abb. 42). Eine Ausnahme bildet beispielsweise der Pañcakrośī Mandir in Vārāṇasī, bei dem sich der Eingang im Osten befindet und die Hauptikone im Westen.¹⁰⁵ Auch die Schreine und Tempel des Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) scheinen sich diesem Schema nicht zu fügen.

Schriftliche Erwähnungen auf dem Bild, die Aufschluss über die vier Haupthimmelsrichtungen geben würden, sind keine vorhanden. Auch besondere bildliche Hervorhebungen dieser sind nicht dargestellt. Die einzige Ausnahme bilden die besagten Tempel im Zentrum, die in die vier Kardinalrichtungen deuten, und ebenso die Ausbuchtungen der acht Linien um das Zentrum, die ein weiterer Verweis auf die acht Himmelsrichtungen sein könnten (Abb. 6).¹⁰⁶

All diese Umstände mögen etwas ungewöhnlich erscheinen, für religiöse Karten gelten jedoch spezielle Normen und Regeln. Sie müssen weder den Anspruch

¹⁰⁴ Keilhauer 1983, S. 14.

¹⁰⁵ Gutschow 2006, S. 128–129.

¹⁰⁶ Gutschow 2006, S. 42.

erfüllen maßstabgetreu zu sein, noch anderen geographischen Richtlinien entsprechen.¹⁰⁷ Deshalb dienen sie auch nicht der Orientierung, im Gegensatz zu topographischen Karten. Die für westliche kartographische Abbildungen obligatorische Nordausrichtung ist für religiöse indische Karten daher auch nicht relevant. Beim Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) befindet sich stattdessen Westen oben, Osten unten, Norden rechts und Süden links, eine für Vārāṇasī typische Darstellungsweise. Bei nahezu allen liegt die Gaṅgā im Osten, meist am unteren Bildrand dargestellt, und der Betrachter blickt quasi über das Flussufer hinweg auf die sakrale Landschaft. Es scheint, als wäre die Gaṅgā also ein maßgebliches Element für die Ausrichtung dieser religiösen Karten.¹⁰⁸ Die späteren Panoramadarstellungen von Vārāṇasī, aus dem späten 19. und frühen 20. Jh., könnten eventuell von dieser Ansicht auf die Stadt beeinflusst worden sein (Abb. 43, 44).

Aber als Bezugspunkt für die Orientierung dient nicht nur die Gaṅgā, sondern vor allem der Künstler bzw. der Betrachter. Frühe Exemplare gemalter Stadtkarten veranschaulichen eine solche Vorgehensweise (Abb. 45, 46).¹⁰⁹ Der Künstler verwendete dabei die Vogelperspektive auf einer flachen Hintergrundebene und hob bestimmte Gebäude seiner Stadtlandschaft hervor, indem er die tatsächlichen Größenverhältnisse einfach missachtete. Der Maßstab spielte bei derartigen Darstellungen sowieso keine Rolle, es ging vielmehr darum, die für den Auftraggeber relevanten Gebäude festzuhalten und besonders zu akzentuieren.

Beim Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) ist das Zentrum mit dem Viśvanātha Tempel (Abb. 6), nach dem sich die meisten Tempel orientieren, deutlich hervorgehoben. Die Zentralität stellt neben der Gaṅgā innerhalb dieser Karte vermutlich das wichtigste Kriterium für die Orientierung dar. Aus religiöser Sicht ist der Viśvanātha der bedeutendste Tempel von Vārāṇasī, der auch im Bild den Mittelpunkt des Kāśīkṣetra formt. Der Madhyameśvara, der „Herr der Mitte“, der

¹⁰⁷ Michaels 2000, S. 201.

Die religiösen Karten scheinen sich auch oder sogar viel eher an Richtlinien zu orientieren, die für (religiöse) Kunstwerke relevant sind.

Einen positiven Effekt, der sich durch diese Verschmelzung von konventionellen kartographischen Methoden mit künstlerischen Aspekten ergibt, schildert Cartwright folgendermaßen: „[...] a painting (one medium) can provide one viewpoint, the map another. Compared to standard maps, like street directories and topographic maps, artistic interpretations can provide completely different viewpoints of a city. Users are provided with different platforms from which to view *reality*.“ Cartwright 2009, S. 10.

¹⁰⁸ Siehe dazu auch Michaels 2000, S. 201.

¹⁰⁹ Singh 1987, S. 189.

im Kāśī Khaṇḍa als „Nabel von Kāśī“ bezeichnet wird,¹¹⁰ sticht dafür überhaupt nicht hervor. Womöglich ist dies ein Indiz, dass der Tempel bereits damals schon keine tragende Rolle mehr für die Pilger und Gläubigen gespielt hat.

Die Verlegung des religiösen Zentrums in die Bildmitte stellt allerdings einen eher ungewöhnlichen Vorgang dar, da sich bei ähnlichen Karten aus dieser Zeit die beiden Elemente niemals decken (Abb. 30, 31). Gengnagel und Michaels sehen dies als Beweis an, dass das Zentrum mit dem wirklichen Mittelpunkt nicht unbedingt eine Einheit bilden muss.¹¹¹ Vor allem für religiöse indische Karten war dies eine übliche Methode. Auf dieses Zentrum scheint jedenfalls bewusst das Hauptaugenmerk gelegt worden zu sein.

Die sakrale Landschaft wurde also so modifiziert, dass sie bestimmte Elemente hervorhebt, um deren Bedeutung zu steigern, auch wenn dies nicht der Realität entspricht. Anderes wiederum wurde ausgelassen oder vereinfacht dargestellt. Womöglich sollte dies einfach eine leichtere Kommunikation zwischen dem Bild und dem Betrachter herstellen. William Cartwright schreibt über dieses Phänomen, welches gerade bei nicht-konventionellen Kartendarstellungen von großer Relevanz ist.¹¹² Oft seien die Menschen bereits durch einfache Elemente, die die Realität wiedergeben, irritiert. Bei kartographischen Darstellungen, die jedoch die Wirklichkeit nicht exakt abbilden sollen, würde sich dieser Umstand nochmals erschweren. Deshalb ist es notwendig ein vereinfachendes Darstellungssystem anzuwenden, und womöglich die real existierende Geographie zu verändern bzw. zu adaptieren. Dazu Cartwright: „[...] These examples illustrate how different geographies are mapped to facilitate a better understanding of spatial relationships“,¹¹³ und weiter, „Therefore, just using an existing map or existing mapping conventions may not be enough when representing different geographies.“¹¹⁴

¹¹⁰ Kāśī Khaṇḍa I, 33, 170 (Tagare 1996, S. 365.).

Genau genommen entspricht die Vorstellung des Madhyameśvara als Mittelpunkt des Kāśīkṣetra einem Idealbild, welches mit der Realität nicht viel zu tun hat. Nach dem Konzept dahinter ergibt sich die Pañcakrośīyātrā, wenn man vom Madhyameśvara ausgehend einen Kreis mit fünf *krośa* (ca. 17,6 km) schlägt. Siehe dazu Singh 1993, S. 39–41.

Die wirkliche Route entspricht aber keinem exakten Kreis, zudem bildet die Gaṅgā die eigentliche Stadtgrenze im Südosten und fließt nicht mitten durch das heilige Feld. Für weitere Informationen zu den Pilgerrouen und zum Aufbau der sakralen Landschaft in Vārāṇasī, siehe 4.2.

¹¹¹ Gengnagel 2011, S. 78 und Michaels 2000, S. 195.

¹¹² Cartwright 2010, S. 11–35.

¹¹³ Cartwright 2010, S. 26.

¹¹⁴ Cartwright 2010, S. 33.

Auch beim Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) ist der Künstler sicherlich solchen Überlegungen gefolgt, um die Orientierung am Bild für den Betrachter zu erleichtern. Die gesamte sakrale Landschaft von Vārāṇasī, mit all ihren unzähligen Tempeln, Schreinen und Liṅgas, wie in der Realität darzustellen, wäre auf jeden Fall ein unmögliches Unterfangen gewesen.

2.4 Heiligtümer und Pilgerrouen

Nun sollen die einzelnen Heiligtümer und Routen der Pilgerstadt etwas genauer betrachtet werden, vor allem die Übersetzung der Inschriften durch Gengnagel wird hierbei von großer Wichtigkeit sein. Die einzelnen Bereiche werden von außen nach innen beschrieben, angefangen bei der äußersten Pilgerroute, der Pañcakrośīyātrā.¹¹⁵ Auch bei einer realen Pilgerfahrt beginnen die Pilger mit dieser äußersten Umrundung, die um die gesamte Stadt führt, und beenden ihre Reise mit der Umwandlung des Zentrums, auf der Antargrhayātrā.

2.4.1 Die Pañcakrośīyātrā – die äußerste Umrundung

Der äußerste rote Ring (Abb. 1), der die gesamte Abbildung rahmt, stellt, wie bereits erwähnt, die Pañcakrośīyātrā dar (Abb. 47).¹¹⁶ Diese Annahme wird dadurch verdeutlicht, dass fast alle Heiligtümer auf dieser Linie den tatsächlichen Stationen der Pilgerroute entsprechen.¹¹⁷ Gengnagel gelang es, insgesamt 67 verschiedene Schreine in diesem Bereich zu identifizieren.¹¹⁸ Zudem wird die Pañcakrośīyātrā als die äußerste Umrundung und als Grenze des kṣetra angesehen¹¹⁹, was sich auch in dieser Darstellung widerspiegelt. Es fehlen stellenweise Heiligtümer, die bei einer rituellen Umwandlung der Pañcakrośīyātrā vorgesehen

¹¹⁵ Für eine genaue Auflistung der Stationen der wichtigsten Pilgerrouen, siehe Gengnagel 2011, S. 233–247. Nach Vyās Kedarnāth, Pañcakośātmaka jyotirlinga kāśīmāhātmya evaṃ kāśī kā prācīn itihās, Varanasi 1987, S. 42–47, S. 58–68, S. 90–93 und S. 114–121.

¹¹⁶ Gengnagel 2011, S. 89 und Gutschow 2006, S. 42.

¹¹⁷ Siehe dazu Gengnagel 2011, S. 237–241.

¹¹⁸ Gengnagel 2011, S. 90–93. Siehe auch Appendix: Die fünf Haltestationen, an denen die Pilger jeweils eine Nāchtingung vornehmen, sind in der Liste „fett“ markiert.

¹¹⁹ Es gibt auch gegenteilige Behauptungen von Singh, der eine „Caurāsīkrośīyātrā“ als die äußerste Pilgerroute konstatiert, die lediglich heutzutage an Bedeutung verloren hätte, so Singh. Singh 1993, S. 39–43 und Singh 2002, S. 26–30. Doch es gäbe für diese Annahme keine schriftlichen Quellen als Beweis, betonte Gengnagel in einem persönlichen Gespräch.

sind, diese findet man allerdings, bis auf 5¹²⁰ von 128¹²¹, an anderen Bereichen auf der Karte. Bei einer Umwandlung dieser Pilgerroute wird normalerweise im Zentrum der Stadt, bei Maṇikarṇikā, begonnen, von diesem aus umwandert der Pilger die ganze Stadt bis er am Ende wieder am Maṇikarṇikā Ghāṭ eintrifft.

Aus der Liste der Inschriften wird deutlich, dass die Heiligtümer der Pañcakrośīyātrā in einer relativ exakten Reihenfolge wiedergegeben sind. Vereinzelt fehlen zwar Schreine und manche sind vertauscht, doch im Großen und Ganzen spiegelt die hier dargestellte Pilgerroute die Realität ziemlich genau wieder. Der erste Schrein, der beispielsweise am Anfang des roten Kreises abgebildet ist, entspricht zugleich der ersten Station außerhalb der Stadt. Mit dem Eintreffen bei Viśvakseneśvara (Nr. 2) (Abb. 10) befindet sich der Pilger nämlich bereits in der ländlichen Umgebung von Vārāṇasī und im benachbarten Dorf von Kandavāṃ (Besuch des Tempels Kardameśvara) tätigt er dann seine erste Nächtigung.¹²² Die Inschrift *varuṇasaṃgama*, beim Zusammenfluss von Gaṅgā und Varāṇā, markiert nicht nur in der Darstellung den Endpunkt der roten Außenlinie, sondern (in der Realität) auch den ersten Punkt, an dem der Pilger wieder die Stadt erreicht hat (Abb. 11).¹²³ Daraus lässt sich schließen, dass der äußere rote Ring ziemlich genau den Abschnitten von erstem Nachtaufenthalt bis zum Anbruch der letzten Tagesetappe, und damit dem gesamten Wegteil, den der Pilger außerhalb der Stadt zurücklegt, entspricht. Auch eine Inschrift, die bei Schrein Nr. 7 aufscheint, beinhaltet die zusätzliche Information, dass die Umrundung der Pañcakrośīyātrā mit dem Besuch von Maṇikarṇikā beginnt. Der Künstler scheint damit über eine ziemlich genaue Kenntnis der Schriften verfügt zu haben.

Was die einzelnen Darstellungen betrifft, zeigen diese einige Widersprüche auf. Zunächst wirken die Heiligtümer sehr stereotyp, vor allem die Schreine und Liṅgas. Bei Letzteren ist dies auch tatsächlich der Fall, da alle Liṅgas, egal ob in

120 Bei den fünf fehlenden Schreinen handelt es sich um Jarāsāmdhyeśvara PK Nr. 6, Durgāvināyaka PK Nr. 20, Pañcagaṅgā PK Nr. 98, Vaśiṣṭheśvara PK Nr. 102 und Vāmadeveśvara PK Nr. 103. Gengnagel 2011, S. 90.

121 Kedarnāth Vyās listet, im Gegensatz zu den meisten anderen Autoren, 128 Schreine für die Pañcakrośīyātrā auf. Vyās Kedarnāth, Pañcakośātmaka jyotirliṅga kāśīmāhātmya evaṃ kāśī kā prācīn itihās, Varanasi 1987, S. 58–68. In der Sekundärliteratur ist häufig von 108 Schreinen die Rede wie beispielsweise bei Singh. Singh 2002, S. 65–131. Vyās' Auflistungen von Pilger Routen und Schreinen sind, laut Gengnagel, jedoch am genauesten. Gengnagel 2011, S. 233. Deshalb richtet sich auch diese Arbeit danach.

122 Singh 2002, S. 83.

123 Singh 2002, S. 120.

einen Schrein integriert oder auf einem Podest stehend, dieselbe Form aufweisen und alle, bis auf den Liṅga von Viśveśvara im Zentrum, in Weiß gehalten sind. Bei genauerer Betrachtung fällt jedoch auf, dass sich die Tempel zum Teil nicht nur durch verschiedene Größen und Farben unterscheiden, sondern auch durch ihre Architekturformen. Es gibt beispielsweise Schreine mit Kuppeln als Dach, mit spitz zulaufenden Śikharas, andere wiederum besitzen eine flache Dachkonstruktion (Abb. 12).

Problematisch ist allerdings, dass die Darstellungen nur stellenweise mit dem tatsächlichen Aussehen der Monumente übereinstimmen. Im Fall von Kardameśvara (Nr. 3) (Abb. 10), den Gengnagel auch als Beispiel anführt, trifft dies nämlich nicht zu.¹²⁴ Auf der Karte ist dieser nur als einfacher Liṅga auf einem Sockel wiedergegeben, in Wirklichkeit aber wird dieser Liṅga von einem bedeutenden Tempel beherbergt, der bereits während des 12.-13. Jh. zum Großteil vollendet war, und als einer der Einzigen die großangelegten Zerstörungen im 16. und 17. Jh. überlebt hat (Abb. 48). Diese Darstellungsweise kann also nicht als Argument dafür angesehen werden, dass der Tempel zur Entstehungszeit der Karte noch nicht fertig gewesen wäre.

Weitere Fragen werfen auch die Tempel der fünf Raststationen auf der Pañcakrośīyātrā auf, zu denen auch Kardameśvara zählt.¹²⁵ Keine dieser fünf Hauptstationen (Kardameśvara, Bhīmacaṇḍī, Rāmeśvara, Kapiladhārā und Pāśapāṇivināyaka) ist auf irgendeine Art und Weise hervorgehoben. Als solche spielen sie jedoch eine wichtige Rolle, da die Pilger an diesen Orten für eine Nacht verweilen, bevor sie zur nächsten Tagesetappe aufbrechen. Pāśapāṇivināyaka ist überhaupt an einer anderen Stelle im Bild, im Zwischenbereich der Pañcakrośīyātrā und des rechteckigen Feldes, dargestellt. Die Verlegung dieses Schreins könnte auch damit in Zusammenhang stehen, dass er nicht nur Teil der Pañcakrośīyātrā ist, sondern auch anderer Pilgerrouen wie beispielsweise der Nagarapradakṣiṇāyātrā oder der Chappavināyakayātrā, der „Wallfahrt zu den 56 Vināyakas“.

In anderen Fällen findet man Monumente, die auch heute noch in dieser Form zu sehen sind. So zum Beispiel bei Ṣoḍaśavināyaka (Nr. 45) (Abb. 13): 16 Vināyakas, die an der Rückwand des Dehalīvināyaka Tempels zu finden sind

¹²⁴ Gengnagel 2011, S. 89.

¹²⁵ Singh 2002, S. 65, S. 83–87 und S. 145–146.

(Abb. 49) und dabei zwei Reihen von jeweils acht Figuren bilden, was in der Darstellung durch die unterschiedlichen Ausrichtungen (die eine Hälfte ist nach links gewandt und die andere nach rechts) repräsentiert wird. Auch am Beispiel von Yūpasarovara (Nr. 61) (Abb. 14) finden wir eine realitätsgetreue Wiedergabe des Heiligtums, welches zudem innerhalb von Vārāṇasī einzigartig ist.

Bei einigen anderen Stationen stimmt wiederum die Abbildung der Figuren nicht mit der traditionellen Ikonographie überein, was im Fall von Nandīśvara (Nr. 19) (Abb. 15), der eigentlich zu den Gaṇas, den Kriegern Śivas, gehört, deutlich wird. Im Bild sieht man stattdessen einen liegenden Nandī. Ein ähnliches Phänomen ist auch bei Unmattabhairava (Nr. 14) (Abb. 16) zu erkennen, der hier, entgegen klassischen ikonographischen Vorstellungen, mit nur zwei Armen und sitzend dargestellt ist, und keinerlei furchteinflößende Mimik oder Gestik zeigt.

Immer wieder tauchen also kleinere Unstimmigkeiten in der Darstellung auf, die einige wichtige Fragen aufwerfen: Warum stimmt zwar die Reihenfolge der Schreine etc. im Großen und Ganzen mit den schriftlichen Quellen überein, dafür die Ikonographie aber nur stellenweise? Hat der Künstler selbst jemals die Stadt Vārāṇasī und ihre Heiligtümer besucht? Möglicherweise waren an dem Werk sogar mehrere Künstler, mit jeweils unterschiedlichem Wissensstand über die Schriften und über die Ikonographie bzw. über die tatsächlich existierenden Monumente, beteiligt. Letztendlich können diese Fragen aber nicht vollständig geklärt werden.

Eine Problematik in Bezug auf die korrekte visuelle Umsetzung der Pilgerstadt könnte aber vor allem mit dem Textkorpus der schriftlichen Quellen in Zusammenhang stehen. Dieser wurde immer wieder ergänzt und ausgeweitet, womit auch verschiedene Versionen in Umlauf kamen, bei denen es kleinere Änderungen für die zu besuchenden Tīrthas gab. Zudem wurde ja laufend am Um- und Wiederaufbau der sakralen Landschaft gearbeitet, so dass es für den (oder die?) Künstler eigentlich unmöglich (bzw. auch gar nicht gewünscht) war, ein exaktes Abbild der Realität zu schaffen.

2.4.2 Der Bereich innerhalb der Pañcakrośīyātrā

Im Gebiet zwischen der Pañcakrośīyātrā und dem rechteckigen Feld (Abb. 1, 50) finden wir einen schmalen Bereich mit weiteren Schreinen, Wasserbecken, Liṅgas

und Figuren.¹²⁶ Der Hintergrund ist in einem verblassten Hellblau gehalten, das sich jedoch von der blauen Farbe der Gaṅgā etwas unterscheidet. Was sofort ins Auge springt, ist, dass die Schreine und Figuren in diesem Bereich deutlich größer dargestellt sind, als diejenigen auf der Pañcakrośīyātrā. Vom Stil her gibt es jedoch keine Unterschiede.

In diesem Feld ist besonders augenfällig, dass manche Schreine keiner Pilgerroute zugeordnet werden können, aber dennoch der sakralen Landschaft von Vārāṇasī angehören, wie beispielsweise der Schrein Kukkuteśvara (Nr. 78) (Abb. 16), der sich auch in Wirklichkeit in der Nähe des Durgā Tempels und des Durgākuṇḍa befindet.¹²⁷ Andere Heiligtümer konnten zwar gar nicht lokalisiert werden, sie sind jedoch ein wichtiger Teil der Hindu-Mythologie und somit auch hier vertreten. Ob diese Monumente tatsächlich einst existiert haben, lässt sich leider schwer rekonstruieren.

2.4.3 Das rechteckige Feld um das Zentrum – eine Darstellung der Avimuktayātrā ?

Dieses Feld wird von einer rosafarbenen rechteckigen Linie gerahmt und somit deutlich von dem Bereich außerhalb abgehoben. Am unteren Ende dient die Gaṅgā als Grenze. Wie bereits zu Beginn erwähnt, könnte es sich hierbei um eine Wiedergabe der Avimuktayātrā handeln.¹²⁸ Der Hintergrund dieses Feldes ist in einem dunklen grün gehalten und mit zahlreichen Gräsern, Büschen und Bäumen versehen. Die Schreine und anderen Bildnisse sind dicht aneinander gedrängt, scheinbar ohne ein bestimmtes System. Die Auflistung der Inschriften beginnt auch hier in der linken unteren Ecke und folgt wiederum der Vorgehensweise von Gengnagel, also von links nach rechts und von unten nach oben (Abb. 51).¹²⁹

Die Schreine sind in diesem Feld zum Teil um einiges größer und weitaus mehr verziert. Dieses Phänomen ist besonders an den Seiten, vor allem links, und am oberen Ende des Feldes feststellbar.

Im Bereich der Pañcanada sind die Schreine wiederum sehr klein und dicht

126 Zur Auflistung der Inschriften, siehe Appendix. Die Identifikation und Zuordnung dieser geht wie im Kapitel zuvor auf Jörg Gengnagel zurück. Gengnagel 2011, S. 94–97. Die Reihung folgt dem System von Gengnagel, von links nach rechts und von unten nach oben.

127 Siehe dazu Singh 2002, S. 80 und S. 82.

128 Gengnagel 2011, S. 88. Die Liste mit den zugehörigen Schreinen ist bei Gengnagel 2011, S. 241–243 zu finden. Für weitere Informationen zu dieser Pilgerroute, siehe Singh 1993, S. 46–49.

129 Zur Auflistung der Inschriften, siehe Appendix und Gengnagel 2011, S. 97–104.

gedrängt wie es auch in der Altstadt von Vārāṇasī der Fall ist.

Einige Tempel sind sogar mit roten Fahnen geschmückt. Die Fahne, *dvaja*, gilt normalerweise als Symbol für den flammenden Liṅga, wenn sie Teil eines Śiva-Tempels ist.¹³⁰ Ihre Verehrung soll Glück verheißen. Die Fahnen sind jedoch auch auf Tempeln zu sehen, die anderen Göttern geweiht sind, z.B. im Fall von Kāmākṣīdevī (Nr. 218) (Abb. 17).

Generell ist zu beobachten, dass besonders bedeutende Heiligtümer keineswegs hervorgehoben sind, wie beispielsweise Madhyameśvara (Nr. 228) (Abb. 18) oder Maṇikarṇikeśvara (Nr. 194) (Abb. 19). Letzter ist als einfacher kleiner blauer Schrein abgebildet, obwohl er gleich am Anfang mehrerer Pilgerpfade besucht wird und somit eine wichtige Funktion innehat.¹³¹ Andere Schreine wie Satīśvara (Nr. 201) (Abb. 20) sind viel aufwendiger gestaltet bzw. mit Fahnen oder anderem Dekor hervorgehoben, obwohl sie nicht einmal Teil einer Pilgerroute sind. Auch das Bildnis von Kāmākṣīdevī (Nr. 218) (Abb. 17), welches in der Darstellung unter der Vielzahl an Schreinen deutlich an Größe hervorsticht, spielt in Wirklichkeit kaum eine bedeutende Rolle.

An anderen Stellen ist wiederum zu sehen, dass die Ikonographie der abgebildeten Figuren mit den Inschriften nicht immer übereinstimmt. Dieses Phänomen ist deutlich bei (Nr. 184) (Abb. 8) festzustellen: Obwohl es sich bei Gaṅgā Keśava um ein Viṣṇu Bildnis handelt, ist in der Karte ein Liṅga, also ein Symbol Śivas, dargestellt. Es lässt darauf schließen, dass der Künstler keine Kenntnis des echten Heiligtums gehabt hat, möglicherweise wurde die Inschrift sogar erst nachträglich hinzugefügt.

In diesem rechteckigen Feld ist auch das einzige nicht-hinduistische Bauwerk dargestellt: die Aurangzeb Moschee.¹³² Außerdem ist es das einzige Gebäude der Ghāṭṣ, welches abgebildet ist, abgesehen von einzelnen kleineren Schreinen. Die Moschee wurde 1669 auf den Ruinen des alten Bindumādhava Tempels, vom Mogulherrscher Aurangzeb (reg. 1658-1707) errichtet. Dadurch muss die Entstehungszeit des Vārāṇasī-Tīrthapaṭas (V & A) auf jeden Fall nach diesem Jahr liegen. In der Darstellung sind die sehr hohen Minarette noch in ihrer ursprünglichen Form zu sehen. Der erste Einsturz muss bereits vor 1868 erfolgt

¹³⁰ Jansen 2009, S. 40.

¹³¹ Siehe dazu die Liste der Pilger Routen. Gengnagel 2011, S. 233–247.

¹³² Zur Aurangzeb Moschee, siehe Eck 2006, S. 280–281.

sein.¹³³ In den 1830er Jahren waren die Minarette noch völlig unversehrt. Damit kann für die Karte auch ausgeschlossen werden, dass sie in der Zeit zwischen 1868 und 1879¹³⁴ entstanden ist. Obwohl die Moschee, wie die meisten muslimischen Bauten, auf den Ruinen von hinduistischen Tempeln errichtet wurde, scheint sie bereits zur Entstehungszeit des Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) ein wichtiger Bestandteil des charakteristischen Stadtbildes von Vārāṇasī gewesen zu sein, so dass der Künstler auf deren Darstellung nicht verzichten konnte.

Auffallend ist auch, dass der Bindumādhava Tempel (Nr. 164) nicht neben der Moschee angeordnet ist. Da dieser aber an einer anderen Stelle im Bild platziert ist, kann man zumindest darauf schließen, dass der Tempel zur Zeit der Anfertigung des Vārāṇasī-Tīrthapaṭas (V & A) bereits rekonstruiert worden war. Warum der Tempel nicht an seiner üblichen Stelle, nämlich in der unmittelbaren Umgebung der Aurangzeb Moschee, abgebildet ist, erscheint fraglich und unterliegt wohl der Willkür des Künstlers. Generell wirken viele Heiligtümer als wären sie willkürlich platziert worden, nur ab und zu stimmt die tatsächliche geographische Lage mit der Platzierung auf der Karte überein.

Im Bereich der Avimuktayātrā sind zum Einen sehr viele Inschriften verblasst oder kaum noch leserlich, und zum Anderen ist ein Großteil der Schreine und Denkmäler keiner Pilgerroute zuzuordnen bzw. nicht zu identifizieren. Dieses Feld scheint, wenn auch einzelne Tempel mehr geschmückt sind, in der Darstellung von Anfang an nur eine untergeordnete Rolle gespielt zu haben, im Gegensatz zu den Sektionen der Antargṛhayātrā oder der Pañcakrośīyātrā, die – allein schon durch ihre kräftige rote Farbe – deutlich hervorgehoben sind. Auch wurde kein besonderer Wert darauf gelegt, die verblassten Inschriften zu erneuern, wie man es im Bereich der Antargṛhayātrā vorfindet.

2.4.4 Das Zentrum – die Antargṛhayātrā und der Haupttempel Viśvanātha

Es gibt kaum eine andere Karte von Vārāṇasī, die ihr Hauptaugenmerk derartig auf das Zentrum richtet. Der Viśvanātha innerhalb dieses Zentrums bildet zudem den exakten Mittelpunkt der gesamten Darstellung, und wird von vier weiteren,

¹³³ Eck 2006, S. 280–281.

¹³⁴ Das Jahr in dem das East India Museum mit dem V & A Museum zusammengelegt wurde.
Siehe Kapitel 2.1.

etwas kleineren *maṇḍapas*, Pavillons bzw. Tempel, umgeben, die in alle vier Haupthimmelsrichtungen zeigen (Abb. 52, 6).¹³⁵

Das rote innere Feld wird durch acht goldene Ringe gerahmt, die im Prinzip mit der runden Form der Pañcakrośīyātrā korrespondieren, jedoch zusätzlich jeweils acht Ausbuchtungen zeigen. Vermutlich veranschaulichen diese wiederum die acht Himmelsrichtungen.¹³⁶

Drei der kleineren Tempel fügen sich genau in die Nischen der Ringe und verdeutlichen so die Intention der vier Kardinalrichtungen. Der vierte Schrein, der Richtung Westen zeigt, fügt sich in keine der Nischen, da der Viśvanātha an dieser Stelle emporragt. Dadurch wurde der westliche Pavillon wahrscheinlich ganz einfach seitlich versetzt. Damit unterscheiden sich die vier Maṇḍapas im Zentrum deutlich vom Rest der Schreine, die, wie bereits erwähnt, alle in Richtung Westen zeigen – mit Ausnahme mancher Tempel auf der Pañcakrośīyātrā. Auch die Inschriften in der roten Kernzone richten sich nach den vier Tempeln, das heißt, man müsste hier eigentlich die Karte drehen, um die Inschriften problemlos lesen zu können.¹³⁷

Der Viśvanātha ist eindeutig als zentraler Tempel hervorgehoben und komplett in Gold dargestellt. Die goldene Farbe, die auch heutzutage noch einen der *śikharas*, Türme, ziert, und so dem Bau seinen Beinamen als „Goldener Tempel“ verliehen hat, spielte für dessen Farbgebung beim Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) aber sicherlich keine Rolle. Der Turm wurde nämlich erst im Jahre 1839 vergoldet.¹³⁸

Die vier Maṇḍapas sind, ähnlich wie der Haupttempel von Vārāṇasī, in Gold und mit reichen Verzierungen wiedergegeben. Sie sind jedoch etwas kleiner und ihr innerstes Heiligtum ist verschlossen. Da sie sich aber von den übrigen Schreinen doch sehr deutlich unterscheiden, dürfte es wohl die Intention des Künstlers gewesen sein, diese Heiligtümer zu betonen, um womöglich so auf die vier Himmelsrichtungen anzuspielen. Neben diesen fünf Tempeln finden wir im Zentrum außerdem eine Wiedergabe der Jñānavāpī¹³⁹, des berühmten „Weisheitsbrunnens“, eines Nandī-Denkmales, und von sieben Figuren, die restlichen Heiligtümer sind nur als Inschriften präsent. Von der Jñānavāpī

¹³⁵ Gengnagel 2011, S. 79. Gutschow 2006, S. 42.

¹³⁶ Gutschow 2006, S. 42.

¹³⁷ Für die Auflistung der einzelnen Inschriften, siehe Appendix sowie Gengnagel 2011, S. 79–89.

¹³⁸ Eck 2006, S. 153–154.

¹³⁹ Weiterführende Informationen zu diesem Brunnen, siehe Eck 2006, S. 154–158.

Moschee (Abb. 53), die im 16. Jh. auf den Überresten des alten Viśveśvara Tempels errichtet wurde,¹⁴⁰ fehlt dafür jede Spur in der Darstellung, obwohl sie neben der Aurangzeb Moschee sicherlich eines der bedeutendsten muslimischen Heiligtümer in Vārāṇasī bildet.

Die Anordnung im Zentrum, wenn auch ein bestimmtes System dahinterstecken mag, entspricht nicht der tatsächlichen Topographie (Abb. 42).¹⁴¹ Dies wird vor allem augenscheinlich, wenn man die Jñānavāpī betrachtet, da sie eigentlich nördlich vom Viśveśvara liegt, und nicht wie in der Darstellung auf der Südseite.

Um das Zentrum in Rot fügen sich acht goldene Ringe, die durch rote Linien und weiße Punkte von einander getrennt sind. Sie bilden eine acht-fache Umrundung des Zentrums, wie bereits aus dem Wort *pradakṣiṇa*, „rituelle Umwandlung“, welches zu Beginn jedes einzelnen Ringes geschrieben steht, hervorgeht. Die Umrundung beginnt mit dem äußersten Ring rechts unten, und folgt in jedem Abschnitt dem Uhrzeigersinn. Auffallend ist, dass die überwiegende Mehrzahl der Inschriften überschrieben wurde. Dies könnte im Zuge von Restaurierungsarbeiten geschehen sein, um die verblassten Buchstaben wieder leserlich zu machen. An vielen Stellen wurden die Inschriften aber ungenau nachgezogen, weshalb einige Buchstaben verschoben und die Wörter deshalb schwer zu entschlüsseln sind.

Manche der Ringe geben in ziemlich genauer Reihenfolge Stationen der Antargṛhayātrā wieder, wie es beispielsweise bei der „ersten Umwandlung“ der Fall ist.¹⁴² Hier sind nämlich alle zu besuchenden Denkmäler von Nr. 13–28, abgesehen von Nr. 21, das gar nicht dargestellt ist und Nr. 24–27, die andernorts zu finden sind, schriftlich vertreten. Bei der zweiten Umrundung sind die Stationen wiederum eher unregelmäßig platziert, zudem finden sich auch Denkmäler anderer Pilgerrouen. Generell ist jedoch zu sagen, dass die meisten Inschriften, die auf den acht Ringen geschrieben stehen, Sektionen der Antargṛhayātrā gewidmet sind und sie sich außerdem, wie in der Realität, in unmittelbarer Umgebung des Viśveśvara Tempels befinden. Deshalb ist die Argumentation von Gengnagel und Gutschow, dass das Zentrum dieser Darstellung die Prozession der Antargṛhayātrā wiedergeben sollte, nur allzu

¹⁴⁰ Eck 2006, S. 156.

¹⁴¹ Gengnagel 2011, S. 82.

¹⁴² Siehe dazu Gengnagel 2011, S. 82–89.

schlüssig.¹⁴³

Durch den Vergleich der Tempel sowie der zugehörigen Inschriften auf der Karte mit dem realen religiösen Raum von Vārāṇasī wurde deutlich, dass es zum Teil gravierende Unterschiede gibt. Da die sakrale Landschaft fortwährenden Veränderungen unterzogen war, ist es sicherlich schwierig, die Situation im 17. und 18. Jh. genau zu rekonstruieren. Dennoch erscheint die Darstellung viel eher stilisiert als an die Realität angelehnt. Sie entspricht somit dem Ideal der heiligen Texte des Kāśī Khaṇḍa und anderer Lobeshymnen, *māhātmyas*, auf die Stadt – Vorstellungen, die jedoch nie in dieser Form in die Tat umgesetzt wurden.¹⁴⁴

2.5 Stilanalyse

Nachdem nun deutlich wurde, dass das Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) eher ein idealisiertes Bild der Pilgerstadt an der Gaṅgā wiedergibt, steht nun eine genaue Stilanalyse im Vordergrund. Wie zu Beginn erwähnt, wird für die Karte die Region Rājasthān als wahrscheinlichstes Entstehungsgebiet angenommen, ausgehend von stilistischen Aspekten, die vor allem die Darstellung der Figuren betrifft.¹⁴⁵ Deshalb wird nun die Malerei dieser Region, vorwiegend im Zeitraum des 17. und 18. Jh., näher untersucht.

2.5.1 Gemeinsamkeiten zur Rājputenmalerei

Generell ist es schwierig, das Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) regional einzuordnen. Rājasthān als möglichen Entstehungsort zu sehen, erscheint sehr wahrscheinlich, da es deutliche Gemeinsamkeiten mit Werken aus dieser Region gibt. Allerdings war das Gebiet kein einheitliches Reich, sondern aufgespalten in verschiedene Fürstentümer, was eine genaue stilistische Zuteilung erschwert.¹⁴⁶ Die einzelnen Reiche waren zudem alle mehr oder weniger vom Moghulhof abhängig.¹⁴⁷ Somit

¹⁴³ Gengnagel 2011, S. 87–88. Gutschow 2006, S. 42–44.

¹⁴⁴ Vgl. dazu die folgende Aussage von Axel Michaels: „Bestimmte sakrale Karten des Hinduismus sind nur eine andere Form der Repräsentation von sakralen Texten, oder noch kürzer: hinduistische Karten sind Texte.“ Michaels 2003, S. 350–351.

¹⁴⁵ Siehe 2.1.

¹⁴⁶ Siehe dazu Topsfield 2000a, S. 2–11.

¹⁴⁷ Ahluwalia 2008, S. 11–12.

gab es bereits mit der Herrschaft des bedeutenden Moghulherrschers Akbar (reg. 1556-1605) kulturelle Einflüsse, die sich auf die Rājputen-Malerei¹⁴⁸ auswirkten. Vom frühen 17. Jh. bis ins 19. Jh. erlebte die Miniaturmalerei in Rājasthān eine besondere Blütezeit und es entwickelten sich unterschiedliche kulturelle Zentren: Mewar, Bundi, Kota, Jaipur und Kishangarh im östlichen Rājasthān und Jodhpur, Bikaner und Jaisalmer im Westen.¹⁴⁹ Die Künstler waren jedoch nicht fix an einen bestimmten königlichen Hof gebunden, sondern wechselten durchaus auch zu benachbarten Fürstentümern. Daraus resultierte ein ständiger Austausch, der wiederum Einfluss auf den jeweiligen Stil nahm. Manchmal wurden aber auch Maler, die einst am Moghulhof tätig gewesen waren, jedoch die hohen Ansprüche ihrer Auftraggeber nicht erfüllen konnten, mit Aufträgen für Rājputen-Fürsten betraut. Die Auswirkungen schildert Chakraverty folgendermaßen: „What was growing antithetical to the emergent Mughal naturalistic diction became a contributing factor in the making of Rajasthani tradition. [...] They reverted to types and motifs discarding *the vividness of the immediate effect*. Elements of the distinctive landscape were often presented, subject to vigorous stylization.“, und weiter, „Re-configuration of the Mughalized iconography for portrait was at times delightfully sensuous yet quintessentially non-naturalistic.“¹⁵⁰

Diesen Kunstgriff der Stilisierung finden wir auch beim Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A). Einige Elemente mögen spezifische Merkmale der sakralen Landschaft präsentieren, dennoch hat die Art der Darstellung generell kaum etwas Naturalistisches an sich.

Im Bereich der Rājputen-Malerei gibt es beispielsweise eigene Pflanzentypen.¹⁵¹ Diese sind stilisiert, jedoch meist mit einer symbolischen Konnotation behaftet, um das jeweilige Sujet zu untermalen. Ähnlichkeiten zum Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) gibt es in vielen Darstellungen der Miniaturmalerei aus Rājasthān, zum Beispiel auch bei einem Werk aus dem frühen 17. Jh., welches unter dem „Popular Mughal“-Stil¹⁵², in dem Elemente der Moghul- als auch der

148 Der Begriff „Rājput“ leitet sich von *rāja-putra*, „Söhne von Königen“, ab und drückt deren Zugehörigkeit zur Kṣatriya-Kaste (Krieger- oder Herrscherkaste) aus. Die Rājputen-Malerei wurde von den königlichen Höfen der einzelnen Fürstentümer in Rājasthān, Zentralindien und den Punjab Hill States (ein Gebiet, welches sich von den westlichen Gebirgsausläufern des Himālayā bis in die Gangesebene erstreckt) gefördert und verbreitet. Ahluwalia 2008, S. 9.

149 Chakraverty 2008, S. 75.

150 Chakraverty 2008, S. 76.

151 Chakraverty 2008, S. 97.

152 Topsfield 1984, S. 30.

Rājputenmalerei vereint sind, einzuordnen ist. Hier finden wir blühende Kirschbäume, generell ein beliebtes Pflanzenmotiv in Rājasthānī- aber auch Moghulbildern (Abb. 54, 21). Ein anderes Bild aus Amber, aus dem frühen 18. Jh. zeigt in der unteren Bildhälfte eine prachtvolle Landschaft mit unterschiedlichen Baumarten, die ebenso Gemeinsamkeiten zeigen (Abb. 55, 22). Auch Palmen sind des Öfteren zu finden, wie eine Darstellung aus Amber, aus dem 17. Jh., veranschaulicht (Abb. 56). Gerne wird die Natur aber auch als Hintergrundfolie für das gesamte Bild genutzt (Abb. 57). Das Einsatzgebiet und die Bandbreite an verschiedenen Pflanzenarten in der Rājputenmalerei ist also groß, wenn auch der zugrundeliegende Typus immer derselbe ist.

Stilisiert erscheinen auch die Figuren des Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A), die alle von kleiner gedrungener Statur sind und kaum individuelle Gesichtszüge aufweisen. Sie wirken eher stereotyp, zeigen dafür aber eine emotionale Beteiligung. In der unteren Bildhälfte, am Flussufer der Gaṅgā findet man eine alltägliche Szenerie, die diese Eigenschaften veranschaulicht (Abb. 23). Man sieht zum Beispiel Menschen beim rituellen Baden, deren Augen fest verschlossen sind, als würden sie sich gerade in tiefer Meditation befinden. Eine Frau verneigt sich ehrfürchtig vor einem Priester, der unter einem Schirm am Ufer sitzt, und ihr den Segen erteilt. Ein paar andere, die sich in Booten am Fluss befinden, scheinen sich zu unterhalten, ein Bootsfahrer, der einen Arm erhoben hat, gibt inzwischen Anweisungen. Die Figuren stehen in einer gegenseitigen Interaktion und zeigen der Situation entsprechende Gefühle. Die Handlungen und Gesten der Figuren verleihen dem Bild mehr Lebendigkeit, und ermöglichen es dem Betrachter zugleich, sich leicht in den Alltag der Pilgerstadt Vārāṇasī hineinzusetzen. Ein gravierender Unterschied zu Rājasthānī-Bildern besteht dennoch. Die Figuren sind teilweise frontal, im Dreiviertel-Profil oder auch in anderen Positionen dargestellt und weichen hiermit deutlich von der klassischen Rājputen-Malerei ab, die menschliche Gesichter prinzipiell nur im Profil abbildet (Abb. 58, 59).¹⁵³

Auch die typische Architektur Rājasthāns wird, neben den stilisierten Pflanzen, gerne als Hintergrundmotiv genutzt, zu sehen in einem Bild aus der Region von Kishangarh um ca. 1750 (Abb. 60). In dem Werk befinden sich die beiden liebenden Hauptpersonen, zusammen mit ein paar anderen Frauen, in einem Boot

¹⁵³ Chakraverty 2008, S. 76.

am Fluss Yamunā. Am Ufer erstreckt sich eine prächtige Architektur in weißem und rosafarbenem Marmor, wie sie für die Region charakteristisch ist, über die gesamte Horizontale. Beim Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) fehlt zwar die berühmte Uferarchitektur, doch einzelne Tempel zeigen mit ihren kuppelförmig bekrönten Dächern starke Ähnlichkeiten zu Rājasthānī-Bauten (Abb. 8). Auch Tempel mit länglichen Śikhāras oder solche mit kleinen roten Fahnen am Dach, wie es beim Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) der Fall ist, findet man immer wieder in Werken der Region Rājasthān (Abb. 61).

Der Farbauftrag der Rājputen-Malerei war prinzipiell gleich. Zumeist wurde Gouache, welches aus mineralischen, pflanzlichen oder tierischen Pigmenten und dem Bindemittel Gummi Arabicum zusammengemischt wurde, verwendet.¹⁵⁴ Nach einer sorgfältigen Vorzeichnung begann das Einfärben, was als *amal*, *rangamezi* oder auch *gadkari* bezeichnet wurde.¹⁵⁵ Nach der ersten Farbschicht wurde das Bild geglättet, damit sich die Farben mit dem Malgrund besser verbinden konnten. Aus dieser Vorgehensweise resultierte eine Art Emaille-Effekt, der charakteristisch für diese Bilder ist. In einem letzten Schritt wurde Farbe vorsichtig aufgetüpfelt, um dunkle Schattierungen zu erzeugen. Gearbeitet wurde auf speziell bearbeitetem Papier, oft aus mehreren Schichten bestehend, oder in seltenen Fällen auch auf Leinen.¹⁵⁶ Ähnlich wie am Moghulhof besaßen die Bilder häufig einen Rahmen, der bei den Rājputen aber in das Bild integriert war, wofür bevorzugt ein leuchtender Rotton oder Orange verwendet wurde. Die Umrandung war relativ breit und sollte die Aufmerksamkeit des Betrachters erregen.¹⁵⁷ Sie war zumeist zusätzlich von zwei dünnen Linien gesäumt. Diese Art der Rahmengestaltung war besonders für Bilder der Mewar-Schule charakteristisch. Das Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) besitzt keinen solchen Rahmen. Es könnte sein, dass das Bild beschnitten wurde, was jedoch schwer festzustellen ist, da sich die Karte hinter Glas befindet. Eine wahrscheinlichere Theorie wäre jedoch, dass die Pañcakrośīyātrā, in Form eines dicken roten Ringes, zugleich die Aufgabe eines solchen Rahmens übernehmen sollte.

Die Werke der Rājputen gewannen erst im Laufe der Zeit immer mehr an Größe, im Reich der Mewars besonders unter Amar Singh II. (reg. 1698-1710).¹⁵⁸ An

¹⁵⁴ Topsfield 1984, S. 5.

¹⁵⁵ Chakraverty 2008, S. 28–29.

¹⁵⁶ Topsfield 1984, S. 5–6.

¹⁵⁷ Vashishta 1995, S. 105.

¹⁵⁸ Chakraverty 2008, S. 80.

solchen großformatigen Bildern konnten durchaus auch mehrere Künstler beteiligt sein, was aus Inschriften an den Objekten hervorgeht. Auch die Palastwände wurden ausgemalt, oft mit Kopien der Miniaturmalereien, die lediglich kleine Änderungen erfuhren.¹⁵⁹ Die Miniaturen wurden sehr häufig als Illustrationen von Manuskripten angefertigt und beinhalteten religiöse wie säkulare Themen, beispielsweise Episoden aus den Purāṇas oder den Hindu-Epen. Die Abhängigkeit von den Texten wäre jedoch so stark gewesen, dass man sich bei den Darstellungen immer wieder vorherrschender Klischees bedient hätte, so Chakraverty.¹⁶⁰ Ein Phänomen, welches sich auch beim Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) nicht ganz leugnen lässt.

2.5.2 Die „Mewar-Schule“ als Quelle der Inspiration?

Innerhalb von Rājasthān besaß das Reich Mewar (Hauptstadt: Udaipur) einen speziellen Kunststil, der nur wenige Einflüsse durch die Moghulmalerei erfuhr und vielmehr einer alten Volkskunstradition verhaftet war.¹⁶¹ Kein anderer Hof in Rājasthān beharrte derartig auf den bestehenden Traditionen wie die Sisodia Könige von Mewar. Selbst spätere Einwirkungen von Außen führten lediglich zur Adaptierung an den eigenen Kunststil. Mit dieser Einstellung konnte sich das stolze Volk von Mewar auch lange Zeit politische Unabhängigkeit, zum Beispiel von den muslimischen Eroberern, bewahren.

Die Bezeichnung „Mewar“ leitet sich vom Wort „Mewa“ oder „Mer“ ab und geht auf einen einheimischen Volksstamm zurück, der ab dem 10. Jh. unter diesem Namen bekannt war.¹⁶² Die Maharanas von Mewar führen ihre Abstammung auf den antiken Helden Rāma, aus dem bekannten Epos Rāmāyāna, zurück und in weiterer Folge auf den Sonnengott Sūrya.¹⁶³

Der Kunststil dieser Region wird unter dem Begriff „Mewar-Schule“ zusammengefasst.¹⁶⁴ Innerhalb dieser Kunstrichtung haben Originalität und Individualität einen hohen Stellenwert – Eigenschaften, die auch in den diversen Sub-Zentren charakteristisch sind. Die Vereinfachung von Architektur und

¹⁵⁹ Chakraverty 2008, S. 77.

¹⁶⁰ Chakraverty 2008, S. 78.

¹⁶¹ Topsfield 2001, S. 15.

¹⁶² Vashishta 1995, S. 1.

¹⁶³ Topsfield 2001, S. 15.

¹⁶⁴ Vashishta 1995, S. 2.

Landschaft, ein hohes Maß an Sensibilität und ein ausgeprägter narrativer Charakter sind beinahe durchgehend in der Kunstgeschichte dieses Reiches zu finden und haben letztendlich diesen Stil geprägt.¹⁶⁵

Zu den Besonderheiten der Mewar-Schule zählt auch, dass die Anfertigung von Bildern als religiöser Akt verstanden wurde. Folgendes Zitat von Vashishta erläutert dies: „The art composition was a religious activity which was undertaken at the auspicious time. The artist clad in white clothes used to sit facing the east after saluting the elders and meditating on God. The work was given an earnest start with the worshipping of Brahmins and chanting of Vedic *mantras*. This conventional way of art composition is still prevalent in Mewar which is a symbol of coordination between art and religion.“¹⁶⁶

In der Mewar-Schule spielen auch die Farben eine besondere Rolle, da sie als Ausdrucksträger von Emotionen eingesetzt wurden.¹⁶⁷ In den frühen Bildern wurden vorwiegend die Primärfarben Rot, Gelb und Blau verwendet, um Empfindungen auf einfachste Weise auszudrücken. Die Klassifikation der Farben als Symbolträger wurde bereits in diesem frühen Stadium festgelegt und hat sich seither kaum verändert, die Farbpalette wurde lediglich erweitert. Bevorzugt wurden von da an Farben wie Himmelblau, Mandelfarben, Silber, Hellgelb, Rosa, Schwarz, Grau, Rot, Sinduri, Orange, Blau, Grün, Weiß, Gelb und Violett verwendet. Rot, Orange und Gelb wurden meist im Vordergrund eingesetzt. Dem Rot, besonders Zinnoberrot, kam überhaupt eine besondere Bedeutung zu, als dominierende Farbe innerhalb von Mewar sowie in den süd-westlichen Teilen von Rājasthān.¹⁶⁸ Beim Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) wurde zwar eine eher gedämpfte Farbpalette verwendet, das charakteristische kräftige Zinnoberrot sticht dennoch deutlich hervor und markiert die wichtigsten Bereiche in der Darstellung – die Mitte und die äußere Umrahmung (Abb. 1, 62). Zu beachten ist allerdings auch, dass die Farben altersbedingt zum Teil etwas verblasst sind und somit nicht mehr ihrer einstigen Intensität entsprechen.

Für die Vermittlung bestimmter Emotionen und (Charakter-)Eigenschaften bediente man sich, abgesehen von der weitreichenden Farbpalette, auch anderer Mittel. Die Darstellung gewisser Tiere war nicht nur gedacht, um die

¹⁶⁵ Topsfield 2001, S. 9–10.

¹⁶⁶ Vashishta 1995, S. 107.

¹⁶⁷ Vashishta 2005, S. 106.

¹⁶⁸ Vashishta 2005, S. 100.

Lebendigkeit einer sakralen Landschaft, die nicht nur aus Tempeln, Schreinen und Götterbildern bestand, zu unterstreichen, vielmehr wurden sie bewusst eingesetzt, um das religiöse Gefühl im Betrachter zu steigern.¹⁶⁹ Eine solche Vorgehensweise wurde bei religiösen Bildern oft angewandt und gerade im Bereich der traditionellen Mewar-Schule war dieses Stilmittel Usus. Nach außen hin erschienen sie als gewöhnliche Tiere, jedoch verkörperten sie vielmehr als das – sie sollten Pathos vermitteln. Jedes Tier stand dabei für eine andere Eigenschaft bzw. ein anderes Gefühl oder es wurde als eigenständiges heiliges Wesen gesehen. Die Bilder waren reichlich bevölkert, mit den verschiedensten Tierarten (Abb. 63). Häufig findet man beispielsweise Abbildungen von Rindern, die als treue Wegbegleiter von Göttern wie Kṛṣṇa oder Śiva auftreten und somit selbst zu Objekten der Verehrung werden (Abb. 64). Auch die sakrale Landschaft des Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) wird durch einige Tiere bereichert: Unter anderem sind Kühe zu sehen, die je nach ihrem Verhalten bzw. ihrer Mimik unterschiedliche Empfindungen erzeugen (Abb. 24, 25). Ein Hund mit eingerolltem Schwanz, der vor einem Schrein von Bhairava im Sprung dargestellt ist (Abb. 26), zeigt Ähnlichkeiten zu den Hunden einer Jagdszene, in einem Mewar-Bildnis von 1766 (Abb. 65). Sogar die Gaṅgā ist mit Fischen und anderen Wassertieren besiedelt (Abb. 27, 3, 23), die man ebenso in Werken der Mewar-Kunst vorfindet (Abb. 66).

Die Darstellung von Flüssen oder anderen Gewässern, die nicht nur mit Wassertieren bereichert sind, sondern auch mit voll besetzten Booten und Schiffen, ist auch ein immer wiederkehrendes Element. Ein derartiges Motiv ist beispielsweise in einem Bildnis einer Prozession zu sehen (Abb. 67). Es stammt zwar aus dem 19. Jh., solche Szenerien sind jedoch häufig in Mewar-Malereien zu beobachten. Verglichen mit dem Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) gibt es auch hier Gemeinsamkeiten (Abb. 3, 23): Die Schiffe sind aufwendig gestaltet, sie zeigen zum Teil Verzierungen und sind mit Schirmen überdacht. Die Figuren in den Booten sind sitzend, aber auch stehend dargestellt und unter einander klassifiziert. So heben sich die einfach gekleideten Ruderer deutlich von der gehobeneren Gesellschaft, die in den Booten chauffiert wird, ab.

Auch die Kleidung der Figuren spielte eine wichtige Rolle innerhalb der Mewar-

¹⁶⁹ Vashishta 1995, S. 54–55.

Kunst und unterlag, wie der Einsatz bestimmter Farben, genauen Regeln.¹⁷⁰ Die Frauen in den Bildern waren traditionell mit Sarīs und Kopftuch bekleidet, manchmal aber auch mit *choli*, einem kurzen Oberteil, und mit *lahanga*, einem langen Rock. In der Darstellung des Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) sind die Frauen ganz klassisch mit Sarīs in unterschiedlichen Farben, und je nach Status mit mehr oder weniger Ornamenten, abgebildet (Abb. 23). Einige Devīs tragen zusätzlich zum traditionellen Gewand eine Krone auf dem Haupt (Abb. 15). Bei der Männerkleidung gab es innerhalb der Mewar-Schule ebenso strikte Richtlinien. Einfache Leute oder Asketen waren meist mit *kamarbhands* (Abb. 68, 28), Tücher, die um die Hüften gewickelt wurden, und einem schlichten Hut bekleidet, wie beispielsweise die Ruderer im Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) (Abb. 29). Bauern und Männer aus der Mittelschicht trugen ein langes Obergewand, welches mit Bändern versehen war. Für die höhere Gesellschaftsschicht war ein Gewand, bestehend aus Tunika, Schal und Umhang, vorgesehen (Abb. 2), für Geistliche ein *dhoti*, ein Untergewand, welches auf unterschiedliche Weisen umgebunden werden kann (Abb. 69, 28). Erst in späterer Zeit kam für die betuchtere Männergesellschaft eine Art Gehrock in Mode, der vorwiegend am Moghulhof getragen wurde. Zusätzlich durfte die Ausstattung mit Schmuck bei Männern wie Frauen nicht fehlen. Beliebt waren Ohrringe, mit Perlen besetzte Turbane, Armreifen oder auch Fußketten. Auf solche Details wurde auch beim Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) viel Wert gelegt (Abb. 28).

Ein Künstler der Mewar-Schule hat die Kunst dieses Reiches wesentlich geprägt. Sahibdin entwickelte einen Stil, der für das gesamte 17. Jh. und darüber hinaus für die Manuskripten-Illustration am Hof von Udaipur richtungsweisend war.¹⁷¹ Während dieser Zeit drangen Einflüsse aus der Moghulmalerei langsam in das Reich der Mewar vor, nachdem sie die Oberherrschaft der Moghuln, nach langem Widerstand, anerkannt hatten. Die äußeren Umstände dieser Epoche beeinflussten auch den Maler Sahibdin in seinem Kunstschaffen: Er vereinte die kräftige Farbpalette aus der frühen Rājputen-Malerei mit einem besseren Raumverständnis und vielfältigen Kompositionen aus dem „Popular Mughal“-Stil.

¹⁷⁰ Vashishta 2005, S. 116–117.

¹⁷¹ Topsfield 2000b, S. 26.

Im Jahr 1648 unternahm Prinz Rāj Singh, unter dem Sahibdin später als Hofmaler tätig war, eine Pilgerfahrt, die ihn unter anderem zu den wichtigen Tīrthas Soron, Mathura, Gokula, Prāyāg und Vārāṇasī führte.¹⁷² Inspiriert durch diese Reise beauftragte Rāj Singh Sahibdin damit, die *māhātmyās*, die Geschichten und Lobpreisungen dieser heiligen Orte, zu illustrieren. 1655 entstand der illustrierte Text des Sukarakṣetra Māhātmyā¹⁷³, für den Sahibdin die Bilder malte. Die Darstellungen aus dieser Serie weisen starke Ähnlichkeiten zum Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) auf. Vor allem die Figuren betreffend, gibt es einige Gemeinsamkeiten. Sahibdins Personen wirken zum Teil klein und gedrunken, im Gegensatz zu den gelängten Figuren der Region Jodhpur, die stärkere Einflüsse von der Moghulmalerei aufweisen (Abb. 70).¹⁷⁴ Zudem besitzen Sahibdins Protagonisten die für die Mewar-Schule typischen fisch-förmigen Augen, wie man auf der ersten Seite des Māhātmyās sehen kann (Abb. 68). Auch die Frisuren und Bärte der Figuren sowie die stilisierten Bäume im Hintergrund erinnern an das Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) (Abb. 28). Um die Komposition etwas aufzulockern sind die Personen in unterschiedlichen Positionen angeordnet, einige sind im Profil dargestellt, andere wiederum frontal oder im Dreiviertel-Profil. Eine solche Gestaltungsweise ist, wie bereits erwähnt, für die Rājputen-Malerei allerdings eher ungewöhnlich, und in den übrigen Illustrationen des Textes findet man, ganz klassisch, vorwiegend Menschen im Profil vor (Abb. 71, 72). Sahibdin vermittelt in seinen Werken jedoch ein deutlich besseres Raumverständnis als es beim Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) der Fall ist. Bei Sahibdin wird die Bildfläche als ein einheitlicher, annähernd dreidimensionaler Raum wahrgenommen, während beim Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) die gesamte sakrale Landschaft eher flach erscheint.

Am Hof von Udaipur war es üblich, dass mehrere Künstler gemeinsam arbeiteten, insbesondere bei der Anfertigung von großformatigen Bildern oder von (Bild-)Serien.¹⁷⁵ Die Kunstinnovationen Sahibdins wurden so auch an seine Schüler weitergegeben und fortgeführt.¹⁷⁶ Eine Serie aus dem Kāśī Khaṇḍa von

¹⁷² Topsfield 2000b, S. 29.

¹⁷³ Das Sukarakṣetra Māhātmyā ist ein Teil aus dem Varaha Purāṇa und enthält Lobpreisungen der heiligen Plätze in Sukara, auch als Soron bekannt. In dieser Pilgerstadt wird Varaha, eine Erscheinungsform von Viṣṇu verehrt. Topsfield 2001, S. 86–87.

¹⁷⁴ Siehe dazu Crill 2009, S. 32–53.

¹⁷⁵ Chakraverty 2008, S. 80.

¹⁷⁶ Topsfield 2000b, S. 38–39.

ca. 1690 veranschaulicht die Ähnlichkeiten zu Werken des Meisters Sahibdin. Eine Seite zeigt den Viśveśvara Tempel und im Vordergrund die Gaṅgā, in der sich Pilger zum rituellen Bad befinden (Abb. 73). Auch hier ist nur ein Teil des Ufers mit einer Art Terrasse befestigt, und von den berühmten Bauten der Ghāṭs fehlt jede Spur. Erstaunlicherweise befindet sich der Viśveśvara Tempel, der von mehreren Gläubigen verehrt wird, hier direkt am Flussufer. Wie beim Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) (Abb. 75, 76) scheint auch dieses Bildnis eher den Vorstellungen der heiligen Schriften zu folgen als die Realität wiederzugeben. Vom ausgeprägten Raumgefühl her erinnert es an die Illustrationen Sahibdins. Ein anderes Bild dieser Serie zeigt eine Bazar-Szene in Vārāṇasī (Abb. 74). Am unteren Bildrand fließt wiederum die Gaṅgā, der Großteil der Darstellung ist jedoch dem Handel in der Pilgerstadt gewidmet. Links sieht man zwei Priester vor einem Tempel kniend, die eine Pūjā, eine Verehrungszeremonie, abhalten. Für die Stadt charakteristische Details fehlen jedoch gänzlich, somit könnte das Bild genauso eine Szene an einem beliebigen Ort wiedergeben. Topsfield bemerkt dazu: „The scenes of Kasi and the Ganges are flatly conventional and in no way topographical.“¹⁷⁷

Sich solcher stereotypen Gestaltungsweisen zu bedienen, war für die damalige Zeit also eine weit verbreitete Methode, wie auch beim Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A). Selbst der Künstler Sahibdin verwendete in seinen bahnbrechenden Werken konventionelle Landschafts- und Stadtansichten, inspiriert durch seine Heimat Rājasthān. Dies hängt vermutlich auch damit zusammen, dass die meisten Künstler die Tīrthas oder anderen Orte, die von ihren Herrn bereist wurden, selbst nie gesehen haben. Somit war es sicherlich einfacher, womöglich aber auch von den Auftraggebern gewünscht, gängige Hintergrundmotive zu benützen und sich zusätzlich auf die schriftlichen Aufzeichnungen zu stützen.

Bei den Werken des Künstlers Sahibdin und seiner Nachfolger handelt es sich zwar um illustrierte Texte, die vielen Ähnlichkeiten zum Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) lassen jedoch vermuten, dass Letzteres von solchen Illustrationen, die von der Künstlerwerkstatt Sahibdins hergestellt wurden, inspiriert worden sein könnte. Somit würde sogar eine Datierung für das Ende des 17. Jh. bzw. die erste Hälfte des 18. Jh. in Frage kommen.

¹⁷⁷ Topsfield 2001, S. 97.

2.6 Funktion und Hintergründe – die Kunstpolitik der Kachhawas als Vorbild

Stilistisch gesehen gibt es also starke Ähnlichkeiten zur Mewar-Schule, besonders zur Schule von Sahibdin. Wenn man allerdings der möglichen Funktion des Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) nachgehen möchte, so spielt besonders die Kunstpolitik der Kachhawas von Amber (bzw. spätere Hauptstadt Jaipur), im Norden Rājasthāns, eine große Rolle. Die Herrscher dieses Reiches waren sich der Bedeutung von Karten bewusst und ließen deshalb eine Vielzahl solcher Objekte anfertigen.¹⁷⁸ Die Aufgaben dieser Karten und Pläne waren unterschiedlicher Natur: Sie dienten für militärische Einsatzzwecke und Expeditionen, um fremde Länder zu studieren, für den Erwerb von Grundstücken, aber auch als Erinnerungsstücke von heiligen Orten wie beispielsweise Ayodhya, Prāyāg oder Kāśī. Letztere sind stumme Zeugen der zahlreichen Pilgerreisen, die die Māhārājas unternommen haben.

Auch Man Singh I. (reg. 1589-1614) und Mirza Rāja Jai Singh (reg. 1621-1667) müssen einst Reisen nach Vārāṇasī unternommen haben, wie ein Plan des Mān Mandir und weitere Pläne von der Pilgerstadt beweisen (Abb. 77, 78). Zwei Exemplare aus der Mitte des 17. Jh. wurden vermutlich für den Herrscher Mirza Rāja Jai Singh selbst hergestellt.¹⁷⁹ Die einfach gezeichneten Pläne sollten für den Ankauf von Grundstücken in Vārāṇasī dienen. Auf ihnen sind die Namen der einzelnen Orte und Gebäude in Devanāgarī-Schrift sowie die Bedingungen der Verkäufer vermerkt.¹⁸⁰

Einer der bedeutendsten Herrscher der Kachhawa-Dynastie war Māhārāja Sawai Jai Singh II. von Jaipur (reg. 1699-1743). Er war ein passionierter Sammler und zeigte ein großes Interesse an der Wissenschaft, vor allem an Astronomie, Architektur und Kartographie.¹⁸¹ Unter seiner Herrschaft wurden deshalb fünf Observatorien in verschiedenen Städten gebaut (unter anderem auch in Vārāṇasī) und einige bedeutsame Karten angefertigt, die wiederum eine starke Vorbildwirkung auf die Kartenproduktion anderer Regionen haben sollten. Schwartzberg schildert die Auswirkung folgendermaßen: „Because the

¹⁷⁸ Bahura/Singh 1990, S. 2.

¹⁷⁹ Bahura/Singh 1990, S. 5.

¹⁸⁰ Bahura/Singh 1990, S. 37.

¹⁸¹ Bahura/Singh 1990, S. 11. Schwartzberg 1992, S. 303.

resplendent courtly style of one princely state was often emulated by others, the development of mapping in early eighteenth-century Jaipur was reflected in similar developments elsewhere, especially the nearby states comprising Rajasthan, Gujarat, Punjab, and Kashmir, where most of the known surviving Indian terrestrial maps are to be found.¹⁸² Auf Sawai Jai Singh geht auch die Gründung der Stadt Jaipur, die zur späteren Hauptstadt der Kachhawas wurde, zurück, sowie die Ausschmückung des Palastes von Amber (Abb. 79), dem bis dato Hauptsitz des Reiches.¹⁸³ Im Hauptgebäude des Palastes ließ er den Bhojanśālā, einen Speisesaal, errichten, den er mit Malereien ausgestalten ließ (Abb. 80). Unter der Ausstattung waren zahlreiche Karten, die heilige Orte wie Vārāṇasī, Vraj und Ayodhya, zeigten, da es üblich war, vor der Mahlzeit ein Darśana, das „Sehen“ von Göttern(/-bildern) und Tīrthas, abzuhalten.

Die Tīrthapaṭas sind generell von hoher künstlerischer Qualität, da sie meist für das Königshaus bestimmt waren.¹⁸⁴ Womöglich war auch das Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) ursprünglich für die Ausstattung eines königlichen Palastes gedacht, vor allem die Größe der Darstellung würde für diese Theorie sprechen.

Ein Bildbeispiel aus der Sammlung des Kapad-Dwara in Jaipur, die Karten und Pläne aus einer Zeit von ungefähr 225 Jahren umfasst, von Man Singh I. (reg. 1589-1614) bis zu M. S. Pratap Singh (reg. 1778-1803), zeigt die Pilgerstadt Vārāṇasī mit ihren wichtigsten Heiligtümern (Abb. 81). Die Karte wird auf die Mitte des 18. Jh. datiert und ist wie das Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A), mit den Maßen 263 x 98 cm, von beachtlicher Größe.¹⁸⁵ Ein *śloka*, ein Vers, in Sanskrit lässt vermuten, dass dieses Werk für einen Pilger angefertigt wurde, der die heilige Stadt ein weiteres Mal besuchen wollte. Folgende Inschrift steht geschrieben: *„jaya durge mahādevi, jaya kāśinivāśini, ājñāṃ dehi mahādevi, punaḥ punar namostuta (punaḥ punar namo' stute)“*.¹⁸⁶ Die Götter, Liṅgas und Brunnen sind fast alle in kleinen Quadraten angeordnet, in der Mitte des Bildes nimmt der Viśveśvara Tempel eine besondere Position ein. Im unteren Bildfeld sind die Gaṅgā und die berühmten Ghāṭs dargestellt. Belebt wird der sakrale Raum durch die unzähligen Figuren, die im Fluss baden, Frauen, die Blumengirlanden als Opfergabe für die Götter verkaufen, Yogīs und Asketen, die

182 Schwartzberg 1992, S. 303.

183 Bahura/Singh 1990, S. 9.

184 Bahura/Singh 1990, S. 14.

185 Bahura/Singh 1990, S. 14 und S. 20.

186 Bahura/Singh 1990, S. 20.

sich in Meditation üben und einer Reihe von Wassertieren, die sich im Fluss tummeln. Leider zeigt die Abbildung bei Bahura und Singh nur einen kleinen Bildausschnitt, was einen genauen Vergleich mit dem Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) erschwert. Dennoch gibt es einige Gemeinsamkeiten wie die Alltagsszenen am Fluss, die zentrale Stellung des Viśvanāth Tempels, die Gaṅgā als untere Bildgrenze und die Tatsache, dass der überwiegende Teil der Karte mit Götterbildern, Schreinen, Liṅgas und anderen Elementen der sakralen Landschaft versehen ist. Auch wirkt die Darstellung stark stilisiert. Den imposanten Bauten der Ghāṭs, die als Charakteristikum der Stadt anzusehen sind, wurde hier allerdings deutlich mehr Aufmerksamkeit geschenkt. Beim Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) hingegen ist der einzige Hinweis auf die Uferterrassen eine weiße angedeutete Fläche, Gebäude sind bis auf die Aurangzeb Moschee aber keine abgebildet. Bahura und Singh sind der Meinung, dass der Stil der großformatigen Karte Einflüsse aus dem Marathen-Reich zeigt.¹⁸⁷ Jedoch gehen sie auf diese Behauptung nicht näher ein.

Gutschow erwähnt in seiner Einleitung zum Kapitel „Bildkarten“, dass die Marathen, unter ihnen die Peśwas von Nāgpur und ihre Oberbefehlshaber die Scindias und Holkars,¹⁸⁸ besonders im 18. Jh., politisch gesehen, eine wichtige Stellung einnahmen und auch am Wiederaufbau der sakralen Landschaft von Vārāṇasī beteiligt waren.¹⁸⁹ Diesem Aspekt nachzugehen wäre sicherlich interessant, würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Zudem bilden diese zwei Hinweise eine kaum fundierte Grundlage für weitere Recherchen.

Eine andere Karte aus der Kapad-Dwara Sammlung zeigt vor allem die Ghāṭs von Vārāṇasī (Abb. 82).¹⁹⁰ Es handelt sich um eine Zeichnung, die stellenweise mit Rot, Grün oder Gelb eingefärbt ist. Datiert wird das Werk auf die Mitte des 17. Jh.. Auch hier sieht man wieder alltägliche Szenen aus der Pilgerstadt, die sich vorwiegend in der unteren Bildhälfte beim Uferbereich abspielen. Etwas oberhalb sind ein paar Weber bei ihrer Arbeit abgebildet, ein Beruf, der in Vārāṇasī eine lange Tradition hat. In der Darstellung seien sogar einzelne Ghāṭs genau zu erkennen: Rājmandir Ghāṭ, Trilochan Ghāṭ, Brāhma Ghāṭ, Gāighāṭ, Rājghāṭ und

¹⁸⁷ Bahura/Singh 1990, S. 20.

¹⁸⁸ Die Scindias und Holkars haben sich um die Mitte des 18. Jh. zu den Māhārājas von Gwalior und Indore ernannt. Gutschow 2006, S. 41. Kulke/Rothermund 2006, S. 268–269.

¹⁸⁹ Gutschow 2006, S. 41.

¹⁹⁰ Bahura/Singh 1990, S. 17–18.

Śītalāghāt, so Bahura und Singh.¹⁹¹ Leider ist auch von diesem Exemplar nur ein kleiner Bildausschnitt verfügbar. Aus der Abbildung ist aber zu erkennen, dass die Karte nicht so stark stilisiert zu sein scheint, was alleine durch die einzelnen Gebäude an den Ghāṭs deutlich wird.

Vermutlich existieren noch viel mehr Tīrthapaṭas von Vārāṇasī in der Kapad-Dwara Sammlung und in anderen Sammlungen der Stadt Jaipur. Es wäre sicherlich hilfreich diese Bestände genau zu überprüfen, um weitere Vergleiche mit dem Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) anstellen zu können. Einen Zugang zu diesen Archiven zu bekommen, scheint jedoch nicht so einfach zu sein, wie Gengnagel berichtet.¹⁹²

Aus dieser Gegenüberstellung wurde deutlich, dass Darstellungen der Pilgerstadt Vārāṇasī, gerade im 17. und 18. Jh., ein beliebtes Sujet am Hof von Amber/Jaipur waren. Auch wenn die Funktionen der einzelnen Kartentypen unterschiedlich waren, so geben sie alle wichtige Einblicke in die einstige Situation in der heiligen Stadt. Die Pläne für den Erwerb von Grundstücken zeigen, dass die Māhārājas von Amber großes Interesse hatten in Vārāṇasī Land zu kaufen, um so womöglich an der großangelegten Rekonstruktion von Kāśī Teil zu haben. Ebenso sind die Tīrthapaṭas wichtige Zeugen aus jener Zeit, denn sie veranschaulichen die tiefe, religiöse Ehrfurcht, die die Kachhawa-Fürsten vor der Pilgerstadt Vārāṇasī empfunden haben müssen. So erscheint es kaum verwunderlich, dass sie daran interessiert waren, dem Glanz von Kāśī ein Denkmal zu setzen bzw. an dessen Aufrechterhaltung teilzuhaben.

191 Bahura/Singh 1990, S. 17.

192 Gengnagel 2011, S. 17–18.

3. Vergleiche sakraler Landschaftsdarstellungen von Vārāṇasī

Das 3. Kapitel widmet sich weiteren Darstellungen der Pilgerstadt Vārāṇasī, die ebenfalls dem Korpus religiöser Karten angehören. Das erste Bildbeispiel zählt zu den gedruckten Karten aus dem späten 19. Jh. und bei dem zweiten Beispiel handelt es sich, genau genommen, um ein Relief, aus der gleichen Epoche. Da Letzteres jedoch wie eine Karte fungiert, ist es gerechtfertigt, dieses Werk quasi als „dreidimensionale Karte“ anzusehen. Mit dem Vergleich dieser zwei Objekte sollen Unterschiede und Gemeinsamkeiten zum Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) herausgearbeitet werden und so einen Ausblick auf den weiteren Verlauf der Kartenproduktion von Vārāṇasī ermöglichen.

3.1 Saptapurīyātrādīprakāśapatra (1873)

Das Bild (Abb. 31) zählt, wie bereits erwähnt, zur Kategorie der gedruckten religiösen Karten, die vor allem ab der zweiten Hälfte des 19. Jh. in Vārāṇasī verbreitet waren.¹⁹³ Dieser allmähliche Umstieg von handgemalten zu gedruckten Karten ist vor allem den neuen technischen Errungenschaften dieser Zeit zuzuschreiben. Der westliche Einfluss der britischen Besatzungsmacht hat hierbei eine bedeutende Rolle gespielt. Durch die neue Technik konnten in kürzester Zeit eine große Anzahl an Karten und anderen Dokumenten hergestellt werden. Diese rasche Vervielfältigung war auch besonders für die Verbreitung der Bildkarten von großem Vorteil. Die Karten waren nun nicht mehr wie früher vorrangig einer Elite zugänglich, wie es bei den handgemalten großformatigen Karten meist der Fall war, sondern wurden fortan auch als Souvenir für Pilgertouristen genutzt.¹⁹⁴

¹⁹³ Neben dem „Saptapurīyātrādīprakāśapatra“ zählen zu den ältesten gedruckten Exemplaren auch „Kāśīdarpaṇa“ von Kailāsanātha Sukula, von 1876 und „Kāśīdarpaṇapūrti“ von Kṛṣṇacandra Śarmā, aus dem Jahr 1877. Gengnagel 2011, S. 17.

¹⁹⁴ Ein Indiz dafür wäre beispielsweise die Tatsache, dass die Karte „Kāśīdarpaṇa“ von Kailāsanātha Sukula von 1876 5000 Mal abgedruckt wurde. Diese Informationen basieren auf einem persönlichen Gespräch mit Jörg Gengnagel, sowie auf dessen Vortrag vom 24. 5. 2012, am Institut für Südasiens-, Tibet- und Buddhismuskunde (ISTB) Wien.

3.1.1 Inschriften

Die Karte Saptapurīyātrādīprakāśapatra, von der zwei Fassungen vorliegen (Abb. 31, 83),¹⁹⁵ wurde, wie die Inschrift¹⁹⁶ belegt, 1873 von Śrīyatta Bābū Jaṅgabahādur Siṃha aus Citaīpur¹⁹⁷ gestiftet.¹⁹⁸ Am unteren Ende der Karte findet sich folgende Angabe: „*citaīpura ke śrīyuta bābū jaṅga bahādura siṃha ke ājñānusāra rāmakṛṣṇa dīkṣita jī ke saṃmatī se govinda raghunātha thate ke ājñānusāra viśvanātha balhe ne banārāsa ke akhbāra ke chāpekhāne me chapavāyā. san 1873.*“¹⁹⁹ Aus dem Text geht auch hervor, dass ein gewisser Rāmakṛṣṇa Dīkṣita, ein „Touristenführer“ für Pilger, an der Anfertigung der Darstellung beteiligt war. Govinda Ragunātha Thate, der Eigentümer und Herausgeber des Banāras Akhbār Zeitungsverlags, publizierte diese schließlich. Auf der Karte finden sich auch eine genaue Erklärung zum Titel sowie weiterführende Informationen für Pilger: „*kāśyām kāśīrahasyādīgramtham pramāṇena vasaṃtādīkratau saptapurīyātrādīprakāśapatram.*“²⁰⁰ Gengnagel übersetzt wie folgt: „The published document (*prakāśapatra*) concerning the pilgrimage to the Seven Cities etc. in Kāśī [that is performed] in each season beginning in spring (*vasanta*) [relying] on the *Kāśīrahasya* and other books as its scriptural authority.“²⁰¹

195 Es gibt eine gemalte Version in Farbe und eine schwarz-weiß Lithographie. Vom Inhalt her sind beide Karten gleich, es gibt aber ein paar kleinere Unterschiede bei den Inschriften sowie bei manchen Bildelementen, beispielsweise an den Köpfen und Beinen des Stieres oder an den verschiedenen Formen der Bäume zu erkennen. Diese Arbeit stützt sich vorwiegend auf die Untersuchung der kolorierten Kartenfassung, bezieht jedoch die Lithographie, vor allem in Bezug auf die Inschriften, ebenfalls mit ein. Möglicherweise handelt es sich bei einer der beiden um einen Prototyp, der für eine spätere Vervielfältigung entwickelt wurde. Gengnagel vermutet, dass die Lithographie zuerst angefertigt wurde, und die farbige Fassung eine Kopie ist. Letztendlich muss diese Frage aber, aufgrund von Mangel an Beweisen, offen bleiben. Gengnagel 2011, S. 151.

196 Die Inschriften in Devanāgarī-Schrift sind teilweise in Hindī und Sanskrit verfasst und weisen zudem lokale sprachliche Eigenheiten auf. Gengnagel 2011, S. 153.

197 Ein kleines Dorf, südöstlich von Vārāṇasī gelegen. Gutschow 2006, S. 51.

198 Gengnagel 2011, S. 153–155. Gutschow 2006, S. 50–51.

199 Gengnagel 2011, S. 153.

200 Gengnagel 2011, S. 153–154.

201 Gengnagel 2011, S. 153.

Um ein besseres Verständnis der Karte zu gewährleisten, gibt es noch eine Zusatzinformation, in Hindi, am Rand der linken unteren Bildhälfte: „*is ke pariñārtha choī sī kāśīyātrākālpalātā milane ke do sthāna, prathama iṣṭeśana maṣṭar ke baṃgale par, dvitīya maṃgalāgaurī banāra[sa] akhbāra ke chāpekhāne meṃ.*“ Daraus geht hervor, dass eine Broschüre namens „Kāśīyātrākālpalātā“ beim Bahnhofsvorsteher oder beim Zeitungsverlag „Banāras Akhbār Press“ bei Maṅgalagaurī erhältlich ist. Gengnagel 2011, S. 154.

3.1.2 Aufbau und Inhalt

Die vorliegende rechteckige Bildkarte, mit den Maßen 72 x 76 cm, zeigt Vārāṇasī und ihr heiliges Territorium (Abb. 31). Dieses ist in einen, von Bäumen und anderen Pflanzen umsäumten, Kreis eingeschrieben, dessen Außenlinie die Pilgerroute Pañcakrośīyātrā bildet. Mit ihrer speziellen Form erinnert die Karte an das Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A), nur dass diese Darstellung einen exakten Kreis zeigt. Gutschow sieht gerade in dieser vollkommenen Form ein überzeugendes Argument, das Saptapurīyātrādīprakāśapatra als Maṇḍala zu bezeichnen.²⁰² Er ist zudem der Meinung, dass es sich hierbei um die erste Abbildung der Pilgerstadt handelt, in der die Ideal-Vorstellung eines Maṇḍalas verwirklicht wurde. Es ist schwer festzustellen, ob der Künstler tatsächlich ein solches Konzept geplant hatte. Die ideale runde Form und die ziemlich symmetrische Anordnung im Kreis könnten jedenfalls vom Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A), das viel früher entstanden ist, vermutlich sogar in der ersten Hälfte des 18. Jh., beeinflusst worden sein. Diese kreisförmige Gestaltung ist jedenfalls bei späteren Darstellungen vermehrt zu sehen (Abb. 84).²⁰³ Besonders aber bei den modernen Pilgerkarten, die ab dem 20. Jh. hergestellt wurden und auch heute noch produziert werden, dürfte sich diese Form sogar zu einem typischen Bestandteil der sakralen Landschaft von Vārāṇasī entwickelt haben (Abb. 32).

Die drei Flüsse innerhalb des Kreises unterteilen das heilige Feld in vier Sequenzen. Der Flussverlauf der Gaṅgā erstreckt sich von links nach rechts über die gesamte Kreisfläche und liegt etwas unterhalb der Mitte. Die Tempel sind alle im oberen Kreissegment angeordnet. Zwölf Schreine befinden sich im Mittelteil und die restlichen vier werden von den Flüssen Asī (links) und Varāṇā (rechts) abgeschnitten.

Die meisten der 19 dargestellten Tempel²⁰⁴ liegen innerhalb des heiligen Feldes

²⁰² Gutschow 2006, S. 50.

²⁰³ Siehe auch andere gedruckte religiöse Karten aus dieser Zeit, wie beispielsweise „Kāśīdarpaṇa“ von Kailāsanātha Sukula, von 1876 und „Kāśīdarpaṇapūrti“ von Kṛṣṇacandra Śarmā, aus dem Jahr 1877.

²⁰⁴ Gengnagel listet folgende Namen der Schreine und Figuren in und um den Kreis, die durch beiliegende Inschriften gekennzeichnet sind: 1. *bhīmacamḍī*, 2. *dehalīvināyaka*, 3. *rāmeśvara-ayodhyā*, 4. *kardameśvara*, 5. sitzender Löwe, mit der Inschrift *śrī bābū jaṃga bahādura siṃha durgābāga me kardameśvara kī saṛaka*, 6. *ayutabhujādevī*, 7. *asimādhava*, 8. *dvārātīśvara*, 9. *dhumḍhīrājā*, 10. *annapūrnā*, 11. *viśveśvara*, 12. *mathureśvara*, 13. *mathurātīrtha*, 14. *ādikeśava*, 15. *asisaṃgama*, 16. *saṃgameśvara*, 17. *daśāśvamedheśvara*, 18. *maṇikarṇikeśvara*, 19. *gabhatīśvara*, 20. *varaṇasaṃgameśvara*, 21. *varaṇasaṃgama*, 22. männliche sitzende Figur, mit der Inschrift *saptarṣīyātrā* darunter, 23. *kapiladhārā mo*

(Abb. 85). Nur drei sind am äußeren Rand der Pañcakroṣṭyātrā angeordnet und bilden zusammen ein Dreieck. Die Spitze wird dabei durch den Dehalīvināyaka Tempel (Nr. 2) geformt, der auch in Wirklichkeit einen wichtigen Punkt an dieser Pilgerroute markiert. Die anderen beiden Schreine liegen in etwa auf einer Ebene mit der obersten Reihe der Tempel im Mittelfeld. Genau an diesen Punkten scheinen auch die Flüsse Asī und Varāṇā zu entspringen.

Im unteren Kreissegment ist ein weißer zweiköpfiger Stier dargestellt, von dessen Rücken sieben menschliche Arme herabhängen. Eine derartige Abbildung ist äußerst ungewöhnlich, sie konnte bis jetzt noch nicht vollkommen entschlüsselt werden. Durch die Inschrift neben dem Tier geht lediglich hervor, dass es sich um eine Verkörperung des *dharma* – ein zentraler Begriff im Hinduismus, der in etwa Gesetze, religiöse Pflichten sowie Ethik und Moral umfasst – handelt.²⁰⁵ Die sieben Arme könnten eine Anspielung auf den Titel der Karte sein, da *saptapurī* für die sieben heiligen Städte,²⁰⁶ zu denen auch Kāśī zählt, steht.

Innerhalb des Kreises besticht das Bild durch einen ähnlichen Grundaufbau wie das Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A), abgesehen davon, dass das Kāśīkṣetra durch die geringe Anzahl der Tempel doch recht überschaubar wirkt. Auch beim Saptapurīyātrādīprakāśapatra blickt der Betrachter über die Gaṅgā, die im unteren Teil dargestellt ist, auf die sakrale Landschaft. Die Flüsse Asī und Varāṇā sind ebenso zu beider Seiten des Feldes abgebildet, münden aber in einem schrägen Winkel in den heiligen Fluss, im Gegensatz zum Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A), wo sie als zusätzliche Begrenzungslinien des Kṣetras fungieren. Zudem ist die Karte auch nicht genordet, sondern nach Westen ausgerichtet. Die Orientierung gleicht

vr̥ṣabhadhvajeśvara und 24. *vaśiṣṭeśvara*. Gengnagel 2011, S. 155–157. Auch Gutschow zählt alle Inschriften der Schreine auf, aber mit einem Unterschied: Anstatt *kardameśvara* (Nr. 4 bei Gengnagel) gibt er die Inschrift *dvārātīśvara* an und anstelle der *ayutabhujādevī* (Gengnagel: Nr. 6) die Inschrift *kardameśvara*. Gutschow 2006, S. 52.

Der Schrein der Ayutabhujādevī wurde jedoch von Jörg Gengnagel im Dorf Citaīpur, an der Pañcakroṣṭyātrā, lokalisiert, nicht weit vom Kardameśvara Tempel entfernt. Gengnagel 2011, S. 154. Die Anordnung nach Gutschow, der die Ayutabhujādevī im Mittelteil des Kāśīkṣetras platziert hat, erscheint damit nicht nachvollziehbar. Die einzige Erklärung wäre, dass bei den zwei verschiedenen Versionen der Karte die Reihung der Tempel unterschiedlich ist. Da Gutschow jedoch nicht klarstellt, welche Version er beschreibt, muss diese Frage wohl offen bleiben.

205 Folgende Inschriften befinden sich links und rechts des Stieres: *cāturamāsyā mahātme skaṃdapurāṇokte dharmasvarūpaṃ*. Rechts: *is kāśī rūpī parama dharmo kī vīdhi jñānarūpī kuṃjī bālakṣṇajī ke samīpa prāpta ho vegī hasbe rādhākṣṇa upādhyā mahalle rāṇāmahalla*. Gengnagel 2011, S. 157. Leider gibt er dafür keine genaue Übersetzung an.

206 Die sieben heiligen Städte sind: Mathurā, Ayodhyā, Dvārakā, Viṣṇukāñcī, Avanti, Māyā/Haridvār und Kāśī. Sie werden im Kāśīrahasya (13, 45) namentlich erwähnt. Der Besuch einer dieser sieben Städte soll die Befreiung, *mokṣa*, aus dem Wesenskreislauf ermöglichen. Gengnagel 2011, S. 158.

damit dem Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A).

Außerhalb des Kreises ist im unteren Bildfeld eine zentrale Gottheit dargestellt, die auf beiden Seiten von einer Figurengruppe umschlossen wird.²⁰⁷ Die Hauptfigur befindet sich dabei mit dem Dehalīvināyaka Schrein auf einer gemeinsamen Linie. Über dem Kreis sind ein Tiger und eine springende Gazelle sowie weitere Bäume und Palmen dargestellt.

Dieser Außenbereich wirkt jedoch, mit Ausnahme der drei Tempel an der Pañcakroṣṭyātrā, vom heiligen Feld stark separiert und ohne jeglichen Bezug dazu. Die Pflanzen, die rund um den Kreis platziert sind, und, wie eine Art Mauer, alles außerhalb des Kāśīkṣetras abschirmen, verstärken diesen Effekt zusätzlich. Beim Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) dagegen nimmt das heilige Feld beinahe die ganze Fläche der Karte ein, außerhalb der roten Begrenzung der Pañcakroṣṭyātrā ist nichts dargestellt. Bei beiden Karten entsteht der Eindruck, als würde die Stadt einen eigenen Kosmos bilden, der für sich steht. Beim Saptapurīyātrādīprakāśapatra stellen aber zumindest die drei Schreine, die außerhalb des Kreises, an der Pañcakroṣṭyātrā liegen, eine Verbindung zu dieser Außenwelt her.

Die einzelnen Tempel erscheinen wie beim Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) zunächst alle sehr ähnlich, doch bei genauerer Betrachtung lassen sich anhand der Größen und der Dachkonstruktionen einige Variationen feststellen. Die Gestaltung der Formen zeigt zudem Übereinstimmungen mit dem Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A). Die Schreine wirken sehr vereinfacht, sie sind flach, ohne jegliche Anzeichen von dreidimensionalem Raum, und mit roten Fahnen auf den Dächern geschmückt (Abb. 31). Auf die Darstellung profaner Bauten sowie auf die Architektur der berühmten Ghāṭs von Vārāṇasī wurde auch hier gänzlich verzichtet. Jedoch finden sich in dem Bild nicht einmal Hinweise auf die Bauten am Flussufer. Die gesamte Darstellung wirkt somit viel reduzierter als das Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A). Nur die essentiellen Elemente der sakralen Landschaft bzw. Elemente, die für den Auftraggeber von Bedeutung waren, wurden hier abgebildet. Durch diese möglichst einfach gehaltene Anordnung bekommt der Betrachter aber einen guten Überblick über die wichtigsten Charakteristika der Pilgerstadt.

207 Die Figuren sind mit folgenden Namen betitelt (die Nummerierung folgt der Auflistung von Gengnagel bzw. der Umrisszeichnung von Anil Basukala): 26. *dehalīvināyaka*, 27. *rāmakṛṣṇadīkṣita*, 28. *viśveśvara*, 29. *vibhramagaṇa*, 30. *sambhramagaṇa* und 31. *daṇḍapāṇī*. Gengnagel 2011, S. 157.

Eine andere Gemeinsamkeit zum Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) betrifft die Ausstattung mit zusätzlichen Details wie beispielsweise die zahlreichen Pflanzen innerhalb und außerhalb des Kreises oder die Fische und Schildkröten in den Flüssen. Pilger, Asketen, Paṇḍits oder Szenen des alltäglichen Lebens sind jedoch keine dargestellt. Lediglich ein ṛṣi, ein Heiliger, der rechts zwischen zwei Schreinen kniet und Opfergaben darbietet, ist im linken Bildfeld des Kreises zu sehen.

Bezüglich der Anordnung wäre auch noch zu bemerken, dass der Viśveśvara (Nr. 11) unter den übrigen 19 Tempeln weder durch seine Größe oder Gestalt noch durch seine Position hervorgehoben ist. Auf die Betonung des religiösen Zentrums von Vārāṇasī wurde in diesem Fall kein Wert gelegt. Der einzige Hinweis auf die Bedeutung von Viśveśvara ist eine auf einem Thron sitzende Figur in der Mitte des unteren Bildteiles, die den „Herr des Alls“ in menschlicher Gestalt verkörpert.

3.1.3 Funktion und Rolle des Auftraggebers

Eine besondere Rolle spielt allerdings der Schrein der Ayutabhujādevī (Nr. 6), im rechten oberen Kissegment, links vom Aśī Fluss. Der Tempel ist einer Form von Durgā gewidmet, die im Bild von ihrem Reittier, einem Löwen bewacht wird. Der Schrein existiert auch in der Realität, in dem kleinen Dorf Citaīpur, an der Pañcakrośīyātrā (Abb. 87).²⁰⁸ Eine Inschrift beim Eingang zum Grundstück des Tempels bestätigte, dass dieser von der Familie von Jaṅg Bahādur Singh, der auch die Karte Saptapurīyātrādīprakāśapatra in Auftrag gegeben hatte, gestiftet wurde. Es wäre möglich, dass Jaṅg Bahādur Singh mit der Herstellung der Karte die Errichtung des Durgā Tempels als Teil der Pañcakrośīyātrā legitimieren wollte. Einen endgültigen Beweis, der diese These stütze, gäbe es, laut Gengnagel, aber nicht.²⁰⁹ Heutzutage ist der Schrein etwas verwahrlost und wird kaum noch von Pilgern aufgesucht, vermutlich auch, da er ein wenig abgelegen ist.

Auch Gutschow hält die Theorie, dass die Anfertigung der Karte mit der Installation des Tempels in Verbindung steht, für durchaus wahrscheinlich.²¹⁰ Seit den 1770er Jahren wurden nämlich immer wieder Versuche unternommen, nicht

²⁰⁸ Gengnagel 2011, S. 154.

²⁰⁹ Gengnagel 2011, S. 154.

²¹⁰ Gutschow 2006, S. 54.

nur alte Heiligtümer, die einst Teil der sakralen Landschaft waren, zu reinstallieren, sondern auch um gezielt neue Schreine zu errichten. Mit dieser möglichen Intention des Auftraggebers würde die Karte eine weitere Gemeinsamkeit zum Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) aufweisen. Denn bei beiden Werken sollte gezielt ein Idealbild von Kāśī konstruiert werden, und die Auftraggeber wollten damit wahrscheinlich nicht nur der Stadt ein Denkmal setzen, sondern gewissermaßen auch sich selbst.

3.2 Relief von Kāśī am Pañcakrośī Tempel in Vārāṇasī

Der Pañcakrośī Mandir befindet sich im Viertel Golā Gallī, inmitten der Stadt Vārāṇasī.²¹¹ Er liegt direkt über einem *dharamśālā*, ein Gästehaus für Pilger oder Obdachlose, von dem aus man den Tempel betritt. An diesen schließen sich weitere Gebäude an, unter anderem auch eine Wohnstätte des Priesters, der den Tempel betreut. Der Pañcakrośī Mandir besteht aus einem Maṇḍapa mit flachem Dach, getragen von mehreren Säulen, als Eingangsbereich im Osten, und an der Westseite aus einem Garbhagrha, der Hauptkammer des Tempels, die mit einem hohen Śikhāra versehen ist (Abb. 88). Die großflächige Plattform des Maṇḍapa hat eine besondere Funktion, sie dient als Rastplatz, an dem sich der Pilger nach seiner Umrundung des Tempels kurz ausruhen kann, bevor er sich zum inneren Heiligtum begibt.

Bezüglich der Datierung liegen keine Informationen vor. Gutschow vermutet, dass der Tempel im 19. Jh., wahrscheinlich in den 1870ern errichtet wurde.²¹² Seine zeitliche Einordnung begründet er mit dem Vergleich einer gedruckten Karte, mit dem Namen „Kāśīdarpaṇaputri“ von Kṛṣṇacandra Śarmā, aus dem Jahr 1877. Sowohl die Karte als auch der Tempel würden nach Gutschow darauf abzielen, die sakrale Landschaft der Pilgerstadt möglichst genau wiederzugeben.

²¹³ Ob dieses Argument für eine Datierung ausreichend ist, sei dahingestellt. Auch die Stiftung des Tempels ist nicht wirklich geklärt.²¹⁴

²¹¹ Gutschow 2006, S. 122.

²¹² Gutschow 2006, S. 121.

²¹³ Gutschow 2006, S. 121.

²¹⁴ Der amtierende Priester des Pañcakrośī Mandirs, Puruṣottam Dīkṣita, behauptet, dass schon sein Urgroßvater als Priester im Tempel tätig war und später sein Großvater. Diesem hätten die Verwalter des Tempels, Angehörige des Malhotra Klans, die Aufgabe übertragen. Die Malhotras wiederum beteuern, dass ihre Vorfahren einst den Tempel erbaut hätten. Bei einer Inschrift am Tempel, aus dem Jahr 1972, ist die Rede von einer „Kāśīdevī“, die das Bauwerk in Gedenken an ihren Mann, einen Goldschmied, gestiftet hätte. Gutschow 2006, S. 121–122.

3.2.1 Funktion des Tempels

Der Pañcakrośī Mandir beherbergt an seinen Außenwänden sowie im Inneren Reliefs von Gottheiten und Tīrthas, die alle zusammen das Kāśīkṣetra symbolisieren (Abb. 89, 90).²¹⁵ Insgesamt sind 274 Figuren in Nischen und 27 weitere Gottheiten beim Eingang sowie im Inneren des Tempels abgebildet. Ungefähr ein Drittel davon (104 Reliefs) repräsentiert Heiligtümer, die man auch bei einer Umwandlung der Pañcakrośīyātrā besucht. Davon leitet sich auch der Name „Pañcakrośī Mandir“ ab. Um die Gesamtheit der sakralen Landschaft erfassen zu können, muss man den Tempel umrunden. Man kann hier gewissermaßen also von einer „dreidimensionalen“ Karte sprechen.²¹⁶ Im Gegensatz zu zweidimensionalen Karten birgt der der Pañcakrośī Mandir allerdings einige Vorteile.

Die Umwandlung des Tempels gilt nämlich als Umrundung des Kāśīkṣetras. Beim Besuch des Tempels erspart sich der Pilger jedoch die mühsame 6-tägige Pilgerfahrt, die rund um die Stadt führt. Somit bietet der Pañcakrośī Mandir auch Blinden sowie alten und gebrechlichen Menschen die Möglichkeit, Kāśī zu umrunden und ihre wichtigsten Tīrthas zu besuchen.

3.2.2 Anordnung der Reliefs und Skulpturen – Abfolge beim Ritual

Die meisten Figuren sind mit Inschriften betitelt, jedoch weisen einige starke Abnutzungserscheinungen auf bzw. sind mit dicken Farbschichten überzogen, wodurch 30 Inschriften nicht mehr zu identifizieren sind.²¹⁷ Generell ist der Zustand allerdings gut. Vier Nischen besitzen überhaupt keine Inschrift.

An jedem der vier Eckpfeiler des Tempels sind 13 Nischen dargestellt.²¹⁸ Im Eingangsbereich (Abb. 90) gibt es insgesamt 38 Nischen, wovon 8 etwas größer sind und Vollplastiken, die man auch herausnehmen kann, beherbergen. Die Wände, die das Garbhagrha mit dem Maṇḍapa verbinden, beinhalten jeweils 25 Nischen. Die restlichen sechs tragenden Wände des Garbhagrha sind mit jeweils 20 Nischen versehen, im Nordwesten allerdings mit nur 19. Die Pilaster beim

²¹⁵ Gutschow 2006, S. 121.

²¹⁶ Gutschow bezeichnet den Tempel als „built map“. Gutschow 2006, S. 121.

²¹⁷ Gutschow 2006, S. 136.

²¹⁸ Gutschow 2006, S. 128–129.

südlichen Eingang und bei dem nördlichen Tor (das Tor ist nur angedeutet, man kann es allerdings nicht betreten) weisen jeweils 10 Nischen auf. Der westliche Mauervorsprung ist mit 42 Nischen ausgestattet, wobei sich davon 5 in weitere kleinere Nischen unterteilen. Diese symbolisieren die 56 Vināyakas und die 64 Yoginīs. Im Inneren des Garbhagṛha sind 16 gewölbte Nischen auf zwei Ebenen in den Ecken dargestellt, die Westwand ziert eine zentrale Nische mit den drei Hauptgottheiten Mādhava (in der Mitte), eine Form von Kṛṣṇa bzw. Viṣṇu, Mahālakṣmī (rechts), seine Gemahlin, und Bhūdevī (links), eine Erdgöttin.²¹⁹ In der Mitte des Raumes befindet sich das Dvādaśajyotirliṅga, „das Liṅga des grenzenlosen Lichts“, welches von 11 kleinen Liṅgas umgeben ist. Dieses Liṅga ist Viśveśvara gewidmet.²²⁰ Somit nimmt auch beim Pañcakroṣṭi Mandir Viśveśvara eine zentrale Stellung ein, ähnlich wie beim Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A).

Bei einer rituellen Umrundung des Tempels werden die Pilger vom Priester angeführt, der mit seinem Zeigefinger von einer Nische zur nächsten deutet und so einem bestimmten, sehr komplexen Programm folgt (Abb. 91).²²¹ Während dieses Vorgangs ruft er außerdem die einzelnen Namen der Götter in den Nischen auf. Problematisch ist allerdings, dass die Rezitation des Priesters teilweise nicht mit den Inschriften der Reliefs übereinstimmt (Abb. 92).²²² Der Priester hat die Inschriften nämlich selbst nie gelesen, sondern lediglich die Tradition seines Großvaters übernommen. Die Abfolge beim Ritual beginnt im Osten, beim Eingang zum Garbhagṛha.²²³ Der Priester deutet dabei auf die Nischen 4-16, am süd-östlichen Pilaster, dann fährt er an der Südseite fort, schließlich führt er seine Rezitation an der West- und danach an der Nordseite fort, bis er wieder beim Eingangsbereich im Osten angelangt ist. Das Ritual endet mit der Huldigung der Götter im Inneren des Tempels. Der Verlauf wirkt sehr willkürlich, da der Priester mit seinem Finger in unregelmäßigen Abständen auf und ab fährt. Gutschow konnte kein zugrundeliegendes Konzept hinter der Ritualabfolge ausfindig machen.²²⁴

219 Zur genauen Gestaltung und Anordnung der zentralen Nische, siehe Gutschow 2006, S. 134.

220 Gutschow 2006, S. 134.

221 Gutschow 2006, S. 132.

222 Gutschow 2006, S. 136.

223 Gutschow 2006, S. 132.

224 Gutschow 2006, S. 132.

3.2.3 Die Repräsentation der Pañcakrośīyātrā

Von den 301 dargestellten Heiligtümern des Tempels ist die Pañcakrośīyātrā mit insgesamt 104 Reliefs (von 108 bzw. 128 Tīrthas)²²⁵ vertreten.²²⁶ Davon befinden sich 96 an den Außenwänden des Tempels und die übrigen 8 an der Ostwand im Eingangsbereich sowie im Inneren Sanktum. Folgende vier Tīrthas sind nicht dargestellt: Vṛṣabadvajeśvara (bei Kapiladhārā), Saṅgameśvara (bei Ādikeśava), Varāṇatīrtha (bei Rāmeśvara) und Maṇikarṇikādevī.²²⁷ Warum diese vier Heiligtümer fehlen, ist letztlich nicht geklärt. Möglicherweise sind sie aber im Laufe der Zeit verloren gegangen oder sie befinden sich unter den 30 Reliefs, die nicht mehr identifiziert werden können. Andere Gottheiten und Liṅgas sind wiederum mehrmals dargestellt.²²⁸ Aber auch in der Realität sowie beim Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) findet man Tīrthas vor, die vielfach auf der Pañcakrośīyātrā vertreten sind.

Die Anordnung der 104 Heiligtümer stimmt nur abschnittsweise mit der Nummerierung aus dem Kāśīkhaṇḍa überein.²²⁹ Die erste Station, Maṇikarṇikeśvara beginnt zwar wie die Rezitation des Priesters im Ostteil, nach den ersten drei Stationen müsste der Pilger allerdings schon auf die Südseite des Tempels wechseln, um fortzufahren. Um die ersten 14 Stationen zu erreichen, hätte der Pilger den Tempel komplett zu umrunden und um die gesamte Pilgerroute nach der vorgegebenen Reihenfolge zu durchlaufen, wäre sogar eine zweifache Umwandlung nötig. Warum die abgebildeten Heiligtümer der Pañcakrośīyātrā nicht mit den Vorgaben des Kāśīkhaṇḍas übereinstimmen, dafür hat Gutschow keine Erklärung.²³⁰

Da jedoch in etwa nur ein Drittel aller Darstellungen Teil der Pañcakrośīyātrā sind, wäre durchaus anzunehmen, dass der Tempel ursprünglich ein anderes

225 Kedernāth Vyās listet 128 Heiligtümer auf, die ein Pilger beim Umrunden der Pañcakrośīyātrā zu besuchen hat. Siehe dazu Kapitel 2.4.1..

1929 gab der Großvater des Priesters am Pañcakrośī Mandir eine Broschüre für Pilger namens „Śrī Kāśī Dyānmālā“, heraus, in der alle Tīrthas der Pañcakrośīyātrā aufgelistet sind. In diesem Heft sind sogar 143 Heiligtümer verzeichnet. Gutschow 2006, S. 137–138. Dies zeigt, dass die genaue Anzahl an Schreinen eigentlich nicht eindeutig geklärt ist, da immer wieder neue Tīrthas ergänzt wurden und andere wiederum verloren gegangen sind.

226 Gutschow 2006, S. 137–138.

227 Das vierte fehlende Heiligtum erwähnt Gutschow nicht, aber aus seiner Auflistung der am Pañcakrośī Mandir dargestellten Tīrthas lässt sich schließen, dass Maṇikarṇikādevī dieses fehlende Glied ist. Zur Auflistung von Gutschow, siehe Gutschow 2006, S. 229.

228 Der Liṅga Someśvara ist beispielsweise in vier Nischen abgebildet.

229 Gutschow 2006, S. 229–230.

230 Gutschow 2006, S. 230.

Konzept verwirklichen sollte. Womöglich sollte das Bauwerk alle wichtigen Tīrthas von Kāśī repräsentieren, und erst im Nachhinein beschloss man den Hauptzweck des Tempels diesem Pilgerweg zu widmen. Damit wäre auch eine korrekte Anordnung der Nischen, die die Pañcakrośīyātrā symbolisieren, nicht wesentlich.

Die fünf wichtigen Haltepunkte der Pañcakrośīyātrā werden dafür in der korrekten Reihenfolge vom Priester aufgerufen. Die meisten davon befinden sich zudem an markanten Punkten am Tempel: 1. Kardameśvara (Nr. 41 nach der Rezitation des Priesters, an der Südseite, die 1. Tafel der obersten Nischenreihe), 2. Bhīmacaṇḍī (Nr. 67, in der Mitte, über dem Südportal), 3. Rāmeśvara (Nr. 165, an der Westwand, die letzte Tafel der obersten Reihe; Dieses Relief erstreckt sich zudem über zwei Nischen), 4. Pāśapāṇivināyaka (Nr. 194, an der Nordwand, die zweite Tafel in der untersten Reihe, neben der Tür) und 5. Kapilamuni/Vṛṣabhadhvaja²³¹ (dieser ist einer der vier fehlenden Heiligtümer).²³² Beim Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) oder bei der religiösen Karte Saptapurīyātrādīprakāśapatra sind diese fünf Haltestationen überhaupt nicht markiert.

Generell wäre noch zu bemerken, dass nicht nur die Abwesenheit bzw. die vielfache Darstellung mancher Heiligtümer ungeklärt erscheint. Schwierigkeiten bereitet nämlich auch die Tatsache, dass gewisse Tīrthas abgebildet sind, die im Kāśīkhaṇḍa gar nicht erwähnt werden.²³³ Ein Beispiel hierfür wäre der Schrein Mātrīśvara (Nische Nr. 251) (Abb. 93): In der Nische ist ein Wasserbecken dargestellt. Gutschow erwähnt an dieser Stelle einen Brunnen, in der Nähe des Mātrikuṇḍa, der erst 1940 gefüllt wurde. Seine Theorie besagt, dass dieses Heiligtum, so wie viele andere, erst nachträglich installiert wurde. Vermutlich war die Konstruktion des sakralen Raumes von Vārāṇasī noch nicht einmal im späten 19. Jh. abgeschlossen.

So ist es nicht verwunderlich, dass die religiösen Karten von Vārāṇasī jeweils eine unterschiedliche Anzahl von Schreinen, Liṅgas, Wasserbecken etc. veranschaulichen. Auch die Schwerpunkte dieser Karten sind zum Teil unterschiedlich gewichtet, nicht immer spielt der Viśveśvara eine zentrale Rolle.

²³¹ Über dem Nordtor, in der Mitte, ist allerdings ein Liṅga, mit der Inschrift *vṛṣabhadhvajaśiva*, dargestellt. Womöglich sei dieser Liṅga mit Vṛṣabhadhvaja ident, so die durchaus plausible Erklärung von Gutschow. Gutschow 2006, S. 230.

²³² Gutschow 2006, S. 230.

²³³ Gutschow 2006, S. 139–141.

Die Werke scheinen der jeweiligen Funktion bzw. den individuellen Vorstellungen der Auftraggeber angepasst worden zu sein.

Das Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) sowie die religiöse Karte Saptapurīyātrādīprakāśapatra und der Pañcakrośī Mandir weisen einige Gemeinsamkeiten auf, auch wenn sie aus unterschiedlichen Epochen und Milieus stammen: Sie zeigen alle, dass die sakrale Landschaft immer wieder Veränderungen unterzogen war, die politisch aber auch wirtschaftlich motiviert waren. Man wollte ganz bewusst die Konstruktion des sakralen Raumes immer weiter vorantreiben (bzw. rekonstruieren). Diese drei unterschiedlichen Karten veranschaulichen aber auch, dass gerade die Auftraggeber, mag auch nicht viel über diese bekannt sein, eine große Rolle in diesem Vorhaben spielten. Denn sie leisteten mit den von ihnen initiierten Werken einen wesentlichen Beitrag zur Renovatio des legendären Kāśī.

4. Die Pilgerpraxis von Vārāṇasī im Wandel politischer Entwicklungen

Das Schlusskapitel widmet sich der Pilgerpraxis von Vārāṇasī. Diese ist eng verbunden mit den politischen Veränderungen, die seit dem Beginn des sakralen Raumes eine wesentliche Rolle spielten. Vom 17. bis zum 19. Jh. wurde eine neue Spitze in diesen Entwicklungen erreicht. Das Ausmaß der sakralen Landschaft mit ihren Pilgerwegen und Tīrthas wurde während dieser Zeit festgelegt, und sollte das Stadtbild bis heute nachhaltig prägen. Die idealisierten Vorstellungen aus dem Kāśīkhaṇḍa und anderer Mahātmyās sollten als Vorbild für die zahlreichen Bauvorhaben dienen.

4.1 Die Initiierung des sakralen Raumes und die weiteren Phasen

Die Pilgerfahrt zu heiligen Orten, *tīrthayātrā*, spielt in Indien seit der Antike, aber auch heutzutage noch eine wesentliche Rolle.²³⁴ Die Beweggründe für eine solche

²³⁴ Zu den frühesten Quellen, die sich mit Pilgerreisen und heiligen Orten auseinandersetzen, zählt vor allem die Mahābhārata, die vermutlich zwischen dem 4. Jh. v. Chr. und dem 4. Jh. n. Chr. entstanden ist. Bhardwaj 1973, S. 29.

Reise konnten sehr unterschiedlich sein.²³⁵ Einer der Hauptzwecke war die Erlangung von religiösen Verdiensten. Durch die Reise zu den zahlreichen Tīrthas Indiens sollte der Pilger *mokṣa*, die Befreiung aus dem ewigen Kreislauf von Werden und Vergehen (*saṃsāra*) erzielen.

Die Tīrthas wurden seit frühester Zeit verehrt. Sie galten meist als Sitz bestimmter Gottheiten, aber auch der Aufenthalt von Asketen, Yogīs oder anderen Personen mit hohem Ansehen lockten immer mehr Menschen an solche heiligen Orte. Diese eben genannten Gründe waren, unter anderem, offensichtlich ausschlaggebend, Pilgerreisen zu fördern sowie den Ausbau des sakralen Raumes in Indien voranzutreiben.²³⁶

Im Fall der Pilgerstadt Vārāṇasī spielten vor allem politische, aber auch wirtschaftliche Gründe eine wesentliche Rolle für die Errichtung und Ausweitung der sakralen Landschaft. Archäologische und textliche Quellen zeigen vor dem Beginn der christlichen Ära keine spezielle religiöse Bedeutung für die brahmanische Tradition in der Stadt.²³⁷ Erst mit dem Ende des 3. Jahrhunderts n.Chr. kam es zu einer Veränderung, die zur Konstruktion eines sakralen Raumes in Vārāṇasī führte. Siegeln mit śivaitischen Emblemen und ein Abschnitt über Pilgerfahrten in der Mahābhārata zeugen von dieser Wandlung.²³⁸ Eingeleitet wurde die neue Periode mit dem Beginn der Gupta-Dynastie (4.-6.Jh.).²³⁹

235 Zu den unterschiedlichen Zwecken von Pilgerfahrten, siehe Bhardwaj 1973, S. 148–158.

236 Beispielsweise hatten die Verfasser des Dharmaśāstra großes Interesse daran, Tīrthayātrā zu fördern, wie folgendes Zitat von Kane illustriert: „The Vishnu Dharmashastra provides that the dharma common to all men comprises the following: forbearance, truthfulness, restraint of the mind, cleanliness, charity, control of the senses, ahimsa, obedience to elders, visiting holy places [...]“. Kane 1953, S.553-554.

237 Bakker 1996, S.33.

238 Im Tīrthayātrāparvan, ein Abschnitt über die Pilgerreise, findet sich eine Erwähnung eines Śiva Heiligtums am Rande von Vārāṇasī. Bakker 1996, S.33. Mahābhārata 3, 82, 69.

239 Besonders deutlich wird diese Transformation in einer Legende über den König Divodāsa, aus dem Purāṇa Pañcalakṣaṇa, vermutlich aus dem 5. oder 6.Jh.. Hans Bakker hat diesen Mythos folgendermaßen zusammengefasst: „Śivas mother-in-law, Menā, criticizes her son-in-law and finds him unsuitable for her daughter because of his poor man's (*daridra*) lifestyle on the Himālaya amidst ascetics who assume all kinds of forms (*viśvarūpa*). Pārvaṭī therefore asks Śiva to find another place to live. Śiva sets his mind on Vārāṇasī, which is by that time a prosperous city under the reign of King Divodāsa.

Śiva instructs a *gaṇeśvara*, named Nikumbha, to trick Divodāsa out of Vārāṇasī. Nikumbha appears to a barber in a dream and promises him prosperity if he constructs a shrine in the city-gate (*nāgarīdvār*), installs his image and starts worshipping him. Nikumbha bestows great prosperity on all his worshippers, but when the wife of Divodāsa (Suyāśas) comes and asks for a son he refuses to comply with her wish. Divodāsa becomes angry and destroys the shrine (*sthāna*) of the *gaṇapati* Nikumbha. The latter curses the city to be empty (for a thousand years). During this period of emptiness a demon (*rākṣasa*) named Kṣemaka lives in Vārāṇasī. When Divodāsa and his subjects have left Vārāṇasī, Śiva moves in and builds his residence (*pada*).

Pārvaṭī does not like the place (*gr̥haviśmayāt*, because of uneasiness with the new situation?), but

Im 11. und 12. Jh. erlebte die Stadt dann eine neue Blütezeit und wurde politische Hauptstadt der mächtigen Gāhaḍavāla-Dynastie, die eine weitere Form des sakralen Raumes, nämlich ein religiöses Königszeremoniell, etablierte.²⁴⁰ Der Wohlstand zog jedoch auch die muslimischen Eroberer an, die die Stadt und die meisten ihrer Tempel zerstörten.²⁴¹ Die Ruinen der alten Hindu-Tempel dienten häufig als neues Fundament für Moscheen wie auch im Fall des berühmten Viśveśvara Tempels.²⁴² Die Folgen dieser Vernichtung waren immer neue Konflikte zwischen Hindus und Muslimen, die auch heute noch spürbar sind. Ab dem 13. und 14. Jh. setzte dann schließlich ein Prozess des Wiederaufbaus ein, welcher das Bild von Vārāṇasī mit all ihren Tīrthas bis heute geprägt hat. „In these circumstances it is no surprise that emphasis was laid on Vārāṇasī's character as an eternal mythic city. [...] It seems that the ruin of old Vārāṇasī was just the required condition to stimulate the Hindu imagination.“, so Bakker.²⁴³ Im Zuge dieser Renovatio entstand auch der Kāśīkhaṇḍa, einer der umfangreichsten Texte, aus dem 14. Jh., der voller mythologischer Berichte rund um die Pilgerstadt ist. Im Laufe der Zeit wurden die darin enthaltenen Legenden immer mehr ausgeweitet und um einige neue Tīrthas und Pilgerwege ergänzt. Im frühen 17. Jh. wurde der Ausbau von Vārāṇasī weiter vorangetrieben.²⁴⁴ Dabei spielten besonders die Rājputen Könige eine wichtige Rolle. Einer von ihnen war Rāja Man Singh I. (reg. 1550-1614) von Jaipur, der sich 1585, als einer der ersten, einen Palast sowie ein Ghāt errichten ließ. Bald folgten weitere Herrscher von Rājasthān, die es ihm gleich taten. Zwischen 1669 und 1673 fanden unter der Fremdherrschaft des Großmoghuls Aurangzeb (reg. 1658-1707) großangelegte Zerstörungen statt, denen unter anderem auch der Viśvanātha Tempel zum Opfer

Śiva declares that he will never leave Vārāṇasī. His palace (*grha*) is therefore known as *Avimukta*.“

Bakker 1996, S.33–34. Siehe auch Bakker 1993, S. 23–24 sowie Bakker 2004, S. 187–195 (Skandapurāṇa II, 26, 26–68.)

240 Bakker 1996, S. 39.

241 Bakker 1996, S. 41.

242 Greaves beschreibt in seiner, um die Jahrhundertwende entstandenen Monographie Vārāṇasīs zahlreiche bedeutende Tempel und Heiligtümer der Stadt. Dabei schildert er auch seine Eindrücke über die Reste des alten Viśveśvara Tempels, die teilweise noch an der Rückwand der Jñānavāpī Moschee zu erkennen sind, von der einstigen Pracht des Tempels zeugen: „At the back of the mosque and in continuation of it are some broken remains of what was probably the old Bishwanath Temple. It must have been a right noble building; there is nothing finer, in the way of architecture in the whole city, than this scrap. A few pillars inside the mosque appear to be very old also.“ Greaves 2003, S. 80.

243 Bakker 1996, S.43.

244 Gutschow 2006, S. 34.

fiel. Die Fundamente der alten Tempel sollten wiederum als Baugrund für Moscheen dienen. In dieser Zeit ließ Aurangzeb auch die berühmte Aurangzeb Moschee errichten, die ebenso unter dem Namen „Alamgir“ Moschee, nach dem Beinamen des Herrschers, bekannt ist. Alleine der Name dieses Bauwerks – „Alamgir“ bedeutet „Herr der Welt“ – deutet darauf hin, dass das Monument ein bewusstes Zeichen der Machtdemonstration sein sollte.

Erst ein Jahrhundert später wurden weitere Pläne zum Wiederaufbau geschmiedet.²⁴⁵ Durch die Einwilligung des Moghulherrschers konnte nach langer Zeit wieder ein Hindu-König über Vārāṇasī regieren, der jedoch nicht gänzlich unabhängig war. Ab 1775 begann die East India Company in der Pilgerstadt Fuß zu fassen. Zu dieser Zeit brach die dritte Periode zum Ausbau der sakralen Landschaft an. Daraus resultierte auch die Rekonstruktion des Viśveśvara Tempels, die von Ahalyābhāi Holkar von Indore im Jahr 1777 veranlasst wurde. Die Rājputen und Marathen waren besonders daran interessiert, ihre Präsenz und ihr Wirken in der heiligen Stadt zur Schau zu stellen. Ihre Stiftungen, in Form von (sakralen) Monumenten und anderen Kunstwerken, wie beispielsweise die großformatigen religiösen Karten, sind Zeugnisse ihrer Bestrebungen am Wiederaufbau von Kāśī Teil zu haben. Im 19. Jh. wurden diese Vorhaben weiter vorangetrieben, mit dem Ergebnis, dass viele neue Tempel errichtet wurden, unter anderem auch der berühmte Nepali Tempel beim Lalitāghāṭ.

Nach 1850 gingen die Baubestrebungen in Vārāṇasī zurück.²⁴⁶ Die sakrale Landschaft hatte allmählich ihre charakteristische Gestalt, wie sie heutzutage bekannt ist, erreicht. Dafür florierte die Produktion von Pilgerkarten, die als Touristensouvenir verkauft wurden. Aber auch die Anfertigung von Panoramabildern und Photographien geht auf diese Zeit zurück. All diese (Kunst-)Werke trugen dazu bei, der sakralen Landschaft von Vārāṇasī zu neuem Ruhm zu verhelfen. Sie sind gewissermaßen sogar als Zeichen des neuen wachsenden Nationalstolzes zu betrachten.

²⁴⁵ Gutschow 2006, S. 34.

²⁴⁶ Gutschow 2006, S. 36.

4.2 Kāśī und ihre Pilgerwege – Zwischen Mythologie und politischen Bestrebungen

Die zahlreichen Veränderungen im Laufe der Geschichte haben dazu geführt, dass sich der sakrale Raum von Vārāṇasī zu einem relativ komplexen Netz, bestehend aus Pilgerwegen, Schreinen, Tempeln, Liṅgas und unzähligen weiteren Heiligtümern, verdichtet hat. Das gesamte Ausmaß dieser Landschaft ist wohl kaum zu erfassen. Dies zeigt sich allein darin, dass es für die Pañcakrośīyātrā unterschiedliche Vorstellungen gibt, wie viele Stationen im Zuge dieses Pilgerweges zu durchlaufen sind.²⁴⁷ Autoren wie Rana P. B. Singh haben es sich dennoch zur Aufgabe gemacht, den umfangreichen Aufbau der Pilgerstadt zu entwirren. Seine Schilderungen ermöglichen es, ein Bild vom sakralen Raum Vārāṇasīs zu gewinnen, vieles entspricht jedoch viel eher den Idealvorstellungen des Kāśīkhaṇḍas und anderer Mahātmyās sowie bestimmten Konzepten aus der Hindu-Mythologie.

Nach Singh gibt es fünf bedeutende heilige Bereiche in der Stadt, die die Einheit (Vollkommenheit) symbolisieren sollen (Abb. 94).²⁴⁸ „Fünf“ gilt als die Zahl Śiva's. Jede dieser fünf Pilgerwegen besitzt ihr eigenes Territorium, jedoch haben alle den Viśveśvara Tempel als Ausgangs- und als Endpunkt. Der Tempel wird hier auch als sogenannte „axis mundi“ gesehen, die bei kosmographischen Darstellungen für gewöhnlich der Berg Meru bildet.²⁴⁹ Die fünf Grenzen werden auch als *kośas*, als „Umhüllungen“, bezeichnet. Diese stimmen wiederum mit den fünf Hauptelementen (nach der Hindu-Mythologie) und auch mit dem menschlichen Wesen selbst überein, wobei der äußerste Kośa den materiellen Körper symbolisiert und der innerste Kośa den „Energiekörper“. Dieses Konzept soll die Verkettung des Menschen mit der kosmischen Ordnung illustrieren. Durch die Pilgerfahrt soll es dem Menschen ermöglicht werden, die Vollkommenheit des Kosmos zu erfassen. Die Reise wird in einem festgelegten Zentrum, in Vārāṇasī der Viśveśvara Tempel, begonnen und vollendet. Die fünf Territorien werden von außen nach innen zunehmend kleiner, gewinnen jedoch an Bedeutung und Macht, je mehr man sich dem innersten Heiligtum nähert.²⁵⁰

Als äußerste Umrundung nennt Singh eine gewisse „Caurāśīkrośīyātrā“ („84

²⁴⁷ Die meisten Wissenschaftler wie Singh oder Gutschow sprechen von 108 Tīrthas auf dieser Pilgerroute, Vyās aber von 128. Siehe dazu Kapitel 2.4.1.

²⁴⁸ Singh 1993, S.38.

²⁴⁹ Siehe dazu Kapitel 1.2.1.

²⁵⁰ Singh 1993, S.39.

Krośa Pilgerweg“) (Abb. 40), die eine exakte Kreisform, deren Mittelpunkt der Madhyameśvara Schrein ist, bilden soll.²⁵¹ Bei den religiösen Karten von Vārāṇasī ist der Tempel allerdings entweder überhaupt nicht dargestellt oder nur von untergeordnetem Rang. Dies zeigt, dass das Heiligtum zumindest ab dem 18. Jh. keine tragende Rolle mehr gespielt hat. Alles, was sich innerhalb des Kreises befinden würde, wäre als heiliges Gebiet – als das „Kāśī Maṇḍala“ anzusehen, so Singh.²⁵² Die Anzahl und Vielfalt der Götter innerhalb dieses Bereiches werden mit Raum (Richtung) und Zeit (Jahreszyklus) in Verbindung gebracht und formen so die Struktur eines Maṇḍalas. Die Umrundung der äußersten Pilgerroute würde somit die Umkreisung des Kosmos bedeuten.²⁵³ Nach Singh hätte der Weg allerdings im Laufe der Zeit an Relevanz verloren, weshalb dessen Umwandlung heutzutage nicht mehr praktiziert werde. Es ist jedoch stark anzuzweifeln, ob es eine solche Pilgerroute in Vārāṇasī jemals gegeben hat. Kedarnāth Vyās listet für die heilige Stadt zwar 57 verschiedene Pilgerwege auf, eine Caurāsīkrośīyātrā befindet sich jedoch nicht darunter.²⁵⁴ Gengnagel, der sich mit dem Gesamtkorpus an Texten von Vārāṇasī ausführlich befasst hat, meinte, dass es zudem keine schriftlichen Quellen, die eine Existenz dieser Pilgerroute belegen würden, gäbe.²⁵⁵

Der wichtigste Pilgerweg ist und bleibt deshalb die Pañcakrośīyātrā, da sie die äußerste Grenze des Kāśīkṣetras bildet. Auch die zahlreichen kartographischen Darstellungen machen dies deutlich. Nach dem Ideal der Textquellen, wie dem Tristhalīsetu von Nārāyaṇa Bhaṭṭa, aus dem 16. Jh. formt die Pilgerroute einen exakten Kreis.²⁵⁶ Den Mittelpunkt bildet dabei der Madhyameśvara.²⁵⁷ Legt man

251 Singh 1993, S.39-40.

252 Singh 1993, S. 41.

253 Singh 1993, S.40.

254 Siehe dazu Gengnagel 2011, S. 233–234. Nach Vyās Kedarnāth, Pañcakośātmaka jyotirliṅga kāśīmāhātmya evaṃ kāśī kā prācīn itihās, Varanasi 1987, S. 42–180.

255 Diese Information basiert auf einem wissenschaftlichen Gespräch mit Jörg Gengnagel.

256 *Madhyameśvaram ārabhya yāvad dehalivighnapam sūtram samsthāpya tad dikṣu bhrāhmayen maṇḍalākṛti tatra yā jāyate rekhā tanmadhye kṣetram uttamam kāśīti yad vidur vedās tatra muktiḥ pratiṣṭhā* [...].

„If one places a cord reaching from Madhymeśvara to Dehalivighnapa and moves this in the form of a circle to the [four] directions, there within this created line is the excellent *kṣetra* that is Kāśī. The wise know that there liberation is achieved. [...]“ Der Vers aus dem Tristhalīsetu wurde in Hariścandras Broschüre von 1872, die im Zuge des Konflikts um die Pañcakrośīyātrā angefertigt wurde, als textliche Autorität zitiert.

Gengnagel 2006, S. 149. Nach Hariścandra, Pañcakrośī ke mārṅa kā vicāra. Śrīyuta bābūhariścandra kī ājñā se chāpā gayā. Saṃvat 1926. Banāras. Meḍikal hāl ke chāpkāne meṃ chāpā gayā, Varanasi 1872, S. 11.

257 Siehe dazu Singh 2002, S. 31–35.

zwischen diesem Schrein und dem Dehalīvināyaka eine Schnur, so würde sich der Radius des Kreises ergeben. Die Pañcakrośīyātrā („5 x 5 Krośa Pilgerroute“) umfasst ca. eine Länge von 88,5 km.²⁵⁸ Sie ist in fünf Teile gegliedert, von denen jeder eine Entfernung von fünf *krośas*²⁵⁹ aufweist. Die Zahl Fünf, die Einheit bzw. Vollkommenheit symbolisiert, ist wiederum ein Charakteristikum für Śiva. Die Umrundung wird in einem Zeitraum von 5 Nächten bzw. 6 Tagen vollendet.

Einer der größten Poeten der Bhakti-Tradition, Tulsī Dās (1547-1623), hat die Pracht und den Ruhm dieses Gebietes, basierend auf früheren Abhandlungen in Sanskrit, ausführlich beschrieben. Dies ist womöglich ein Hinweis darauf, dass die Vorstellung der Pañcakrośīyātrā, als äußerste Grenze von Kāśī, bereits seit dem 16. Jahrhundert allgemein anerkannt war. Der Dichter schreibt Folgendes: „[...] Knowing the eleven-miles circuit of the city to be a store of merit and highest good for any one [...].“²⁶⁰

Die Autorität der Texte, die diese Pilgerroute beschreiben, wurde sehr ernst genommen. Dies zeigt sich beispielsweise auch im Konflikt um die Pañcakrośīyātrā, der 1853 auftrat.²⁶¹ Im Zuge dessen wurden Versuche unternommen einen Teil des Weges zu korrigieren, basierend auf den Beschreibungen in den schriftlichen Quellen. Der Abschnitt zwischen Bhīmacanḍī und Rāmeśvara wurde für nicht korrekt erklärt, da er nicht dem Radius des Kāśīkṣetras entsprach. An den großangelegten Bemühungen das „unreine“ Wegstück richtig zu stellen waren nicht nur Vārāṇasī's angesehenste Paṇḍits, sondern auch der Mahārāja, das ortsansässige Magistrat sowie der berühmte Journalist Bhāratendu Hariścandra beteiligt. Ein immenser Aufwand wurde betrieben, um das Projekt zu verwirklichen, beispielsweise wurden Straßen umgeleitet und (neue) Schreine errichtet bzw. verlagert. Das Vorhaben sollte letztendlich jedoch scheitern, da die Veränderungen von der Bevölkerung bzw. von den Pilgern nicht angenommen wurden.²⁶²

Der Konflikt um die Pañcakrośīyātrā ist ein weiteres Beispiel, welches die (meist politisch motivierten) Bestrebungen veranschaulicht, den sakralen Raum nach dem Vorbild der heiligen Texte zu adaptieren. In diesem Fall sollten jedoch die

²⁵⁸ Singh 1993, S. 43.

²⁵⁹ Krośa bezeichnet eine Maßeinheit; fünf Krośas entsprechen in etwa 11 Meilen bzw. 17,6 km.

Singh 1993, S.40.

²⁶⁰ Singh 2004, S.117.

²⁶¹ Gengnagel 2006, S. 148–150.

²⁶² Gengnagel 2006, S. 158–159.

Pilger die entscheidende Rolle spielen. Gengnagel formuliert dies mit den treffenden Worten: „As this example illustrates, sacred spaces [...] are stamped out by the very feet of the pilgrims over the course of their circumambulations. It is the pilgrims' spatial practice that creates and defines sacred spaces.“²⁶³

²⁶³ Gengnagel 2006, S. 159.

Resümée

Die Stadtlandschaft von Vārāṇasī war seit frühester Zeit fortwährenden Veränderungen unterzogen, die politisch, wirtschaftlich und religiös motiviert waren. So hat sich auch das Bild des sakralen Raumes gewandelt. Jede Epoche brachte bestimmte Neuerungen mit sich, das Hauptziel war jedoch immer dasselbe – die Konstruktion bzw. Rekonstruktion des legendären Kāśī. Die unterschiedlichen Darstellungen Vārāṇasīs sind als Zeugnisse dieser Entwicklungen anzusehen. Sie geben Aufschluss darüber, wie die Stadt zum jeweiligen Zeitalter gesehen wurde oder gesehen werden sollte. Eine Gemeinsamkeit der Abbildungen besteht aber darin, dass sie alle die wichtigsten Pilgerwege und Tempel der Stadt zeigen sowie in einigen Fällen auch die Pilger selbst, die gewissermaßen ebenfalls als Teil der sakralen Landschaft betrachtet werden können. Die frühesten Bilder Vārāṇasīs, die handgemalten großformatigen Karten aus dem 18. Jh., stammen aus einer Zeit, in der die Renovatio Kāśīs besonders stark forciert wurde. Im Zuge dieser wurden zahlreiche neue Tempel und Schreine errichtet sowie viele der berühmten Ghāṭs gebaut. Als Grundlage für die meisten Baubestrebungen dienten die heiligen Texte des Kāśīkhaṇḍa und ähnlicher Quellen. Auch die Karten sind größtenteils nach dem Idealbild dieser Schriften konzipiert, sie spiegeln aber auch Charakteristika ihrer Entstehungszeit und ihres Entstehungskontextes entsprechend wieder.

Das kartographische Material war eine wichtige Grundlage für diese Arbeit. Um sich mit den religiösen Karten von Vārāṇasī intensiv auseinandersetzen zu können, bedarf es zu aller erst an Grundkenntnissen der indischen Kartographie, die sich in etlichen Punkten grundlegend von westlichen kartographischen Konventionen unterscheidet. Diese Spezifika wurden im ersten Teil kurzerhand herausgearbeitet. Für religiöse Karten ist vor allem signifikant, dass sie keinen Maßstab besitzen, direkte Verweise auf die Himmelsrichtungen gibt es meistens auch nicht. Vor allem aber sind sie stilisiert und betonen die Sakralität des jeweiligen dargestellten Pilgerortes. Trotz der Stilisierung sind meist aber auch Charakteristika der Tīrthas wiedergegeben, wie beispielsweise wichtige Tempel oder Pilger Routen. Innerhalb der religiösen indischen Karten formen die

Tīrthapaṭas einen wichtigen Korpus. Im Kontext der jainistischen Religionsgemeinschaft wurden sie für Pilger und andere Gläubige zur Andacht in Tempeln aufbewahrt. Auch bei den Hindus stand die Verehrung dieser Objekte im Vordergrund, die Zielgruppe waren in diesem Fall jedoch vorwiegend Königsfamilien sowie reiche Patrone.

Das Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) wurde mit großer Wahrscheinlichkeit zu einem solchen, eben genannten Zweck angefertigt. Die Rājputen, besonders aber die Kachhawas von Jaipur/Amber, waren an Kunstwerken aller Art interessiert und förderten nicht nur den Bau von Palästen, Tempeln und anderen Monumenten, sondern ließen auch Karten, darunter auch zahlreiche Tīrthapaṭas, und weitere Kunstobjekte anfertigen. Auch das Interieur ihrer Herrschaftssitze ließen sie reichlich mit Kunstwerken ausstatten. Diese Kunstpolitik sollte auch für andere Fürstentümer von Rājasthān vorbildhaft sein.

Stilistisch gesehen zeigt das Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) allerdings starke Verbindungen zur Mewar-Schule, einem bedeutenden Kunststil von Rājasthān. Charakteristisch für diesen Stil sind kleine gedrungene Figuren, die Liebe für Details, die sich beispielsweise in der Wiedergabe unzähliger Tiere und Pflanzen zeigt, sowie eine kräftige Farbpalette. Die meisten dieser Eigenschaften sind auch beim Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) erkennbar. Der Künstler Sahibdin und seine Nachfolger haben den Mewar-Stil ab dem späten 17. Jh. besonders nachhaltig geprägt. Die Kunstinnovationen dieser Schule dürften auch die Gestaltung des Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) geprägt haben. Deshalb wäre, entgegen der Meinung von Gengnagel, der die Karte auf das späte 18. Jh. schätzt,²⁶⁴ sogar eine Datierung für das späte 17. Jh., eher aber für das frühe 18. Jh. durchaus wahrscheinlich.

Die Art der Gestaltung des Vārāṇasī-Tīrthapaṭas (V & A) hebt besonders die äußere Umrandung, die als Pañcakrośīyātrā – die äußerste Pilgerroute der Stadt – zu verstehen ist, und das Zentrum mit dem Viśveśvara Tempel hervor. Nach den Vorstellungen der heiligen Texte bildet die Pañcakrośīyātrā die äußerste Grenze des Kāśīkṣetras, welches als eigener Kosmos anzusehen ist. Mit der Kreisform, die den heiligen Bereich umschließt, und mit der Betonung des Zentrums erinnert die Darstellung stark an kosmographische Bilder, die womöglich als Vorbild verwendet wurden. Neben der Pañcakrośīyātrā wurde aber auch auf die Abbildung der Antargṛhayātrā, der innerste Pilgerweg, der um das religiöse

²⁶⁴ Gengnagel 2011, S. 74.

Zentrum der Stadt führt, besonderer Wert gelegt. Damit sind die zwei wichtigsten Routen von Vārāṇasī beide vertreten. Der Rest der Karte ist übersät mit unzähligen kleinen Tempel, Liṅgas und Brunnen. Diese sind zum Großteil zwar ebenso Teil von Pilgerpfaden, ihre Anordnung sowie ihre Darstellungsweise wirkt jedoch sehr willkürlich. Auf Profanbauten wie beispielsweise die berühmten Ghāṭs, die seit einigen Jahrhunderten das typische Uferpanorama der Stadt prägen, hat der Künstler gänzlich verzichtet. Die Betonung sollte primär auf dem sakralen Raum liegen.

Im 19. Jh. entstanden weitere religiöse Karten mit der Darstellung der Pilgerstadt. Ab der zweiten Hälfte dieses Jh. wurden die Karten jedoch nicht mehr von Hand gemalt, sondern gedruckt, was wiederum einen größeren Verbreitungsgrad ermöglichte. Die Objekte waren nun nicht mehr ausschließlich einer Elite vorbehalten. Zu diesen zählt auch die Karte Saptapurīyātrādīprakāśapātra von 1873. In diesem Bild wurde abermals die Kreisform als äußerste Begrenzung des Kāśīkṣetra aufgegriffen, womöglich nach dem Vorbild des Vārāṇasī-Tīrthapaṭas (V & A). Der Viśvanātha Tempel als religiöses Zentrum spielt in der Abbildung jedoch nur eine geringfügige Rolle. Mit der Darstellung eines speziellen Durgā Tempels, der auch in Wirklichkeit existiert und vom Auftraggeber der Karte gestiftet wurde, lässt sich die Vermutung schließen, dass die Herstellung der Karte dazu dienen sollte, den Tempel als Teil der Pañcakrośīyātrā publik zu machen.

Die Bedeutung des Auftraggebers wird aber auch an einem anderen kartographischen Beispiel aus dem späten 19. Jh. deutlich. Der Pañcakrośī Mandir im Zentrum Vārāṇasī ist mit Reliefs versehen, die an den Außenwänden des Tempels sowie im Inneren platziert sind und allesamt die sakrale Landschaft symbolisieren. Der Tempel ist somit als eine „dreidimensionale“ Karte anzusehen. Mit dessen Umrundung erzielt der Pilger die gleichen religiösen Verdienste als würde er die Pañcakrośīyātrā beschreiten. Neben Reliefs, die Tīrthas der Pañcakrośīyātrā repräsentieren, finden sich an den Tempelwänden auch Heiligtümer anderer Pilgerwege sowie Schreine, die in den heiligen Schriften überhaupt nicht erwähnt werden. Dies veranschaulicht, dass der sakrale Raum von Vārāṇasī noch selbst im späten 19. Jh. verändert wurde. Die Anfertigung von Karten aller Art war ein geeignetes Mittel, die neuen Schreine als Teil von Kāśī zu legitimieren.

Politische und wirtschaftliche Intentionen spielten eine entscheidende Rolle bei

der Konstruktion und Rekonstruktion der sakralen Landschaft, die wiederum Auswirkungen auf die Pilgerpraxis haben sollte. Die Eroberungen und zahlreichen Zerstörungen von hinduistischen Heiligtümern seitens der Muslime, die sich durch die Geschichte der Stadt hindurchziehen, waren ein wichtiger Beweggrund für die Hindus, den Glanz des legendären Kāśī wieder aufleben zu lassen und Vārāṇasī zum religiösen Zentrum auszubauen. Die Idealvorstellungen aus dem Kāśīkhaṇḍa und anderer Mahātmyās dienten dabei als Vorbild. Wie ernst diese Texte genommen wurden, zeigt auch der Konflikt um die Pañcakrośīyātrā ab 1853, im Zuge dessen versucht wurde, ein Teilstück der Pilgerroute den textlichen Quellen entsprechend zu ändern. Das Vorhaben sollte jedoch scheitern, da die Pilger mit den neuen Vorgaben, die von Vārāṇasīs Elite initiiert wurden, nicht viel anfangen konnten. Somit zeigt sich, dass auch den Pilgern eine wichtige Rolle zukommt, wenn es darum geht eine sakrale Landschaft zu konstruieren.

Für zukünftige Untersuchungen der sakralen Landschaft von Vārāṇasī wäre es besonders wichtig, Aspekte wie die Pilgerpraxis in den vergangenen Jahrhunderten noch mehr zu berücksichtigen. Bezüglich des Bildmaterials wäre es notwendig, noch weitere Karten zu studieren, insbesondere handgemalte großformatige Karten der Pilgerstadt aus dem 18. Jh., da diesen bis jetzt nur wenig Beachtung geschenkt wurde. In den königlichen Sammlungen von Jaipur beispielsweise gäbe es sicherlich noch genug an vergleichbarem kartographischen Material. Die Bedeutung jedenfalls, die den Karten zukommt, ist immens – sind sie doch gewissermaßen ein Spiegel ihrer Zeit. Bahura und Singh drücken ihre Wertschätzung folgendermaßen aus: „Maps can be considered as historical documents also as they manifest the mental picture of the creator as well as of the master for whom they are executed. They also represent the religious, commercial and expeditionary and travelling accounts which are immensely helpful to understand the times and conditions illustrated in them.“²⁶⁵

265 Bahura/Singh 1990, S. 2.

Literaturverzeichnis

Primärquellen

Bakker/Isaacson 2004

Bakker Hans (Hg.)/Isaacson Harunga, *The Skandapurāṇa 2A. Adhyāyas 26–31.14 (The Vārāṇasī Cycle)*, Groningen 2004.

Tagare 1996

Tagare Ganesh Vasudeo (Übers.), *The Skanda-Purāṇa 10 (Ancient Indian Tradition and Mythology Series. Purāṇas in Translation, 58)*, New Dehli 1996.

Tagare 1997

Tagare Ganesh Vasudeo (Übers.), *The Skanda-Purāṇa 11 (Ancient Indian Tradition and Mythology Series. Purāṇas in Translation, 59)*, New Dehli 1997.

Sekundärliteratur

Ahluwalia 2008

Ahluwalia Roda, *Rajput Painting. Romantic, Divine and Courtly Art from India*, London/Ahmedabad 2008.

Bagrow/Skelton 1985

Bagrow Leo/Skelton Raleigh Ashlin, *History of Cartography*, Chicago 1985.

Bahura/Singh 1990

Bahura Gopal Narayan/Singh Chandramani, *Catalogue of Historical Documents in Kapad-Dwara, Jaipur. Part II: Maps and Plans*, Jaipur 1990.

Bakker 1993

Bakker Hans, “Early Mythology relating to Vārāṇasī“, in: Singh Rana P. B. (Hg.), *Banāras (Vārāṇasī). Cosmic Order, Sacred City, Hindu Traditions (Festschrift to Prof. R. L. Singh)*, Varanasi 1993, S. 21–28.

Bakker 1996

Bakker Hans, “Construction and reconstruction of sacred space“, in: *Numen*, 43, 1, 1996 (11.12.2010), S. 32–55, URL: <http://www.jstor.org>.

Bhardwaj 1973

Bhardwaj Surinder Mohan, *Hindu places of pilgrimage in India. A study in cultural geography*, Berkeley/Los Angeles/London 1973.

Caillat/Kumar 1981

Caillat Collette/Kumar Ravi, *The Jain Cosmology*, Basel/Paris/New Dehli 1981.

Cartwright 2009

Cartwright William, "Art and Cartographic Communication", in: Cartwright William/Gartner Georg/ Lehn Antje (Hg.), *Cartography and Art* (Lecture Notes in Geoinformation and Cartography), Berlin/Heidelberg 2009, S. 9–22.

Cartwright 2010

Cartwright William, "Mapping Other (Geographical) Realities", in: Kriz Karel/Cartwright William/Hurni Lorenz (Hg.), *Mapping Different Geographies* (Lecture Notes in Geoinformation and Cartography), Berlin/Heidelberg 2010, S. 11–35.

Chakraverty 2008

Chakraverty Anjan, *Indian Miniature Painting*, New Dehli 2008.

Crill 2009

Crill Rosemary, *Marwar Painting. A History of the Jodhpur Style*, Mumbai 2009.

Eck 2006

Eck Diana L., *Benares. Stadt des Lichts*, Frankfurt am Main/Leipzig 2006.

Gengnagel 2000

Gengnagel Jörg, "Visualisierungen religiöser Räume. Zur Kartographie von Benares", in: Pezzoli-Olgiaiti Daria/Stolz Fritz (Hg.), *Cartografia religiosa. Organizzazione, codificazione e simbologia dello spazio nei sistemi religiosi* (Studia Religiosa Helvetica. Series Altera, 4), Bern u. a. 2000, S. 187–216.

Gengnagel 2006

Gengnagel Jörg, "Maps and Processions in Banaras. The Debate Concerning the Pañcakrośīyātrā", In: Gaenszle Martin/Gengnagel Jörg (Hg.), *Visualizing Space in Banaras. Images, Maps, and the Practice of Representation* (Ethno-Indology. Heidelberg Studies in South Asian Rituals, 4), Wiesbaden 2006, S. 145–163.

Gengnagel 2011

Gengnagel Jörg, *Visualized texts. Sacred Spaces, Spatial Texts and the Religious Cartography of Banaras* (Ethno-Indology. Heidelberg Studies in South Asian Rituals, 7) Wiesbaden 2011.

Gole 1989

Gole Susan, *Indian Maps and Plans. From earliest times to the advent of European surveys*, New Dehli 1989.

Greaves 2003

Greaves Edwin, *Kashi. The City Illustrious or Benares*, New Dehli/Chennai 2003 (Nachdruck der Erstausgabe Allahabad 1909).

Gutschow 2006

Gutschow Niels, *Benares: The sacred landscape of Vārāṇasī*, Stuttgart/London 2006.

Jansen 2009

Jansen Eva Rudy, *Die Bildersprache des Hinduismus. Göttinnen und Götter, Erscheinungsformen und Bedeutungen*, Haarlem, Holland 2009.

Kane 1953

Kane Pandurang Vaman (Hg.), "Section IV Tīrthayātrā. Pilgrimages to holy places", in: Ders., *History of Dharmaśāstra. Pātaka, Prāyaścitta, Karmavipāka, Antyeṣṭi, Āśauca, Śuddhi, Śrāddha and Tīrthayātrā*, Bd. 4 (Government Oriental Series, 6), Poona 1953, S. 552–827.

Keilhauer 1983

Keilhauer Anneliese und Peter, *Die Bildsprache des Hinduismus. Die indische Götterwelt und ihre Symbolik*, Köln 1983.

Kirfel 1967

Kirfel Willibald, *Die Kosmographie der Inder nach Quellen dargestellt*, Hildesheim 1967 (Nachdruck der Erstausgabe Bonn/Leipzig 1920).

Kulke/Rothermund 2006

Kulke Hermann/Rothermund Dietmar, *Geschichte Indiens. Von der Induskultur bis heute*, München 2006.

Madan 1997

Madan P. L., *Indian cartography. A historical perspective*, New Dehli 1997.

Michaels 2000

Michaels Axel, "Konstruktionen von Translokalität und Zentralität. Eine religiöse Karte von Benares", in: Pezzoli-Olgiaiti Daria/Stolz Fritz (Hg.), *Cartografia religiosa. Organizzazione, codificazione e simbologia dello spazio nei sistemi religiosi* (*Studia Religiosa Helvetica. Series Altera*, 4), Bern u. a. 2000, S. 187–216.

Michaels 2003

Michaels Axel, "Tīrtha – Orte der Transzendenz in hinduistischen Texten, Ritualen und Karten", in: Oberhammer Gerhard/Schmücker Marcus (Hg.), *Mythisierung der Transzendenz als Entwurf ihrer Erfahrung. Arbeitsdokumentation eines Symposiums* (*Beiträge zur Kultur- und Geistesgeschichte Asiens*, 41), Wien 2003, S. 349–379.

Michaels 2006

Michaels Axel, "Mapping the Religious and Religious Maps. Aspects of Transcendence and Translocality in Two Maps of Varanasi", In: Gaenszle Martin/Gengnagel Jörg (Hg.), *Visualizing Space in Banaras. Images, Maps, and the Practice of Representation* (*Ethno-Indology. Heidelberg Studies in South Asian Rituals*, 4), Wiesbaden 2006, S. 131–143.

Rawson 2010

Philip Rawson, *The Art of Tantra*, London 2010.

Schwartzberg 1992

Schwartzberg Joseph E., “Part Two. South Asian Cartography“, in: Harley John B./Woodward David (Hg.), *Cartography in the Traditional Islamic and South Asian Societies (The History of Cartography, Bd. 2, 1)*, 1992 (20.2.2012), S. 295–518, URL:
http://www.press.uchicago.edu/books/HOC/HOC_V2_B1/HOC_VOLUME2.Books1.html.

Singh 1987

Singh Chandramani, “Early 18th-century painted city maps on cloth“, in: Skelton Robert u. a. (Hg.), *Facets of Indian Art. A symposium held at the Victoria and Albert Museum*, New Dehli 1987, S. 185–192.

Singh 1993

Singh Rana P. B., “Vārāṇasī. The Pilgrimage Maṇḍala, Geomantic map and Cosmic numbers“, in: Ders. (Hg.), *Banāras (Vārāṇasī). Cosmic Order, Sacred City, Hindu Traditions (Festschrift to Prof. R. L. Singh)*, Varanasi 1993, S. 37–64.

Singh 2002

Singh Rana P. B., *Towards the Pilgrimage Archetype. The Pañcakrośī Yātrā of Banāras*, Varanasi 2002.

Singh 2004

Singh Rana P. B., *Cultural landscapes and the lifeworld. Literary Images of Banaras*, Varanasi 2004.

Topsfield 1984

Topsfield Andrew, *An Introduction to Indian Court Painting*, London 1984.

Topsfield 2000a

Topsfield Andrew, “Rajasthani Painting. Its Study and Scope“, in: Topsfield Andrew (Hg.), *Court Painting in Rajasthan*, Mumbai 2000, S. 1–11.

Topsfield 2000b

Topsfield Andrew, “The Saving Power of Soron: Sahibdin of Udaipur and the Sukarakshetra Mahatmya“, in: Topsfield Andrew (Hg.), *Court Painting in Rajasthan*, Mumbai 2000, S. 26–40.

Topsfield 2001

Topsfield Andrew, *Court Painting at Udaipur. Art under the patronage of the Maharanas of Mewar*, Zürich 2001.

Vashishta 1995

Vashishta R. K., *Art and Artists of Rajasthan. A Study on the Art & Artists of Mewar with reference to Western Indian School of Painting*, New Dehli 1995.

Appendix der Inschriften

Die Pañcakrośīyātrā – die äußerste Umrundung

1. *assīsaṃgama* (nur Inschrift, kein Schrein dargestellt; ist keine Station auf der Pañcakrośīyātrā²⁶⁶)
2. *viśva...śvara* (Gengnagel vermutet die Station Viśvakseneśvara dahinter; weißer Schrein ohne Bildnis; PK Nr. 22)
3. *kardameśvara* (weißer liṅga auf einem rechteckigen rosafarbenem Podest; PK Nr. 24)
4. *kardamakūpa* (kleiner runder Brunnen in Gold; PK Nr. 25)
5. *kardamatīrtha* (rechteckiges Wasserbecken mit rosa Umrandung; PK Nr. 23)
6. *somanātha* (weißer liṅga auf einem rechteckigen rosa Podest; PK Nr. 26)
7. *virūpākṣa* (bläulicher Schrein mit spärlich bekleideter männlicher Figur, die beide Arme erhoben hat; PK Nr. 27; rechts über dem Bildnis befindet sich eine goldene Inschrift, die nur mehr zum Teil lesbar ist: *āraṃbham samāpti maṇikarṇikā...* Dies scheint ein zusätzlicher Hinweis zu sein, wie die Umrundung der Pañcakrośīyātrā korrekt auszuführen ist.)
8. *nīlakaṇṭha* (weißer liṅga auf einem rechteckigen weißen Podest; PK Nr. 28)
9. *cāmuṇḍā* (weißer Schrein mit einer stehenden weiblichen Figur mit vier Armen, sie ist mit einem Rock bekleidet und mit Ketten und einer Krone geschmückt; PK Nr. 30)
10. *mokṣeśvara* (weißer liṅga auf einem rechteckigen rosa Podest; PK Nr. 31)
11. *karuṇeśvara* (weißer liṅga auf einem rechteckigen rosa Podest; PK Nr. 32; siehe auch Nr. 189, wo ein gleichnamiger Schrein dargestellt ist, der allerdings der Antargṛhayātrā angehört)

266 Die folgenden Namen der Pilgerrouen werden innerhalb des Appendix aus praktischen Gründen durch Kürzel ersetzt. Diese richten sich nach den von Jörg Gengnagel aufgelisteten Abkürzungen:

PK = Pañcakrośīyātrā, AG = Antargṛhayātrā, AV = Avimuktayātrā, ChV =

Chappavināyakayātrā (Pilgerroute zu den 56 Vināyakas) und NP = Nagarapradakṣiṇāyātrā.

Siehe dazu Gengnagel 2011, S. 12.

Die Inschriften sowie deren Zuordnung zu einer spezifischen Pilgerroute gehen auf die Identifizierung durch Jörg Gengnagel zurück, siehe dazu Kapitel 2.4. Die Bildbeschreibungen wurden eigenständig erstellt, zusätzliche Informationen zu einzelnen Schreinen, die auch in der Realität existieren, stammen von Rana P. B. Singh bzw. von Diana Eck, siehe dazu Singh 2002, S. 65–131 und Eck 2006.

12.*vīrabhadreśvara* (blauer Schrein mit weißem liṅga; PK Nr. 33; darüber auf der rechten Seite befindet sich noch eine andere schlecht leserliche Inschrift: *pūrvādidik...*)

13.*vikaṭā...durgā* (vermutlich *Vikaṭākṣadurgā/Vikaṭākhyādurgā*; blauer Schrein mit vierarmiger weiblicher Figur, auf einer Art „Lotusthron“ sitzend und mit einer Krone geschmückt; PK Nr. 34)

14.*unmattabhairava* (weißer Schrein, im Inneren grün, in den Schrein ist eine männliche Figur eingestellt, die auf einem ähnlichen Thron sitzt wie bei Nr. 13 zuvor und einen Haardutt trägt; PK Nr. 35)

15.? (Inschrift nicht leserlich; rosa Schrein mit weißem liṅga; das Heiligtum muss einer anderen Route angehören, da an dieser Stelle kein Schrein der *Pañcakrośīyātrā* fehlt)

16.*nīla* und *kālakūṭa* (wahrscheinlich *Nīlagaṇa* und *Kālakūṭagaṇa*; rechteckiges rosa Podest mit zwei weißen liṅgas; PK Nr. 36 und Nr. 37)

17.*vimaladurgā* (weißer Schrein, im Inneren blau, mit einer sitzenden weiblichen Figur mit Schleier; PK Nr. 38)

18.*mahādeva* (rosa Schrein, im Inneren hellblau, mit einer sitzenden männlichen Figur mit Haardutt und Asketengewand wie es für Darstellungen Śivas üblich ist; PK Nr. 39)

19.*nandīśvara* (weißer liegender *Nandī* auf rechteckigem rosa Podest; eigentlich müsste hier ein *Gaṇa*, also ein Krieger aus dem Gefolge Śivas, dargestellt sein, zu denen *Nandīśvara* zählt; PK Nr. 40)

20.*bhr̥ṅgīrīṭa* (orange-gelber Schrein mit sitzender männlicher Figur, die einen Haardutt trägt; PK Nr. 41)

21.*gaṇanātha* (rechteckiges rosa Podest mit weißem liṅga; PK Nr. 42)

22.*virūpākṣa* (hellblauer Schrein mit weißem liṅga; PK Nr. 43)

23.*yakṣeśvara* (kleiner rosafarbener Schrein mit weißem liṅga; PK Nr. 44)

24.*vimaleśvara* (hellblauer Schrein mit weißem liṅga; die Farbe des liṅga ist hier bereits etwas abgenutzt; PK Nr. 45)

25.? (rechteckiges rosa Podest mit weißem liṅga; Inschrift konnte nicht identifiziert werden, nach der Abfolge von Vyās, könnte es sich um *Mokṣadeśvara*, PK Nr. 46, handeln)

26.*jñānada* (*Jñānadeśvara*; rechteckiges rosa Podest mit weißem liṅga; PK Nr. 47)

- 27.*amṛteśvara* (rosa Schrein mit weißem liṅga; PK Nr. 48)
- 28.*gaṃdharvasāgara* (rechteckiges rosa Wasserbecken; PK Nr. 49)
- 29.? (weißer Schrein mit sitzendem rot-braunen Gaṇeśa, der mit einer Krone und Ketten geschmückt ist sowie mit Waffen in seinen vier Händen; am Dach des Schreines sind bläuliche Verfärbungen zu erkennen; Inschrift nicht leserlich, Gengnagel schlägt (Bhīma-)Caṇḍavināyaka, PK Nr. 51, vor)
- 30.*bhīmacaṇḍī* (rosa Schrein vor einem Baum mit vier-armiger sitzender weiblicher Figur, die mit einer Krone und anderem Schmuck ausgestattet ist; PK Nr. 50)
- 31.*narakaraṇavatārka* (Narakārṇavatāraka; weißer Schrein mit sitzender männlicher Figur; diese trägt ebenfalls eine Krone, hat beide Arme erhoben und ist Bhīmacaṇḍī zugewandt; PK Nr. 53)
- 32.*raviraktākṣagaṃdharva* (rechteckiger hellblauer Schrein ohne „Dach“, im Inneren weiß, mit einer sitzenden männlichen (?) Figur, die keinerlei Schmuck trägt; PK Nr. 52)
- 33.*ekapādayakṣa* (Ekapādagana; weißer Schrein mit sitzendem roten Gaṇeśa wie Nr. 29; PK Nr. 54)
- 34.*mahābhīmeśvara* (hellblauer Schrein mit weißem liṅga; PK Nr. 55)
- 35.*bhairava und bhairavī* (rosa Schrein, im Inneren orange, mit einer sitzenden männlichen Figur, die wie ein Asket bekleidet ist, weiße Bemalungen aufweist und einen dunklen Schnurrbart trägt; PK Nr. 56 und Nr. 57)
- 36.*bhūtanātheśvara* (rechteckiges weißes Podest mit weißem liṅga; PK Nr. 58)
- 37.*someśvara* (rosa Schrein mit weißem liṅga; PK Nr. 59; der eigentlich nachfolgende Schrein von Sindhusarodanātīrtha, PK Nr. 60, fehlt in dieser Darstellung gänzlich)
- 38.*kālanātheśvara* (kleiner rosa Schrein mit weißem liṅga; PK Nr. 61)
- 39.*kaparadīśvara* (hellblauer Schrein mit weißem liṅga; PK Nr. 62; siehe auch Nr. 264)
- 40.*gaṇeśvara* (rosa Schrein, im Inneren hellblau mit sitzendem Gaṇeśa wie 29 und 33; PK Nr. 64)
- 41.*kāmeśvara* (schmaler orangefarbener Schrein mit weißem liṅga; PK Nr. 63)
- 42.? (keine sichtbare Inschrift; weißer Schrein mit sitzender oder kniender männlichen Figur; Gengnagel vermutet dahinter Vīrabhadragana, PK Nr. 65)
- 43.? (keine Inschrift zu sehen; hellblauer Schrein mit weißem liṅga neben einem

Baum; vermutlich Cārumukhagaṇa, PK Nr. 66)

44.*gaṇanātha* (rechteckiger blauer Schrein, im Inneren orange, mit einer sitzenden, dunkelblauen männlichen Figur; der Schrein ragt als Einziger über die schwarze Umrandung der Pañcakrośīyātrā hinaus; entweder wurde dieser Schrein oder die schwarze nachträglich ergänzt; PK Nr. 67)

45.? (keine Inschrift; rechteckige weiße Schreinarchitektur, im Inneren hellblau mit 16 sitzenden Gaṇeśas; die eine Hälfte dieser Figuren ist nach links gedreht und die andere nach rechts; in Wirklichkeit sind die Gaṇeśas an der Rückwand des Dehalīvināyaka Tempels angebracht, auch in zwei Reihen zu jeweils acht Figuren; die acht Vināyakas in der oberen Reihe repräsentieren dabei die himmlischen Erscheinungen dieser Gottheit und die der unteren Reihe die Präsenz auf Erden;²⁶⁷ Ṣoḍaśavināyaka, PK Nr. 69)

46.*dehalīvināyaka* (rosa Schrein mit sitzendem Gaṇeśa; PK Nr. 68 und Nr. 4 der Wallfahrt zu den 56 Vināyakas)

47.*udaṇḍagaṇapati* (weißer Schrein mit sitzendem Gaṇeśa; PK Nr. 70 und Nr. 5 der Wallfahrt zu den 56 Vināyakas)

48.? (Inschrift nicht mehr lesbar; schmaler rosa Schrein mit weißem liṅga; Utkaleśvara, PK Nr. 71, nach Gengnagel)

49.*tapobhūmi und rudrāṇī* (weißes rechteckiges Podest vor einem Baum, ohne liṅga oder einem anderen Bildnis; PK Nr. 73 und Nr. 72)

50.*rāmeśvara* (schmaler rosa Schrein mit weißem liṅga; PK Nr. 75; der Schrein Varuṇatīrtha, PK Nr. 74, der sich unmittelbar beim Tempel von Rāmeśvara befindet, ist allerdings nicht dargestellt; siehe auch Nr. 220)

51.*somanātha* (liṅga ohne Schrein und ohne Podest; dieser ist weitaus größer dargestellt als die übrigen liṅgas; PK Nr. 76)

52.*bharateśvara* (rechteckiger rosa Schrein ohne Dach, mit weißem liṅga; PK Nr. 77)

53.*lakṣmaṇeśvara* (weißer schmaler Schrein, der liṅga ist kaum mehr zu erkennen; Pk Nr. 78)

54.*śatrughneśvara* (rechteckiger rosa Schrein mit weißem liṅga; PK Nr. 79)

55.*dyāvābhūmīśvara* (rosa Schrein, im Inneren hellblau mit weißem liṅga; die Kuppel des Schreins wirkt als wäre sie nachträglich hinzugefügt worden; PK Nr. 80)

²⁶⁷Singh 2002, S. 104.

56.*nahuṣeśvara* (schmaler rosa Schrein mit weißem liṅga; das Dach weist eine ungewöhnliche Form auf, da es, als eines der Wenigen, dreieckig ist und zudem über die Mauern hervorragt; PK Nr. 81)

57.*asaṃkhyatāni liṃgāni* (hellblauer rechteckiger Schrein mit rechteckigem Podest, weder eine Figur noch ein liṅga ist mehr zu erkennen, da das Innere von dunklen Flecken bedeckt ist; PK Nr. 83; die *Asaṃkhyātātīrthas*, PK Nr. 82, scheinen zu fehlen)

58.*devasaṃgheśvara* (rosa rechteckiger Schrein mit weißem liṅga; PK Nr. 84)

59.*pañcapāṇḍava* (rechts) und *śivapur...*(links) (rechteckige rosa Architektur mit fünf weißen liṅgas; die linke Inschrift könnte, laut Gengnagel, für Śivapurī stehen; dieses Dorf Śivapur liegt in der Umgebung von Vārāṇasī und beherbergt die liṅgas der Pañcapāṇḍavas; normalerweise sind diese liṅgas, mit Ausnahme bei Vyās, PK Nr. 84/1 und Nr. 84/2, aber nicht Teil der Pañcakrośīyātrā)

60.*prthvīśvara* (rechteckige Architektur, blau und rosa umrahmt, im Inneren orange mit einem weißen liṅga; es ist nicht ganz klar, ob es sich hier um ein Wasserbecken, einen Schrein oder etwas anderes handeln soll; PK Nr. 86; der Gaṇeśa Pāśapāṇivīnāyaka, PK Nr. 85, der die Station davor bildet, ist nicht direkt auf der Pañcakrośīyātrā dargestellt, dafür aber innerhalb des Kṣetra; Svargabhūmī, PK Nr. 87, eine Station nach Pṛthvīśvara, fehlt dagegen gänzlich in dieser Darstellung)

61.*yūpasarovara* (rechteckiges weißes Wasserbecken mit weißer Säule in der Mitte; diese Kombination aus Wasserbecken und Säule wirkt in der Darstellung etwas ungewöhnlich, tatsächlich existiert diese Säule, „yūpa“, aber auch in Wirklichkeit, am Rande eines Wasserbeckens und soll dabei eine sogenannte „axis mundi“, eine Säule, die das Himmlische mit dem Irdischen verbindet, symbolisieren²⁶⁸; PK Nr. 88)

62.*kapiladhārā* (rechteckiges orange und rosa umrahmtes Wasserbecken; ; PK Nr. 89; diese Station entspricht dem Vṛṣabhadhvajatīrtha)

63.*vṛṣabhadhvaja* (hellroter Schrein mit weißem liṅga; PK Nr. 90)

64.*prahlāda* (männliche stehende Figur mit gefalteten Händen, mit einer Krone und kostbarem Gewand ausgestattet; die Figur ist Jvālānṛsiṃha zugewandt und wirkt, als würde sie diesen verehren; beim Schrein von Jvālānṛsiṃha befindet sich tatsächlich ein Bildnis des, aus der Mythologie bekannten, Heiligen und

²⁶⁸ Singh 2002, S. 114–115.

Anhängers der Bhakti-Tradition Prahlaḍa, der sich besonders der Verehrung von Narasiṃha gewidmet hat;²⁶⁹ PK Nr. 96; siehe auch Nr. 117 in der Liste, wo ein gleichnamiger Schrein mit Liṅga dargestellt ist)

65.*jvālānṛsiṃha* (sitzende tiger-artige Figur mit vier Armen, die einen Dämon festhält; PK Nr. 91; ungewöhnlicher Weise ähnelt die Figur mehr einem Tiger als einem Löwen, obwohl diese den Narasiṃha, den „Mann-Löwen“, repräsentieren soll; eine ähnlich ungewöhnliche Darstellung des Narasiṃha findet man aber beispielsweise auch auf der Pilgerkarte „Saptapurīyātrādīprakāśapatra“; rechts von Jvālānṛsiṃha befindet sich eine kostbar gekleidete und mit einem Schleier versehene weibliche Figur, mit ebenfalls gefalteten Händen; hierzu gibt es allerdings keine Inschrift)

66.*varuṇasaṃgama* (Inschrift beim Zusammenfluss von Gaṅgā und Varāṇa; kein Schrein oder desgleichen ist dargestellt; PK Nr. 92)

Der Bereich innerhalb der Pañcakrośīyātrā

67.? (Figurengruppe mit vier Personen, drei Männer und eine Frau; die rechts außen stehende Figur, die beide Arme erhoben hat, scheint jemandem zu huldigen; daneben sitzt eine Art Yogī auf einem Podest oder Teppich, der von der Frau und einem weiteren Mann Gaben überreicht bekommt; es gibt keine Inschrift zu dieser Szene)

68.*saṃgameśvara* (schmaler brauner Schrein mit weißem Liṅga, vor dem Schrein befindet sich eine stufenartige Konstruktion; dieses Heiligtum markiert den Punkt, an dem die Asī in die Gaṅgā mündet, der Tempel wurde allerdings erst im 19. Jh. errichtet;²⁷⁰ PK Nr. 18)

69.*sapanavārāhī* (orange-roter, mit Treppen versehener Schrein mit sitzender, vierarmiger weiblichen Figur; sie sitzt auf einem Thron, trägt einen blauen Schleier und Waffen in ihren Händen; dieses Bildnis konnte keiner Pilgerroute zugeordnet werden)

70.*pāreśvara* (blauer Schrein, im Inneren orange-rot mit weißem Liṅga; Parāśareśa, KeKh Nr. 36)

71.*lolārka* (rechteckiges weißes Wasserbecken mit weißer Kugel; die weiße

²⁶⁹ Singh 2002, S. 120 und 122.

²⁷⁰ Singh 2002, S. 77–78.

Kugel in dem Becken könnte ein Hinweis auf den angrenzenden Brunnenschacht sein, der das Becken mit Wasser speist;²⁷¹ PK Nr. 16)

72.*māyāpurī* (rechteckiges rotes Podest mit sitzendem männlichen Asket und einem sitzenden Gaṇeśa; Māyāpurī gehört zu den sieben heiligen Städten und ist Teil der Saptapurīyātrā in Vārāṇasī)

73.*kurukṣetreśvara* (roter Schrein, im Inneren dunkelgrün mit einer weißen Säule oder einem besonderen Liṅga (?), das am oberen Ende vier Häupter zeigt; eine ähnliche Darstellung ist auch bei Nr. 134 zu sehen; keine Zuordnung zu einer Route vorhanden)

74.*śrīrāma* (hellblauer Schrein, im Inneren orange mit stehendem Rāma; auch hier gibt es keine entsprechende Zuordnung)

75.*hanumadīśvara* und *hanumdikuṇḍa* (blauer Schrein mit stehendem Hanumān; PK Nr. 15; etwas unterhalb befindet sich ein rotes rechteckiges Wasserbecken)

76.*puskara* (weißes Wasserbecken; Puskaratīrtha, keine Zuordnung)

77.*reṇukadevī* (blassroter Schrein, im Inneren dunkelgrün mit einer weiblichen, auf einem Thron sitzender Figur; die rote Figur ist mit Schmuck und einer Krone versehen sowie mit mehreren Waffen in ihren Händen; keine Zuordnung)

78.*laṃvodara* (brauner Schrein mit rotem sitzenden Gaṇeśa; Lambodaravināyaka, AV Nr. 18 und Nr. 9 bei der ChV)

79.*kukkuteśvara* (kleiner brauner Schrein mit weißem Liṅga; keine Zuordnung)

80.*durgākuṇḍa* (rosa Wasserbecken; PK Nr. 19)

81.*kurukṣetra* (dunkelblaues Wasserbecken; keine Zuordnung)

82.*sannihita*... (rotes Wasserbecken; keine Zuordnung, laut Gengnagel könnte es sich aber um Sannihatitīrtha handeln, welches mit den Heiligtümern von Sthāṇvīśa und Kurukṣetra in Verbindung stehen würde²⁷²)

83.*durgādevī* (weißer Tempel mit sehr hohem Śikhāra, im Inneren orange mit sitzender reich geschmückter Durgā; ursprünglich war es gedacht, bei diesem Tempel die erste Übernachtung einzulegen, was heutzutage jedoch nicht mehr praktiziert wird;²⁷³ PK Nr. 21)

84.*reṇukakuṇḍa* (rotes Wasserbecken; keine Zuordnung)

85.*kṛmīkuṇḍa* (blaues rechteckiges Wasserbecken; keine Zuordnung)

86.*godevī* (?) (roter Schrein mit sitzender weiblicher Figur, die eine Krone trägt

271 Mehr zum berühmten Lolārka Kuṇḍa, siehe Singh 2002, S. 78–80.

272 Gengnagel 2011, S. 95.

273 Singh 2002, S. 83.

und Waffen in ihren Händen hält; die Inschrift ist kaum mehr zu lesen, die Figur konnte daher nicht identifiziert bzw. zugeordnet werden²⁷⁴)

87....*kuṇḍa* (rechteckiges rotes Wasserbecken mit angrenzendem Baum; die Inschrift ist nicht mehr vollständig lesbar, auch hier ist deshalb keine Identifikation möglich)

88.*siddheśvara* (orangefarbener Schrein mit weißem Liṅga; keine Zuordnung)

89.*kūṭadamṭavināyaka* (roter Schrein, im Inneren dunkelgrün mit sitzendem roten Gaṇṣa; AV Nr. 19 und ChV Nr. 10)

90.*sitaṃgabhairava* (blauer Schrein, im Inneren orange mit sitzender Bhairava-Figur; keine Zuordnung, Gengnagel identifiziert diesen Schrein jedoch mit Asitāṅgabhairava, den Bhairava der südlichen Richtung)

91.*śaṃkoddhāreśvara* (orange-rotene Schrein mit weißem Liṅga; keine Zuordnung)

92.*bhūtadhātrīrakṣaka* (rosa Podest mit weißem Liṅga; keine Zuordnung)

93.*śaṃkhoddhārātīrtha* (rechteckiges rosa Wasserbecken; keine Zuordnung)

94.*śaṃkhodhāramādhava* (rosa Schrein mit abgetrepptem Śikhāra, im Inneren orange mit einer sitzenden, vier-armigen männlichen Figur, die ein dunkles Inkarnat aufweist sowie mit Attributen wie Muschel und Zepter ausgestattet ist; keine Zuordnung)

95.*śaṃkukarṇ...rakṣakaḥ* (orangefarbener Schrein, im Inneren rosa mit weißem Liṅga; Śaṃkukarṇarakṣaka, der Wächter im Südwesten; keine Zuordnung zu einer Pilgerroute)

96.*kapālībhairava* (rosa Schrein mit einer sitzenden Bhairava-Figur, die von Schlangen umwickelt ist; quer über das Dach des Schreins zieht sich eine dunkle Farbe, die möglicherweise von einer Grundierung stammen könnte und an dieser Stelle durchscheint; keine Zuordnung)

97.*śālakūṭavināyaka* (brauner Schrein, im Inneren orange mit einem sitzenden roten Gaṇeśa; vor dem Schrein befindet sich ein Wasserbecken, allerdings ohne jegliche Inschrift; Śālakaṇṭavināyaka, Nr. 11 bei der ChV; dieses Bildnis befindet sich nördlich des Maḍuāṭha Teiches²⁷⁵, der hier als Wasserbecken dargestellt ist)

98.*kūṣmāṇḍavināyaka* (blauer Schrein, im Inneren rosa mit stehendem braunen Gaṇeśa; NP Nr. 34, ChV Nr. 12; befindet sich im Dorf Phulvariā)

99.*krodhabhairava* (roter Schrein, im Inneren eine Bhairava Figur mit

274 Gengnagel 2011, S. 95.

275 Gengnagel 2011, S. 245.

abgewinkelten Beinen und einem erhobenen Arm; keine Zuordnung)

100.*subhakarmarakṣaka* (rosa Schrein mit weißem Liṅga; dieser Schrein konnte weder zu einer Pilgerroute zugeordnet werden, noch als Teil der sakralen Landschaft identifiziert werden)

101.? (Gruppe mit sechs Personen, zwei davon sind Frauen, die die Gruppe anführen, alle tragen jeweils ein Wassergefäß; die mit Saris bekleideten Frauen tragen zusätzlich eine Art Tablett; die Figuren der mittleren Männergruppe tragen Turbane, einen Lendenschurz und einen für Asketen typischen Stock; die zwei hinteren Männer sind mit kostbarem Gewand ausgestattet, tragen Schnurrbärte und in ihrer rechten Hand trägt einer einen Korb, der andere wiederum ein Tablett; auffällig ist, dass immer zwei Figuren nahezu gleich dargestellt sind; zu dieser Figurengruppe gibt es keine Inschrift)

102.*rṣīcamḍarakṣaka* (blauer Schrein, innen orange mit weißem Liṅga; kein Identifikation möglich)

103.*unmattbhairava* (rosa Schrein, im Inneren orange mit sitzendem roten Bhairava, der mit Schlangen umwickelt ist; eine gleichnamige Figur scheint bereits auf der PK, Nr. 14 in der Liste, auf, jedoch handelt es sich um zwei völlig unterschiedliche Darstellungen)

104.*pāśapāṇivināyaka* (blauer Schrein mit sitzendem roten Gaṇeśa; PK Nr. 85, ChV Nr. 6, NP Nr. 38; siehe auch Nr. 60 in der Liste; dieser Schrein ist zwar Teil der Pañcakrośīyātrā, er liegt jedoch nicht direkt an diesem Weg, sondern etwas abseits, weshalb er vermutlich auch in der Darstellung weiter in das Feld hineinversetzt wurde)

105.*daṃḍavināyaka* (hellroter Schrein mit sitzendem braunen Gaṇeśa; konnte nicht identifiziert werden)

106.*camḍīśa* (brauner Schrein mit weißem Liṅga; Caṇḍī-Caṇḍīśvara, AG Nr. 50)

107.*vāsukī*²⁷⁶ (braunes Podest mit einer weißen zusammengerollten Schlange; eine ähnliche Abbildung ist auch innerhalb des rechteckigen Feldes zu sehen, bei Nr. 238; in der Darstellung sind auch zwei weitere Heiligtümer diesem Halbgott

276 In der indischen Mythologie ist Vāsukī ein berühmter Schlangenkönig, der, wie alle Nagas, als halb göttliches bzw. halb dämonisches Wesen gilt. Diese wachen über Flüsse, Brunnen und andere Gewässer und stehen deshalb vor allem für Fruchtbarkeit. Sie sind mächtige Wesen und als Halbdämonen können sie durchaus auch gefährlich werden, wenn sie nicht durch Opfergaben friedlich gestimmt werden. Auch Vāsukī werden besondere Fähigkeiten zugeschrieben: so soll einer Legende zufolge die ganze Welt auf seinem Kopf ruhen und wenn er diesen bewegt, ist er sogar in der Lage Erdbeben zu verursachen. Jansen 2009, S.57.

gewidmet: Vāsukīkuṇḍa, Nr. 109 und Vāsukīśvara, Nr. 199; keines dieser Denkmäler konnte einer Pilgerroute zugeordnet werden, noch innerhalb von Vārāṇasī lokalisiert werden)

108.*śaileśvara* (rosa Schrein mit weißem Liṅga; keine Zuordnung)

109.*vāsukīkuṇḍa* (rechteckiges hellrotes Wasserbecken; siehe auch Nr. 107; keine Zuordnung)

110.*uttarārka* (oberhalb des Schreines) und *ghaṇṭākarnarkṣaka* (links) (blauer rechteckiger Schrein mit sitzender männlichen roten Figur, die Schmuck trägt und weiße Bemalungen sowie einen Nimbus aufweist; keine Zuordnung)

111.*mahābhairava* (rosa Schrein, im Inneren braun mit einer sitzenden halbnackten Figur mit langen schwarzen Haaren und Ohrringen; keine Zuordnung)

112.*varakarakuṇḍa* (hellrotes Wasserbecken; vermutlich ist hier Bakariyākuṇḍa gemeint;²⁷⁷ keine Zuordnung)

113.*bhīṣanabhairava* (rechteckiger blauer Schrein mit stehender Bhairava-Figur, die lediglich mit einem Lendenschurz bekleidet ist und in der linken Hand einen Schädelstab, *kapala*, zu halten scheint; keine Zuordnung)

114.*keśavāditya* (auf einem Thron sitzende männliche Figur mit Krone und jeweils einer Blume in der Hand; keine Zuordnung; im Bereich des Tempels von Saṃgameśvara (Nr. 119) befinden sich weitere Götterbildnisse, unter anderem auch zwei Sonnensymbole, wovon eines Keśavāditya, die Sonne von Keśava, repräsentiert;²⁷⁸)

115.*ādikeśāva* (rosa Schrein mit Viṣṇu, der auf einem Thron sitzt und seine Attribute in den vier Händen hält; PK Nr. 93)

116.*kharvavināyaka* (sitzender roter Gaṇeśa auf einem Podest mit einer rosafarbenen Blume in der Hand; in einer anderen Hand hält er eine Art Buch, welches ebenfalls mit einer Inschrift versehen ist: *gamarāmarāna* (?); Kharvavināyaka wird als der Wächter des Nord-Osten angesehen;²⁷⁹ PK Nr. 95, ChV Nr. 7)

117.*prahlādeśvara* (schmäler blauer Schrein, im Inneren orange mit weißem Liṅga; PK Nr. 96; siehe zum Vergleich auch Nr. 64 in der Liste)

118.*svarlīneśvara* (breiter rosa Schrein mit weißem Liṅga; keine Zuordnung)

²⁷⁷ Gengnagel 2011, S. 96.

²⁷⁸ Singh 2002, S. 122.

²⁷⁹ Singh 2002, S. 122.

119.*saṃgameśvara* (brauner Schrein mit hohem Śikhāra und weißem Liṅga; PK Nr. 94; siehe auch Nr. 68 aus der Liste: die gleichnamige Inschrift befindet sich ungefähr auf derselben Höhe, nur auf der linken Seite der Karte und auch die beiden Darstellungen dieser Schreine sind annähernd gleich; auch in der Realität spielen beide eine wichtige Rolle, da sie den Zusammenfluss von Asī und Gaṅgā bzw. von Vārāṇa und Gaṅgā zelebrieren²⁸⁰)

120.*piciṃḍilavināyaka* (ChV Nr. 31), *varahavināyaka* (eigentlich Varadavināyaka, ChV Nr. 23) und *rājaputravināyaka* (ChV Nr. 15) (der erste Gaṇeśa sitzt auf einem Thron sowie auf einem blauen Podest, die anderen beiden braunen Gaṇeśas befinden sich auf zwei hellroten Stufen, die durch einen Weg mit der Terrassenarchitektur, am Ufer der Gaṅgā, verbunden sind)

Das rechteckige Feld um das Zentrum – Avimuktayātrā ?

121.*kṣemeśvara* (brauner Schrein, im Inneren orange mit weißem Liṅga; es scheint als wäre der untere Teil des Schreins übermalt worden, mit dem Weiß der Terrassenfläche; AV Nr. 14 und NP Nr. 16)

122.*sarveśvara* (blauer Schrein mit weißem Liṅga; PK Nr. 13, AV Nr. 13 und NP Nr. 15)

123.*ca...ṣṭ...devī* (roter Schrein mit einer auf einem Thron sitzenden weiblichen Figur mit Schleier; vor dem Tempel sind Stufen angedeutet, neben denen ein nackter Asket sitzt, der jedoch keinen direkten Bezug zum Tempel zu haben scheint; die Inschrift ist nur mehr teilweise lesbar, vermutlich handelt es sich um Catuḥṣaṣṭhīdevī; AV Nr. 12, NP Nr. 14 und KeKh Nr. 93)

124....*śākūreśvara* (blaues rechteckiges Podest mit großem weißen Liṅga; die Inschrift ist nicht mehr vollständig erhalten, keine Identifizierung möglich)

125.*dasaharāgaṃgā* (rechteckiger brauner Schrein, im Inneren rosa mit einer auf einem Thron sitzenden Göttin, die vier Arme hat und einen Schleier trägt; keine Identifizierung)

126.*śalataṃkeśvara* (kleiner roter Schrein mit weißem Liṅga; eigentlich Śūlatankeśvara; PK Nr. 9, AG Nr. 11, AV Nr. 8 und NP Nr. 10; in Wirklichkeit handelt es sich um einen riesigen Liṅga aus Stein, der sich in einem rechteckigen

²⁸⁰ Singh 2002, S. 77–78 und S. 120–122.

Wasserbecken, in einem großen Tempel befindet;²⁸¹ diese Eigenschaften gehen durch die Darstellung nicht hervor, jedoch entspricht die Lage des Tempels, der bei den Ghāṭs angesiedelt ist, der Realität)

127.*narasiṃheśvara* (brauner Schrein, im Inneren orange mit weißem Liṅga; keine Zuordnung)

128.*svarg...śvara* (rechteckiger hellroter Schrein, im Inneren orange mit weißem Liṅga; der mittlere Teil der Inschrift ist nicht mehr lesbar, es gibt daher zwei mögliche Zuschreibungen: Svargēśvara oder Svargadvāreśvara (AV Nr. 54); ein Schrein namens Svargadvāreśvara ist auch an einer anderen Stelle, etwas oberhalb, abgebildet, siehe Nr. 161)

129....*divināyaka* (zwei weiße zusammenhängende Schreine mit jeweils einem sitzenden roten Gaṇeśa; keine Identifizierung)

130.? (schmäler hellblauer Schrein mit weißem Liṅga; keine Inschrift vorhanden)

131.*tārakeśvara* (brauner länglicher Schrein mit weißem Liṅga; PK Nr. 121, AG Nr. 65 und AV Nr. 59)

132.? (rote Moschee mit zwei auffällig hohen Minaretten; keine Inschrift vorhanden, die Darstellung ist allerdings gerade durch die beiden Minarette sehr charakteristisch und kann somit eindeutig mit der Aurangzeb Moschee identifiziert werden)

133.*gaurīkumḍa* (hellrotes Wasserbecken hinter den Schreinen Nr. 121 und 122; dieses Wasserbecken sowie der Tempel Kedāreśvara befinden sich eigentlich direkt bei den Ghāṭs, was hier jedoch nicht der Fall ist;²⁸² keine Zuordnung)

134.*kedāreśvara* (links; PK Nr. 14, AV Nr. 17 und NP Nr. 19) und *kedāreśvarī* (rechts) (zwei rosa Schreine auf einem gemeinsamen Podest, mit jeweils einer roten Fahne; im linken Schrein befindet sich ein ungewöhnlicher weißer Liṅga mit mehreren Köpfen (?), wie bei Nr. 73 und im rechten sitzt eine weibliche Figur mit blauem Gewand und Schleier; den Tempel von Kedāreśvara erreicht man nachdem man beim Kedāra Ghāṭ die steilen Stufen, die auch hier im Bild angedeutet sind, erklommen hat;²⁸³ im Inneren des Tempels befinden sich weitere Götterbilder, zum Beispiel das einer Durgā, von einer Kedāreśvarī ist jedoch nirgends die Rede)

135.*nāradeśvara* (brauner Schrein mit drei Stufen, im Inneren orange mit weißem

²⁸¹ Singh 2002, S. 73–74.

²⁸² Gengnagel 2011, S. 97. Singh 2002, S. 77.

²⁸³ Singh 2002, S. 77.

Liṅga; keine Zuordnung)

136....*mādhava* (hellroter Schrein mit roter Fahne, im Inneren sitzt eine vierarmige Viṣṇu-Figur; keine Identifizierung)

137.*baṃḍīdevī sītala* (orangefarbener Schrein mit roter Fahne am Dach und einer auf einem Thron sitzenden Devī; PK Nr. 12, AV Nr. 10 und NP Nr. 12)

138.*dālabhīśvara* (weißer rechteckiger Schrein mit weißem Liṅga; Dālabhīśvara/Adālabheśvara: PK Nr. 8, AG Nr. 10 und AV Nr. 7)

139.*mokṣavināyaka* (brauner Schrein, direkt beim zweiten der fünf Flüssen, mit sitzendem roten Gaṇeśa; keine Identifikation)

140.*parvateśvara* (kleiner bläulicher Schrein, im Inneren rot mit weißem Liṅga; PK Nr. 104, AG Nr. 5, AV Nr. 50 und NP Nr. 65)

141.*hariścandra* (kleiner blauer Schrein, im Inneren rot mit weißem Liṅga; annähernd gleiche Darstellung wie Nr. 140; AG Nr. 34, AV Nr. 46 und NP Nr. 61)

142.? (rosa Schrein mit sitzendem roten Gaṇeśa; möglicherweise handelt es sich um Hariścandravināyaka, der sich wie Nr. 141 ebenfalls beim Saṅkaṭhāghāt befindet²⁸⁴)

143.*jagma-/jarmavināyaka* (weißer Schrein mit sitzendem braunen Gaṇeśa; keine Identifikation)

144.*saṃkaṭā* (rosa Schrein mit sitzender weiblichen Figur mit Schleier; Saṃkaṭādevī²⁸⁵, keine Zuordnung)

145.*yameśvara* (blauer Schrein mit weißem Liṅga; AV Nr. 44)

146.*maheśvara* (hellroter Schrein, im Inneren orange mit weißem Liṅga; PK Nr. 105, AG Nr. 68, AV Nr. 51 und NP Nr. 66)

147.? (zwei auf Podesten sitzende Figuren vor den Tempeln von Nr. 145 und 146; über der linken roten Figur befindet sich eine, nur zum Teil erhaltene, Inschrift: ...*bhairava*; bei der rechten Figur mit Krone ist keine Inschrift auffindbar; die Identifizierung beider ist unklar)

148.*gabhaśvara* (rechteckiger weißer Schrein mit weißem Liṅga; PK Nr. 100, AV Nr. 39 und NP Nr. 56)

149.*mayūravārīśvara* (blauer Schrein mit sitzender männlichen Figur mit Krone; keine Identifikation)

²⁸⁴ Gengnagel 2011, S. 99.

²⁸⁵ Sie ist eine der Mātrikās, der „Mütter“, aus der indischen Volkstradition und auch unter dem Namen Vikatā Mātrikā bekannt. Für weitere Informationen zu dieser Göttin, siehe Eck 2006, S. 202–205.

150.? (kleiner brauner Schrein mit weißem Liṅga, rechts neben der Aurangzeb Moschee; keine Inschrift vorhanden, somit auch keine Identifikation möglich)

151.? (kleiner rosa Schrein mit weißem Liṅga; keine Inschrift)

152.? (hellroter Schrein, im Inneren weiß mit einer auf einem Thron sitzenden vierarmigen Figur; womöglich eine Viṣṇu/Kṛṣṇa-Darstellung; keine Inschrift zu sehen)

153.*citrāṃgadeśvara* (großer orangefarbener Schrein mit weißem Liṅga und angedeuteten Stufen; auf der linken Seite neben der Begrenzung des Feldes; keine Zuordnung)

154.*mānasarovara* (rechteckiges hellrotes Becken; keine Zuordnung; eigentlich handelt es sich um einen See, der nach dem heiligen See Mānasa im Himālaya benannt ist und in Vārāṇasī beim Nārada Ghāṭ angesiedelt ist²⁸⁶)

155.*mānaseśvara* (hellroter Schrein, im Inneren rosa mit weißem Liṅga; der Schrein befindet sich gleich direkt über dem Wasserbecken, was vermutlich die Verbundenheit dieser beiden Heiligtümer demonstrieren soll; keine Zuordnung zu einer Pilgerroute)

156.? (grauer stehender Stier, gleich neben dem Schrein von Mānaseśvara; keine Inschrift)

157.*sthūla...tavināyaka* (blauer Schrein mit sitzendem roten Gaṇeśa; etwas rechts unterhalb des Stieres; vermutlich Sthūladantavināyaka: ChV Nr. 33)

158.*someśvara* (kleiner hellroter Schrein mit weißem Liṅga; AG Nr. 9 und AV Nr. 6; Someśvara oder auch Somnāth genannt bedeutet „Herr des Mondes“ und war ein bedeutender Tempel an der Küste von Gujarāt, auch in Vārāṇasī ist dieser vertreten, beim Mān Mandir Ghāṭ²⁸⁷)

159.*lalitādevī* (hellblauer Schrein, im Inneren braun mit sitzender, in einen Schleier verhüllten Devī; Lalitādevī ist eine wichtige Gottheit in Vārāṇasī, ein Besuch ihres Tempels wird den Pilgern sehr ans Herz gelegt, da sie Gefahren von ihren Anbetern abwendet und diesen große Verdienste beschert;²⁸⁸ PK Nr. 5, AG Nr. 7 und AV Nr. 3)

160.*gaṃgāditya* (weißer Schrein mit sitzender, nackter männlichen Figur, die jedoch nur schwer zu erkennen ist; keine Zuordnung)

161.*svargadvāreśvara* (kleiner orangefarbener Schrein mit weißem Liṅga; AV Nr.

²⁸⁶ Eck 2006, S. 267 und S. 344.

²⁸⁷ Eck 2006, S. 342.

²⁸⁸ Singh 2002, S. 71 und Eck 2006, S. 273.

54)

162.*siddhivināyaka* (weißer Schrein mit sitzendem roten Gaṇeśa; dieser Vināyaka befindet sich beim Maṇikarṇikā Ghāt und wird im Zuge der Pañcakrośīyātrā zweimal besucht, zu Beginn und gegen Ende, er gilt als Vināyaka des Ostens;²⁸⁹ PK Nr. 3, PK Nr. 106, ChV Nr. 8, AV Nr. 2 und NP Nr. 3)

163.*cakrapuṣkara* (hellrotes Wasserbecken, unter Nr. 162 und Nr. 164; Cakrapuṣkariṇīrtha beim Maṇikarṇikā Ghāt; keine Zuordnung zu einem Pilgerweg)

164.*bindumādhava* (hellroter Schrein mit weißem Liṅga; der Tempel von Bindumādhava ist einer der größten und wichtigsten Viṣṇu-Tempel in Vārāṇasī, der sich ursprünglich über dem Pañcagaṅgā Ghāt befand, wo heute die Aurangzeb Moschee steht;²⁹⁰ nach der Zerstörung durch Aurangzeb im Jahr 1669 wurde der Tempel in der umliegenden Umgebung wiederaufgebaut; in der Darstellung liegen die beiden Sakralgebäude jedoch weit von einander entfernt; PK Nr. 97, AV Nr. 37 und NP Nr. 54)

165.*vikaṭavināyaka* (weißer Schrein mit sitzendem roten Gaṇeśa; eigentlich Vikaṭadvijavināyaka: ChV Nr. 14 und AV Nr. 30)

166....*śvara* (kleiner hellblauer Schrein, im Inneren orange mit weißem Liṅga; keine Identifizierung)

167.*agnīśvara* (brauner Schrein mit weißem Liṅga, direkt über Nr. 166; zu diesem Tempel gibt es auch ein gleichnamiges Ghāt;²⁹¹ Agni symbolisiert nicht nur das Opferfeuer, sondern ist auch der Gott des Südwestens, weshalb auch er wie alle Götter der Himmelsrichtungen innerhalb der sakralen Landschaft von Vārāṇasī präsent ist; AG Nr. 32, AV Nr. 41 und NP Nr. 58)

168.? (hellrote Plattform mit zwei Schreinen; im linken hellroten Schrein befindet sich ein sitzender roter Gaṇeśa; die Inschrift darüber ist nicht mehr lesbar, es könnte sich allerdings um Maṅgalavināyaka handeln: ChV Nr. 47; rechts davon ist ein rosa Schrein mit einer sitzenden, einen Schleier tragenden Devī zu sehen; auch die Inschrift über diesem Schrein ist nicht mehr rekonstruierbar, eine mögliche Identifikation wäre Maṅgalagaurī: PK Nr. 101 und AK Nr.38; dieser Tempel, der einer der Erscheinungsformen der Göttin gewidmet ist, befindet sich

²⁸⁹ Siehe dazu Singh 2002, S. 71 und S. 125 und Eck 2006, S. 224.

²⁹⁰ Eck 2006, S. 245–247 und Singh 2002, S. 123–124.

²⁹¹ Eck 2006, S. 274.

- beim Lakṣmaṇabālā Ghāt und nicht weit vom Tempel des Agnīśvara entfernt²⁹²)
- 169.? (blaues Wasserbecken über Nr. 168; keine Inschrift)
- 170.? (hellrotes Wasserbecken; keine Inschrift, keine Identifikation)
- 171.? (kleiner brauner Schrein mit weißem Liṅga; keine Inschrift, keine Identifizierung)
- 172.? (hellrotes Podest mit zwei sitzenden Figuren: links ein roter Gaṇeśa und rechts eine rote männliche Figur; keine Inschriften vorhanden, keine Identifikation)
- 173.*tri...* (weißer Schrein mit blauem Liṅga; der Liṅga war ursprünglich wie alle anderen bestimmt auch weiß, hier scheint lediglich die Farbe verblasst zu sein, so dass der bläulich-grüne Hintergrund zum Vorschein kommt; nur mehr die Anfangsbuchstaben der Inschrift sind lesbar, es könnte sich aber um Trilocaneśvara handeln: PK Nr. 97, AV Nr. 34 und NP Nr. 51; dieses Liṅga liegt in der Nähe des Trilocana Ghāt und repräsentiert Śiva als Dreiäugigen, es gilt als eines der ältesten und bekanntesten Liṅgas²⁹³)
- 174.*kāmeśvara* (blauer Schrein, im Inneren orange mit weißem Liṅga; AV Nr.33; es existiert noch ein zweiter gleichnamiger Schrein, der im Zuge der Pañcakroṣṭyātrā besucht wird, siehe Nr. 41)
- 175.*rukmaṅgadeśvara* (großer blauer Schrein, auf der linken Seite des Avimuktakṣetra, mit Treppen am Eingang, im Inneren orange mit weißem Liṅga; AV Nr. 15 und NP Nr. 17)
- 176.*narmadeśvara* (orangefarbener Schrein, im Inneren rosa mit weißem Liṅga; keine Zuordnung)
- 177.*revākumḍa* (hellrotes rechteckiges Wasserbecken, unterhalb von Nr. 176; keine Zuordnung)
- 178.*ekadaṃtavināyaka* (Schrein in hellem orange mit sitzendem roten Gaṇeśa; ChV Nr. 18)
- 179.*vakratuṃḍavināyaka* (rosa Schrein mit abgetrepptem Śikhāra und sitzendem roten Gaṇeśa im Inneren; ChV Nr. 17; ein gleichnamiger Schrein ist auch ein zweites Mal innerhalb dieses Feldes zu finden, siehe Nr. 243)
- 180.*puṣpadamteśvara* (kleiner orangefarbener Schrein mit weißem Liṅga; keine Zuordnung)

292 Eck 2006, S. 274 und Singh 2002, S. 124.

293 Eck 2006, S. 275 und Singh 2002, S. 122.

- 181.*abhayavināyaka* (kleiner hellblauer Schrein mit sitzendem roten Gaṇeśa, rechts unterhalb von Nr. 179; ChV Nr. 25)
- 182.*tripurabhairavī* (kleiner roter Schrein mit sitzender Göttin; keine spezielle Zuordnung)
- 183.*ādivārāhī* (rosa Schrein, im Inneren braun mit vierarmiger Devī mit Schleier; keine Zuordnung)
- 184.*gaṃgakeśava* (hellblauer Liṅga auf einem ungewöhnlich geformten, weißen Sockel; beim Gaṅgā Keśava Bildnis, welches sich in der Nähe des Lalitā Ghāt befindet, handelt es sich um ein Viṣṇu-Heiligtum vermutlich aus dem 12. Jh.;²⁹⁴ erstaunlicherweise wird dieses in der Darstellung jedoch durch einen Liṅga, also ein Symbol Śivas, repräsentiert; PK Nr. 4, AG Nr. 6, AV Nr. 4 und NP Nr. 4)
- 185.*ādivārāha* (orangefarbener länglicher Schrein mit weißem Liṅga, über Nr. 181; auch Vārāheśvara genannt; PK Nr. 10 und AG Nr. 12)
- 186.*trisaṃdheśvara* (kleiner orangefarbener Schrein mit weißem Liṅga; AG Nr. 40)
- 187.*mokṣeśvara* (kleiner orangefarbener Schrein mit weißem Liṅga; dieser Schrein taucht in der Darstellung zwei weitere Mal auf: bei der PK, siehe Nr. 10 und innerhalb der acht Ringe um das Zentrum, siehe Nr. 328; auch in Wirklichkeit ist er Teil der Pañcakrośīyātrā sowie der AG: Nr. 124 und Nr. 69)
- 188.*saptāvaraṇavināyaka* (weißer Schrein mit sitzendem roten Gaṇeśa; PK Nr. 107)
- 189.*karuṇeśvara* (brauner Schrein mit weißem Liṅga, direkt unter dem Antagr̥hayātrā-Feld; AG Nr. 39; siehe auch Nr. 11: es gibt einen gleichnamigen Schrein, der zur Pañcakrośīyātrā gehört)
- 190.*ratneśvara* (orangefarbener Schrein mit weißem Liṅga; keine Zuordnung, siehe auch Nr. 210)
- 191.*kambalāśvatara* (roter Schrein, im Inneren orange mit weißem Liṅga; siehe auch Nr. 263: hier gibt es einen Schrein mit ähnlichem Namen: *aśvatareśvara*; keine Zuordnung)
- 192.*jyotirūpeśvara* (blauer Schrein mit weißem Liṅga; keine Identifizierung)
- 193.*netrasya...śvara* (rosa Schrein mit weißem Liṅga; bei der Inschrift fehlt ein Stück in der Mitte; keine Identifizierung)
- 194.*maṇikarṇikeśvara* (blauer Schrein, im Inneren weiß mit weißem Liṅga;

²⁹⁴ Singh 2002, S. 71.

dieses Heiligtum spielt eigentlich eine große Rolle, da es am Beginn mehrerer Pilger Routen besucht wird;²⁹⁵ alleine aus der Darstellung könnte man dies jedoch nicht schließen; PK Nr. 2, AG Nr. 2, AV Nr. 1 und NP Nr. 2)

195.*caṃdreśvara* (kleiner weißer Schrein mit weißem Liṅga, dessen Spitze bereits in den Bereich der Antargṛhayātrā hineinragt; AG Nr. 29)

196.*siddheśvarī* (hellroter rechteckiger Schrein mit sitzender Devī, die ihre Hände zum Gebet gefaltet hat; keine Zuordnung)

197.*vīreśvara* (schmäler hellroter Schrein mit weißem Liṅga; AG Nr. 30 und NP Nr. 63)

198.*upaśāntīśvara* (rosa Schrein mit weißem Liṅga; AV Nr. 42 und NP Nr. 59)

199.*vāsukīśvara* (weißer Schrein mit weißem Liṅga; AG Nr. 4 und AV Nr. 49)

200.*satīśvara* (blauer Schrein mit zwei roten Fahnen, im Inneren orange mit weißem Liṅga; keine Zuordnung)

201.*kṛttivāseśvara* (kleiner hellroter Schrein mit einer roten Fahne und einem weißen Liṅga im Inneren; keine Zuordnung)

202....*ārakūpa* (runder rosafarbener Brunnen, daneben ein weißer Ochse; nach Gengnagel könnte es sich um Oṃkārakūpa handeln, obwohl es für dieses Heiligtum keinen Beleg gibt²⁹⁶)

203.*oṃkāreśvara* (rosa Schrein mit einer roten Fahne am Dach und einem weißen Liṅga im Inneren; der Tempel muss einst von großer Bedeutung gewesen sein, da er neben Viśvanātha und Kedāreśvara, zu den zentralen Tempeln der drei geographischen Bereiche zählt: Oṃkāra im Norden, Kedāra im Süden und Viśvanātha im Zentrum.²⁹⁷)

204.*viśvakarmeśvara* (brauner Schrein mit weißem Liṅga; keine Zuordnung)

205.*mahākālakūpa* (blauer runder Brunnen; keine Zuordnung)

206.*vr...* (hellroter runder Brunnen; die Inschrift ist größtenteils beschädigt, möglicherweise handelt es sich um Vṛddhakālakūpa; keine Zuordnung)

207.*kālabhairava* (PK Nr. 128) (großer rechteckiger Schrein mit einer roten Fahne, der aufwendig verziert ist: der Rahmen ist braun mit weißem Muster, der Hintergrund des Inneren ist orange mit goldenem Muster und mit einer Abbildung von Bhairavas Haupt, das von Girlanden umgeben ist, versehen; vor dem Schrein befindet sich ein brauner Hund, der womöglich Bhairavas Reittier symbolisieren

²⁹⁵ Singh 2002, S. 71.

²⁹⁶ Gengnagel 2011, S. 101.

²⁹⁷ Eck 2006, S. 139–144.

soll; über dem Schrein sind zwei kleine goldene Liṅgas sowie folgende Inschriften zu sehen: *amardkeśvara* und *amardapīṭha*, die beiden konnten jedoch nicht identifiziert werden; darüber findet man weitere Inschriften in schwarz, – die ursprünglich goldene Farbe dürfte verblasst gewesen sein und deshalb übermalt worden sein – die sich auf den zweiten goldenen Liṅga bezieht: *pāpa...śvara*, gemeint ist Pāpabhakṣeśvara, der „Sündenesser“, ein anderer Name von Kāla Bhairava, der auf seine bedeutende Aufgabe innerhalb von Vārāṇasī hinweist;²⁹⁸ die andere Inschrift befindet sich am Rande der Antargṛha-Sektion: *bhadrakālī*, dieses Heiligtum ist eigentlich auch Teil der Antargṛhayātrā, warum die Inschrift also außerhalb dieses Bereiches steht, erscheint etwas fragwürdig, vielleicht aber wurde sie erst nachträglich hinzugefügt; links neben dem Bhairava Bildnis ist auch eine kleine männliche Figur mit rotem Gewand und Schnurrbart zu sehen)

208.? (gelbe Säule neben Kāla Bhairava; keine Inschrift, keine Identifikation)

209.*mahākāleśvara* (hellroter Schrein mit weißem Liṅga; PK Nr. 122, AG Nr. 66 und NP Nr. 10)

210.? (weißer Schrein mit weißem Liṅga; die Inschrift ist nicht mehr lesbar, Gengnagel schlägt Ratneśvara als mögliches Heiligtum vor; es gibt allerdings einen zweiten Schrein mit diesem Namen, siehe dazu Nr. 190)

211.*vrddhakāleśvara* (rosa Schrein mit weißem Liṅga; darunter ein brauner runder Brunnen mit einer Inschrift: *ratnakūpa*; keine Zuordnung)

212.*tilabhāṃḍeśvara* (rechteckige braune Architektur mit Verzierungen außen, die Innenräume sind orange; links sitzt eine männliche Figur mit bläulichem Inkarnat und mit dunklen, zu einem Knoten gebundenen Haaren, rechts ist ein dicker schwarzer Śiva-Liṅga mit weißem Sockel sowie weißen Bemalungen dargestellt; die Inschrift scheint sich nur auf den Liṅga zu beziehen, die Bedeutung der Figur ist daher ungewiss; keine Zuordnung)

213.*lakṣmīkuṇḍa* (rechteckiges rosafarbenes Wasserbecken; keine Zuordnung)

214.*lakṣmīdevī* (rechteckiger hellroter Schrein mit Socken, im Inneren eine sitzende Devī mit rotem Gewand und Schleier; keine Zuordnung)

215.*kāmākṣakuṇḍa* (braunes rechteckiges Wasserbecken; keine Zuordnung)

216.*vaṭukabhairava* (helloranger Schrein, im Inneren orange mit einer sitzenden männlichen Asketen-Figur, die eine bläuliche Hautfarbe hat und mit einem

²⁹⁸ Eck 2006, S. 229.

Dreizack, ein Attribut Śivas, ausgestattet ist; normalerweise Baṭukabhairava, keine Zuordnung)

217.*lavakuśakuṇḍa* (rechteckiges rosa Wasserbecken; keine Identifikation, es gibt jedoch ein Liṅga mit dem gleichen Namen, siehe Nr. 219)

218.*kāmākṣīdevī* (riesiger rosa Schrein mit einer roten Fahne, vor dem Tempel auf einem Sockel sitzt eine Göttin mit rotem Gewand und Schleier, die beide Hände erhoben hat bzw. in einer eine weiße Blume hält; dieser Schrein ist einer der größten auf dieser Karte, auch wenn er in Wirklichkeit als Denkmal keine besondere Bedeutung zu haben scheint; keine Zuordnung)

219.*lavakuśeśvara* (blauer Schrein, im Inneren orange mit weißem Liṅga; mögliche Identifizierung:²⁹⁹ Laveśvara und Kuśeśvara, die beide Teil der KeKh sind, Nr. 73 und Nr. 74)

220.*rāmeśvara* (rosa Schrein mit weißem Liṅga; dieses Heiligtum ist auch auf der Pañcakroṣṭyātrā dargestellt, siehe Nr. 50)

221.*ṛṇamocana* (rotes rechteckiges Wasserbecken; keine Zuordnung)

222.*kulastambha* (rote Säule mit weißem Sockel; auch als Lāṭ Bhairava bzw. Kapālī Bhairava bekannt; die Säule gilt als der „Stock“ Bhairavas, der damit wie ein Polizeichef über die heilige Stadt wacht;³⁰⁰ die Säule besteht aus Kupfer und ist mit Zinnober bemalt; heutzutage hat die Säule beträchtlich an Höhe verloren und befindet sich im Norden der Stadt, umgeben von muslimischen Heiligtümern; ursprünglich dürfte die Säule aber an einem anderen Ort gestanden haben, möglicherweise stammen Teile dieses Heiligtums sogar von einer Aśoka Säule)

223.*dakṣeśvara* (rosa Schrein mit weißem Liṅga; keine Zuordnung)

224.*asaṃkhyātaṅgāni* (großer rechteckiger Schrein mit blauer Rahmung, im Inneren weiß mit vier Reihen von weißen Liṅgas; oberhalb des Daches sieht man einen weißen Bogen, der im Inneren blau ist und nebenbei die Inschrift *guhā*, also eine „Höhle“; nach Gengnagel könnte es sich um Jaigīṣavyaguhā handeln, die mit den Heiligtümern von Jaigīṣavyeśvara, Nr. 233, und Bhūtabhairava, Nr. 234, in Zusammenhang steht;³⁰¹ links ist noch eine weitere Inschrift, in schwarz, zu finden: *gajavināyaka*, ChV Nr. 38)

225.*pāpamocana* (rechteckiges hellrotes Wasserbecken; keine Zuordnung)

226.*ṛkṣeśvara* (weißer Schrein mit weißem Liṅga; möglicherweise Vṛṣeśvara;

²⁹⁹ Gengnagel 2011, S. 102.

³⁰⁰ Eck 2006, S. 233–236.

³⁰¹ Gengnagel 2011, S. 102.

keine Zuordnung)

227.*kapālamocana* (quadratisches rosafarbenes Wasserbecken; keine Zuordnung)

228.*madhyameśvara* (hellroter Schrein, im Inneren weiß mit weißem Liṅga; dieser Schrein wirkt in der Darstellung relativ unbedeutend; Madhyameśvara war jedoch einst der Mittelpunkt der Stadt und zugleich Haupttempel der Avimuktayātrā)

229.*vyāghreśvarī* (rosa Schrein mit sitzender Göttin in hellem Gewand und Schleier; konnte nicht identifiziert werden, es gibt jedoch einen Schrein namens Vyāghreśvara, in der Umgebung von Bhūtabhairava, Nr. 234;³⁰²)

230.*mṛtyuñjaya* (weißer Schrein mit bläulichem Liṅga; keine Zuordnung)

231.*vaitīrṇa* (kleines blaues, rechteckiges Wasserbecken; wahrscheinlich Vaitaraṇī-tīrtha; keine Zuordnung)

232.*tarṇi* (rechteckiges rosa Wasserbecken; keine Identifizierung)

233.*jaigīṣa...eśvara* (rosa Schrein, im Inneren orange mit weißem Liṅga; Jaigīṣavyeśvara, keine Zuordnung)

234.*bhūtabhairava* (rechteckiger blau-grauer Schrein, im Inneren weiß mit einer stehenden weißen Bhairava-Figur, die einen Dreizack hält; keine Zuordnung)

235.*aṃḍakeśvara* (weißer Schrein mit weißem Liṅga; wahrscheinlich ist Antakeśvara, in der Nähe des Bhūtabhairava gemeint;³⁰³ keine spezielle Zuordnung)

236.*katyāñī/kalyāñī devī* (?) (blauer Schrein mit sitzender weiblichen Figur mit rot-goldenem Gewand und Schleier; die Inschrift ist nur schwer leserlich, Gengnagel schlägt als mögliche Identifikation Kātyāyanī vor, die sich in der Nähe des Siddheśvara und der Siddheśvarī Devī befindet.³⁰⁴)

237.*siddheśvara* (weißer Schrein, im Inneren orange mit weißem Liṅga; keine Zuordnung)

238.*karakoṭaka* (eingerollte schwarz-weiße Schlange auf einem hellroten Sockel; eine ähnliche Darstellung ist auch bei Nr. 107 zu sehen)

239.*tatasāgara* (braunes Kreuz direkt neben der Antargṛhayātrā; die Bedeutung und Verortung dieses Kreuzes ist unklar)

240.*jyeṣṭheśvara* (hellroter Schrein mit weißem Liṅga; keine Zuordnung)

241....*seśvara* (rosa Schrein mit weißem Liṅga und einer roten Fahne am Dach;

³⁰² Gengnagel 2011, S. 102.

³⁰³ Gengnagel 2011, S. 102.

³⁰⁴ Gengnagel 2011, S. 103. Siehe auch Eck 2006, S. 274.

keine Identifizierung)

242.*vyāghreśvara* (helloranger Schrein mit weißem Liṅga und roter Fahne; keine Zuordnung)

243.*vakratuṇḍa* (brauner Schrein mit roter Fahne, im Inneren ein sitzender roter Gaṇeśa; ChV Nr. 17; siehe auch Nr. 179)

244.*jambukeśvara* (hellroter Schrein mit weißem Liṅga und roter Fahne; keine Zuordnung)

245.*maṇḍakini* (hellrotes Wasserbecken; keine Zuordnung)

246.*agnikeśvara* (rosa Schrein mit roter Fahne, im Inneren orange mit einem schwarzen Liṅga auf einem Sockel; gemeint ist wahrscheinlich Agnighreśvara; im Schrein ist ungewöhnlicherweise ein schwarzer Liṅga dargestellt, der in dieser Form auf der Karte nur ein zweites Mal zu finden ist, siehe Nr. 212)

247.*karakoṭvāpī* (rosa Wasserbecken; dieser Brunnen ist einer der tiefsten von Vārāṇasī und ist auch unter dem Namen Nāg Kuān/Nāgkuāṃ bekannt, Karakoṭakavāpī wird er im Kāśīkhaṇḍa genannt;³⁰⁵ er befindet sich im nördlichen Stadtteil; bei diesem Brunnen gibt es auch mehrere Bildnisse von Nāgas, also von Schlangengottheiten, siehe dazu das angrenzenden Monument von Nr. 238, wo eine solche Gottheit dargestellt ist)

248.*dadhavikuṇḍa* (weißes Wasserbecken; keine Identifizierung)

249.*īśvaragaṇḍā* (hellrotes Wasserbecken; keine Zuordnung)

250.*cintāmaṇivināyaka* (rosa Schrein mit sitzendem braunen Gaṇeśa; ChV Nr. 29)

251.*kām...* (runder brauner Brunnen; die Inschrift ist nicht mehr vollständig vorhanden, die Identität ist daher ungewiss, möglicherweise handelt es sich um Kāmākṣīkūpa;³⁰⁶ etwas unterhalb befindet sich ein gleichnamiger Schrein einer Devī, siehe dazu Nr. 218)

252.? (rosa Wasserbecken; keine Inschrift vorhanden, es könnte sich um Sūryakuṇḍa, in der Umgebung von Sāmbāditya, Nr. 259, handeln³⁰⁷)

253.*pitṛkuṇḍa* (rechteckiges blaues Wasserbecken; die Inschrift ist bereits sehr verblasst; keine Zuordnung)

254.*ghaṇṭākaraṇa* (rechteckiges hellrotes Wasserbecken; unbekannte Identität)

255....*trakuṇḍa* (rechteckiges rosa Wasserbecken; keine Identifikation)

³⁰⁵ Eck 2006, S. 312.

³⁰⁶ Gengnagel 2011, S. 103.

³⁰⁷ Gengnagel 2011, S. 103.

256.*vaijanātha* (blauer Schrein, im Inneren orange mit weißem Liṅga; gemeint ist wahrscheinlich Vaidyanātha, in der Umgebung der Kāmākṣidevī, Nr. 218;³⁰⁸ siehe auch Nr. 281, wo die Inschrift eines Schreines namens Vaidyanātheśvara gegeben ist)

257.*māṭṛkuṇḍa* (rechteckiges hellrotes Wasserbecken; keine Zuordnung)

258.*vārāhikuṇḍa* (rechteckiges hellrotes Wasserbecken; nicht identifiziert)

259.*sāmbāditya* (rechteckiger blauer Schrein, im Inneren orange mit einer stehenden männlichen Figur, die beide Hände erhoben hat und eine Krone trägt; beim Sūrya Kuṇḍ scheint es einst einen großen Sonnentempel mit dem Bildnis des Sāmbāditya gegeben zu haben, der jedoch völlig zerstört wurde;³⁰⁹ heutzutage findet die Verehrung dieses Heiligtums in einem kleinen Schrein, in der Nähe des ursprünglichen Platzes statt; keine Zuordnung zu einer Pilgerroute)

260.? (rosa Schrein mit sitzendem Gaṇeśa; die Inschrift ist nicht lesbar, möglicherweise handelt es sich um Dvimukhavināyaka, ChV Nr. 36, der in unmittelbarer Nähe des Sāmbāditya, Nr. 259, angesiedelt ist.³¹⁰)

261.? (rotes rechteckiges Wasserbecken; die Inschrift ist nicht mehr lesbar)

262.*jyeṣṭhavināyaka* (brauner Schrein mit sitzendem roten Gaṇeśa; ChV Nr. 37)

263.*aśvatareśvara* (hellroter Schrein mit weißem Liṅga; keine Zuordnung)

264.*ka...śvara* (kleiner rosa Schrein, im Inneren orange mit weißem Liṅga; die Inschrift ist nur mehr teilweise erhalten, Gengnagel schlägt Kapardīśvara, AV Nr. 24, vor; einen gleichnamigen Schrein gibt es auch auf der Pañcakrośyātrā, siehe dazu Nr. 39)

265....*mala...* (rechteckiges Wasserbecken; die Inschrift ist zum Teil abgenutzt, mögliche Identität: Vimalatīrtha, in der Nähe von Kapardīśvara und Piśāmocana.³¹¹)

266.*rāmalakṣmaṇasītā* (breiter rosa Schrein, im Inneren orange mit drei stehenden Figuren: in der Mitte sitzt Rāma, der durch seine bläuliche Hautfarbe zu erkennen ist, links steht seine Gemahlin Sītā und rechts sein jüngerer Bruder Lakṣmaṇa, die ihm beide zugewandt sind; keine Zuordnung)

267.*valmīkeśvara* (kleiner brauner Schrein auf einem rosafarbenen Hügel (?), im Inneren ein kleiner schwarzer Liṅga; keine Zuordnung)

³⁰⁸ Gengnagel 2011, S. 103.

³⁰⁹ Eck 2006, S. 215.

³¹⁰ Gengnagel 2011, S. 103.

³¹¹ Gengnagel 2011, S. 104.

- 268....*ruṇa* (rechteckiges Wasserbecken mit sitzendem braunen Gaṇeśa oberhalb; die Inschrift ist nicht mehr vollständig lesbar, die Identität ist unklar)
- 269.*dhūpacamḍī* (rosa Schrein mit stehender weiblichen Figur mit vier Armen, in denen sie ein Schwert und einen Dreizack hält; keine Zuordnung)

Das Zentrum – die Antargṛhayātrā

- 270.*prathamāpradakṣiṇā* („die erste Umwandlung“)
- 271.*maṅgaleśvara*
- 272.*siṃhatumḍavināyaka* (ChV Nr. 26)
- 273.*brahmeśvara* (AG Nr. 13)
- 274.*agastakumḍa*
- 275.*agastīśvara* (AG Nr. 14)
- 276.*kaśyapeśvara* (AG Nr. 15)
- 277.*harikeśava* (AG Nr. 16)
- 278.*vimalāditya*
- 279.*godakumḍa*
- 280.*godreśvara*
- 281.*vaidyanātheśvara* (AG Nr. 17)
- 282.*trimukhavināyaka* (AV Nr. 22 und ChV Nr. 19)
- 283.*dhruveśvara* (AG Nr. 18)
- 284.*gokarṇeśvara* (AG Nr. 19)
- 285.*dvitumḍavināyaka*
- 286.*hāṭakeśvara* (AG Nr. 20)
- 287.*kekaseśvara* (AG Nr. 22)
- 288.*bhārabhūteśvara* (AG Nr. 23)
- 289.*śūlā*... (die Inschrift ist nicht mehr vollständig erhalten und konnte daher nicht identifiziert werden)
- 290.*kalaseśvara* (AG Nr. 28)
- 291.*dvitīyapradakṣiṇā* (die „zweite Umwandlung“)
- 292.*viśālākṣī* (AG Nr. 41)
- 293.*dharmakūpa*
- 294.*dharm(eśvara?)* (AG Nr. 42)
- 295.*viśvabāhukā* (AG Nr. 43)

296. *āśāvināyaka* (AG Nr. 44 und ChV Nr. 42)
297. *vrddhāditya* (AG Nr. 45)
298. *caturvaktreśvara* (AG Nr. 46)
299. *brāhmīśvara* (AG Nr. 47)
300. *manahprakāmeśvara* (AG Nr. 48)
301. *kalipriyavināyaka* (ChV Nr. 34)
302. *sākṣivināyaka* (NP Nr. 71)
303. *īśāneśvara* (AG Nr. 49)
304. *gajakarṇavināyaka* (ChV Nr. 45)
305. *lāṃgaleśvara* (AG Nr. 54)
306. *sthūlaṭaṃkavināyaka* (ChV Nr. 33)
307. *āsabhairava*
308. *citragupteśvara* (AG Nr. 24)
309. *pitāmaheśvara* (AG Nr. 27)
- 310.... *cakeśvara* (unvollständige Inschrift, Identität unbekannt)
311. ***trītyapradakṣiṇā*** (die „dritte Umwandlung“)
312. *ānaṃdabhairava*
313. *caṃḍīcaṃḍeśvara* (AG Nr. 50)
314. *śaneśvareśvara*
315. *śukreśvara*
316. *sr...vināyaka* (Gengnagel gibt Senāvināyaka, AG Nr. 36, als Vorschlag)
317. *bhavānīsaṃkara* (AG Nr. 51)
318. *annapūrṇa* (PK Nr. 110, AV Nr. 67 und NP Nr. 69)
319. *ḍhumḍirāja* (PK Nr. 111, AG Nr. 52 und NP Nr. 6)
320. *jakṣavināyaka*
321. ***caturthīpradakṣiṇā*** (die „vierte Umwandlung“)
322. *nakuleśvara* (AG Nr. 55)
323. *rājarāyeśvara* (AG Nr. 53)
324. ***pañcamapradakṣiṇā*** (die „fünfte Umrundung“)
325. *mārkaṃḍeśvara* (AG Nr. 60)
326. ***ṣaṣṭīpradakṣiṇā*** (die „sechste Umwandlung“)
327. *maheśvara* (PK Nr. 123 und AG Nr. 68)
328. *mokṣeśvara* (PK Nr. 124 und AG Nr. 69)
329. *parānneśvara* (AG Nr. 56)

330.*paradravyeśvara* (AG Nr. 57)

331.*yani...eśvara* (die Inschrift ist unvollständig und konnte nicht identifiziert werden)

332.*niskaleśvara* (AG Nr. 59)

333.*saptamapradakṣiṇā* (die „siebente Umwandlung“)

334.*apsareśvara* (AG Nr. 61)

335.*vīrabhadreśvara* (AG Nr. 70; diese Inschrift befindet sich als Einzige am achten, dem innersten Ring, diese Umwandlung ist jedoch nicht benannt)

336.*śṛṅgāreśvara*, *śṛṅgāragaurī* und *jñānavināyaka* (links oben beim Śṛṅgāramaṇḍapa: nur Inschriften, keine Darstellung; für Śṛṅgāreśvara gibt es keine Hinweise, die Göttin Śṛṅgāragaurī ist Teil der Gaurīyātrā und gehört zum Viśveśvara-Tempelkomplex, Jñānavināyaka/Gaṇanāthavināyaka ist in der Nähe der Außenmauern des Brunnen Jñānavāpī situiert.³¹²)

337.*avimuktavināyaka* (Inschrift auf der linken Seite des Śṛṅgāramaṇḍapa; dieser Schrein bildet die letzte Station der Route um die 56 Vināyakas und gehört ebenso zum Viśvanātha Tempelkomplex³¹³)

338.*śṛṅgāramaṇḍapa* (kleiner goldener Schrein, rechts oberhalb des Viśvanātha; der Tempel gewährt wie die übrigen drei im Zentrum keinen Einblick auf sein innerstes Heiligtum; dieser Schrein ist, nach Gengnagel, Teil der Maṇḍapayātrā, könne jedoch nicht lokalisiert werden.³¹⁴)

339.*tripurāṃṭaka* und *kālabhairava* (Inschriften rechts oberhalb des Śṛṅgāramaṇḍapa; Tripurāṃṭaka konnte nicht lokalisiert werden, Kālabhairava befindet sich auf der Westseite des Viśveśvara-Tempelkomplexes.³¹⁵)

340.*aiśvarjamaṇḍapa* und *dvāravināyaka* (Inschriften unterhalb der Basis des Tempels; Aiśvarjamaṇḍapa ist Nr. 10 im Zuge der Maṇḍapayātrā und befindet sich in der Umgebung des Viśveśvara; Dvāravināyaka bildet die Nr. 55 bei der Chappavināyakayātrā und befindet sich innerhalb desselben Areals.³¹⁶)

341.*taḍakeśvara* und *aiśvarjagaurī* (Inschriften auf der rechten Seite des Aiśvarjamaṇḍapa; Taḍakeśvara/Tarakeśvara: PK Nr. 121 und NY Nr. 9; Aiśvarjagaurī könnte nach Gengnagel mit Gaurīśaṅkara ident sein, jedoch ist dies

³¹² Gengnagel 2011, S. 79–80.

³¹³ Gengnagel 2011, S. 79.

³¹⁴ Gengnagel 2011, S. 79. Nach Vyās 1987, S. 87.

³¹⁵ Gengnagel 2011, S. 80.

³¹⁶ Gengnagel 2011, S. 80.

nicht beweisbar.³¹⁷⁾

342.? (Figurengruppe mit drei Personen: zwei Männer und eine Frau, womöglich Pilger, die auf den großen Viśveśvara Tempel zusteuern; keine Inschrift vorhanden)

343.? (weißer geschmückter Nandi, der auf einem rosafarbenem Sockel liegt; keine Inschrift; es gibt einen Schrein namens Nandikeśvara, östlich von Jñānavāpī, AG Nr. 64;³¹⁸ der Liṅga ist zwar verloren gegangen, jedoch ist dort auch ein Bildnis von Nandi vorhanden)

344.*jñānamaṇḍapa* (an der Basis des Schreines), *umā*, *jñāneśvara* und *modavināyaka* (links), *skanda*, *jñānagaurī* und *pramodavināyaka* (rechts) (goldener reich geschmückter Tempel mit verschlossenem Eingang; die übrigen Inschriften, die beide Seiten des Schreines umgeben, beziehen sich alle auf den Jñānamaṇḍapa; Gengnagel erwähnt, dass der Jñānamaṇḍapa mit dem Jñānavāpīmaṇḍapa ident ist.³¹⁹ Die beiden Vināyakas gehören zu einer Gruppe von fünf Vināyakas, die sogenannten Moda Vināyakas, die „Vināyakas der Wonnen“, die sich in der Umgebung des Viśvanātha befinden und am Anfang sowie am Ende zahlreicher Pilgerpfade zu besuchen sind.³²⁰ Ein Bildnis von Skanda, dem Sohn Śivas, findet man dafür direkt im Tempel des Viśveśvara.³²¹⁾

345.? (zwei männliche Figuren mit geschorenen Haaren und Bärten: die rechte Figur sitzt auf einem blauen Untergrund und hat beide Hände erhoben, während die andere Person vor ihr kniet und die Hände gefaltet hat, es könnte sich um einen Gelehrten handeln, der gerade einen Schüler oder einen Pilger unterweist; keine Inschrift vorhanden)

346.*jñānavāpī*, *dakṣiṇamūrti*, *muktigaurī* und *ādimah...āditya* (runder Brunnen auf rechteckigem weißen Sockel; Jñānavāpī, PK Nr. 119, bezieht sich auf die Darstellung des Brunnens selbst, die anderen Inschrift stehen mit diesem in Verbindung; fraglich ist allerdings, warum die Jñānavāpī sich im Bild auf der Südseite befindet, obwohl sie in Wirklichkeit nördlich vom Viśveśvara Tempel liegt; die letzte Inschrift ist nicht mehr vollständig lesbar, dem Namen *āditya* zufolge dürfte es sich allerdings um eine Sonnengottheit handeln)

347.*muktamaṇḍapa* und *sumukhavināyaka* (goldener Tempel mit verschlossenem

³¹⁷ Gengnagel 2011, S. 81.

³¹⁸ Gengnagel 2011, S. 237.

³¹⁹ Gengnagel 2011, S. 81. Nach Vyās 1987, S. 87.

³²⁰ Eck 2006, S. 224. Gengnagel 2011, S. 81.

³²¹ Eck 2006, S. 202–203.

Garbhagr̥ha; die erste Inschrift bezieht sich direkt auf den Schrein, Sumukhavināyaka, PK Nr. 116, gehört auch zur Gruppe der Modavināyakas)

348.*viṣṇu* (PK Nr. 113), *draupadī*, *ḍhuṇḍirāja* (PK Nr. 111), *daṇḍapāṇi* (PK Nr. 112), *durmukhavināyaka* (PK Nr. 117) und *gaṇanātha* (PK Nr. 118) (Inschriften links vom Viśveśvara, kein zugehöriges Denkmal; die letzten beiden sind ebenfalls Modavināyakas; Ḍhuṇḍirāja, ein Gaṇeśa, und Daṇḍapāṇi, ein Bhairava, gelten beide als „Beschützer“ der Stadt Vārāṇasī und werden vor allem zu Beginn einer Pilgerfahrt aufgesucht, um diese erfolgreich durchzuführen.³²²)

349.*viśveśvara* und *viśvagaurī* (goldener Tempel in der Mitte der Darstellung mit einer goldenen Fahne und reichlichen Verzierungen; vor dem Tempel zu beider Seiten steht je ein Priester, der dem blauen Liṅga, auf einem weißen Sockel, im Inneren huldigt; mit dem Besuch dieses Hauptheiligtums endet jede Pilgerfahrt)

³²² Eck 2006, S. 224 und S. 236–237. Gengnagel 2011, S. 81–82.

Abbildungsnachweis

Abb. 1: “Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A)“, Inv.-Nr. 09322 (IS), religiöse Karte, 1. Hälfte 18. Jh.?, Rājasthān, Papier, 90 x 104 cm, Victoria & Albert Museum, London. In: Stefanie Anton 2012.

Abb. 2: Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) Detail, Beschriftung am Glasrahmen. In: Stefanie Anton 2012.

Abb. 3, 75: Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) Detail, Pilger beim rituellen Bad. In: Stefanie Anton 2012.

Abb. 4: Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) Detail, Figurengruppe mit Paṇḍit und Teil der Pañcakrośīyātrā. In: Stefanie Anton 2012.

Abb. 5: Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) Detail, Asketenfiguren und oberer Teil der Pañcakrośīyātrā. In: Stefanie Anton 2012.

Abb. 6: Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) Detail, Zentrum mit dem Viśveśvara Tempel. In: Stefanie Anton 2012.

Abb. 7: Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) Detail, Uferbereich mit der Aurangzeb Moschee. In: Stefanie Anton 2012.

Abb. 8: Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) Detail, Pañcanada. In: Stefanie Anton 2012.

Abb. 9, 76: Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) Detail, Dehalī Vināyaka an der Pañcakrośīyātrā. In: Stefanie Anton 2012.

Abb. 10: Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) Detail, Anfang der Pañcakrośīyātrā mit dem Viśvakseneśvara Schrein. In: Stefanie Anton 2012.

Abb. 11: Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) Detail, Ende der Pañcakrośīyātrā. In: Stefanie Anton 2012.

Abb. 12: Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) Detail, Pañcakrośīyātrā, unterschiedliche Architekturformen. In: Stefanie Anton 2012.

Abb. 13: Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) Detail, Ṣoḍaśavināyaka. In: Stefanie Anton 2012.

Abb. 14: Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) Detail, Pañcakrośīyātrā, Yūpasarovara Tīrtha. In: Stefanie Anton 2012.

Abb. 15: Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) Detail, Pañcakrośīyātrā, Nandīśvara Schrein. In: Stefanie Anton 2012.

Abb. 16: Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) Detail, Bereich innerhalb der Pañcakrośīyātrā. In: Stefanie Anton 2012.

- Abb. 17:** Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) Detail, Avimuktakṣetra, Kāmākṣīdevī Schrein. In: Stefanie Anton 2012.
- Abb. 18:** Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) Detail, Avimuktakṣetra. In: Stefanie Anton 2012.
- Abb. 19:** Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) Detail, Avimuktakṣetra. In: Stefanie Anton 2012.
- Abb. 20:** Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) Detail, Avimuktakṣetra. In: Stefanie Anton 2012.
- Abb. 21:** Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) Detail, blühender Kirschbaum. In: Stefanie Anton 2012.
- Abb. 22:** Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) Detail, Pflanzen. Stefanie Anton 2012.
- Abb. 23:** Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) Detail, Flussszene mit Pilgern und Booten. In: Stefanie Anton 2012.
- Abb. 24:** Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) Detail, Kuh. In: Stefanie Anton 2012.
- Abb. 25:** Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) Detail, Kampf zwischen zwei Rindern. In: Stefanie Anton 2012.
- Abb. 26:** Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) Detail, Bhairava Schrein mit Hund im Vordergrund. In: Stefanie Anton 2012.
- Abb. 27:** Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) Detail, Fische und Wassertieren in der Gaṅgā. In: Stefanie Anton 2012.
- Abb. 28:** Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) Detail, Figurengruppe mit Asketen. In: Stefanie Anton 2012.
- Abb. 29:** Vārāṇasī-Tīrthapaṭa (V & A) Detail, Flussszene mit Figuren in den Booten. In: Stefanie Anton 2012.
- Abb. 30:** “Pilgrims in Banaras“, Inv.-Nr. 63. 935, religiöse Karte, 18. Jh.?, Rājasthān?, National Museum New Dehli. In: Gengnagel 2011, S. 200–201.
- Abb. 31:** Jaṅg Bahādur Singh, Saptapurīyātrādīprakāśapatra, gedruckte religiöse Karte, 1873, Vārāṇasī, Papier, 72 x 76 cm, private Sammlung, Paris. In: Gole 1989, S. 66.
- Abb. 32:** Śrī Kāśī Paṃcakośī Tīrthadarśana, moderne Pilgerkarte. In: Gengnagel 2011, S. 215.
- Abb. 33:** Samavasaraṇa-paṭṭa, eine Versammlung von Figuren, die der Predigt eines Tīrthaṃkara zuhören, kosmographische Darstellung, 1800, Rājasthān. In: Caillat/Kumar 1981, S. 45.

- Abb. 34:** Die Welt der Menschen (Manuṣya-loka), Karte der Aḍhādvīpa („zweieinhalb Kontinente“), kosmographische Darstellung, 16. Jh., Gujarat, Gouache auf Leinen. In: Caillat/Kumar 1981, S. 119.
- Abb. 35:** Diagramm von Jambūdvīpa und der Berg Meru, 18. Jh., Rājasthān, Gouache auf Papier. In: Caillat/Kumar 1981, S. 141.
- Abb. 36:** Shatrunjaya paṭa, Paṭa Chitra, Leinen, 180 x 271 cm, Calico Museum, Ahmedabad. In: Gole 1989, S. 56.
- Abb. 37:** Jagannath Tempel Orissa, Paṭa Chitra, Leinen, 270 x 150 cm, Bibliothèque Nationale, Manuscrits Orientaux, Paris. In: Gole 1989, S. 63.
- Abb. 38:** Vijñaptipāṭra mit der Darstellung von Jaisalmer, Papier, 23 cm x 12 m, Oriental Institute, M.S. University of Baroda, Baroda. In: Gole 1989, S. 55.
- Abb. 39:** Karte von Badrinarayan, Pichhvai, Papier, 48 x 129 cm, City Palace Museum, Jaipur. In: Gole 1989, S. 62.
- Abb. 40:** Kāśī Maṇḍala, Karte mit Richtungsgottheiten, Diagramm von Rana P. B. Singh. In: Singh 1993, S. 42.
- Abb. 41:** Jambūdvīpa und Lavaṇasamudra, kosmographische Darstellung, 17. Jh., Gouache auf Papier. In: Caillat/Kumar 1981, S. 127.
- Abb. 42:** Viśvanātha Tempelkomplex, Vārāṇasī, Grundriss. In: Eck 2006, S. 151.
- Abb. 43:** Panorama von Vārāṇasī, Detail mit der Aurangzeb Moschee in der Mitte, insgesamt 4 m lang, 2.Hälfte 19.Jh., Museum der Kulturen, Basel. In: Gutschow 2006, S. 421.
- Abb. 44:** Vārāṇasī, Panorama Photographie, Blick von Maṇikarnikāghāṭ zu Pañcagaṅgāghāṭ, 1865/66, Museum der Kulturen der Welt, Basel. In: Gutschow 2006, S. 411.
- Abb. 45:** Gajadhar und Saligram, Karte von Dwarka, frühes 18. Jh., Amber/Jaipur, Leinen, 178 x 175 cm, City Palace Museum, Jaipur. In: Gole 1989, S. 70.
- Abb. 46:** Stadtplan von Amber Details, Rājasthān, Leinen, 645 x 661 cm, National Museum, New Dehli. In: Gole 1989, S. 171.
- Abb. 47:** Umrisszeichnung der Pañcakrośīyātrā, nach der Vorlage des Vārāṇasī-Tīrthapaṭas (V & A), erstellt von Anil Basukala. In: Gengnagel 2011, S. 91.
- Abb. 48:** Kardameśvara Tempel an der Pañcakrośīyātrā, in der Umgebung von Vārāṇasī. Stefanie Anton 2011.
- Abb. 49:** Śoḍaśavināyaka an der Rückseite des Dehalīvināyaka Tempels, nahe

Vārāṇasī. In: Anneke Wihrheim 2011.

Abb. 50: Umrisszeichnung von Anil Basukala, Bereich innerhalb der Pañcakrośīyātrā, nach Vorlage des Vārāṇasī-Tīrthapaṭas (V & A). In: Gengnagel 2011, S. 94.

Abb. 51: Umrisszeichnung von Anil Basukala, Avimuktayātrā, nach Vorlage des Vārāṇasī-Tīrthapaṭas (V & A). In: Gengnagel 2011, S. 98.

Abb. 52: Umrisszeichnung der Antargṛhayātrā, nach Vorlage des Vārāṇasī-Tīrthapaṭas (V & A), erstellt von Anil Basukala. In: Gengnagel 2011, S. 80.

Abb. 53: Photographie von Niels Gutschow, Fragment des östlichen Pavillon des Viśveśvara Tempels; beibehalten als Rückwand der Jñānavāpī Moschee. In: Gutschow 2006, S. 34.

Abb. 54: Vasanta Ragini, Gesamtansicht und Detail Pflanzen, Manley Ragamala, 1610, deckende Wasserfarben auf Papier, 26 x 18 cm, British Museum, London. In: Ahluwalia 2008, S. 19.

Abb. 55: Der Monat Vaisakh (April/Mai), Seite aus einer Baramasa Serie, Amber, 1700-1705, deckende Wasserfarben auf Papier, 28,7 x 20,1 cm, British Museum, London. In: Ahluwalia 2008, S. 28.

Abb. 56: Asketin, Amber, 1655-1660, deckende Wasserfarben und Gold auf Papier, 20,2 x 12,7 cm, British Museum, London. In: Ahluwalia 2008, S. 81.

Abb. 57: Der Monat Shravana (Juli/August), Seite aus einer Baramasa Serie, Bundi, 1680-1700, deckende Wasserfarben und Gold auf Papier, 25,7 x 16,5 cm, British Museum, London. In: Ahluwalia 2008, S. 69.

Abb. 58: Ambika Pūjā, Detail mit Śiva, der verehrt wird, Bhagavata Purāṇa, Buch 10, um 1630, Bundi, deckende Wasserfarben auf Papier, 34,3 x 22,2 cm (Größe des gesamten Bildes), Government Museum, Kota. In: Bautze Joachim K., Early Painting at Bundi, in: Topsfield Andrew (Hg.), Court Painting in Rajasthan, Mumbai 2000, S. 23.

Abb. 59: Bangali Ragini, 1709, Amber, Gouache auf Papier, 28 x 18 cm, Maharaja of Kankroli collection, Baroda. In: Das Asok Kumar, Court Painting for the Amber Rulers, ca. 1590-1727, in: Topsfield Andrew (Hg.), Court Painting in Rajasthan, Mumbai 2000, S. 51.

Abb. 60: Nihalchand, "Das Boot der Liebe", Detail Architektur, Kishangarh, ca. 1750, 43 x 33,5 cm, National Museum, New Dehli. In: Chakraverty 2008, S. 90.

Abb. 61: Der Weise Vishnusharman beendet die Unterweisung der zwei Prinzen,

die zu ihrem Vater nach Hause zurückkehren, Hitopadesha Manuskript, letztes Bild und Anfang des Kolophons, 1761-62, Uniara, deckende Wasserfarben auf Papier, 17 x 18 cm (Bildgröße), British Library, London. In: Losty J. P., A Hitopadesha Manuscript of 1761-1762 from Uniara, in: Topsfield Andrew (Hg.), Court Painting in Rajasthan, Mumbai 2000, S. 110.

Abb. 62: Sahibdin, Die Heldin und ihr Vertrauter, 1629, V.K. Kanodia Collection, Patna. In: Vashishta 2005, Tafel 13.

Abb. 63: Der Kampf von Ravana & Jatayu, 1651, 15 ½ “ x 9 “, Oriental Institute, Udaipur. In: Vashishta 2005, Tafel 16.

Abb. 64: Shiva und Parvati beim Baden, aus einer Git Gauri Serie, Folie 16, ca. 1675-80, Udaipur, Late Kumar Sangram Singh collection, Jaipur. In: Topsfield 2001, S. 93.

Abb. 65: Hasenjagd mit goldener Rute, 1766, 15“ x 10“, Kr. S. S. Collection, Jaipur. In: Vashishta 2005, Tafel XIX.

Abb. 66: Sahi Bootsfahrt bei Pichola, Entwurf, 1830, 1‘ x 20‘, Agar Chand Nahta Collection, Bikaner. In: Vashishta 2005, Tafel 44.

Abb. 67: Gangaur Prozession, 1850, 20“ x 15“, Kr. S. S. Collection, Jaipur. In: Vashishta 2005, Tafel 45.

Abb. 68: Sahibdin, Rezitation des Varaha Purāṇas im Kreise von Ṛṣīs und Brāhmanen, Sukarākṣetra Mahātmya, Folie 1, 1655, Udaipur, Gouache auf Papier, Birla collection, Calcutta. In: Topsfield 2001, S. 86.

Abb. 69: Der Berg Trikuta, abgetrennte Seite aus einer Bhagavata Purāṇa Serie, ca. 1665-70, Udaipur, Kanoria collection, Patna. In: Topsfield 2001, S. 92.

Abb. 70: Māhārāja Jaswant Singh und Musikanten in einem Garten, Gesamtansicht und Detail Figuren, Jodhpur, ca. 1667-1670, 26,5 x 17,3 cm, National Gallery of Victoria, Melbourne. In: Crill 2009, S. 26.

Abb. 71: Sahibdin, Pilger beim Chakratīrtha in Soron, Sukarākṣetra Mahātmya, Folie 3, 1655, Udaipur, Gouache auf Papier, Birla collection, Calcutta. In: Topsfield 2000b, S. 30.

Abb. 72: Sahibdin, Das königliche Paar reist nach Soron, , Folie 15, Sukarākṣetra Mahātmya, 1655, Udaipur, Gouache auf Papier, Birla collection, Calcutta. In: Topsfield 2000b, S. 36.

Abb. 73: Der Viśveśvara Tempel und die Ghāṭs in Kāśī (Banaras), aus einer illustrierten Serie des Kāśī Khaṇḍa, Folie 97, ca. 1690, Udaipur, Gouache auf

Papier, Government Museum, Udaipur. In: Topsfield 2000b, S. 39.

Abb. 74: Handel am Bazar und eine Pūjā in Kāśī, aus einer Kāśī Khaṇḍa Serie, Folie 99, ca. 1690, Udaipur, Government Museum, Udaipur. In: Topsfield 2001, S. 97.

Abb. 77: Mān Mandir in Vārāṇasī, Papier, 70 x 193 cm, City Palace Museum, Jaipur. In: Gole 1989, S. 198.

Abb. 78: Plan von Vārāṇasī Detail, Mitte 17. Jh., Papier, 150 x 124,5 cm, Kapad-Dwara, Jaipur. In: Bahura/Singh 1990, Tafel XXX.

Abb. 79: Amber Fort, Rajasthan. In: Stefanie Anton 2011.

Abb. 80: Wandgemälde im Bhojanshala, ca. 1,5 m hoch, Palast von Amber, Rājasthān. In: Gole 1989, S. 173.

Abb. 81: Religiöse Karte von Vārāṇasī, Mitte 18. Jh., Leinenstoff, 263 x 98 cm, Kapad-Dwara, Jaipur. In: Bahura/Singh 1990, Tafel VI.

Abb. 82: Karte von Vārāṇasī mit den berühmten Ghāṭs, Mitte 17. Jh., Papier, 403 x 56 cm, Kapad-Dwara, Jaipur. In: Bahura/Singh 1990, Tafel III.

Abb. 83: Saptapurīyātrādīprakāśapatra, Lithographie, Privatsammlung Shashank Singh. In: Singh 2002, S. 45.

Abb. 84: „Kāśīdarpaṇa – The mirror of Kāśī“, Originalkarte von Kailasanātha Sukula, Inv.-Nr. 53345 (2), 1876, 79 x 92 cm, British Library. In: Gutschow 2006, S. 57.

Abb. 85: Saptapurīyātrādīprakāśapatra, Umrisszeichnung von Anil Basukala. In: Gengnagel 2011, S. 156.

Abb. 86: Dehalī Vināyaka Schrein, Station an der Pañcakrośīyātrā, nahe Vārāṇasī. In: Stefanie Anton 2011.

Abb. 87: Ayutabhujādevī an der Pañcakrośīyātrā, in der Umgebung von Vārāṇasī. In: Stefanie Anton 2011.

Abb. 88: Pañcakrośī Mandir in Vārāṇasī, Grund- und Aufriss des Tempels, erstellt von Niels Gutschow. In: Gutschow 2006, S. 125.

Abb. 89: Pañcakrośī Mandir, Eingang zum Garbhagrha. In: Gutschow 2006, S. 177.

Abb. 90: Pañcakrośī Mandir, Nischenfiguren, Ostwand beim Eingang zum Garbhagrha, linke Spalte: Nr. 11-16, rechts: Nr. 4-8. In: Gutschow 2006, S. 153.

Abb. 91: Pañcakrośī Mandir, die Söhne des Priesters beim morgendlichen Ritual. In: Gutschow 2006, S. 133.

Abb. 92: Pañcakroṣī Mandir, Reihenfolge beim Ritual des Priesters. In: Gutschow 2006, S. 133.

Abb. 93: Pañcakroṣī Mandir, Nischen an der Nordwand des Tempels, links außen Mātrīśvara Liṅga. In: Gutschow 2006, S. 175.

Abb. 94: Diagramm mit den 5 heiligen Zonen der Stadt, erstellt von Rana P. B. Singh. In: Singh 1993, S. 38.



Abb. 1



Abb. 2



Abb. 3



Abb. 4



Abb. 5



Abb. 6



Abb. 7



Abb. 8



Abb. 9



Abb. 10



Abb. 11



Abb. 12



Abb. 13



Abb. 14



Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17



Abb. 18



Abb. 19



Abb. 20



Abb. 21



Abb. 22



Abb. 23



Abb. 24



Abb. 25



Abb. 26



Abb. 27



Abb. 28



Abb. 29



Abb. 30



Abb. 31

“श्री काशी पंचकोशी तीर्थदर्शन” KASHI PANCH-KOSHI and ITS TEMPLE



Printed by: *Shri Kashi Press*
A PUBLISHING CONCERN
B-2/20, N-2 SHADANI VARANASI

Abb. 32

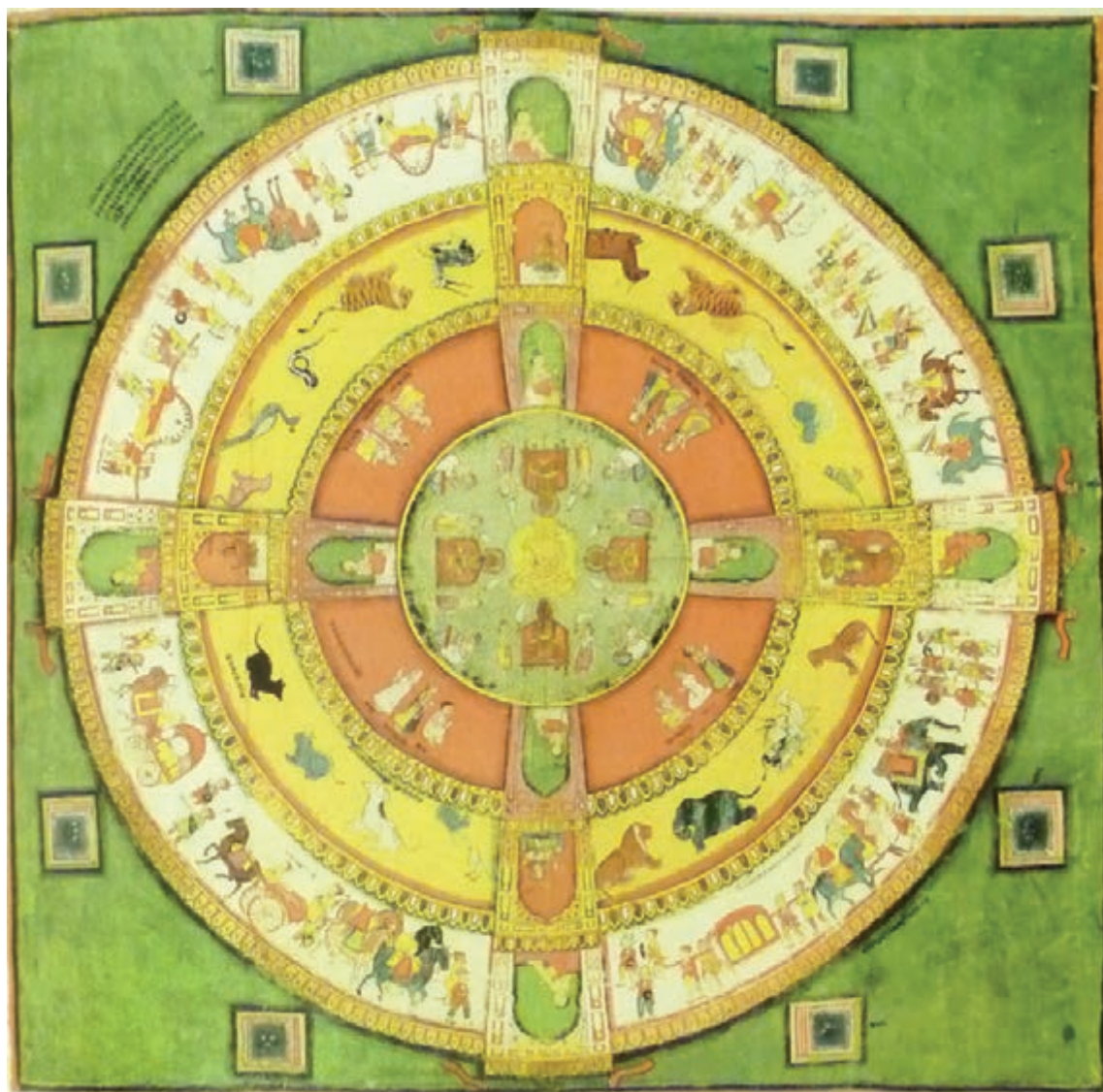


Abb. 33

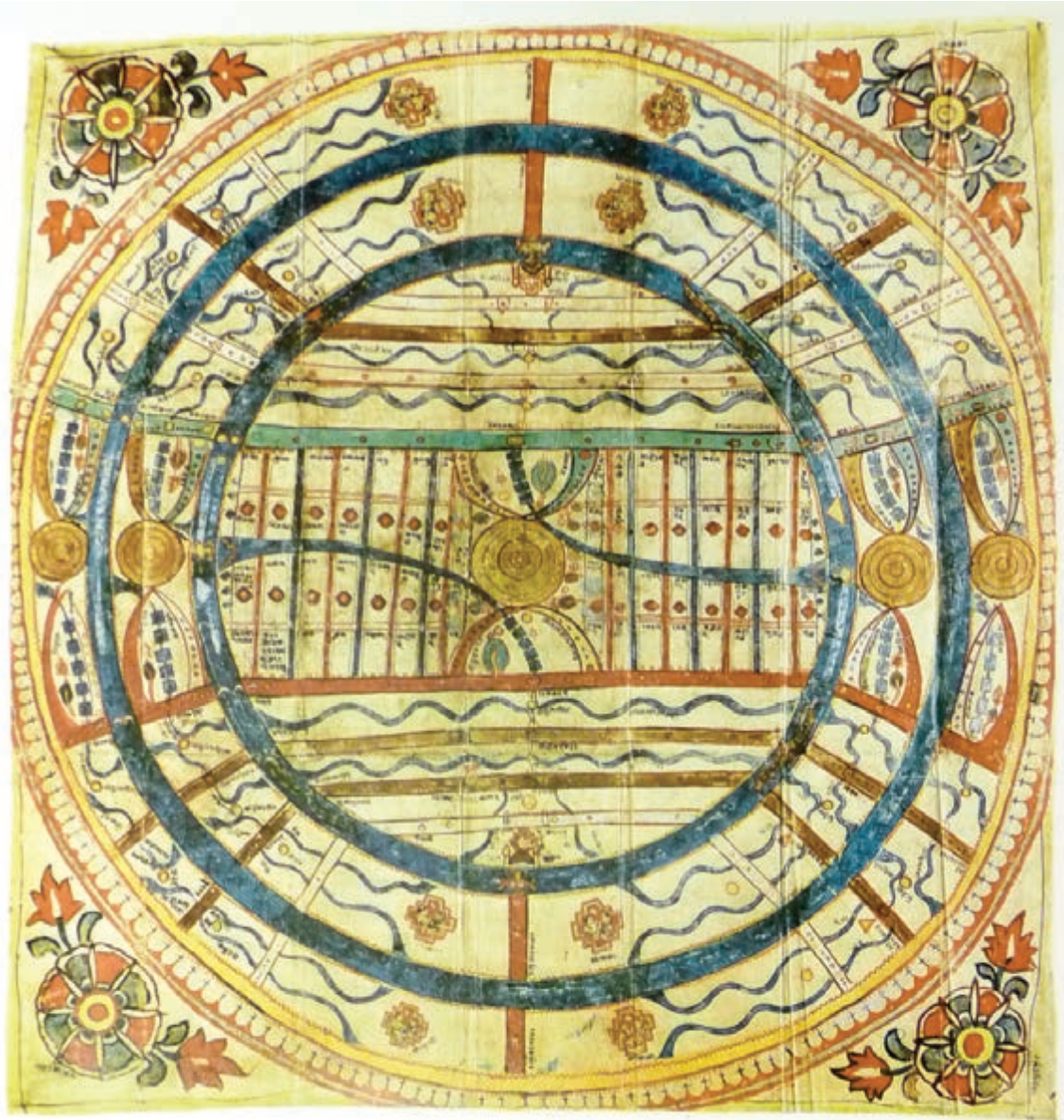


Abb. 34



Abb. 35



Abb. 36



Abb. 37



< Abb. 38



Abb. 39

KĀŚĪ MAṆḌALA

Sacred Yātrās: Directional Deities

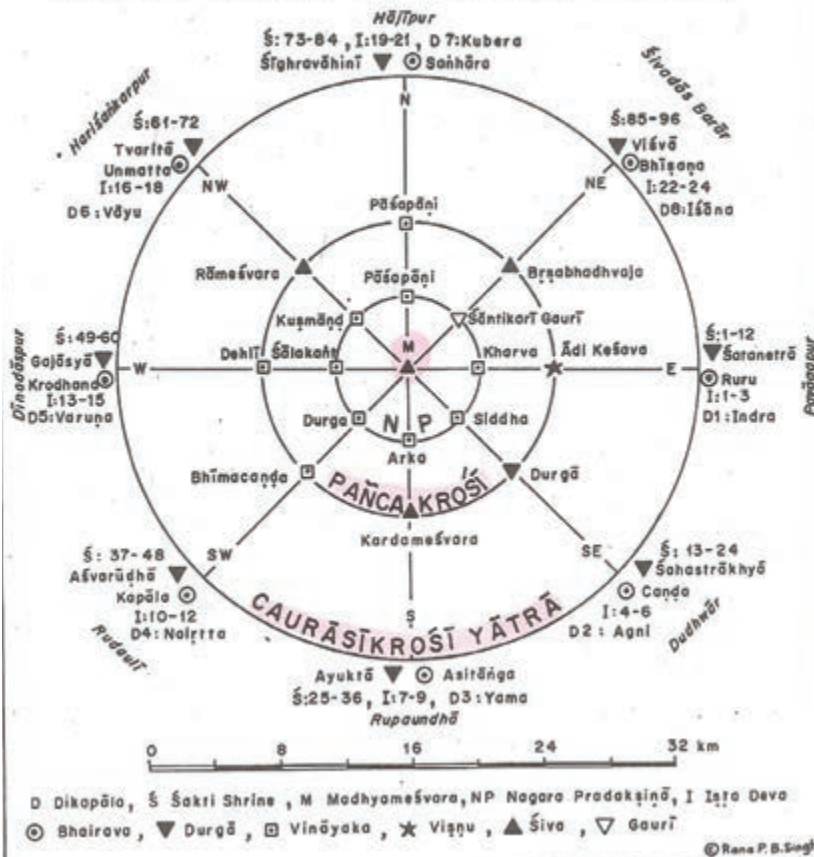


Abb. 40



Abb. 41

DER VISHVANĀTHA-TEMPEL UND JNĀNA VĀPI

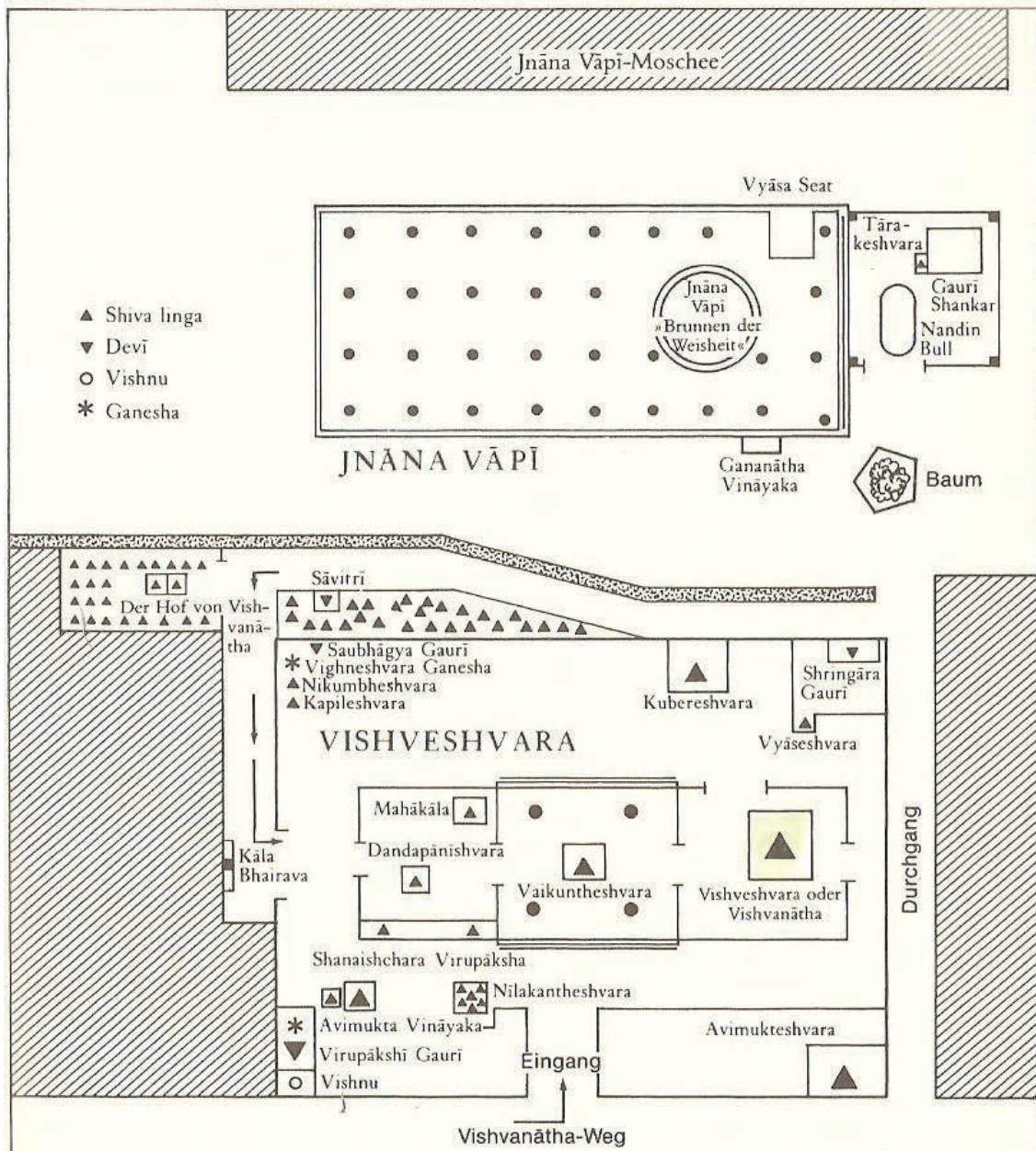


Abb. 42



Abb. 43



Abb. 44



Abb. 45

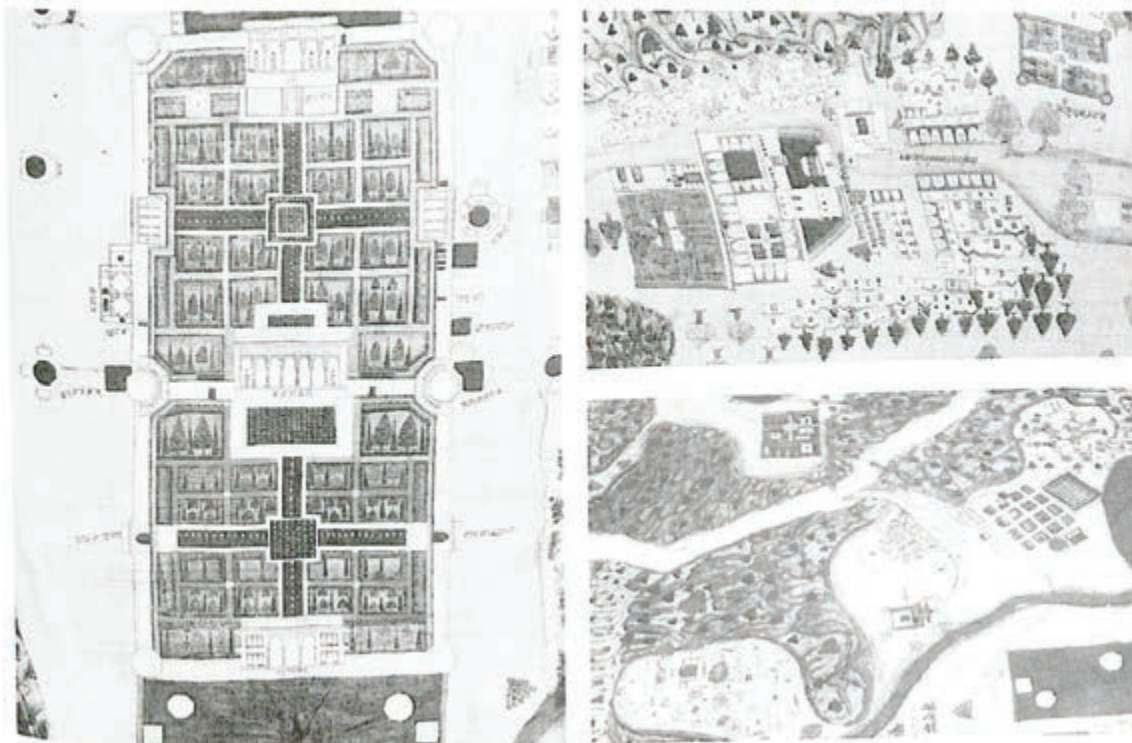


Abb. 46

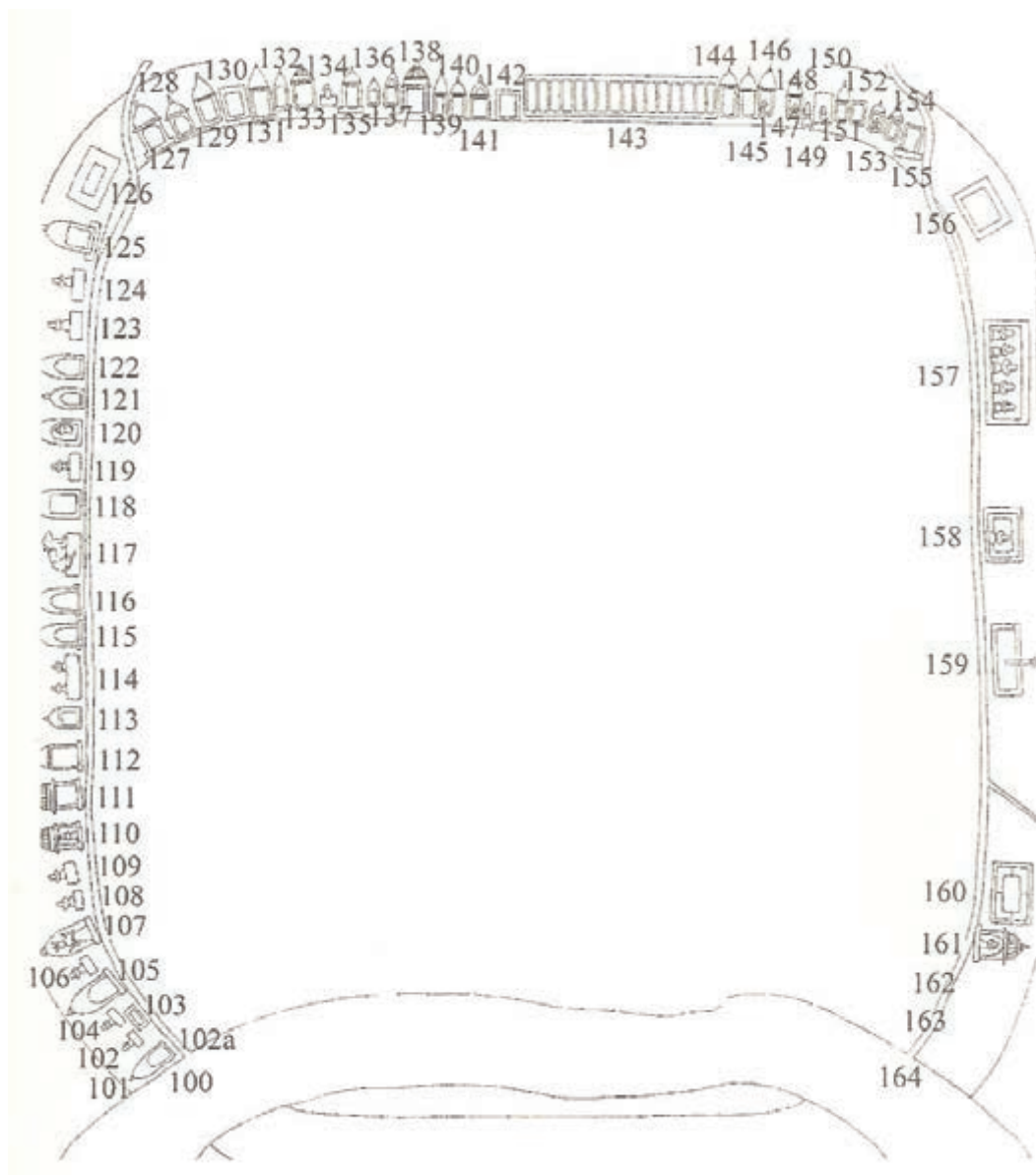


Abb. 47



Abb. 48



Abb. 49



Abb. 50

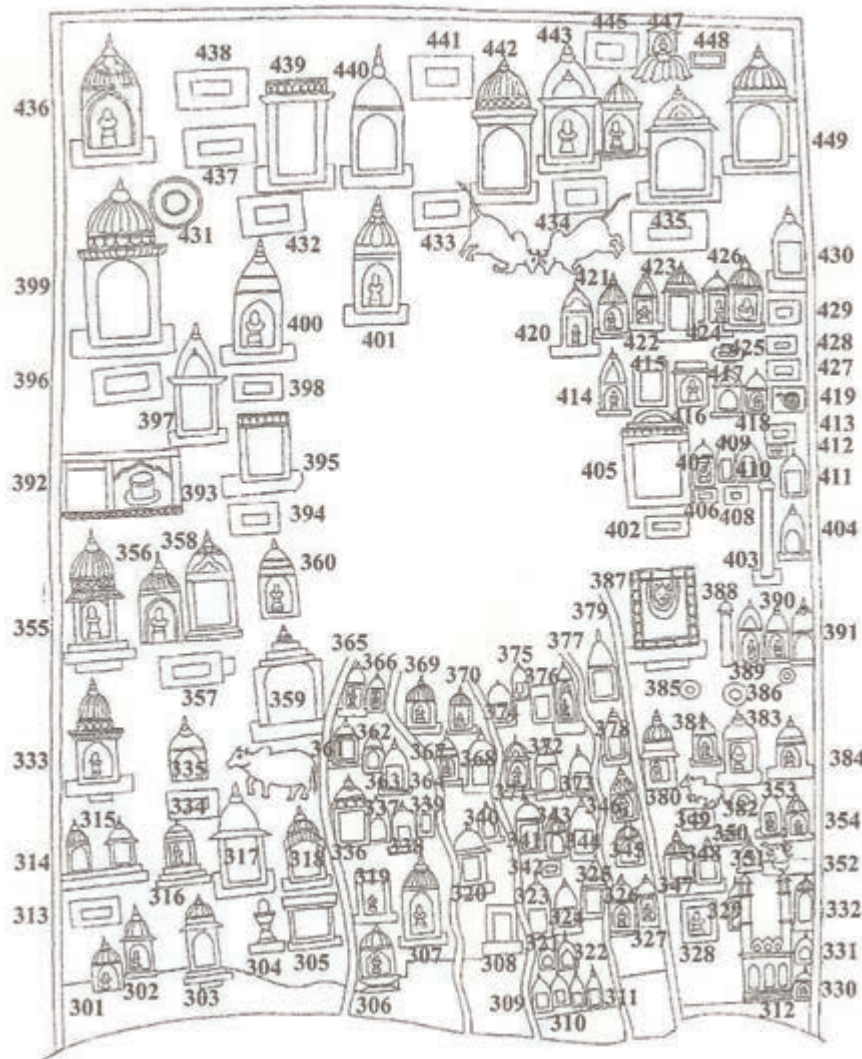


Abb. 51



Abb. 52



Abb. 53



Abb. 54



Abb. 55



Abb. 56



Abb. 57



Abb. 58

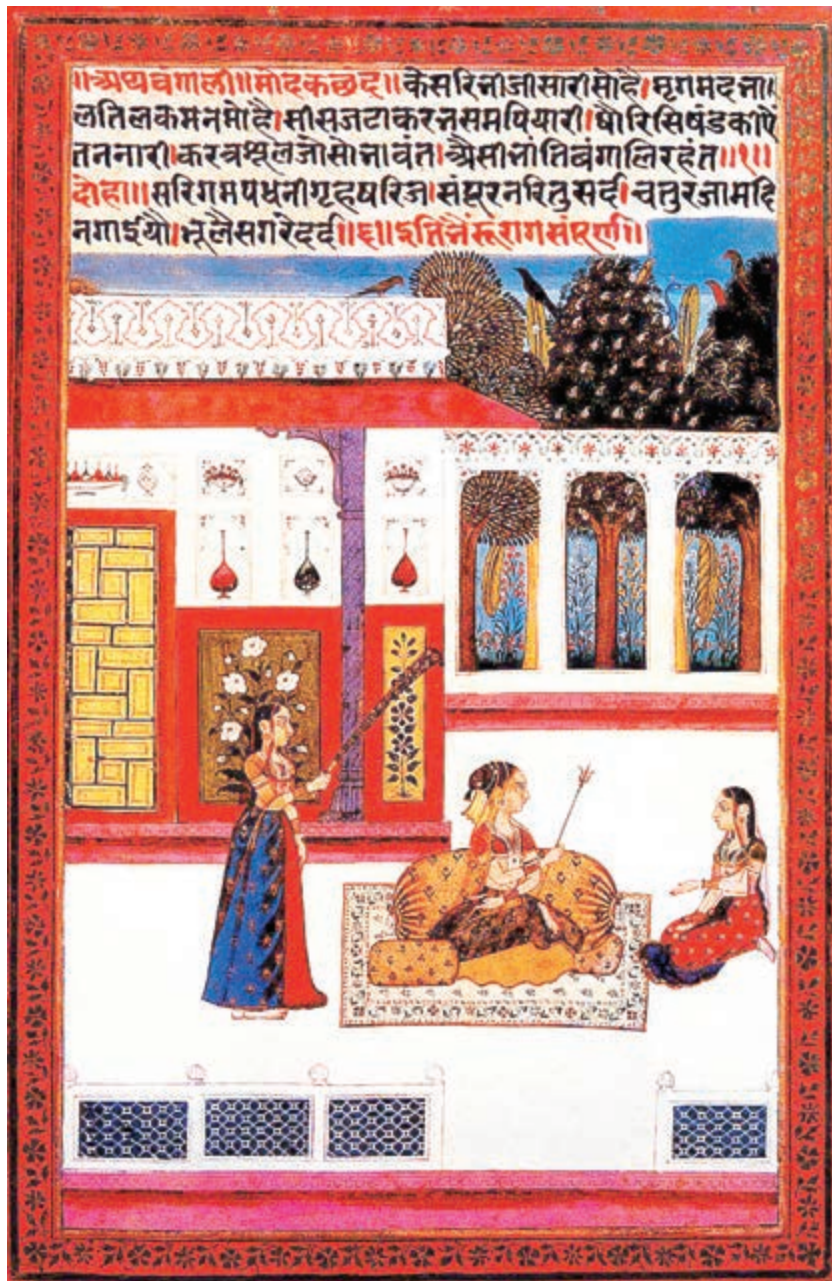


Abb. 59



Abb. 60

लो॥ अब निरजै नय॥ तब चवथी वले अपने मन प्रसन्न होई॥ घर गये
तब विष्णुसर्मा राजा के पुत्र न्ह सौ कहै॥ अब तुम्हारे और सुनिबेकी
इच्छा होई सु कहौ॥ राज पुत्र न्ह कहै राजा के प्रसाद तैं सब राजान के
अंग जानें सभी जये॥ नयोजन मनयो॥ सब साधजन कौ कल्याण हो



ऊ॥ नीति मंत्रि न्ह के हृदय मोर हो॥ जै सै मेघ में बिडुलना॥ जौ लौ सु मेर
रावान ल तो लौ॥ नरायन नामा वाहन कौ कीयो हितो पद सप्रद्यो मो
र हो॥ ॥ इति श्री संधिकथा कथनं नाम चतुर्थ कथानकं संपूर्णं ॥
लिखा पितं धर्म मूर्ति गो ब्राह्मण प्रतिपालक माहाराज कै वारक वरुण जि
स वं त सिंह जी॥ लिपि कृतं ब्राह्मण चिरंजी राजाराम बासी बरण हटा को॥



Abb. 62

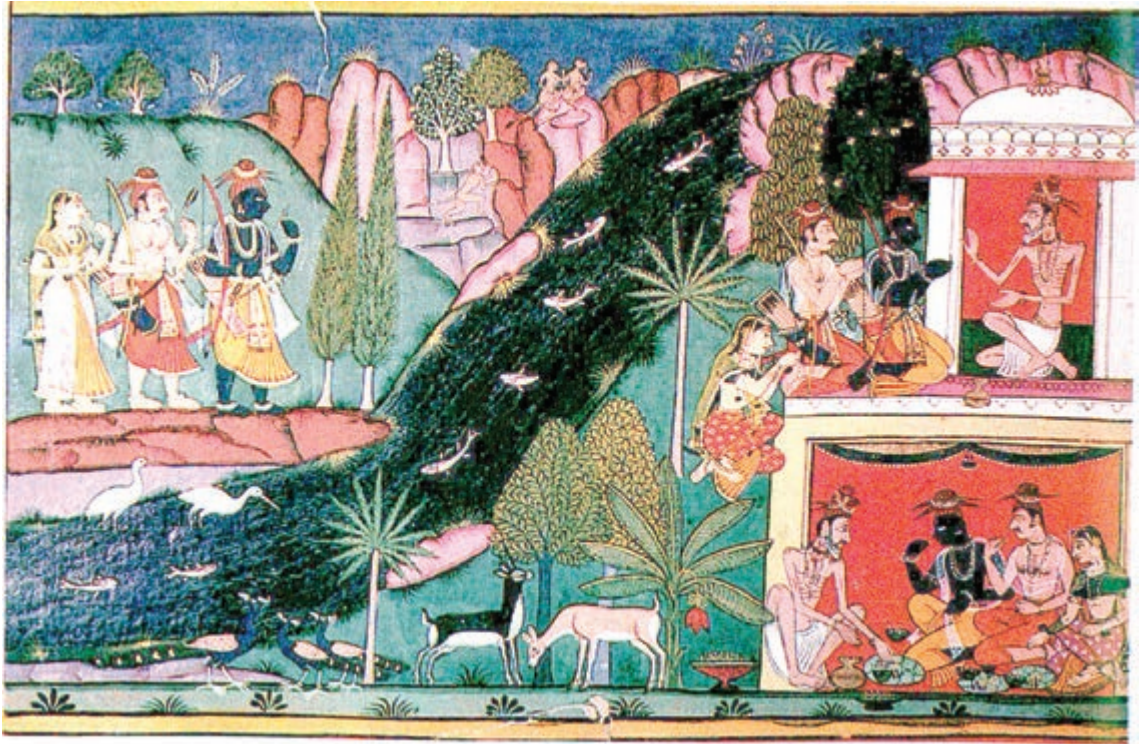


Abb. 63



Abb. 64



Abb. 65

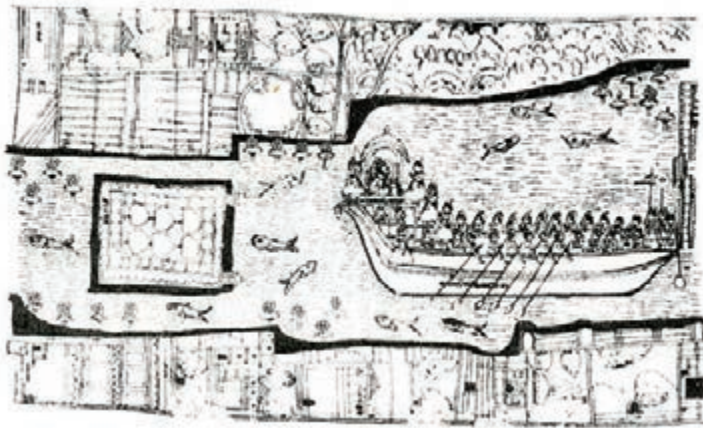


Abb. 66



Abb. 67



Abb. 68



Abb. 69



Abb. 70



Abb. 71



Abb. 72



Abb. 73



Abb. 74



Abb. 75



Abb. 76

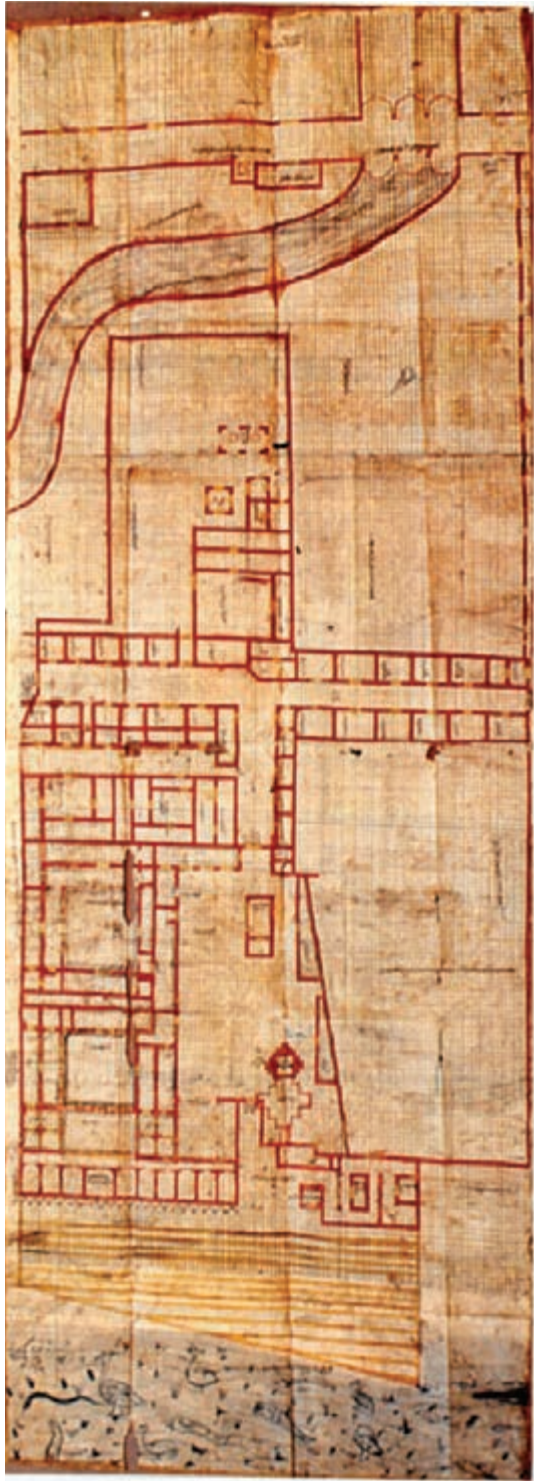


Abb. 77

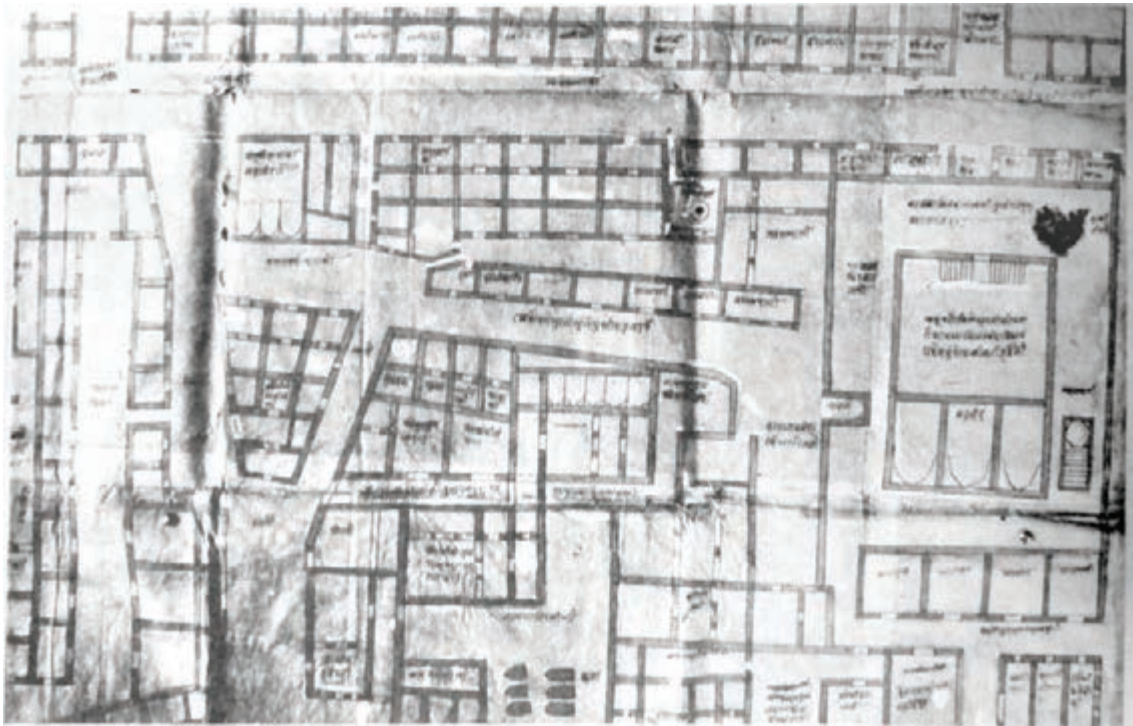


Abb. 78



Abb. 79



Abb. 80



Abb. 81



Abb. 82



Abb. 83



Abb. 84



Abb. 85



Abb. 86



Abb. 87

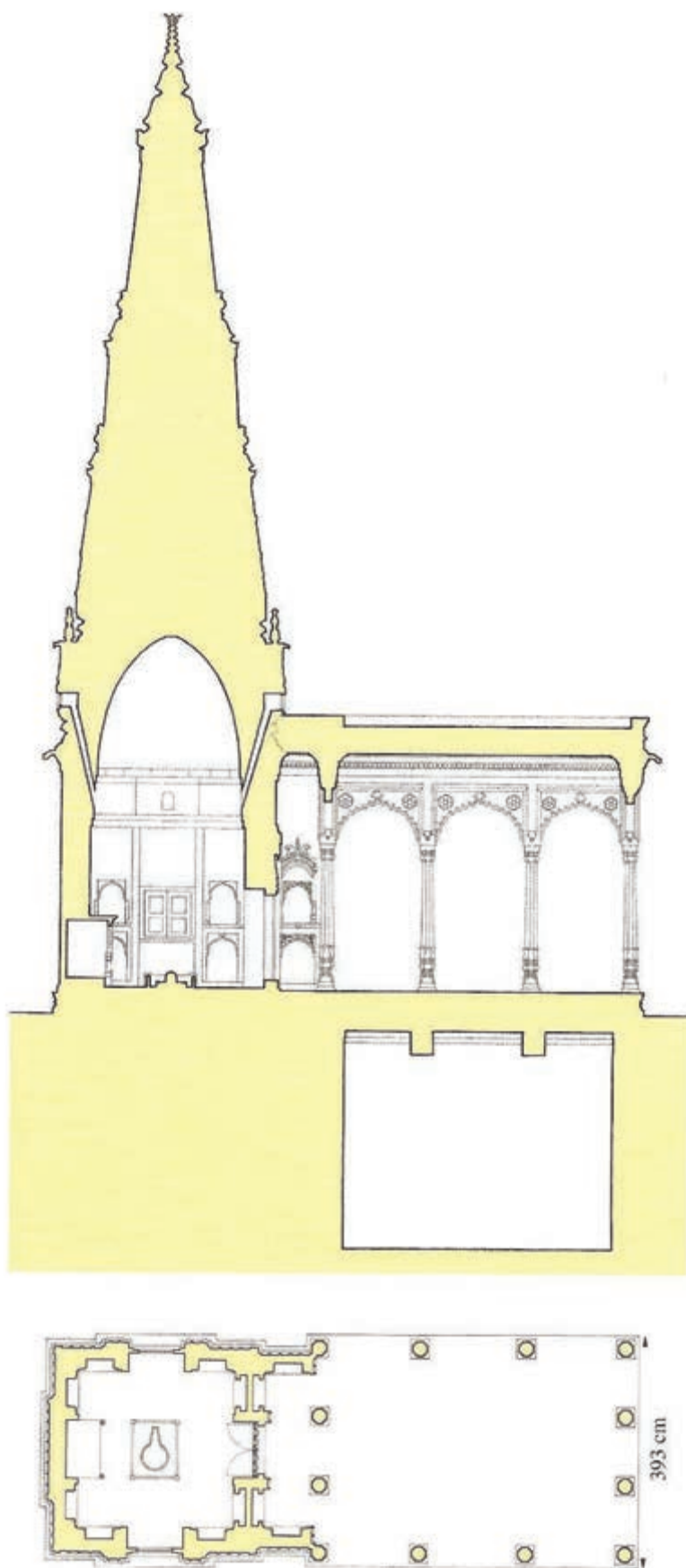


Abb. 88

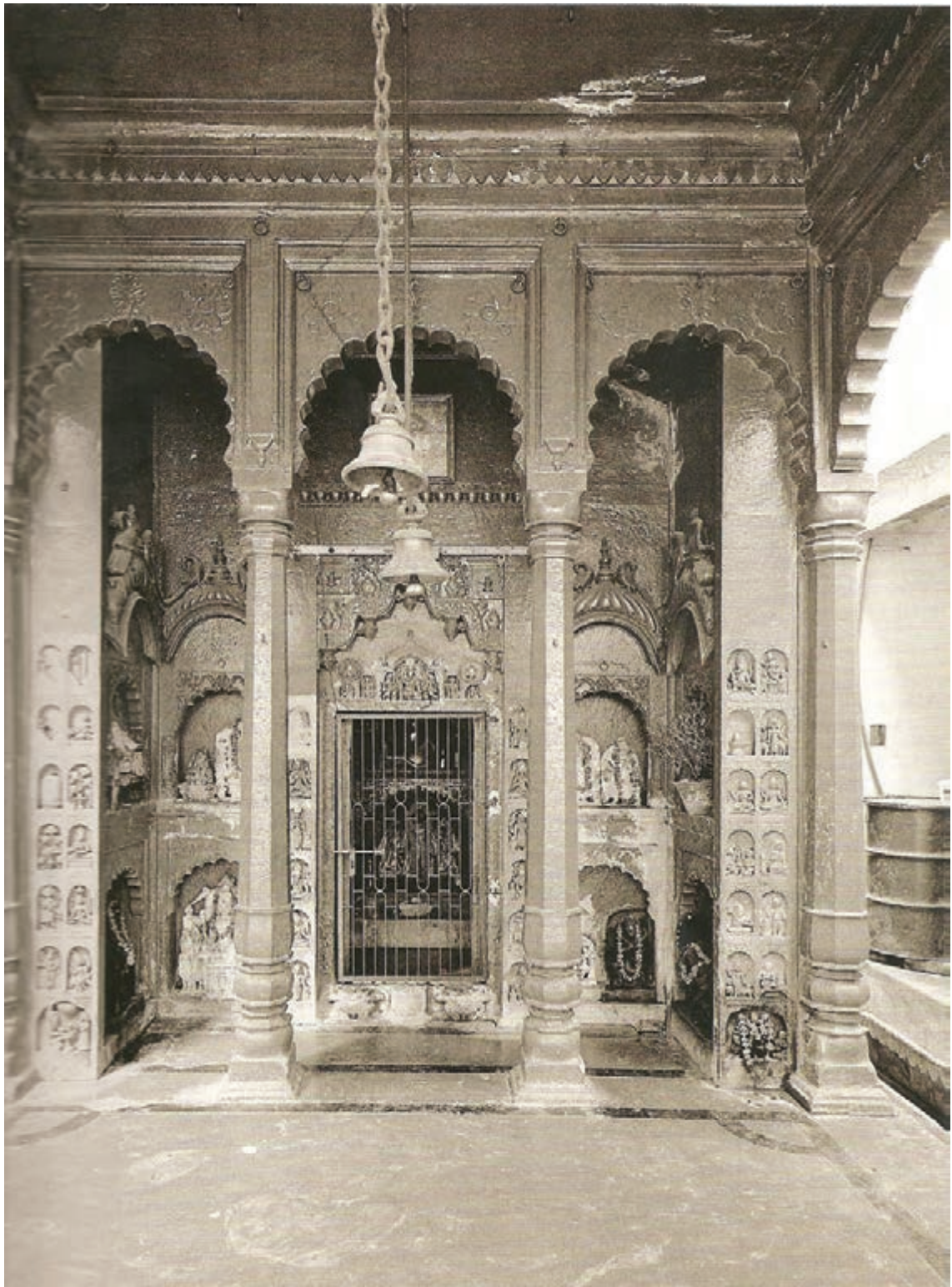


Abb. 89



Abb. 90

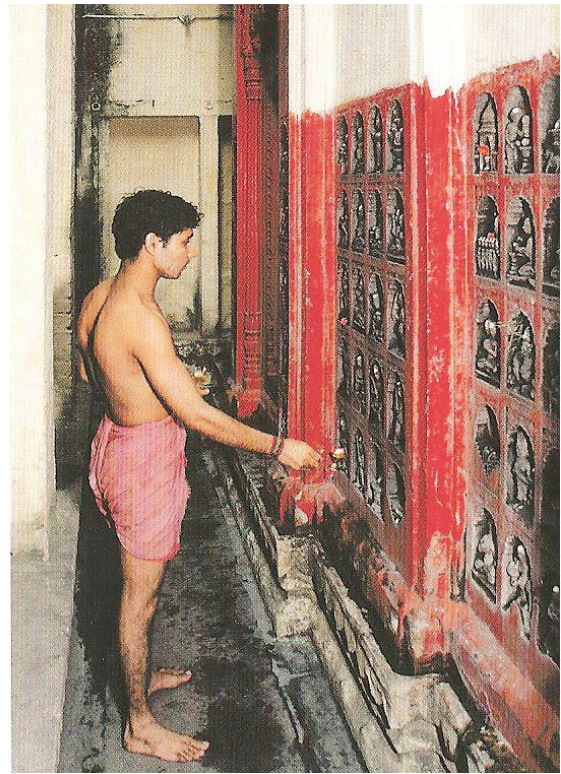


Abb. 91

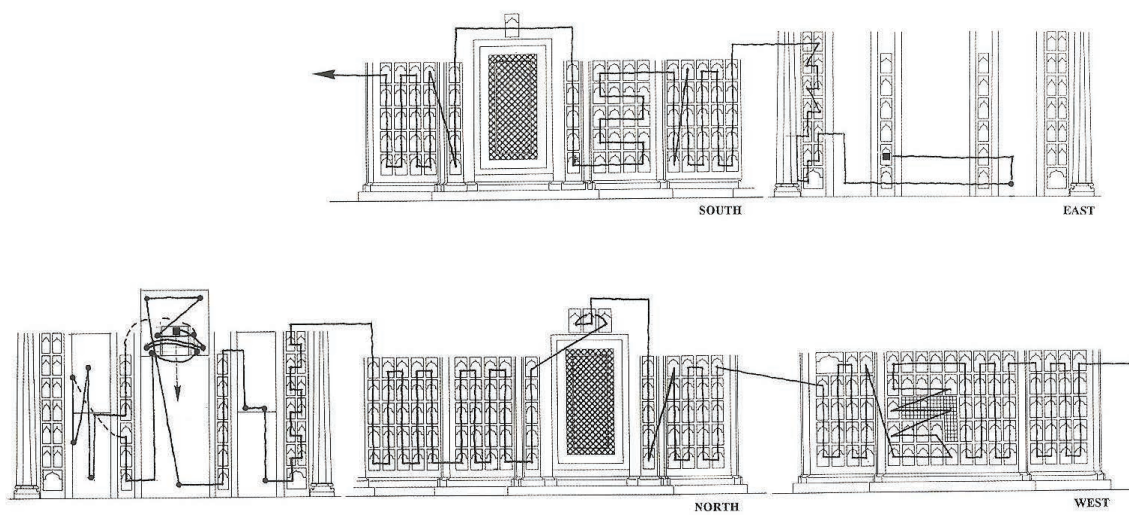


Abb. 92

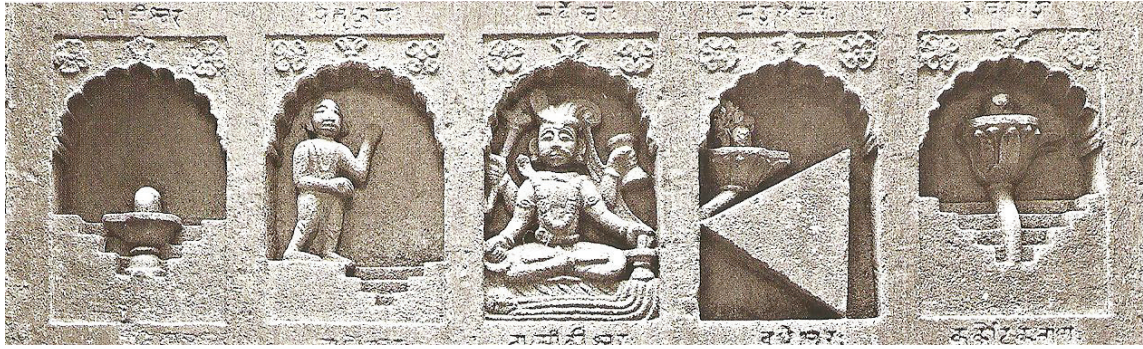


Abb. 93

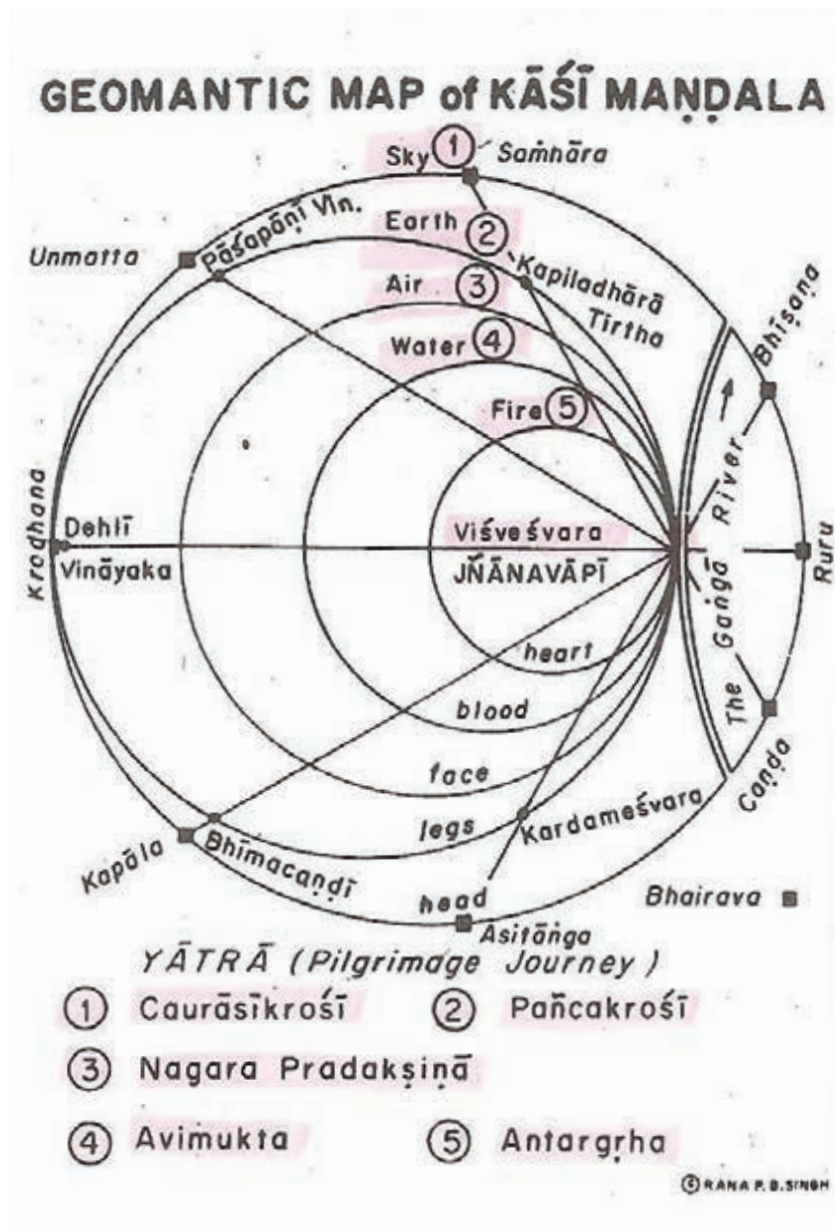


Abb. 94

Zusammenfassung

Religiöse Karten (u. a. *tīrthapaṭas*) spielen wie die Pilgerreise (*tīrthayātrā*) auf dem indischen Subkontinent seit langer Zeit eine bedeutende Rolle. Sie repräsentieren berühmte Pilgerorte (*tīrthas*), zu denen auch Vārāṇasī (Kāśī), in Nordindien, zählt.

Diese Arbeit befasst sich mit einem großformatigen Tīrthapaṭa, aus dem Victoria & Albert Museum, London, welches die Pilgerstadt darstellt. Anhand dieses Werkes soll der sakrale Raum von Vārāṇasī sowie die Pilgerpraxis vor Ort untersucht werden. Das Exemplar ist eines unter zahlreichen weiteren religiösen Karten der Pilgerstadt. Mit einer Datierung, die auf das 18. Jh. geschätzt wird, zählt sie aber zu den ältesten erhaltenen Darstellungen. Das Werk ist gewissermaßen ein Spiegel seiner Zeit und gibt somit Aufschluss über die Veränderungen der sakralen Landschaft.

Zu Beginn der Arbeit wird die Kartenproduktion in Indien näher beleuchtet, mit einem Schwerpunkt auf religiösen Karten. Das zweite Kapitel befasst sich mit dem Hauptwerk dieser Arbeit, dem Tīrthapaṭa aus dem V & A Museum. Hierbei werden nicht nur die ungelösten Fragen nach Entstehungszeit, Stil und Herkunft behandelt, sondern auch Spezifika der Darstellung herausgearbeitet, die für die spätere Anfertigung von Karten wesentlich sein sollten. Danach werden zwei weitere Karten, aus der zweiten Hälfte des 19. Jh., als Vergleich herangezogen, um Gemeinsamkeiten und Unterschiede zu erschließen. Der letzte Teil geht kurz auf die Pilgerpraxis im Zuge politischer Entwicklungen ein, die den Ausbau des sakralen Raumes zur Folge hatten.

Abstract

Religious maps (among others *tīrthapaṭas*), comparable to pilgrimage (*tīrthayātrā*), have played an important part on the Indian subcontinent for a long time. They represent famous religious places (*tīrthas*), such as Vārāṇasī (Kāśī), in Northern India. This paper deals with a large-sized *tīrthapaṭa* of the Victoria & Albert Museum, London, which is depicting the holy city. On the basis of this piece of art, the aim is to determine the sacred space and the pilgrimage practice of Vārāṇasī. It is only one example among numerous other maps of the holy city, but due to its age dating somewhere in the 18th century, it is definitely one of the oldest presentations. In a sense the art work is a reflection of the time of its origin and explains the change of sacred landscape.

First the paper deals with the map production in India, with a special focus on religious maps. The second part contains the main topic, the Tīrthapaṭa of the V & A Museum. This chapter does not only deal with the dating, the style and its origin, but also with specifics of the presentation, being important for the succeeding production of other maps. Afterwards there will be presented two more maps of the second half of the 19th century to show common features and differences. The last part delivers a short insight into the pilgrimage practice influenced by political development, which resulted in the expansion of the sacred space.

Lebenslauf

Mein Name ist Stefanie Anton und ich wurde am 21. Februar 1989 in Zwettl, in Niederösterreich, geboren. Nachdem ich 2007 die Matura am Bundesgymnasium Zwettl absolviert hatte, begann ich im selben Jahr das Studium der Kunstgeschichte in Wien.

Nach vier Semestern wurde mir bewusst, dass mein Hauptinteresse der außereuropäischen Kunstgeschichte gilt – insbesondere der indischen Kunst. Deshalb entschied ich mich, ein zweites Studium aufzunehmen und inskribierte mich 2009 für das Bachelorstudium Sprachen und Kulturen Südasiens und Tibets (früher: Diplomstudium Indologie). Ich erlernte Sprachen wie klassisches Sanskrit und Hindi und absolvierte die „Newari Summer School“ bei Laxminath Shrestha mit ausgezeichnetem Erfolg, die 2010 erstmals in Wien, am ISTB (Institut für Südasienkunde, Tibetologie und Buddhismuskunde), stattfand.

2011 konnte ich an einer zweiwöchigen Exkursion, mit dem Titel „Sakraltopographie in Benares“, unter der Leitung von Prof. Dr. Martin Gaenzle (ISTB), teilnehmen. Durch diese Exkursion beschäftigte ich mich intensiv mit der Pilgerstadt Vārāṇasī und wollte mich deshalb auch in meiner Diplomarbeit diesem Thema widmen.

Im Jänner 2012 erhielt ich ein Leistungsstipendium der Universität Wien. Im Sommer desselben Jahres unternahm ich, im Zuge meiner Diplomarbeit, eine Forschungsreise nach London, um das Hauptobjekt meiner Arbeit, ein Tīrthapaṭa der Stadt Vārāṇasī, im V & A Museum zu studieren und zu photographieren. Zur Zeit arbeite ich auch an meiner Bachelorarbeit, in der ich die Bedeutung der zentralen hinduistischen Begriffe: Dharma, Karma und Tīrthayātrā (die Pilgerreise), und ihrer Beziehung untereinander anhand früher Texte wie dem Dharmasāstra oder der Mahābhārata, diskutiere.

Neben den erworbenen Sprachen Sanskrit, Hindi und Newari, und meiner Muttersprache Deutsch, spreche ich außerdem Englisch, verfüge über Basiskenntnisse in Französisch sowie Russisch und besitze gute Lateinkenntnisse.