



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Kūṭiyāṭṭam - rituelle Aspekte und theatrale Momente.
Analyse eines indischen Theaterstils“

Verfasserin

Barbara Mihola

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin: Mag. Dr. Gabriele C. Pfeiffer

Anmerkung

In dieser Diplomarbeit wurde aus Gründen der Lesbarkeit auf die gendergerechte Form verzichtet. Männliche Schreibweisen umfassen auch die weiblichen. Das geschah völlig wert- und vorurteilsfrei.

Danksagung

Damit eine Diplomarbeit überhaupt zu Stande kommen kann, ist es vorweg wichtig Inspiration zu erhalten. Diese fand ihren Weg in meinem Fall auf verschiedene Art und Weise zu mir. Vorab möchte ich deshalb Frau Mag. Dr. Eva Wallensteiner danken, die mich zwar nicht direkt an dem Entstehen dieser Arbeit unterstützt hat, ich ihre Übungen im Laufe des Studiums jedoch immer wieder mit Faszination verfolgt habe. Sie hat mein Interesse am indischen Theater geweckt. Ihre Lehrveranstaltungen bilden die Grundlage dieser Arbeit und meine Mitschriften fungieren als Basiswissen über das indische Theater.

Nach der Teilnahme an einer gemeinsamen Lehrveranstaltung von Frau Wallensteiner und Mag. Dr. Gabriele C. Pfeiffer zu den Themen Theaterethnologie und – anthropologie, stand für mich fest, dass ich meinen Studienabschluss im Bereich Theater Indiens sowie den damit verbundenen Ritualphänomenen verfassen werde. Demnach möchte ich meiner jetzigen Diplomarbeitsbetreuerin, Frau Pfeiffer, nicht nur für die verständnisvolle und inspirierende Betreuung danken, sondern auch für die Denkanstöße, die mich prozesshaft hierhergebracht haben.

Besonderer Dank gilt der Indologin und Universitätsprofessorin an der Universität Tübingen, Dr. Heike Moser, die mich aus Deutschland mit wertvollen Informationen und authentischem Videomaterial versorgt hat.

Zu guter Letzt möchte ich meiner Familie, insbesondere meiner Mutter, für ihre Unterstützung und ihr aufrichtiges Verständnis sowie meiner Studienkollegin und besten Freundin, Alexandra Ploy, für ihr immerwährendes Dasein und ihre aufbauenden Worte, danken.

Inhaltsverzeichnis

Anmerkung	1
Danksagung.....	2
Einleitung in den Forschungsgegenstand.....	5
1. Ritual und Theater	8
1.1 Definition Ritual.....	9
1.1.1 Das soziale Drama.....	10
1.1.2 Die drei Phasen des Rituals	12
1.1.3 Communitas und Flow	15
1.2 Definition Theater	18
1.3 Unterscheidung Ritual, Theater und Performance	21
2. Eine Annäherung an das Theater Indiens	30
2.1 Die Entstehung des indischen Theaters.....	32
2.2 Die Bausteine des indischen Theaters	33
3. Kūtiyāṭṭam - ein Zusammenspiel.....	38
3.1 Die Rahmenbedingungen	39
3.2 Die Darsteller und ihre Ausbildung.....	41
3.3 Die Rituale.....	45

4. Mattavilāsa	49
4.1 Deskription.....	50
4.2 Analyse der rituellen Aspekte.....	56
4.3 Analyse der theatralen Momente	60
5. Bālivadham.....	63
5.1 Deskription.....	64
5.2 Analyse der rituellen Aspekte	67
5.3 Analyse der theatralen Momente	69
6. Schluss.....	71
Glossar	73
Quellenverzeichnis	77
Abbildungsverzeichnis.....	80
Abstract.....	83
Lebenslauf.....	84

Einleitung in den Forschungsgegenstand

„Die Bewegung vom Ritual zum Theater entsteht dort, wo die Entität des teilnehmenden Publikums auseinanderbricht in eine Menge von einzelnen Menschen, die sich etwas ansieht, weil es gut angekündigt wurde, die Eintritt zahlt und urteilt, noch bevor etwas geschehen ist, währenddessen und hinterher. Die Gegenbewegung vom Theater zum Ritual ereignet sich dort, wo ein Publikum sich aus einzelnen Individuen in eine Art Gemeinde von Teilnehmenden verwandelt. Diese beiden gegenläufigen Tendenzen lassen sich in jeder Performance aufzeigen.“¹

Der amerikanische Theaterregisseur, Produzent, Ethnologe und Begründer der sogenannten *Performance Studies*, auf die ich später noch zu sprechen kommen werde, Richard Schechner, macht mit dieser Aussage klar, dass es sich bei Theater und Ritual um zwei nur sehr schwer voneinander abgrenzbare Bereiche handelt. Während das eine als konsequenzvermindernd und alltagsentzogen gilt, greift das andere sehr wohl, oftmals sogar stark, in die Realität ein und kann, beziehungsweise soll, wirklichkeitsverändernd wirken. Die Grenzen sind dennoch fließend und zugegebenermaßen gibt es wohl bei jeder Theateraufführung rituelle Aspekte und andersherum, bei jedem Ritual theatrale Momente. Freilich lässt es sich aber nicht abstreiten, dass Ritual und Theater keine synonym verwendbaren Begriffe sind. Als Teilziel meiner Arbeit gilt es herauszufinden, wo der Unterschied zwischen diesen beiden Phänomenen liegt und darüber hinaus festzustellen, welche Gemeinsamkeiten sie verbinden. Demnach erläutere ich in meiner Diplomarbeit vorerst eine für mich stimmige Ritualtheorie, um in der Folge eine Abgrenzung zwischen Ritual und Theater vornehmen zu können. Auch eine Definition von Theater ist daher unumgänglich, um Differenzen herauszuarbeiten. Des Weiteren führe ich die Schnittstellen der beiden Erscheinungen an und erläutere diese in groben Zügen, um zu zeigen, wo sich Ritual und Theater treffen. Hierbei ist besonders die Klärung des Begriffes *Performance* vordergründig.

Im indischen Kulturkreis spielen Rituale in beinahe allen Lebensbereichen eine unglaublich große Rolle- so auch im Theater. In Indien gibt es unzählige Theatergattungen, natürlich auch moderne und westlich geprägte. Der Großteil der populären und traditionellen Formen ist allerdings durch Ritualität und Religiosität

¹ Richard Schechner, *Theater- Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1990, S. 97.

geprägt. Bevor ich im weiteren Verlauf meiner Arbeit auf eine spezifische Gattung des klassischen indischen Theaters eingehe, stelle ich ein einleitendes Kapitel über die indische Theatertradition im Allgemeinen voran und gebe einen groben Überblick darüber.

Wie bereits erwähnt, ist die Vielfalt des indischen Theaters enorm, daher begrenze ich mich in der konkreten Ausführung auf eine Gattung, nämlich die des *Kutiyattam*. Hierbei erläutere ich Aufbau, Inhalt sowie charakteristische Merkmale eben jenes Theaterstils. Ich habe mich nach sehr langer Recherche für diese Darstellungsform entschieden, da sie als Theaterstil anerkannt ist, jedoch zugleich viele rituelle Aspekte in sich birgt. Das Tanztheater der Devadasis, der indischen Tempeltänzerinnen, etwa, welches ich ursprünglich behandeln wollte, hat sich für mein Forschungsinteresse als uninteressant herauskristallisiert, da der theatrale Charakter hier stark im Hintergrund steht und auch die Quellenlage leider sehr schlecht ist.

Nach diesem theoretischen und definitorischen Teil meiner Arbeit folgt eine analytische Auseinandersetzung mit zwei konkreten *Kutiyattam*- Aufführungen. Die zentralen Fragen, die ich mir hier stelle, nämlich „Handelt es sich hierbei um eine theatrale oder rituelle Praxis?“ bzw. „Lässt sich diese Aufführung überhaupt klar in eines der beiden Felder einordnen?“, versuche ich mithilfe des vorangehenden theoretischen Teils zu beantworten. Leider gibt es in Wien derzeit keine *Kutiyattam*- Aufführungen, was mich dazu bewogen hat, Videos zur Analyse heranzuziehen. Allerdings hat sich das Finden passender Aufzeichnungen schwieriger gestaltet, als anfangs angenommen. Zwar gibt es beispielsweise auf You- Tube eine Menge *Kutiyattam*- Videos, deren Seriosität allerdings immer zu hinterfragen ist. Letztendlich habe ich mich dafür entschieden Frau Heike Moser eine Nachricht zu schreiben. Sie hat Feldforschung in Indien betrieben und sich dabei auf *Kutiyattam* spezialisiert. Zwar liegt das Hauptaugenmerk ihrer Arbeit oftmals auf der Malayalam- Schrift, -Sprache und -Literatur, was für mein Forschungsinteresse weitgehend uninteressant ist, allerdings ist sie Spezialistin auf dem *Kutiyattam*- Gebiet und hat aufgrund ihres Aufenthaltes in Indien authentisches Videomaterial. Freundlicherweise hat sie mir zwei Videoaufzeichnungen für meine Diplomarbeit zur Verfügung gestellt. Es handelt sich zwar bei beiden um *Kutiyattam*- „Inszenierungen“, die allerdings unterschiedlicher kaum sein könnten. Zu Beginn wollte

ich nur ein Video für die Analyse verwenden, aber weil die beiden Aufführungen so stark differieren, werden beide zur Untersuchung herangezogen. Hinzufügen möchte ich allerdings, dass es sich zwar um Videoaufzeichnungen aus erster Hand handelt, die allgegenwärtige Problematik des Gegenstandes der Theaterwissenschaft aber auch hier vorhanden ist. Eine Aufführung, sei sie theatral oder rituell, ist etwas Einzigartiges und kann nie genauso reproduziert werden. Schon alleine die Bildausschnitte, die gewählt wurden, verhindern eine ganzheitliche Analyse. Eine Videoaufzeichnung ist demnach nicht im Stande, die Teilnahme an einem Spektakel zu ersetzen. Der Umgang mit dieser Problematik sowie der skeptische Blick auf Theater- Aufzeichnungen werden im Laufe des theaterwissenschaftlichen Studiums hinlänglich erprobt.

Nach Sichtung, Deskription und Analyse der beiden Aufführungen, folgt eine zusammenfassende Schlussbetrachtung und Beantwortung der Forschungsfrage dieser Arbeit, nämlich: Handelt es sich bei Kutiyattam um eine rituelle oder theatrale Erscheinung?

Anmerken möchte ich noch, dass es keinesfalls Ziel meiner Arbeit ist, auf kulturvergleichender Basis zu arbeiten und die österreichische bzw. europäische Sozietät der indischen gegenüberzustellen. Dennoch ist es hier und da der Fall, zur Veranschaulichung diverser Phänomene, dass Bekanntes herangezogen wird, um Erscheinungen besser erklären zu können.

1. Ritual und Theater

„Das Ritual galt um die Jahrhundertwende als eine auf die Gemeinschaft bezogene, Gemeinschaft stiftende und allererst hervorbringende Art von Aufführung.“² Allgemein lässt sich demnach sagen, dass der Grund, der hinter allen rituellen Handlungen steht, die Schaffung einer Gemeinschaft ist. So ist es ja auch, unabhängig vom jeweilig primären Ziel einer Theateraufführung, immer auch zumindest ein Teilziel Gemeinschaft zu konstituieren- wenigstens für die Dauer der Inszenierung.

Dennoch lässt sich nicht bestreiten, dass ein erheblicher Unterschied zwischen einer Theateraufführung und einem Ritual besteht. Die Frage, was zuerst da war, die Henne oder das Ei, in diesem Fall also rituelle oder theatrale Praktiken, lässt sich nur schwer beantworten. „*Orthodoxe Theorien besagen, daß das Ritual dem Theater vorausgehe.*“³ Fest steht aber, dass sich die beiden Phänomene gegenseitig beeinflussen. Welches allerdings stärker durch das andere geprägt ist, lässt sich nicht beantworten, da Ritual und Theater in einem dialektischen Verhältnis zueinander stehen. „*Das Leben ist ebensosehr eine Nachahmung der Kunst wie umgekehrt.*“⁴

Was aber lässt eine Handlung theatral oder rituell werden? Wo liegen die Unterschiede zwischen Ritual und Theater? Welche Schnittstellen lassen sich zwischen diesen beiden Arten der Darstellung festmachen? Im Folgenden werde ich diese und weitere Fragen klären und mich dabei vorwiegend auf die Ritualdefinition des schottischen Ethnologen Victor Turner stützen. Eine allgemein gültige, in jeder Kultur weltweit anerkannte Ritualtheorie gibt es nämlich nicht.⁵ „*Die rituelle Ordnung der Gegenwartsgesellschaft zeichnet sich vor allem durch Komplexität, Heterogenität und Ambivalenz aus.*“⁶

² Erika Fischer- Lichte (Hg.), „Einleitung. Ritualität und Grenze“, *Ritualität und Grenze*, Tübingen: Francke Verlag 2003, S.11-30, hier S. 22.

³ Richard Schechner, *Theater- Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*, S. 93.

⁴ Victor Turner, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt am Main: Fischer- Taschenbuch- Verlag 1995, S. 114.

⁵ Vgl. Herbert Willems, „Rituale und Zeremonien in der Gegenwartsgesellschaft“, *Ritualität und Grenze*, Hg. Erika Fischer- Lichte, S. 399- 418, hier S. 401.

⁶ Ebda. S. 416.

1.1 Definition Ritual

Schlägt man ein Theaterlexikon auf, weil man eine Definition von Ritual sucht, erfährt man, dass der Begriff von dem Lateinischen Wort *ritualis* abgeleitet wird, was so viel bedeutet wie feierlicher, festgelegter religiöser Brauch.⁷ Oftmals wird der Begriff in unseren Breiten also sinnverändert verwendet, wenn man etwa sagt, dass das Zeitunglesen und Kaffeetrinken am Morgen eine rituelle Handlung sei. Erstens fällt hier die religiöse Komponente völlig weg und zweitens verlieren „echte“ Rituale dadurch ihre Ernsthaftigkeit.

„Wird der Begriff des Rituals sowohl auf unreflektierte tägliche Routinen als auch auf hoch- stilisierte, aber symbolisch bedeutsame Handlungen angewendet, so wird er in der Tat bedeutungslos. [...] Sind Rituale aber von Routinehandlungen nicht mehr zu unterscheiden, fragt sich, woher Rituale jene besondere Wirkkraft beziehen, die ihnen gemeinhin zuerkannt wird.“⁸

Die Abgrenzung des Ritualbegriffs zur Beschreibung einer bestimmten Handlungsdomäne ist also schwierig geworden. Längst ist das Ritual nämlich nicht mehr allein durch seinen Bezug auf das „Heilige“ bestimmt.⁹ Das Ritual ist eine Praxis, die zwar Grenzen etabliert und in ihrem Prozess zum Aufscheinen bringt, sie aber zugleich überschreitet und transformiert.¹⁰

Turner selbst begann seine Forschung in der Regel mit dem Werkzeug der Feldforschung. Diese Art der Untersuchung eines Gegenstandes beinhaltet nicht nur das Forschen, sondern vielmehr auch das Teilnehmen an einem Prozess. Bevor ich konkret auf seine Ritualtheorie zu sprechen komme, ist es zuvor hilfreich zwei Begriffe aus dem Bereich der Ethnologie anzuführen und zu klären. Ethnologen unterscheiden im Hinblick auf die Methodik zwischen der sogenannten „emischen“ und „etischen“

⁷ Vgl. Manfred Brauneck (Hg.), *Theaterlexikon I. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1990, S. 861.

⁸ Klaus- Peter Köpping/ Ursula Rao (Hg.), „Einleitung. Die „performative Wende“: Leben- Ritual- Theater“, *Im Rausch des Rituals. Gestaltung und Transformation der Wirklichkeit in körperlicher Performance*, Hamburg: Lit- Verlag 2000, S.1-28, hier S. 5.

⁹ Vgl. Klaus- Peter Köpping/ Ursula Rao, „Ritual als soziale Metapher“, *Ritualität und Grenze*, Hg. Erika Fischer- Lichte, S. 211- 218, hier S. 211.

¹⁰ Vgl. ebda. S. 212.

Perspektive.¹¹ Beschreibungen emischer Art geben die Binnenperspektive wider und bedienen sich Kriterien, die dem System selbst entstammen. Das bedeutet, dass es sich hierbei um die Innensicht eines kulturellen Phänomens handelt, aus der Perspektive eines Mitgliedes der untersuchten Gesellschaft. Bei einer etischen Herangehensweise allerdings handelt es sich um Beschreibungen und Analysen, die dem eigenen System fremd sind. Man bedient sich Kriterien, die dem System äußerlich sind. Eine etische Forschungsperspektive würde also vorliegen, wenn ich als Wienerin mit meinem europäischen Kulturhintergrund, beispielsweise indische Gesellschaftsphänomene untersuchen würde.

Einen wichtigen Teil seiner Erkenntnisse gewann Turner vor allem aus der Feldforschung, die er mit seiner Frau in den 50er Jahren durchgeführt hat. Er hat eine Gruppe in Nordwestsambia namens *Ndembu* erforscht. Bei jener handelt es sich um eine matrilinear geführte Gesellschaft. Die wichtige Entscheidungskompetenz liegt jedoch trotzdem bei den Männern. Aus dieser Gesellschaftskonstruktion heraus entstehen viele Konflikte. So gibt es beispielsweise eine äußerst hohe Scheidungsrate und die Kinder der getrennten Eltern wachsen häufig bei den Onkeln mütterlicher Seite auf. Turner hat versucht diese Konflikte zu beschreiben und ihm ist eine ständig wiederkehrende Struktur aufgefallen, die allen beobachteten Konfliktprozessen gemein ist, und die er als *soziales Drama* bezeichnet.

1.1.1 Das soziale Drama

Ein zentraler Punkt in Turners Theorie bildet das sogenannte soziale Drama.¹² Dieses entsteht, wenn der friedliche Verlauf des geordneten, normengeleiteten sozialen Lebens durch den Bruch einer die wichtigsten Beziehungen kontrollierenden Regeln ins Stocken gerät. Dies führt in der weiteren Folge zu einer Krise, die die Gemeinschaft auseinanderbrechen lässt. Um das zu verhindern, gibt es diverse Krisenbewältigungsmechanismen. Der am häufigsten angewandte ist jener des rituellen Handelns. Dieser kann je nach Gesellschaft variieren. In unseren Breiten ist wohl

¹¹ Vgl. Victor Turner, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, S. 101/ 102.

¹² Vgl. ebda. S. 144.

rechtliches Handeln am Geläufigsten, während in Indien etwa meist religiöse Handlungen zur Krisenbewältigung herangezogen werden.

Die nächste Phase des sozialen Dramas ist die der Problemlösung. Hierfür gibt es zwei sehr konträre Wege: Entweder es kommt zu einer Versöhnung und der Wiederherstellung einer homogenen Gesellschaft, oder aber man erkennt den nicht behebbaren Bruch an und es kommt zu keiner Reintegration. Ausschlaggebend dabei ist, dass das soziale Drama das alltägliche Rollenspiel aufhebt und den Fluss des sozialen Lebens unterbricht. Es kommt in weiterer Folge dazu, dass sich die Beteiligten mit dem eigenen Verhalten, sowie den damit verbundenen eigenen Werten auseinandersetzen und jene in Frage stellen. Dieses Konzept des sozialen Dramas beschäftigt sich also nicht nur mit dem Wandel der Sozietät, sondern auf einer zweiten Ebene auch mit der persönlichen Erfahrung der Beteiligten.

Turner fasst die von ihm beobachtete Erscheinung wie folgt zusammen: „*Bei dem sozialen Drama handelt es sich um eine spontane Einheit des sozialen Prozesses und ein universelles Phänomen.*“¹³ Kultur besitzt demnach keine fixe Struktur, sondern ist immer als ein sich ständig wandelnder Prozess zu verstehen.

Den Bogen zum Theater spannt Turner insofern, als dass er das Soziale als Grundsubstanz der Erfahrung, aus der die vielen kulturellen Darstellungsgattungen, angefangen bei Ritualen und Gerichtsverfahren zur Krisenbewältigung bis schließlich hin zu oralen und schriftlichen narrativen Formen, hervorgegangen sind, sieht.¹⁴ Das soziale Drama bildet die Grundlage für und beeinflusst das ästhetische Drama. Außerdem ist Turner der Meinung, dass aus dem performativen Reichtum des Rituals in tribialen wie vielen posttribialen Kulturen etliche andere, einschließlich der meisten, von uns als „ästhetisch“ bezeichnete, kulturelle Darstellungsgattungen hervorgegangen sind.¹⁵

Der Theaterwissenschaftler Christopher Balme fasst Turners Ansichten wie folgt zusammen:

¹³ Victor Turner, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, S. 108.

¹⁴ Vgl. ebda. S. 124.

¹⁵ Vgl. ebda. S. 129.

„Er [Turner] begreift rituelle Aufführungen als Situationen, in denen sich Kulturen szenisch- performativer Darstellungsmittel bedienen, die die ganze Bandbreite an potentiell theatralen Zeichensystemen umfassen können. [...] Soziale Dramen sind nach Turner universelle kulturelle Strukturen, die sich anhand ritueller Aufführungen besonders gut studieren lassen, da sich die breiteren gesellschaftlichen Konflikte in solchen Aufführungen in komprimierter Form manifestieren.“¹⁶

1.1.2 Die drei Phasen des Rituals

Turner bezieht sich in seiner Ritualdefinition auf den französischen Ethnologen Arnold van Gennep, der 1909 seine Ritualtheorie unter dem Titel „Les rites de passage“¹⁷ veröffentlichte. In jener weist er nach, dass Rituale allem voran als Übergangsrituale durchgeführt werden.

„Ihre Funktion besteht darin, Individuen und gesellschaftlichen Gruppen bei Statusveränderungen in Lebenskrisen [...] oder jahreszeitlichen Zyklen einen sicheren Übergang von einem Zustand in den anderen zu garantieren.“¹⁸

Das Charakteristische solcher Passagen ist, dass sie nicht mehr umzukehren sind. Wurden sie einmal durchgeführt, lassen sie sich nicht mehr rückgängig machen. Kalenderische Riten hingegen, wie im weiteren Sinne Weihnachten oder Ostern, wiederholen sich alljährlich.

Hat sich eine Gesellschaft nun dafür entschieden ein Ritual zur Krisenbewältigung heranzuziehen, verläuft dieses immer gleich und hat eine bestimmte Struktur, die laut beiden Ethnologen in jedem Ritual vorzufinden ist:

¹⁶ Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmidt Verlag 2008, S. 171-173.

¹⁷ Arnold van Gennep, *Les rites de passage. Étude systématique des rites de la porte et du seuil, de l'hospitalité, de l'adoption, de la grossesse et de l'accouchement, de la naissance, de l'enfance, de la puberté, de l'initiation, de l'ordination, du couronnement, des fiançailles et du mariage, de funérailles, des saisons, etc.*, Paris: Nourry 1909.

¹⁸ Erika Fischer Lichte (Hg.), „Einleitung. Ritualität und Grenze“, *Ritualität und Grenze*, S. 11- 30, hier S. 16/ 17.

Abspaltungsphase

Es passiert eine Trennung vom Alltagsraum hin zu einem sakralen Raum. Auch eine zeitliche Trennung ist oft festzustellen. In dieser Phase werden die am Ritual Teilnehmenden von ihrem alltäglichen Leben und den gesellschaftlichen Gegebenheiten sowie sozialen Unterscheidungen abgekapselt.¹⁹

Phase der Transformation

Diesen Teil des Rituals bezeichnet Turner als liminale Phase. Der Begriff Liminalität leitet sich vom lateinischen Wort *limen* ab, was dort so viel bedeutet wie Schwelle. Es handelt sich also um einen Schwellenzustand. Liegt etwa ein Passageritus vor, ist der Beteiligte in dieser Phase des Rituals nicht mehr die Person, die er früher war, aber eben auch noch nicht jene, die er nach Abschluss des Rituals sein wird. Haben wir es beispielsweise mit einem Initiationsritus zu tun, ist der Beteiligte weder Kind, noch Erwachsener- er befindet sich auf der Schwelle vom Kind zum Erwachsenen. Bis hierher gleichen Turners Überlegung noch jenen van Genneps. Turner geht hier allerdings noch einen Schritt weiter und prägt den Begriff des Liminoiden, was man mit „der Schwelle ähnlich“ beschreiben kann. Der Unterschied zwischen den beiden liegt darin, dass liminale Riten auf einfache Gesellschaften beschränkt sind, während liminoide in stärker differenzierten, postindustriell geprägten Gesellschaften greifen.²⁰ Das bedeutet, dass diese liminale Phase auch in unserer Gesellschaft stattfindet, allerdings aber erst durch die Trennung von Arbeit und Muße, welche als Nicht- Arbeit zu verstehen ist. Muße existiert nur dann, wenn auch Arbeit vorhanden ist. Die Muße ist also so gesehen die liminale Phase zwischen den Arbeitszeiten. Vergleicht man diese beiden Ausdifferenzierungen des Liminalen, ist demnach Folgendes festzustellen: Die liminale Phase ist ernst, während die liminoide unterhaltsam und spielerisch ist. Das Liminoiden wird sehr oft als Ware oder Produkt verstanden, welches man verkaufen

¹⁹ Vgl. Erika Fischer Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, London: Routledge 2005, S. 36.

²⁰ Vgl. Till Förster, *Victor Turners Ritualtheorie*, <http://www.unibasethno.ch/redakteure/foerster/dokumente/Turner2.pdf>, S.2, (Zugriff am 15.6.2013).

kann. Für die Gesellschaft sind liminale Prozesse funktional, liminoide hingegen sind oft gesellschaftskritisch. Was diese beiden Typen des Liminalen ebenfalls sehr stark trennt, ist die Tatsache, dass es beim Ablauf eines Initiationsritus²¹ um Pflichthandlungen geht.

„Gerade dieser Pflichtcharakter ist ein wichtiges Merkmal, das das Liminal vom Liminoiden unterscheidet. [...] Liminoide Phänomene sind also durch Freiwilligkeit, liminale durch Pflicht gekennzeichnet. Das eine ist Spiel, Unterhaltung, das andere eine tief ernste, selbst furchterregende Sache.“²¹

Turner sieht in diesem Teil des Rituals die Möglichkeit Neues zu schaffen. Hier erlöschen die individuellen Bedürfnisse. Es ist nicht mehr wichtig, warum man an diesem Ritual teilnimmt. Es ist ein Bereich, wo gesellschaftliche Normen nicht mehr greifen. Während dieser Phase werden alle Beteiligten, auch „rituelle Subjekte“ genannt, gleichbehandelt.²² Zusammengefasst ist die Phase der Liminalität ein soziales Zwischenstadium, in dem alles möglich ist.

Die Ethnologin Beatrix Hauser beschreibt diese wesentliche Komponente wie folgt:

„Turner befasste sich mit der Struktur religiöser Rituale, die nach seiner Einschätzung wesentlich von einer krisenhaften Phase geprägt ist, die es gleich einer Schwelle (lat. *limen*) zu überwinden gilt. In diesem Zwischenstadium sei die alltägliche Wahrnehmungsordnung aufgehoben, ohne dass bereits neue Wertmaßstäbe (die auch die alten sein können) absehbar wären. Dieser Zustand werde durch ambivalente oder auch ‚verkehrte‘ Handlungen und Hierarchien geschaffen und begleitet, die gesellschaftliche Strukturen und Veränderungsprozesse bewusst machen. Die Übertragung der Idee einer Schwellenerfahrung auf das Theater- wie sie bereits von Turner vorgeschlagen wurde- impliziert keine Gleichsetzung von religiösen mit künstlerischen Aufführungen.“²³

²¹ Victor Turner, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, S. 65/ 66.

²² Vgl. Till Förster, *Victor Turners Ritualtheorie*, S. 4.

²³ Beatrix Hauser, „Durch den Körper sehen. Zur Präsenz der Götter in der indischen Ramlila“, *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*, Hg. Erika Fischer Lichte/ Robert Sollich/ Sandra Umathum/ Matthias Warstat, München: Fink 2006, S.143- S.159, hier S. 144.

Phase der Wiederangliederung

Turners Phasenmodell endet hier sehr geschlossen und geht immer davon aus, dass es in diesem dritten und letzten Abschnitt auf jeden Fall zu einer Wiederangliederung kommt. Dieser Punkt ist zu kritisieren, da der Ausgang eines Rituals nicht wirklich vorbestimbar ist. Dies widerspricht nämlich Turners Vorstellungen der Liminalität. In jener ist laut ihm nämlich alles möglich. Somit ist auch der Ausgang der rituellen Handlung nicht von vorneherein klar zu bestimmen.

Für die Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer Lichte ist in allen drei Phasen die Verschiebung und Überschreitung der Grenzen und Konventionen entscheidend:

“In all three phases, a boundary is transgressed- this not only means abolishing an existing boundary but also drawing a new boundary. While in the separation phase a boundary is crossed which closes the former everyday life from the particular event that is to take place and the usual social milieu from others, in the integration phase, a new boundary is drawn. The threshold and transformation phase, in its turn, allows for most diverse kinds of transgression, and may even be experienced as a total dissolution of all boundaries. It is the dangerous phase, between the old and the new state, the phase in which the transformation that should take place may fail.”²⁴

1.1.3 Communitas und Flow

Rituale werden bei Turner immer als prozesshafte Vorgänge verstanden. Ist kein Prozess, keine Transformation, vorzufinden, spricht man nicht mehr von einem Ritual, sondern einer Zeremonie. Rituale ermöglichen den Teilhabenden also immer eine Veränderung.

Die sogenannte Communitas entsteht zwischen den am Ritual Beteiligten. Sie entwickelt sich in der liminalen Phase und kann nur deshalb entstehen, da in der Schwellenphase jegliche soziale Struktur fehlt. Die rituellen Subjekte erfahren allgemeine, menschliche Gemeinschaft. Die Individualität der Menschen löst sich auf:

„Communitas itself soon develops a (protective social) structure, in which free relationships between individuals become converted into norm- governed

²⁴ Erika Fischer Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, S. 37.

relationships between social personae. [...] Yet *communitas* does not represent the erasure of structural norms from the consciousness of those participating in it.“²⁵

Turner stellt drei verschiedene Typen der Communitas fest. Er unterscheidet zwischen spontaner, ideologischer und normativer Communitas.²⁶ Bei der spontanen Communitas handelt es sich um eine Form der Gemeinschaftsbildung, bei der es ungeplant zu einer gemeinschaftlichen Erfahrung kommt. Das Ich- Gefühl wird aufgegeben, nicht aber das Bewusstsein darüber anwesend zu sein. „*Individuals who interact with one another in the mood of spontaneous communitas, become totally absorbed into a single, synchronized, fluid event.*“²⁷ Bei der ideologischen Communitas hingegen ist das Erinnern an einen besonderen Gefühlszustand, den man wieder erreichen will, zentral. Wunsch und Ziel ist es diesen Zustand wieder zu erfahren. Bei der dritten und letzten Variante handelt es sich um einen utopischen und widersprüchlichen Typus. Ziel ist es hier nämlich die temporäre Communitas- Erfahrung auf eine permanente Ebene zu heben.

Allerdings bringt auch jede neue Performanz die Gefahr des Scheiterns mit sich:

„Gerade die Erfahrung der *communitas* in der liminalen Phase von Ritualen wurde immer wieder auch als instabiles und gefährliches Moment beschrieben. Turner selber diskutiert dies mit Blick auf Umkehrungsrituale. Obwohl für ihn außer Frage steht, dass die meisten liminalen Handlungsabläufe zur Festigung tradiert gesellschaftlicher Strukturen führen und der Wiedereingliederung des Individuums oder der Gruppe an sie, können rituelle Prozesse, indem sie andere soziale Ordnungen und Anschauungen bringen, doch auch zu einer Infragestellung bestehender Ordnungssysteme führen.“²⁸

Eng verknüpft mit dem Konzept der Communitas ist der sogenannte Flow- Begriff. Turner lehnt sich in seinem Verständnis dieses Phänomens sehr stark an die Definition des Psychologen Mihaly Csikszentmihalyi, der mit dem Begriff Flow die positiven

²⁵ Victor Turner, *Liminal to Liminoid. In Play, Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbology*, http://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/63159/article_RIP603_part4.pdf?sequence=1 (Zugriff am 15.6.2013), S. 78.

²⁶ Vgl. Victor Turner, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, S. 74- 78.

²⁷ Victor Turner, *Liminal to Liminoid. In Play, Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbology*, S. 79.

²⁸ Klaus- Peter Köpping/ Ursula Rao, „Ritual als soziale Metapher“, *Ritualität und Grenze*, Hg. Erika Fischer- Lichte, S. 211- 218, hier S. 212.

Aspekte menschlicher Erfahrung zusammenfasst, wie etwa Freude, Kreativität sowie den Prozess vollständigen Einsseins mit dem Leben.²⁹ Csikszentmihalyi definiert Flow-Situationen wie folgt:

„Es handelt sich um Situationen, in denen die Aufmerksamkeit frei gelenkt werden kann, um ein persönliches Ziel zu erreichen, weil es keine Unordnung gibt, die beseitigt werden müßte, keine Bedrohung für das Selbst, gegen das es sich verteidigen müßte. Wir haben diesen Zustand *flow-Erfahrung* genannt, weil viele der von uns interviewten Menschen diesen Begriff benutzt haben, wenn sie beschrieben, wie sie sich in Hochform fühlten.“³⁰

Turner adaptiert diesen Begriff und integriert ihn in seine Ritualtheorie. Der Begriff des Fließens wird nämlich nicht mehr bloß auf das Spiel angewendet, sondern eben auch auf kreatives Erleben in Kunst und Literatur sowie auf religiöse Erfahrungen.³¹

²⁹ Vgl. Mihaly Csikszentmihalyi, *Flow. Das Geheimnis des Glücks*, Stuttgart: Klett- Cotta Verlag 2007, S. 11.

³⁰ Ebda. S. 62.

³¹ Vgl. Victor Turner, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, S. 89.

1.2 Definition Theater

Um sich in weiterer Folge damit auseinandersetzen zu können, wo der Unterschied zwischen Ritual und Theater liegt, ist es zuvor nun auch noch notwendig eine Definition für Theater festzumachen. Es gibt unzählige Erklärungen für und Varianten von Theater. Bei der Definition von Theater beziehe ich mich im Folgenden auf ein Einführungswerk, nämlich Andreas Kottes „Theaterwissenschaft. Eine Einführung“³². Jener spannt einen Bogen vom allgemeinen Verhalten bis hin zu szenischen Vorgängen, denn laut ihm findet sich im Kunsththeater nichts, was es nicht auch schon im Lebenstheater gibt. Dieser Gedanke eignet sich für meinen Untersuchungsgegenstand insofern sehr gut, da ich mir vorwiegend auch die Frage stellen muss, inwieweit die als indische Theaterstil anerkannte Darstellungs- und Tanzform Kutiyattam nicht doch als rituelle Handlung im Sinne einer Kulturerscheinung zu verstehen ist, und umgekehrt. Kotte geht in seinem Theaterverständnis von einem sehr breiten Spektrum von Handlungen aus, was für mein Erkenntnisinteresse durchaus sehr hilfreich ist.

Damit Theater zustande kommt, ist es notwendig, dass Darstellende und Zusehende zu derselben Zeit an demselben Ort aufeinandertreffen. Erika Fischer- Lichte formuliert es wie folgt: „*The performance comes into existence by way of and resulting from the interaction between actors and performers.*“³³ Demzufolge ist die Anwesenheit von Schauspielern und Publikum nur Voraussetzung dafür, dass Theater überhaupt entstehen kann. Zentral allerdings ist die Interaktion, die zwischen beiden Gruppen in irgendeiner Form stattfinden muss.

Als Kunsththeater gelten nach Kotte szenische Vorgänge, die konsequenzvermindert- also im weiteren Sinne spielerisch- und örtlich, gestisch, akustisch sowie via dinglicher Attribute hervorgehoben sind. Die folgende Abbildung skizziert die Abgrenzung zwischen Handlungen im Allgemeinen und theatralen Handlungen.

³² Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln: Böhlau Verlag 2005.

³³ Erika Fischer- Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, S. 23.

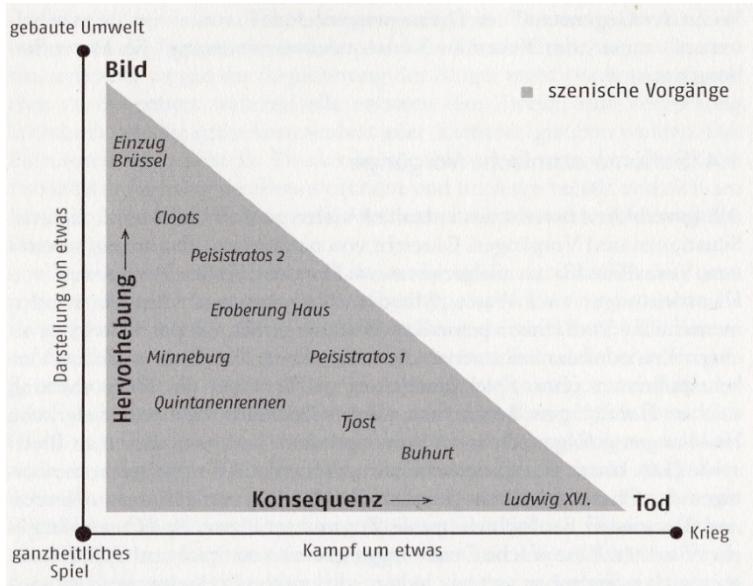


Abb.1: Szenische Vorgänge sind nach Kotte hervorgehoben und konsequenzvermindert.

Kotte liefert in seinem Einführungswerk sehr viele Vorgänge aus der Lebenswelt, die theatralen Charakter besitzen, aber dennoch nicht als szenische Vorgänge zu verstehen sind. Als kurzes Beispiel möchte ich die Hinrichtung des französischen Königs Ludwig XVI. nennen. Jene war zwar hervorgehoben, keinesfalls aber spielerisch, sondern hatte die wohl höchste Konsequenz überhaupt- den Tod.

Neben dem Konzept der Hervorhebung und Konsequenzverminderung, stimmt Kotte auch folgender Theaterdefinition zu:

„Als Wirklichkeit (Theater) wird eine Situation erfahren, in der ein Akteur an einem besonders hergerichteten Ort zu einer bestimmten Zeit sich, einen anderen oder etwas vor den Blicken anderer (Zuschauer) darstellt oder zur Schau stellen.“³⁴

Die Handlungen sind als echt zu verstehen und Theater kann demnach als Teil der Wirklichkeit sowie als eigene Wirklichkeitsebene interpretiert werden.³⁵ Neben der örtlichen Hervorhebung und dem Zusammentreffen von Darstellern und Zusehern, ist das Beobachten und zur Schau stellen eine ausschlaggebende Komponente. Dies ist alleine schon durch die etymologische Herkunft des Wortes Theater gegeben. Der

³⁴ Andreas Kotte „Theatralität. Ein Begriff sucht seinen Gegenstand“, *Forum Modernes Theater*. Nr. 2, Hg. Günther Ahrends, Tübingen: Gunter Narr Verlag 1998, S. 117- 133, hier S. 119.

³⁵ Vgl. ebda. S. 120.

Begriff stammt vom griechischen Wort *théa* ab, was übersetzt das Anschauen, beziehungsweise die Schau an sich, bedeutet. Die Wahrnehmung der Zuseher des zur Schaugestellten ist ein zusätzliches Kriterium:

„Die durch interagierende Körper (Korporalität) entstehende Situation (Performance) wird, weil in besonderer Weise strukturiert (Inszenierung), auch in ihrer Funktion erkannt (Wahrnehmung). [...] Die Akteure stellen dar- während das Publikum wahrnimmt“³⁶

Diese Definition für Theater ist jedoch bereits veraltet, da Theater vor allem dann entsteht, wenn beide Parteien in Verbindung miteinander treten und Kommunikation, auf welcher Ebene auch immer, stattfindet.

³⁶ Ebda.

1.3 Unterscheidung von Ritual, Theater und Performance

Die beiden Begriffe Ritual und Theater tauchen immer wieder auf, wenn man sich mit verschiedenen Performanceformen auseinandersetzt. Einfacher als klare Unterschiede herauszuarbeiten, erscheint es allerdings die Schnittstellen zwischen Ritual und Theater auszumachen.

„Bereits auf der formalen Ebene teilen Ritual und Theater eine große Zahl von Komponenten, die die Behauptung einer mehr als nur analogen Ähnlichkeit dieser zwei Handlungsphänomeren des Performativen nahezulegen scheinen. Die meisten Versuche, spezifische formale Kriterien als Eigenschaften unterschiedlicher performativer Rahmensexzenen aufzulisten, sind sowohl durch ethnographische Beobachtungen als auch durch Schauspieler-Erlebnisberichte aufgelöst worden. Beide Genres kennen Inszenierungen, Skriptvorlagen (wenn man Mythen als solche bezeichnen möchte), Improvisation, Proben, Einstudierung, in beiden können Teilnehmer wie Zuschauer ihre Rolle verändern, und beide können sowohl dem Ziel der Unterhaltung dienen wie auch dazu, neue Wirklichkeiten aufzuzeigen.“³⁷

In der Regel, Stegreiftheaterformen etc. ausgenommen, gibt es zu jeder Theaterinszenierung auch ein zuvor geschriebenes Textbuch. Weist Fischer- Lichte im oben angeführten Zitat Mythen noch als mögliche Analogie zu Dramentexten auf, revidiert sie diesen Gedanken in einem anderen ihrer Werke allerdings wieder:

“In the nineteenth century it was common belief in religious studies that there was a clear hierarchy between myth and ritual. Myth was regarded as a primary importance and ritual merely a kind of illustration of it. The Scottish bible scholar William Robertson Smith (1846-94) deeply shocked his contemporaries by reversing this hierarchy. [...] In *Lectures on the Religion of the Semites* (1889) he argues that myth only serves as an interpretation of the ritual and is, therefore, to be regarded as secondary. Instead, it is the ritual to which primacy has to be accorded.”³⁸

So wie im Theater, lässt sich also auch im rituellen Bereich nicht mit hundertprozentiger Sicherheit sagen, ob es zuerst verschriftlichte Handlungsvorgaben, oder die Performance gab.

Darüber hinaus ist den beiden gemein, dass sie zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort stattfinden. Sie werden also durch Abgeschlossenheit und Begrenztheit

³⁷ Erika Fischer- Lichte (Hg.), „Einleitung. Ritualität und Grenze“, *Ritualität und Grenze*, S. 11- 30, hier S. 27.

³⁸ Erika Fischer- Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, S. 30.

definiert. Die Handlungen sind in beiden Fällen hervorgehoben und stehen außerhalb des Alltags. Sie haben außerdem Kulturfunktion inne, da sie Gemeinschaft schaffen und erhalten können.

Die berechtigte Frage, die sich manch einer nun stellen mag, lautet: Wenn die beiden Phänomene so viel gemein haben, dass sie mittlerweile schon beinahe identisch sind, warum macht man dann überhaupt noch eine Unterscheidung? bzw. Wann wird nun eine Handlung zu einem als solches ausgewiesene Ritual? Das wohl Wichtigste hierbei ist die Übereinstimmung der Gesellschaft darüber, dass es sich hierbei um eine rituelle Handlung handelt. Der Appell: *Das ist jetzt Ritual*, ist das Entscheidende. Zur Veranschaulichung möchte ich folgende Situation als Beispiel heranziehen: Wenn man eine Sektflasche auf ein Schiff wirft, kann das ein Schiffstaufe sein- im weiteren Sinne also ein Ritual. Es kann aber auch eine Sachbeschädigung sein. Die gegebenen Umstände entscheiden darüber, welche Art von Handlung vollzogen wird. Nur ein Schiff und eine Sektflasche zu haben, bedeutet noch lange nicht, dass es sich tatsächlich um eine Schiffstaufe handelt. Es muss einen formalen Beschluss geben und eine gewisse Öffentlichkeit, die bei Turner als *Communitas* bezeichnet wird, muss vorhanden sein, um solch eine Handlung als Ritual auszuweisen.

Einer der wichtigsten Unterscheidungspunkte zwischen Ritual und Theater ist jener der Frage nach dem Zusehenden. Ein Vorgang wird erst dann zu Theater, wenn eine Trennung zwischen Darsteller und Publikum gegeben ist. „*Das Ritual ist ein Ereignis, von dem seine Teilnehmer abhängig sind, Theater ist ein Ereignis, das von seinen Besuchern abhängt.*“³⁹ Die an einem Ritual Beteiligten, verfolgen mit der Durchführung ritueller Handlungen ein Ziel- sie sind in einem gewissen Grade, variierend nach Grund des Ritualvollzugs, auf das Gelingen der Handlungen angewiesen. Bei der Theateraufführung ist es genau anders herum: Die Akteure sind auf das Erscheinen und das Urteil des Publikums angewiesen. Nur dann ist auf Dauer das Überleben gesichert. Des Weiteren ist wohl das Ergebnis eines Rituals meist schwerwiegender als das einer Theateraufführung. Im Ritual geht es um Leben und Tod. Durch Fehlverhalten gefährdet man nicht nur sich selbst, sondern die gesamte Gesellschaft. Wenn Rituale nicht korrekt ausgeführt werden, kann es, je nach Vorstellungswelt der jeweiligen

³⁹ Richard Schechner, *Theater- Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*, S. 76.

Sozietät, einen Ausschlag haben: Es könnte jemand aus der Familie krank werden, der Regen könnte nicht kommen, der Betroffene selbst könnte einen Schaden davon haben etc. Rituale sind dem zu Folge wirkungsvoll und ein durchgeführtes Ritual kann auch nicht rückgängig gemacht werden.

Zusammenfassend ist es demzufolge ein Ding der Unmöglichkeit allgemeingültige, konkrete und grenzziehende Definitionen für Theater und Ritual aufzustellen. Zwar lassen sich Tendenzen erkennen und bestimmte Merkmale, die für das jeweilige Phänomen typisch sind, festmachen, dennoch schließen sich die Erscheinungen nie komplett aus. Und auch Erika Fischer Lichte kommt zu dem Fazit, dass sich zwischen Ritual und Theater als potentiell transformative Aufführungen, die zu einer Transformation der Beteiligten führen können, allerdings nicht müssen, keine klaren Grenzen ziehen lassen.⁴⁰

Phänomenaler Leib und semiotischer Körper

Das Spiel mit der Grenze, ihre Überschreitung, Verwischung oder Aufhebung, ist ein essentieller Bestandteil eines jeden Rituals. Sei es eines, das sich auf ein einziges Individuum bezieht oder jenes, das eine ganze Gemeinschaft betrifft. Eine theatrale Aufführung kann erst dann zu einer rituellen werden, wenn Grenzen überschritten werden. Diese Grenzüberschreitungen können auf diversen Ebenen stattfinden. Der Philosoph und Schriftsteller Johann Jacob Engel unterscheidet im theatralen Bereich zwischen dem sogenannten semiotischen Körper eines Schauspielers und dessen phänomenalen Leib. Ersterer suggeriert dem Publikum etwa Schmerz und Leid, während der phänomenale Leib des Darstellers kein Leid durchlebt.⁴¹ Diese Grenze wird besonders bei Performancekünstlern der 60er und 70er Jahre gebrochen. Es lässt sich nicht mehr klar zwischen semiotischem Körper und phänomenalem Leib unterscheiden. Den Aufführungen werden Schwellen- beziehungsweise Transformationscharakter beigemessen. Der betroffene Darsteller spielt nicht nur, sich in einem Zustand zwischen allen möglichen Bereichen zu befinden, sondern er versetzt

⁴⁰ Vgl. Erika Fischer- Lichte (Hg.), „Einleitung. Ritualität und Grenze“, *Ritualität und Grenze*, S. 11- 30, hier S. 28.

⁴¹ Vgl. ebda. S. 14.

sich tatsächlich in diesen Liminalitätszustand und transformiert sich.⁴² Dadurch bleiben Aufführungen solcher Art zwar Theater, ihnen wird jedoch ein hoher ritueller Stellenwert zugeschrieben. „*Theaterreformer begriffen die Ritualisierung des Theaters als eine Möglichkeit, die Grenzen des Ichs aufzulösen und eine neue Gemeinschaft zu konstituieren.*“⁴³ Der entscheidende Punkt lag besonders beim Theaterreformer Georg Fuchs darin, eine neue Schauspielkunst zu entwickeln, die die Grenzen zwischen phänomenalem Leib und semiotischen Körper zumindest verwischt, wenn nicht sogar komplett aufhebt.⁴⁴ Besonders bei Theateraufführungen solcher Art, ist auch die Grenze zwischen Ritual und Theater verschoben:

„Bei beiden handelt es sich um Aufführungen, die aufgrund einer spezifischen Körperverwendung der Akteure dazu in der Lage sind, auf die Zuschauer eine starke physische- physiologische, energetische, affektive, motorische- Wirkung auszuüben und alle Beteiligten zu transformieren.“⁴⁵

Diese Transformation bezieht also nicht nur auf die aktiven Schauspieler, sondern auch auf die Zuschauer, die in vielen reformierten Theaterformen ebenfalls eine aktive Position innehaben (können). Aktions- und Performancekünstler überschritten sowohl die Grenzen zwischen semiotischem Körper und phänomenalem Leib als auch jene zwischen Zuschauern und Schauspielern auf bis dahin ungewohnte Art und Weise. Mit ihren Aktionen und Performances, die auf Opfer- und Heilungsritualen basierten, lehnten sie sich gegen das altbekannte „Als ob“- Theater auf und verstießen gegen grundlegende gesellschaftliche Tabus.⁴⁶ Turner sieht den Kern des Rituals in der Transformation und mit ihr einhergehend, in der Liminalität. Aktions- und Performancekünstler bedienten sich Rituale, um genau solche Situationen hervorzubringen, die die Beteiligten- sowohl Akteur als auch Publikum- in den besagten

⁴² Vgl. ebda. S. 17.

⁴³ Ebda. S. 21.

⁴⁴ Vgl. ebda. S. 20.

⁴⁵ Ebda. S. 24.

⁴⁶ Vgl. ebda. S. 25.

Schwellenzustand zu versetzen und dadurch Spielräume für Experimente und Innovationen zu ermöglichen.⁴⁷

Theatralität und Ritualität

Erika Fischer- Lichte stellt in ihren Überlegungen zu der Thematik Ritual und Theater Folgendes fest:

„Wenn Theaterbegriff und Ritualbegriff in wesentlichen Aspekten zur Deckung kommen, ohne- dass sei nochmals ausdrücklich betont- doch je identisch zu sein, stellt sich unabweisbar die Frage nach dem Verhältnis der Begriffe Theatralität und Ritualität.“⁴⁸

Beide Begriffe wurden in den Jahrzehnten vor dem Ersten Weltkrieg entwickelt. Um 1900 sehnten sich die Menschen nach neuen, körperbetonten Kommunikations- und Gemeinschaftsformen. Es entstanden Theatralitäts- und Ritualkonzepte, die diese Bedürfnisse zu befriedigen versprachen. Sie stehen in einem Wechselverhältnis und beziehen die Menschen aktiv ins Geschehen mit ein.⁴⁹ „*Die theatrale Dimension nimmt dem Ritual also nichts von seiner Wirksamkeit, im Gegenteil: Ritualität und Theatralität bedingen einander.*“⁵⁰ Denn so, wie Ritual und Theater ineinander übergreifen und sich gegenseitig beeinflussen, besitzt besonders das Ritual ein hohes Maß an Theatralität.⁵¹ „*Handelt es sich hier doch um geradezu modellhafte Inszenierungen von Körpern im Hinblick auf eine bestimmte Wahrnehmung.*“⁵²

Christopher Balme definiert Theatralität in seinem Einführungsbuch als eine Erweiterung des Theaterbegriffs. Theatralität umfasst demnach verschiedene Formen paratheatralen Verhaltens wie Feste, Rituale oder Zeremonien. Im Grunde also jede

⁴⁷ Vgl. ebda. S. 26.

⁴⁸ Ebda. S. 28.

⁴⁹ Vgl. Erika Fischer Lichte (Hg.), „Diskurse des Theatralen“, *Theatralität. Diskurse des Theatralen. Band 7*, Tübingen: Francke Verlag 2005, S. 11- 32, hier S. 16/ 17.

⁵⁰ Ebda. S. 17.

⁵¹ Vgl. Erika Fischer- Lichte (Hg.), „Einleitung. Ritualität und Grenze“, *Ritualität und Grenze*, S. 11- 30, hier S. 28.

⁵² Ebda. S. 28.

Erscheinungsform inszenierter Wirklichkeit.⁵³ Durch die Definition des Theatralen, ist es möglich geworden die Theatertheorie an sich auch auf Alltagsphänomene auszudehnen.

„Theatralität, *theatricality* und *theatralité* wurde zunächst meist im Sinne eines weiten oder erweiterten Theaterbegriffs verstanden. Um den Begriff Theater so wenig wie möglich aus dem allgemeinen Verständnis von Stadttheater, Straßentheater oder Amateurtheater lösen zu müssen und dennoch Phänomene wie Fürsteneinzüge, karnevaleske Verkleidungen, Hinrichtungen etc. einbeziehen zu können, firmierten letztere unter Theatralität außerhalb eines engen Theaterbegriffs.“⁵⁴

Performance

Der Begriff *Performance* wird in vielfacher Weise benutzt, meint aber sehr oft viele verschiedene Erscheinungen. Er wird einerseits als Begriff der Performance Kunst verwendet, andererseits als ein Alternativbegriff für Theater. Außerdem wird die Bezeichnung Performance auch für kulturwissenschaftliche und ethnologische Konzepte und Theorien herangezogen.⁵⁵ Alle drei Verwendungen des Begriffes und die damit verbundenen Konzepte und Erscheinungen sind durchaus eingängig. In Hinsicht auf das Erkenntnisinteresse dieser Arbeit ist Performance als ethnologisches Konzept zentral. Hierbei wird Performance als Universalbegriff für szenische Vorgänge eingesetzt. Das Spektrum ist sehr breit und der Begriff kann im Grunde für alle Arten der menschlichen Handlung herangezogen werden.⁵⁶ Die Überlegung, dass menschliche Handlungen grundsätzlich als Performance ausgewiesen werden können, bildet hier das Fundament.

In Verbindung mit Theater wird der Begriff Performance sehr häufig benutzt, wenn man sich auf einen Dramentext bezieht, der vor einem Publikum umgesetzt wird. Ähnliche Erscheinungen wie etwa Musik und Tanz werden in der Regel mit der Gruppenbezeichnung *Performing Arts* zusammengefasst. Der Begriff Performance hat

⁵³ Vgl. Christopher Balme, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, S. 69.

⁵⁴ Andreas Kotte „Theatralität. Ein Begriff sucht seinen Gegenstand.“, *Forum Modernes Theater*, Hg. Günther Ahrends, S. 117.

⁵⁵ Vgl. Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, S. 146.

⁵⁶ Vgl. ebda. S. 148.

sich gegen Ende des 20. Jahrhunderts stark weiterentwickelt und ist zu einem komplexen Konstrukt geworden. Auch in Verbindung mit Ritual wird er verwendet.⁵⁷ Performance lässt sich als Schirmbegriff verstehen, der viele Erscheinungen in sich birgt, unter anderem eben auch Ritual und Theater.

„Richard Schechner began to call for a study of performance as a very broad range of human activity, of which conventional theatre was only a small part, using critical tools drawn not from aesthetic but from the social sciences. Thus the work of anthropologists like Victor Turner, sociologists like Erving Goffman, and linguist like J.L. Austin were utilized not only to study traditional theatre topics, but to explore a wide variety of other performative activity: rituals and religious ceremonies, sports and games, public celebrations and festivals.“⁵⁸

Bei den im Zitat angeführten *Performance Studies* handelt es sich um eine Studienrichtung, die von Richard Schechner ins Leben gerufen wurde. Mittlerweile kann man diesen Universitätszweig auch in Europa, beispielsweise in Hamburg, studieren.⁵⁹ Gegründet wurden die Performance Studies allerdings an einer Universität in New York, die das Studienprogramm folgendermaßen beschreibt:

„The Department of Performance Studies is the first program in the world to focus on performance as the object of analysis. Our programs explore the ways that performance creates meaning and social life.“⁶⁰

Das Studienprogramm ist sehr breit gefächert. Es werden die verschiedensten Darstellungsarten herangezogen und untersucht. Angefangen von Hip- Hop- Tanz- Aufführungen, bis hin zu klassischen Theater- Inszenierungen sowie olympischen Spielen und politischen Veranstaltungen.⁶¹ Der zu untersuchende Gegenstand, ist kein

⁵⁷ Vgl. Dennis Kennedy (Hg.), *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance. 2 M-Z*, Oxford: Oxford University Press 2003, S. 1017.

⁵⁸ Ebda. S. 1017.

⁵⁹ Vgl. o.A., „Masterstudiengang Performance Studies. Performance Studies an der Universität Hamburg: Experimentelle szenische Künste in Theorie und Praxis“, <http://www.performance.uni-hamburg.de/> (Zugriff am 4.7.2013).

⁶⁰ O.A., „Tisch Performance Studies. Graduate Program“, <http://performance.tisch.nyu.edu/page/program.html> (Zugriff am 4.7.2013).

⁶¹ Vgl. o.A., „Tisch Performance Studies. What is Performance Studies?“, http://performance.tisch.nyu.edu/object/what_is_perf.html (Zugriff am 4.7.2013).

fertiges Kunstwerk, sondern vielmehr ein Prozess. Daher entwickelt sich auch die Studienrichtung an sich immer weiter.

„There is no finality to performance studies, either theoretically or operationally. There are many voices, opinions, methods, and subjects. [...] But this does not mean performance studies as an academic discipline does not have certain specific subjects that it focuses on.“⁶²

Performativität

Der Begriff „performativ“ kommt aus dem Bereich der Sprachphilosophie. Sprachliche Äußerungen sind laut dem britischen Philosophen John L. Austin, Begründer der Sprechakttheorie, performativ. Durch das Aussprechen von Worten und Sätzen werden Handlungen vollzogen.⁶³ „Following Austin, certain utterances can be said to be performative, when the pronouncement itself makes the action.“⁶⁴ Sagt der Priester bei der Taufe eines Kindes beispielsweise: „Ich taufe dich hiermit auf den Namen XY“, ist dies nicht bloß eine Aussage, sondern auch eine Handlung. Durch das Aussprechen dieser Worte wird Handlung vollzogen und die Wirklichkeit verändert. Sprachliche Äußerungen können demzufolge sowohl konstativ, als auch performativ sein. Sprache stellt also nicht nur fest, sondern handelt auch. Den Bogen zum Theater spannte 1988 die US-amerikanische Philosophin Judith Butler. „Performativität führt zu Aufführungen bzw. manifestiert und realisiert sich im Aufführungscharakter performativer Handlungen.“⁶⁵

Austins Erkenntnis über performativ Aussagen, ist besonders in Bezug auf rituelle Handlungen von großer Bedeutung. Einzelne Sätze verändern durch ihren performativen Charakter die Wirklichkeit:

⁶² Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, London: Routledge 2013, S. 1.

⁶³ Vgl. Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 31.

⁶⁴ Dennis Kennedy, *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance. 2 M-Z*, S. 1024.

⁶⁵ Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, S. 41.

„Denn die Sätze sagen nicht nur etwas, sondern sie vollziehen genau die Handlung, von der sie sprechen. Das heißt, sie sind selbstreferentiell, insofern sie das bedeuten, was sie tun, und sie sind wirklichkeitskonstituierend, indem sie die soziale Wirklichkeit herstellen, von der sie sprechen.“⁶⁶

Performative Wende

Etwa um dieselbe Zeit, in der Austin die Sprechakttheorie begründet hat, wird die sogenannte performative Wende in den Künsten festgemacht, nämlich in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts. Nicht zuletzt entstand sie durch Performancekünstler, die eine Entgrenzung der Künste proklamierten. Die Kunst verlor zunehmenden ihren Werkcharakter und sollte vielmehr als Ereignis stattfinden.⁶⁷

„Statt Werke zu schaffen, bringen die Künstler zunehmend Ereignisse hervor, in die nicht nur sie selbst, sondern auch die Rezipienten, die Betrachter, Hörer, Zuschauer involviert sind.“⁶⁸

Zentral wurde also das Miteinbeziehen der Zuschauer. In der österreichischen Theaterlandschaft etablierte sich der Wiener Aktionismus. Die Künstler verstanden es zu provozieren und riskierten mit ihren Performances nicht selten ihr Leben. Hermann Nitsch ist wohl einer der namhaftesten Aktionskünstler, der das Publikum an seinen Happenings oder auch seinem Orgien Mysterien Theater, eine eigens von ihm erschaffene Performancegattung, aktiv teilnehmen ließ. Oft dauerten die Inszenierungen tagelang und fanden an ungewöhnlichen Orten statt. Eben jene theateruntypischen Räume sind ein wesentliches Merkmal dieser speziellen Kunstgattung: Selten gibt es einen definierten Zuschauer- und Darstellerraum. Fischer- Lichte sieht den entscheidenden Moment der performativen Wende im Wandel des Werks und den damit einhergehenden wechselnden Relationen von Subjekt vs. Objekt und Material- vs. Zeichenstatus zum Ereignis.⁶⁹

⁶⁶ Ebda. S. 32.

⁶⁷ Vgl. ebda. S. 29.

⁶⁸ Ebda.

⁶⁹ Vgl. Ebda. S. 30.

2. Eine Annäherung an das Theater Indiens

Es gibt sehr viele verschiedene Formen des indischen Theaters. Dabei sind Tanz, Mimik und Gestik sowie das Schauspiel an sich die elementaren Bestandteile. Eine konkretere Form der Zuordnung und Einteilung, kann wie folgt aussehen⁷⁰: klassisch, populär, rituell, religiös und modern. Bei klassischen indischen Theaterformen handelt sich um eine hohe technische Meisterschaft. Ästhetische Grundsätze, die in Sanskrittexten beschrieben sind, werden penibel befolgt. Das Gelingen solcher klassischen Aufführungen hängt sehr stark von der Bildung und dem Vorwissen der Zuschauer ab. Leider setzt diese Form der Darstellung, wie so oft, eine ungebrochene Gönnerschaft voraus, die es den Künstlern ermöglicht Techniken und Formen weiterzuentwickeln. Häufig sind klassische indische Theaterformen nur in elitären Kreisen zu finden.

Bei populären indischen Aufführungen hingegen wird von den Zuschauern in jenem Sinne nicht so viel abverlangt, als dass es eine direkte Zugänglichkeit zu den Stücken gibt. Die Darstellungsformen sind nicht so abstrakt wie im klassischen indischen Theater, sondern sind für die breite Masse verständlicher. Diese Theaterformen sind durch eine gewisse Üppigkeit gekennzeichnet. Zentral ist, dass sie in den jeweils lokalen Sprachen aufgeführt werden und keine Kunstkenner voraussetzen. Die Form ist offener als in klassischen Theaterformen und es wird kein allzu großer Wert auf die Bewahrung der überbrachten Tradition gelegt.

Rituelle Aufführungen zielen immer auf einen bestimmten Zweck ab. Das Zentrale ist das Erreichen des rituellen Ziels. In Indien beinhalten viele Rituale farbenprächtige und komplexe theatrale Aufführungen. Meist ist es bei diesen Aufführungen so, dass der Darsteller sich in eine Gottheit oder einen Dämon verwandelt, diese Transformation von den Beiwohnenden akzeptiert und der Darsteller in der umgewandelten Form angebetet wird. Die exakte Einhaltung der Ritualanweisungen ist strikt zu befolgen und wird von Priestern oder Ritualspezialisten überwacht.

⁷⁰ Vgl. Farley P. Richmond/ Darius L. Swann/ Phillip B. Zarrilli (Hg.), „Introduction“, *Indian Theatre. Traditions of Performance*, Honolulu: University of Hawaii Press 1990, S. 1- 17, hier S. 8- 12.

So wie bei rituellen Aufführungen, zielen auch religiöse Darstellungsformen immer auf ein erwünschtes Ziel ab. Ziel ist es hier jedoch das Publikum in den sogenannten Bhakti- Zustand, Zustand religiöser Hingabe, zu bringen.

Zu guter Letzt kann man indische Theateraufführungen auch noch in die Rubrik „modern“ einteilen. Jene Aufführungen sind in der Regel sehr stark von westlichen Theaterformen geprägt. Es gibt hier eine fixe Zuschauer- Darsteller- Raumaufteilung. Ziel ist im Grunde die Unterhaltung. Im Gegensatz zu allen anderen Formen des indischen Theaters, ist das moderne Theater eine ausschließlich urbane Entwicklung. Die verschiedenen Formen beeinflussen sich alle gegenseitig und stehen in einem ständigen Wechselverhältnis.

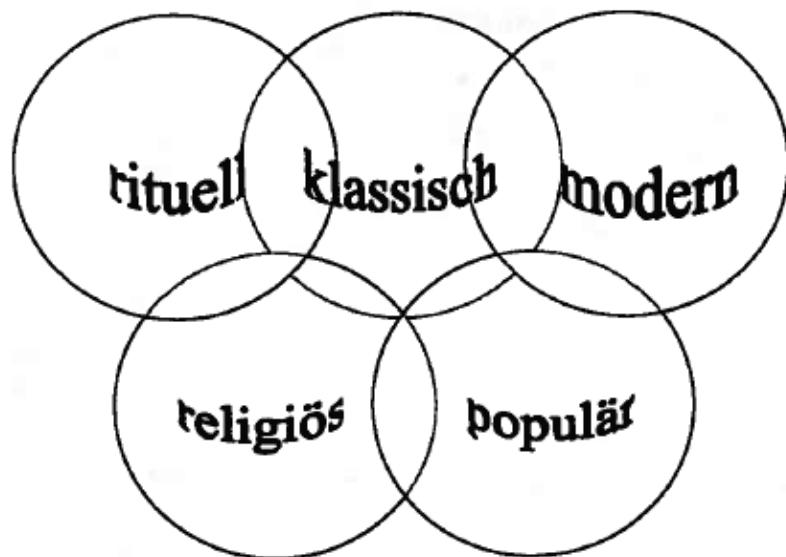


Abb.2: Das indische Theater lässt sich in fünf Gruppen einteilen, die in einem ständigen Wechselverhältnis stehen.

2.1 Die Entstehung des indischen Theaters

Die indische Theatertradition ist sehr alt und geht weit zurück. Die frühesten Belege zum indischen Kunstverständnis, dem Theater mit eingeschlossen, entstammen dem sogenannten Natyasastra, ein Schriftwerk über die dramatische Kunst, das zwischen 200 bis 100 vor Christus entstand.⁷¹ Laut einer Legende ist das indische Theater wie folgt entstanden: Ein Mythos besagt, dass es eine Zeit gab, in der Neid und Gier die Menschen beherrschten. Das machte die Götter nachdenklich und traurig. Deswegen wandte sich der Gott Indra an Brahma, Schöpfer des Universums, und bat um Hilfe. Dieser meinte, dass er den Menschen bereits vier Veden gegeben hätte. Jene dürfen allerdings nur von den oberen drei Kasten gelesen und gehört werden. Daraufhin schuf Brahma also einen weiteren Veda, welcher dazu da war, die Menschen abzulenken und zu beschäftigen. Dieser Veda sollte von allen Menschen verstanden werden. Brahma kombinierte Aspekte der vorhergehenden Veden und erschuf den Natyaveda, das heilige Buch der Dramaturgie. Brahma lehrte Bharata Muni, den großen Weisen, die Kunst der Dramaturgie und dieser gab sie dann an seine hundert Söhne weiter.⁷² Jene gelten laut Mythologie als die ersten Schauspieler.

Diese Legende weist bereits darauf hin, dass Götter sowie der Glaube an sie für die indische Kultur sehr zentral waren und es noch immer sind. Auch das indische Theater ist ausgesprochen stark durch Religiosität geprägt. Im populären Theater, genauso wie im religiösen und rituellen, spielen Götter einen tragende Rolle. Einerseits dahingehend, als dass sie dargestellt werden, andererseits gibt es neben dieser einfachen Darstellung jedoch auch Fälle, in denen das Spiel in Besessenheit umkippt. Hierbei kommt es dazu, dass der jeweilige Gott in den Körper des Darstellers eintritt und durch ihn spricht und agiert. Die indische Theatertheorie spricht hier von dem Schauspieler als ein „Gefäß“. Nicht die Individualität eines Künstlers steht im Mittelpunkt. Es ist viel mehr seine Aufgabe zu einem Behältnis für Emotionen zu werden, welche er dem Zuschauer zu servieren hat. Der ideale Schauspieler soll zwar Gefühle von der Figur zum Zuseher transportieren, persönlich aber frei und losgelöst bleiben.

⁷¹ Vgl. Farley P. Richmond/ Darius L. Swann/ Phillip B. Zarrilli, „Introduction“, *Indian Theatre. Traditions of Performance*, S. 1- 17, hier S. 14/ 15.

⁷² Vgl. Balwant Gargi, *Theater und Tanz in Indien*, Darmstadt: Progress Verlag Fladung 1960, S. 22.

2.2 Die Bausteine des indischen Theaters

Der indischen Kunst liegen uralte Schriften, Mythen und Legenden zugrunde. Es gibt einige Bausteine, die das indische Theater ausmachen und in beinahe allen Formen zu finden sind.

Das Natyasastra

Hierbei handelt es sich um das wichtigste Schriftwerk über das indische Theater überhaupt. Es heißt, dass kein anderes altes Buch der Welt eine so ins Einzelne gehende Lehre über die dramatische Kunst enthält wie das *Natyasastra*.⁷³

„The most important text of dramaturgy that ancient India produced is the *Nātyasāstra*. The title literally means ‹drama science› but a cursory review of the text is all one needs to indicate that this is more than a science of drama; it is a veritable encyclopedia of knowledge concerning Sanskrit drama and theatre, the most comprehensive work of its kind to survive anywhere from ancient times. Without the benefit of the information it contains, we would know relatively little about a number of important issues concerning the Sanskrit theatre.“⁷⁴

Dieses Buch ist in 36 Kapitel aufgeteilt, welche alle Aspekte indischer Kunst abdecken. So werden neben der Darsteller- Zuseher- Relation auch Dinge beschrieben, wie Masken und Kostüme. Außerdem werden genaue Beschreibungen von Aufführung und Regie geliefert. Daneben sind Gesetze der Ästhetik zentral und auch verschiedene Gefühle und ihre körperliche Umsetzungen werden darin analysiert. Bewegung und Kontrolle verschiedener Körperteile werden ebenfalls behandelt.⁷⁵

Wie oben bereits übersetzt, bedeutet das Wort *Natyasastra* an sich die Wissenschaft des Dramas bzw. der Schauspielkunst. Diese Schrift beinhaltet allerdings weit mehr als bloß Angaben über das Theater und seine Kunst. Das indische Kunstverständen in all seinen Facetten wird darin behandelt. Von der Schauspielkunst, über die Bildhauerei bis hin zur Architektur. Für das indische Kunst- und Kulturleben ist das *Natyasastra* mindestens von genauso hoher Bedeutung wie Aristoteles‘ Poetik für die europäische Theaterwelt.

⁷³ Vgl. ebda. S. 23.

⁷⁴ Farley P. Richmond, „Characteristics of Sanskrit Theatre and Drama“, *Indian Theatre. Traditions of Performance*, Hg. Farley P. Richmond/ Darius L. Swann/ Phillip B. Zarrilli, S. 33- 85, hier S. 34.

⁷⁵ Vgl. Balwant Gargi, *Theater und Tanz in Indien*, S.22/23.

„This Nātyasāstra [...] discusses all the issues Aristotle considers in the Poetics and in addition gives detailed instructions to the actor, the director, the playwright, and the producer of dramatic performances.“⁷⁶

Die Bhava- Rasa- Lehre

Ziel im indischen Theater ist es im Grunde immer Emotion beim Zuschauer zu erwecken. Die Bhava- Rasa- Theorie gilt als Kernstück der indischen Ästhetik- Lehre. Im Natyasastra wird genauestens beschrieben, wie Rasa bei wohlgesinnten und künstlerisch gebildeten Zuschauern erweckt werden kann. Eine adäquate Übersetzung der beiden Begriffe gibt es nicht. Rasa bedeutet vom Wort her Geschmack oder Duft, wobei damit diese besondere Stimmung gemeint ist, die beim Zuschauer hervorgerufen werden soll. Rasa ist eine Erfahrung höchster Qualität, die durch eine künstlerische Darbietung zu Stande kommt. Es entsteht aus der Identifikation des Zuschauers mit dem Dargestellten. Der Künstler hilft dem Zuschauer aus seinem individuellen Empfinden herauszubrechen. Dazu stehen dem Schauspieler acht Bhavas zur Verfügung. Jene sind im Grunde die handwerklichen Stilmittel, die die Umsetzung der Gefühle des dargestellten Charakters ermöglichen.

Der 2003 verstorbene indische Schriftsteller Balwant Gargi versucht die Beziehung mit folgendem Gleichnis zu erfassen:

„Diesen ästhetischen Genuss, diese übernatürliche Freude im Zuschauer nennt man Rasa (so erklärt es Dr. Raghawan). Er steht zum Bhava in der gleichen Beziehung wie der Wein zu den Trauben, dem Zucker und den Gewürzen, aus denen er sich zusammensetzt, die sich aber selbst auflösen, vollständig verschwinden und ein berauschendes Getränk erzeugen, das einen ganz anderen Charakter hat. Nur ein echtes Kunstwerk kann diesen Rasa hervorrufen.“⁷⁷

Im Laufe der Zeit kam ein neuntes Rasa zu den acht bestehenden aus dem Natyasastra hinzu. Diese Grundstimmungen sind folgende: Liebe, Heiterkeit, Erschütterung, Zorn, Kühnheit, Schrecken, Hass, Entzücken und Seelenfrieden.⁷⁸ Für die Übermittlung dieser Empfindungen gibt es im Grunde so etwas wie ein Schlüsselsystem: Der Darsteller benutzt die Bhavas- eine festgeschriebene Mimik und vor allem Gestik- und der

⁷⁶ John Steven Sowle, „The Traditions, Training, and Performance of Kutiyattam, Sanskrit Drama in South India“, Diss. California, Berkeley 1982, S. 1.

⁷⁷ Balwant Gargi, *Theater und Tanz in Indien*, S. 28.

⁷⁸ Vgl. ebda.

Zuschauer muss diese erkennen und entschlüsseln, um bei ihm das erwünschte Rasa zu erzielen.

Die Epen

Mahabarata und Ramayana. So heißen die beiden großen Heldenlieder der indischen Kultur. Sie dienen als Inhalt vieler indischer Theaterstücke. Die Geschichten sind durch alle Kasten, Altersgruppen, sowie bei Mann und Frau bekannt. Ziel einer indischen Inszenierung ist es Rasa zu erzeugen und nicht das Publikum mit einer spannenden Geschichte zu unterhalten. Oft kennen und können die Zuseher die Lieder die gesungen oder die Dialoge, die geführt werden. Zwar ist auch uns häufig die literarische Vorlage eines Stückes bekannt, bevor wir es uns im Theater ansehen, aber während wir auf die szenische Umsetzung oder das Bühnenbild gespannt sind, legt das indische Publikum Wert auf die Emotion, die übermittelt werden soll.

In beiden Epen werden Geschichten der Götter erzählt. Jedes Kind weiß über diese Legenden Bescheid. Durch beide zieht sich ein roter Faden. Es gibt eine Hauptgeschichte, die durch Nebenerzählungen unterbrochen wird. Im Mahabarata werden alle wichtigen Bausteine des indischen Lebens und der indischen Gesellschaft besprochen. Neben dem religiösen Inhalt gibt es in dieser Schrift auch viele historische Komponenten. Das Ramayana berichtet, wie der Name bereits verrät, über die Abenteuer des Gottes Rama. Hieraus entstand eine Theatergattung, die auf dem Leben Ramas beruht und die Bezeichnung Ramlila trägt. Das Wort Lila bedeutet Spiel, und tatsächlich wird das Leben Ramas im Zuge eines großen Festivals alljährlich nachgespielt. Diese Form des Theaters ist deshalb so herausragend, weil sie vom Volk für das Volk ist. Keine andere indische Theatergattung ist so regionsübergreifend wie das Ramlila:

„Among all the traditional theatre genres of India the *Rām lilā* comes closest to being a national drama, for it is performed over a large portion of the country than any other single form. During this great festival there are probably few residents who are not within walking distance of a *Rām lilā* performance. Nearly every village and town has a place for large public gatherings and this is

commonly known as the *Rām lilā* grounds, for the *Rām lilā* is the occasion for the largest and most important assembly held in the locality.”⁷⁹

Der indische Tanz

Der Tanz hat in Indien eine ausgesprochen alte Tradition und geht, wie so vieles, auf eine ursprünglich religiöse Funktion zurück. Er diente vordergründig dem Hindu-Gottesdienst. Schon die Entstehung der Welt ist im Tanz begründet:

„Die Bauern tanzen für eine reiche Ernte, die Jäger für eine volle Jagdtasche und die Fischer für einen guten Fang. Der Mensch der Frühzeit, der bei der Anbetung seiner Gottheit oder seines Berg- Gottes tanzte, verlor sich selbst vollständig im Tanz und schöpfte Anregung und Kraft aus ihm. Die Tempelmädchen tanzten, um ihrem Gott zu gefallen. Die Götter- so glaubte man- tanzten vor Freude, aus Ärger und im Siegesrausch. Die Welt selbst ist durch den kosmischen Schöpfungstanz des Gottes Schiwa erschaffen worden.“⁸⁰

Einen grundlegenden Baustein der indischen Tanz- und Theaterwelt bildet die Handgestensprache. Die Sinnübermittlung mithilfe der Handstellungen und – bewegungen ist für das indische Theater tatsächlich sehr bedeutend, bildet eine wesentliche Grundlage dafür und ist unter der Bezeichnung Mudras bekannt. „*Es gibt vierundzwanzig Grund- Mudras für die Hände, die etwa den Grundbuchstaben eines Alphabets entsprechen.*“⁸¹ Die genaue Bedeutung eines Mudras ergibt sich aber immer erst im Kontext der Erzählung. Ein einziges Mudra kann über 30 verschiedene Dinge meinen, die sich nicht aufeinander beziehen. „*Mudras in dance do not posses extended meaning while in Kutiyattam they have. Mudras are complete only when they have a proper beginning, expansion and an end.*“⁸² Die ausgebildeten Kutiyattam- Tänzer müssen demnach nicht einfach nur dazu im Stande sein, die Mudras umzusetzen und deuten zu können, sondern sie müssen sie in einer unfassbaren Genauigkeit ausführen, um den inhaltlichen und emotionalen Sinn zu übermitteln sowie um den künstlerischen Ansprüchen dieser Tanzgattung gerecht zu werden. Wenn keine Rezitation vorhanden ist, sind die Mudras meist die einzigen Mittel, die die Geschichte erzählen. Da es sich

⁷⁹ Darius L. Swann, „Rām Lilā“, *Indian Theatre. Traditions of Performance*, Hg. Farley P. Richmond/ Darius L. Swann/ Phillip B. Zarrilli, S. 215- 237, hier S. 215.

⁸⁰ Balwant Gargi, *Theater und Tanz in Indien*, S. 37.

⁸¹ Ebda. S. 26.

⁸² O.A., „Kutiyattam. Mudras“, <http://www.kutiyattam.in/mudras.htm> (Zugriff am 3.7.2013).

bei der Handgestensprache im Kutiyattam um eine solch ausgefeilte Technik handelt, werden die anderen Körperteile meist nicht so hervorgehoben. Verglichen mit Kathakali etwa, eine weitere indische Tanztheaterform, gibt es weniger verschiedene Fußstellungen und die Bewegungen der Füße an sich rücken in den Hintergrund.⁸³

Die Mudras aber sind nicht nur für das indische Theater zentral, sondern sind allgemein sehr wichtig für die indische Kultur. Man begrüßt sich mit einem Mudra, Götterstatuen haben häufig eine markante Handstellung und im indischen Alltag tauchen sie immer wieder auf. Deshalb müssen sich Inder die Bedeutung vieler Mudras gar nicht erst anlernen, da sie sie ohnehin von Kindesbeinen an kennen. In den letzten Jahren sind diese Handstellungen auch zu uns nach Europa gekommen, vor allem in Form von Yoga.

⁸³ Vgl. ebda.

3. Kūṭiyāṭṭam - ein Zusammenspiel

Um sich einem unbekannten Gegenstand zu nähern, ist es oft sehr sinnvoll den Begriff auf seine etymologische Herkunft zurückzuführen und ihn vorerst dadurch zu definieren. Das Wort *Kutiyattam* kommt aus der Sprache Sanskrit. *Kuti* bedeutet zusammen, *attam* Spiel oder spielen- demnach ist ein Zusammenspiel gemeint. Daraus lässt sich schließen, dass es Menschen gibt, die in irgendeiner Form gemeinsam spielen. Im Kontext des Theaters also Schau- spielen. Dieses Darstellen und Spielen bezieht sich in der Regel auf Geschichten diverser Götter, wobei nicht die Übermittlung einer Geschichte an erster Stelle steht:

„The highly educated traditional audience drawn to this theatre is not looking for new narrative pieces and plays, but rather for the extremely delicate *bhāva-rasa* inter- play, the ‚imbibing‘ of ultra- subtle emotional impulses, evoked by the mastery of the actors.“⁸⁴

Die Indologin Heike Moser, sieht das Zusammenspiel, welches beim Kutiyattam zentral ist, auf mehreren Ebenen. So agieren Menschen verschiedener Kasten miteinander, diverse Körperteile müssen aufeinander achten und drücken erst in Kombination miteinander etwas aus, aber auch Lehrer und Schüler wirken mit- und aufeinander.⁸⁵ Die ersten schriftlichen Quellen dieses Theaterstils stammen aus dem 9. Jahrhundert nach Christus. Es wird angenommen, dass es sich bei Kutiyattam um eine Weiterführung des klassischen indischen Sanskrittheaters handelt. Es lassen sich einige Parallelen zwischen diesen beiden Formen festmachen: So sind beide für höhere Kasten bestimmt, sie bergen in sich eine höchst entwickelte Tanz- und Bewegungssprache, die Inhalte sind religiöse und die Sprache, in der die Aufführungen stattfinden, ist in beiden Fällen Sanskrit. Gehen wir nach der obrigen Einteilung der indischen Theaterformen, lässt sich bereits hier erkennen, dass sich Kutiyattam nicht ganz klar in eines der Felder einordnen lässt. Einerseits handelt es sich um eine klassische Darstellungsform, andererseits beinhaltet eine Kutiyattam- Aufführung immer rituelle Phasen und die Inhalte sind religiöser Herkunft.

⁸⁴ Heike Moser, „To Enjoy Playing with Play“, *The Power of Performance*, Hg. Heidrun Brückner/ Elisabeth Schömbucher/ Phillip Zarrilli, Delhi: Manohar 2007, S.209- 234, hier S. 209.

⁸⁵ Vgl. ebda. S. 210.

3.1 Die Rahmenbedingungen

Kutiyattam stammt aus Kerala, einem Bundesstaat in Südindien, wo es auch heute noch praktiziert wird. Da dieser Theaterstil ursprünglich eine religiöse Funktion innehatte, waren die Theater immer an Hindu- Tempel gebunden, was sich bis heute nicht geändert hat. In Kerala findet man heutzutage noch fünf gebaute Bühnen, welche die einzig übriggebliebenen sind, die sich auf die im Natyasastra beschriebene klassische Bauweise beziehen. Sie sind die einzigen indigen indischen Theatergebäude. Alle anderen Theaterformen werden in der Regel auf temporären Bühnen aufgeführt, die nur für die jeweilige Aufführung aufgebaut werden. Meistens sind das Stücke, die unter freiem Himmel stattfinden, nur durch ein Zeltdach geschützt sind und eben nur für die Dauer der jeweiligen Inszenierung bestehen. Man findet zwar in städtischen Zentren gebaute Theater, diese sind allerdings stark westlich geprägt und sind erstmals durch die Engländer während der Kolonialherrschaft nach Indien gekommen.

Kutiyattam- Aufführungen finden heutzutage in Theatergebäuden statt, die als Kuttampalam bezeichnet werden und an einen Tempel gebunden sind. Kleinere Tempel, die ein solches Theatergebäude nicht besitzen, haben ausgebauten Bühnen für das Schauspiel.⁸⁶



Abb.3: Außenansicht und Innenansicht eines Kuttampalam.

Eine Kutiyattam- Aufführung erstreckt sich in der Regel über mehrere Tage. Die Handlung ist den Zusehern bekannt, da auch hier üblicherweise auf die beiden

⁸⁶ Vgl. Heike Moser, „Das Sanskrittheater Kūṭiyāṭṭam- eine kurze Einführung“, <http://www.uni-tuebingen.de/fakultaeten/philosophische-fakultaet/fachbereiche/aoi/indologie-vgl-religionswissenschaft/mitarbeiter/heike-moser/kutiyattam.html> (Zugriff am 28.1.2013).

Volksepen zurückgegriffen wird. Allerdings wird nicht die gesamte Geschichte erzählt, sondern es werden bestimmte Szenen und Sequenzen herausgenommen und zur Aufführung gebracht. Einzelakte werden aus den Dramen herausgenommen, ausgedehnt und aufgeführt. Dies zieht sich meist über mehrere Stunden, wenn nicht sogar Tage. Der Ablauf einer *Kutiyattam*- Aufführung differiert sehr stark zu typisch westlichen Inszenierungen.

„The structure of a *kūṭiyāttam* performance is radically different from the structure of a typical Western play production, irrespective of whether the performance is viewed in the orthodox confines of a temple theatre or on the concert stage.“⁸⁷

Für gewöhnlich findet eine *Kutiyattam*- Aufführung zwischen Abend und Mitternacht statt. Eine Performance kann mehrere Tage dauern.⁸⁸ Folgendes hypothetisches Modell umfasst den Ablauf eines *Kutiyattam*- Events:

<i>Night</i>	<i>Event</i>
First	<ul style="list-style-type: none"> a. Enactment of elaborate rituals. b. Entrance of the First Character (Actor A) who relates abbreviated details about the story based on the first few lines or verses of the text of the act to be performed. c. Brief concluding rituals.
Second	<ul style="list-style-type: none"> a. Abbreviated opening rituals. b. First Character (Actor B) elaborates on the events related to the story and its major characters. c. Brief concluding rituals.
Third	<ul style="list-style-type: none"> a. Brief introductory rituals. b. Further elaboration of the story by the First Character (Actor B). c. Brief concluding rituals.
Fourth	<ul style="list-style-type: none"> a. Short introductory rituals. b. Entrance of the Second Character (Actor C) and introduction of events from the story as seen from his perspective. c. Brief concluding rituals.
Fifth	<ul style="list-style-type: none"> a. Abbreviated introductory rituals. b. Elaboration of events of the story performed by the Second Character (Actor B). c. Abbreviated concluding rituals.
Sixth	<ul style="list-style-type: none"> a. Brief introductory rituals. b. Performance of the act of the play beginning at the point in the script where the characters in the previous day's procedures left off and continuing all chronological sequence to the end, with all the necessary characters (Actors A, B, C, and so on) or their symbolic substitutes appearing on the stage. c. Concluding rituals performed by the chief actor of the company.

Abb.4: Hypothetisches Modell einer klassischen *Kutiyattam*- Aufführung.

⁸⁷ Farley P. Richmond, „*Kūṭiyāttam*“, *Indian Theatre. Traditions and Performance*, Hg. Farley P. Richmond/ Darius L. Swann/ Phillip B. Zarrilli, S. 87- 117, hier S. 102.

⁸⁸ Vgl. N. P. Unni, *Mattavilāsa Prahasana*, Delhi: Nag Publishers 1998, S. 16/17.

3.2 Die Darsteller und ihre Ausbildung

Wie bereits erwähnt, ist Kutiyattam sehr eng an Tempel geknüpft. Das nicht nur deshalb, weil es dort aufgeführt wird, sondern vordergründig, weil Kutiyattam als sogenanntes „visuelles Opfer“ verstanden wird, das man der jeweiligen Gottheit des Tempels darbringt. Die Tänzer und Darsteller dieser Theaterform werden also nicht unbedingt als Schauspieler verstanden, sondern vielmehr als diejenigen, die das rituelle Opfer vollziehen. Aber nicht jeder ist dazu berufen das zu tun, sondern nur eine ganz bestimmte Gruppe von Leuten haben die Erlaubnis Kutiyattam zu tanzen und zu spielen.

Offiziell wurde das Kastenwesen in Indien 1947 abgeschafft. Allerdings spielt das Eingliedern der indischen Gesellschaft in Kasten im alltäglichen Leben noch immer eine immens große Rolle, vor allem im gesellschaftlichen Bereich. Im Grunde gibt es vier Kasten. Jene mit der höchsten rituellen Reinheit ist die der Brahmanen und Priester. Die Darsteller des Kutiyattam stammen aus dieser Kaste, obwohl sie keine reinen Brahmanen sind- sie sind sogenannte Cakyars. Einer Legende zufolge ist diese Subkaste folgendermaßen entstanden:

„When Perumāls, the ancient rulers of Kerala, settled in this region of South Kerala, they are said to have brought with them a family of actors who were charioteers by caste. The father was childless and so to carry on his line he implored the king to allow him to adopt children who were born outside the orthodox confines of the caste system, specifically those who were born of the union of a Brahman woman and a non- Brahman man. The king agreed and a line of performers came into being called Cakyar, literally those who are half Brahman and half non- Brahman.“⁸⁹

In der rituellen Reinheit stehen diese Menschen nicht so hoch wie die eigentlichen Brahmanen und dürfen daher auch gewisse Dienste im Tempel nicht verrichten. Ihre Aufgabe ist es das visuelle Opfer zu bringen, also für die Gottheit des Tempels Theater zu spielen. Cakyars übernehmen allerdings nur die männlichen Rollen des Kutiyattam. Neben ihnen gibt es dann noch die Nampyars und Nangyars. Sie sind den Cakyars faktisch gleichgestellt, aber im Unterschied zu ihnen dürfen sie eine bestimmte Zeremonie nicht durchmachen. Die Kinder dieser Subkaste durchlaufen einen wichtigen

⁸⁹ Farley P. Richmond, „Kūtiyāṭṭam“, *Indian Theatre. Traditions and Performance*, Hg. Farley P. Richmond/ Darius L. Swann/ Phillip B. Zarrilli, S. 87- 117, hier S. 90.

Initiationsritus, die heilige Schnur- Zeremonie, nicht, obwohl sie aus derselben Elternkonstellation stammen wie die Cakyars. Außerdem ist es ihnen nicht erlaubt die Veden zu studieren. Ihre Aufgabe im Ritual ist daher eine andere: Sie spielen Musik, sind zuständig für die Kostüme und übernehmen das Schminken. Die Frauen dieser Subkaste sind die weiblichen Darstellerinnen des Kutiyattam. Kutiyattam ist die einzige indische Theaterform, wo Männer und Frauen gemeinsam auf der Bühne agieren.⁹⁰ Neben dem Darstellen der weiblichen Rollen, haben die Nangyars auch noch die Aufgabe, am Bühnenrand zu sitzen und den Grundrhythmus mit Zimbeln zu halten.⁹¹

Möchte ein Tourist, der als kastenlos verstanden wird, einer klassischen Kutiyattam-Aufführung beiwohnen, nimmt er in Bezug auf das Ritual eine unreine Stellung ein. Es hängt dann von der jeweiligen Striktheit des Tempels ab, ob er überhaupt hinein darf.

Die Ausbildung

Im Grunde dauert eine Kutiyattam Ausbildung ein ganzes Leben lang. Während der Ausbildung liegt der Fokus zuerst auf der körperlichen Bewegung- das psychologische Verstehen kommt dann erst später hinzu.

Besonders bei den Cakyars gibt es eine sehr lange Ausbildungszeit, welche traditionellerweise um die zehn Jahre dauert, aber wie bereits erwähnt: Man lernt nie aus. Deshalb sind die besten Tänzer um die 40 bis 50 Jahre alt. Die Ausbildung verlangt von den Lernenden in vielfacher Hinsicht einiges ab. Obwohl die genaue Abfolge von Lehrer zu Lehrer variieren kann, sieht ein typischer Tagesablauf eines Kutiyattam-Schülers wie folgt aus:

„The day begins between three and four in the morning with rigorous physical exercises. The morning hours are regarded as sacred to Sarasvatī, the goddess of learning; therefore, they are considered to be the appropriate and auspicious time for study. [...] Recitation of verses from the plays and practice of various stylized movements follow the physical routines. [...] During the mid- part of

⁹⁰ Vgl. o.A., „The Drama of Sentiment of India. Kutiyattam Sanskrit Theatre. Summary/ Historical Context“, http://www.unesco.org/archives/multimedia/index.php?s=films_details&id_page=33&id_film=9 (Zugriff am 6.1.2013).

⁹¹ Vgl. Heike Moser, „Das Sanskrittheater Kūtiyāttam- eine kurze Einführung“, <http://www.uniteubingen.de/fakultaeten/philosophische-fakultaet/fachbereiche/aoi/indologie-vgl-religionswissenschaft/mitarbeiter/heike-moser/kutiyattam.html> (Zugriff am 28.1.2013).

the day the students rehearse Sanskrit verses from the plays, entrances of characters, and sections of physical movement mentioned in the staging manuals. The evening is devoted to the practice of various eye exercises and stylized facial expressions that indicate the mood and temperament of various characters. In addition the rehearse sections of plays, which must be learned entirely by heart.“⁹²

Auch das Erlernen der Mudras ist Teil der Ausbildung. Die Handgestensprache hat im Kutiyattam einen besonders hohen Stellenwert. Die Elaboriertheit, die hier vorzufinden ist, ist einzigartig. Jedes Wort, jede grammatischen Konstruktion wird mit einer Handgeste ausgedrückt. Diese Gestensprache ist allerdings nicht separat von der Mimik zu lesen. Beide spielen zusammen und daraus ergeben sich dann in weiterer Folge die unterschiedlichen Bedeutungen. Das System ist hochentwickelt und deshalb ist es notwendig, den Körper durch langes Training dorthin zu bringen. Die Körpersprache des Darstellers muss zu einer Sprache werden, die dann vom Publikum verstanden wird. Besonders auf das Trainieren der Augen und Brauen wird in der Ausbildung ein großer Wert gelegt.

„The student spends at least thirty minutes on the exercises each morning. To prepare for them, a small amount of ghee is rubbed around the eye sockets. Throughout the exercises the eyebrows and eyelids are kept lifted as high as possible. Blinking is discouraged, although the ghee gets into the eyes and often causes tearing.“⁹³

Der Kutiyattam- Schüler muss alle Augenmuster, die er während seiner Ausbildung lernt, mit bestimmten Gesten und Bewegungen in ein harmonisches Ganzes bringen. „*With certain gestures the eyeballs twist and turn, leap and shake in response to the dynamics of the gestures or the implied emotion.*“⁹⁴ Ein weiterer Teil der Ausbildung umfasst die Stimme, die im Kutiyattam, durch das viele Trainieren, alles andere als natürlich klingt.⁹⁵ Auch das Gesicht und die damit verbundenen Emotionen, die zum

⁹² Farley P. Richmond, „Kūṭiyāṭṭam“, *Indian Theatre. Traditions and Performance*, Hg. Farley P. Richmond/ Darius L. Swann/ Phillip B. Zarrilli, S. 87- 117, hier S. 92.

⁹³ John Steven Sowle, „The Traditions, Training, and Performance of Kūṭiyāṭṭam, Sanskrit Drama in South India“, S. 141.

⁹⁴ Ebda. S. 142.

⁹⁵ Vgl. ebda. S. 144.

Ausdruck gebracht werden sollen, bedürfen ausgiebiger Trainingseinheiten.⁹⁶ „*In fact the actor is expected to fill the highly stylized facial gestures with inner life. The exercises are only tools for its creation.*“⁹⁷

Heutzutage ist auch Nicht- Cakyars, –Nampyars und -Nangyars das Erlernen dieser Kunstart erlaubt. Erst 1965 gab es den ersten Nicht- Brahmanen, der Kutiyattam erlernt hat und 1949 gab es die erste Aufführung dieser Art außerhalb eines Tempels. Natürlich wird bei der Ortswahl kein beliebiger Platz herangezogen, sondern es wird darauf geachtet, dass ein religiös- ritueller Bezug vorhanden ist. Erst im Laufe der Zeit und mit der Sorge darüber, dass diese Form aussterben könnte, ist es nun möglich, dass auch andere Kasten und sogar Ausländer Kutiyattam an staatlichen Akademien bis zur Bühnenreife erlernen können. Die Ausbildungszeit der Männer dauert sechs, die der Frauen nur vier Jahre. Dies ist dadurch begründet, dass es in den Legenden und Geschichten der Götter viel mehr männliche Rollen gibt als weibliche.

⁹⁶ Vgl. ebda. S.156.

⁹⁷ Ebda. S. 159.

3.3 Rituale

Bei Kutiyattam handelt es sich um eine sehr spezielle Darstellungsform, die viele rituelle Elemente in sich birgt. Es wird noch zu diskutieren sein, ob dieser Theaterstil als Theater oder Ritual zu verstehen ist. Fest steht allerdings, dass es einige, in sich geschlossene Rituale gibt. Die folgenden Elemente sind rituelle Bestandteile jeder Kutiyattam- Aufführung.

Die dreidochtige Öllampe

Jede Kutiyattam- Aufführung wird immer von einer dreidochtigen Öllampe beleuchtet. Sie repräsentiert die jeweilige Gottheit des Tempels. Die Nangyars und Cakyars sind in ihrem Aufführungsstil sehr auf diese Lampe konzentriert. Diese wird nicht einfach durch ein Zündholz oder Feuerzeug angezündet, sondern das Feuer kommt aus dem sogenannten Allerheiligsten. Dort, wo sich die Gottheit befindet, brennt das heilige Feuer, das dann für die Aufführung von dort geholt wird. Auch der Garderoben- und Schminkbereich wird mit diesem Feuer beleuchtet. Diese Öllampe bleibt während der gesamten Aufführung in der vorderen Mitte der Bühne stehen und das Spiel wird mit dem als heilig geltendem Feuer beleuchtet.

„*Kūtiyāṭṭam* begins and ends with rituals. Well before a temple performance starts the drummer goes to the sanctum sanctorum of the temple, where a priest lights a small oil lamp from the flame burning before the temple deity. Returning to the theatre with the lamp, the drummer lights the lamp in the dressing room and eventually lights the large stage lamp which illuminates the show. Thus the fire which presides over the sacrifices made to the temple deity illuminates the world of the play, extending the realm of the sacred to the performance.“⁹⁸

Milavu

Ein weiterer Bestandteil des Kutiyattam ist die Musik. Diese ist alleine durch Rhythmusinstrumente geprägt. Eine Kutiyattam- Aufführung beginnt und endet immer mit dem Klang der sogenannten Milavu- Trommel. Sie ist das wichtigste Instrument dieser Theaterform. Es handelt sich um eine große, bauchige Kupfertrommel, die in

⁹⁸ Farley P. Richmond, „*Kūtiyāṭṭam*“, *Indian Theatre. Traditions and Performance*, Hg. Farley P. Richmond/ Darius L. Swann/ Phillip B. Zarrilli, S. 87- 117, hier S. 104.

einem Holzrahmen steht.⁹⁹ Die Trommel muss eine Initiation durchmachen. Sobald ihr die heilige Schnur angelegt wird, gilt auch sie, genau wie der Kutiyattam- Tänzer, als Zweimalgeborene. Die Milavu besitzt eine hohe rituelle Reinheit. Es kommt vor, dass sie zu bestimmten Anlässen den Tempel verlassen muss. Bevor sie dann jedoch wieder zurückgebracht werden kann, muss sie diverse Reinigungsrituale durchlaufen, da sie andernfalls Negatives in den Tempel hineinbringen könnte. Die Trommel wird ausschließlich von den Nampyars gespielt.¹⁰⁰ Außer ihnen dürfen nur die obersten Priester dieses Instrument berühren. Wenn nicht unbedingt notwendig, bleibt die Trommel im Tempel. Für Übungszwecke gibt es andere, kleine Trommeln, die auch außerhalb des Tempels problemlos benutzt werden können. Während einer Aufführung werden meist zwei Milavus zeitgleich verwendet und getrommelt. Eine dient dazu den Rhythmus weiterzubringen, die andere hingegen begleitet und unterstreicht die Bewegungen des Tänzers.¹⁰¹

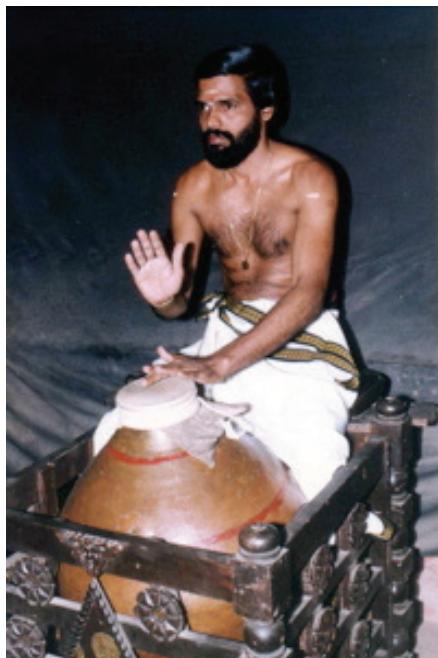


Abb. 5: Milavu- Trommler.

⁹⁹ Vgl. Heike Moser, „Das Sanskrittheater Kūtiyāttam- eine kurze Einführung“, <http://www.uni-tuebingen.de/fakultaeten/philosophische-fakultaet/fachbereiche/aoi/indologie-vgl-religionswissenschaft/mitarbeiter/heike-moser/kutiyattam.html> (Zugriff am 28.1.2013).

¹⁰⁰ Vgl. Farley P. Richmond, „Kūtiyāttam“, *Indian Theatre. Traditions and Performance*, Hg. Farley P. Richmond/ Darius L. Swann/ Phillip B. Zarrilli, S. 87- 117, hier S. 101.

¹⁰¹ Vgl. o.A., „Kutiyattam. Music“, <http://www.kutiyattam.in/music.htm> (Zugriff am 2.7.2013).

Das Schminken

Wie bereits erwähnt, ist bereits das Schminken ein spiritueller Akt und folgt einem rituellen Ablauf. Bevor mit dem Schminken überhaupt begonnen werden kann, wird vorab ein Puja (Ritual/ Opfer) für Ganesha abgehalten. Jener ist ein elefantenköpfiger Gott und der Sohn von Shiva, Gott des Tanzes, und Parvati. Ganesha wird in der indischen Kultur immer dann angebetet, um Hindernisse aus dem Weg zu räumen. Neben ihm werden noch Sarasvati, Göttin der Weisheit und Gelehrsamkeit, sowie Brahma, der Schöpfer des Universums, verehrt. Der Darsteller bindet sich dann ein rotes Band um die Stirn. Dies ist das Zeichen dafür, dass das Ritual nun startet und nicht mehr unterbrochen werden darf. Dieses Band gibt dem Darsteller Schutz. Würde nun beispielsweise ein Familienangehöriger des Akteurs sterben, wäre das in der Regel eine rituelle Unreinheit, die sich auf ihn übertragen würde. Durch das rote Band allerdings ist er von den Auswirkungen nicht betroffen. Zentral ist, dass das Ritual seinen Lauf nehmen muss und keinesfalls abgebrochen werden darf. Hierbei befindet sich der Darsteller an der Schwelle von der Alltagswelt in die rituelle Welt. Der Akteur tritt in eine andere Sphäre.

„The actor ties a red cloth around his head and offers silent prayers facing the oil lamp in the dressing room, after having dotted his face in a special pattern with coconut oil. From this point on he enters the world of the play, gradually and cautiously obliterating his own personality and taking on the personality of the character he is to portray.“¹⁰²

Kostüm und Maske

Um die Charaktere einer Kutiyattam- Aufführung auszumachen und zuzuordnen, sind Kostüm und Maske wesentliche Faktoren.¹⁰³ Besonders die männlichen Figuren sind durch sie erkennbar. Charaktere hohen Ranges, wie etwa Könige, sind durch hohe Kronen und grüne Gesichtsfarbe gekennzeichnet. Um weibliche Rollen von ihnen abzuheben, lässt man seit Kurzem kleine Abweichungen einfließen. So schaffen

¹⁰² Farley P. Richmond, „Kūṭiyāṭṭam“, *Indian Theatre. Traditions and Performance*, Hg. Farley P. Richmond/ Darius L. Swann/ Phillip B. Zarrilli, S. 87- 117, hier S. 104.

¹⁰³ Vgl. Heike Moser, „Das Sanskrittheater Kūṭiyāṭṭam- eine kurze Einführung“, <http://www.unituebingen.de/fakultaeten/philosophische-fakultaet/fachbereiche/aoi/indologie-vgl-religionswissenschaft/mitarbeiter/heike-moser/kutiyattam.html> (Zugriff am 28.1.2013).

andersfarbige Blusen oder auch variierende Stirnsymbole Unterschiede. Für männliche Darsteller ist neben der Betonung der Augen, Augenbrauen und Mundwinkel der sogenannte Cutti, ein Reisbart, zentral. Jener rahmt die unter Gesichtshälfte ein und lenkt die Aufmerksamkeit der Zuschauer auf das Gesicht, das durch Mimik die Geschichte erzählt.



Abb. 6: Kutiyattam- Tänzer mit Reisbart.

Das Schminken und Ankleiden der Frauen dauert meist nicht so lange wie bei den Männern, da sie ja noch die Bärte aus Reispaste ankleben müssen. Diese werden schichtweise aufgetragen und haben eine relativ lange Trocknungszeit. In der Regel werden Naturmaterialien zum Schminken herangezogen und kein fertiges Make- Up. Beim Schminken gibt es keine Individualität. Wie die jeweilige Rolle es verlangt, werden die Farben eingesetzt.

„Though the end may be clear from the beginning, as is the case of almost all epic stories, and though happy endings are certainly the rules [...] the characters are certainly not always black and white.“¹⁰⁴

Diese Aussage stellt klar, dass die Charaktere indischer Epen und demzufolge indischer Theaterstücke oftmals differenzierter sind, als es auf den ersten Blick scheinen mag. Dennoch gibt es gewisse Typen. Bestimmten Figuren werden bestimmte Eigenschaften beigemessen. Dies spiegelt sich auch in den Kostümen und der Maske wieder.

¹⁰⁴ John Steven Sowle, „The Traditions, Training, and Performance of Kūṭiyāṭṭam, Sanskrit Drama in South India“, S. 30.

4. Mattavilāsa

Beim ersten Video handelt es sich um eine Aufzeichnung aus dem Jahr 2011 und ist ein ausgesprochen seltenes Exemplar aus dem privaten Feldforschungsmaterial von Heike Moser.¹⁰⁵ Es handelt sich hierbei um den ersten Tag des Mattavilasa- Stücks. Dies ist ein Sanskrit Theaterstück. Heutzutage wird es nur noch auf Kutiyattam- Bühnen aufgeführt. Es existieren in dieser Geschichte fünf Rollenfiguren, wobei Kapalin, der einst als braver Brahmane Satyasoma bekannt war, den zentralen Charakter ausmacht. Im Kutiyattam- Theater trägt er einen Dreizack und eine Bettelschale sowie ein Bildnis Shivas auf seiner Stirn. Unter seinem Arm klemmt stets ein kleines Säckchen mit heiliger Asche. Mit dieser Ausstattung tritt Kapalin als Betrunkener auf, der seinen Text nur rülpsend und lallend vorzutragen im Stande ist.¹⁰⁶ An den ersten beiden Tagen gehört die Bühne Sutradhara, der Satyasomas Vorgeschichte erzählt. Zuvor und währenddessen führt er eine Vielzahl an Ritualen aus. Eine Nangyar, die am Bühnenrand sitzt und Zimbeln spielt, rezitiert dazu die Verse.

„We may conclude that *Mattavilāsa* was a favourite piece of the Cākyār repertoire and that it was widely used in the temple theatres of Kerala because of its Śaivite flavour and is overwhelming humour best suited for festival occasions in Hindu temples. [...] Here dance acquires dominance over drama.“¹⁰⁷

Der ursprüngliche Grund, der hinter einer jeden Mattavilasa- Aufführung steht, ist der einer Opfergabe. Am häufigsten ist hier ein unerfüllter Kinderwunsch im Mittelpunkt. Alle wichtigen rituellen Bestandteile sind auf dieser DVD zu finden.

¹⁰⁵ Die genauen Hintergrundinformationen über die Aufführung entstammen der E- Mail- Korrespondenz zwischen Frau Heike Moser und der Verfasserin.

¹⁰⁶ Vgl. N. P. Unni, *Mattavilāsa Prahasana*, S. 7- 11.

¹⁰⁷ Ebda. S. 27/ 28.

4.1 Deskription

Zu Beginn des Videos wird das Tempelgelände gezeigt und akustisch ist eine Trommel zu vernehmen. In der Mitte des Geländes befindet sich ein Schrein, von dem jener Mann ein Feuer holt, welcher sich später als Trommler herausstellt. Auch die Bühne wird bereits kurz gezeigt, die mit reichlich Obst und Pflanzen behangen ist.

Anschließend sieht man einen jungen Mann, der sich auf seinen Auftritt vorbereitet. Er sitzt vor einem Spiegel und bindet sich ein rotes Band um die Stirn. Währenddessen spricht er etwas und vollzieht mir unbekannte Bewegungen mit den Händen. Anschließend macht er sich ans Schminken. Dies passiert mit einer unglaublichen Präzession. Die Farben, die er benutzt, sind sehr kräftig und jeder Strich sitzt gleich beim ersten Mal. Danach helfen ihm zwei weitere Männer dabei sich anzuziehen. Es sind unglaublich viele Schichten, die der Tänzer übereinander anzieht, die aus verschiedensten Stoffen bestehen. Des Weiteren wird er mit reichlich Schmuck behangen. Währenddessen dem Tänzer beim Ankleiden geholfen wird, unterhält sich dieser mit den beiden Männern, die ihn anziehen sowie mit Frau Moser, die hinter der Kamera steht.



Abb.7: Kutiyattam- Tänzer, der sich vor seinem Auftritt schminkt.

In der darauffolgenden Einstellung ist ein Mann zu sehen, der vor einer Trommel sitzt und ein inneres Gebet durchzuführen scheint, bevor er auf besagter Trommel zu spielen beginnt. Er trägt nur eine lange weiße Hose, der restliche Körper ist nackt. An Stirn, Armen und Schulter sowie an der Brust befindet sich eine weiße Verzierung. Um den Hals trägt er eine goldene Kette. Der Trommler scheint ganz vertieft in seine Aufgabe

zu sein, da er mit einem ausgesprochen festen Blick auf etwas zu starren scheint. In einer anderen Szene stellt sich heraus, dass er eine Öllampe fixiert, die vor ihm auf der Bühne steht und welche durch jenes Feuer brennt, das zu Beginn vom Schrein am Tempelgelände geholt wurde. Solch eine Öllampe ist in jedem Teil des Videos vorzufinden. Jeder Schritt, der getan wird, wird von diesem heiligen Feuer begleitet. Da Tag ist, hat die Lampe keinerlei funktionellen Charakter, sondern spielt ausschließlich eine symbolische Rolle.



Abb.8: Milavu- Trommler, der auf das heilige Feuer fixiert ist.

Das Feuer ist auch in der nächsten Sequenz anwesend, in der ein alter Mann zu sehen ist, der eine Kokosnuss entzweit, das Fruchtfleisch herausholt und es anschließend mit vielen anderen Materialien auf ein großes Blatt legt. Im Hintergrund sind Touristen zu erkennen, die energisch Fotos schießen. Bei dem Mann handelt es sich um den sogenannten Pujari des Tempels, der die Bühne vor der Aufführung weiht. Die Kokosnuss wird auf einem Bananenblatt der Tempelgottheit geopfert.



Abb.9: Pujari, der die Bühne weiht.

Bis hierher handelt es sich um rituelle Vorbereitungen, die vor Beginn der eigentlichen Aufführung erledigt werden. Bevor der Tänzer dann schlussendlich die Bühne betritt, hört man eine Frau singen. Sie sitzt am Bühnenrand und begleitet den Trommler auf Zimbeln. Bei dem spärlich erschienen Publikum handelt es sich vorwiegend um Nicht-Inder. Plötzlich hört der Trommler auf zu spielen, geht auf die Öllampe zu, die sich am vorderen Bühnenrand befindet, und sagt bzw. singt etwas. Dann geht es endlich mit der tänzerischen Umsetzung der Geschichte los: Ein roter Vorhang aus einem halbdurchsichtigen Stoff hängt nun zwischen dem Trommler und der Öllampe. Dieses Tuch wird von zwei Männern gehalten, die ebenfalls nur eine weiße Hose tragen, allerdings nicht geschminkt sind. Bereits hier lässt sich erkennen, dass die technische Ausstattung nicht annähernd dem entspricht, was man beispielsweise in Wien gewohnt ist. Es gibt kein Bühnenlicht, keine akustische Verstärkung für die Instrumente oder Sängerin und der Vorhang wird manuell gehalten. Bühnentechnik ist demzufolge so gut wie keine vorhanden.



Abb.10: Zwei Männer halten ein rotes Tuch, welches als Vorhang fungiert.

Als ein hornartiges Geräusch ertönt, erscheint ein verkleideter Mann hinter dem Vorhang, bei dem es sich um jenen handelt, den man vorab beim Schminken beobachten konnte. Er beginnt zu tanzen. Der Vorhang bleibt allerdings noch oben. Musikalisch begleitet wird sein Tanz von drei Trommlern sowie der Frau, die am seitlichen Bühnenrand die Zimbeln spielt. Nach einer Weile wird der Vorhang beiseite gegeben. Die Kamera zoomt nun auf das Gesicht des Tänzers, wodurch man ihn zum

ersten Mal in seiner vollen Montur sieht. Er ist reichlich mit Schmuck behangen. Sein Gesicht ist orange bemalt, sein Mund ist durch ein starkes Rot betont. Die Augen sind schwarz umrahmt und die Augenbrauen sind ebenfalls durch einen straken schwarzen Strich hervorgehoben. Konzentriert man sich auf die Augenpartie des Darstellers, fällt auf, dass er nur dann blinzelt, wenn seine Augen die Position wechseln. Er hat also eine unglaubliche Kontrolle über die Bewegungsabläufe seiner Augen. Auf seiner Stirn befindet sich ein mit schwarzer Farbe gemaltes Symbol. Um den Hals trägt er eine bunte Quastenkette.



Abb.11: Kutiyattam- Tänzer während der Aufführung.

Der Tänzer ist komplett auf die Öllampe fokussiert und es scheint beinahe so, als ob er mit ihr tanzen würde. Dann wirft er Blumenblüten vor die Lampe, hockerlt sich nieder und betet sie an. Während er das tut, erinnert seine Mimik und Gestik stark an einen Pantomime. Obwohl der Tänzer sehr tief in seiner Rolle versunken zu sein scheint, gibt es Momente, in denen er aus dieser heraustritt und sich beispielsweise sein Kostüm richtet. Die Bewegungen, die der Tänzer ausführt, sind sehr strukturiert und kontrolliert. Er nutzt kaum den Bühnenraum aus, der ihm zur Verfügung steht. Schwungvolle Bewegungen gibt es nicht. Neben dem Bewegen seines Körpers, muss er unter anderem auch singen. Als er dies tut, hören die Instrumente schlagartig auf zu spielen. Sobald er sich wieder nur ausschließlich dem Tanzen widmet, setzen die Trommler wieder ein. Hier und da singt die zimbelspielende Frau am Bühnenrand ebenfalls, allerdings wird sie weiterhin von den Instrumenten begleitet.

So setzt sich die Aufführung fort und nach einer Weile wird einer der Trommler kommentar- und problemlos ausgewechselt. Gegen Ende der Aufführung wird der Rhythmus der Perkussionsinstrumente immer schneller und auch die Bewegungen des Tänzers passen sich dem an und werden immer flotter. Nach über einer Stunde der Aufführungsbeobachtung gibt es plötzlich einen Schnitt und wir befinden uns am Ende der Inszenierung- zumindest für den Moment. Der Tänzer tritt aus seiner Rolle heraus, nachdem er den letzten Schritt getanzt hat. Erschöpft hält er sich nach dem Verstummen des letzten Trommelschlags an der Milavu fest und dehnt seine Füße. Das Publikum applaudiert begeistert und die Musiker, der Tänzer sowie die Sängerin verlassen ohne sich zu verbeugen die Bühne. Gemeinsam mit den Zuschauern verlassen sie das Kuttampalam. Die Truppe macht sich auf den Weg zu einer Art Holzhütte, die sich auf dem Tempelgelände befindet, bei welcher es sich um den Schrein handelt, aus dem auch das heilige Feuer geholt wurde. Der Tänzer läutet eine Glocke und faltet die Hände. Ein Mann kommt aus der Hütte heraus und leert ihm Wasser über die Hände. Anschließend gibt er ihm ein Blatt, welches der Darsteller an die Sängerin, die nun hinter ihm steht, weiterreicht. Auch er gibt dem Mann aus der Hütte einen Gegenstand und läutet anschließend erneut an der Glocke. Das ganze Szenario wird wieder von einer Lampe begleitet, die von einem der Trommler getragen wird. Bei der besagten Holzhütte handelt es sich um das Sanctum des Tempels. Der Schauspieler läutet deshalb an der Glocke, um zu grüßen sowie die Aufmerksamkeit der Gottheit zu erwecken. Normalerweise ist es in Kerala ausschließlich Brahmanen erlaubt diese Glocke zu berühren, im Zuge der Mattavilasa- Aufführung jedoch darf der Tänzer sie läuten.



Abb.12: Kutiyattam- Tänzer läutet die Glocke des Sanctum.

Die Sängerin, ein Trommler und der Tänzer drehen eine Runde auf dem Tempelgelände und halten an diversen, besonders heiligen Orten, inne. Als sie ihren Rundgang beendet haben, kommen sie an einem großen Platz an, auf dem bereits einige Touristen auf sie zu warten scheinen. In der nächsten und letzten Einstellung sieht man die Kutiyattam-Musiker sowie den Darsteller wieder auf der Bühne und das Publikum applaudiert begeistert.

4.2 Analyse der rituellen Aspekte

Der Mitschnitt dieses Kutiyattam- Events beinhaltet eine Vielzahl an rituellen Aspekten. Vom Anlegen des roten Bandes um die Stirn des Tänzers bis hin zum Rundgang am Tempelgelände. Die religiöse und rituelle Komponente ist stets vorhanden. Dies alleine schon dadurch, dass jede Handlung von dem heiligen Feuer begleitet wird. Ein allgemeines Kriterium sowie eine Voraussetzung dafür, dass ein Ritual überhaupt entstehen kann, ist bereits dadurch gegeben, dass sich Menschen, Darsteller als auch Zuseher, zu einer bestimmten Zeit, an einem bestimmten Ort, in diesem konkreten Fall handelt es sich um ein Kuttampalam, treffen. Dadurch wird Gemeinschaft konstituiert. Auch ein zeitlicher Rahmen ist gegeben, womit die Kriterien Abgeschlossenheit und Begrenztheit ebenfalls erfüllt wären. Diese Kutiyattam- Aufführung ist durch einige Formen der Hervorhebung gekennzeichnet, die ich, gemeinsam mit der Frage nach der Konsequenzverminderung, im Abschnitt über die theatralen Komponenten dieser Inszenierung, erläutern werde.

Jene rituellen Komponenten, die ich bisher überprüft und aufgelistet habe, lassen sich jedoch allesamt auch auf theatrale Phänomene umlegen. Wie aber lautet hier der Beschluss der Gemeinschaft über das Ziel, den höheren Zweck dieser Aufführung? Dient Mattavilasa der puren Unterhaltung der Zuseher oder gibt es ein religiöses, rituelles Ziel, das verfolgt wird? Einst wurde Mattavilasa als Opfergabe aufgeführt. Der Grund, der dahinter stand, war meist ein unerfüllter Kinderwunsch. So, wie es bei Aufführungen im Tempel immer der Fall ist, befindet sich der Schauspieler in einem liminalen Zustand. Er wird zwar nicht zur dargestellten Figur, wird aber als weit mehr gesehen, als seine Alltagsperson. Das Publikum an sich nimmt die Schauspieler und Rollenfiguren auf der Bühne ganz unterschiedlich wahr. Auch die Intentionen der Zuseher variieren vom rein künstlerischem Genuss bis hin zur Verehrung einer auf der Bühne erschienenen Gottheit. Diese Verehrung lehnen die Mattavilasa- Darsteller allerdings vehement ab. Grundsätzlich dienen Aufführungen, die in einem Tempel stattfinden niemals der Unterhaltung des Publikums. Sie spielen in erster Linie für die Gottheit.¹⁰⁸

¹⁰⁸ Heike Moser, E- Mail- Korrespondenz mit der Verfasserin, am 17.06.2013.

Fest steht, dass diese besondere Kutiyattam- Inszenierung eine Vielzahl ritueller Momente in sich birgt, aber lässt sie sich auch nach Turners Kriterien eines Rituals analysieren? Turner zufolge gliedert sich jede rituelle Erscheinung in die Phasen der Abspaltung, der Transformation und der Wiederangliederung.¹⁰⁹ Ohne Zweifel ist das erste Kriterium, nämlich das der Abkapselung erfüllt. Die Aufführung findet an einem sakralen Raum, nämlich dem Tempelgelände, statt. Demnach ist eine örtliche Abgrenzung von der Alltagswelt vorhanden. Die rituelle Komponente ist hier unter anderem auch dadurch sehr stark vorhanden, da der Aufführungsraum, an dem die tänzerische Umsetzung der Geschichte stattfindet, zwar nur die Bühne an sich ist, die gesamte Performance sich allerdings über das Tempelgelände erstreckt, welches von religiösen Elementen geradezu strotzt. Für den Darsteller sind die gesellschaftlichen Gegebenheiten zumindest für die Dauer der Aufführung aufgehoben, wenngleich sich sein sozialer Status nach Beendigung seiner Vorführung nicht verändert hat. Dennoch ist er der alltäglichen Welt entzogen und schlüpft in eine Rolle, die von seiner eigentlichen, nämlich Tänzer, meilenweit entfernt ist: er stellt eine Gottheit dar. Die Abgrenzung zur Alltagswelt passiert aus der Sicht des Akteurs ab jenem Moment, an dem er sich zu schminken beginnt und vorab Ganesha um Unterstützung bittet. Er ist durch das rote Band, welches er sich um die Stirn bindet, attributlich hervorgehoben und die Konsequenzen von Handlungen, die außerhalb der Kutiyattam- Aufführung passieren, betreffen ihn nicht. Demnach findet hier eine umgekehrte Konsequenzverminderung statt, die jedoch die Wirklichkeit verändern und beeinflussen kann. Mit dem Akt des Schminkens befindet sich der Darsteller auf der Schwelle vom gewöhnlichen Mann, der beruflich Tänzer ist, zum Darsteller, der eine Gottheit verkörpert. Allerdings ist dieser Zustand zeitlich begrenzt. Nach Beendigung der Aufführung und den dazugehörigen Ritualen, kehrt der Darsteller wieder in seine gewohnte soziale Rolle zurück. Das Schminken sowie andere, in sich geschlossene religiöse und rituelle Handlungen, entsprechen in ihrer Struktur dem, was bei Turner als Ritual bezeichnet wird.

Wie aber manifestiert sich Turners zweite Phase bei der Tanzaufführung an sich? Der zweite Abschnitt, der den Kern eines jeden Rituals laut Turner beinhaltet, ist jener der Transformation, die eng mit dem Phänomen Liminalität verbunden ist. Die Grenze und

¹⁰⁹ Vgl. Kapitel 1.1.2 der vorliegenden Arbeit.

ihre Überschreitung sind ein essentieller Bestandteil eines jeden Rituals. Angenommen, diese Aufführung diente der bloßen Unterhaltung sowie der Befriedigung der Schaulust der Zuseher, könnte man hier durchaus von einem schwellenähnlichen Phänomen sprechen. Alle, ausgenommen Musiker, Darsteller etc., die der Aufführung beiwohnen, verüben keine Arbeit, sondern kommen in ihrer Freizeit hierher. Es würde sich demnach um Nicht- Arbeit handeln, die Turner als Muße bezeichnet. Hier hätten wir es dann mit einer liminoiden Erscheinung zu tun. Aber ist diese Aufführung denn rein spielerisch? Handelt es sich um ein gut vermarktetes Produkt, welches man verkaufen kann? Liminaler Charakter ist aus Sicht des Darstellers auf jeden Fall vorhanden. Wie gesagt, verändert sich sein Status nicht insofern, als dass er nach der Aufführung eine andere soziale Stellung innehätte, allerdings ist Liminalität dadurch vorhanden, dass er Aufgaben vollziehen darf, die sonst Brahmanen vorbehalten sind. So dürfen Cakyar-Schauspieler etwa außerhalb des rituellen Umfelds einer Kutiyattam- Aufführung die Glocke des Sanctum nicht einmal berühren.

Der dritte und letzte Abschnitt, die Phase der Wiederangliederung, spiegelt sich in dieser Aufführung wider. Nach Beendigung der Aufführung nimmt jeder, der in welcher Form auch immer daran teilgenommen hat, wieder seine ursprüngliche soziale Rolle ein und kehrt in das gehabte gesellschaftliche Leben zurück. Dieses gemeinschaftliche Leben kann durch die Aufführung durchaus beeinflusst werden. Die *Communitas* entsteht zwischen den am Ritual beteiligten; um es für diese Situation passender zu formulieren: zwischen den an der Performance Teilnehmenden. Zwar kann sich die *Communitas*- Erfahrung laut Turner nur in der liminalen Phase entwickeln¹¹⁰, da hier jegliche soziale Struktur fehlt, jedoch erfahren sowohl die Zuseher, als auch die Darsteller, menschliche Gemeinschaft auf verschiedenen Ebenen. So interagiert der Tänzer beispielsweise vorab mit den Männern, die ihm beim Ankleiden helfen. Während der Aufführung zupft einer der Männer, die den Bühnenvorhang halten, an der Kleidung des Tänzers herum und richtet sie. Solche kleineren Gemeinschaftserlebnisse finden immer wieder statt, aber von einer *Communitas*- Bildung im Sinne der Ritualtheorie Turners, kann man hier leider nicht sprechen. Müsste man die sozialen Komponenten dieser Aufführung in einen Typus der *Communitas* einsortieren, tendiert

¹¹⁰ Vgl. Kapitel 1.1.3 der vorliegenden Arbeit.

man wohl am ehesten noch zur spontanen. Allerdings stimmt folgende Aussage Turners auf diese Aufführung nicht recht zu: „*Individuals who interact with one another in the mood of spontaneous communitas, become totally absorbed into a single, synchronized, fluid event.*“¹¹¹ Denn obwohl das Publikum begeistert applaudiert und dadurch positive Emotionen übermittelt, ist die Aufteilung der Rollen, die sie innehaben, noch immer klar: Sie sind passive Zuschauer und keine aktiv Teilnehmenden. Zwar ist die Flow-Erfahrung etwas ausgesprochen individuelles, aber allgemein lässt sich feststellen, dass hier kein gemeinschaftliches Fluss- Erlebnis vorhanden ist. Ob die Bewegungen des Tänzers bereits so selbstverständlich sind, dass er über keinen Schritt mehr nachdenken muss, sei dahingestellt, aber eine ekstatische Flow- Erfahrung kann man hier ausschließen.

¹¹¹ Victor Turner, *Liminal to Liminoid. In Play, Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbology*, S. 79.

4.3 Analyse der theatralen Momente

Die Grundvoraussetzung dafür, dass Theater überhaupt entstehen kann, ist die Zusammenkunft von Darstellern und Zuschauern. Darüber hinaus ist die Interaktion, die zwischen beiden Parteien stattfinden soll, ausschlaggebend.¹¹² Das erste Kriterium ist bei der Mattavilasa- Aufführung erfüllt: Akteure und Zuschauer treffen sich im Kuttampalam des Tempelgeländes zu einer bestimmten Zeit. Die Interaktion ist in diesem Fall allerdings nur spärlich vorhanden. Das Publikum applaudiert zwar und schießt Fotos bzw. dreht Videos von dem Gesehenen, aber darüber hinaus treten sie nicht miteinander in Kontakt. Die Zuseher agieren als das, was sie wörtlich gesehen auch sind, als Beobachter. Während des Tanzes ist es mucksmäuschenstill. Es gibt keine Regungen, die das Publikum äußert. Des Weiteren tritt der Tänzer auch nicht insofern in Kontakt mit seinen Zuschauern, als dass er Kommentare an sie äußern würde- sei es als Privatperson oder als Figur, die er verkörpert. Vielmehr bekommt man beim Betrachten des Videos den Eindruck, dass sowohl bei den einzelnen Ritualen, als auch bei der eigentlichen Tanz- Aufführung die Darsteller für sich sind. Sie gehen nicht auf das Publikum und die Reaktionen, die sie zeigen, ein. Zusammenfassend lässt sich hieraus also schließen, dass kaum Interaktion vorhanden ist.

Nicht gezwungenermaßen Voraussetzung, jedoch oftmals Kennzeichen, für theatrale Handlungen, ist das Textbuch, das zuvor vorhanden ist. Diese Aufführung besitzt eine literarische Vorlage. Der Inhalt ist allen Teilnehmenden bekannt. Eine im Buch beschriebene Handlung wird tänzerisch nachgespielt.

Die Tanzaufführung selbst findet auf einer Bühne statt, die eigens zu dem Zweck Theater zu spielen bzw. zu tanzen, gebaut wurde. Das Gebäude entspricht den Maßstäben des Natyasastra. Alleine dadurch sind der Tänzer und die Musiker örtlich hervorgehoben. Sie stehen auf einem Podest und ragen daher über das Publikum hinaus. Optisch gesehen ist der Darsteller sehr speziell gekleidet, was ihn aus der alltäglichen Welt heraushebt. Die Kleidung der Zuseher ist zwar ebenfalls sehr bunt, aber nicht so imposant und auffällig wie jene des Tänzers. Durch Schmuck, Schminke und Kostüm ist er optisch hervorgehoben. Besonders bei Kutiyattam ist Hervorhebung durch Mimik und Gestik verstärkt zu beobachten. Die Mudras als gestische Elemente sowie die

¹¹² Vgl. Erika Fischer- Lichte, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, S. 23.

tragende Rolle der Augenpartie als mimetische Bausteine, rücken stark ins Zentrum der Performance. Die akustische Komponente ist vor allem durch die Musiker erfüllt. Aber auch wenn der Tänzer singt oder anderswertige Laute von sich gibt, handelt es sich um eine Hervorhebung im akustischen Sinn. Attributliche Hervorhebung ist bei der Aufführung an sich kaum gegeben. Das heilige Feuer lenkt die Aufmerksamkeit zwar auf die Bühne, allerdings werden Handlungen oder Bewegungen kein einziges Mal durch Requisiten oder Ähnliches betont. Bei den Ritualen, die vor und nach der Aufführung stattfinden, wird hingegen eine Vielzahl an Hilfswerkzeugen eingesetzt, allerdings nicht, um Handlungen hervorzuheben, sondern um einen anderen, religiös-rituellen Zweck zu erfüllen.

Damit aber Theater entstehen kann, wie es Andreas Kotte definiert, ist neben der Hervorhebung vor allem die Konsequenzverminderung von zentraler Bedeutung. Grundsätzlich steuert jede Aufführung, welcher Theaterform auch immer, auf ein bestimmtes Ziel, eine Konsequenz, zu; selbst, wenn es das Ziel ist, kein Ziel zu haben. In der Regel haben Theateraufführungen politische, gesellschaftskritische, unterhaltsame, belehrende oder andere Ziele. Im Weiteren Sinne hat eine Aufführung also immer eine mehr oder weniger drastische Konsequenz. Die Wirklichkeit wird also beeinflusst. Und das schon alleine deshalb, weil Theater Teil der Wirklichkeit ist. Im vorliegenden Videobeispiel ist es sehr schwierig klare Aussagen über die Konsequenz zu machen. Vermutlich zogen die an dieser Mattavilasa- Aufführung Teilnehmenden persönliche Konsequenzen daraus, aber eine allgemeine Behauptung darüber auszusprechen ist nicht möglich. Das eigentliche Ziel dieser konkreten Performance hat wissenschaftliche Hintergründe.

„Die Mattavilasa-Aufführung wurde von einem Wissenschaftlerteam (Jerusalem / Tübingen) zu Dokumentations- und Studienzwecken finanziert, Hauptausführender war mein Kutiyattamlehrer Kalamandalam Rama Chakyar, der Ort der Familientempel meines Sanskritlehrers Killimangalam Vasudevan Namputiripad.“¹¹³

Frau Moser hat in weiterer Folge hinzugefügt, dass die Aufführung zunächst einen rein wissenschaftlichen Grund hatte, die Beiwohnung sich allerdings glücksbringend auf alle

¹¹³ Heike Moser, E- Mail- Korrespondenz mit der Verfasserin, am 17.6.2013.

Anwesenden ausgewirkt haben soll.¹¹⁴ Konsequenz ist demnach also vorhanden, wenn gleich die unmittelbare Wirklichkeit nicht durch sie beeinflusst wurde.

Eine Tatsache, die Kutiyattam im Allgemeinen, nicht gezwungenermaßen diese bestimmte Aufführung, als Theater definiert, ist der Beschluss der Gesellschaft darüber, dass Kutiyattam als Theater verstanden und angenommen wird. Kutiyattam ist eine kulturelle Kunstform, die von der UNESCO gefördert und unterstützt wird. 2011 wurde sie als eines der Meisterwerke des gesprochenen Wortes und des unantastbaren Erbes der Menschheit anerkannt und ist somit ein Weltkulturerbe. Die UNESCO definiert diesen Status folgendermaßen:

„Sie sind alle Zeugnisse vergangener Kulturen, künstlerische Meisterwerke und einzigartige Naturlandschaften, deren Untergang ein unersetzlicher Verlust für die gesamte Menschheit wäre. Sie zu schützen, liegt daher nicht allein in der Verantwortung eines einzelnen Staates, sondern ist Aufgabe der Völkergemeinschaft.“¹¹⁵

¹¹⁴ Heike Moser, E- Mail- Korrespondenz mit der Verfasserin, am 20.6.2013.

¹¹⁵ O.A., „Das UNESCO Welterbe“, <http://www.unesco.at/kultur/welterbe/> (Zugriff am 3.7.2013).

5. Bālivadham

Bei dieser Quelle handelt es sich um eine Videoaufzeichnung einer Kutiyattam-Aufführung im westlichen Sinn. Es gibt eine Bühne, auf der ein literarisches Werk tänzerisch umgesetzt wird. Der rituelle Charakter, der Kutiyattam- Aufführungen gemeinhin zugesprochen wird, tritt bei dieser theatralen Umsetzung komplett in den Hintergrund. Ob es eine rituelle Vorbereitung gibt, erschließt sich aus der Sichtung dieser Aufzeichnung nicht, da sie direkt mit der Aufführung startet und mit ihrem Schluss endet. Inhaltlich geht es um Balivadham, eine ausgesprochen populäre Geschichte aus dem Ramayana Epos. Dieses Video habe ich ebenfalls von Frau Dr. Moser erhalten, obwohl es auch im Internet erhältlich ist.¹¹⁶ Die Produktbeschreibung im Internet enthält eine Zusammenfassung über die Geschichte, die übermittelt wird sowie eine genaue Auflistung der Figuren und den dazugehörigen Schauspielern.¹¹⁷

¹¹⁶ Vgl. Cultureshoppe.com, “Kutiyattom. Balivadham”, <https://www.cultureshoppe.com/products/kutiyattam-balivadham-with-english-subtitles.php?bs=Balivadham&bd=3&prid=32> (Zugriff am 2.7.2013).

¹¹⁷ Vgl. ebda.

5.1 Deskription

Zu Beginn des Videos ist am Bildschirm eine Art Vorspann zu sehen. Man erfährt, dass diese Aufzeichnung von Invis Multimedia in Zusammenarbeit mit Kerala Tourism entstanden ist. Wie bei einem Kinofilm wird dann der Titel eingeblendet. Dies ist deshalb hervorzuheben, da sich bereits die ersten paar Sekunden sehr von dem anderen Video, allein in technischer Hinsicht, unterscheiden. Bevor es mit der eigentlichen Aufführung losgeht, erscheint ein Text am Bildschirm, der eine kurze Information über Kutiyattam an sich gibt. Es wird genauso über die Jahrhundert alte Tradition, wie über den Status dieser Theaterform als Weltkulturerbe informiert. Daneben wird der Rezipient dieses Videos auch über die Aufführungsstätte, das Kuttampalam, die wörtliche Herkunft des Begriffes Kutiyattam sowie über die Instrumente dieser Theaterform aufgeklärt. Die nächste Einstellung trägt den Titel *Balivadham* und es erscheint ein Text, aus dem sich die inhaltliche Komponente dieser speziellen Aufführung erschließt. Dann startet die Tanzaufführung.

Die Aufzeichnung beginnt direkt auf der Bühne. Es ist ein roter Stoffvorhang zu sehen, der von zwei Männern gehalten wird. Akustisch sind Perkussionsinstrumente zu vernehmen, die von vier Musikern gespielt werden. Zwei davon trommeln auf Milavus, die anderen beiden auf kleineren Trommeln. Die Trommler tragen weiße Hosen und haben einen nackten Oberkörper. Auf ihrer Stirn befindet sich jeweils ein roter Strich. Sie tragen zusätzlich jeder eine Kette. Die Trommler scheinen im Grunde nur ihren Beruf auszuüben, denn sie sind hauptsächlich auf ihre Einsätze bedacht. Die Vermutung äußert sich dadurch, dass die Musiker oftmals sehr desinteressiert durch den Raum blicken, wenn sie gerade nicht an der Reihe sind. Der Vorhang wird relativ rasch auf die Seite gegeben und auf der Bühne erscheinen vier geschminkte und verkleidete Männer.



Abb.13: Kutiyattam- Tänzer auf der Bühne.

Die Geschichte wird anfangs ausschließlich durch Körperbewegungen erzählt und von der begleitenden Musik unterstützt. An manchen Stellen, an denen herausragende Emotionen zentral sind, wird dies durch einen Schrei etwa verstärkt. Mit der Zeit treten immer häufiger Dialoge zwischen den Darstellern in den Vordergrund. Wenn ein Charakter eine Aussage tätigt, wird diese sehr genau und lange ausgeführt. Der gesprochene sowie der dargestellte Text werden bei dieser Videoaufzeichnung mit Hilfe von Untertiteln übersetzt. Dies ermöglicht es der Handlung zu folgen, auch wenn man sowohl Sprache als auch Mudras nicht beherrscht. Oftmals bleibt ein Untertitel, besonders bei der getanzten Sprache, sehr lange stehen, woraus sich schließen lässt, dass auch die Körperbewegungen so lange brauchen, um den Inhalt zu übermitteln. Im Gegensatz zum ersten Videobespiel, erscheint hier auch eine Frau auf der Bühne in der Funktion als Darstellerin und Tänzerin. Sie ist, genau wie die anderen Akteure auch, sehr auffallend geschminkt und trägt alltagsentzogene Kleidung.



Abb.14: Kutiyattam- Tänzer und –Tänzerin auf der Bühne.

Gegen Ende der Aufführung werden immer mehr Requisiten ins Spiel gebracht. Zwei Holzstühle stehen bereits seit Beginn der Aufführung am Bühnenrand. Die beiden Holzhocker, die auf einem ebenmäßig glänzenden Boden stehen, sind die einzigen Komponenten, die das Bühnenbild ausmachen. Der Hintergrund ist pechschwarz und ansonsten sind nur die vier Trommler, eine Zimbelspielerin sowie die Darsteller selbst auf der Bühne zu sehen. Es stellt sich heraus, dass die beiden Hocker Berge symbolisieren. In einer Szene kommt es zu einem Kampf zwischen zwei Darstellern. Sie benützen diese Berge als Waffen. Auch grüne Zweige werden verwendet, um Bäume zu symbolisieren. Des Weiteren wird etwa auch das rote Stofftuch, das zu Beginn und zwischen diversen Szenen als Vorhang dient, zum symbolischen Totentuch umfunktioniert. Auch Pfeil und Bogen werden eingesetzt. Nach einer Stunde ist das Spektakel bereits vorbei, wobei es einen Schnitt gibt, aus der Handlung aber nicht ersichtlich ist, ob ein Teil fehlt. Die Darsteller verlassen, genau wie beim ersten Videobeispiel, ohne sich zu verbeugen, die Bühne. Es ist kein Applaus zu vernehmen. Leider ist die Kamera immer nur auf den Bühnenraum gerichtet, sodass es einem nicht ermöglicht wird den Zuschauerraum oder etwa das Publikum selbst auszumachen. Es ist daher auch nicht bekannt, ob diese Inszenierung einer tatsächlichen Aufführung entstammt, oder eigens für die Videoaufzeichnung umgesetzt wurde.

5.2 Analyse der rituellen Aspekte

Die Balivadham- Geschichte an sich entspricht dem, was Turner als soziales Drama bezeichnet. In diesem Teil des Ramayana- Epos⁴ geht es darum, dass Sita, die Frau Ramas, vom König Ravana entführt wird. Dadurch kommt es also zum Bruch des normengeleiteten, sozialen Lebens. Rama macht sich mit seinem jüngeren Bruder, Lakshmana, auf den Weg sie zu finden. In der Zwischenzeit findet ein Kampf zwischen Bali, dem mächtigen Affenkönig und dem dämonischen Magier Dundhubhi statt. In dem Inneren einer Höhle kämpfen die beiden tage- und nächtelang. Sugrvea, Balis Bruder, wartet außerhalb der Höhle auf ihn. Durch seine magischen Kräfte gelingt es Dundhubhi Sugrvea glauben zu lassen, er hätte seinen Bruder getötet. Dabei ist es genau anders herum: Bali hat den Dämon besiegt. Ohne dies jedoch zu wissen, verschließt Sugrvea den Höhleneingang, damit Dundhubhi nicht entkommen kann, um sich das Königreich samt Königin unter den Nagel zu reißen. Bali versucht nach seinem Sieg aus der Höhle zu kommen, die jedoch von seinem Bruder verschlossen wurde. Er missinterpretiert die Handlungen Sugreevas und denkt, dass jener mit dem Dämon unter einer Decke steckt. Er schafft es allerdings aus seinem Gefängnis zu entkommen und verbannt seinen Bruder aus dem Königreich. Sugrvea flieht also aus seinem Zuhause und trifft dabei auf Rama. Sie versprechen, sich gegenseitig zu helfen. Sugrvea hat sich nämlich dazu entschieden seinen Bruder vom Thron zu stoßen und selbst König zu werden. Es kommt zu einem Duell zwischen den beiden Brüdern, wo es Rama gelingt Bali aus dem Hinterhalt zu erschießen.

Auch in der parallelen Geschichte über den Konflikt zwischen Bali und seinem Bruder, ist das soziale Drama vorhanden. Der Bruch des normengeleiteten Lebens passiert aber erst durch den Konflikt zwischen den beiden Brüdern, welcher durch ein Missverständnis entsteht. Es folgt eine scheinbar unüberwindbare Krise, die die Gemeinschaft auseinanderbrechen lässt. Es kommt sogar so weit, dass Sugrvea des Königreiches verbannt wird. Zur Problemlösung wird hier allerdings kein Ritual herangezogen, sondern ein Kampf um Leben und Tod. Die einst sozialen Rollen werden neu durchgemischt und es gibt einen neuen Herrscher.

Turners Ritualtheorie lässt sich allerdings nur schwer auf diese Aufführung umlegen. Eine Abkapselung von der Alltagswelt ist hier zwar vorhanden, dieser ist jedoch theatral

definiert und nicht rituell. Die Charaktere treten in Kontakt zueinander, wodurch im weiteren Sinne eine Gemeinschaft entsteht. Aber auch hier überwiegt der theatrale Fokus. Im Sinne des Stückes kommunizieren die Charaktere in ihren Rollen miteinander. Da kein Publikum auszumachen ist, und auch die Darsteller nicht mit Zuseher hinter der Kamera in Beziehung zu treten scheinen, liegt des Weiteren auch keine Kommunikation zwischen Schauspielern und Zusehern vor. *Communitas*-, sowie damit einhergehende *Flow*- Erfahrung, lässt sich demnach in diesem Fall ausschließen. *Liminalität* ist ebenfalls nicht vorzufinden. Die Darsteller schlüpfen zwar in die Figuren von Göttern, aber es ändert sich auch während der Vorstellung nichts an ihrer tatsächlichen sozialen Rolle. Dadurch, dass die vorauszusetzenden Umstände für Ritual nach Turner nicht gegeben sind, lässt sich das Drei- Phasen- Modell¹¹⁸ nicht auf die *Balivadham*- Inszenierung umlegen.

Ob die Trommel sowie die Darsteller an sich vor oder nach der Aufführung *Pujas* vollziehen, erschließt sich aus der Sichtung des Videomaterials nicht und auch die beiliegenden Erklärung liefert keine Informationen über das rituelle Umfeld dieser *Balivadham*- Aufführung.¹¹⁹

¹¹⁸ Vgl. Kapitel 1.1.2 der vorliegenden Arbeit.

¹¹⁹ Vgl. Cultureshoppe.com, “*Kutiyattom. Balivadham*”, <https://www.cultureshoppe.com/products/kutiyattam-balivadham-with-english-subtitles.php?bs=Balivadham&bd=3&prid=32> (Zugriff am 2.7.2013).

5.3 Analyse der theatralen Momente

Die gesichtete Balivadham- Aufführung steuert sehr stark in eine theatrale Richtung. Der Rahmen der Aufführung ist hier unbekannt. Es gibt einen Aufführungsraum im europäischen Sinne. Der Bühnenraum wird mit Hilfe von Scheinwerfern beleuchtet. Im Gegensatz zum klassischen Kutiyattam- Theatergebäude, nämlich dem Kuttampalam, befindet sich der Aufführungsraum im Inneren eines Gebäudes. Außer dem Bühnenraum, ist nichts auszumachen. Die Kamera ist statisch auf einen Punkt gerichtet und bewegt sich nicht.

Unklar ist, ob eines der zentralen Kriterien für das Entstehen von Theater überhaupt erfüllt ist: Es lässt sich nicht sagen, ob Publikum vorhanden ist. Es wäre auch möglich, dass die Kamera auf einem Stativ befestigt ist und die Aufführung aufzeichnet, ohne dass Zuseher vor Ort sind. Ohne das Zusammentreffen von Darstellern und Zusehern zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort, kann Theater nicht entstehen- geschweige denn Kommunikation zwischen diesen beiden Parteien.¹²⁰ Die Frage nach dem Publikum lässt sich nicht beantworten. Um in weiterer Folge allerdings die theatralen Momente zu analysieren, gehen wir nun davon aus, dass es sich bei der Videoaufzeichnung um einen Mitschnitt einer tatsächlichen Theater- Aufführung mit Anwesenheit von Publikum handelt.

Untersucht man diese Balivadham- Performance nach Kotte, erkennt man rasch, dass Hervorhebung auch hier vorhanden ist. Die Darsteller stehen auf einer Plattform und werden von Scheinwerfern beleuchtet. Örtliche Hervorhebung der Darsteller und Musiker ist somit gegeben. Die Hervorhebung durch Kleidung und Schminke allerdings ist hier nicht so sehr zu erkennen, wie beim Mattavilasa- Videobeispiel. Da bei dieser Aufzeichnung kein Publikum zu sehen ist, lässt sich auch kein Vergleich zu den auf der Bühne Agierenden ziehen. Dennoch sind die Tänzer durch ihre prunkvollen Gewänder zumindest von den Musikern abgehoben. Attributliche Betonung von bestimmten Handlungen ist allerdings vorhanden. Es werden diverse Requisiten zur Hervorhebung gewisser Vorgänge auf der Bühne eingesetzt. Beispielsweise verwenden die Darsteller den roten Vorhangstoff, um einen Toten zu bedecken. Der Vorhang fungiert als Totentuch. Dies führt mich nun zur Analyse der Konsequenzverhältnisse dieser

¹²⁰ Vgl. Kapitel 1.2 der vorliegenden Arbeit.

Aufführung. Das Kriterium der Konsequenzverminderung ist hier vorhanden. Obwohl die Figur namens Bali gegen Ende der Aufführung stirbt, verlässt die Person, die sie verkörpert, nach Ende der Geschichte die Bühne. Der semiotische Körper des Schauspielers übermittelt zwar Schmerz und Leid, sein phänomenaler Leib allerdings bleibt unversehrt.¹²¹

Zu guter Letzt kann man noch das Natyasastra heranziehen, um den theatralen Charakter einer Aufführung zu unterstreichen. Besonders bei dem vorliegenden Balivadham- Beispiel kommt die Mimik- und Gestensprache besonders gut zum Vorschein. Das Natyasastra wird als Buch über die dramatische Kunst verstanden und Kutiyattam richtet sich sehr strikt nach den im Schriftwerk angeführten Kriterien für Theater. Demnach ist dieses Buch ein Beleg für die theatrale Komponente einer jeden Kutiyattam- Aufführung.

¹²¹ Vgl. Kapitel 1.3 der vorliegenden Arbeit.

6. Schluss

Ritual und Theater sind zwei Performanceformen, die in jeder Kultur vorzufinden sind. Sie beide dienen dazu, Gemeinschaften zu konstituieren, zu festigen oder auseinanderbrechen zu lassen. Das indische Tanztheater Kutiyattam birgt beide Elemente, sowohl theatrale, als auch rituelle, in sich. Doch wie sind sie gewichtet? So, wie sich Ritual und Theater nur schwer definieren lassen, lässt sich auch Kutiyattam nicht klar in eines der beiden Felder einordnen. Zu Beginn der Arbeit habe ich eher dazu tendiert Kutiyattam als rituelles Phänomen einzugliedern. Dies führt daher, dass das indische Theater allgemein viel religiöser geprägt ist, als das österreichische etwa, aber dennoch Theater ist.

Letzten Endes komme ich jedoch nun zu dem Schluss, dass es sich bei Kutiyattam um eine Theaterform handelt, die rituelle Elemente in sich birgt und nicht um ein Ritual, das theatrale Momente aufweist. Zwar ist der Grund, der hinter einer traditionellen Kutiyattam- Aufführung innerhalb eines Kuttampalam steht, immer ein religiöser- häufig handelt es sich um die Darbringung eines Opfers-, dennoch gibt es eine Aufführung im theatralen Sinn.

Kutiyattam ist meiner Meinung nach nicht die Bezeichnung für eine einzelne Erscheinung, sondern ist vielmehr als Festival zu verstehen, in dem es sowohl Rituale als auch Theater gibt. Die theatrale Komponente kommt auch dadurch sehr stark hervor, dass Kutiyattam von der Gesellschaft als Theater verstanden wird. So heißt es etwa auf der UNESCO- Homepage: „*Kutiyattam, Sanskrit theatre, which is practised in the province of Kerala, is one of India's oldest living theatrical traditions.*“¹²² In dem ersten Satz der Beschreibung dieses Theaterstils, wird zweimal auf die theatrale Herkunft hingewiesen, die rituellen Komponenten aber erst gar nicht erwähnt. Zwar diente Kutiyattam ursprünglich einem rituell- religiösem Ziel, wird aber heute meist aus kulturvermittelnden und ästhetischen Gründen zur Aufführung gebracht. „*Access to performances was originally restricted owing to their sacred nature.*“¹²³ Die

¹²² O.A., „Kutiyattam, Sanskrit Theatre“, <http://www.unesco.org/culture/ich/RL/00010> (Zugriff am 2.7.2013).

¹²³ Ebda.

Aufführungen fanden also traditionellerweise in den sogenannten Kuttampalams statt, werden heutzutage aber nach und nach auf andere Theaterhäuser ausgeweitet. „*The plays have progressively opened up to larger audiences.*“¹²⁴

¹²⁴ Ebda.

Glossar

Das vorliegende Glossar dient vordergründig dazu die fachspezifischen, indischen Ausdrücke in ihrer richtigen Schreibweise anzuführen und noch einmal eine grobe Definition für sie zu liefern. Der Großteil des hier angeführten Wissens entstammt der Lehrveranstaltung *Caste and Gender* aus dem WS 2008/09.

Bāli: Es ist eine Gottheit, die in der *Balivadham*- Geschichte eine wichtige Rolle spielt.

Bālivadham: Hierbei handelt es sich um eine ausgesprochen populäre Geschichte aus dem *Ramayana*- Epos.

Bharatamuni: Das Wort *Bharata* wird auf unterschiedliche Art und Weise eingesetzt. Im Allgemeinen bedeutet *Bharata* Schauspieler. *Bharatamuni* gilt als der mythische Autor des *Natyasastra* und wird auch als himmlischer Weiser interpretiert. Der Mythologie nach gelten seine 100 Söhne als die ersten Schauspieler überhaupt.

Bhava: Das Wort *Bhava* wird in unseren Breiten als Emotion übersetzt. Es ist Teil des Kommunikationsprozesses im Theater zwischen Darstellern und Zuschauern. Das *Natyasastra* kennt neun verschiedene Gefühlszustände, die der Tänzer ausdrücken kann, um beim Zuseher *Rasa* zu bewirken.

Bhakti: Darunter versteht man die persönliche, liebevolle Hingabe an eine Gottheit, die zur Erlösung führen kann.

Brahmā: Er ist Teil der göttlichen Trinität von *Brahma*, *Visnu* und *Shiva* und gilt als der Schöpfergott.

Cākyār: Bei *Cakyars* handelt es sich um eine Subkaste. Sie sind Tempeldiener, die traditionellerweise die Schauspieler des *Kutiyattam* sind.

Cuṭṭi: So wird der Reisbart bezeichnet, den viele *Kutiyattam*- Charaktere tragen.

Devadāsis: Der Begriff bedeutet wörtlich übersetzt „Dienerinnen Gottes“ und ist eine Bezeichnung für Indiens Tempeltänzerinnen.

Dundhubi: Er ist ein Dämon, der in der *Balivadham*- Geschichte eine wichtige Rolle spielt.

Ganeśa: Bei ihm handelt es sich um den elefantenköpfigen Sohn von *Parvati* und *Siva*. Er hilft Hindernisse zu überwinden. Bei einer Vielzahl von Festlichkeiten, aber auch alltäglichen Handlungen, wird vorerst immer *Ganesa* angebetet.

Indra: Er ist der König und Oberbefehlshaber der Götter.

Kapālin: Er ist der zentrale Charakter des *Mattavilasa*- Stückes.

Kūttampalam: Die traditionell Aufführungsstätte des *Kutiyattam* wird als *Kuttampalam* bezeichnet.

Kūṭiyāṭṭam: Es handelt sich hierbei um eine der ältesten Theaterformen Indiens, die dem traditionellen Sanskrittheater sehr ähnelt. Allgemein wird dieser Theaterstil als rituelles Theater Keralas verstanden.

Lakṣmaṇa: Er ist der Bruder *Ramas* und spielt eine wichtige Rolle in der *Balivadham*-Geschichte.

Lilā: Das Wort an sich bedeutet Spiel. Der Begriff wird für verschiedene Theaterformen adaptiert.

Mahābhārata: Es ist eines der beiden großen indischen Epen.

Malayālam: Es ist die Sprache, die in Kerala gesprochen wird.

Mattavilāsa: Es ist ein Theaterstück, welches in der Form von *Kutiyattam* zur Aufführung gebracht wird.

Milāvu: So heißen die beiden großen Kupfertrommeln, die im *Kutiyattam* gespielt werden.

Mudrā: *Mudras* sind Handgesten, die sowohl im Ritual, im Theater sowie dem alltäglichen Leben eingesetzt werden. Sie haben sowohl religiöse als auch ästhetische Funktion inne.

Nampyar: Bei ihnen handelt es sich um eine Subkaste der *Brahmanen*, die im Tempel nur bestimmte Dienste verrichten dürfen. Sie sind die Trommler des *Kutiyattam*.

Naṅgyār: Eine *Nagyar* ist eine Frau, die einer Subkaste entstammt und im *Kutiyattam* die Rolle der weiblichen Figur innehat oder als Sängerin fungiert.

Nātyasāstra: Es ist das Lehrwerk der Künste und wurde zwischen 200 v. Chr.- 200 n. Chr. von *Bharatamuni* verfasst.

Nātyaveda: Dieser Veda enthält das Wissen über Tanz und Drama. Der Schöpfergott *Brahma* vereinte darin die Poesie, Gesang, die Schauspielkunst und die Emotionen von den bereits bestehenden vier Veden.

Pārvatī: Sie ist eine Göttin und die Frau *Sivas*.

Pūjā: Wörtlich übersetzt bedeutet *Puja* „heilige Hingabe“. Dabei handelt es sich um ein religiöses Ritual, bei dem oft Opfer gebracht werden.

Pūjāri: Hierbei handelt es sich um einen Ritualvollzieher.

Rāma: Er gilt als Inkarnation *Vishnus* und wurde ca. 600 v. Chr. auf die Erde geschickt, um den Dämon *Ravana* zu zerstören.

Rāmalīlā: Es handelt sich hierbei um eine beim indischen Volk ausgesprochen beliebte traditionelle, religiöse Theaterform, die Episoden des *Ramayana*- Epos szenisch umsetzt.

Rāmāyana: Es ist neben dem *Mahabharata* das zweite große Heldenlied und erzählt die Geschichte des Gottes *Rama*.

Rasa: Der Begriff *Rasa* wird am besten durch die Worte Geschmack, Farbe oder auch Essenz übersetzt. Der Zuseher soll beim Betrachten eines Kunstwerkes Gefühle entwickeln. *Rasa* hervorzubringen ist das Hauptziel traditioneller Theater- und Tanzaufführungen in Indien. *Rasa* kann im Theater erst durch das richtige Einsetzen von *Bhavas* hervorgerufen werden. Dies ist das wichtigste Ziel im künstlerischen Schaffen.

Rāvana: Er ist ein Dämon und spielt eine wichtige Rolle in der *Balivadham*-Geschichte.

Sarasvatī: Sie ist die hinduistische Göttin des Wissens und der Kunst.

Satyasoma: So lautet der frühere Name *Kapalins*.

Śiva: Er ist einer der drei hinduistischen Hauptgötter. Er gilt als der Gott des Tanzes.

Sītā: Sie ist eine hinduistische Göttin und die Frau *Ramas*.

Sugrīva: Er ist der Bruder *Balis* und Charakter der *Balivadham*- Geschichte.

Sūtradhāra: Dies ist die Bezeichnung für einen Schauspieldirektor oder Spielleiter eines hinduistischen Theaterstücks.

Quellenverzeichnis

Bibliographie:

Balme, Christopher, *Einführung in die Theaterwissenschaft*, Berlin: Erich Schmid Verlag 2008.

Brauneck, Manfred (Hg.), *Theaterlexikon 1. Begriffe und Epochen, Bühnen und Ensembles*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Verlag 1990.

Csikszentmihalyi, Mihaly, *Flow. Das Geheimnis des Glücks*, Stuttgart: Klett- Cotta Verlag 2007.

Fischer- Lichte, Erika, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag 2004.

Fischer- Lichte, Erika/ Sollich, Robert/ Umathum, Sandra/ Warstat, Matthias (Hg.), *Auf der Schwelle. Kunst, Risiken und Nebenwirkungen*, München: Fink 2006.

Fischer- Lichte, Erika (Hg.), *Ritualität und Grenze*, Tübingen: Francke 2003.

Fischer- Lichte, Erika (Hg.), *Theatralität. Diskurse des Theatralen*, Band 7, Tübingen/ Basel: A. Francke Verlag 2005.

Fischer- Lichte, Erika (Hg.), *Theatralität. Performativität und Ereignis*, Band 4, Tübingen/ Basel: A. Francke Verlag 2003.

Fischer- Lichte, Erika, *Theatre, Sacrifice, Ritual. Exploring Forms of Political Theatre*, London: Routledge 2005.

Gargi, Balwant, *Theater und Tanz in Indien*, Darmstadt: Progress Verlag Fladung 1960.

Kakar Sudhir/ Kakar Katharina, *Die Inder. Porträt einer Gesellschaft*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag 2011.

Kennedy, Dennis (Hg.), *The Oxford Encyclopedia of Theatre and Performance. 2 M- Z*, Oxford: Oxford University Press 2003.

Kotte, Andreas, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln: Böhlau Verlag 2005.

Kotte, Andreas, „Theatralität. Ein Begriff sucht seinen Gegenstand“, *Forum Modernes Theater*. Nr.2, Hg. Günther Ahrends, Tübingen: Narr Verlag 1998, S. 117- 133.

Madhavan, Arya, *Kudiyattam. Theatre and the Actor's Consciousness*, Amsterdam/ New York: Editions Rodopi B.V. 2010.

Moser, Heike, *Nannyar- Kuttu- ein Teilespekt des Sanskrittheaterkomplexes Kutiyattam. Historische Entwicklung und performative Textumsetzung*, Wiesbaden: Harrassowitz Verlag 2008.

Moser, Heike, „To Enjoy Playing with Play“, *The Power of Performance*, Hg. Heidrun Brückner/ Elisabeth Schömbucher/ Phillip Zarrilli, Delhi: Manohar 2007, S.209- 234.

Richmond, Farley P./ Swann, Darius L./ Zarrilli, Phillip B. (Hg.), *Indian Theatre. Traditions of Performance*, Honolulu: University of Hawaii Press 1990.

Schechner, Richard, *Performance Studies. An Introduction*, London: Routledge 2013.

Schechner, Richard, *Theater- Anthropologie. Spiel und Ritual im Kulturvergleich*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1990.

Sowle, John Steven, „The Traditions, Training, and Performance of Kutiyattam, Sanskrit Drama in South India“, Diss. California, Berkeley 1982.

Turner, Victor, *Vom Ritual zum Theater. Der Ernst des menschlichen Spiels*, Frankfurt am Main: Fischer Verlag 1995.

Unni, N.P., *Mattavilāsa Prahasana*, Delhi: Nag Publishers 1998.

Von Stietencron, Heinrich, *Der Hinduismus*, München: C.H.Beck Verlag 2006.

Videoographie:

Invis Multimedia, *Kutiyattom. Balivadham*, 2009.

Moser, Heike, *Mattavilāsa- Tag 1. Privates Feldforschungsmaterial*, 2011.

Internetressourcen:

Förster, Till, Victor Turners Ritualtheorie, <http://www.unibasethno.ch/redakteure/foerster/dokumente/Turner2.pdf>, (Zugriff am 15.6.2013).

Heike Moser, „Das Sanskrittheater Kūṭiyāṭṭam- eine kurze Einführung“, <http://www.uni-tuebingen.de/fakultaeten/philosophische-fakultaet/fachbereiche/aoi/indologie-vgl-religionswissenschaft/mitarbeiter/heike-moser/kutiyattam.html> (Zugriff am 28.1.2013).

Turner, Victor, *Liminal to Liminoid. In Play, Flow and Ritual: An Essay in Comparative Symbology*,

http://scholarship.rice.edu/bitstream/handle/1911/63159/article_RIP603_part4.pdf?sequence=1 (Zugriff am 15.6.2013).

O.A., „Das UNESCO Welterbe“, <http://www.unesco.at/kultur/welterbe/> (Zugriff am 3.7.2013).

O.A., „Kutiyattam. Mudras“, <http://www.kutiyattam.in/mudras.htm> (Zugriff am 3.7.2013).

O.A., „Kutiyattam. Music“, <http://www.kutiyattam.in/music.htm> (Zugriff am 2.7.2013).

O.A., „Kutiyattam, Sanskrit Theatre“, <http://www.unesco.org/culture/ich/RL/00010> (Zugriff am 2.7.2013).

O.A., „Kutiyattom. Balivadham“, <https://www.cultureshoppe.com/products/kutiyattam-balivadham-with-english-subtitles.php?bs=Balivadham&bd=3&prid=32> (Zugriff am 2.7.2013).

O.A., „Masterstudiengang Performance Studies. Performance Studies an der Universität Hamburg: Experimentelle szenische Künste in Theorie und Praxis“, <http://www.performance.uni-hamburg.de/> (Zugriff am 4.7.2013).

O.A., „The Drama of Sentiment of India. Kutiyattam Sanskrit Theatre. Summary/ Historical Context“, http://www.unesco.org/archives/multimedia/index.php?s=films_details&id_page=33&id_film=9 (Zugriff am 6.1.2013).

O.A., „Tisch Performance Studies. Graduate Program“, <http://performance.tisch.nyu.edu/page/program.html> (Zugriff am 4.7.2013).

O.A., „Tisch Performance Studies. What is Performance Studies?“, http://performance.tisch.nyu.edu/object/what_is_perf.html (Zugriff am 4.7.2013).

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: *Szenische Vorgänge sind nach Kotte hervorgehoben und konsequenzvermindert*, S. 19 der vorliegenden Arbeit.

Quelle: Andreas Kotte, *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*, Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau Verlag 2005, S. 46.

Abbildung 2: *Das indische Theater lässt sich in fünf Gruppen einteilen, die in einem ständigen Wechselverhältnis stehen*, S. 31 der vorliegenden Arbeit.

Quelle: Vgl. Farley P. Richmond/ Darius L. Swann/ Phillip B. Zarrilli (Hg.), „Introduction“, *Indian Theatre. Traditions of Performance*, Honolulu: University of Hawaii Press 1990, S. 1- 17, hier S. 10.

Abbildung 3: *Außenansicht und Innenansicht eines Kuttampalam*, S. 39 der vorliegenden Arbeit.

Quelle: Heike Moser, „Das Sanskrittheater Kūṭiyāṭṭam- eine kurze Einführung“, <http://www.uni-tuebingen.de/fakultaeten/philosophische-fakultaet/fachbereiche/aoi/indologie-vgl-religionswissenschaft/mitarbeiter/heike-moser/kutiyattam.html> (Zugriff am 28.1.2013).

Abbildung 4: *Hypothetisches Modell einer klassischen Kutiyattam- Aufführung*, S. 40 der vorliegenden Arbeit.

Quelle: Farley P. Richmond, „Kūṭiyāṭṭam“, *Indian Theatre. Traditions and Performance*, Hg. Farley P. Richmond/ Darius L. Swann/ Phillip B. Zarrilli, S. 87- 117, hier S. 102.

Abbildung 5: *Milavu- Trommler*, S. 46 der vorliegenden Arbeit.

Quelle: Heike Moser, „Das Sanskrittheater Kūṭiyāṭṭam- eine kurze Einführung“, <http://www.uni-tuebingen.de/fakultaeten/philosophische-fakultaet/fachbereiche/aoi/indologie-vgl-religionswissenschaft/mitarbeiter/heike-moser/kutiyattam.html> (Zugriff am 28.1.2013).

Abbildung 6: Kutiyattam- Tänzer mit Reisbart, S. 48 der vorliegenden Arbeit.

Quelle: Heike Moser, „Das Sanskrittheater Kūṭiyāṭṭam- eine kurze Einführung“, <http://www.uni-tuebingen.de/fakultaeten/philosophische-fakultaet/fachbereiche/aoi/indologie-vgl-religionswissenschaft/mitarbeiter/heike-moser/kutiyattam.html> (Zugriff am 28.1.2013).

Abbildung 7: *Kutiyattam- Tänzer, der sich vor seinem Auftritt schminkt*, S. 50 der vorliegenden Arbeit.

Quelle: Moser, Heike, *Mattavilāsa- Tag 1. Privates Feldforschungsmaterial* 2011, 00:03:50.

Abbildung 8: *Milavu- Trommler, der auf das heilige Feuer fixiert ist*, S. 51 der vorliegenden Arbeit.

Quelle: Moser, Heike, *Mattavilāsa- Tag 1. Privates Feldforschungsmaterial* 2011, 00:15:19.

Abbildung 9: *Pujari, der die Bühne weiht*, S. 51 der vorliegenden Arbeit.

Quelle: Moser, Heike, *Mattavilāsa- Tag 1. Privates Feldforschungsmaterial* 2011, 00:12:51.

Abbildung 10: *Zwei Männer halten ein rotes Tuch, welches als Vorhang fungiert*, S. 52 der vorliegenden Arbeit.

Quelle: Moser, Heike, *Mattavilāsa- Tag 1. Privates Feldforschungsmaterial* 2011, 00:27:24.

Abbildung 11: *Kutiyattam- Tänzer während der Aufführung*, S. 53 der vorliegenden Arbeit.

Quelle: Moser, Heike, *Mattavilāsa- Tag 1. Privates Feldforschungsmaterial* 2011, 00:32:16.

Abbildung 12: *Kutiyattam- Tänzer läutet die Glocke des Sanctum*, S. 54 der vorliegenden Arbeit.

Quelle: Moser, Heike, *Mattavilāsa- Tag 1. Privates Feldforschungsmaterial* 2011, 01:35:25.

Abbildung 13: *Kutiyattam- Tänzer auf der Bühne*, S. 65 der vorliegenden Arbeit.

Quelle: Invis Multimedia, *Kutiyattom. Balivadham* 2009, 00:02:27.

Abbildung 14: *Kutiyattam- Tänzer und –Tänzerin auf der Bühne*, S. 66 der vorliegenden Arbeit.

Quelle: Invis Multimedia, *Kutiyattom. Balivadham* 2009, 00:29:40.

Abstract

Die beiden kulturellen Erscheinungen Ritual und Theater mögen auf den ersten Blick nicht allzu viele Gemeinsamkeiten aufweisen. Während Theater- Aufführungen nämlich meist der Unterhaltung dienen und die Wirklichkeit in der Regel nicht drastisch beeinflussen, haben Rituale höhere Ziele; ihr Daseinsgrund ist vielmehr die Wirklichkeitsbeeinflussung. Sieht man jedoch näher hin, stellt sich relativ bald heraus, dass es schwieriger wird die beiden Erscheinungen voneinander zu unterscheiden als sie gleichzustellen. Bei beiden handelt es sich um Performanceformen, die Gemeinschaft konstituieren und mit Grenzen spielen. Genau diese Grenzen lassen sich nicht exakt feststecken. Die beiden Phänomene bedingen und beeinflussen einander und fließen immer wieder ineinander über. Als Grundlage dienen in dieser Arbeit einerseits die Ritualtheorie Victor Turners, andererseits die theaterwissenschaftlichen Ansichten Andreas Kottes. Im Zentrum des ersten Teils der vorliegenden Diplomarbeit stehen die definitorische Untersuchung von Ritual und Theater, sowie das Herausfiltern ihrer Unterschiede und Gemeinsamkeiten.

Den zweiten großen Teil dieser Arbeit bildet die Beschäftigung mit der indischen Tanztheaterform Kutiyattam. Das Theater Indiens ist geprägt durch viele facettenreiche Stile, die alle in einem Wechselverhältnis zueinander stehen. Besonders Religiosität und Ritualität sind feste Bestandteile der indischen Kultur. Kutiyattam bedeutet wörtlich übersetzt Zusammenspiel. Dieses Spiel findet auf mehreren Ebenen statt. Menschen verschiedener Kasten spielen zusammen Theater, Männer als auch Frauen. Ich interpretiere diesen Begriff auch noch in Hinsicht auf mein Interessensgebiet. Rituale und theaterale Elemente kommen miteinander in Kontakt und spielen zusammen.

Die Forschungsfrage, die in dieser Diplomarbeit behandelt wird, nämlich handelt es sich bei Kutiyattam um ein rituelles oder theatrales Phänomen, wird anhand zweier Kutiyattam- Aufzeichnungen untersucht. Die beiden Aufführungen variieren sehr voneinander. Während die eine einen starken rituellen Charakter aufweist, zeichnet sich die andere durch eine Theaterinszenierung im westlichen Sinne aus.

Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Barbara Mihola

Geburtsdatum: 12.03.1990

Geburtsort: Wien

Staatsbürgerschaft: Österreich

Ausbildung:

Seit Oktober 2008: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien

Juni 2008: Matura mit ausgezeichnetem Erfolg

2000-2008: Bundesgymnasium/ Bundesrealgymnasium GRG 21
Bertha von Suttner- Schulschiff, 1210 Wien

1996-2000: Henry- Dunant- Volksschule, 1210 Wien