

Tamilische
Geschichte(n)
aus Indien
und der
Welt

Von Liebe und Krieg



LINDEN-MUSEUM STUTTGART
Staatliches Museum für Völkerkunde



Von Liebe und Krieg

Tamilische Geschichte(n)
aus Indien und der Welt

Herausgegeben von
M. D. Muthukumaraswamy,
Georg Noack, Inés de Castro
und Lisa Priester-Lasch



LINDEN-MUSEUM STUTTGART
Staatliches Museum für Völkerkunde

SANDSTEIN VERLAG

Inhalt

பொருளடக்கம்

6 INÉS DE CASTRO
Vorwort

Einleitung அறிமுகம்

- 10 M. D. MUTHUKUMARASWAMY
GEORG NOACK
LISA PRIESTER-LASCH
Von Liebe und Krieg:
Tamilische Geschichte(n) aus Indien
und der Welt
- 22 FRÉDÉRIC LANDY
Tamil Nadu, eine Landschaft
der Gegensätze

Soziale Bewegungen சமூக இயக்கங்கள்

- 32 ARCHANA VENKATESAN
Tamilische *Bhakti*:
Lieder der Liebe und Sehnsucht
- 42 THOMAS LEHMANN
Die Tamil-Renaissance
- 50 THEODORE BASKARAN
Tamilische Gesichter des indischen
Unabhängigkeitskampfes
- 58 ULRIKE NIKLAS
Periyar und die Dravidische Bewegung
- 66 DENETH PIUMAKSHI VEDA ARACHCHIGE
ANTONYTHASAN JESUTHASAN
ALIAS SHOBASAKTHI
Krieg und Frieden – Perspektiven
zweier Künstler auf den Krieg in Sri Lanka
und die Migration ins Ausland

Alltag அன்றாட வாழ்க்கை

- 78 HÉLÈNE GUÉTAT-BERNARD
FLEUR SOUMER
Tamilische Küche
- 88 LISA PRIESTER-LASCH
»Du bist, was du trägst«:
Kleidung und Textilien
in Tamil Nadu
- 98 GABRIELE ALEX · JUSTUS WEISS
Gesundheit und Heilung
in Tamil Nadu

Kunst und populäre Kultur பிரபலமான கலாச்சாரமும் கைலகளும்

- 110 CHITRAVINA N. RAVIKIRAN
Tamilische Musik und karnatische
Musik im Laufe der Jahrhunderte.
Ein kurzer Überblick
- 118 CAROLINE JOHANNE LILLELUND
 Klänge von Tod und Gefahr:
Die beunruhigende *Parai*-Trommel
- 126 M. D. MUTHUKUMARASWAMY
Tamilisches Volkstheater
- 134 RAJAN KURAI KRISHNAN
Die Filmleinwand als kultureller Baldachin
- 144 ZOÉ E. HEADLEY
Tamilische Studiofotografie
- 154 ASHRAFI S. BHAGAT
Madras Art Movement:
Regionale Moderne von 1960 bis 2000

Religiöse Vielfalt மத வேறுபாடு

- 166 CRISPIN BRANFOOT
Buddhismus und Jainismus in der
tamilischen Kulturgeschichte
- 176 VIDYA DEHEJIA
Die Kunst der Cōḷa
- 186 UTE HÜSKEN
Navarāttiri: Die neun Nächte der Göttin
- 196 KOMBAI S. ANWAR
TORSTEN TSCHACHER
Tamilische Muslim*innen:
Kinder der Gewürzroute
- 206 ANAND AMALADASS
Tamilische Christen

Katalog கண்காட்சித் தொகுப்பு

Anhang பின்னிணைப்பு

- 278 Glossar
- 282 Bibliografie
- 285 Autor*innen
- 288 Impressum

M. D. MUTHUKUMARASWAMY
GEORG NOACK
LISA PRIESTER-LASCH

Von Liebe und Krieg: Tamilische Geschichte(n) aus Indien und der Welt

காதலும் போரும்:
தமிழ் வரலாறுகள்





Tamil*innen im Süden des indischen Subkontinents, auf Sri Lanka wie auch in Diasporagemeinschaften und vielfältigen sozialen und kulturellen Kontexten rund um die Welt sind auf vielerlei Weise miteinander verbunden, insbesondere durch eine gemeinsame Sprache – Tamil – und durch miteinander geteilte Erzählungen. Diese Geschichten, von denen einige in diesem Buch vorgestellt werden, haben gesellschaftliche Vorstellungen einer über dreitausend Jahre zurückreichenden tamilischen Sprache und Kultur verewigt.

Der Verlust und die Wiederentdeckung antiker literarischer Texte in Tamil, bekannt als *Caṅkam*-Literatur, spielten eine zentrale Rolle beim Entstehen dieser Vorstellungen und bestimmten vielerorts die politischen Entwicklungen.¹ Die *Caṅkam*-Literatur, ihre zentralen Themen und ihre oft oral weitergegebene Poetik, förderte die Selbstwahrnehmung vieler Tamil*innen, formte ihre Identitäten und half dabei, das Erbe der verschiedenen Perioden ihrer Geschichte zu verstehen. Dieses Buch trägt den Titel »Von Liebe und Krieg« als eine Referenz an die zwei wichtigsten Genres der *Caṅkam*-Literatur und versucht, tamilische Geschichte(n) auf nichtlineare, vielstimmige Weise aus vielfältigen Perspektiven zu erzählen.

◀ 1 Tiruvalluvar: Philosophischer Dichter der *Caṅkam*-Zeit und tamilische Kulturikone heute. Skulptur des Künstlers »Chandru« (G. Chandrasekaran, Tirunelveli, 2019). Foto: Dominik Drasow, Linden-Museum Stuttgart.

2 *Kuruṇchi*-Landschaft in den Kurangani Hills, Tamil Nadu. Foto: Prem Kumar, Chennai.

Tiṇai: Die inneren Landschaften der Poesie

Im legendären *Caṅkam*-Zeitalter teilte das antike Werk *Tolkāppiyam* die Künste in drei Kategorien ein: *Iyal* (Literatur), *Isai* (Musik) und *Nāṭakam* (Tanz und Theater). Die Themen der Künste wurden mit dem Begriff *Tiṇai* bezeichnet. Eine *Tiṇai* bildet eine ganze poetische Landschaft – bestehend aus Tageszeiten, Orten, Jahreszeiten, Blumen, Menschen, Gottheiten und Gesellschaftsformen. Von solchen Landschaften gibt es fünf: *Kuruṇchi* (Berglandschaft – assoziiert mit geheimer, vorehelicher Liebe), *Mullai* (Wälder und Weideland – Warten auf den Geliebten), *Marutam* (Felder und Ackerland – Streitigkeiten und Versöhnung der Liebenden), *Neytal* (Küsten – klagende Sehnsucht nach dem Geliebten in einer unerträglichen Situation langfristiger Trennung) und *Pālai* (Wüsten oder Ödland – Gefahr und Abenteuer des männlichen Helden). Weiter wird in zwei Varianten der *Tiṇai* unterschieden: *akam Tiṇai* (*Tiṇai* im »inneren Modus«) und *puṇam Tiṇai* (*Tiṇai* im »äußeren Modus«). Dabei kommen die fünf *Tiṇai* im inneren Modus in Gedichten über die Liebe zur Anwendung, während die entsprechenden *Tiṇai* im äußeren

Modus in philosophischen und moralisierenden Gedichten über Heldentum und Krieg auftreten. Die *Tiṇai*-Einteilung liefert kritische Werkzeuge zum Verständnis tamilischer Literatur, Musik und darstellender Kunst auf allen Ebenen der Kultur – traditionelle Folklore, klassische Elitekünste, zeitgenössische Populärkultur, kommerzielle und experimentelle Kunst. Fragte man, ob die Trennung von Liebenden nicht beispielsweise auch in einer Berglandschaft stattfinden kann, würde das *Tolkāppiyam* antworten, dass jedes menschliche Drama sich natürlich in jeder physischen Landschaft abspielen kann, dass aber die poetische Landschaft (*Tiṇai*) eines Gedichtes allein von dessen emotionalem Inhalt abhängt. Dies macht die *Tiṇai* zu inneren Emotionslandschaften, die auf äußere, physische Landschaften Bezug nehmen. Das System ist von großer Komplexität und verbindet zahlreiche Unterkategorien und wechselseitige Bezüge der Gegensätze *akam* (innerlich, befasst mit Liebe) und *puṇam* (äußerlich, befasst mit Krieg). Diese antike tamilische Poetik und ihre Sicht auf das Wissen über die Welt waren für die tamilische Gesellschaft jedoch bis zur Wiederentdeckung der *Caṅkam*-Literatur im 19. Jahrhundert nicht leicht zugänglich.

Die Wiederentdeckung der antiken Tamil-Literatur und ihre Auswirkungen

Die unablässigen Bemühungen von U. V. Swaminatha Iyer (1855–1942), alte Texte klassischer Tamil-Literatur über einen Zeitraum von fünf Jahrzehnten zu suchen, zu sammeln, herauszugeben und zu veröffentlichen, führten zur Wiederentdeckung der *Caṅkam*-Literatur. U. V. Swaminatha Iyer veröffentlichte über 90 Bücher und sammelte fast 3000 Manuskripte im Laufe seines Lebens. Seine Arbeit, gemeinsam mit der Arbeit von C. W. Damodaram Pillai (1832–1901) motivierte zahlreiche weitere tamilische Gelehrte, frühe literarische Werke in Tamil zu suchen, zu sammeln und erstmals gedruckt herauszugeben. Der so entstandene Korpus der wiederentdeckten Texte führte zu Diskursen über die Einzigartigkeit tamilischer Kultur und die Bedeutung des literarischen Erbes in tamilischer Sprache – eine Bewegung, die als »Tamil-Renaissance« bekannt wurde. Die Poetik der *Caṅkam*-Literatur und ihre Klassifikationen als *aham* (innerlich) und *puṇam* (äußerlich) in binärer, sich wechselseitig formender Beziehung, erwachten mit U. V. Swaminatha Iyers Veröffentlichungen

3 *Marutam*-Landschaft bei Theni, Tamil Nadu. Foto: Seekan Paul, Villupuram, Tamil Nadu.



Puṛaṇānūru (1894) – *puṛam*-Dichtung, die die Ethik des Krieges und der Tapferkeit zelebriert, und *Ainkuṛunūru* (1903) – *akam*-Dichtung, die die Nuancen der Liebe beschreibt, zu neuem Leben. Die Wortführer der aufkommenden Dravidischen Bewegung² ließen in ihren Reden schnell die im *Puṛaṇānūru* beschriebene Tapferkeit tamilischer Männer und Frauen (vor allem der Mütter) einfließen. Dichter*innen und Wissenschaftler*innen entdeckten den Reichtum der Liebeslyrik des *Ainkuṛunūru*. Über die Zugänglichkeit des tamilischen literarischen Erbes für nachfolgende Generationen hinaus lieferten U. V. Swaminatha Iyers Veröffentlichungen der *Caṅkam*-Literatur und der klassischen Tamil-Epen die Kernkonzepte, die tamilische Identitäten heute zumeist ausmachen.

Ein weiterer wichtiger Meilenstein tamilischer Geschichte(n) war die Veröffentlichung des Buches *A Comparative Grammar of the Dravidian or South Indian Family of Languages* von Robert Caldwell im Jahr 1856. Caldwell zeigte darin, dass die südindischen Sprachen eine eigenständige Sprachfamilie bildeten, verschieden von den indoarischen Sprachen, zu denen die meisten nordindischen Sprachen einschließlich des Hindi zählen. Während Sanskrit den Prototyp der indo-

arischen Sprachen bildete, bewies Caldwell, dass Tamil die Urform der südindischen Sprachen wie Telugu, Malayalam, Kannada und Tulu war. Obwohl das Wort »*Dravida*« als Bezeichnung für den Süden des indischen Subkontinentes bereits in zahlreichen alten Texten vorkam, war es Caldwell, der die Sprachfamilie als »dravidische Sprachen« bezeichnete. Dies wiederum nährte die Vorstellungen subnationalistischer politischer Bestrebungen, nachdem Indien unabhängig geworden war. Der politische Diskurs war stark geprägt vom Dualismus zwischen Nordindien und Südindien und dem Aufzwingen von Hindi als Verkehrssprache gegenüber dem Versuch, das Tamil zu bewahren, was zugleich den Aufstieg der Dravidischen Bewegung vorantrieb. Hierzu lieferte Caldwells Buch die theoretische Grundlage. Nach der Wiederentdeckung der *Caṅkam*-Literatur und dem Aufstieg der Dravidischen Bewegung zur Macht wurde 2004 ein weiterer Höhepunkt erreicht, als Tamil als erste Sprache in Indien offiziell – noch vor Sanskrit – den gesetzlichen Status einer »klassischen Sprache« erhielt. Dabei erfüllte die Sprache drei Kriterien: einen nachweisbar frühen Ursprung, eine eigenständige Überlieferung und einen umfangreichen Korpus alter Literatur.

- 4 *Marutam*-Landschaft bei Madurai, Tamil Nadu.
Foto: Prashanth Swaminathan, Chennai.



- 5 *Mullai*-Landschaft bei Kolukkumalai, Tamil Nadu.
Foto: Siva Prasad B., Vembanoor, Kanyakumari, Tamil Nadu.

Wiederentdeckung, Wiederbelebung, Nacherzählung und Innovation in den Künsten

Im historischen Verlauf der Wiederentdeckung der *Caṅkam*-Literatur während der Tamil-Renaissance, die zum Aufstieg und schließlich zur Herrschaft der Dravidischen Parteien in Tamil Nadu führte, gibt es eine Überschneidung mit der Zeit des indischen Unabhängigkeitskampfes, der 1947 zur Erlangung der Unabhängigkeit führte. Für die Wiederentdeckung und Wiederbelebung der Künste spielte auch dieser nationale Aufbruch eine entscheidende Rolle. Im Rahmen der aufsteigenden indischen Unabhängigkeitsbewegung suchte Rukmini Devi Arundale (1904–1986) nach traditionellen Tanzformen Indiens und widmete ihr Leben deren Wiederbelebung. Als Tänzerin und Choreografin belebte sie *Satir*, den traditionellen Tanz tamilischer Tempeldienerinnen (Devadasis) und etablierte ihn als klassischen indischen Tanz *Bharata Nāṭyam*. U. V. Swaminatha Iyers Veröffentlichung des alttamilischen Epos

Cilappatikāram, das detaillierte Schilderungen früher Musik enthält, löste eine Bewegung zur Rekonstruktion von *Tamil Isai* als »ursprünglich-tamilischer« Musik aus. Gleichzeitig entwickelte sich die klassische karnatische Musik aus der alten *Paṇisai* und wurde für anspruchsvolle Konzerte und Festivals auf den Bühnen von Madras (heute Chennai) angepasst.

Auf der Suche nach Ausdrucksformen indischer Identität in ihrer Kunst begannen südindische Künstler*innen ihre Suche nach einem authentischen modernen Ausdruck, der im kulturellen Erbe der Region verwurzelt sein sollte. Das *Madras Art Movement* eröffnete künstlerische Dialoge und Verhandlungen zwischen regionalen bildenden Künsten und Formen der westlichen Moderne. Das tamilische Kino hingegen ging von Nacherzählungen der mündlich überlieferten Geschichten, Legenden und Mythologien dazu über, Erzählungen des antikolonialen Kampfes der indischen Unabhängigkeitsbewegung darzustellen und die von der Dravidischen Bewegung geforderten sozialen Reformen politisch zu propagieren.

Tamilische *Bhakti*: Lieder der Liebe und Sehnsucht

தமிழ் பக்தி:
காதலும் காதல்
ஏக்கப்பாடல்களும்



Ab der Mitte des sechsten Jahrhunderts entwickelte sich im tamilischsprachigen Südindien eine bedeutende religiöse und literarische Wende, die rückblickend als *Bhakti*-Bewegung¹ bezeichnet wird. In den Händen einiger außergewöhnlicher Dichter*innen wurde *Bhakti* zu einer intimen, ekstatischen Erfahrung des erkennbaren und beschreibbaren Göttlichen, das in lokalen Schreinen verehrt wurde. So ging es in der tamilischen *Bhakti* ebenso sehr darum, Gott erfahrbar zu machen, wie es darum ging, sich in seinen Orten, die sich über die tamilische Landschaft ausbreiteten, zu entfalten und diese zu feiern. Die Dichter*innen übernahmen in kreativer Weise die *Caṅkam*-Dichtung von *akam* (privat) und *puṛam* (öffentlich), um einen Gott zu beschreiben, der König und Liebhaber, transzendent und immanent und in seinem Sein gleichzeitig gegenwärtig und abwesend ist. Die Stärke der *Bhakti*-Dichtung wurzelt in den kraftvollen Fähigkeiten der Dichter*innen, direkte Erfahrungen mit dem Göttlichen zu beschreiben und andere Anhänger*innen in diese Erfahrung mit hinein zu nehmen.

Die Ālvār und die Nāyaṇmār

Die Gründungsperiode der tamilischen *Bhakti* (6. bis 9. Jahrhundert n. Chr.) wurde von śivaitischen und viṣṇuitischen Dichter*innen bestimmt, die das Land bereisten und Lobpreisungen Śivas und Viṣṇus sangen. Die Śivait*innen bezeichnen ihre Gründerfiguren als die *Nāyaṇmār* (Führer), während die Viṣṇuit*innen sie *Ālvār* (die Versunkenen) nennen.

Die tamilischen Śivait*innen erwähnen 63 *Nāyaṇmār*, aber nicht alle von ihnen waren Dichter*innen oder überhaupt historische Persönlichkeiten. Die bedeutendsten unter ihnen sind Appar, Campantar und Cuntarar, die als die Begründer des tamilischen *Śivaismus* gelten. Ein sehr prominenter śivaitischer Dichter, Māṇikkavācakar (spätes 9. Jahrhundert), ist in dieser Liste der 63 *Nāyaṇmār* nicht enthalten. Die Gedichte der śivaitischen *Bhakti*-Dichter*innen sind in einem zwölfbändigen Werk, dem *Tirumuṟai* (»heiliges Werk«),

zusammengetragen. Darin werden die Gedichte von Appar, Campantar und Cuntarar gemeinsam als *Tēvāram* bezeichnet und umfassen die ersten sieben Bücher des *Tirumuṟai*. Māṇikkavācakars zwei lange Kompositionen – *Tiruvācakam* und *Tirukkōvaiyār* – bilden das achte Buch. Die Śivait*innen zählen eine Frau, Kāraikkālammaiṃyār, zu ihren 63 *Nāyaṇmār*; ihre vier Gedichte sind im elften Buch des *Tirumuṟai* enthalten.

Die tamilischen Viṣṇuit*innen verehren zwölf Dichter*innen, die *Ālvār* genannt werden. Ihre Gedichte sind in einem vierbändigen Text *Nālāyira Divya Prabandham* (»Göttliche Sammlung der Viertausend«) zusammengestellt. Die frühesten *Ālvār* sind die abstrakt benannten Poykai (See), Pēy (Geist), Pūtam (Dämon) und Tirumāḷicai, der nach seiner Heimatstadt benannt wurde. Der wichtigste der *Ālvār*-Dichter ist Śaṭṭhakōpaṇ, der als Nammālvār (»unser *Ālvār*«) bekannt wurde. Er hat mehr als ein Viertel der Verse zum *Divya Prabandham* beigesteuert, darunter seine gewaltige *Tiruvāymoli* (»heilige Rede«), die die tamilischen Viṣṇuit*innen als den tamilischen Veda² preisen. Die Dichterin Kōtai, im Volksmund bekannt unter ihrem Beinamen *Āṇṭāl* (»sie, die herrscht«), ist die einzige weibliche *Ālvār*.

Die śivaitischen drei: Appar, Campantar und Cuntarar

Appar (eigentlich: Tirunāvukkaracar), Campantar (eigentlich: Tiruñāṇacampantar) und Cuntarar lebten zwischen dem sechsten und achten Jahrhundert und werden zusammen als die *Mūvar* (»die Drei«) bezeichnet. Während Appar und Campantar annähernd Zeitgenossen waren, sind es bei Cuntarar fast zwei Jahrhunderte, die ihn von den anderen trennen. Alle drei Dichter sind eng mit bedeutenden Königshäusern verbunden – Appar mit einem Pallava-König, Campantar mit einem Pāṇṭiya-König und Cuntarar mit einem Cēra-König –, was auf die Bedeutung der königlichen Schirmherrschaft bei der Etablierung des *Śivaismus* im Land verweist, das zu dieser Zeit von jainistischen und buddhistischen Gemeinschaften dominiert war. Appar und Campantar, als frühe Pioniere des tamilischen *Śivaismus*, polemisieren in ihren Gedichten gegen konkurrierende Religionsgemeinschaften. Zum Beispiel spricht Appar in seinen Gedichten oft davon, es zu bereuen, ein Jain gewesen zu sein, bevor er von seiner Schwester zum *Śivaismus* bekehrt wurde, während Campantar in jedem Liederzyklus mindestens eine Strophe dafür reserviert, die Buddhisten und Jains zu verurteilen. Zum Beispiel singt Campantar in III.297.4:



2 Campantar. Prozessionsstatue aus der Zeit der Cōḷa-Dynastie, ca. 10.–12. Jahrhundert. Bronze, Höhe: 43 cm, Linden-Museum Stuttgart, Inv.-Nr. SA 33588 L. Foto: Dominik Drasow.

Mit Araṇ von Ālavāy an meiner Seite,
werde ich leicht besiegen
jene blinden Narren mit Namen wie
Candusena, Indusena, Dharmasena,
den dunklen Kandusena und den Kanakasena,
die wie Affen umherstreifen und weder
gutes Tamil noch die Sanskrit-Sprache kennen.
(Peterson 1991: 278)

Der Vers veranschaulicht viele der Themen, die die śivaitische *Bhakti*-Poesie beleben: die Schaffung von festen Orten der Intimität zwischen Gott und den ihn Verehrenden und die harsche Polemik gegen die mächtigen buddhistischen und jainistischen Religionsgemeinschaften, die als unzivilisiert, ungebildet und verblendet abgelehnt werden. Für den Dichter ist Śiva, der im Tempel von Ālavāy immanent ist, keine ferne, transzendente Gottheit, sondern ein Gefährte, der den Dichter

befähigt, seine Gegner zu besiegen und so die Überlegenheit des śivaitischen Pfades zu belegen. Während Campantar seine vernichtende Kritik nach außen richtet, ist Appar eher selbstironisch und beklagt seine Vergangenheit als Jain-Mönch. Zum Beispiel sagt er in IV.39.1:

O Gott, der den Irrglauben durchstoßen hat
der mich befahl
als ich mich den Jains anschloss
und ein übler Mönch wurde!
Oh helle Flamme, himmlisches Wesen
der du als der reine Pfad dastehst,
Stier unter den Unsterblichen,
Honig, der in Tiruvaiyāru residiert!
Ich wandere als dein Diener,
deine Füße verehrend und besingend.
(Peterson 1991: 286)

Hier durchbricht die namenlose, transzendente Gottheit den Irrglauben des Dichters und wird gleich am lokalen Schrein von Tiruvaiyāru nahbar und zugänglich. Der Dichter begnügt sich jedoch nicht damit, an einem Ort verwurzelt zu bleiben, sondern wandert den Lobpreis Śivas singend umher, so dass das Land der Tamil*innen, das er so gut kennt, zur Heimat Śivas wird.

Appar ist nicht allein in seinem Wunsch, das Land der Tamil*innen zur Heimat Śivas zu machen. Die *Mūvar* sangen insgesamt 275 Orte zur Heiligkeit, von denen 269 heute südindische Tempel sind. Besonders verbunden war Cuntarar mit Śiva im Tempel von Tiruvārūr in der fruchtbaren Kaveri-Region, wo er der Legende nach dem Gott zusammen mit seiner ersten Frau Paravai diente. Als er jedoch Tiruvorriyūr weiter nördlich besuchte, verliebte er sich in eine andere Frau, die er ebenfalls heiratete. Allerdings geschah dies unter der Bedingung, dass er sie und diesen Tempel niemals verlassen dürfe. Bald darauf brach Cuntarar, getrieben von den Erinnerungen an Ārūr, sein Versprechen und versuchte, dorthin zurückzukehren. Auf dem Weg dorthin wurde er mit Blindheit geschlagen. Viele Gedichte von Cuntarar sprechen ergreifend von seinem Kummer, von seiner tiefen Verbundenheit mit dem Gott von Ārūr und dem Schmerz der Trennung von ihm. In Cuntarars Gedichten ist Śiva ein Freund, Genosse und Gefährte, mit dem er schimpft, den er anfleht und mit dem er verhandelt. In einem Zyklus von Versen prangert Cuntarar Śiva dafür an, dass er ihm das Augenlicht geraubt hat, indem er einen bekannten Segensspruch – Mögest du lange leben – sarkastisch als Refrain verwendet:

1 Māṇikkavācakar. Prozessionsstatue aus der Zeit der Cōḷa-Dynastie, ca. 10.–12. Jahrhundert. Bronze, Höhe: 54 cm, Linden-Museum Stuttgart, Inv.-Nr. SA 33908 L. Foto: Dominik Drasow.

Du magst in Arur wohnen, zu dessen Hainen
Anṛil-Vögel jeden Tag schwärmen!
 Was kümmert es dich, wenn dein Diener,
 der dir unermüdlich Loblieder singt,
 sich an dich klammert wie ein Kalb
 an das nährend Euter der Kuh,
 sein Augenlicht verliert, in die Berge läuft,
 in eine Grube fällt?
 Mögest du leben, lange leben, Herr!
 (Peterson 1991: 311)



- ☀ 3 Tirumalīcai. Detail einer Skulptur des Künstlers Vidyashankar Sthapathi (*1938), ein Mitglied des Madras Art Movement. 1981, Kupferblech, Bronze- und Eisenteile. Höhe: 92,8 cm. Linden-Museum Stuttgart, Inv.-Nr. SA 07007. Foto: Dominik Draschow.

Zwei viṣṇuitische Dichter: Tirumalīcai und Nammālvār

Einer der frühen *Ālvār*-Dichter ist Tirumalīcai (ca. 7. Jahrhundert), der wahrscheinlich aus der gleichnamigen Stadt stammte, die heute ein Vorort von Chennai ist. Wir wissen nicht viel über sein Leben, obwohl die Legende erzählt, dass er durch *Pēy Ālvār* in den Viṣṇuismus eingeführt wurde. Er verfasste zwei Gedichte, das *Tiruccanta Viruttam* (120 Verse) und das *Nāṇmukaṇ Tiruvantānti* (96 Verse), die beide im *Nālāyira Divya Prabandham* enthalten sind. Er ist berühmt für seine Weigerung, dem lokalen König von Kanchi durch seinen Gesang zu huldigen, was seine Verbannung zur Folge hatte. Sein Schicksal akzeptierend, bat er Viṣṇu im örtlichen Tempel, ihm in sein Exil zu folgen. Aus Liebe zu seinem Verehrer willigte Viṣṇu ein und erhielt damit den Titel *Coṇṇa Vaṇṇam Ceyta Perumāḷ* (der große Gott, der tat, was ihm gesagt wurde). Auch wenn sie historisch nicht belegbar sind, drücken solche Geschichten die symbiotische, sich gegenseitig aufrechterhaltende Beziehung zwischen Gott und Gottgeweihtem aus, die den Kern der tamilischen *Bhakti*-Erfahrung ausmacht.

- ☀ 4 Der *Coṇṇa Vaṇṇam Ceyta Perumāḷ* Tempel. Foto: Archana Venkatesan.



- ☀ 5 Nammālvār. Bronzefigur, ca. 14.–17. Jahrhundert, Höhe: 11 cm. Privatleihgabe. Foto: Dominik Draschow.

Obwohl *Nammālvār* einer der späteren Dichter der tamilischen viṣṇuitischen Tradition ist, war er der bei weitem einflussreichste *Ālvār*. Seine vier Kompositionen, vor allem das 1102-verseige *Tiruvāymoḷi*, werden von den tamilischen Viṣṇuit*innen als der tamilische Veda verehrt; das *Tiruvāymoḷi* wird mindestens seit dem 11. Jahrhundert fast ununterbrochen kommentiert. Über den Dichter Śaṭhakopan wissen wir nicht viel, außer dass er aus dem tiefen Süden, aus der Region um den Fluss Tamiraparani, stammte. Aus dem Titel *Māraṇ*, den er in seinen Gedichten verwendet, können wir schließen, dass er in irgendeiner Weise mit den Pāṇṭiya-Königen verbunden war, die diese Region um die Mitte des 9. Jahrhunderts regierten. Trotz Śaṭhakopans Status als Gründungsfigur der tamilischen viṣṇuitischen Traditionen zeugt sein Titel »unser *Ālvār*« (Nammālvār) von der intimen Beziehung, mit der ihm innerhalb dieser Gemeinschaft begegnet wird.

Wie den śivaitischen *Mūvar* geht es auch dem Nammālvār darum, Viṣṇu an lokalen heiligen Orten zu etablieren und dadurch den transzendenten höchsten Gott seinen Anhänger*innen zugänglich zu machen. Er singt von insgesamt 33 irdischen Stätten, die alle im Land der Tamil*innen gelegen sind. Zusätzlich zu diesen äußeren heiligen Stätten nimmt Nammālvār Viṣṇu auch in sein Herz auf und zieht damit eine Parallele zwischen dem Gott im Außen und dem Gott im Inneren:

Wundersamer Nārāyaṇa, Hari, Vāmaṇa
 lebt in meinem Herzen und in Tirukkaṭṭāṇam
 wo der Klang des Veda
 durch Haine von Kalpaka-Bäumen widerhallt.
 (Tiruvāymoḷi VIII.6.10)
 (Venkatesan 2020: 267)

Im obigen Vers sehen wir, wie Nammālvār, in einem für viele *Bhakti*-Dichter*innen charakteristischen Zug, multiple Äquivalenzen aufstellt, um das Paradoxon eines Gottes aufzulösen, der sowohl fern als auch nah ist. Viṣṇu ist transzendent in seinen Aspekten Nārāyaṇa und Hari, immanent wie ein *Avatāra* (physische Manifestation Viṣṇus, hier: Vāmana) und doch ganz nah, da er im Herzen der Dichterin und im Tempel von Tirukkaṭṭāṇam wohnt.

Zwei Frauen: Karaikkālammaiṃyār und Kōtai-Āṇṭāḷ

Die beiden Dichterinnen der śivaitischen und viṣṇuitischen Tradition sind durch etwa drei Jahrhunderte voneinander getrennt. Während Karaikkālammaiṃyār (ca. Mitte des 6. Jahrhunderts) eine der frühesten *Bhakti*-Dichterinnen ist, verfasste Kōtai-Āṇṭāḷ (ca. Mitte des 9. Jahrhunderts) ihre Werke wahrscheinlich während einer späteren Phase des viṣṇuitischen *Bhakti*. Wir wissen wenig über beide Frauen, doch was wir wissen, ist eingebettet in Legenden und Hagiografien. Beide Geschichten verweisen jedoch auf eine grundlegende und allgegenwärtige Spannung zwischen den Pflichten einer Frau gegenüber ihrer Familie und ihrem unablässigen Wunsch, Gott zu dienen.

Tamilische Küche

தமிழ் உணவு





2 Fischmarkt. Foto: SITA-Kulturzentrum, Pondicherry.

Essen ist ein wichtiger Teil der Kultur (Srinivas 2011). Dieser Artikel befasst sich mit Essen in Pondicherry und bietet einen Rahmen und Kontext für das Verständnis der in der Ausstellung gezeigten Objekte und Fotografien zur tamilischen Küche. Er beruht auf Interviews mit zwei Frauen aus dem Sita-Kulturzentrum in Pondicherry, die an der Entwicklung der Ausstellung zur tamilischen Küche beteiligt waren.

Das Land der Tamil*innen zeichnet sich durch drei Landschaften aus: Küsten, Ebenen und Bergland. Sie verfügen über je eigene kulinarische Besonderheiten. Charakteristisch für die Küche der Küstenstadt Pondicherry sind Fischgerichte (für Nicht-Vegetarier), insbesondere *Meen Kozhambu*, ein Fischcurry mit Tamarinde und Tomaten, das typisch für die ganze Coromandel-Küste ist. Die Vielfalt der Esskulturen wird auch durch ländliche oder städtische Kontexte, die verschiedenen Kastengemeinschaften, Religionen und natürlich auch die sozialen Schichten weiter differenziert.

1 Marktstand mit Gewürzen, Hülsenfrüchten, Reis und anderen Lebensmitteln in Pondicherry. Foto: SITA-Kulturzentrum, Pondicherry.

Die in Indien weit verbreitete Vorliebe für eine überwiegend vegetarische Ernährung ist eng mit der Kastenidentität und auch mit politischen Diskursen verbunden. Vorstellungen von Reinheit und Unreinheit sowie die spezifische Kategorisierung von Lebensmitteln, die sich aus den alten, klassischen Schriften des Hinduismus ableiten, dienen einerseits der sozialen Dominanz der oberen Kasten über die unteren Kasten und die sogenannten Unberührbaren und sind andererseits Mittel der spirituellen Selbstdisziplinierung.

Obwohl jede Familie ihre eigenen Rezepte bewahrt, kochen die Menschen auch Gerichte mit verschiedenen Einflüssen: Pondicherry ist durch die Nähe zu der Stadt Auroville und den französischen Einfluss kosmopolitisch geprägt.

Die tamilische Küche: Eine materielle Grammatik, eingeschrieben in ein kulturelles Modell

Die Einteilung der Mahlzeiten beruht auf einer Grammatik der Mahlzeiten und Zutaten.

Das Frühstück besteht aus einem oder mehreren Gerichten und einem heißen Getränk wie Tee oder Kaffee, zumeist mit Milch. Ein typisches Gericht sind *Idli* (Idli), kleine gedünstete Klöße. Dafür lässt man einen aus Reis und eingeweichten, gemahlene Linsen hergestellten Teig über Nacht gären. Morgens wird er noch einmal gemischt und gesalzen, dann in kleinen Formen gedämpft. *Idli* werden mit der Linsen-Gemüsesoße *Cāmpār* (Sambar) und verschiedenen Chutneys gegessen, etwa Tomaten-, Kokosnuss- und Zwiebel-Chutneys mit Erdnüssen. *Idli* werden oft auch in kleinen Straßenküchen gekauft.

Der Tag wird oft durch Teepausen unterbrochen, zu denen man Tee mit süßer Milch und Gewürzen wie Ingwer, Kardamom, Pfeffer und Nelken trinkt.

Das Mittagessen kann zu Hause oder am Arbeitsplatz gegessen werden. Da oft keine Kantinen vorhanden sind, aus wirtschaftlichen Gründen und da viele Menschen lieber hausgemachte Speisen essen, kochen die Frauen bereits morgens das Mittagessen, das sich in stapelbaren Behältnissen leicht transportieren lässt. Es besteht oft aus weißem Reis mit einer Soße wie *Kōlampu* (kozhambu) und weiteren Beilagen, wie etwa *Pōriyal* (Poriyal), einem Gemüsegericht. Frauen bevorzugen oft die Einfachheit des »Variety Rice«, der bereits gewürzt ist und daher ein eigenständiges Gericht dar-



3 Thali: Alle Bestandteile einer Mahlzeit werden oft auf einem Edelstahlteller angerichtet. Foto: Olaf Krüger.

stellt. Es gibt viele Sorten davon, zum Beispiel mit Tomate, Tamarinde, Curryblättern, Zitrone oder einfach mit Joghurt.

Am späteren Nachmittag ist es Zeit für *Tiffin*, eine Art Snack oder Abendessen, je nach Konsistenz und Uhrzeit. Es besteht aus Tee oder Kaffee mit süßer Milch und, falls später noch ein Abendessen zu Hause eingeplant ist, aus einer Kombination von *Idli* und *Tōcai* (Dosai) – dünnen Pfannkuchen aus dem gleichen Teig wie die *Idli* – mit *Cāmpār*. Wenn unterwegs gerastet wird, werden an Straßenküchen frittierte Snacks wie *Pajjika!* und *Pakkōṭākkā!* (*Bajji*, *Pakodas* – frittiertes Gemüse in einem Kichererbsenteig) angeboten. Die Stadt wird von kleinen, bunten Karren belebt, die als Straßenrestaurants dienen und nach Einbruch der Dunkelheit beleuchtet werden.

Zum Abendessen schließlich kommen, je nach Laune und Zeit der Hausherrin, die Reste des Mittagessens auf den Tisch, alternativ *Tōcai* mit einer Sauce oder eine vollständige, neu gekochte Mahlzeit.

4 Essen zum Diwali Fest. Foto: SITA-Kulturzentrum, Pondicherry.





5 *Kirāy* Blattgemüse: Arai, Siru, Murukatan, Manta, Kali, Moulei. Foto: SITA-Kulturzentrum, Pondicherry.

Der tägliche Rhythmus der Mahlzeiten wird oft durch die Feste unterbrochen, die alle Religionsgemeinschaften auf eigene Weise feiern. Jeder dieser glücksverheißenden Tage verlangt nach besonderen kulinarischen Komponenten. Die Rezepte dafür sind oft aufwändig und werden mit teuren Zutaten wie *Ney* (Butterschmalz) oder Trockenfrüchten zubereitet. Gleichzeitig ist Essen nicht nur eine kulinarische Komponente solcher Feste, sondern auch Teil von Ritualen, in denen es den Göttern geopfert wird, indem man es

ihnen als Speise serviert (im *Viṣṇuismus*) oder sie damit übergießt (im *Śivaismus*). Essen tritt auch aus den Göttern als Gnadengabe (Tamil: *Piracatam*) hervor und kehrt so zu den Gläubigen zurück, die ihm reinigende, glückverheißende und gesundheitsfördernde Eigenschaften zuschreiben.

Auch Familien, die keine Vegetarier sind, essen nicht täglich Fleisch oder Fisch. Eine Ausnahme sind Fischerfamilien, für die Fisch und Meeresfrüchte zum Alltag gehören, und muslimische Familien, bei denen auf tägliche Fleischmahlzeiten besonderer Wert gelegt wird. Für die meisten Menschen ist der Gruß mit der Frage verbunden, was man gegessen hat. Muslim*innen und Christ*innen erwähnen oft stolz, dass sie Fleisch gegessen haben, besonders, wenn sie einer ärmeren Familie angehören. Bei Hindu-Familien, die keine Vegetarier sind, gibt es Fleisch, auch aus Kostengründen, vor allem sonntags und, falls etwas übrig bleibt, auch noch am Montag. Der sonntägliche Fleischverzehr zeigt sich auch in der Stadt, wo es dann vor den Metzgereien lange Schlangen gibt. Der Verzehr von Blattgemüse, *Kirāy*, wird oft als Ersatz für Fleisch angesehen, kann aber, je nach sozialer Gruppe, auch durch Ei oder Trockenfisch ergänzt oder mit diesem zusammen zubereitet werden. *Kirāy* können angebaut oder wild sein, aus Gärten oder dem Gartenbau-Gürtel der

6 Gemüsemarkt. Foto: SITA-Kulturzentrum, Pondicherry.



Stadt stammen. Für die Mittelschicht sind sie Gegenstand neuen Denkens über gesündere Ernährung, auch im Kontext der mit der Übertragung von Covid-19 verbundenen Ängste. Menschen aus der Unterschicht ignorieren sie jedoch vielleicht, da *Kirāy* zwar günstig sind, aber zu sehr mit Zeiten der Knappheit in Verbindung gebracht werden. Das Wissen über die Eigenschaften von *Kirāy* ist in der Bevölkerung ungleich verteilt: Männer kennen einige davon, weil sie oft diejenigen sind, die auf dem Markt einkaufen. Sie sind jedoch kaum mit den Zubereitungsmethoden vertraut. Das Wissen darüber wird von den Großmüttern an die Töchter und Enkelinnen weitergegeben – vorausgesetzt, diese sind interessiert. Das ist nicht immer der Fall, denn die jüngeren Generationen bevorzugen einen globalisierteren Ernährungsstil, der oft aus Fertiggerichten besteht und mit den großen Marken assoziiert wird, die als Symbol der Urbanität und Modernität erscheinen (Staples 2014).

Der Akt des Essens als Beziehung zwischen Mensch und Umwelt, Körper und Seele

Ohne dass der Mensch sich dessen unbedingt bewusst ist, antwortet der Akt des Essens auf dreierlei Bedürfnisse (Sujatha 2015): Zum einen geht es um das Wohlbefinden des Menschen und sein körperliches Bedürfnis nach Nahrung. Essen wird aber auch als Heilmittel betrachtet, und das Wissen um seine heilende Wirkung wird oft von Männern und Frauen geteilt. Es sind jedoch meist allein die Frauen, die über das Wissen um die richtige Zubereitung verfügen, denn bestimmte *Kirāy* verlieren ihre gesundheitsfördernden Eigenschaften oder werden sogar schädlich, wenn sie nicht richtig zubereitet werden. Es gibt Überschneidungen zwischen solchen Blättern, die als *Kirāy* gegessen werden, und solchen, die als *Mulikai*, Heilkräuter, Verwendung finden.

Viele Einwohner von Pondicherry raten je nach Jahreszeit zu bestimmten Kombinationen von Lebensmitteln, die auf den diesen zugeschriebenen Qualitäten beruhen und auch im Zusammenhang mit Vorstellungen von Wärme und Kühle stehen, die sie im Körper hervorrufen. Konzepte von Krankheit sind sowohl im volkstümlichen als auch im Verständnis der Gelehrten eng mit der Ernährung verbunden (Sujatha 2015). Viele Gewürze werden sowohl aufgrund ihres Geschmacks verwendet als auch aufgrund ihrer oft vielfältigen heilenden Eigenschaften. Zum Beispiel werden Frauen nach der Geburt eines Kindes mit Pfeffer ge-



7 Gemüse: Moringa, flache Bohnen, Schlangenhaargurke, Schwammkürbis, Flaschenkürbis, Chayote, Auberginen, Bitterkürbis, Rettich, Okra. Foto: SITA-Kulturzentrum, Pondicherry.



8 Gewürzpulver: Kurkuma, Kreuzkümmel, roter Chili, Koriander, Hähnchen-Masala, Fisch-Masala. Foto: SITA-Kulturzentrum, Pondicherry.

Klänge von Tod und Gefahr: Die beunruhigende *Parai*-Trommel

மரண, அபாய
ஒலிகள்:
பதட்டமான பறை
மேளம்





2 Trommler vor dem Haus eines verstorbenen Bauern. Foto: Caroline Johanne Lillelund.

»Thakata, thakata, thakata, thak«. Der scharfe, treibende Klang der Trommeln durchdringt die Luft. Er verkündet einen Tod im Dorf. Ein alter Bauer ist gestorben. Vor dem Haus des Verstorbenen trommeln drei Männer und ein Junge energisch. Sie stehen sich gegenüber und bewegen sich in tanzähnlichen Bewegungen hin und her, wobei sie ihre flachen, kreisförmigen Trommeln zwischen linkem Arm und Brust eingeklemmt halten. Sie sind barfuß. Der Schweiß läuft ihnen von der Stirn. Der Klang ist ohrenbetäubend laut. Die Trommler halten inne, und die Erwachsenen gehen zur Seite, rauchen eine Zigarette und trinken ein paar Schlucke billigen Schnaps. Dann machen sie weiter. Im Haus wird der Leichnam des Toten gewaschen und für die Beerdigung vorbereitet, dann wird er auf eine mit Blumen und Bananenblättern geschmückte Bambusbahre gelegt. Wenn die reine Männerprozession zum Begräbnisplatz beginnt, gehen die Trommler voraus. Erst wenn die Leiche unter der Erde liegt, hören sie auf zu trommeln und beginnen, um ihre Bezahlung zu kämpfen.

In der Gegend um Tharangambadi (Tranquebar) in der Nähe von Karaikal an der südindischen Ostküste ist die Praxis des Trommelns zu Bestattungen noch lebendig. Bei meinem ersten Besuch im Jahr 2007 wandten sich die Angehörigen eines Verstorbenen sofort an den Dorf-Vettiyan, der als Bestattungstrommler, Totengräber und Einäscherungshelfer für alle Hindus im Dorf und in den nahe gelegenen Weilern diente. Je nach individueller Vereinbarung versammelte der Vettiyan eine Gruppe von bis zu vier Trommlern aus der Gegend, darunter seinen Sohn und seinen Schwiegersohn, die für die letzte Rituale und den Trauerzug trommelten. Jeder im Dorf und seiner Umgebung wusste dann, dass es einen Todesfall gegeben hatte. Der Klang der Bestattungstrommeln dient dazu, die bösen Geister abzuwehren, von denen man glaubt, dass sie sich um den Leichnam des Verstorbenen scharen. Es ist ein bedeutungsschwerer Klang, der Tod und Gefahr signalisiert. In Tharangambadi ist die bei Beerdigungen gespielte Trommel allgemein als *Thappu* bekannt, während der Vettiyan selbst sie als *Cahatai* bezeichnen würde. In anderen Regionen Tamil Nadus wird die Trommel als *Thappatām* oder *Parai* bezeichnet. Der letztgenannte Name ist etymologisch mit dem Namen

der *Paraiyar*-Kaste verbunden, die die größte und sozial differenzierteste der ehemals »unberührbar« genannten Kasten in Tamil Nadu ist und deren kulturelle Identität eng mit der Trommel verbunden ist. Ausgewählte männliche Mitglieder der *Paraiyar*-Kaste sind seit Jahrhunderten verpflichtet, bei Bestattungen und Tempelfesten als *Tōlil* (Dienst) für die ranghöheren nicht-brahmanischen Hindukasten gegen Sach- und Geldentschädigung die Trommel zu spielen. Aufgrund ihrer engen Verbindung mit dem Tod und potenziell böswilligen Geistern gelten Bestattungstrommler als von Natur aus unheilvoll und verunreinigend, selbst für Mitglieder ihrer eigenen Kaste. Bestattungstrommler werden regelmäßig verbal und körperlich misshandelt, und die meisten von ihnen trinken während des Dienstes heftig. Dies war auch in Tharangambadi der Fall, wo der Vettiyan und seine Familie isoliert am Rande der *Paraiyar*-Siedlung hin zum offenen Gelände lebten. »Wir sind von allen Menschen im Dorf die Niedrigsten«, sagte er ohne Umschweife, als ich ihn nach der sozialen Stellung seiner Familie fragte.

Obwohl der Klang von Trommeln früher Voraussetzung für Bestattungen in ganz Tamil Nadu war, ist er heute nur noch selten zu hören. Seit Ende der 1980er Jahre weigern sich *Paraiyar*-Trommler zunehmend, bei Bestattungen und Festivals für die höheren Kasten zu trommeln, um sich von Stigma und Diskriminierung zu befreien. Als die auf der feudalen Kastenzugehörigkeit basierende Arbeitsorganisation in ländlichen Gebieten der kapitalistischen Marktwirtschaft und den Lohnarbeitsverhältnissen wich, brachen die Patron-Klientel-Beziehungen zwischen hochkastigen Grundbesitzern und niedrigkastigen landlosen Bauern und Handwerkern zusammen. Dementsprechend sind Mäzene höherer Kasten nicht mehr in der Lage, den Männern aus der *Paraiyar*-Kaste die ehemals erbliche Pflicht des Trommelns aufzuerlegen. Vielerorts spielt niemand mehr bei Bestattungen und Festivals die Trommel, und das Trommeln wird entweder von anderweitig angemieteten *Paraiyar*-Trommelorchestern oder gar nicht mehr ausgeübt. Diese Entwicklung hat sich auch in Tharangambadi vollzogen. Vor vierzig Jahren gab es im Dorf vier *Paraiyar*-Trommler, heute gibt es nur noch einen. Der verbliebene Trommler lernte das Trommeln schon als Kind und übernahm nach dem Tod seines Vaters, als er gerade neun Jahre alt war, den Vettiyan-Dienst. Er hatte nie einen anderen Beruf erlernt und verfügte weder über die Kraft noch über die Ressourcen oder das soziale Netz, um das Trommeln für Mitglieder der lokal mächtigen Kaste der *Pattinavar*-Fischer ablehnen zu können. Bei Bestattungen in der Fischer-

kaste erhielt der Vettiyan nur eine minimale Bezahlung zusätzlich zu der täglichen Menge Fisch, auf die er das ganze Jahr über Anspruch hatte. Zwar stand es ihm frei, einen höheren Lohn auszuhandeln, wenn er für Angehörige anderer Kasten trommelte, er musste jedoch in der Regel einen Streit mit den Verwandten des Verstorbenen anfangen, um die vereinbarte Summe auch tatsächlich zu erhalten. Als ich den Vettiyan 2007 befragte, wünschte er sich sehr, dass sein zwölfjähriger Sohn nicht den Beruf des Bestattungstrommlers von ihm übernehme. Trotzdem nahm er seinen Sohn oft mit, wenn er bei Bestattungen spielte.

Soziale Hierarchie von Trommeln und Menschen

Die Bestattungstrommel (*Parai*) ist eine einfellige Rahmentrommel, die auf einer Seite mit straff gespanntem Kalbs- oder Ziegenleder bespannt ist, das mit Tamarindensamenpaste auf einen Holzrahmen geklebt und mit einer Schnur aus Leder oder Baumwolle gespannt wird. *Parai*-Trommeln messen normalerweise etwa vierzig Zentimeter im Durchmesser, aber es gibt große Unterschiede. Heute stellen die Trommler ihre Trommeln selbst her und versehen sie mit neuen Fellen, wenn die alten reißen oder abgenutzt sind, aber früher war die Herstellung von *Parai*-Trommeln möglicherweise eine eigenständige berufliche Tätigkeit (Clarke 1998). Zunehmend bevorzugen die Trommler jedoch fertige Trommeln mit Metallrahmen und Fellen aus synthetischen Materialien, weil sie haltbarer sind und nicht die Konnotationen von Schmutz und Unreinheit tragen, die mit Tierhaut verbunden sind. Die *Parai* wird entweder mit zwei Stöcken gespielt – einem dicken Holzstab und einem dünnen Bambusstab – wie in Tharangambadi (Lillelund 2009) und Endavur¹ (Moffatt 1979) oder mit einem Stock und der Handfläche der linken Hand (Clarke 1998; Arun 2007). *Parai*-Trommeln werden oft zusammen mit der kleineren *Satti*-Kesseltrommel gespielt, die aus einem flachen Tontopf mit weiter Öffnung und einem Ziegenhautfell besteht und mit zwei dünnen Bambusstöcken gespielt wird.

1 Ein alter Vettiyan. Foto: Caroline Johanne Lillelund.



3 *Parai*. Holz, Ziegenhaut, Baumwoll-schnur. Kattucherri, Tamil Nadu, 2007. Nationalmuseum von Dänemark, Kopenhagen, Inv.-Nr. D.6072 a–c. Foto: Roberto Fortuna.



4 *Satti*. Gebrannter Ton, Ziegenhaut, Baumwollschnur. Kattucherri, Tamil Nadu, 2007. Nationalmuseum von Dänemark, Kopenhagen, Inv.-Nr. D.6075 a–c. Foto: Roberto Fortuna.



5 Beziehen einer alten Trommel mit einem neuen Fell. Foto: Caroline Johanne Lillelund.

Früher scheinen *Parai-Mēlam*-Orchester mit typischerweise vier *Parai*-Trommlern und einem *Satti*-Trommler der Standard für Bestattungszeremonien in tamilischen Dörfern gewesen zu sein. Die Trommler spielen verschiedene *Talams* (Rhythmen) für verschiedene Anlässe und Zeiten bei der Ausführung des Rituals. Clarke (1998) beschreibt zwölf verschiedene *Talams* – sowohl glücksverheißende als auch unglücksverheißende –, während der *Vettiyan* in Tharangambadi 42 verschiedene Rhythmen aufzählte.

Die *Parai*-Trommel ist eine aus einer Reihe verschiedener Trommeln, die von *Paraiyar*-Musikern zu religiösen und Unterhaltungszwecken gespielt werden. Die typischen Instrumente der *Paraiyar*-Volksorchester sind Holztrommeln, wie die zweifellige *Urumi*-Trommel, die auf der einen Seite mit einem geraden Stock gespielt und auf der anderen Seite mit einem gebogenen Stock gerieben wird, oder auch die *Pampai*-Doppeltrommel, die ebenfalls mit Stöcken gespielt wird. Andere Trommeln sind die kleine *Ravanai* und die *Tavil*, eine große zweifellige Fasstrommel. Diese Trommeln haben nicht die Kraft, böse Geister zu verjagen, und sind mit keiner

der negativen Eigenschaften verbunden, die an der *Parai*-Trommel haften, so dass die Trommler von keinem Stigma der Verunreinigung betroffen sind. Die *Tavil*-Trommel ist ein wichtiges Instrument der klassischen Musiktradition und wird von allen Kasten als sehr glücksverheißend angesehen. Lokale Statushierarchien umfassen daher sowohl Trommeln als auch Menschen. Volkstrommeln werden oft von der *Nayanam*, einem doppelrohrblättrigen Blasinstrument, begleitet. Im Gegensatz zur klassischen südindischen Musik, die von der Elite geschätzt wird, hat die Volksmusik der *Paraiyars* in der Wissenschaft wenig Beachtung gefunden. In der Gegend von Tharangambadi wurden die *Urumi*- und *Pampai*-Trommeln nach und nach durch *Tavil*-Trommeln und Seitentrommeln europäischen Stils ersetzt, während die *Nayanam* typischerweise durch eine Klarinette ersetzt wird. Als ich das Dorf besuchte, spielte ein Volksorchester von sechs bis zwölf Musikern regelmäßig bei Festen, Hochzeiten niedriger Kasten und sogar bei Bestattungen zusammen mit dem *Vettiyan*. Im Gegensatz zu den *Parai*-Trommlern spielen sie jedoch nicht, weil sie eine kastenspezifische Pflicht geerbt haben.

6 Ein Volksorchester spielt für einen Trauerzug in Tharangambadi 2007. Foto: Caroline Johanne Lillelund.



Buddhismus und Jainismus in der tamilischen Kulturgeschichte

தமிழ் கலாச்சார
வரலாற்றில் பௌத்தமும்
சமணமும்





2 Naturhöhle mit fünfzig in den Boden gehauenen Jain-»Betten«. Kongar Puliyangulam in der Nähe von Madurai. Foto: Crispin Branfoot.

In den letzten Jahren wurden viele kleine gelbe Schilder entlang der Straßen aufgestellt, die an den imposanten Felsen rund um die Stadt Madurai vorbeiführen. Diese leiten interessierte Besucher*innen durch die Felder und über lange, in den Fels geschlagene Treppenstufen zu einigen der ältesten archäologischen Stätten in Tamil Nadu – Höhlen, in denen vor über zweitausend Jahren Jain-Asket*innen lebten. Viele dieser natürlichen Höhlen und Felsspalten weisen Spuren menschlicher Bearbeitung auf, die zwischen dem zweiten Jahrhundert vor unserer Zeit und dem zweiten Jahrhundert nach unserer Zeit datiert werden: ein glatter Boden mit einer erhöhten Plattform, eine polierte Wand oder ein Überhang mit Reihen in den Felsen geschlagener Schriftzeichen, ein Relief eines stehenden oder sitzenden Jain-Lehrers (*Tirthankara*, »Furtmacher«). Die in Tamil-Brāhmī geschriebenen Inschriften in diesen Höhlen gehören zu den ältesten erhaltenen Texten in



3 Tamil-Brāhmī-Inschrift, Kongar Puliyangulam bei Madurai, 1. Jahrhundert v. Chr. Foto: Crispin Branfoot.

1 Jain Tirtankara, Granit, Höhe: 107 cm. 13.–14. Jahrhundert, Südindien. Staatliche Museen zu Berlin, Museum für Asiatische Kunst, Inv.-Nr. I 5882. Foto: Iris Papadopoulos.

der tamilischen Sprache. Darüber hinaus sind diese Jain-Höhlen eine Erinnerung daran, dass die religiöse Landschaft des tamilischen Landes, wie Südasiens überhaupt, schon immer eine Vielfalt von Glaubensrichtungen und religiösen Gemeinschaften aufwies – wobei einige Überzeugungen und Praktiken geteilt wurden, während andere miteinander in Konflikt standen. Jains und Buddhist*innen haben nicht nur Spuren ihrer früheren Gegenwart in der Landschaft hinterlassen, sondern auch bedeutende Beiträge zur tamilischen Literatur und zu den anderen Künsten geleistet.

Jains und Buddhisten in der tamilischen Literaturgeschichte

Im Jahr 1887 veröffentlichte U. V. Swaminatha Iyer (1855–1942) eine kritische Ausgabe des *Civakacin-tāmaṇi*, eines langen, erzählenden Gedichtes in Tamil aus dem zehnten Jahrhundert, das einem Jain-Dichter zugeschrieben wird und das Swaminatha Iyer trotz seiner Gelehrsamkeit und langjährigen wissenschaftlichen Ausbildung bis 1880 unbekannt gewesen war. Die Begegnung mit Gelehrten aus der kleinen Jain-Gemeinschaft, die den Text immer noch lasen und verehrten und die er bei der Bearbeitung des Textes um Hilfe bat, führte ihn auf eine literarische Entdeckungsreise, die ihn den Rest seines Lebens beschäftigen sollte. Zusammen mit C. W. Damodaram Pillai (1832–1901) entdeckte und veröffentlichte Swaminatha Iyer viele Werke der klassischen tamilischen Literatur wieder, darunter die Gedichte der *Caṅkam*-Anthologien, die früheste Grammatik, das *Tolkāppiyam*, und längere erzählende Gedichte wie das *Cilappatikāram* und das *Maṇimēkalai* (Cutler 2003: 272–275). Das *Cilappatikāram* (»Geschichte eines Fußkettchens«) ist ein langes, erzählendes Gedicht, das etwa im fünften bis sechsten Jahrhundert verfasst wurde und Ilankovatal, einem Jain-Mönch, zugeschrieben wird. Es ist eine Geschichte von Liebe und Verlust, gewaltsamem Tod und Ungerechtigkeit, die zur Verwandlung der Heldin der Erzählung von einer hingebungsvollen Ehefrau zu einer wilden Göttin führt. Das *Cilappatikāram* spielt in den Reichen der Könige (*Mūvēntar*) der drei alten tamilischen Dynastien der Cōḷa, Cēra und Pāṇṭiya. Aus diesem Grund haben einige Befürworter*innen des modernen tamilischen Kulturnationalismus den Text als starkes Symbol der tamilischen Identität und Macht verstanden (Cutler 2003: 300). Das *Maṇimēkalai* stammt etwa aus der gleichen Zeit, entstand aber in einem buddhistischen Milieu. Es ist eine lange, raffi-

nierte und schöne, poetische Erzählung über das junge Mädchen Maṇimēkalai, Tochter einer Kurtisane, die sich allmählich vom Leben der Sinneslust abwendet, um auf der Suche nach Befreiung Asketin zu werden. Die Publikation dieser Texte in gedruckter Form, die aus der »tamilischen Renaissance« zwischen den 1880er und 1920er Jahren hervorging, zeigte nicht nur die frühen Wurzeln der klassischen tamilischen Literatur und Kultur. Sie unterstrich auch die einflussreiche und dauerhafte Präsenz von Jains und Buddhist*innen in der gemeinsamen religiösen und literarischen Kultur des frühen Südindien – ein Beitrag, der durch die spätere Dominanz des Śivaismus und Viṣṇuismus übersehen, wenn nicht sogar aktiv verzerrt wurde.

Im *Tēvāram*, einer Sammlung tamilischer śivaitischer *Bhakti*-Dichtung, verurteilten die Dichter-Heiligen Appar und Campantar sowohl die Jains als auch die Buddhisten für ihre Lehren und Praktiken. Jains wurden durchweg als verhasste »Andere« dargestellt, und die gegen sie gerichtete Polemik war ein wichtiges Element im Aufstieg des Śivaismus als dominante Religion der tamilischen Bevölkerung seit dem elften Jahrhundert (Peterson 1998: 163–164). Eine der populärsten Erzählungen über den Umgang der śivaitischen Gemeinschaft mit der Jain-Gemeinschaft ist der Konflikt zwischen Campantar und den Jains in Madurai, der Hauptstadt der Pāṇṭiya-Könige. In einer Reihe von wundersamen Wettkämpfen wird die Überlegenheit der Verehrung Śivas gegenüber den Lehren der Jains demonstriert: Der König wird durch heilige Asche und das Rezitieren eines Mantras von einer Krankheit geheilt; ein Manuskript von Campantars Hymne zum Lob Śivas taucht unberührt aus einem Feuer auf, während ein Jain-Manuskript zu Asche verbrennt. Die Niederlage in diesem Wettkampf führte zur massenhaften Pfählung der Jains – einem Ereignis, das im *Periyapurāṇam* (einem Werk aus dem zwölften Jahrhundert) und in den lokalen Legenden und Festen von Madurai überliefert, gefeiert und gelegentlich auch von Künstlern dargestellt wurde. Obwohl es keine historischen Aufzeichnungen darüber gibt, führte es der tamilischen śivaitischen Gemeinschaft die Überlegenheit der Hingabe an Śiva vor Augen und begründete den Verlust der wirtschaftlichen oder politischen Macht der Jains in Madurai.



4 Drei sitzende Buddha-Abbildungen, Granit, 9.–10. Jahrhundert, Pallur bei Kanchipuram.
Foto: Emma Natalya Stein.

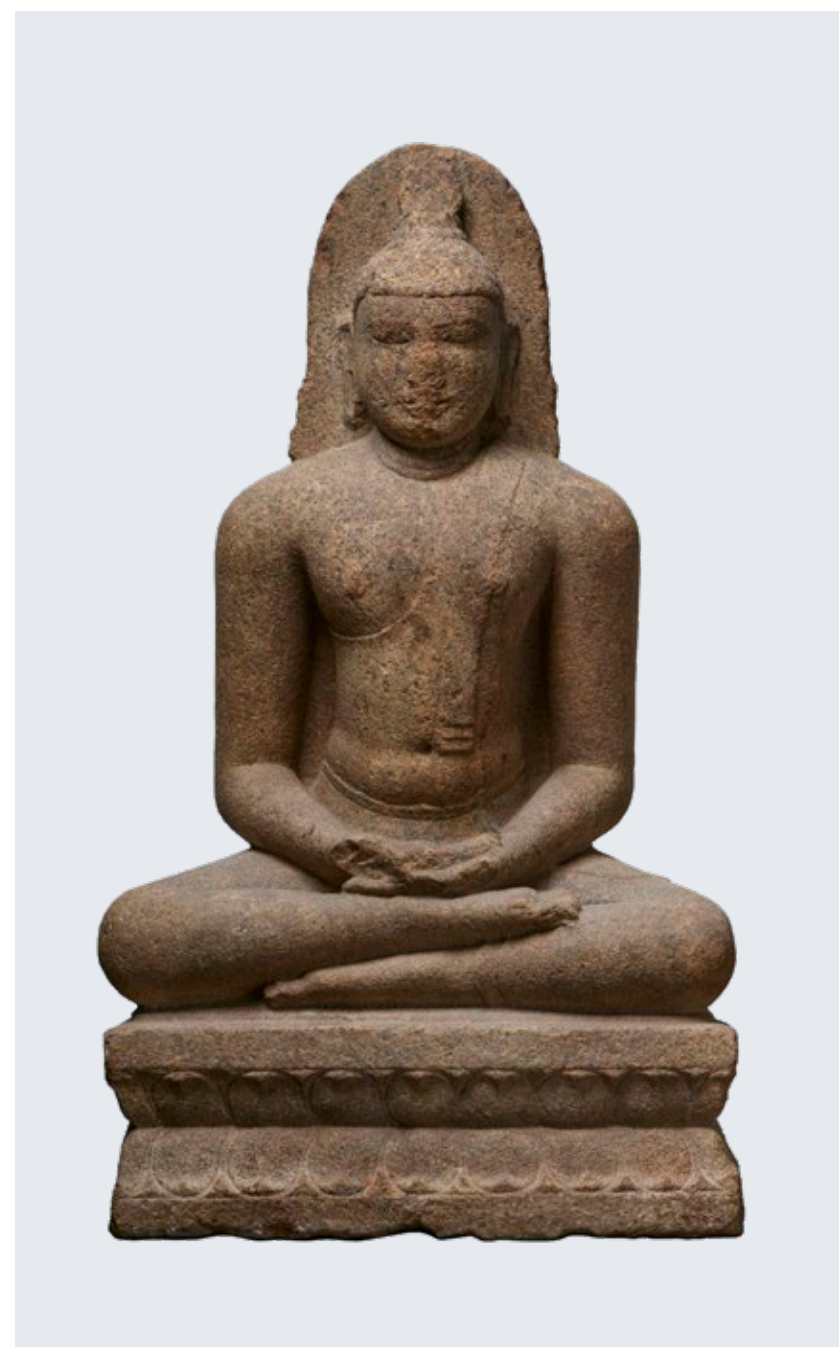
Neben der Wiederentdeckung der frühen jainistischen und buddhistischen tamilischen Literatur im späten 19. Jahrhundert enthüllten auch andere Entdeckungen allmählich den Beitrag der Jains und Buddhisten zur Entstehung der tamilischen Kultur: Veröffentlichungen von Übersetzungen der Reiseberichte des chinesischen Pilgers Xuanzang durch Indien im siebten Jahrhundert (Französisch 1853, Englisch 1884) zeigten, dass die Tempelstadt Kanchipuram damals eine große buddhistische Gemeinde hatte. Dazu gehörten hundert Klöster, 10 000 Mönche sowie ein monumentaler Stūpa, der angeblich im dritten Jahrhundert v. Chr. von Kaiser Aśoka errichtet wurde, der für seine Unterstützung des Buddhismus bekannt war. Die Entdeckung einer großen, zwei Meter hohen stehenden Statue des Buddha im Kāmākṣī-Tempel der Stadt im Jahr 1906 schien zu bestätigen, dass der Buddhismus, vor dem Aufstieg des devotionalen Hinduismus in der Tat ein bedeutenderer Aspekt der frühen Geschichte Kanchipurams gewesen war. Weitere Funde und Ausgrabungen haben die frühe buddhistische Präsenz in der Stadt und ihrer Umgebung bestätigt.

Die im *Cilappatikāram* und *Maṇimēkalai* dargestellte Welt war eine Welt der Herrscher und Kaufleute, die Jains und Buddhist*innen in Städten im Landesinneren, etwa Kanchipuram und Madurai, sowie in den florierenden Häfen der Ostküste, etwa in Puhar (Poompuhar bzw. Kaveripumpattinam), unterstützten. Weitere archäologische Entdeckungen bestätigten das sich abzeichnende Bild vom Beitrag des Buddhismus zur frühen tamilischen Geschichte. Die Veröffentlichung einer Kupfertafel-Inschrift aus der Bibliothek der Universität Leiden in den Niederlanden in den 1880er Jahren enthielt nicht nur eine detailliertere Genealogie der Cōḷa-Könige als bisher bekannt, sondern hielt auch fest, dass im elften Jahrhundert ein buddhistisches Kloster in der Cōḷa-Hafenstadt Nagapattinam errichtet worden war.¹ Nur zwanzig Jahre zuvor, im Jahr 1867, hatten viele den Abriss der letzten Ruinen dieses Klosters beklagt. Die Erkenntnisse zur Bedeutung von Nagapattinam als einem wichtigen Zentrum des tamilischen Buddhismus mit Verbindungen in das gesamte maritime Asien haben seit Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts zugenommen.

Monumente des Jainismus und Buddhismus

Im Laufe des letzten Jahrhunderts haben viele weitere Funde von Buddha-Statuen in Tamil Nadu gezeigt, dass der Buddhismus im ersten Jahrtausend n. Chr. an der Küste, wie etwa in Nagapattinam, aber auch im Landesinneren, weit verbreitet war: Über hundert buddhistische Stätten wurden seither identifiziert. Sitzende Steinbuddhas sind häufig in den Dörfern zu finden, manchmal noch verehrt oder neben später errichteten Hindutempeln. Diese Granitstatuen sitzen gewöhnlich in *Ardhapadmāsana* (»Halblotus-Haltung«, wobei das rechte Bein auf dem linken ruht) und mit den Händen in den Schoß gelegt oder seltener mit der Rechten die Erde berührend (*Bhūmisparśamudrā*). In den 1920er und 1930er Jahren wurden in Nagapattinam über 350 buddhistische Bronzefiguren ausgegraben, von denen viele aus dem zehnten bis 13. Jahrhundert stammen, dem Höhepunkt der Cōḷa-Macht in Südindien. Der Stil, mit Merkmalen wie der unbedeckten rechten Schulter und der flammenartigen *uṣṇīṣa* auf dem Kopf des Buddha ist dem der im gleichen Zeitraum im benachbarten Sri Lanka hergestellten Statuen ähnlich, was die engen Kontakte zwischen den klösterlichen Zentren und die gemeinsame religiöse Kultur belegt.

Kleinere, sitzende oder stehende Buddha-Figuren bestehen aus Kupferlegierungen, waren manchmal vergoldet und werden meist auf das zehnte bis zwölfte Jahrhundert datiert. Die Zapfen auf jeder Seite der Basis waren für die Befestigung einer separat gegossenen ornamentalen Einfassung (*Prabhāvalī*) gedacht. Seltener wurden auch Darstellungen des zukünftigen Buddha Maitreya oder von Bodhisattvas gefunden. Wie ihre hinduistischen Gegenstücke wurden auch buddhistische Metallfiguren gelegentlich in festlichen Prozessionen getragen. Erhaltene buddhistische Metallfiguren befinden sich heute meist in Museen und Privatsammlungen, aber viele sitzende und stehende Steinbuddhas, vor allem die großen, bis zu zwei Meter hohen, bleiben *in situ*, wenn auch oft im Freien. Mit Ausnahme der ausgegrabenen Überreste eines Klosters am ehemaligen Hafen von Pukar, das frühestens auf das 4. Jahrhundert n. Chr. datiert werden kann, gibt es nur wenige erhaltene Überreste von Bauwerken – Klöster, Stupas oder Tempel –, in denen diese buddhistischen Statuen verehrt wurden, nicht nur in Nagapattinam an der Küste, sondern in der gesamten tamilischen Region im Landesinneren. Viele Bauwerke könnten eher aus Ziegeln als aus Stein gebaut worden sein. Die Erklärungen für das Verschwinden der buddhistischen Architektur in



5 Sitzender Buddha, Granit, Höhe: 102 cm, 7. Jahrhundert, Nagapattinam, Tamil Nadu, Südindien.
Museum Rietberg Zürich, Inv.-Nr. RVI 221.
Foto: Rainer Wolfsberger.

Katalog

கண்காட்சித்
தொகுப்பு



Tamil – Eine Sprache gebiert eine Zivilisation der Poesie

Legenden erzählen, dass vor langer Zeit der weise Akattiyar (oder Agasthya) eine Grammatik der tamilischen Sprache verfasste und sie dadurch sprechbar machte und lebendig werden ließ. Er soll auch das erste *Caṅkam* gegründet haben, ein Gremium von Dichtern, die Meister der Sprache und höchste moralische Autorität der alten tamilischen Gesellschaft waren. Gedichte aus der mythischen Zeit der alten *Caṅkams* sind in Anthologien überliefert, deren Studium ein wichtiger Impuls für Vorstellungen darüber wurde, was es bedeutet, Tamil*in zu sein. Tiruvalluvar und Avvaiyār gehören zu den bekanntesten und beliebtesten Dichtern des *Caṅkam*-Zeitalters. Ihre Werke und die Liebe zur Sprache verbinden Tamil-Sprecher heute über Grenzen von Staaten, Kasten und Religionen hinweg. Tamilische Historiker sind stolz, Verbindungen zwischen archäologischen Funden und literarischen Überlieferungen aus der *Caṅkam*-Zeit aufzuzeigen. Inzwischen wurden überall auf der Welt *Caṅkams* gegründet, um die tamilische Sprache und Dichtung zu fördern.

GEORG NOACK

1

Chandru: »Tiruvalluvar«

Statue des Künstlers G. Chandrasekaran (»Chandru«), Tirunelveli, 2019
Pañcalōkam (Legierung aus fünf Metallen), 81 × 25 × 25 cm
Linden-Museum Stuttgart, gestiftet von der Tamil Heritage Foundation
Foto: Dominik Draschow

Über das Leben des Dichters Tiruvalluvar gibt es viele Legenden. Er soll in der mythischen Vergangenheit des *Caṅkam*-Zeitalters gelebt haben. Sein Werk, das *Tirukkuraḷ*, wird von modernen Philologen auf das 2. bis 6. Jahrhundert unserer Zeit datiert. Es beinhaltet tiefgründige Einsichten in die menschliche Natur. | GN

2

S. Murugesan: »Avvaiyār«

Statue des Künstlers S. Murugesan, Chennai, 2016
Granit, 55 × 27 × 8 cm
Linden-Museum Stuttgart, Inv.-Nr. SA 07151 L
Foto: Dominik Draschow

Avvaiyār, auch Auvaiyār, wörtlich »ehrwürdige Frau«, war der Titel mehrerer Dichterinnen, die in der Legende zu einer Person verschmolzen. Aufgrund ihrer Leidenschaft für Tamil und die Dichtkunst wollte sie sich nicht verheiraten lassen, und so gewährte ihr der Gott Gaṇapati das Aussehen einer alten Frau. Könige schätzten ihre Weisheit und baten sie, an ihren Höfen zu bleiben, aber sie weigerte sich, sich binden zu lassen. Ihre moralische Prinzipientreue gab ihr den Mut, mit Königen auf Augenhöhe zu sprechen und sie zu korrigieren, wenn sie sich irrten. König Athiaman Neduman Anji von Dharmapuri, war besonders von Avvaiyār angetan. Als er eine seltene Beere bekam, die ein langes Leben bewirken sollte, schenkte er die Frucht Avvaiyār, weil er glaubte, dass sie für die Gesellschaft von größerem Nutzen sein würde. Manche führen Avvaiyārs fortgesetztes Wirken über die Jahrhunderte hinweg auf diese Beere zurück. Literaturwissenschaftler meinen allerdings, dass es mindestens drei Dichterinnen dieses Namens gab, die in unterschiedlichen Jahrhunderten wichtige Beiträge zur tamilischen Literatur leisteten. | GN



1

2



3

Das Tirukkuraḷ

Gedruckt 1812
Rojah Mutthiah Research Library, Chennai, Inv.-Nr. 094492
Bild: Rojah Mutthiah Research Library

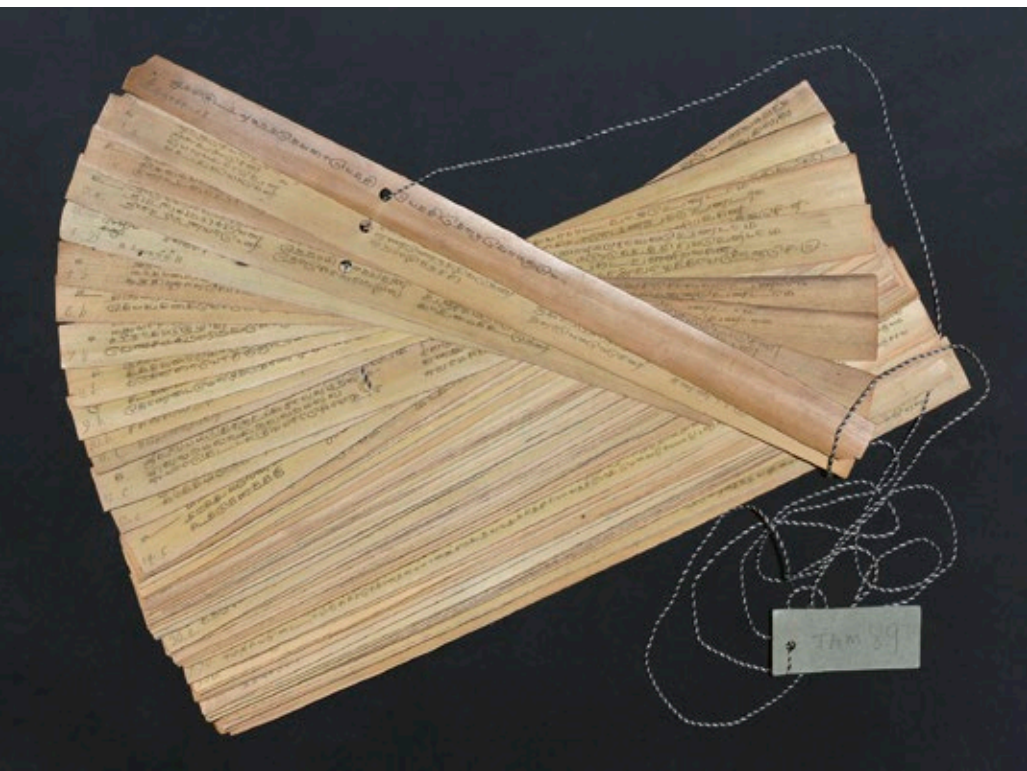
Eine frühe Druckausgabe des *Tirukkuraḷ* von Tiruvalluvar. Das *Tirukkuraḷ* gilt als gemeinsames Kulturerbe und Identitätssymbol von Tamilen aller Kasten- und Religionszugehörigkeiten in Indien, Sri Lanka und der weltweiten Diaspora. Zitate aus dem *Tirukkuraḷ* sind heute fester Bestandteil der tamilischen Populärkultur und dienen sogar als Leitlinien für Politik und Wirtschaft. | GN

4

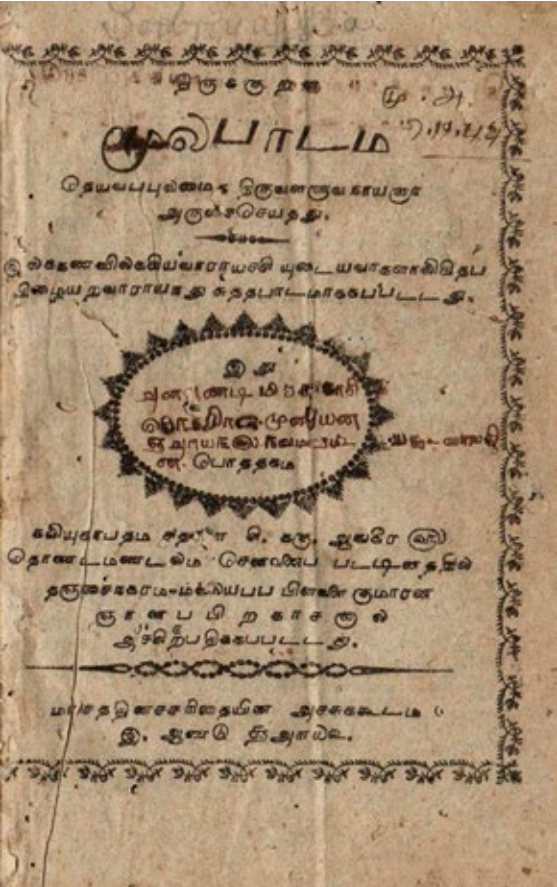
Gedichte auf Palmblattstreifen

Palmblattstreifen (*Corypha umbraculifera*), 44 × 3 cm
Tamil Nadu, 1735
Franckesche Stiftungen zu Halle, Inv.-Nr. AFSt/P TAM 89 A-G
Foto: Franckesche Stiftungen zu Halle

Diese im Jahr 1735 abgeschriebene Palmblatthandschrift enthält mehrere Gedichte einer Dichterin namens Avvaiyār, die vermutlich zwischen dem 9. und 10. Jahrhundert verfasst wurden. | GN



4



3

Typisch Tamilisch? Aspekte des täglichen Lebens

Aspekte des täglichen Lebens, wie Kleiden, Kochen, Krankheit, Gesundheit, Familie und soziale Beziehungen, haben regionalen Charakter und spiegeln die regionale Identität. So ist die tamilische Küche basierend auf Reis, frischen Chutneys und regionalen Produkten über die Grenzen Indiens hinaus bekannt. Auch die Herstellung von Kleidung und Stoffen hat eine lange Tradition in Tamil Nadu. Berühmte Baumwoll- und Seidenstoffe aus der Region spielten schon früh eine wichtige Rolle für den Export nach Asien, nach Nordafrika und in den Vorderen Orient. Kleidung wie auch Schmuck erzählen in einer eigenen Sprache der Farben, Muster und Formen von der Lebensphase und der gesellschaftlichen Rolle der sich kleidenden Personen. Moden unterworfen und geprägt durch lokale Traditionen und das Lebensgefühl der jeweiligen Zeit, können sie jedoch auch religiösen und politischen Identifikationen der Träger*innen Ausdruck verleihen.

LISA PRIESTER-LASCH



26

26

Goldener Ohrschmuck

Tamil Nadu, 19. – 20. Jahrhundert
Gold, Länge: 4,5 cm, 2,5 cm, 4,5 cm
Linden-Museum Stuttgart,
Inv.-Nr. SA 39620 a + b, SA 39632 a + b,
SA 39633 a + b
Foto: Dominik Draschow

Goldener Ohrschmuck, der auch heute von vielen tamilischen Frauen getragen wird, ist oft sehr aufwendig gestaltet und dient als modisches Statement, das eine bestimmte Zeit und eine bestimmte Region in Tamil Nadu widerspiegelt. Während einige Designs über einen langen Zeitraum hinweg beliebt bleiben, halten sich viele nur für ein oder zwei Festsaisons. Dieser Ohrschmuck stammt aus einer vergangenen Zeit und ist in dieser Form nicht mehr in Mode. Schwerer goldener Ohrschmuck wie auf der linken Seite des Fotos (Tamil: »Pampadam«) wird manchmal noch von älteren Frauen getragen. Durch das Gewicht des Schmucks werden die Löcher in den Ohrläppchen so weit verlängert, dass sie manchmal fast die Schultern der Trägerinnen berühren. Der Brauch, Pampadam zu tragen, wird immer seltener und ist heute nur noch in ländlichen Gebieten zu sehen. | MDM

27

Goldanhänger mit Darstellung von Siva und seinen Gefährtinnen

Tamil Nadu, 19. – 20. Jahrhundert
Gold, Rubine, Bergkristall,
10 × 5,5 × 3 cm
Linden-Museum Stuttgart,
Foto: Dominik Draschow

In Tamil Nadu ist es üblich, einen Goldanhänger zu tragen, in dem kunstvoll ein von der Träger*in selbst gewählter Gott dargestellt ist. Sowohl Männer als auch Frauen tragen diese Anhänger an langen Goldketten, so dass der von ihnen bevorzugte Gott immer in der Nähe ihres Herzens ist. | MDM





28



30



29

28

Kanchipuram-Sārī für festliche Anlässe

Kanchipuram, Tamil Nadu, 2018
Seide, Goldlitze, ca. 120,5 × 660 cm
Linden-Museum Stuttgart,
Inv.-Nr. SA 07010

Foto: Dominik Drasow

Sārīs wie dieser, in der für die Herstellung von *Seidensārīs* bekannten Stadt Kanchipuram gefertigt, werden zu Festtagen und Hochzeiten getragen. Kanchipuram-*Sārīs* mit eingewebten Goldfäden (*Zari*) werden als *Hochzeitssārīs* und *Festtagssārīs* in ganz Indien geschätzt. | LPL



31

29

Seidensārī aus Kanchipuram

Kanchipuram, Tamil Nadu, 2018
Seide, ca. 109 × 660 cm
Linden-Museum Stuttgart,
Inv.-Nr. SA 07011

Foto: Dominik Drasow

Die lange Stoffbahn wird um die Hüfte gewickelt und ein Teil quer über die Schulter getragen. Dazu kommen Bluse (*Colī*) und Unterrock. Opulente Farbgebung und Ornamentik des *Sārī* zeigen an, dass eine Frau frisch verheiratet ist. Gold gilt als glückverheißend, und dies soll sich auch auf die Trägerin übertragen. | LPL

30

Seidensārī aus Kanchipuram

Kanchipuram, Tamil Nadu, 2018
Seide, ca. 125 × 660 cm
Linden-Museum Stuttgart,
Inv.-Nr. SA 07012

Foto: Dominik Drasow

Seidensārīs werden von Frauen vor allem an Festtagen und beim Tempelbesuch bevorzugt, weil einerseits das Reinigen der Stoffe aufwendig ist und er extra zum Bügeln weggegeben werden muss, andererseits wird das Tragen der glatten Seidenstoffe als nicht alltagstauglich empfunden. | LPL

31

Baumwollsārī

Kanchipuram, Tamil Nadu, 2018
Baumwolle, ca. 120 × 660 cm
Linden-Museum Stuttgart,
Inv.-Nr. SA 07015

Foto: Dominik Drasow

Der *Sārī* wird erstmals um 1500 v. Chr. in der hinduistischen Hymnensammlung *Rgveda* erwähnt, wurde aber als einzelnes Kleidungsstück getragen und ließ die Brust der Frau teilweise unbedeckt. Erst im 19. Jahrhundert unter britischer Herrschaft wird der *Sārī* um Bluse und Unterrock ergänzt. Ein einfaches Muster und gedämpfte Farbgebung zeigen, dass dieses Modell von älteren Frauen getragen wird. Wegen der langen Trocken- und Bügelzeit wird jedoch auch der *Baumwollsārī* nicht mehr als alltagstauglich empfunden. Viele Frauen bevorzugen darum heute pflegeleichte *Sārīs* aus synthetischen Stoffen. | LPL

32

Weißer Baumwollsārī

Kanchipuram, Tamil Nadu, 2018
Baumwolle, ca. 125 × 660 cm
Linden-Museum Stuttgart,
Inv.-Nr. SA 07016

Foto: Dominik Drasow

Der einfache, weiße *Baumwollsārī* wird klassischerweise von Witwen getragen. Die meisten Frauen reduzieren im Laufe ihrer Ehe Farbe und Ornamentik der *Sārīs* zunehmend, bis sie als Witwen allen Schmuck abgelegt haben und nur noch Weiß tragen. | LPL

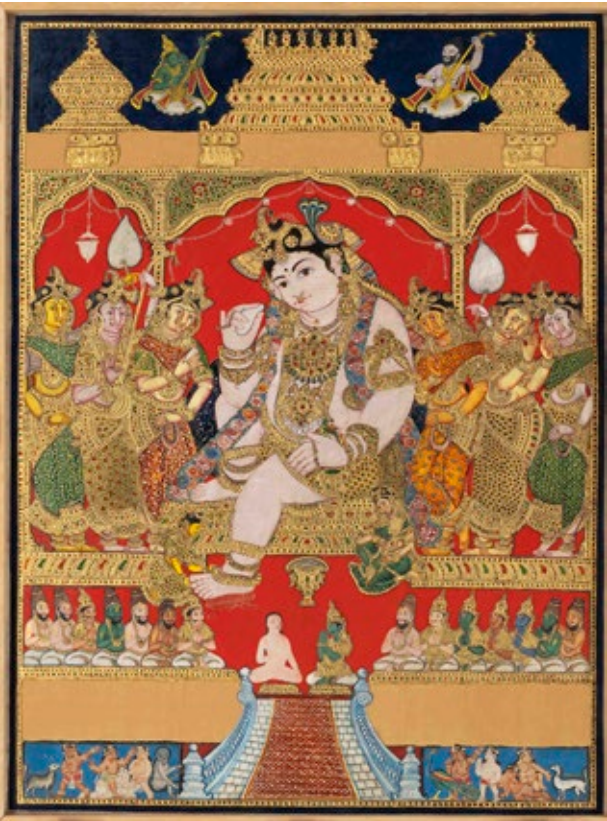


40

Thanjavur-Malerei:
Śiva Naṭarāja

Region Thanjavur, 19. Jahrhundert
Holz, Wasli-Papier (oder Leinwand?),
Farbe, Blattgold, Glas, Papier, Metall,
76 × 60 cm
Museum Fünf Kontinente München,
Inv.-Nr. 87-308 529 R 309
Foto: Nikolai Kästner

Die Geschichte der Thanjavur-Malerei lässt sich bis etwa ins Jahr 1600 n. Chr. zurückverfolgen. Die heute populäre Kunstform der Thanjavur-Malerei zeichnet sich durch reiche und lebendige Farben, eine einfache ikonische Komposition, glitzernde Goldfolien, die über zarte, aber umfangreiche Gesso-Arbeiten gelegt werden, und Einlegearbeiten aus Glasperlen und Edelsteinen aus. | MDM



42

41

Thanjavur-Malerei:
Die Krönung des Rāmā

Region Thanjavur, 19. Jahrhundert
Holz, Farbe, Blattgold, Glas, Papier,
Metall, 70 × 55 cm
Museum Fünf Kontinente München,
Inv.-Nr. 87-308 530 R 310
Foto: Nikolai Kästner

Von allen Szenen des *Rāmāyaṇa* gilt die Krönung von Rāmā als die glückverheißendste. Die Unterscheidung zwischen dekorativer Kunst und ritueller Ikonenverehrung ist fließend, und die Thanjavur-Gemälde sind in der Region sehr gefragt. | MDM



43

42

Thanjavur Malerei:
Kind Kṛṣṇa

Südindien, Ende des 18. Jahrhunderts
Holz, Farbe, Blattgold, Glas, Papier,
Metall, 103 × 77 cm
Linden-Museum Stuttgart,
Inv.-Nr. SA 35357
Foto: Dominik Draschow

Das pausbäckige Kind Kṛṣṇa, umgeben von verliebten Gopīs, ist ein beliebtes Motiv der Thanjavur-Bilder. Das Motiv wurde unzählige Male mit denselben Details reproduziert. | MDM

43

Thanjavur-Malerei: Pradośa Śiva

Südindien, 18.–19. Jahrhundert
Holz, Papier, Farbe, Blattgold, Glas,
Papier, Metall, 44 × 38,5 cm
Privatsammlung
Foto: Dominik Draschow

Die Darstellung von Śiva und seiner Gefährtin Pārvatī auf Nandī (Śivas Stier) ist als Pradośa Śiva bekannt. Viele Menschen glauben, dass die Verehrung von Pradośa Śiva alle Sünden beseitigt. | MDM

44–45

Thanjavur-Prachtteller

Region Thanjavur, 19. Jahrhundert
Kupfer, Messing, Silber,
Durchmesser: 23,8 cm, 39,5 cm
Linden-Museum Stuttgart,
Inv.-Nr. 001429, SA 31244
Foto: Dominik Draschow

Die Thanjavur-Prachtteller sind ein berühmtes Kunsthandwerk aus der Region Thanjavur im heutigen Tamil Nadu. Dieses wurde während der Marathen-Herrschaft in Thanjavur auf Anregung von König Serfoji II (1777–1832) eingeführt, der sie als exklusive Geschenke überreichen wollte. Die Teller wurden von der Gemeinschaft der Vishwakarmas, einer Kaste von Goldschmieden in der Region, hergestellt. Die Thanjavur-Teller werden heute als traditionelles Kunsthandwerk von Tamil Nadu beworben und sind beliebte Geschenke. | MDM



44



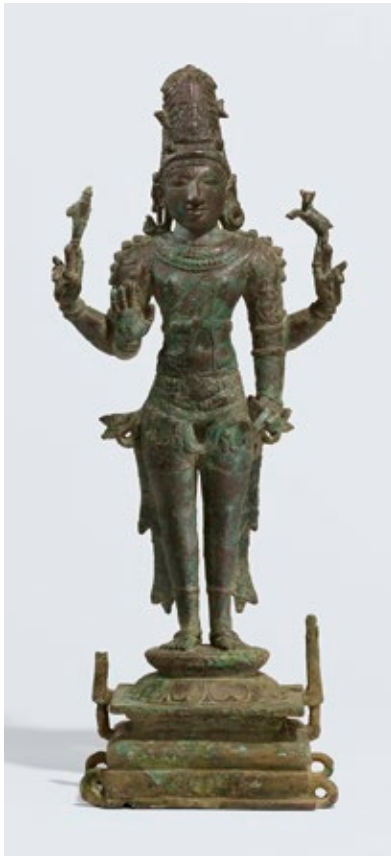
45

73

Śiva Candraśekhara

Tamil Nadu, 13.–14. Jahrhundert
Bronze, 75,5 × 31 × 21,3 cm
Museum Rietberg Zürich, Inv.-Nr. RVI 506
Foto: Rainer Wolfsberger

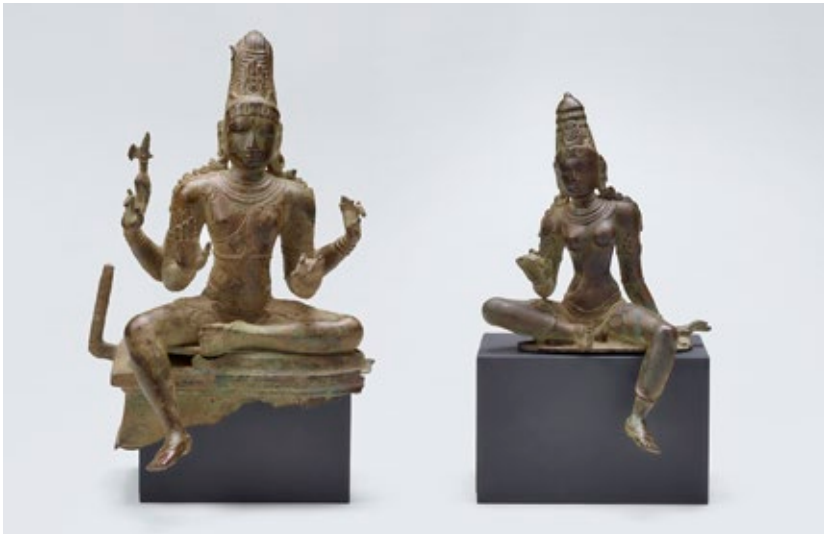
Diese Bronze stellt Śiva als Candraśekhara oder den »mit dem Mond gekrönten Herrn« dar. Der Mond in Form einer Sichel thront auf der Krone der Figur aus den verfilzten Haarstränen des Asketen. In zwei seiner Arme hält Śiva eine Streitaxt und eine Antilope. Die Antilope wird in der hinduistischen Ikonografie traditionell mit dem Mondgott in Verbindung gebracht. Sie steht auch für die Rolle Śivas als Beschützer des Tierreichs (*Paśupati*). Diese Bronze wurde als Prozessionsfigur verwendet, wie die Haken an ihrem Sockel zeigen. | NT



73



74



75

74

Somāskanda

Cōla-Reich, ca. 12.–13. Jahrhundert
Bronze, 58 × 93,5 × 30,5 cm
Nationalmuseum von Dänemark,
Inv.-Nr. Da.156
Foto: John Lee

Der Sanskritname Somāskanda steht für Śiva, Uma (Pārvatī, Śivas Gattin) und Skanda (auf Tamil Murukaṇ genannt), die göttliche Familien-trinität (Skanda hier fehlend). Die Gottheiten thronen auf dem Kailāsa, dem für Buddhisten und Hindus heiligsten Berg im Himalaya. Aus der Sammlung von Peter Anker, der 1788 bis 1806 Gouverneur von Tranquebar (Dänisch-Indien, heute Tharangambadi, Tamil Nadu) war. | GN

75

Śiva und Umā

Cōla-Reich, ca. 12. Jahrhundert
Bronze, Śiva 52 × 33 × 28 cm,
Pārvatī 38 × 23 × 20 cm
Linden-Museum Stuttgart,
Inv.-Nr. SA 32509 L a + b
Foto: Dominik Draschow

Die beiden Figuren bildeten, gemeinsam mit der hier verloren gegangenen Figur ihres Sohnes Murukaṇ (Skanda), einst eine Somāskanda-Gruppe. Da während zahlreicher Kriege viele der alten Bronzestatuen zur Sicherheit vergraben und oft erst viele Jahrhunderte später wiederentdeckt wurden, nahmen einige – wie diese – im Laufe der Zeit oder bei den Grabungsarbeiten Schaden. | GN

76

77



76

Pārvatī

Cōla-Reich, ca. 11. Jahrhundert
Bronze, 67 × 25 × 25 cm
Linden-Museum Stuttgart,
Inv.-Nr. SA 33587 L
Foto: Dominik Draschow

In der hinduistischen Mythologie ist Pārvatī (die, die zu den Bergen gehört) die Frau des Gottes Śiva. Sie gilt als die Wiedergeburt Satis, Śivas erster Frau. Pārvatī wird in einigen Erzählungen geboren, um Śiva von der Askese abzubringen, damit er einen Sohn zeugt, der in der Lage ist, einen Dämon zu töten. In ihrer Hingabe führt sie die schwierigsten Entbehrungen durch (jahrelanges auf einem Bein stehen), bis Śiva in die Hochzeit einwilligt. | LPL



78

77

Gaṇapati

Cōla-Reich, ca. 11. Jahrhundert
Bronze, Höhe ca. 38 cm
Linden-Museum Stuttgart,
Inv.-Nr. SA 33586 L
Foto: Dominik Draschow

Eine Legende über den Sohn Śivas und Pārvatīs erzählt, dass er seine Elefantengestalt erhielt, weil Pārvatīs Wunsch nach einem Kind während Śivas Abwesenheit, der als Asket auf einem Berg weilte, so groß war, dass sie einen Sohn aus Erde schuf. Bei seiner Rückkehr schlägt Śiva in blinder Wut und Eifersucht dem Sohn den Kopf ab und ersetzt ihn, als Pārvatī die Situation aufklärt, durch den des nächsten Lebewesens, welches vorbeizieht. | LPL

78

Aiyaṇār mit seinen Gefährtinnen

Südindien, ca. 17.–18. Jahrhundert
Bronze, 19 × 22 cm
Nationalmuseum von Dänemark,
Inv.-Nr. Da.156
Foto: John Lee

Aiyaṇār gilt als der Sohn von Śiva und Viṣṇu, wobei letzterer die Gestalt der schönen Frau Mohinī angenommen hat, in die Śiva sich verliebte und aus deren Vereinigung Aiyaṇār entstand. Er wird als Schutzgottheit gemeinsam mit seinen zwei Gefährtinnen Puranai und Putkalya verehrt. Aiyaṇār-Schreine befinden sich am Rande von Dörfern in ganz Südindien, wo ein Terrakotta- oder Gipsbild des Gottes von einer Schar männlicher Terrakotta-Diener, Pferden und Elefanten umgeben ist. Aus der Sammlung von Peter Anker, der 1788 bis 1806 Gouverneur von Tranquebar (Dänisch-Indien, heute Tharangambadi, Tamil Nadu) war. | LPL

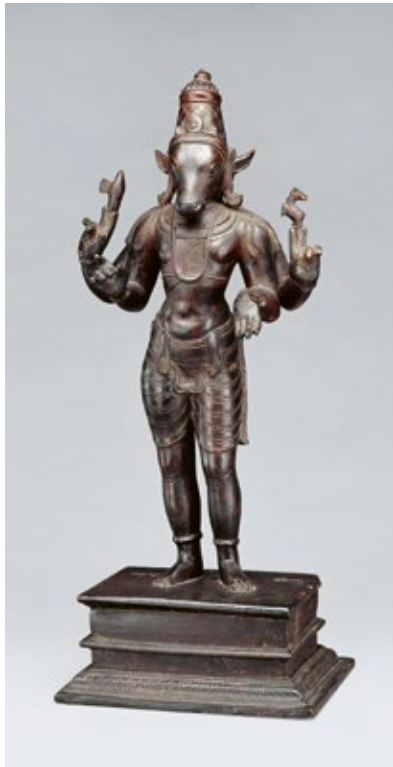
79

Nandi

Cōla-Reich, ca. 12.–13. Jahrhundert
Bronze, Höhe ca. 30 cm
Musée national des arts asiatiques – Guimet, Paris, Inv.-Nr. MA2100
Foto: Musée national des arts asiatiques – Guimet

Diese ungewöhnliche Bronze stellt das Reittier Śivas, den majestätischen Stier Nandi, in einer halb menschlichen, halb tierischen Form dar. In Śiva-Tempeln in ganz Südindien wird Nandi normalerweise als sitzender Stier dargestellt (vgl. Nr. 82), der dem Heiligtum, in dem Śiva residiert, zugewandt ist. Hier jedoch wird er mit einem jugendlichen menschlichen Körper dargestellt, der eine Krone trägt und eine Muschel sowie eine gefleckte Antilope in zwei seiner Hände hält. | NT

79



115–135

Kolu

Während des Festes der »Neun Nächte der Göttin« (*Navarāttiri*), im Oktober gefeiert, stellen die Menschen in Tamil Nadu in vielen Häusern treppenförmige Podeste auf, auf denen eine bunte Auswahl von Pappmascheefiguren ausgestellt wird (vgl. den Artikel von U. Hüsken über *Navarāttiri*, S. 186–194). Dabei können verschiedenste Gottheiten vertreten sein, aber auch Hochzeitsszenen, die an Spielzeuge erinnernden Thanjavur-Puppen und vieles mehr. In der Zeit des Festes gibt es in vielen Städten und Einkaufszentren regelrechte Kolu-Märkte, auf denen die Kunsthandwerker ihre selbstgefertigten Figuren anbieten, da viele Familien ihre Sammlung von Figuren in jedem Jahr um einige weitere ergänzen möchten. Auch Kaufhäuser bieten auf großen Sonderflächen jedes Jahr in der Saison eine leuchtend bunte Vielfalt an Figuren an. Die hier gezeigten Figuren wurden im Oktober 2019 auf einer Verkaufsausstellung in Chennai von verschiedenen Kunsthandwerkern für das Linden-Museum erworben. Dargestellt sind, an den jeweiligen Begleitern und als Attribute in den Händen gehaltenen Gegenständen erkennbar:

115
Eine Gaṇapati-Band: Sechs Manifestationen des Gottes spielen Trommeln, Saiteninstrumente, Flöte und Zimbeln
Pappmaschee, Farben, jeweils
ca. 20 × 14 × 10 cm, Inv.-Nr. SA 07177a–f

116
Der Gott Gaṇapati (Ganeśa)
Terracotta, Farben, 59,5 × 32 × 26 cm,
Inv.-Nr. SA 07156

117
Daśāvatāra – die *Āvatāras* Viṣṇus: Matsya (der Fisch), Kurma (die Schildkröte), Varāha (der Eber), Narasiṃha (der Mannlöwe), Vamana (der Zwerg), Paraśurāma (ein weiser Krieger, genannt »Rāma mit der Axt«), Rāma (der Held des *Rāmāyaṇa*), Kṛṣṇa, Balarāma (Kṛṣṇas Bruder), Kalki oder Hayagrīva (der erwartete zehnte *Āvatār* mit dem Kopf eines Pferdes)
Pappmaschee, Farben, jeweils
ca. 32 × 13,5 × 10 cm, Inv.-Nr. SA 07166a–j

118
Die Göttin Lakṣmī
Pappmaschee, Farben, 41,5 × 22 × 18 cm,
Inv.-Nr. SA 07163

119
Die Göttin Durgā
Pappmaschee, Farben, 46 × 31 × 16 cm,
Inv.-Nr. SA 07173

120
Die Göttin Māriyamman
Pappmaschee, Farben, 48 × 22 × 15 cm,
Inv.-Nr. SA 07171

121
Atti Varatarāja Perumāḷ, ein Bildnis Viṣṇus aus Feigenholz, das in einem Tempel in Kanchipuram ruht und nur alle 40 Jahre aus seiner Kammer unter dem dortigen Tempelteich auftaucht, um verehrt zu werden – zuletzt im August 2019, das nächste Mal im Jahr 2059
Abbilder des Originals, ebenfalls aus Feigenholz, wurden zu diesem Anlass als Andenken für die Gläubigen gefertigt
Feigenholz, Farbe, Textilgirlanden,
47 × 18 × 10 cm, Inv.-Nr. SA 07175

122
Thanjavur-Puppen: Ein Paar Reiter
Pappmaschee, Farben, 34 × 28 × 14 cm,
Inv.-Nr. SA 07169 a + b

123
Thanjavur-Puppen: Altes Paar
Pappmaschee, Farben, 25 × 18 × 14 cm,
Inv.-Nr. SA 07176 a + b

124
Die Bhakti-Dichterin Āṇṭāl mit ihrem Geliebten, dem Gott Viṣṇu
Pappmaschee, Farben, 35 × 25 × 11 cm,
Inv.-Nr. SA 07008

125
Der Gott Śiva als Liṅga
Pappmaschee, Farben, 45 × 31 × 13 cm,
Inv.-Nr. SA 07157

126
Die Göttin Minākṣī
Pappmaschee, Farben, 40,5 × 21 × 8,5 cm,
Inv.-Nr. SA 07158

127
Der Gott Murugaṇ
Pappmaschee, Farben, 46,5 × 25 × 14 cm,
Inv.-Nr. SA 07159

128
Viṣṇu Viśvarūpa (»der Alldurchdringende, Allwissende«)
Pappmaschee, Farben, 47,5 × 48 × 14 cm,
Inv.-Nr. SA 07161

129
Die Göttin Sarasvatī
Pappmaschee, Farben, 42 × 28 × 16 cm,
Inv.-Nr. SA 07162

130
Die Göttin Minākṣī
Pappmaschee, Farben, 36 × 23 × 12 cm,
Inv.-Nr. SA 07164

131
Minākṣī Sundarēśvar, oder Śiva und Pārvatī, auf Nandi reitend
Pappmaschee, Farben, 64 × 43 × 18 cm,
Inv.-Nr. SA 07165

132
Der Dichter Tiruvalluvar
Pappmaschee, Farben, 33 × 26,6 × 16 cm,
Inv.-Nr. SA 07167

133
Der Sonnengott Sūrya – oder der Āvatār Kalki?
Pappmaschee, Farben, 52 × 38 × 23 cm,
Inv.-Nr. SA 07174

134
Eine Hochzeitsgesellschaft: Priester, Braut, Bräutigam, Eltern, Gäste, Musiker, Bühne, Feueraltar, Töpfe und Lampen
Pappmaschee, Farben, Bühne:
35 × 35 × 15 cm, Figuren: Höhe je 12–20 cm,
Inv.-Nr. SA 07179 a–t

135
Illuminierbares Modell eines Tempelwagens für den Gott Gaṇapati
Holz, Textil, Kunststoff, Farben, im Glaskasten, 45 × 25 × 25 cm, Inv.-Nr. SA 07181



115



116



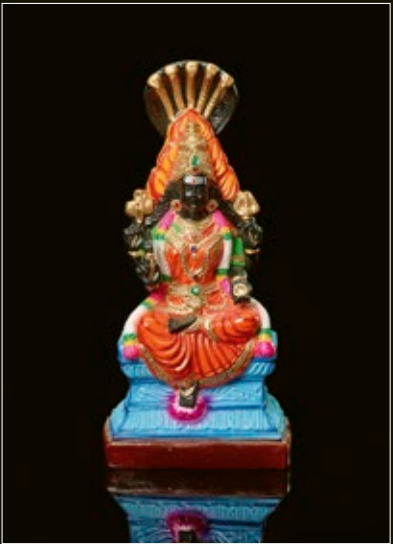
117



118



119



120



121

Die Sprache Tamil bildet heute auch jenseits von Indien und Sri Lanka den Kernaspekt tamilischer Identitäten weltweit: Über 80 Millionen Menschen in Indien, Sri Lanka, Südostasien, Europa, Afrika, Nord- und Lateinamerika sowie Ozeanien verstehen sich als Tamil*innen, darunter Wissenschaftler*innen, Bäuer*innen, Geschäftsleute, IT-Expert*innen und Künstler*innen, Hinduist*innen, Muslim*innen, Christ*innen und Atheist*innen und viele andere mehr. Der vorliegende Band umfasst 21 Beiträge von internationalen Autor*innen, die sich mit unterschiedlichen Aspekten tamilischer Geschichte, Kultur und alter wie auch moderner Kunst beschäftigen, und stellt eine Auswahl eindrucksvoller Objekte vor, die in Verbindung mit diesen Themen stehen.