

Zeitschrift: Asiatische Studien : Zeitschrift der Schweizerischen Asiengesellschaft = Études asiatiques : revue de la Société Suisse-Asie

Herausgeber: Schweizerische Asiengesellschaft

Band: 8 (1954)

Heft: 1-4

Artikel: Kathakali : ein südindisches Theater

Autor: Boner, Georgette

DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-145546>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

Download PDF: 02.02.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

KATHAKALI

EIN SÜDINDISCHES THEATER

VON GEORGETTE BONER

ZÜRICH / DAVOS

[Mit 4 Zeichnungen des Autors und 3 Tafeln]

Eine künstlerische Tradition eröffnet Perspektiven, die unabhängig von ihr kein einzelner Mensch und kein Ensemble zu erschließen vermag. Sie erfüllt ihren Sinn, wenn sie individuellem Wirken überindividuelle Prinzipien und Mittel zur Verfügung stellt, ohne dem Schaffenden die Freiheit des Ausdrucks zu rauben.

Eine Tradition entsteht durch die Erfahrung von Generationen. Sie ist die Summe dieser Erfahrungen.

In mündlicher und schriftlicher Überlieferung und in der Unterweisung, die den Meister mit dem Schüler verbindet, werden die angesammelten Erkenntnisse und Ausdrucksmittel weitergegeben. Die Nachkommen schöpfen aus dem Quell dessen, was die Vorfahren erschaut und errungen haben.

Die wahre Tradition besteht jedoch nicht nur in der Weitergabe von Erfahrungen. Sie geht darüber hinaus. Sie hat transzendenten Charakter. Sie birgt latente Kräfte jenseits aller durch Erfahrung gewonnenen Prinzipien. Der Umgang mit einer Tradition kann daher zur Einweihung werden. Einweihung ist das Erwachen einer in Worten unausdrückbaren Einsicht.

Eine lebendige Tradition bedeutet Einweihung in die schöpferische Gesetzmäßigkeit. Wogegen die bloße Übernahme früherer Formen, die nicht mehr durchdrungen werden vom Puls des Erlebens, sich wendet gegen das Geschaffene und es erstarren läßt.

Um im europäischen Raum die Spuren einer lebendigen Tradition theatralischen Schaffens zu finden, müssen wir das Buch der Geschichte

weit zurückblättern. Drei Beispiele: Im antiken griechischen Theater ließ die Schauspielkunst Götter und Heroen auferstehen. In den liturgischen Spielen des Mittelalters hat das biblische Wort dem Vortragenden die Inspiration der Darstellung geschenkt, am Anfang den Priestern, später den Laien. Endlich, in der *Commedia dell'Arte*, speiste das Geschehen des Alltags als unversiegbarer Quell das szenische Sprechen und Agieren.

Beim modernen Theater ist die Überlieferung weitgehend in Vergessenheit geraten. Für jede Inszenierung müssen neue Formen des Ausdrucks gesucht werden.

Um eine heute noch lebendige Theatertradition kennenzulernen, wenden wir unseren Blick nach Malabar, nach dem schönen, unter Reisfeldern ruhenden Land Kerala an der Westküste Südindiens. Hier gibt es eine Darstellungskunst, die aus uralter Überlieferung schöpft. Sie heißt Kathakali, übersetzt etwa Geschichtendarstellung oder die Kunst, Geschichten darzustellen.

Es werden vor allem Krishnalegenden sowie Fragmente der großen indischen Epen *Râmâyana* und *Mahâbhârata* gespielt. Wir könnten das Dargebotene, in Anlehnung an unsere mittelalterliche Bühne, als Mysterienspiele bezeichnen.

Der Kathakalilistil ist durch Jahrhunderte gehegt und gepflegt worden. Seine Prinzipien finden sich bereits aufgezeichnet in den ältesten histrionischen Lehrbüchern, im *Bharata Nâtya Shâstra*, in der «Lehre vom indischen Tanz» des legendären Autors Bharata Muni, und im *Abhinaya Darpana*, dem «Gebärdenspiegel» des Nandikeshvara*.

Die Existenz einer traditionsgebundenen Darstellungskunst bedeutet heute ein seltenes und besonderes Glück. Daher scheint mir die Wiedergabe meiner Eindrücke an dieser Stelle berechtigt. Es ist eine Art Reisebericht aus der Perspektive des Theaters gesehen. Ich habe 1938

* *Abhinaya Darpana* ist in einer englischen Übersetzung von Coomaraswamy unter dem Titel *The Mirror of Gestures* erschienen.

die Kathakalischule im Dorf Cheruthuruty in der Nähe von Trichur besucht.

Die Erziehung und Ausbildung der Kathakalimimen dauert ungefähr 12 Jahre. Die für den Schauspielerberuf begabten Knaben werden mit 8, 9 oder 10 Jahren in die Kathakalischule gebracht. Von nun an leben sie in der Gemeinschaft der Schule, nicht mehr im Elternhaus. Es sind ausschließlich Knaben, wird doch das Tanzdrama von Männern dargestellt. Nur selten erlernt ein Mädchen die Kathakalitechnik.

Der Stundenplan ist rigoros: Fröhmorgens um 3 Uhr 2 Stunden Augenübungen. Beim Licht einer Öllampe lernt der Schüler die Bewegungen seiner Augen zu beherrschen, die Augen in alle Richtungen zu rollen und zu wenden, den Blick auf nahe und ferne Gegenstände zu heften und seine Ausdruckskraft zu steigern.

Es folgen rhythmische Übungen, um die Gelenkigkeit der Glieder zu fördern. Dann beginnt die Massage. Die Körper der Schüler werden mit Öl eingerieben. Der Schüler legt sich flach auf den Boden. Der Lehrer massiert mit den Fußsohlen den Körper des Knaben, indem er sich an einer in Kopfhöhe angebrachten Stange hält, emporzieht und leichter macht. Abermals folgen rhythmische Übungen, wobei die Schüler in einer Reihe stehen.

Erst um 8 Uhr kommt das Frühstück. Nachher werden eine Stunde lang Tanzschritte geübt und bis zum Mittagessen die Mudrâs, will sagen die Gebärdensprache.

Nach dem Mittagessen eine Stunde Pause. Anschließend bis 19 Uhr zusammenfassendes Üben der Kathakalitechnik, wobei Tanzschritte und Mudrâs verbunden werden. Die Fortgeschrittenen befassen sich bereits mit Rollenstudium. Dann wird aus dem *Mahâbhârata* und *Râmâyana* vorgelesen. Endlich bekommen die Knaben noch ein kleines Mahl und gehen zu Bett.

So ist das Unterrichtsprogramm, das jährlich während 6 Monaten durchgeführt wird.

DIE STILELEMENTE

Kathakali setzt sich zusammen aus drei Künsten. *Abhinaya*, das mimische Element, bildet den Ausdruck, die Sprache des ganzen Körpers. *Nṛtya* ist die tänzerische Bewegung, die das Mimische unterstützt und trägt. *Gîtâ* ist die allesverbindende, allesdurchdringende Musik. – Der Schauspieler muß *Abhinaya* und *Nṛtya* beherrschen, Mimik und Tanz.

Abhinaya hat nach altindischer Auffassung vielfältigen Charakter. Zu *Abhinaya* gehören mimische Gebärden, Gesichtsausdruck und gewisse Lautäußerungen. Durch diese Mittel leuchtet das geistige Wesen der dargestellten Persönlichkeit.

Durch jahrelanges Üben lernt der Schauspieler die Technik meistern. Sein Körper wird zu einem unübertrefflichen Instrument der Darstellungskunst. Er vermag die zartesten Gefühle und Empfindungen sichtbar werden zu lassen.

Im Kathakalitheater beschränkt sich der Schauspieler auf Bewegung und Tanz. Er spricht nicht und singt nicht. Die Wiedergabe des Textes ist Sache der Sänger. Nur dann und wann stoßen die Darsteller unterweltlicher Geschöpfe zur Steigerung von dramatischen Höhepunkten absonderlich artikulierte Laute aus. Wenn der überragende Kathakali-meister Kunju Kurup als Wilder Jäger um die verlassene, schöne *Damayantî* wirbt, preßt er von Zeit zu Zeit seine Erregung in ein dumpfes *Wu-pu-puu*. Kein verständlicher Sprachlaut könnte so viel sagen.

Durch den Verzicht auf das gesprochene Wort konzentriert der Schauspieler den Akzent auf die Gebärde. Indem er nicht spricht, spricht er um so mehr und um so deutlicher.

Nṛtya, das tänzerische Element, bestimmt Art und Weise der Bewegung und des Gehens.

Die Füße berühren meistens nur mit dem äußeren Rand den Boden. Die Knie sind weit gespreizt. Die Bewegungen gehorchen einem stren-

gen Rhythmus. Auch die Ruhestellung ist Rhythmus und wird als festgehaltene Gebärde dem Strom des Geschehens eingefügt. Als integrierender Gegenpol gehört sie zur Bewegung und gibt ihr das Maß.

Jede einzelne Ausdrucksform, das Gehen, Stehen, Sitzen, Kauern, Liegen, Sichaufrichten und Sichwenden der Spieler, jede Gebärde läßt den Charakter des Dargestellten durchschimmern. Das Verborgene wird sichtbar. Grandiose Haltung und machtvolles Schreiten ver-rät Kraft und Vitalität. Wenn die himmlische Tänzerin Mohini den König Rukmângada verführen will, bewegt sie sich wie eine Schlange.

Die tänzerische Technik verleiht dem Kathakalimimen eine Art Kothurn. Der Schauspieler erscheint auf der Bühne wie ein Wesen von übermenschlichem Maß, wie ein Wesen, das nur als Gast diese Erde betritt. Gestalt und Ausdruck sind gesteigert.

Gîtâ, die Musik, wird ausgeführt durch ein kleines Orchester von Schlaginstrumenten. Es besteht aus Zimbeln und Gongs und aus zwei Trommeln, von denen die eine seitlich geschlagen wird, die andere von oben. Die Zimbeln- und Gongspieler sind auch Sänger. Sie singen in Versen den Inhalt des Dramas. Gesang, Trommelwirbel und Klänge von Zimbeln und Gongs schaffen eine rhythmische Tonwelt, welche die Bühnenhandlung begleitet und trägt.

Es ist jedoch der Schauspieler, der die Rhythmen der Aufführung dirigiert. Die Klänge, die dem Orchester entströmen, werden vom Schauspieler aufgefangen und gelenkt. Verlangt seine Inspiration, daß er die Gebärden beschleunige oder verlangsame, dann muß ihm der Musiker folgen. Und verlangt seine Inspiration, daß er eine Szene erweitere oder einfüge oder weglasse, auch dann muß der Musiker ihm folgen. Das ist ein intuitives Aufeinandereingehen, wie wir es uns kaum vorstellen können.

Die Verse, die zwischen den einzelnen Szenen gesungen werden, sind in Sanskrit, die als Begleitung des Spiels intonierten Dialoge in der Landessprache Malayalam. Diese Zweisprachigkeit gewährleistet das allge-

meine Verständnis. – Ein ähnlicher Brauch herrschte bei den liturgischen Spielen: Ursprünglich wurden sie lateinisch gesprochen. Nach und nach gesellte sich der Kirchensprache die Landessprache, zuerst nur in Refrains und Sätzen, dann in längeren Texten. Auch hier diente der Gebrauch zweier Sprachen der Verständlichkeit.

Mit Abhinaya, dem mimischen Element, verbinden sich die *Mudrâs*, will sagen Handbewegungen, die eine ausgebaute Sprache mit Wortschatz, Grammatik und Syntax darstellen. Die Sprache der *Mudrâs* bedarf keiner Ergänzung durch das gesprochene Wort. Sie ist vollständig. Der Schauspieler muß sie durch und durch beherrschen und einbauen in seine Kunst. Es kommt vor während einer Aufführung, daß die Musiker zu singen aufhören und die Spieler die Erzählung weiterführen durch die Sprache der Hände, nur noch von einem Trommelwirbel begleitet. Durch die *Mudrâs* entsteht vor den Augen der Zuschauer die Welt, die den dargestellten Helden umgibt, die Ereignisse, die ihm widerfahren, die Gedanken, die sein Inneres bewegen. Die lautlose Beschreibung eines Waldes und seiner Gefahren, eines Weges, eines Kampfes, einer Stadt, eines Ozeans ... kann uns überzeugen, daß die Gebärdensprache als schauspielerisches Medium der Lautsprache in gewissen Situationen mindestens ebenbürtig ist.

Das von der Bühne gesprochene Wort hat dieselbe Wurzel wie die Umgangssprache. Die *Mudrâs* jedoch werden aus der Bewegung geboren, aus demselben Quell wie das mimische Spiel. Sie sind als künstlerischer Ausdruck geschaffen. Sie werden nicht im täglichen Leben verwendet und abgenutzt. Wenn die Kenner sich ausnahmsweise einmal mittels der Gebärdensprache unterhalten, so tun sie es um eines besonderen Anlasses willen. So bleibt diese Sprache der Hände immer neu und eindrucksvoll. Überdies besitzt sie eine derart urtümliche Suggestivität, daß auch der Nichtkenner folgen und ihren Inhalt erraten kann.

Der Mime, der mittels *Mudrâs* spricht, muß das Beschriebene gefühlsmäßig durchdringen. Er identifiziert sich mit dem Objekt. Indem

seine Gebärden teilnehmen am geheimen Leben des Objekts, werden sie zum Ausdruck dieser Identifikation. Die Ausdruckskraft der Mudrâs ist so groß, daß die Kathakalibühne fast ohne Szenerien auskommt.

Noch sind die 9 *Rasas* zu erwähnen, die mit folgenden Bezeichnungen umschrieben werden :

Shringâra : Liebe, Zärtlichkeit, Schalkhaftigkeit

Vîra : Mut, Heldenhaftigkeit

Karuna : Mitleid, Sympathie

Adbhuta : Staunen, Verwunderung

Hâsya : Lachen, Ironie

Bhayânaka : Furcht, Angst

Bibhatsâ : Ekel, Abscheu, Verachtung

Raudra : Zorn, Wut

Shânta : Ruhe, Friede, Serenität

Die *Rasas* bestimmen Charakter und Gefühle der dargestellten Person und prägen die Haltung und den Ausdruck des agierenden Schauspielers. Sie bilden eine Art Resonanzboden für die Kunst des Mimen und geben ihr Nachdruck. Wir könnten sie dem Grundton eines Papiers vergleichen, der einem Holzschnitt diese oder jene Stimmung verleiht.

Die Hände des Schauspielers formen Mudrâs, sie deuten und weisen. Seine Füße überwinden die Schwere durch die Macht der rhythmischen Bewegung. Seine Augen messen den Raum und erfassen oder suggerieren die Dinge. Sein Blick durchdringt die Materie und läßt die Empfindungen der Gestalt sichtbar werden. Die *Rasas* ihrerseits geben die Atmosphäre der Gestaltung. Sie prägen die Gesichtszüge und schwingen stets mit bei dem, was der Schauspieler äußert und ausdrückt.

DIE KATHAKALITYPEN UND IHRE EINORDNUNG

Ähnlich wie die Commedia dell'Arte, so hat auch die Kathakalibühne eine Reihe von Typen. Da gibt es Gottheiten, Könige, Heroen; Gandharvas und Apsaras: himmlische Musiker und Tänzerinnen; Asuras: gefallene Engel; Râkshasas: dämonische Wesen; Wilde Jäger; Rishis: Weise; Brahmanen, Frauen, Boten und Diener ...

Die Typen der Kathakalibühne werden überdies nach einer Dreiteilung gegliedert. In ihr spiegeln sich die drei *Gunas*, Grundkräfte, die nach religiöser und philosophischer Auffassung die lebendigen Wesen und den ganzen Kosmos bestimmen. Die vorherrschende Grundkraft entscheidet über die Zugehörigkeit.

Sattva, die erste der drei *Gunas*, könnte etwa als das Wahrhaft-Seiende oder Wahrhaft-Gute angesprochen werden. Die symbolische Farbe dieser obersten Ordnung ist weiß. Zu ihr gehören Götter, edelste Helden und Heilige. Merkwürdigerweise ist auch der Affe Hanumân hier beheimatet, wahrscheinlich wegen der Hilfsbereitschaft, Bescheidenheit und Demut dieses großen Feldherrn aus dem Tierreich.

Rajas, die zweite der drei *Gunas*, bedeutet die Expansivkraft, das vitale, leidenschaftliche, dynamische Verhalten. Die symbolische Farbe dieser mittleren Ordnung ist rot. Zu ihr gehören die Helden, die zwar groß und edel, jedoch heftig und durch Leidenschaft beherrscht sind.

Tamas, die letzte der drei *Gunas*, bezeichnet das Dunkle, Dumpfe, Lastende, Schwere, den Materialismus und die Befangenheit im Irdischen. Die symbolische Farbe dieser untersten Ordnung ist schwarz. Zu ihr gehören Geister der Unterwelt, Dämonen, niederträchtige Menschen.

Es wäre interessant, die drei *Gunas* mit der Dreiteilung der mittelalterlichen Mysterienbühne in Himmel, Erde und Hölle zu vergleichen.

Kostüm, Kopfputz, Gesichtsaufmachung und Art des Auftretens verraten schon von weitem, zu welchem Typus und zu welcher der *Gunas* eine dargestellte Person gehört.

DIE VORBEREITENDE METAMORPHOSE

Es gibt nur wenige Bühnencharaktere, die in einfacher Aufmachung auftreten. Dazu gehören die Rishis, das sind die Stammväter der menschlichen Rasse, Heilige und Weise, die Brahmanen und die Frauen. Alle übrigen Charaktere erscheinen in überaus phantastischer Aufmachung.

Das Gesicht der Rishis, Brahmanen und Frauen wird gelblich getönt. Ihr Gewand gleicht der Kleidung, die Menschen ihresgleichen heute noch im Leben tragen. Die Rishis sind ausgezeichnet durch einen hölzernen Haarknoten und einen künstlichen Bart aus Haaren. Die Brahmanen schlingen weiße Tücher um den Körper und um den Kopf. Die Frauen – ebenfalls von Männern dargestellt – tragen ein weites faltiges Gewand, eine Brustplatte mit roten Brüsten, einen seitlichen Haarknoten und ein Tuch über Kopf und Schulter.

Der Schauspieler, der eine Persönlichkeit mit komplizierter Aufmachung darzustellen hat, begibt sich viele Stunden vor Beginn der Vorstellung in den Ankleide- und Schminkraum. Das Schminken geht vor sich beim Schein eines Öllichts und beginnt mit einem Gebet. Das ist die Schwelle, die den Alltag von den vorbereitenden heiligen Handlungen trennt. Auch das Öllicht hat sakrale Bedeutung. – Ich bin einmal aus Versehen zwischen diesem Licht und dem sich schminkenden Schauspieler hindurchgegangen. Das war ein verhängnisvoller Einbruch in den geheiligten Raum. Ich mußte denselben Weg in umgekehrter Richtung zurückgehen, um die negative Wirkung aufzuheben.

Wenn der Schauspieler anfängt, sich zu schminken, macht er zuerst eine sorgfältige Zeichnung auf seinem Gesicht, die als Einteilung dient für die Farbtöne. Oft ist schon diese Grundierung kompliziert. Da gibt es Felder, Linien, Flecken, besonders geformte Lippen, Schnäuze ... Je nach der Rolle werden verschiedene Farben aufgetragen. Die edlen Charaktere bekommen einen grünen Grundton, die dämonischen einen roten und schwarzen. Die Augen werden mit schwarzer Farbe um-



Abb. 1. Sich schminkender Schauspieler

rahmt und betont, die Augenbrauen geschwärzt und mit stilisierten Linien verlängert. Das Weiße der Augen wird durch Einführung eines winzigen Samenkornes gerötet.

Wenn diese Grundierung fertig ist, dann legt sich der Schauspieler flach auf den Boden, und der Spezialist beginnt sein langwieriges Werk. Während das Gesicht umgewandelt wird in eine flexible Maske, sinkt der Schauspieler in tiefen Schlaf. Der Schminkspezialist legt einen bartmäßig vorstehenden weißen Rahmen von Reispasta und Kalk in geschwungener Form um den Unterkiefer. Bei Göttern, Königen und Helden bildet er nur *einen* Rahmen von fünf parallel geschwungenen Schichten. Bei dämonischen Wesen wird um den Backenknochen eine zweite, engere Kurve von Reispasta aufgetragen. Auch bekommen sie auf Nase und Stirn je eine weiße Kugel aus demselben Material. Bei Wilden Jägern werden Stacheln aus Pflanzenmark in die weißen Bartkurven eingesetzt. Ebenso beim tapferen Hanumân. Die meisten Gestalten haben überdies auf der Stirn eine Zeichnung aus Reispasta.

Gewisse Kathakalotypen tragen neben den Kurven aus Reispasta einen stilisierten Bart aus Wolle. Bei Hanumân ist er weiß, bei Jägern und niedrigen Wesen schwarz, bei dämonischen Kreaturen rot.

Vom vollkommen transformierten Gesicht geht eine eigentümliche Faszination aus. Das Gesicht ist zur Maske geworden. Diese Maske bleibt flexibel. In ihr lebt und webt der ganze Ausdruck des agierenden Menschen. Und die aufgelegten weißen Kurven aus Reispasta konzentrieren und steigern den Ausdruck. Es ist, als erblickte man durch diesen Rahmen eine andere Welt.

Nun kommt die Bekleidung an die Reihe. Zum Kathakalihelden gehört meistens eine kurze Jacke, ein gewaltiger rockartiger Umhang, der bis zu den Waden reicht, und vielerlei Schmuck: eine Brustplatte mit Metallverzierungen, Epauletten, Armbänder, Halsketten, Stolen, die in lotosähnlichen Quasten enden, und silberne Verlängerungen für die Nägel der linken Hand.



Abb. 2. Spezialist beim Auflegen der Reispasta

Die Kopfbedeckung, das heiligste aller Kleidungsstücke des Kathalischauspielers, ist eine dreistöckige Tiara, die sich abhebt von einer mehr oder weniger großen Scheibe. Das Ganze wird aus Holz hergestellt und über und über mit Halbedelsteinen, Glasfragmenten, Käferflügeln und Metall verziert. Krishna trägt die Tiara ohne Scheibe. Bei Hanumân und seinesgleichen hat die Tiara einen hutartigen Rand. Auch der Kopfputz des Wilden Jägers bildet eine Ausnahme. Er ist zylindrisch und weitet sich nach oben.

Erst wenn der Schauspieler vollständig geschminkt und gekleidet ist, greift er nach dem Kopfputz. Vor der Öllampe bespritzt er ihn mit heiligem Wasser, spricht ein Gebet und setzt ihn auf den Kopf. In diesem Moment findet die eigentliche Metamorphose statt. Nun ist er ein anderer, ein Verwandelter. Nun darf er nicht mehr sprechen.

AUFTAKT ZUR VORSTELLUNG

Wenn in Cheruthuruty oder in irgendeinem Dorf Keralas die Trommeln wirbeln, dann pilgern die Menschen an den für die Schauspiele bestimmten Platz. Denn jeder weiß: heute abend findet eine Vorstellung statt. Aus der näheren und ferneren Umgebung strömen sie herbei, Familien mit Kindern, Gruppen, Einzelne. In der offenen Halle, in der gespielt wird, lassen sie sich nieder, schwatzen und warten. Während die Trommeln wirbeln, rüsten sich die Mimen. Das stundenlange Präludium der Trommeln schafft eine erwartungsvolle, spannungsgeladene Atmosphäre. Es verschleiert den Alltag und ladet ein zur Betrachtung einer jenseitigen Vision. Die Vorstellung beginnt am Abend und endet im Morgengrauen.

Endlich kommt der große Moment. Die Schauspieler sind erwacht und haben ihren Kopfputz aufgesetzt. Die Verwandlung ist also vollzogen. Eine riesige Ölflamme flackert auf einem Bronzeständer und beleuchtet die Bühne. Sie wirft merkwürdige Lichter und Schatten durch den Raum. Die Trommelwirbel beschwören die Aufmerksamkeit aller



Abb. 3. Die Maske Ravana's, des Dämonenkönigs

Anwesenden. Ihre kunstvollen und wechselnden Rhythmen künden eine Welt der Götter und Geister und reißen den Zuschauer mitten hinein in diese Welt, die sie künden.

Die Spannung wächst. Der Mann mit der Trommel, die zu beiden Seiten geschlagen wird, tritt vor die lodernde Flamme. Während er spielt, starrt er ins Licht. Hinter ihm steht ein Mann mit Zimbeln und ein Knabe mit dem Gong. Sie spielen immer reicher, immer gewaltiger, immer frenetischer. Dann ein rasender Wirbel, und die Musiker ziehen sich zurück. Zwei Männer mit nacktem Oberkörper bringen einen großen Vorhang mit farbigem Muster. Sie halten ihn hoch und trennen dadurch die Bühne vom Zuschauerraum. Nun treten die Spieler hinter diesen Vorhang. Vorerst sind nur Füße und Kopfputz sichtbar. Dazu ertönt das Klingeln der Fußschellen. Hinter dem Vorhang falten die Schauspieler die Hände, verbeugen sich vor den Musikinstrumenten und tanzen. Das ist ihre Andacht vor dem Spiel.

Der Vorhang wird etwas gesenkt, und der Spieler tritt in einer charakteristischen Haltung in Erscheinung. Himmlische Wesen erstrahlen in ihrer Gelassenheit; dämonische rütteln und reißen am Vorhang. Nach dieser sichtbaren Ouvertüre, die bereits die Leitmotive antönt, wird der Vorhang gesenkt und entfernt, und das Spiel beginnt.

DAS SPIEL

Mit diesem Spiel geschieht etwas vor unseren Augen, dem Worte zu geben wir ohnmächtig sind. Denn eine Beschreibung ruft Einzelheiten hervor und ist darauf angewiesen, das Gleichzeitige nacheinander zu sagen. Wie aber vermöchten Einzelheiten ein Ganzes heraufzubeschwören?

Eine Kathakaliaufführung ist ein einmaliges Zusammenwirken dramatischer Kräfte, das im Kleinsten das Größte und im Größten das Kleinste enthält. Stufe um Stufe wächst die dramatische Handlung. Der letzte Augenblick lebt aus der Spannung des ersten, und der erste kündigt die



Abb. 4. Wilder Jäger

Ernte des letzten Augenblicks. Alles Geschehen wird gegenwärtig, wird zu einem Hier und Jetzt.

Die Elemente der Kathakalikunst verschmelzen und steigern sich gegenseitig. Spiel, Gebärdensprache, Musik, Drama, Tanz, alles klingt zusammen und wird zu einem rhythmischen Strom. Der Schauspieler, der die Technik beherrscht, ist so frei in seiner Gestaltung, daß er einerseits der Inspiration des Partners folgen, andererseits seine eigene Inspiration dem Partner mitteilen kann. Auch Schauspieler, die sich nicht kennen, sind durch die Kathakaliausbildung imstande, ohne weiteres zusammen aufzutreten. Die Gesetzmäßigkeit des Ausdrucks führt sie bis dorthin, wo sie die Freiheit der persönlichen Gestaltung erreichen. Und die Freiheit der persönlichen Gestaltung setzt die Möglichkeit des spontanen Aufeinandereingehens voraus.

Alles Spiel wird nun Improvisation, im höchsten Sinne, Improvisation, die als Symbol und Gleichnis eine andere, höhere Welt beschwört.

Kathakaliliteratur

A. Meerwarth: «Les Kathakalis du Malabar», *Journal Asiatique*, 1926.

Alice Boner: «A Theater in the Jungle», *Indian Art and Letters*, London 1931. – «Kathakali», *Journal of the Indian Society of Oriental Art*, 1935.

Beryl de Zoete: *The Other Mind*, London 1953.



RUKMĀNGADA UND MOHINĪ



DER HEROISCHE AFFE HANUMÄN



RISHI UND HELD

RUKMÂNGADA UND MOHINÎ

[*Legende zu Tafel II*]

Der fromme König Rukmângada lebt der Meditation und Askese. Indra, der Himmelskönig, will seine Standhaftigkeit und Wahrhaftigkeit prüfen. Er schickt ihm daher die schöne Apsara Mohinî. Sie versucht Rukmângada zu verführen. Zunächst bleibt er standhaft. Doch allmählich, ganz allmählich wird er zerstreut und verfällt ihrem Zauber. Schließlich bricht eine wahre Leidenschaft in ihm aus. Er wirbt um sie und verspricht ihr, sie zu heiraten und sie keinen Tag allein zu lassen. Der König vergißt aber, daß er Indra versprochen hat, sich der Meditation und Buße zu widmen. Nun geraten die beiden Versprechen in Konflikt. Rukmângada, von Gewissensqualen gepeinigt, bittet Mohinî, ihn *einen* Tag der Woche freizugeben. Die Apsara aber antwortet mit teuflischer List, sie wolle ihm nur dann seinen Wunsch gewähren, wenn er seinen Sohn mit eigener Hand töte. Vergebens beschwört sie der König, diesen Wunsch aufzugeben. Endlich sieht er keinen anderen Ausweg. Mit verzweifelterm Herzen nimmt er das Schwert, das sie ihm in die Hand drückt. Das Kind erscheint, von der Mutter begleitet, mit weit offenen, ruhigen Augen. Es ist bereit, sich für den Vater zu opfern. Der Vater weicht entsetzt zurück. Das Schwert entgleitet seiner Hand. Das Kind springt auf, um den Vater aufzurichten und ihm das Schwert zurückzugeben. Mohinî schwirrt in größter Erregung um den König herum und treibt ihn zur Tat an. Er versucht den Schlag zu führen. Immer wieder versagt sein Mut. Zuletzt erbarmt sich Indra. Wie Jahwe dem Abraham, so erscheint er Rukmângada und hält die schlagbereite Hand zurück.

Tafeln II-IV nach Photographien von Krishnan Nair, Trichur, und Sadmanabhan Nair, Alleppey