



## UvA-DARE (Digital Academic Repository)

### Dort wo Shiva tanzt

Kersenboom, S.

**Publication date**

2008

**Document Version**

Final published version

**Published in**

Shiva Nataraja: der kosmische Tänzer

[Link to publication](#)

**Citation for published version (APA):**

Kersenboom, S. (2008). Dort wo Shiva tanzt. In J. Beltz (Ed.), *Shiva Nataraja: der kosmische Tänzer* (pp. 38-78). Museum Rietberg.

**General rights**

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

**Disclaimer/Complaints regulations**

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.



*Dort, wo Shiva  
tanzt* Saskia Kersenboom



Die Geschichte von Shivas Tanz ist eine lange Geschichte, und sie zu erzählen, braucht Zeit; sie zu verstehen, noch mehr. Die folgenden drei Abschnitte beleuchten Shivas geheimnisvolles Wesen und führen gleichsam den Besucher durch die Ausstellung. Für das Verständnis des Textes, aber auch der Ausstellungsobjekte sind zwei Metaphern von zentraler Bedeutung. Beide Metaphern illustrieren hinduistische Vorstellungen von der Entstehung der Welt. Der Lauf der Zeit ist zyklisch, das heisst, dass die Schöpfung, das Entstehen und Vergehen Abläufe sind, die sich stetig wiederholen. Als unendliche Prozesse laufen sie sowohl im Makrokosmos ab, also im Universum, als auch im Mikrokosmos, bei den Menschen auf der Erde. Um diese zyklischen Veränderungen und Transformationsprozesse zu erklären, arbeiten hinduistische Mythen und Kosmologien mit Metaphern. Zwei sollen hier im Zentrum der Aufmerksamkeit stehen: das Würfelspiel (*kridana*) als Metapher für Zyklen und der Tanz (*nata*) für Transformation.

#### NATYA: RITUELLES DRAMA

Als Nataraja, der «Herr des Tanzes», herrscht Shiva durch die Dynamik der Bewegung. Seine Tanzherrschaft gründet im Gesetz der ständigen Verwandlung. Die Notwendigkeit dieses Prozesses wird im *Natyashastra* umrissen, dem «Handbuch der darstellenden Künste».<sup>1</sup>

Die Entstehung dieses alten Sanskrit-Textes liegt im Dunklen; er wurde der mündlichen Tradition ebenso zugeschrieben wie verschiedenen Verfassern (Einzelpersonen oder Kollektiven, Sterblichen oder mythischen Wesen). Auch über die Datierung herrscht Uneinigkeit. Einige Forscher setzen seine Entstehung einige Jahrhunderte vor der christlichen Ära an, andere einige Jahrhunderte später. Auch die Begriffe *nata* und – davon abgeleitet – *natya* lassen uns im Ungewissen. Beide gehen auf die Sanskrit-Wurzel *nrit* zurück, die «tanzen» bedeutet. Angesichts der vielen Ungewissheiten muss man sich vor Augen halten, dass das *Natyashastra* in erster Linie eine Anleitung zur Tanzpraxis ist. Es vermittelt eine Methode, Aufführungstechniken und die zugrunde liegende Logik, die vor Ort jeweils viele Varianten zulässt. Eine solche Variante ist ein etwa zur selben Zeit entstandenes südindisches Werk, das tamilische *Cilappatikaram*, «Die Macht der Fussspange».<sup>2</sup> Diese beiden frühen Texte öffnen für uns den Vorhang zu Shivas kosmischer Bühne.

## URSPRÜNGE

Der Legende zufolge ist das *Natyashastra* folgendermassen entstanden: Eines Tages kamen die Götter mit einem dringenden Anliegen zu Brahma, dem Schöpfergott: Sie sorgten sich um die Qualität ihres Lebens, um die Lebenskraft der Götter, der Menschen und der Natur, kurz gesagt, um das Wohlergehen der gesamten Schöpfung. Dazu muss man wissen, dass die indische Kosmologie zyklisch angelegt ist: An einem einzigen Tag im Leben Brahmas vollzieht sich ein kompletter Zyklus aus Entstehen und Vergehen der Welt. Während des Tages entwickelt sich aus göttlicher, transzendentaler und nicht manifester Substanz das Universum, in der Nacht löst es sich wieder auf.<sup>5</sup> Diese zyklische Logik ist nicht nur die Basis für hinduistische Kosmologien, sondern auch für Rituale und Feste. Mittels einer komplexen Abfolge konzentrischer Kreise wird die Zeit in immer kleinere Einheiten unterteilt. Im Makrokosmos ebenso wie im Mikrokosmos wiederholen sich immer wieder dieselben komplementären Gegensätze von Tag und Nacht, von Schöpfung und Zerstörung.

Als die Götter nun mit ihrer Beschwerde zu Brahma kamen, befand sich die Welt gerade im zweiten Kreislauf (*yuga*) beziehungsweise Weltzeitalter innerhalb eines grossen Zyklus. Jeder grosse Zyklus enthält jeweils vier kleinere Kreisläufe. Diese «Unterzyklen» gehorchen den Regeln eines kosmischen Spiels, das Shiva und seine Gattin Parvati spielen. Mit der Göttin entscheidet Shiva, dessen Wesen Spiel ist (Skr. *lilatman*), über das Weltgeschehen, Ton und Stimmung der Weltzeitalter und ihrer Kreisläufe.

Eine Passage aus dem *Skandapurana* beschreibt dieses Spiel sehr anschaulich, das am ehesten mit einer Art «Mensch, ärgere dich nicht» oder «Eile mit Weile» verglichen werden kann: Es heisst dort, dass einst der Götterbote Narada sich auf den Berg Kailasa begab, dem Wohnsitz der Götter im Himalaya. Er fand dort Shiva und Parvati vor, wie sie völlig vertieft in ihr Würfelspiel das Werden und Vergehen der Schöpfung bestimmten. An Shiva gewandt, rief Narada: «Gott der Götter, Euer Spiel ist der gesamte Kosmos. Die Quadrate auf dem Spielbrett sind die zwölf Monate. Die Spielsteine sind die dreissig Mondtage – das Beleuchtete und Nichtbeleuchtete, das Schwarze und Nichtschwarze. Die beiden Würfel sind die Sommer- und Winterbahn der Sonne. Entfaltung und Auflösung sind die beiden möglichen Spielergebnisse [...]. Wenn die Göttin gewinnt, bedeutet das Entfaltung; wenn Shiva gewinnt, bedeutet es Auflösung. Das Spiel unterliegt festen Regeln. Deshalb sage ich: «Alles ist Spiel – dieser ganze Kosmos, der euch beiden gehört.»<sup>4</sup>

Der erste Wurf im Spiel war eine «vier». Es ist ein «glücklicher» Wurf: Im sogenannten «Vierwurf-Zeitalter» (Skr. *kritayuga*) befindet sich das gesamte Universum in perfekter Harmonie. Die kosmische Ordnung wird durch die vedischen Opfer gestützt.<sup>5</sup> Der Rauch der Opferfeuer trägt die Opfer zu den unsichtbaren Göttern, die weit entfernt in ihrer eigenen göttlichen Welt leben. Alle gegensätzlichen Pole wie Götter und Dämonen (Skr. *asura*, wörtlich «Antigott»), Tag und Nacht, Geburt und Tod, männlich und weiblich, alles befindet sich in friedlichem Gleichgewicht.

Dann macht Shiva einen neuen Wurf. Der nächste Wurf ist «drei» und bringt das «Dreierwurf-Zeitalter» (Skr. *tretayuga*). Dieses Zeitalter ist weniger glücklich, Risse entstehen im bestehenden Gleichgewicht zwischen Göttern, Menschen und Antigöttern. Die kosmische Ordnung ähnelt dem Dorfleben. Sie wird von Leidenschaft und Gier beherrscht. Die Menschen sind neidisch und werden schnell zornig. Das Glück hat die Oberhand verloren, sein Gegenstück «Leid» kommt ins Spiel. Die Götter, Antigötter und Menschen verlassen ihre Wohnsitze und bewegen sich zwischen den drei verschiedenen Welten hin und her und bringen das Gleichgewicht durch-

einander. Auch die Form der Götterverehrung ändert sich entscheidend zum vorhergehenden Weltzeitalter: Erhielten die Götter ihre Ehrungen vorher durch vedische Opferfeuer, so müssen sie nun auf die Erde herabsteigen, um sich dort verehren zu lassen.

Das Würfelspiel hat noch zwei weitere Würfe: im «Zweiwurf-Zeitalter» (Skr. *dvaparayuga*) kommt es zu einer weiterer Destabilisierung. Schliesslich kommt der Unglückswurf «eins»: In diesem letzten der vier Weltzeitalter, dem «Einswurf-Zeitalter» (Skr. *kaliyuga*), wendet sich schliesslich das Leben gegen sich selbst. Mit dem nächsten Wurf beginnt der Zyklus wieder von vorne.

Nach hinduistischer Auffassung befinden wir uns übrigens gerade im unglücklichen «Einswurf-Zeitalter». Hier ist nicht der Ort, über mögliche Anzeichen für den Untergang der Welt zu spekulieren. Kehren wir lieber zurück zur Entstehung des *Natyashastra*. Das *Natyashastra* berichtet, dass die Götter im zweiten Weltzeitalter innerhalb eines grossen Zyklus, also im «Dreiwurf-Zeitalter», zu Brahma kamen und ihn um ein Spiel (Skr. *kridaniya*) baten. Diese neue Zeit, in der die Menschen, Antigötter und Götter ihren Leidenschaften nachgehen, forderte ein neues religiöses Medium. Die Götter wollten einen neuen Veda, den man erfahren, also nicht nur hören, sondern auch sehen könne. Zudem müsse dieser Veda allen Menschen offenstehen. Das Hören der Veden war ja bisher den drei höheren Ständen (Brahmanen, Kshatriyas und Vaishyas) vorbehalten. Ein neuer Veda müsste ebenfalls die Shudras einbeziehen.

Brahma dachte nach. Gerne wollte er ihrem Wunsch nachkommen. Dazu griff er auf die sinnlich wahrnehmbaren Elemente in den vier Veden zurück: die Rezitation aus dem *Rigveda*, das Singen aus dem *Samaveda*, den dramatischen Ausdruck aus dem *Yajurveda* und das Gefühl aus dem *Atharvaveda*. Aus diesen vier Ausdrucksformen schuf er einen zusätzlichen, fünften Veda. Er nannte ihn *Natyaveda*, «Veda des rituellen Dramas». Dieser Veda sollte in Theateraufführungen zur Anwendung kommen. Er sollte dazu anleiten, die heiligen altehrwürdigen Geschichten aufzuführen. Ein sinnlich wahrnehmbares Schauspiel war etwas ganz anderes als die Veden, die man nur hören konnte. Damit bildet das *Natyashastra* einen Gegenpol zur bilderlosen, abstrakten Tradition der Veden.

## BHARATAS ERSTE AUFFÜHRUNG

Die Frage, die sich nun stellte, lautete: Wer soll das Schauspiel aufführen? Der Götterkönig Indra wies Brahma darauf hin, dass die Götter weder unparteiisch seien noch fähig, den *Natyaveda* aufzuführen. Daraufhin beschloss Brahma, den Weisen Bharata im fünften Veda zu unterweisen. Er vertraute auf Bharatas didaktischen Fähigkeiten. Der Weise hatte einhundert Söhne, denen er die Methoden und Techniken des *Natyaveda* nun beibringen sollte. Das war der Ursprung des *Natyashastra*: Mit einer Verbeugung vor Brahma und Shiva legte nun Bharata systematisch den Inhalt des fünften Veda dar.<sup>6</sup>

Bharata lehrte seine Söhne, im hohen Stil, also beredt, gelehrt und heldenhaft, aufzutreten. Als Brahma das Ergebnis begutachtete, fand er jedoch, dass etwas fehle. Er vermisste das lyrische, weibliche Gefühl (Skr. *kaishiki*). Brahma riet deshalb Bharata und seinen Söhnen, dieses Element in das Schauspiel aufzunehmen. Bharata erinnerte sich, dass er diesen anmutigen Tanzstil schon einmal gesehen hatte, denn Shiva hatte ihn in seiner Form als «Blauhals» aufgeführt.<sup>7</sup> Aber Bharata verstand, dass Männer diesen anmutigen Tanz nicht ohne die Hilfe von Frauen angemessen ausführen können. Und er erschuf aus seinem feurigen Glanz dreiundzwanzig schöne Nymphen.<sup>8</sup> Für die erste Aufführung rief er dann zu den Nymphen noch himmlische Musiker hinzu. Das

weibliche Prinzip, die Welt der Emotionen, vor allem der Erotik (Skr. *shringara*) und der Verzauberung, waren somit im Schauspiel verankert.

Zunächst mussten noch Ort und Zeit sowie ein passendes Thema festgelegt werden. Brahma schlug das Fest zu Ehren von Indras Fahnenstange vor.<sup>9</sup> Dieses Fest wurde im Gedenken an den Sieg der Götter über die Antigötter abgehalten. Es wird bis heute in Indien als Prototyp eines Frühlingsfestes unter dem Namen Brahmotsava, zu Deutsch «Fest des Brahma», begangen. Schon im *Cilappatikaram* hören wir von diesem Fest und wie es damals in Pukar, der alten Hauptstadt des Königs Karikkalacholan, gefeiert wurde: Die Stadt wurde dafür in zwei Hälften geteilt, in die Lager der «Götter» und «Antigötter». In der Mitte zwischen beiden Lagern führten Tänzer wilde Tänze auf, nachdem sie zuvor verschiedene Opfergaben wie Getreidekörner, Sesambällchen, Reis mit Fett, Blumen, Weihrauch und süßen Reis an die Schutzgottheiten verteilt hatten. Dann wetteiferten beide Seiten darum, dem «König des siegreichen Speers und Herrn der Götter» die schauderhaftesten Opfer darzubringen, um alles Übel von ihm fernzuhalten.

Doch zurück zu Bharata und seiner Aufführung. Er hatte inzwischen Lobpreisungen und wortgewaltige Verse vorbereitet, dazu eine mitreissende Vorführung, die die Vernichtung der verschiedenen Dämonen zeigte. Unter viel Geschrei stellten die Akteure dar, wie die Feinde bekämpft und verstümmelt wurden. Die Götter waren begeistert von der Vorführung und beschenkten die Schauspieler zum Dank reichlich. Brahma war hochofren.

Obwohl nicht eingeladen, waren die Dämonen ebenfalls zu diesem Schauspiel gekommen. Sie hatten von bösen Geistern davon erfahren, die jedem Vorhaben Hindernisse in den Weg legen. Irgendwann hatten sie allerdings genug von ihrer öffentlichen Demütigung. Ihr Anführer Virupaksha, «der mit den hässlichen Augen», protestierte aufgebracht: «Ich werde dafür sorgen, dass dieses Schauspiel auf keinen Fall Wirklichkeit wird!» Er lähmte die Schauspieler und ihren Regisseur, schlug sie mit Stummheit und stahl ihnen ihr Gedächtnis. In der Folge kam das Schauspiel fast völlig zum Erliegen, bis Indra, der Götterkönig, eingriff. Mit blitzenden Augen nahm er seine Fahnenstange und zerschmetterte die Dämonen und boshafte Geister. Die Götter reagierten erleichtert und dankten Indra für sein promptes Eingreifen. Sie beschlossen, die Fahnenstange fortan zum festen Bestandteil jedes Schauspiels zu machen. Sie solle lästige Spielverderber fernhalten. Deshalb wird bis zum heutigen Tage vor dem Beginn eines Festes ein Banner an der Fahnenstange eines Tempels gehisst.

Trotz Indras erfolgreichem Angriff kehrten die Dämonen im Laufe von Bharatas Vorführung zurück. Sie verbreiteten Angst und Schrecken unter den Schauspielern. Bharata war angesichts der Zwischenfälle bei seinem ersten Schauspiel beunruhigt. Da er um das Wohlergehen seiner Söhne fürchtete, bat er Brahma um Abhilfe.

Brahma fand eine doppelte Lösung. Zunächst einmal sollte der göttliche Architekt Vishvakarma (Skr. «Allesmacher») ein festes Schauspielhaus bauen. Schutzgottheiten sollten die Außenwände, der Mond das Dach und die Urwasser das Fundament beschützen. (Siehe Kat. 8 und 55). Die Torhüter mit Namen Schicksal (Skr. *niyati*) und Tod (Skr. *mrityu*) würden die Eingänge des Gebäudes bewachen, hinter denen sich die zentrale Bühne befände. Weiterhin hätten alle, Götter und Dämonen, ihre festgelegten Plätze im Schauspielhaus. Niemand sollte ausgeschlossen sein. Brahma entwarf schliesslich auch den Ablauf der notwendigen Vorbereitungsriten, die alle bösen Geister besänftigen sollten: Musik, Tanz und Kreisgänge sollten den Erfolg der Aufführung garantieren.

Dann forderte Brahma Virupaksha und seine Dämonen auf, ihre Klagen erneut vorzubringen. Virupaksha kritisierte, der neue Veda favorisiere nach wie vor unverhohlen die Götter. Brahma als Schöpfergott hätte die Dämonen ebenfalls berücksichtigen müssen. Daraufhin besänftigte Brahma den Anführer der Antigötter mit folgenden Worten: «Um Glück und Unglück gerecht zuzuteilen [...], habe ich einen *Natyaveda* komponiert.»<sup>10</sup> Die Aufführung eines Dramas, so Brahma, teile nicht nur Glück und Unglück gerecht zu, sie vertrete auch alle Parteien gleichermaßen. Alle Geschehnisse in allen drei Welten, der der Dämonen, der Götter und der Menschen, würden gleichsam gefeiert werden. Das Schauspiel sei allumfassend, es verhindere das Auseinanderfallen der Einzelnen und unterstütze damit die kosmische Ordnung.

#### DER RITUELLE RAHMEN

Das erste Publikum war zu homogen gewesen – es hatte nur aus Göttern bestanden und die Antigötter ausgeschlossen. Eine solche Ausgrenzung funktioniert im kosmischen Rahmen nicht, sie produziert zwangsläufig ungewünschte Zuschauer. Die ungeladenen Antigötter brachten mithilfe der bösen Geister das Schauspiel fast zum Abbruch. Der Einschluss der «anderen», so wurde klar, war eine wichtige Voraussetzung für den Erfolg. Das Schauspiel bedarf also eines gemischten Publikums. Zur Erinnerung an diese Lektion wird auch heute noch vor jeder Unternehmung der elefantenköpfige Gott Ganesha verehrt. Denn er ist der «Überwinder der Hindernisse».<sup>11</sup>

Doch nicht nur das Publikum des ersten Schauspiels war allzu handverlesen, auch das Thema wies einen ähnlichen Mangel auf: Ausgelassenes Feiern auf Kosten anderer ist gefährlich, dies auch noch im Freien zu tun, verhängnisvoll. Der Kulturhistoriker Johan Huizinga machte in seiner Arbeit über «sakrale Spiele» deutlich, wie wichtig es ist, dem Sakralen einen bestimmten Rahmen in Raum und Zeit zu geben.<sup>12</sup>

Entscheidend für den Erfolg eines Schauspiels sind die vorbereitenden Riten für Gebäude, Bühne und Aufführung. Der erste Ratschlag von Brahma unterstreicht, wie unerlässlich eine *puja* für eine Theateraufführung ist<sup>13</sup>: «Führe im *Natya*-Pavillon verschiedene Opfer aus. [...] Es ist nicht erlaubt, eine Theatervorstellung ohne eine vorherige *puja* aufzuführen. Wer eine Theatervorstellung ohne *puja* auf die Bühne bringt, wird bemerken, dass all seine Kunstfertigkeit fruchtlos bleibt, und er wird gar als niederes Tier wiedergeboren werden. [...] Der Schauspieler oder Mäzen, der keine *puja* darbringt, wird einen Misserfolg erleben. Doch derjenige, der es in der richtigen Weise und der Tradition gemäss darbringt, dem wird Glück, Wohlstand und sogar der Himmel beschieden sein. Deshalb bringe eine *puja* für die Bühne dar.»<sup>14</sup>

Zu einer *puja* gehören eine Reihe von Zutaten: ein vorbereitendes Speiseopfer, ein Feueropfer, heilige Texte, Heilkräuter und diverse Flüssigkeiten. Die Opfergaben, die heute in den Tempeln den Göttern dargebracht werden, unterscheiden sich kaum von denen von vor zweitausend Jahren. Allerdings haben heute Lampen das Opferfeuer weitgehend ersetzt.

Neueren Datums sind sicher die sorgfältig austarierten Beziehungen zwischen dem Opfern dem und seinen Gaben für eine *puja*.<sup>15</sup> Allen fünf menschlichen Sinnen – Hören, Berühren, Sehen, Schmecken und Riechen – werden Opfergaben dargebracht: Gesang oder Rezitation für die Ohren, Zufächern von kühler Luft und kühlende Substanzen für die Haut, Lampen für das Auge, rohe und gekochte Speisen und Getränke für die Zunge sowie Weihrauch und Blumen für die Nase. Die fünf Sinne Sehen, Hören, Riechen, Schmecken und Fühlen entsprechen, so glaubt man, den fünf Elementen der Natur: Raum (Äther), Wind, Feuer, Wasser und Erde. Sinne und Elemente stehen

dabei in engem Zusammenhang: Der Äther ermöglicht den Klang, die Luft erleichtert die Berührung, das Feuer bringt Sichtbarkeit, das Wasser trägt den Geschmack, und die Erde hält den Geruch fest. Fügt man zu den fünf Elementen beziehungsweise Sinnen den Darbringer des Opfers sowie die zwei Schutzlichter Sonne und Mond hinzu, erhält man eine Achtergruppe. Diese «Acht» ist ein weiterer Beiname Shivas, denn er verkörpert dieses achteilige Netzwerk.<sup>16</sup>

Bharata nahm alle Anweisungen Brahmas auf und suchte nach einer neuen Aufführung, einem neuen Schauspiel mit neuem Thema. Brahma schlug Bharata die berühmte Geschichte vom Quirlen des Milchozeans vor. Diese Geschichte enthielte ja alle wichtigen Themen: Ordnung (Skr. *dharma*), Leidenschaft (Skr. *kama*), Wohlstand (Skr. *artha*) und Weisheit (Skr. *sadhaka*).<sup>17</sup> Brahma riet Bharata auch, dieses neue Schauspiel vor Shiva aufzuführen, dem Gott «mit dem dritten Auge», der «mit dem Banner des Stiers geehrt wird».<sup>18</sup>

Shiva war einverstanden, sich die Vorführung anzusehen. Sie fand zu Sonnenuntergang im Himalaya statt, dort, wo viele grosse und kleinere Götter wohnten.<sup>19</sup> Zwei Stücke kamen zur Aufführung: das *Tripuradahana*, «die Vernichtung der drei Städte durch Shiva», und die bereits erwähnte Geschichte vom Quirlen des Ozeans. Beide Stücke thematisieren den Kampf gegen die Antigötter, die dunklen Kräfte, die während einer Nacht, also der Periode des Auflösens und des Dunkels, zum Vorschein kommen.

Die Aufführung war sehr erfolgreich. Alle schienen glücklich. Doch Shiva sehnte sich nach schönen, reinen und abstrakten Tänzen, die aus verschiedenen «Bewegungssequenzen» (Skr. *angaharas*) und «Übergängen» (Skr. *karanas*) zusammengesetzt sind. Als Brahma Shivas Wunsch vernahm, wurde er neugierig und wollte mehr über diese Sequenzen erfahren. Shiva, der «Beste unter den Göttern», rief nun den alten Weisen Tandu zu sich und trug ihm auf, Bharata entsprechend zu unterweisen.

#### TANDUS UNTERWEISUNG

Shiva hatte einst diese Bewegungssequenzen mit Hand- und Fuss-Koordination und ihre Kombinationen erfunden. Dazu hatte er ein vorbereitendes Basistraining entwickelt, in dem Füsse, Taille, Hand und Hals für den Tanz beweglich und frei gemacht werden. In all dem hatte Shiva den Musiker Tandu unterwiesen, der dann seinerseits diese Lehre durch Vokal- und Instrumentalmusik erweiterte. Seitdem ist dieser Tanztyp unter dem Namen *tandava* bekannt.<sup>20</sup> Die Unterteilung von 32 Bewegungssequenzen in 108 Posen von Hand und Arm, koordiniert mit Bein- und Fussarbeit und den entsprechenden Übergängen, ist aus der Perspektive heutiger Tanztechnik interessant.<sup>21</sup>

Tandu erklärte nun seinerseits Bharata, wie dieser seine Tanzausbildung anwenden könne. Ein Beispiel sei der gemeinsame Tanz von Gott und Göttin: Als Parvati Shiva seine komplexen, bedeutungsvollen Tänze tanzen sah, fing sie selbst auf ihre Weise an zu tanzen, in ihrem eigenen, sanften Stil. Der gemeinsame Tanz der beiden ist nicht immer harmonisch und entwickelt sich zuweilen sogar zu einem ehrgeizigen Wettkampf.<sup>22</sup> Der männliche *Tandava*-Tanz gehört zum Genre des heroischen Tanzes, in dem es häufig um Kampf, Aggression und Sieg geht. Der sanfte *Sukumara*-Tanz dagegen entspricht dem Thema der Liebe zwischen Mann und Frau und hat seinen Ursprung in der Erotik. Der *Tandava*-Tanz hingegen hat seinen Platz in Schutzritualen und kosmischen Prozessen: Am Ende eines Weltzeitalters tanzt Shiva, er tritt die Felsen mit den Füßen, und er bringt die See in Wallung, die alle Kreaturen enthält. Dieser Tanz bringt lang andauerndes Glück.<sup>23</sup>

Zurück zu Tandus Unterweisung: Shivas Diener Nandi (siehe Kat. 9, 10, 21, 67) und Bhadramukha fassten die von Tandu aufgezählten Tänze zu einzelnen Choreografien zusammen, die sie nach Göttern benannten.<sup>24</sup> Aber die Menge und Komplexität dieser Informationen blieb für alle verwirrend. Was waren Zweck und Bedeutung des abstrakten, reinen Tanzes (Skr. *nrita*) im Gegensatz zur gewohnten figurativen, nachahmenden Interpretation eines Textes (Skr. *abhinaya*)? Es war nun an Bharata zu erklären, dass der abstrakte Tanz «Schönheit» vermittele und deshalb eine Glück bringende Wirkung habe. Dieser Tanz gefalle allen, und das zu allen Zeiten. Er sei verheissungsvoll und wichtig für Anlässe wie Heirat, die Geburt eines Kindes oder die Aufnahme des Schwiegersohnes in die Familie. Dieser Tanz bringe Freude und Wohlstand. Demgegenüber sei der sanfte *Sukumara*-Tanz aus der Erotik (Skr. *shringara*) entstanden. Wenn ein Gott verehrt wird, dann sollte man dem *tandava* folgen, während beim Besingen der Liebe zwischen Mann und Frau der *Sukumara*-Tanz angemessen sei.

Halten wir die wichtigsten Regeln fest, die bei einer Aufführung des fünften Veda zu beachten sind: Zunächst müssen Eröffnung und Anlass des Schauspiels angekündigt werden. Dabei ist zu unterscheiden, ob es um Götter geht, die von Göttern dargestellt werden, oder um Menschen, die von Menschen repräsentiert werden, oder um die Vermischung göttlicher und menschlicher Züge in einem Gott oder einem Menschen. Dann müssen die Vorbereitungsriten, die der gewünschten dramatischen Verkörperung entsprechen, richtig vollzogen werden. Werden diese Regeln eingehalten, wird niemandem ein Unheil widerfahren. Im Gegenteil, er wird den Himmel erreichen. Wer jedoch diese Regeln des *Natyashastra* nicht beachtet, der wird einen grossen Misserfolg erleben und als niedere Kreatur wiedergeboren. Bharata warnte: «Ein von einem starken Wind angefachtes Feuer brennt nicht so schnell wie eine falsch ausgeführte Theatervorstellung.»<sup>25</sup>



### AYANAM: DER LAUF DER ZEIT

Das göttliche Würfelbrett *cokkattan* ist eine Metapher für zyklischen Lauf der Zeit.<sup>26</sup> Auf dem Spielfeld kreuzen sich eine horizontale und eine vertikale Achse, in der Mitte befindet sich ein leeres Feld. Es ergeben sich also vier Arme, die jeweils in drei Reihen zu je acht quadratischen, abwechselnd schwarzen und weissen Feldern aufgeteilt sind. Jeder Arm steht für die zwölf Monate mit ihren dunklen und hellen Hälften. Shiva und Parvati bewegen ihre Steine gegen den Uhrzeigersinn je nach Ergebnis des Würfelwurfs. Das Würfelpaar steht für die Sommer- und Winterbahn der Sonne (Tam. *ayanam*). Wenn die Göttin gewinnt, dehnt sich die Schöpfung aus, wenn Shiva gewinnt, zieht sie sich zusammen und in ihren Ursprung zurück.<sup>27</sup>

Zwar unterliegt das Spiel feststehenden Regeln, doch existieren auch variable Elemente. Täuschung und geschickte Manipulation sind möglich, und genau darin versuchen sich die Götter. Shiva mogelt, doch Parvati ebenfalls. Schliesslich gewinnt immer sie: Am Ende triumphiert das Leben über den Tod. Shiva spielt um all seine Schätze, die ihn besonders auszeichnen: seine Ohringe, die Mondsichel in seinem Haar (siehe Kat. 18 und 22), ja selbst um seinen Stier Nandi. Er verliert alles an seine Frau Parvati. Wütend und deprimiert (siehe Kat. 56 und 57) macht er sich zu einsamen Orten auf, wo er für sich sein, meditieren und die Kontrolle zurückgewinnen kann. In solchen Zeiten scheint die kosmische Ordnung zu zersplittern, und andere, dämonische Kräfte verbünden sich, um die Macht zu übernehmen.

Warum haben die Götter das Spiel überhaupt begonnen? Hier kommt wieder der eingangs erwähnte Narada ins Spiel, der einst auf den Berg Kailasa gegangen war, um Shiva zu treffen. Nachdem er Shiva und Parvati gepriesen hatte, sah er, dass die Göttin die Hälfte des Körpers von Shiva bewohnte. Shiva fragte den Weisen, was er wünsche, und Narada sprach: «Ich kam wegen eines Spiels.» «An welches Spiel denkst du?», fragte ihn Parvati. Narada antwortete: «Das Würfelspiel hat viele Formen – und ihr beiden mögt es wohl unterhaltender finden als die Liebe.»<sup>28</sup>

Das Schicksal des göttlichen Paares kreist um ihre erotische Verwicklung, ob sie nun beide in einem androgynen Körper vereint (Skr. *ardhanarishvara*, «der Herr, der zu Hälfte eine Frau ist», vgl. Kat. 14) oder getrennt sind und sich stets nach ihrer ursprünglichen Vereinigung sehnen. Die Lebensgrundlage ihres «halb Frau, halb Mann»-Seins ist Eros (Skr. *shringara*). Es geht also in dem Spiel um Trennung und Wiedervereinigung der beiden Partner.

Wie wirken sich ihre Vereinigung, ihre Streitigkeiten, ihre Trennung und ihre Sehnsucht auf die Welt der Sterblichen aus? Ihr göttliches Spiel kann zwar nur aus weiter Ferne verfolgt werden. Aber die Menschen können mit wohlgeplanten Riten in den Verlauf der Zeit eingreifen. Der

Lauf der Zeit fordert ständige Aufmerksamkeit, sowohl im Privatleben als auch in der Öffentlichkeit: In den meisten südindischen Haushalten findet man an einem zentralen Platz neben dem Hausaltar einen ausserordentlich komplizierten Kalender. Dieser zeigt nicht nur das Jahr, den Monat, die Woche und den Tag an, sondern auch die wichtigsten Daten des kosmischen Almanachs (Tam. *pancankam*, «fünf Glieder»): Aus fünf Koordinaten der Sonnen- und Mondtage eines Monats, der Sterne und ihrer Konstellationen ergeben sich ganz bestimmte Gelegenheiten oder Hindernisse. Sie müssen bei jedem Vorhaben, jeder Entscheidung oder Tat bedacht werden. Kein Tag vergeht, an dem dieser Almanach nicht konsultiert wird. Der Mikrokosmos des menschlichen Körpers mit seinen Übergangsriten zu Empfängnis, Geburt, Hochzeit und schliesslich sogar zum Tod entspricht dem Makrokosmos der Götter, Antigötter und der gesamten Schöpfung. Der Zusammenhang beider Welten ist entscheidend für die Lebensqualität.

Mikro- und Makrokosmos treffen in einem gemeinsamen Mittelpunkt aufeinander. Das ist der Tempel, in dem Götter und Sterbliche sich in wechselseitiger Abhängigkeit immer wieder gegenseitig neu beleben. Der Abstieg der Götter zu den Sterblichen im rituellen Drama folgt dem Auf und Ab im göttlichen Spiel. Die beiden Bahnen der Sonne bilden die Bühne: Nach der Wintersonnenwende gewinnt die Sonne an Kraft und bewegt sich gen Norden. Im Juni wendet sie sich nach Süden und verliert an Kraft, während sie von ihrem Zenit zu ihrem tiefsten Punkt hinuntersteigt.

### DIE NÖRDLICHE BAHN

In den sechs Monaten nach dem tiefsten Stand der Sonne dehnt sich die Schöpfung aus. Die kosmische Ordnung zeigt ihre schönsten Seiten: Das göttliche Paar wird (wieder) verheiratet und geniesst das Eheleben, und da die dunklen Mächte jetzt gebannt sind, bewegen sich grosse Prozessionen mit Bildnissen der göttlichen Familie frei durch die Dörfer und Städte (siehe Kat. 34, 78 und 83). Die Götter sind in ihrer eigenen Welt fest etabliert und feiern ihre Herrschaft über die Antigötter. Einige Themen drängen nun in den Vordergrund:

*Ernte und Hochzeit* Das erste Zeichen des Aufschwungs ist der neue Reis im Mondmonat *tai* (Mitte Januar bis Mitte Februar unseres gregorianischen Kalenders). Die Häuser werden weiss getüncht und alte Kleider verbrannt. Der erste Reis wird in neuen Tontöpfen gekocht. In den Höfen und Gärten oder auf den Veranden errichten die Bewohner Altäre. Sie malen farbenprächtige Bilder des Sonnenwagens auf den Boden und stellen frisch geschnittenes Zuckerrohr, die üblichen *Puja*-Opfergaben, Ritualgeräte und den gerade geernteten Reis darauf. Das Fest ist nach der wichtigsten Opfergabe, dem süssen *Ponkal*-Reis, benannt und dauert drei Tage. Wenn der Reis überkocht, rufen Familie und Freunde «*ponkalo [...] ponkal!*». Der erste Tag ist dem neuen Reis gewidmet, der zweite den Kühen und der dritte deren Kälbern.

Diese glückliche Zeit ist bestens geeignet, um Ehen zu schliessen. Auch die Götter heiraten. Shivas Sohn Murugan (Tam. auch Murukan, Skr. Subrahmanya, Karttikeya oder Skanda, siehe Kat. 38 und 39), heiratet seine zweite Frau Valli am achten Tag eines zehntägigen Festes. An allen zehn Tagen finden grosse Prozessionen statt; jeder Tag zeichnet sich durch ein besonderes «Reittier» aus, auf dem Murugan reist. Bis zur Unabhängigkeit Indiens im Jahre 1947 führten Tempeltänzerinnen (Skr. *devadasis*, «Dienerinnen Gottes») ausgewählte Episoden der Liebesgeschichte zwischen Murugan und seiner Geliebten auf.<sup>29</sup> Zu Hause werden junge Neuvermählte von ihren Verwandten geehrt, und die Familien gedenken verstorbener Eheleute.

Im folgenden Monat *maci* (Mitte Februar bis Mitte März) erinnert man sich beim nächtlichen *Shivaratri*-Fest, mit dem «Shivas Nacht» zelebriert wird, der Ahnen und feiert Shivas Macht über das Leben in seinem «aufgelösten» Zustand (deshalb dürfen in dieser Zeit auch keine Ehen geschlossen werden). In dieser Nacht gibt es bis zum Morgen Rezitationen, Musik, Theater und Tanz, und es werden verschiedene Würfelspiele gespielt. Im Shiva-Tempel von Chidambaram veranstalten weltliche, moderne Tänzer die ganze Nacht hindurch ein Fest zu Ehren des Nataraja, des «Königs unter den Tänzern».

Neue günstige Gelegenheiten zur Eheschliessung kommen erst wieder im tamilischen Monat *pankuni* (Mitte März bis Mitte April). Denn dann wird die Hochzeit von Shiva und Parvati mit grossem Aufwand gefeiert, besonders in der Tempelstadt Madurai.

Die Legenden im *Tiruvilaiyatalpuranam* überliefern diesbezüglich eine bemerkenswerte Geschichte.<sup>50</sup> Shivas Gattin Parvati trägt in Madurai den Namen Minakshi, «die Fischäugige». Von ihr wird folgende Geschichte erzählt: Es heisst, dass sie nicht immer eine Göttin war, sondern dass sie als Prinzessin Tatatakai zur Welt kam. Sie war die Tochter eines Königs, der ein Feueropfer dargebracht hatte, um einen Sohn zu erhalten. Ihm wurde zwar ein Kind geboren, doch es war nicht der erhoffte Sohn, sondern ein Mädchen. Das Schicksal Tatatakais war es fortan, die Sohnesrolle zu spielen, zu herrschen und Kriege zu führen. Nicht allein ihre Tapferkeit unterschied sie von den übrigen Frauen. Eine dritte Brust schmückte ihre schöne Gestalt. Man hatte ihr vorhergesagt, dass diese erstaunliche dritte Brust, die zwischen den beiden anderen sass, in dem Augenblick verschwände, in dem sie ihren künftigen Ehemann erblickte. Bei einem ihrer Feldzüge in den Nordosten erschien Shiva als Sundareshvara, als der «schöne Herr», und die mittlere Brust bildete sich zurück. Man feiert ihre Hochzeit, wenn der Stern *uttiram* am Himmel erscheint. Alle Götter waren in Madurai anwesend, als Vishnu dem schönen Bräutigam Shiva die Braut zuführte (siehe Kat. 27 und 78).

*Ordnung und Wohlstand* Die Aufteilung des Jahres in zwei Hälften wird von der Abfolge der Jahreszeiten durchbrochen. In literarischen Quellen ist von sechs Jahreszeiten die Rede, die jeweils zwei Monate dauern. Im Dorfleben werden jedoch nur fünf Jahreszeiten unterschieden. Letzten Endes zählt jedoch nur die ununterbrochene Kette des Säens und Erntens von Reis zweimal im Jahr, mit einer einmaligen Ruhezeit der Felder, der Wechsel von Trockenheit und Monsunregen und die Abfolge von nassem, kaltem, mildem und heissem Wetter. Alle Ansichten zum Jahreslauf stimmen jedenfalls in folgenden drei Punkten überein: den beiden Sonnenbahnen (der nördlichen und der südlichen, siehe auch weiter unten), dem Beginn des neuen Jahres im Monat *cittirai* (Mitte April und Mitte Mai) und dem in dieser Zeit stattfindenden grossen Brahma- beziehungsweise Frühlingsfest.

Brahma bedeutet wörtlich «Wachstum», «Ausdehnung», «Entwicklung»; der dahinterliegende Wortstamm lässt sich mit «Zunahme», «dick sein», «gross oder stark werden» übersetzen. Beim Brahma-Fest werden die Götter auf dem Höhepunkt ihrer Macht gefeiert, es ist berühmt für seine Grösse und Pracht. Das *Kumaratantra*, eines der beliebten *agamas* (grundlegende Handbücher für Zeremonien), die in den Tempeln von Tamil Nadu noch heute benutzt werden, unterscheidet drei Kategorien von Prozessionen oder *utsava*: a) die monatliche Routine, b) den grossen Umzug und c) die von einzelnen Gläubigen arrangierte Prozession. Das Sanskrit-Wort *utsava* stammt aus der Wurzel *ut-su*, was so viel wie «zum Wachstum nach oben bewegen», «aufführen, wecken»

bedeutet. Diese «vegetative Logik», die dem gesamten Ereignis zugrunde liegt, wird noch deutlicher, wenn wir seine einzelnen Etappen näher betrachten.<sup>51</sup>

Dem *Kumaratantra* zufolge entwickelt sich eine Prozession entlang von drei Strängen: «Schöpfung», «Verfestigung» und «Rückzug». Immer wieder finden wir dieselben Begriffe bei der Beschreibung kosmischer Prozesse, bei den Lebensphasen ebenso wie der rituellen Verehrung. Das *Kumaratantra* nennt für eine vollständige Prozession sechzehn Etappen.<sup>52</sup> Diese Etappen können in acht Hauptabschnitte unterteilt werden:

1. Vorbereitung des Ortes, 2. Trommelschlag und Hissen des Gottesbanners, 3. bereiten eines sicheren Sitzes für die Götter, 4. grosse Prozession im Uhrzeigersinn, 5. Zurschaustellen der göttlichen Pracht, 6. Reinigung von bösen Einflüssen, die sich an die Götter gehaftet haben können, 7. Rückzug der Prozession zu ihrem Ausgangspunkt und 8. Glück bringende Schlusswaschung.

Der spektakuläre Höhepunkt eines grossen Festes ist die langsame Prozession des göttlichen Paares in seinem riesigen, hölzernen Tempelwagen (siehe Kat. 54, 52–66). Im Wagen umfährt das Götterpaar den Tempel, bekräftigt dadurch die kosmische Ordnung und festigt seine Herrschaft. Dieses glanzvolle Fest findet zu einer Zeit statt, in der gewöhnlich Trockenheit droht, und wird daher auch als Weg betrachtet, um Regenfälle zu stimulieren.<sup>55</sup>

*Der Wendepunkt* Das Neujahr fällt in die «Frühling» (Skr. *vasanta*) genannte Jahreszeit und steht am Beginn von zwei sehr trockenen und heissen Monaten. In dieser Zeit wird kein Reis gesät oder geerntet. Im Monat *vaikkaci*, also in der Zeit zwischen Mitte Mai und Juni, steht die Natur an der Schwelle zu einer Veränderung. Die grossen Tempel feiern ein Frühlingsfest, das sich durch den Überfluss von Gesang und Tanz der *devadasis* auszeichnete. Bei diesem Ereignis reist Shiva auf seinem «Elefantensitz», der ihn mit Indra, dem Gott des Regens, verbindet. Viel hängt von der glücklichen Vereinigung des göttlichen Paares ab, das mit einer noch ausgefeilteren Festzeremonie als üblich in seine Schlafkammer geführt wird.<sup>54</sup> In den Dörfern wendet man sich bei Trockenheit an andere Gottheiten wie die Muttergöttinnen oder an Dharmaputra, den «Sohn der kosmischen Ordnung».<sup>55</sup>

Die beiden folgenden Monate *ani* (Mitte Juni bis Mitte Juli) und *ati* (Mitte Juli bis Mitte August) bilden einen der beiden zentralen Wendepunkte im jährlichen Kreislauf der Sonne. Im Monat *ani* wechselt die Sonne von der nördlichen zur südlichen Bahn. Das Leben zieht sich tief in seinen Ursprung – die fruchtbare Erde – zurück und erwartet neue Saat, Wasser und Reifung. Dieser Übergang gilt als sehr gefährlich, denn er erinnert an das Zusammenziehen der Schöpfung durch Shiva in ihren verborgenen Ursprung, an die Zeit, in der sie eingehüllt im Boden ausharrt und den dort herrschenden dunklen Kräften preisgegeben ist. Nicht nur Shiva beschäftigt sich mit Auflösung und Dunkelheit – auch Vishnu ist in die unteren Regionen herabgestiegen und schläft auf seiner Schlange Vasuki, getragen vom Lebens-Ozean.<sup>56</sup> Der zweite Wendepunkt folgt genau sechs Monate später, in den Monaten *markali* (Mitte Dezember bis Mitte Januar) und *tai* (Mitte Januar bis Mitte Februar), wenn das Leben einmal mehr aus seinem dunklen, aufgelöstem Zustand zu neuer Schöpfung erwacht.

### DIE SÜDLICHE BAHN

Der Übergang der Sonne auf ihre südliche Bahn verändert die Perspektive von Grund auf. Er kehrt die früheren Positionen im Würfelspiel in ihr Gegenteil. Standen zuvor die hellen Felder auf dem Spielbrett für siegreiche Züge, sind jetzt die dunklen Felder stärker. Wenn der Monsunregen herabzuströmen beginnt, gibt es Hoffnung auf neues Leben. Nach dem Säen der Samen lässt der Mensch die verborgene Chemie der Erde in Ruhe wirken. Andererseits wirkt sich das Wetter auch auf das Leben der Menschen aus. Verschiedene Krankheiten breiten sich aus und verlangen nach göttlichem Eingreifen. Die Themen, die früher bereits das Dorfleben bestimmten, treten nun erneut in den Vordergrund. Auf allen Ebenen ist man vor allem bemüht, Wachstum vor Verfall zu schützen. Die drei Welten sind in steter Bewegung; kein Gott, Mensch oder Dämon bleibt an seinem Platz. Gewinner werden zu Verlierern, Verlierer freuen sich auf den Sieg. Shiva und Parvati spielen, ihr Würfelspiel wird hitziger, und bald zeitigen die Spielregeln auch ihre Konsequenzen. Vom Gegner «gebissene» Steine werden auf den Anfang zurückgesetzt. Jeder Würfelwurf gilt gewöhnlich nur für einen Stein.<sup>57</sup>

Auf der südlichen Sonnenbahn bestimmt jeder Wurf nicht nur das Leben des Einzelnen, sondern auch das ganzer Familien oder Verwandtschaftsgruppen. Das erotische Spiel des göttlichen Paares ist für eine gewisse Zeit beendet. Das göttliche Paar trennt sich, jeder geht seinen Weg. Einzelne brechen sie auf und erneuern ihre Verbindungen zu lokalen Dorfgottheiten. In den kommenden Monaten werden Shiva und Parvati Kriege führen – gegen Krankheit, Tod und Verlust. Sie wenden alle Gefahren ab, die die dunkle Jahreszeit für die kosmische Ordnung bedeutet.

*Reifung* Im Monat *ati* (Mitte Juli bis Mitte August) wird neuer Reis gesät. Die Natur steht unter Spannung und konzentriert ihre Kräfte, um neues Leben zu empfangen. Auf der menschlichen Ebene werden keine Ehen geschlossen, keine Pubertätsriten gefeiert, selbst die Empfängnis steht unter einem schlechten Stern. Die Frauen führen daheim bestimmte Rituale aus, wie *auvaiyar vratam*, bei dem die heilige Dichterin Auvaiyar gefeiert wird. Dieser *auvai*, «Mutter» oder «Asketin», werden besondere Kräfte zugeschrieben. An drei aufeinanderfolgenden Dienstagabenden treffen sich die Frauen allein, ausser Sichtweite der Männer; sie bereiten und essen spezielle kleine Kuchen.<sup>58</sup> In diesem Monat verehren sie die grosse Göttin in ihren acht Formen und acht Kräften göttlichen Eingreifens.<sup>59</sup> Die beliebteste Erscheinungsform ist Shri Lakshmi, die Göttin des Glücks und Reichtums. Ihr Tag ist der Freitag; die Frauen malen mit Reispuder grosse Bilder, die den Eingang ihrer Häuser schmücken, und führen bestimmte *pujas* aus. Im Allgemeinen ist das Leben während dieser Zeit irgendwie anders, es findet an fremden Orten statt: in der Nacht, draussen vor dem Dorf, zwischen Tod und neuem Leben oder ruhend wie Gott Vishnu auf seiner kosmischen Schlange. Die in diese Zeit gehörende Sternkonstellation ist den Toten gewidmet. An dieser Kreuzung von Leben, Tod und Zeugung manifestiert sich die menschliche Welt als das Spielbrett des göttlichen Würfelspiels.

*Gewalt und rituelle Unterwerfung* Im Monat *avani* (Mitte August bis Mitte September) zeigt das rituelle Drama noch einmal sein heiliges Wesen. Diese Aufführung ist eine ernste Geschichte und erfordert volle Aufmerksamkeit. Denn die wütenden Dorfgötter und Geister der Toten fordern ihre Tribute, das heisst Geschenke. Gewalt, vorzeitige Todesfälle und ungezähmte, heftige Leidenschaften sind die Folgen im heiligen Spiel. Die Spielfiguren existieren im realen Leben: Es sind

Menschen, die von den grimmigen Gegnern «gebissen» und von den Wechselfällen des Spiels «geschlagen» werden. Im täglichen Leben werden sie ohne Vorwarnung Opfer von Kopfschmerzen, oder sie werden von plötzlichen Krankheiten «geschlagen», die wie aus dem Nichts kommen. Weissagungen enthüllen sich dann, nach denen eine Gottheit, ein Geist oder Dämon in das Leben eines Menschen tritt und seine gebührende Verehrung fordert. Es waren diese Gottheiten, die von der ersten Aufführung des fünften Veda ausgeschlossen worden waren.<sup>40</sup>

Menschen unterziehen sich einer zeitweiligen «Unterwerfung», um die rituellen Wünsche der Götter zu erfüllen. Diese Beziehung wird auf Tamil *atimai* genannt, was «sich zu Füssen werfen» bedeutet. Die charakteristische Selbstaufgabe zu Füssen einer Gottheit ist dabei nicht auf die niedrigen Götter des Dorfes beschränkt. Auch Shiva fordert *atimais* unter seinen Anhängern. In der Geschichte Tamil Nadus sind dreiundsechzig heilige «Sklaven» Shivas besonders berühmt geworden (siehe Kat. 40–51).

Einer der frühesten Heiligen lebte wohl im 7. Jahrhundert. Er ist mit dem Namen Appar überliefert, was «Vater» bedeutet (siehe Kat. 40). Es wird erzählt, dass er aus einer Familie stamme, die Shiva verehrte. Doch aus Kummer über den vorzeitigen Tod seiner Eltern und seines Schwagers habe er sich einer damaligen Konkurrenzreligion zugewandt, dem Jainismus. Unter dem Namen Dharmasena trat Appar in ein Jaina-Kloster ein. Seine verwitwete Schwester betete jedoch für seine Rückkehr zum Shivaismus. Laut Legende soll Appar in der Folge an plötzlich auftretenden Koliken gelitten haben. In diesen habe er sich an sein früheres Leben erinnert, das er der Verehrung Shivas geweiht hatte. Appar floh nun bei Nacht aus dem Kloster und stimmte ein Verehrungslied für seine wiedergefundene «erste Liebe» an. Die Schönheit dieser Dichtung bewog Shiva zu einer Antwort. Shiva gab Appar den Namen «König der heiligen Zunge» (Tam. *Tirunavukkaraci*). Von diesem Augenblick an wurde Appar sein Sklave.<sup>41</sup> In einem berühmten Gedicht preist er die Schönheit von Shivas Füssen:

*Wie die makellose Laute, wie der mondbeschienene Abend,  
an dem die südliche Brise weht, und  
wie die zarte Berührung der ersten Wärme im Frühling,  
wie der Teich, widerhallend vom Summen der Bienen,  
so ist der Schatten am Fusspaar des Herrn, meines Vaters.<sup>42</sup>*

Ein weiteres eindrucksvolles Beispiel für eine Bekehrung zu Shivas Füssen ist die Geschichte von Nampi aus Arur. Dieser Heilige soll im 8. Jahrhundert gelebt haben. Er ist vor allem unter dem Namen Sundarar (Tam. Cuntarar, «der Schöne», siehe Kat. 44) bekannt. Das *Periyapuranam* erzählt folgendermassen von seiner Bekehrungsgeschichte<sup>43</sup>:

Die Geschichte beginnt am Tag der Hochzeit Sundarars. Als die Zeremonie ihrem Höhepunkt zustrebte und alle Familienmitglieder, Gäste und Freunde ungeduldig auf den glücklichen Augenblick der feierlichen Eheschliessung warteten, trat ein alter Mann in die Mitte und forderte, die Zeremonie sofort zu beenden. Der Bräutigam sei kein freier Mann, sondern sein Sklave. Er besitze Dokumente, die seinen Anspruch belegten. Sundarar wurde wütend, zerriss das handschriftliche Dokument in Stücke und nannte den Alten einen Verrückten. Als wortlose Antwort gab ihm dieser ein weiteres Mal ein Schriftstück, das die Tatsache bestätigte. Sundarar sei gemäss einer Vereinbarung, die von seinen Ahnen geschlossen worden war, der Sklave des «Verrückten von Venneynallur (Name eines Ortes)». So hatte der Bräutigam keine andere Wahl, als dem seltsamen

Alten zu folgen. Genau in diesem Augenblick verschwand der Fremde. Sundarar erkannte, dass der Alte niemand anders als Shiva war. Als neuer Sklave Shivas stimmte er das folgende Lied an:

*Verrückter, mondbekränzter grosser Herr!  
Gnädig durch Täuschung,  
ohne einen Fehler in der Erinnerung denke ich an dich,  
du begabst dich in mein Herz.  
In Arutturais Schrein der Gnade,  
in Venneynallur am südlichen Ufer des Pennai  
Vater, als dein Sklave [...],  
kann ich jetzt sagen: «Ich bin etwas anderes.»<sup>44</sup>*

Die Spiele, die Shiva mit seinen Anhängern spielt, können endlos variiert werden, ebenso wie die Gestalten, die er selbst bereitwillig annimmt. Viele Lieder und Tänze erzählen von Shivas witzigen, lasziven, überraschenden, grausigen oder Furcht erregenden Erscheinungen.<sup>45</sup> Der Tanz ist in den Dörfern Süindiens bis heute lebendig wie eh und je: Manche Familien haben das erbliche Recht auf Tanzaufführungen. Diese «gläubigen Sklaven» (Tam. *atimaikkarar*) tanzen sich selbst in die Besessenheit, nachdem sie eine Zeit der Vorbereitung und Reinigung ausserhalb des Dorfes verbracht haben. Sie bringen durch ihren Tanz Shiva zum Erscheinen, wann immer er es verlangt; so kann er unter die Sterblichen herabsteigen und Verehrung empfangen. Die Tänze im Dorf sind intensiv und voller Energie, sie verschmelzen Gott und Gläubigen zu einer Einheit und zerstören damit den Grund des Leidens.<sup>46</sup>

Im Monat *avani* richtet sich alle Aufmerksamkeit auf den Erfolg. Am Dienstag bereiten die Frauen des Hauses *mankali ponkal*, das süsse Reisgericht, dem wir schon im Monat *tai* begegnet sind. Die Verehrung des elefantenköpfigen Gottes Ganesha, des Überwinders der Hindernisse, am vierten Tag der hellen Hälfte des Monats bewahrt die kosmische Ordnung. *Dakshinayanam*, die südliche Bahn der Sonne, ist eine Zeit voller Gefahren, die in den verborgenen Vorgängen von Leben und Tod wurzeln. Der Dämon Niriti mit Namen «ohne Ordnung» ist der Hauptfeind. Aus diesem Grund nimmt Shiva die Gestalt eines Lehrers esoterischer Weisheit an, als Lehrer, «der im Süden wohnt», ziert er jeden Shiva-Tempel (siehe Kat. 12 und 19).

*Herrschaft* Der Monat *purattaci* (Mitte September bis Mitte Oktober) wird von der Göttin und ihrem Reich der Nacht beherrscht. Navaratri, wörtlich das Fest der «neun Nächte», enthüllt ein ebenso breites Spektrum der Göttin wie dasjenige Shivas; die Göttin herrscht genauso wie Shiva über Schöpfung, Erhaltung und Zerstörung. Sie wechselt ihre Gestalt vom Mädchen zur Ehefrau, zur Mutter, zur Rächerin, zur Göttin der Künste und Bildung und zur unbestrittenen Herrscherin. Am zehnten Tag geht sie siegreich aus ihren Kämpfen hervor, die sie in den vorangegangenen Tagen mit den Antigöttern ausgefochten hat. Die berühmteste Begegnung zeigt die Göttin bei ihrem Kampf gegen den Büffeldämon Mahishasura (siehe Kat. 17):

Mahishasura wurde einst so mächtig, dass er jeden auf Erden und im Himmel quälte. Er hatte von den Göttern einen Segen erhalten, demzufolge ihn niemand töten konnte. Da gingen alle Götter zu Vishnu und dachten darüber nach, wie man Mahishasura zerstören könnte. Jeder trug mit seiner Stärke und der Energie seines Bewusstseins bei, sodass daraus Durga geschaffen werden konnte. Aber als man Durga erklärte, sie müsse Mahishasura töten, sagte sie, sie bräuchte dazu

Waffen. Da gaben ihr alle Götter ihre Waffen. So gerüstet, zog Durga in die Schlacht. Sie kämpfte tapfer, aber es war ihr unmöglich, den Dämon zu töten – er war zu stark und zu klug. Die Götter hatten nämlich vergessen, ihr mitzuteilen, dass der Segen, den Mahishasura von Brahma erhalten hatte, darin bestand, dass er nur von einer nackten Frau getötet werden könnte. Schliesslich verzweifelte Durga, und sie rief Mangala [die Kriegsgöttin] an, ihr einen Weg zu zeigen, Mahishasura zu töten. Mangala riet ihr, dass der einzige Weg darin bestünde, ihre Kleider abzulegen. Der Dämon verlöre nur vor einer nackten Frau seine Kraft. Durga tat wie ihr geheissen. Sie zog sich aus, und Sekunden nachdem Mahishasura sie gesehen hatte, schwand seine Stärke. Er starb unter ihrem Schwert.<sup>47</sup>

Doch nun verwandelte sich die Göttin in eine andere, noch wildere, die mit den gewalttätigen *Tandava*-Tänzen Shivas eng verwandt ist: Nachdem sie den Dämon getötet hatte, kam eine schreckliche Wut über sie. Durga fragte sich: «Was sind das für Götter, dass sie Dämonen solche Segen geben? Was sind das für Götter, dass sie noch nicht einmal so ehrlich sind, mir die Wahrheit zu sagen, bevor sie mich in die Schlacht schicken?» Sie beschloss, eine Welt mit dieser Art von Göttern sei nicht wert, fortzubestehen. Sie nahm die Gestalt Kalis an und tobte wie eine Besessene. Sie verschlang jedes lebende Wesen, das ihr in den Weg kam. Jetzt waren die Götter in einer verzweifelten Lage. Sie hatten ihr all ihre Waffen gegeben und waren hilflos, während Kali in jeder ihrer zehn Hände eine Waffe trug: Wie konnte man Kali in Schach halten, und wer könnte ihrem verrückten Zerstörungstanz Einhalt gebieten? Wieder kamen die Götter zusammen. Vishnu beschloss, dass nur Shiva Kali unter Kontrolle bringen könne, und riet den Göttern, ihn anzurufen. Shiva war jedoch ein Asket, ein Yogi, der kein Interesse an den Vorgängen in der Welt hatte. Doch als die Götter ihn anflehten, einzuschreiten, war er einverstanden, sein Bestes zu versuchen. Er ging hin und legte sich Kali in den Weg. Kali, vertieft in ihren Tanz der Zerstörung, bemerkte nicht, dass Shiva auf ihrem Weg lag. Sie trat versehentlich auf ihn. Als sie ihren Fuss auf Shivas Brust setzte, biss sie sich auf die Zunge und sagte: «Oh, mein Gemahl!» Shivas «feurige Energie» durchdrang ihren Körper, zwang sie zum Niederschauen und zur Einsicht. Sie war so wütend gewesen, dass sie jede Vernunft hinter sich gelassen hatte. Aber als sie ihn erkannte, wurde sie ruhig und still.<sup>48</sup>

Diese Geschichte berührt einige Themen, die für das Verständnis der Tänze des Shiva als Nataraja wichtig sind. Zunächst zeigt sie, dass auch Shivas Partnerin zu gewalttätigen Zerstörungstänzen fähig ist. Ihre gefährliche Qualität wird in vielen kulturellen Zusammenhängen sichtbar. Dorfgöttinnen beziehen sich stark auf diese Geschichte von weiblicher Macht. Ihre Schreine findet man den Rändern der Dörfer. Meist sitzen sie in der Pose der Durga, die ausruht, nachdem sie den Büffel Mahishasura getötet hat. Wie viele Dämonen, die in anderen Legenden getötet werden, stirbt auch Mahishasura nicht; stattdessen wird er unterworfen und zum Untertan der Göttin, der sich in einer dienenden Position unter ihren linken Fuss wirft. Der Dreizack (Skr. *trishula*, siehe Kat. 20), den man ihr als Waffe gegeben hatte, ist zu ihrem Attribut geworden und schmückt Dorfschreine oder die Wände von Privathäusern.

Diese Geschichte zeigt auch, wie sich ein Aspekt einer Gottheit in einen anderen verwandeln kann, als Teil eines stets gegenwärtigen Kontinuums der Möglichkeiten. Deshalb ist es bei der Anbetung entscheidend, die richtige Abfolge sorgfältig einzuhalten; nur dann können die gewünschten Qualitäten und Ziele erreicht werden. Die genaue Beachtung jeder Einzelheit ist eine weitere, allgemeine Charakteristik des «Heiligen Spiels». Nicht zuletzt zeigt die Geschichte die

symbiotische Beziehung zwischen Shiva und seiner Göttin. Sobald sich ihre Trennung zu einer extremen Polarisierung entwickelt, entsteht eine kritische, gefährliche Situation, die letztlich allen schadet. Deshalb müssen solche Situationen abgewendet und das Götterpaar allmählich wieder in ihren vereinigten Zustand des *ardhanarishvara* zurückverwandelt werden (siehe Kat. 14).

*Der zehnte Tag* Der zehnte Tag ist der Schlusspunkt des Festes der neun Nächte und gilt als besonders Glück bringend. Bis heute glaubt man an den Erfolg einer neuen Unternehmung oder eines Neuanfangs, wenn sie am siegreichen zehnten Tag, dem *vijayadashami*, begonnen werden. In jeder der neun Nächte des Navaratri-Festes wird das Kultbild der Göttin in ein neues festliches Gewand gekleidet, und man singt Hymnen, die die Geschichte dieses Tages vorstellen. Daheim werden die milderen Aspekte der Göttin gefeiert. Frauen und Kinder stellen Berge von Puppen, Tonfiguren von Göttern, Göttinnen, dienstbaren Gottheiten, ja selbst weltliche Puppen auf selbst gemachten Regalen zur Schau. Verheiratete Frauen ziehen neue Stärke aus den Legenden um die Göttin, um ihren Mann, ihre Kinder und die weitere Familie mit weiblicher Macht beziehungsweise *shakti* zu beschützen, die von der Göttin auf sie übergeht. Sie besuchen Familie und Freunde, singen Hymnen zu Ehren der Göttin und tauschen Geschenke aus, die Glück bringen sollen, wie rotes *Kumkum*-Puder, das auf die Stirn aufgetragen wird, gelbe *Mancal*-Wurzel für ein langes Leben, einen Spiegel, Süßigkeiten und ein paar Glücksmünzen.

Die Nacht vor dem «siegreichen Zehnten» ist der Göttin Sarasvati geweiht, der Verkörperung der Bildung, Kunst und Kommunikation. Kinder legen ihre Stifte, Hefte, Tanzglocken, Musikinstrumente und ähnliche Lernmittel in den Hausschrein. Die Göttin Sarasvati soll sie erneut erfüllen. Deshalb werden an diesem Tag weder Künste ausgeübt noch Studien oder andere Aufgaben betrieben, sondern erst nach einer ausführlichen *puja* am «siegreichen Zehnten».

Shivas Sohn Murukan (siehe Kat. 58 und 59) wird ebenfalls zur Heimstatt der Göttin gebracht, um gestärkt zu werden. In Tiruttani tragen ihn die Gläubigen zum Wasserbecken der Tempeltänzerinnen, die hinter dem grossen Tempel neben dem Schrein der Göttin Sarasvati lebten, und verehren ihn dort.<sup>49</sup> Computer, Aktenordner, Büroausstattungen samt Möbeln, selbst Autos oder andere beruflich notwendige Gegenstände werden mit dem zeremoniellen roten *Kumkum*-Puder gezeichnet, um den Erfolg im kommenden Jahr zu sichern.

*Die Alchemie von Leben und Tod* Während die Sonne auf ihrer südlichen Bahn immer tiefer in die Dunkelheit hinuntersteigt, verschlechtert sich das Leben auf der Erde. Unablässiger Monsunregen, Kälteperioden und Krankheiten zeugen vom flüchtigen Glück der «Frühlings»-Götter. Ihre Klugheit wird von den «Winter»-Antigöttern herausgefordert. Beide Parteien spielen hart und hinterhältig und nutzen dabei alle Möglichkeiten, sich zu schützen, zu verstecken und zu täuschen. In der nassen und kalten Jahreszeit kann man den Aufstieg und Fall verschiedener Antigötter verfolgen. Eines der immer wieder eingesetzten Gegenmittel ist Licht und Feuer: Lampen im Haus, Feuer im Freien, Lampen in den Tempeln und die eindrucksvolle Kreisprozession der «Feuerwagen».

Im tamilischen Monat *aippaci* (Mitte Oktober bis Mitte November) treten die Antigötter in den Vordergrund. Das Lichtfest Dipavali (oder auch Divali) feiert den Sieg von Krishna über einen von ihnen, Narakasura – den Sohn der Erde –, der die Götter ständig in Kriege gestürzt hatte. Während des Lichtfests wird das Spiel des Zufalls, der Schlaueheit und des Glücks einmal mehr in die Form eines rituellen Würfelspiels gefasst, und wie beim Shivaratri-Fest dauert es die ganze Nacht.

Dipavali wird bei Neumond gefeiert, wenn der *Amavasya*-Stern am Firmament steht und das Andenken an die Ahnen befiehlt. Sie erhalten ihren Anteil am neuen Reis, der im Sommer gesät und im Winter geerntet wird. Draussen wird ein Bananenblatt bereitgelegt, auf dem der gekochte Reis offen dargeboten wird. Wenn Krähen davon picken, bedeutet dies, dass die Ahnen mit den Gaben zufrieden sind und ihren Nachkommen Glück wünschen.

Währenddessen kümmert sich die Göttin um das Leben der Sterblichen. Im tamilischen Monat *karttikai* (Mitte November bis Mitte Dezember) wird Durga jeden Montag in den grossen Tempeln mit einem besonderen Gottesdienst geehrt. Die gefährliche Stärke der Antigötter wird als «Hitze» wahrgenommen, die alle Arten von Krankheiten hervorruft, besonders aber Pocken. Den Legenden zufolge erhielt die Göttin Mariyamman einen besonderen Segen, um diese Krankheit zu diagnostizieren und zu heilen. Ihr Name bedeutet eigentlich «Herrin über den Tod» und weist sie als eine der acht Formen Kalis aus. Sie erhält Opfergaben, die dazu bestimmt sind, Hitze zu kühlen und Todesgefahren abzuwenden. In einem Topf wird eine Paste aus gemahlenem Reis, frisch gepresstem Tamarindensaft und Zucker bereitet. Dieser Topf ist das wichtigste Symbol der Göttin, er steht für den Uterus, der das Leben spendende Wasser enthält. Wenn man der Göttin in diesem Topf «kühlendes Essen» anbietet, versichert man sich gleich in doppelter Weise ihrer Teilnahme und gnädigen Hilfe. Ist das Ritualopfer vollzogen, essen die Opfernden gemeinsam die Reste. Was übrig bleibt, wird mitsamt dem Topf in den Fluss geworfen, der alle bösen Einflüsse davonträgt.<sup>50</sup> Die «Hitze» der Dämonen kann mit «kühlenden Substanzen» gedämpft, «mit Feuerreinigung ausgebrannt» oder in nützliche Dienste umgewandelt werden.

Der Göttersohn Murukan kämpfte seinerseits gegen die hartnäckigen Antigötter, die von Curan angeführt wurden, dessen Name mit «Angst», «Leiden», «Krankheit» oder «Grausamkeit» übersetzt werden kann.

Über die Geburt Murukans wird folgender Mythos erzählt: Es heisst, er sei aus Shivas drittem, lustvollem Auge geboren worden. Die Götter des Feuers und des Windes, Agni und Vayu, brachten die feurigen Strahlen des Auges zum Fluss Ganges und tauchten sie in dessen heilige Wasser. Aus dieser wunderbaren Verbindung von Lust, Feuer, Wind und Wasser entstanden sechs Lotosblumen, die jede einen männlichen Säugling trugen. Diese sechs Kinder wurden von Ziehmüttern aufgezogen, bis Shiva und Parvati sie in ihrer Idylle besuchten. Parvati fasste sofort Zuneigung zu den Kindern, umarmte sie und verschmolz sie zu einem Körper mit sechs Köpfen. Dieser Sohn Shivas war der einzige Krieger, der den letzten Antigott Curan besiegen konnte, der bislang allen Angriffen der Götter widerstanden hatte.<sup>51</sup> Im Monat *karttikai* treffen sie jeweils aufeinander. Dank seiner magischen Kräfte erhebt sich Curan aus dem Meer in Form eines riesigen Mangobaums, der bis in den Himmel wächst. Murukan beobachtet dies und spaltet mit seinem langen Speer den Dämon in der Mitte. Gnädig wandelt er die beiden Hälften in den Hahn und den Pfau um, die ihm nun als Reittiere dienen (siehe Kat. 59).

*Zurück zum Leben* Der letzte Monat der südlichen Bahn bildet den zweiten Wendepunkt im Jahreslauf. Der Abstieg in die Dunkelheit des Lebens in seinem eingefalteten Zustand erreicht im tamilischen Monat *markali* (Mitte Dezember bis Mitte Januar) den tiefsten Punkt. Dies ist der ungünstigste Monat. Es werden keine Ehen geschlossen. Mit verschiedenen Ritualen hilft man der Sonne und den Göttern, ihre Macht wiederzugewinnen. Der Monatsname steht bereits für die vorgesehenen Riten: «austreiben», «vertreiben» (Tam. *kali*), «sterben», «Erschöpfung» (Tam. *mal*).

Farbenfrohe Zeichnungen schmücken den Eingang jedes Hauses, der geschützt wird von einer kleinen Figur des Ganesha (siehe Kat. 37 und 54) aus frischem Kuhdung, gekrönt von einer gelben Blume. Vor dem Morgenritual werden Hymnen gesungen, die die Götter mahnen, aufzuwachen und einen neuen Tag zu beginnen.

Sowohl shivaitische als auch vishnuitische Tempel bewahren ein über tausend Jahre altes Liedrepertoire. Vor Sonnenaufgang gehen junge Mädchen von Tür zu Tür und fordern die Frauen auf, im heiligen Wasser des Tempelbeckens zu baden; sie singen das tamilische *Tiruvempavai*, eine Komposition des Dichterheiligen Manikkavacakar, das wohl aus dem 10. Jahrhundert stammt, und das *Tiruppavai*, das von der heiligen Jungfrau Antal im 8. Jh. komponiert worden sei. Der Dichter und Heilige Manikkavacakar ruft in seinem Lied Parvati an. Er drängt sie am Ende jedes Verses, aufzuwachen! Und er bittet sie, die Gnade ihres Liebesspiels mit Shiva wie eine «Regenwolke» auszugießen:

*Regendame, früher stiegst du aus diesem Ozean, unsere strahlende Herrin,  
Du machtest auch ihn zu deinem Sklaven, bogst den Bogen deiner Augenbrauen  
wie ein goldenes, schönes Fusskettchen zum anderen, dabei  
wandest du dich wie ein blühendes Rankengewächs an seiner begehrliehen Hüfte entlang;  
Warst ihm nahe gekommen, hieltest ihn mit Liebe, unseren Herrn,  
ohne dich von ihm zu trennen; in dieser Weise:  
Regen, ströme hernieder, süsse Gnade, beende den früheren Verfall,  
erhebe dich, unsere Herrin!*<sup>52</sup>

In dieser letzten Phase der dunklen, südlichen Bahn der Sonne ist es die knospende junge Frau, deren Kraft dem neuen Umschwung der Natur die Richtung weisen kann. Er erscheint bereits am Horizont: Der folgende Monat *tai* verheisst schon im Namen «Schöpfung» etwas Neues, Schönes, wie das Sprossen einer jungen Pflanze oder eines Baums.

Wenn der *Arudra*-Stern am Himmel erscheint, tanzt Shiva seinen *ananda tandava*, den «Glückseligkeitstanz». Dieser Stern gilt als feucht, weich und zart. Er steht für den Wendepunkt in der Anhäufung der Gefahren. Shivas Tanz in einem Flammenbogen reinigt und verwandelt alle Dunkelheit entlang der südlichen Bahn in Gold. Das *Natyashastra* erwähnt diesen kraftvollen Tanz am Ende der Auflösung als Glück bringend. Wenn Shiva tanzt, ist seine ewige Liebe Shiva-kami einmal mehr an seiner Seite und schaut seinem Staunen erregenden Auftritt zu. Am nächsten Morgen hält das göttliche Paar seine rituelle Audienz: Beim Fest *arudra darshanam* werden die Prozessionsbilder von Nataraja und Shivakami um den Tempel ins Dorf getragen, um die Welt der Menschen mit ihrer verwandelnden Kraft zu segnen. Dieses heilige Spiel ist der überzeugende Beweis, dass «Gnade» (Tam. *arul*) für alle möglich ist, die sich zu Shivas tanzenden Füßen werfen. Die Segnungen des heiligen Spiels halten noch eine Weile vor. Mit den Worten des erwähnten Johan Huizinga wirft das Spiel «auf die gewöhnliche Welt da draussen seinen Glanz und bewirkt für die Gruppe, die das Fest gefeiert hat, Sicherheit, Ordnung und Wohlstand, bis die heilige Spielzeit wieder da ist».<sup>55</sup>

### TRANSZENDENZ

Was geschieht nun mit dem Spiel, den Spielern, den Spielsteinen und dem Würfel? Das Ziel des Spiels besteht darin, alle eigenen Steine im leeren Raum in der Mitte der vier Arme, die das Spielbrett bilden, zu versammeln. Nur wenn man dies vor dem Gegner schafft, hat man ohne Zweifel gewonnen. Gott und Göttin waren in einem Körper vereint, «halb Frau, halb Mann» (siehe Kat. 14), bevor sie zu würfeln begannen. Ihr Drang zu spielen reisst sie auseinander. Ihre innere Welt bleibt jedoch von endloser Sehnsucht nach der anderen Hälfte erfüllt (Skr. *shringaratma*). Während sie entlang den beiden Sonnenbahnen spielen, der glorreichen nördlichen und der kritischen südlichen Strasse, und glanzvolle Momente wie auch heftige Schlachten erleben, werden zuletzt beide Spieler von Sehnsucht überwältigt und verschwinden in der leeren Mitte des Spielfelds, des Würfelbretts. Sie werden in ihrem transzendenten, glückseligen Zustand *ananda* wieder vereinigt – bis frische Spiellust sie von Neuem einander gegenüber an das Würfelspiel setzt.<sup>54</sup>



### TANDAVA: DER TANZ DER VERWANDLUNG

Als Gott spielt Shiva schon in den Veden, den frühesten uns bekannten Texten, eine wichtige Rolle. Dort wird er allerdings Rudra, der «Schreckliche», genannt; die Bezeichnung «Shiva» scheint erst zu einem späteren Zeitpunkt gebräuchlich geworden zu sein. Die eingangs erwähnte Metapher Tanz (*nata*) zeigt Shiva als Nataraja in einem ambivalenten Raum zwischen «Glück Verheissendem» und «Schrecklichem». Dort vollzieht er seinen Tanz der Veränderung.

### ALTE GESCHICHTEN

Die frühesten Zeugnisse von Shivas Tanz in Südindien sind Texte in tamilischer Sprache. Tamil war die erste Sprache Südindiens, die die Brahmi-Schrift aus dem Norden den eigenen Bedürfnissen anpasste. Die ältesten Inschriften stammen vermutlich aus dem 3. Jahrhundert v. Chr. In dieser Zeit entstand auch die erste bekannte tamilische Grammatik *Tolkappiyam* (Tam. «altes Lied») als Grundlage der Wortkunst verschiedener Barden, die vermutlich zwischen 100 v. Chr. und 300 n. Chr. ihre Dichtungen rezitierten, vorsangen und mit Tanzvorführungen begleiteten.

Mythische Dichterakademien, so heisst es, hätten die Gesänge dieser wandernden Barden beurteilt und die Regeln für ein «heilsames Tamil» festgelegt. Diese Akademien wurden in Madurai abgehalten, Dichter, Weise und die Götter Shiva, Murukan und Kubera sollen daran teilgenommen haben.<sup>55</sup>

Alle diese frühen Dichtungen spiegeln ein Universum wider, in dem das Leben, die Lieb-schaften und die Tapferkeit des Königs im Mittelpunkt stehen. Seine Welt wurde als Landschaft betrachtet: Liebes- und Kriegssituationen wurden bestimmten Landschaften Tamil Nadus zugeordnet – wie etwa Dschungel, Grasland, Städte, Küste und Wüste.<sup>56</sup> Der König war Mittelpunkt, die Quelle und der Beschützer des Lebens:

*Reis ist nicht Leben,  
Wasser ist nicht Leben.  
Der König haucht Leben  
in die Welt der fruchtbaren Oberfläche ein.  
Deshalb ist es des Königs Pflicht  
zu sagen:  
«Ich bin Leben»  
und seine Armee mit Äxten und Speeren auszustatten.»<sup>57</sup>*

Die private Welt des Königs wurde in intimer, häuslicher, innerlicher Poesie besungen. Sein öffentliches Leben war hingegen Gegenstand heroischer Dichtung, Letztere befasste sich mit Themen wie Krieg, Politik und Ruhm.<sup>58</sup> Für den König waren die Barden unentbehrlich, denn sie allein verfügten über die Fähigkeit, seine Lebenskraft durch Gesänge, Dichtung, Musik und Tanz zu stärken. Ihre Preislieder bildeten ein eigenes Genre.

Für die Aufführungen der beiden lyrischen Gattungen gab es jeweils eine spezielle Gruppe: die Sänger der «kleinen Laute» und die Sänger der «grossen Laute». Diese Aufteilung ähnelt den beiden Musikgruppen, die traditionell Shiva in seinen Tempeln dienten: Die *devadasis* gehören der kleinen Gruppe an und waren für den täglichen Gottesdienst im Tempel zuständig, während die Musiker der grossen Gruppe bis heute auf Prozessionen im Freien spezialisiert sind. Wie schon in früheren Zeiten überschneiden sich diese beiden Kategorien, aber die Unterscheidung zwischen erotischer Privatsphäre und dem heroischen öffentlichen Leben hat sich schon immer in einer klaren Trennung in der Ritualpraxis widerspiegelt: Das öffentliche Leben der Könige war reich an Musik und Tanz, Barden begleiteten sie auf Kriegswagen zum Schlachtfeld, Dämonentänzerinnen tanzten nach errungener Schlacht mit dem König zwischen den Leichen.<sup>59</sup>

Schlachtfeld und Bestattungsplatz sind die beiden Themen, in denen die Gewalt dominiert, sie bilden die Grenze zwischen Leben und Tod. Beide Themen waren eine stete Inspirationsquelle, von den frühesten Sängern bis zum ersten tamilischen Epos, dem *Cilappatikaram* bis zu den Dichterheiligen der *Bhakti*-Bewegung, die vor allem zwischen dem 5. und dem 10. Jahrhundert wirkten. Das Sanskrit-Wort *bhakti* lässt sich mit «Hingabe» übersetzen und bedeutet das «Verschmelzen» mit dem geliebten Gott. Diese religiöse Bewegung zeichnet sich also durch ihre extreme Hingabe an die Götter aus.

Karaikkal Ammaiyar, die «Mutter aus Karaikkal» (siehe Kat. 48 und 49), ist die erste Heilige, die gegen Mitte des 6. Jahrhunderts eine detaillierte Beschreibung des tanzenden Shiva liefert. In einem ihrer berühmten Lieder, die bis heute vorgetragen werden, besingt sie Shiva, ihren «Vater, der in Tiruvalankatu lebt».<sup>60</sup> Zentral für die Stimmung des Gedichtes ist die Beschreibung der unheimlichen Teufelsfrauen, die Shiva bei seinem Tanz begleiten. Die Dichterin scheint auf zwei Tanzposen hinzuweisen, die wir in den Stein- und Bronzeskulpturen der Ausstellung immer wieder antreffen. Die erste ist der «gestreckte Tanz» (Skr. *urdhvatandava*). Dazu Karaikkal Ammaiyar: «Unser Vater tanzt und streckt sein Bein in dem alten hartnäckigen Wettstreit nach oben.» Wir werden auf diesen Tanzwettbewerb zwischen Shiva und Kali im Folgenden noch zu sprechen kommen. Die zweite Tanzpose beschreibt Shiva auf dem Kremationsplatz, ein Bein über das andere schwingend, begleitet von Teufeln und einer Reihe von Vögeln, die gewöhnlich als Unglück bringend angesehen werden. Spätere Dichter griffen wiederholt dieses Bild auf: Shiva tanzt mit Asche beschmiert, Totenschädel und einer um die Taille geschlungenen Giftschlange auf dem Verbrennungsplatz.<sup>61</sup>

### FRÜHE VERSUCHE EINER SYSTEMATIK

Über Jahrhunderte hinweg war Shivas Tanz Thema in der tamilischen Literatur. Systematische Werke klassifizierten und untersuchten Shivas Tänze immer wieder aufs Genaueste. So listet das *Natyashastra* 32 Bewegungssequenzen und 108 Posen als *Tandava*-Repertoire auf. Shivas Tänze tauchen in verschiedenen Lebenswelten auf. Sie gehören zur Vorbereitung einer Theateraufführung, aber auch in die Mythen. Shiva tanzte beispielsweise als Nilakantha, während die Götter

und Antigötter den Ozean quirlten.<sup>62</sup> Er tanzte als «der grosse Herr», nachdem er das Opfer seinen Schwiegervaters, des Dämons Daksha, zerstört hat.<sup>63</sup> Und als er den Antigott Andhaka tötete, imitierte er mit seinem Tanz die Form seiner Waffe, des Dreizacks.<sup>64</sup>

Die Verwandlungskraft, die von Shivas Tänzen ausgeht, wird immer zu Beginn oder Abschluss einer Veränderung benötigt. Im *Natyashastra* heisst es, dass Shiva seinen *tandava nrityam* am Ende der kosmischen Periode der Weltauflösung (Skr. *pralaya*) tanzt, also bevor er die Welt wieder neu entstehen lässt. Obwohl er die Felsen mit Füßen tritt und den Ozean des Lebens aufwühlt, der alle Kreaturen beherbergt, gilt sein Tanz doch als «immer Glück gebend».<sup>65</sup> Diese Beschreibung von Shivas Tanz kommt dem «Tanz der Glückseligkeit» nahe, den die Bronzen der Chola-Periode so oft zeigen.

Shivas Tanzhaltung, in der er das linke Bein über das gebeugte rechte schwingt, ähnelt einer der 108 im *Natyashastra* beschriebenen Posen.<sup>66</sup> Der Kommentar macht deutlich, dass der berühmte Tanz Shivas zu den vorbereitenden Ritualen in einem Tempel gehört. In diesem Zusammenhang interessant ist der Hinweis, dass die Tempelwächter dieselbe Bewegung vollführen (siehe Kat. 8, 55, 74, 75). Es handelt sich um Furcht erregende Torhüter, die das Gebäude vor bösen Eindringlingen schützen, während Shiva den Tanz der Glückseligkeit aufführt. Die Tanzposen der Wächter und des Gottes sind fast identisch, denn beide haben eine gemeinsame Bedeutung: Sie finden vor Schwellen statt und sind Vorbereitungen, die zum eigentlichen rituellen Drama führen.<sup>67</sup>

Ein anderer Text, das schon erwähnte *Tiruvilaiyatanapuram*, nennt vier «spielerische Tänze». Diese Tänze sind so etwas wie «Wunder», die Shiva vollführt, wenn er mit seinen Anhängern spielt, sie prüft und ihnen schliesslich seine Gnade gewährt. Die Menge dieser Wunder wuchs übrigens von einunddreissig im 10. Jahrhundert auf vierundsechzig, einer für Shiva besonders heiligen Zahl, im 16. Jahrhundert.<sup>68</sup>

Die originellste Auflistung und Systematik von Shivas Tänzen stammt aus dem Kloster in Tiruvaturai. Dort wurde eine Enzyklopädie zu Natarajas Tänzen zusammengestellt.<sup>69</sup> Das Interessanteste am Text ist, dass er konsequent der magischen Zahl Fünf folgt: Shivas Anbetung erfolgt in fünf Silben «Eh-re sei Shi-va» (Skr. *na-ma-shi-va-ya*), es gibt fünf Tänze Shivas, die den fünf Werken des grossen Gottes entsprechen; an fünf Schreinen kann man in Tamil Nadu seine Tänze sehen und an Shivas Gnade teilhaben.

*Sein Tanz ist fünffach,  
er, der ein Ganzes und seine Teile ist,  
hat seinen Tanz getanzt,  
um seine fünf Taten zu vollbringen.  
Arbeitet er, hat er wahrhaftig  
fünf Werke durch Gnade vollbracht.  
Vereint mit seiner süsszungigen Geliebten  
tanzt er den heiligen Tanz.<sup>70</sup>*

Die Gnade (Tam. *arul*) ist eine höchst persönliche Vereinigung zwischen dem Gott und seinen Verehrern. Der Wunsch des Gottes, ein sterbliches Wesen aus dem Kreislauf von Leben und Tod, von Schöpfung und Auflösung, zu befreien und in die Glückseligkeit zu führen, kann nur in einem ganz bestimmten Augenblick in Zeit und Raum verwirklicht werden. Zum Wohle der Menschen

teilt Shiva sich in fünf Manifestationen auf und tanzt fünf verschiedene Tänze. Tirumular ordnet alle fünf Handlungen dem Bild des tanzenden Shiva in Chidambaram zu:

- 1 Aus Shivas Trommel entsteht die Schöpfung (Tam. *torram*, Skr. *shrishthi*),
- 2 aus seiner erhobenen Hand entsteht deren Erhaltung (Tam. *titiyam*, Skr. *stithi*),
- 3 durch das Feuer (in seiner anderen Hand) zieht er die Schöpfung in sein inneres Selbst (Skr. *samhara*) zurück,
- 4 sein stehender, nach unten drückender Fuss beendet die Verhüllung (Skr. *tirodhana*), und
- 5 der erhobene Fuss des Herrn kündigt die Erlösung (Skr. *anugraha*) an.<sup>71</sup>

Shiva in seiner Gnade führt seine Taten in Form von Tänzen auf. Seine Verehrer können sie alle sehen, jeden Tanz auf einer eigenen Bühne an einem bestimmten Ort:

- 1 Tirunelveli ist für den Tanz der Schöpfung berühmt,
- 2 Madurai ist stolz auf Shivas Schutz und Erhalt,
- 3 in Tirukurram hebt Shiva den Schleier der Verhüllung, und
- 4 in Tiruvalankatu heilt er das Leiden, das dem Leben innewohnt,
- 5 in Chidambaram können Shivas Verehrer alle fünf Taten ihres Herren gleichzeitig sehen, denn in seinem *ananda tandava*, dem «Tanz der Glückseligkeit», sind sie alle präsent. Mit dem Besuch der Pilgerorte können die Menschen so an Shivas Gnade teilhaben. Sie erfahren in den Ritualen göttliche Immanenz und Transzendenz.

#### BEGEGNUNGEN MIT DER GOTTHEIT

An den tanzenden Gott Shiva Nataraja knüpfen sich nicht nur philosophische Konzepte, künstlerische Gestaltungen und historische Entwicklungen, sondern in erster Linie eine kulturelle Praxis. Der Besuch eines Tempels, um eine Gottheit zu sehen und von ihr gesehen zu werden, bedingt eine Wechselwirkung zwischen Gott und Mensch, er bewirkt bei beiden eine Veränderung. Diese Begegnung ist wohltuend für beide Seiten und stimmt mit den ursprünglichen Zielen des Dramas, wie Brahma es geschaffen hat, überein.

Im Mittelpunkt dieser Praxis steht der sichtbare, direkte Zugang zu den Göttern. Diese Praxis steht im Gegensatz zur Rezitation der Veden und den Opferfeuern der Brahmanen. Im Drama ist der Austausch beidseitig und sinnlich erfahrbar: Die Götter werden durch die Verehrung lebendig, und die Sterblichen werden im Gegenzug von ihnen gestärkt. Wie wir bereits zu Beginn gesehen haben, hatte Brahma schon vor der ersten Aufführung des fünften Veda gefunden, es fehle das Element *kaishiki*, also «die zarten, sanften Bewegungen weiblicher Präsenz». Er hatte die Welt der Gefühle und Affekte (Skr. *bhava*), die eine bleibende Wirkung (Skr. *rasa*) auf alles Gegenwärtige haben, vermisst. Der Wirkungsbegriff, den Brahma hier verwendet, hat sich aus den medizinischen, magischen und alchemistischen Praktiken des *Atharvaveda* entwickelt. Dort entsteht *rasa* aus den weiblichen Bewegungen (Skr. *kaishiki*) hervor, die voller *shringara* (Skr. «Eros») sind.

Als Ergänzung zum heroischen Antagonismus ist die erotische Vereinigung unerlässlich, um das Leben wieder zusammenzuführen und zu erneuern: Das Heroische und das Erotische sind immer parallele Strömungen, in weltlichen wie in rituellen Zusammenhängen. Dieses erotische Moment ist in der *shringara bhakti* besonders deutlich, der «liebenden Hingabe» an den

auserwählten Gott. Wie oben schon erwähnt, unterteilt die frühe tamilische Dichtung das Leben in den einander ergänzenden Begriffen von «privat» und «öffentlich». In der Mitte des ersten Jahrtausends verschob sich der Fokus vom König, dessen irdische Fähigkeiten den Menschen Wohlstand garantierten, auf einen «Gott-König», der auch eine metaphysische Dimension der Gnade verkörperte. War der alte tamilische König durch sein Pflichtgefühl an seine Barden gebunden, interpretierte der Gott-König diese Beziehung anders: Der Bund zwischen König und Untertanen wurde komplexer. Es ist wieder die Metapher des Würfelspiels, die uns hier helfen kann, diese asymmetrische Liebesbeziehung zu verstehen: Die Begegnung zwischen Gott und Mensch beziehungsweise Gott-König und Untertan wird bestimmt durch den Wurf der Würfel. Gott und Gott-König handeln, wie sie spielen, doch am Ende ist die Gnade immer ihr letzter Spielzug.

Menschen feiern bis heute mit Rezitation, Gesang und Tanz die Heldentaten der Könige und Götter. Sie besuchen die Orte, an denen ihre Helden sich manifestierten: Pilgerreisen gehören seit eh und je zu den wichtigsten Praktiken religiöser Verehrung.

Schon seit dem 6. Jahrhundert reisten Sänger in ihrer Gotteshingabe von Schrein zu Schrein, um ihren Lieblingsgöttern durch Lobpreis und Gesang ihre Bewunderung und Hingabe zu beweisen. Sie waren Vorbilder in einer Gesellschaft, die sich im Wandel befand, konfrontiert mit religiösen Bewegungen aus dem Norden Indiens wie dem Buddhismus und dem Jainismus. Erinnern wir uns: Nur mit vereinten Kräften gelang es den südindischen Königen, den Pandyas, Pallavas und Chalukyas, den nordindischen Eindringlingen Einhalt zu gebieten.<sup>72</sup> Zur selben Zeit entstand die bereits erwähnte *Bhakti*-Dichtung. Südindische Barden sangen in tamilischer Sprache über tamilische Götter und ihr Land. Bei den Shivaiten waren es vor allem die 63 «Führer» (Tam. *nayanar*), bei den Vishnuiten die Alvars. In jedem Shiva-Tempel findet man noch heute ihre steinernen Bildnisse als Beschützer des Hauptschreins sowie tragbare Bronzestaturen, die auf Prozessionen mitgeführt werden können. Vier von diesen Führern sind besonders wichtig: Appar, Sambandar, Sundarar und Manikkavacakar gelten als Lehrmeister (Skr. *guru*) aller Shiva-Anhänger (siehe Kat. 40–47). Auf sie gehen die bewegenden Hymnen des *Tirumurai* zurück, die beim täglichen Tempelritual von professionellen Sängern gesungen werden.<sup>73</sup>

*Shivas Tanz der Schöpfung in Tirunelveli* Inmitten der Reisfelder im tiefen Süden von Tamil Nadu liegt der Tempel von Nellaiappar, dem «Beschützer der Reisfelder». Hier tanzt Shiva Nataraja seinen «Tanz der Schöpfung». Das Linga im Hauptschrein sei, so glaubt man, auf wunderbare Weise «aus sich selbst geboren» und stärke die Fruchtbarkeit. Die einheimische Göttin heisst Kantimati Ammai, die «liebliche Dame», auch Vativutai Ammai genannt, «die Dame von schöner Gestalt». Der heilige Baum ist hier der Bambus, der Tempelteich der «goldene Lotosteich». Einheimischen Quellen zufolge steht Shivakami an Shivas Seite, während er «mit lächelndem Gesicht» tanzt, Karaikkal Ammai zur Begleitung singt und ihre Zimbeln schlägt.<sup>74</sup>

In diesem ersten Schrein unserer Pilgerreise treffen wir auf einen Shiva, der die Rolle einer Lokalgottheit annimmt, eines «Vaters», wie es viele in den Dörfern um Tirunelveli gibt. Er kümmert sich um die Reisfelder. Sein Tanz findet in der «roten Halle» statt. Rot ist für die Tamilen eine Glück bringende Farbe: Schon die alten Dichterakademien kamen zum Schluss, dass die «heilsamen» Eigenschaften der tamilischen Sprache *cem*, «rot», seien. So ist auch Gott Murukan, Shivas Sohn, «rot».

Shiva verbindet die panindischen Mythologien mit den örtlichen Legenden und den alltäglichen Bedürfnissen des Lebens: dem Boden, dem Reis, der tamilischen Sprache und der ganzen

tamilischen Kultur. Der schon erwähnte Dichterheilige Appar besuchte diesen Schrein und besang die rote Manifestation Shivas mit folgenden Worten:

*Wenn [...] seine geschwungene Augenbraue – und  
das knospende Lächeln seiner Lippen,  
rot wie die Kovvai-Frucht – und  
seine taufrischen Haarsträhnen – und  
die milchweisse Asche  
auf seinem korallenroten, schönen, goldenen Körper – und  
sein süßes aufwärtsschwingender goldener Fuss  
sich zeigen,  
dann ist auch die menschliche Geburt auf dieser weiten Erde  
in der Tat begehrenswert.<sup>75</sup>*

*Shivas erhaltender Tanz in Madurai* Madurai, die alte Hauptstadt der Pandya-Königreiche, ist auch als Tiru Alavay, «heiliger Wasserort», bekannt. Hier heiratete Shiva eine Braut aus der Stadt, die Kriegerprinzessin Tatatakai, die als Bub aufwuchs und drei Brüste besass.<sup>76</sup> Der heilige Baum von Madurai ist der Kadamba, und das Tempelbecken heisst «goldener Lotosteich». Shivas Tanz in der «Silberhalle» ist von überwältigender Schönheit. Interessanterweise unterscheidet sich dieser Tanz von den anderen dadurch, dass es hier einen Beinwechsel gibt. Der erhobene, Gnade verleihende Fuss ist normalerweise der linke (siehe Kat. 1). Im Gegensatz zu dieser Konvention hebt der Shiva in Madurai das rechte Bein an. Die Arm- und Handbewegungen bleiben allerdings unverändert. Manchmal wird Shivas Tanz in Madurai auch als «Abenddämmerungstanz» bezeichnet oder als «Tanz des schönen [Gottes]».<sup>78</sup> Der Gottesdienst in der Dämmerung ist besonders wichtig: Es heisst, dass dann Shiva seinen Dämmerungstanz aufführt, in dem er alles Leben vor den Gefahren der Dunkelheit bewahrt. In der rituellen Tempelpraxis helfen Öllampen mit ihrem Licht den Göttern, die gefährliche Dunkelheit der Nacht zu durchqueren. Früher brachten Tempeltänzerinnen mit Tonlampen Feuerreinigungen dar, begleitet von Tanz und einem Lied, das den Gott zum Liebesspiel einlädt. Sie agierten so leidenschaftlich, dass die Zuschauer eifersüchtig wurden.<sup>79</sup>

Shivas Eigenschaft der unwiderstehlichen Schönheit zeigt sich deutlich in allen Legenden über Madurai, in der Dichtung und der bildenden Kunst. Lieder und Tänze im Repertoire der Tempeltänzerinnen führten diese Tradition des «Eros als Verehrung» (Skr. *shringara bhakti*) fort, einige Kompositionen dieses Genres haben sogar bis zum heutigen Tage überlebt. Sie werden gewöhnlich «Lied» (Tam. *padam*) oder «Farbe» (Tam. *varnam*) genannt.<sup>80</sup> Wenn die gesamte Komposition getanzt wird, dauert sie etwa vierzig Minuten oder länger – abhängig davon, wie viel Spielhandlung die Tänzerin ihrem Publikum vermitteln kann. Die ersten beiden Zeilen beschreiben Shivas Erscheinung: sein schönes Gesicht, seine Ohrringe, die Schlange und die Göttin Ganga, die sein Haar schmückt, die Mondsichel (siehe Kat. 18 und 22), sein drittes Auge und sein androgynes Wesen (siehe Kat. 14). Eine besonders eindrucksvolle Spielpassage zeigt Shiva, wie er in der Dämmerung zwischen den Hörnern seines Stieres tanzt; dies ist die Stunde, in der Nandi (siehe Kat. 9, 10, 21) Gnade von seinem Herrn zuteil wurde. Sein Tanz ist eine allmonatliche Feier in Shiva-Tempeln, bei der die Gläubigen unzählige kleine Lampen rund um Shivas Stier entzünden. Gegen Mitte der Komposition spricht das Gedicht unverhüllt über Shiva als den schönen Herren

(Skr. Sundareshvara) und Liebhaber: «Nun ist der richtige Moment, einen Plan zu schmieden für ein Stelldichein mit [meinem] Liebhaber.» Das verliebte Mädchen fährt fort: «Mein Geliebter, o könnte ich seine Füße verehren; jetzt bleibt mir nur die Erinnerung: unsere spielerischen Worte, frische Blumen auf unserem Kissen, seine liebende Umarmung [...] Er kam allein, wohlvertraut mit der Weisheit des Kama, und seine Umarmung verschmolz uns beide in eins.»

Das moderne städtische Publikum würde solche Passagen am liebsten streichen. Doch an dieser Stelle in der Komposition ist es schwierig, Veränderungen vorzunehmen, denn die «peinlichen» Zeilen stehen genau in der Mitte des Textes. Dafür wird die letzte Zeile gestrichen, die da lautet: «Die Mondstrahlen verbrennen meinen Körper, der von der Trennung von meinem Herrn schmerzt, der sanft meine zarten, duftenden Brüste mit ihren feinen filigranen Linien rieb. Die Erinnerung an unsere Vereinigung taucht mich in eine Wolke berausender Gefühle.»<sup>81</sup>

Es scheint, als habe Shiva in Madurai alle Eigenschaften der Helden der früheren Zeiten übernommen, so, wie er in den alten Dichtungen gepriesen wurde. Die Rollen als Liebhaber und Ehemann mit den Charakteristika von Schönheit und Rausch machen ihn zu einem idealen tamilischen König, der die Welt der Liebe feiert.

*Shiva hebt die Verwirrung in Tirukkuralam auf* Der dritte Pilgerschrein in Tirukkuralam führt uns auf ein Schlachtfeld.<sup>82</sup> Hier, in der Nähe der heutigen Grenze zwischen Kerala und Tamil Nadu, kämpfte den Mythen nach Shiva gegen die drei Städte der Antigötter (siehe Kat. 24 und 62). Mit einem einzigen Pfeil brannte er ihre drei Festungen nieder und zerstörte ihr Reich. Nur ein paar Einwohner, seine treuen Anhänger, überlebten.<sup>85</sup>

*Bei den Worten «Beschütze [uns], der du sitzt  
unter dem Schatten des steinernen Banyanbaumes»,  
wurden alle Himmlischen zu einem einzigen Wagen.  
Ayan spannte die Veden [als Pferde] an  
und setzte ihn in Gang,  
der Wind brachte starkes Feuer,  
Hari wurde Pfeil, Vasuki die Sehne,  
der [Welt-]Berg sein Bogen [...]  
So zielte er auf die Festung,  
Er, dessen Wohnsitz Vilimilalai ist.»<sup>84</sup>*

So besingt der heilige Sambandar seinen Herren Shiva als den Bezwinger der drei Städte.<sup>85</sup> Den Erzählungen zufolge hatten hier früher einheimische Antigötter (Skr. *asuras*) geherrscht. Als Lohn für ihre Askese und ihre Verehrung sprach ihnen Shiva drei Städte (Skr. *tripura*) zu. Diese Antigötter bedeuteten jedoch eine grosse Bedrohung für die Götter. Um diese Bedrohung zu bannen, benutzten die Götter einen Trick. Sie schlichen sich als «häretische» Jaina-Lehrer bei ihnen ein und brachten sie vom wahren Weg ab. Dadurch geschwächt, konnten die Antigötter ihre Festungen nicht halten. Sie wurden erobert und zerstört.

Eine andere Legende bestätigt das Interesse der Götter an diesem Ort: Zur göttlichen Hochzeit von Shiva und Uma auf dem Berg Kailasa im Himalaya kamen alle Götter auf kleinstem Raum zusammen, um der Zeremonie beizuwohnen. So entstand ein Ungleichgewicht, und die Gipfel der südlichen Berge hoben sich an, während der Kailasa unter dem Gewicht der Götter niedersank.

Um ein Gegengewicht zu schaffen, schickte man den heiligen Agasthya, der oft als Kulturbringer aus Nordindien in Erscheinung tritt, gen Süden und trug ihm auf, auf den drei Gipfeln von Tirukkuralam zu bleiben. Er tat, wie ihm geheissen, und das Gleichgewicht der beiden Gebirge war wiederhergestellt.

Shivas Gattin trägt in Tirukkuralam den Namen Kulalvaymoli Ammai, «die Dame, deren Worte dem Klang der Flöte gleichen»; ihr Platz ist zu seiner Rechten. Der heilige Baum ist hier ein Kurumpala, die Wasserfälle und der Chitraganga-Fluss werden als Ganges des Südens angesehen. In der «leuchtenden Halle» des Tempels führt Shiva seinen eindrucksvollen «Tanz der drei Städte», den *tripura tandava*, auf.<sup>86</sup>

Dem örtlichen Tempelmythos zufolge führte hier Shiva aber mindestens vier weitere *Tandava*-Tänze auf, darunter auch den «Tanz der Glückseligkeit» von Chidambaram. Es heisst dazu, dass Shiva sich in den Zustand eines «Verrückten» tanzte, nachdem er Dakshas Opfer zerstört hatte. Als die Schlacht vorbei war, fand man ihn auf dem Bestattungsplatz, zusammen mit der Grossen Göttin tanzend, umgeben von ihrem Gefolge aus Dämonen und Teufeln.

Den Legenden zufolge ist Tirukkuralam ein Ort, an dem die Befreiung von der Wiedergeburt (Skr. *moksha*) erlangt werden kann – das gilt jedoch auch für Tiruvalankatu und Chidambaram.<sup>87</sup> Solche Widersprüche legen die Vermutung nahe, dass mehrere Tempel zentrale Mythen für sich in Anspruch nehmen und miteinander im Wettstreit um ihre Bedeutung, ihre Wunder und die für Pilger zu erwartenden Wohltaten stehen.

*Shiva heilt das Leid in Tiruvalankatu* Im Norden von Tamil Nadu, nicht weit von der Grenze zu Andhra Pradesh, steht ein alter Tempel, der wahrscheinlich noch aus der Zeit der Pallava-Könige stammt. Hier, im «heiligen Wald der Banyanbäume», empfing die «Dame» oder «Mutter» aus Karaikkal, die schon erwähnte Karaikkal Ammaiyar, Shivas Gnade. Wenn man die gewundenen, staubigen Strassen entlangfährt, fühlt man sich, als reise man zurück zu den frühesten Zeiten tamilischer Gottesverehrung. In der Gruppe der dreiundsechzig Heiligen, die ihr Leben Shiva weihten, sind die Lieder dieser Dichterin sicher die ältesten. Sie werden ins frühe 6. Jahrhundert datiert.

An dieser Stelle sei ihre Lebensgeschichte im Detail erzählt, denn sie spiegelt nicht nur die Wirren der Zeit wider, sondern illustriert wie kaum eine andere Heiligengeschichte die Intensität des *bhakti*, der religiösen Hingabe.<sup>88</sup> Am Ende der Kalabhra-Herrschaft entstanden neue Konflikte zwischen den drei Alliierten, den Chalukya-Fürsten aus Badami, den Pallava-Königen aus Kanchipuram und den Pandya-Fürsten von Madurai, die drei Jahrhunderte lang andauern sollten. Die frühen Chola-Fürsten waren bereits in Vergessenheit geraten. In dieser unruhigen Zeit wurde in einer wohlhabenden Familie in Karaikkal, im Herzen des alten Chola-Reiches, die erste weibliche Heilige geboren.<sup>89</sup> Ihr Name war Punivadi, und schon als Mädchen war ihre spontane Shiva-Verehrung auffallend. Sie wurde mit Paramadattan, dem Sohn eines Kaufmanns aus Nagapattinam, verheiratet. Das Paar lebte glücklich zusammen, bis Shiva in ihr Leben trat.

Eines Tages erhielt Paramadattan zwei wunderbare reife Mangos geschenkt und trug seiner Frau auf, sie für sein Mittagessen aufzuheben. Sie tat, wie ihr geheissen. Da kam ein alter Shiva-Asket zu ihrem Haus und bettelte um Essen. Die fromme Punivadi hatte keine andere Wahl, als ihm eine der beiden Früchte zu geben. Er nahm sie dankbar an. Als ihr Mann zum Mittagessen nach Hause kam, bat er um eine Mango. Punivadi gab ihm die Frucht, die übrig war, ohne den Bettler zu erwähnen. Sie schmeckte Paramadattan so gut, dass er sofort um eine zweite bat. Jetzt

sass Punivadi in der Patsche: Woher sollte sie eine zweite Mango für ihren Mann nehmen? In ihrer Verzweiflung betete sie zu Shiva, und als Antwort erhielt sie eine reife Mango! Dieses Mal war die Mango noch köstlicher, sodass Paramadattan begann, an ihrer Herkunft zu zweifeln. Er befragte seine Frau so lange, bis er die Wahrheit erfahren hatte. Dieses übernatürliche Ereignis versetzte ihn in Angst, und er beschloss, dass er die Anwesenheit einer Frau mit solch göttlichen Gaben nicht ertragen konnte. Sorgfältig plante er seine Flucht. Nachdem einige Zeit vergangen war, sagte er zu seiner Frau, er werde sich auf eine Geschäftsreise begeben. In Wirklichkeit aber reiste er ins Ausland, mit der Absicht, nie wieder zurückzukehren.

Die zurückgelassene Punivadi wartete vergeblich. Nach langer Zeit fanden ihre Eltern heraus, dass Paramadattan nach Indien zurückgekehrt war; er hatte wieder geheiratet und lebte mit seiner neuen Frau und einer Tochter im Land der Pandya. Punivadi liess sich in einem Palan-kin zu ihrem Mann tragen. Als er seine erste Frau sah, fiel seine gesamte Familie samt seiner Tochter, die ebenfalls Punivadi hiess, ihr zu Füßen, als ob sie eine Göttin sei, und bat sie um Vergebung. Sie verzieh ihnen, aber diese schmerzliche Begegnung veränderte ihr Leben: «Für diesen Mann habe ich meine Schönheit erhalten; da sie keinem Zweck mehr dient, bitte ich dich, mein Herr, befreie mich von ihr und verwandle mich in eine Teufelsfrau (Tam. *pey makal*), die deine Füße anbetet.» Ihr Wunsch wurde ihr auf der Stelle erfüllt, und die schöne Punivadi verwandelte sich in die skelettähnliche Dame von Karaikkal.

Ihr neues Leben begann mit ihrem «Wunderlied» und der «Schnur von Doppeljuwelen». Wie viele Dichterheilige, die ihr folgten, ging sie auf Reisen und erreichte den Berg Kailasa, wo sie darum betete, Shiva und seine Frau Uma erblicken zu dürfen. Als Uma sah, dass Punivadi den Berg rückwärts hinaufkroch, auf ihre Hände gestützt, mit dem Kopf Richtung Tal blickend und den Beinen Richtung Gipfel, lud sie sie ein, näher zu kommen und dem göttlichen Paar gegenüber ihre Wünsche auszusprechen. Diese lauteten: «Eure unvergängliche Liebe» und «Möge ich nie wiedergeboren werden, und falls doch, möge ich Euch niemals vergessen». Ihr dritter Wunsch war: «Erlaubt mir, zu Euren Füßen zu sitzen, zu singen, wenn Ihr tanzt, und den Rhythmus zu schlagen.» Shiva versprach ihr, dass sie in *Alankatu*, dem «Wald der Banyanbäume» in der Nähe von Kanchipuram, für immer zu seinen Füßen sitzen, seinem Tanz zuschauen, singen und ihre Zimbeln im Rhythmus schlagen würde.<sup>90</sup> So wird sie auch dargestellt: Als ausgemergelte Gestalt sitzt sie zu Füßen ihres tanzenden Herrn und schlägt die Zimbeln (siehe Kat. 48 und 49).<sup>91</sup>

Was ist noch über dieses abgelegene Dorf zu sagen? Aus den klösterlichen Quellen erfahren wir, dass Shiva in Tiruvalankatu unter dem Namen *Vataranyeshvar*, «Herr der nördlichen Wildnis», bekannt ist, sowie auch als Devarasinha Peruman oder Vater von Alankatu.<sup>92</sup> Seine Gattin ist *Vantarkulali*, «sie, deren betörend duftendes Haar von Bienensummen widerhallt». Der heilige Baum ist hier ein Yakbaum – ein indischer Brotfruchtbaum, der stets «Banyanbaum» genannt wird und für seine Heilkräfte bekannt ist. Der Tempelteich ist ein See, der Pushkarani, der Heilung von (Geistes-)Krankheiten, gewährt. An seinem Ufer befindet sich ein kleiner Kali-Tempel.

Erreicht man den Ort ein paar Tage vor Beginn des Arudra-Festes, so findet man ihn in hektischen Vorbereitungen. Der gesamte äussere Umgang des Tempels ist mit kunstvollen Mustern aus Reispulver geschmückt, und die Juwelenhalle wird für Shivas Tanz vorbereitet. Der Hymnen-sänger steht bereit, um die Lieder von Karaikkal Ammaiya zu rezitieren. Sein Gesang ist anders als der in anderen Tempeln; er gleicht einem Heulen, dem Klageschrei von Karaikkals Vision auf dem Bestattungsplatz, wo sie ihren Herrn tanzen sieht.<sup>93</sup>

*Der junge Fuchs schluckt den Reis aus der tiefen Opferschale;  
«Das ist uns entgangen», sagen die Teufel verärgert.  
Händeklatschend rennen sie  
durch den Wald des Bestattungsplatzes.  
Dort ist die Bühne, auf der unser Vater tanzt,  
sein Bein hochwerfend, den Himmelsbogen berührend,  
unser Vater, der in Tiruvalankatu zu Hause ist.*

*Unser Vater tanzt auf dem Bestattungsplatz,  
wo ein kleines Kind sich in den Schlaf weint,  
denn es kann seine Mutter nicht sehen,  
die fortging, nachdem sie ihr kleines Mädchen  
namens Kali mit der Milch ihrer Brust säugte,  
sie zart in den Armen haltend,  
den Staub von der Haut des Kindes wischend;  
Diese Dämonenmutter, die ihre Girlande  
von weissen Schädeln zurechtrückt, ihr Mund triefend von Fett.  
Dort tanzt unser Vater, der in Tiruvalankatu zu Hause ist.<sup>94</sup>*

Karaikkal Ammaiya's Dichtung ist kraftvoll; sie greift Themen aus der früheren Literatur auf, in der tamilische Könige – ermutigt von Dichtern, Musikern, Tänzern und Dämoninnen – in ihren Kriegswagen in die Schlacht ziehen. Dieses Thema ist weit entfernt von Heim, Liebe und Familie; seine Helden feiern ihre Siege an den Rändern menschlicher Existenz: unter den Leichen auf dem Schlachtfeld und den Dämonen des Bestattungsplatzes.

Was geschah noch in Tiruvalankatu? Woraus speist sich der Stolz der Einheimischen auf ihren Tempel? Denn sie halten ihn für sehr viel wichtiger als den berühmten Tempel von Chidambaram, das zentrale Heiligtum der Shiva-Verehrung in Tamil Nadu. Für die lokalen Shiva-Verehrer ist dies der Ort, an dem Shiva und Kali einst in einem wilden Wettstreit tanzten. Die Legende beginnt mit der Entdeckung eines «selbstgeborenen» Shiva-Linga bei der Beseitigung eines Ameisenhügels.<sup>95</sup> Alle Götter kommen herbei und geben dieser neuen Erscheinung den Namen *Vataranyeshvar*. Da tauchen plötzlich zwei Dämonen mit unstillbarem Hunger auf. Nachdem sie fast alles verschlungen haben, beginnen sie, auch noch die Götter anzugreifen. Durga greift ein und bekämpft die Übeltäter. Der Kampf ist schwierig, denn jeder Tropfen Blut bringt neue Dämonen hervor. Die Göttin beschliesst, das Blut in einem Schädel aufzufangen und es zu trinken, sodass es nicht zur Erde fallen kann. Diese Methode funktioniert: Sumba und Nisumba kehren nicht ins Leben zurück. Doch nun geht die Gefrässigkeit ihrer Opfer auf die Göttin selbst über, und sie verwandelt sich in eine rasende Kali. Die Götter werden nervös und wenden sich an Shiva, der sich aufmacht, nach dem Rechten zu sehen. Als er sich in Parvatis Territorium begibt, fährt sie ihn wütend an: «Wer bist du? Dieses Land gehört mir, du hast meine Grenzen überschritten, wie bist du hier hineingekommen?» Vishnu, Brahma und Nada erzittern vor Furcht: Wenn die Göttin nicht einmal ihren eigenen Mann erkennt, was soll dann aus ihnen werden? Die Welt kann es nicht ertragen, wenn diese beiden sich nicht verstehen. Die Götter beraten sich und finden eine Lösung: Shiva und Parvati sind beide gute Tänzer, also sollen sie ihren Streit doch in einem Wettbewerb «austanzen». Die Götter, Weisen und mächtigen Schlangen nehmen ihre Plätze ein, um sich den Wettbewerb anzusehen, der gleich in der Juwelenhalle beginnen wird.

Shiva blickt nach Süden, Kali nach Norden. Shiva eröffnet den Wettstreit mit einem schwierigen *tandava*; doch dieser ist nicht schwierig genug für die Göttin, die seine Bewegungen mühelos nachvollzieht. Shiva tanzt und tanzt, er tanzt siebzehn *tandavas*, aber die Göttin ist ihm ebenbürtig. «Das führt zu nichts», denkt sich Shiva, «ich muss mir etwas Schlaues ausdenken, einen Trick, was auch immer.» Er bemerkt, dass einer seiner Ohrringe zu Boden gefallen ist. Er hebt ihn mit den Zehen auf und schwingt sein Bein nach oben, um ihn wieder anzuhängen. Kali ist von dieser spontanen Vorführung verwirrt und fragt sich, welcher Tanz das wohl sein mag. «Es muss irgend-ein *tandava* sein, aber ich weiss nicht, welcher.»

Als ihre Konzentration nachlässt, fühlt sie sich plötzlich müde. Der Wettbewerb hat das dämonische Feuer aus ihrem Körper gesaugt, und sie kehrt langsam zu ihrem normalen Selbst zurück. Und plötzlich nimmt sie das Publikum wahr: die Götter, die Weisen und die Schlange, die normalerweise in den Urgewässern ruht. Wie die Legende sagt: «Sie kehrte zu ihrem eigenen Gedanken zurück» und beschloss, diesen Wettbewerb nicht fortzusetzen. Damit hatte sie verloren, und sie musste die Bühne Shiva als Sieger überlassen, der sie mit seinem «Tanz mit dem einen angehobenen Bein» (Skr. *urdhvatandava*) überlistet hatte.

Nach dem Wettbewerb behielt die Göttin ihr Doppelwesen: Sie lebte als Kali (siehe Kat. 26) am Ufer des Sees und als schöne Parvati (siehe Kat. 30, 31, 33), in deren Haar die Bienen summen, neben dem tanzenden Shiva.

Ein heiliger Baum erinnert an den Wettbewerb, der in Tiruvalankatu, dem heiligen Wald der Banyanbäume, stattfand, und bildet ein verlässliches Zeichen dafür, dass Shiva Krankheit, Chaos und Bedrängnis heilt. Sein Tanz mit dem einen angehobenen Bein ist der Tanz der Rettung (Skr. *anugraha*). Sein Schrein ist ein Ort, wo dem Anhänger Erlösung (Skr. *moksha*) gewährt wird. Wer die Hilfe Shivas oder der Göttin zur Heilung von psychischen und physischen Erkrankungen braucht, bindet ein Stück seiner Kleidung an den Baum, der stellvertretend seine Heilkräfte weitergibt.

#### *Shivas Tanz der Glückseligkeit in Chidambaram*

*Überall ist [sein] heiliger Körper, überall ist Shivashakti.*

*Überall ist Chidambaram, überall [sein] heiliger Tanz.*

*Überall kann Shiva lebendig werden, überall, überall.*

*Wo immer Shiva verweilt, entfaltet sich sein spielerischer Tanz der Gnade.<sup>96</sup>*

Mit diesen Worten eröffnet der mystische Heilige Tirumular eine sehr grosse Bühne für Shivas Tanz. Unsere Pilgerreise entlang den vier vorgestellten Schreinen zeigt, dass die Ansprüche auf bestimmte Tänze sich überschneiden. In Tirukkuralam versuchen die Legenden, den *ananda tandava* («Tanz der Glückseligkeit»), für den eigentlich Chidambaram berühmt ist, für ihren Tempel in Anspruch zu nehmen. Die Legenden von Chidambaram dagegen behaupten, der Tanzwettbewerb zwischen Shiva und Kali habe hier in Tillai (ein anderer Name für Chidambaram) stattgefunden, nicht in Tiruvalankatu. Verfolgt man die historische Entwicklung der Machtzentren, so spricht einiges dafür, dass der Mythos in Tiruvalankatu entstanden ist, das in der Nähe des Machtgebietes der Pallava-Könige in Nord-Arcot und deren Hauptstadt Kanchipuram lag.<sup>97</sup>

Doch hat Chidambaram erfolgreich den Anspruch auf diese Gründungslegende behauptet. Chidambaram wurde zum Zentrum der Shiva-Verehrung in ganz Südindien. Diese Entwicklung

hängt eng mit den politischen Verhältnissen zur Zeit der sich etablierenden Chola-Könige zusammen. An dieser Stelle ist unbedingt der Dichter und Heilige Manikkavacakar (siehe Kat. 45 und 46) zu nennen, der vermutlich im 9. Jahrhundert lebte. Manikkavacakars Werke, das *Tiruvacakam* und das *Tirukkovaigar*, bilden einen Teil des *Tirumurai*, des «Heiligen Erbes».<sup>98</sup> Zusammen mit den Gesängen der Nayanars sind seine Lieder noch heute der Kern der tamilischen shivaitischen *Bhakti*-Frömmigkeit, sowohl in Indien als auch in der Diaspora.<sup>99</sup>

Laut hagiografischer Überlieferung wurde Manikkavacakar in einer Brahmanenfamilie in Tiruvatacur am Vaikai-Fluss im südlichen Tamil Nadu geboren. Sein Vater war ein Ratgeber eines Pandya-Königs, wahrscheinlich von Varaguna Pandya II. (862–880 n. Chr.). Zunächst trat er in die Fusstapfen seines Vaters und diente zuerst als Verwalter, dann als oberster Minister. Es heisst weiter, dass er seine erste Erleuchtung hatte, als er seinen späteren Guru traf, einen Lehrer der shivaitischen Siddhanta-Tradition. Dieser gab ihm dann auch seinen Namen, der in der Übersetzung «Dessen Worte wie Rubine sind» bedeutet. Seine glühende Verehrung für Shiva brachte Manikkavacakar dazu, einen Shiva-Tempel zu errichten. Damit begannen seine Prüfungen. Seine Reisen als Bettler führten ihn schliesslich ins Land der Chola, wo ihm in Chidambaram Shivas Gnade zuteil wurde.

Mit den Chola-Königen wuchs die Bedeutung von Chidambaram als Zentrum ihres Imperiums. Chola-Kaiser wurden hier gekrönt. Während die Pallava-Dichterheiligen unermüdlich Pilgerreisen durch ganz Tamil Nadu unternahmen, um Shiva in kleinen Ziegelschreinen zu sehen, stand der spätere Shiva Nataraja in Chidambaram «beladen mit Ornamenten in seinem riesigen Tempel-Palast»<sup>100</sup>. Shiva als Nataraja wurde zu einer Ikone des Chola-Reiches.<sup>101</sup>

Was erzählen die Mythen über die Entstehung von Chidambaram?<sup>102</sup> Im Wald von Tillai, so heisst es, lebte ein Weiser, der das Shiva-Linga verehrte. Dieser wartete darauf, Shivas heiligen Tanz zu sehen. Shiva hatte ihm «Tigerpfoten» gegeben, sodass er mühelos auf Bäume klettern und Blüten als Opfergaben pflücken konnte. Sein Name war Vyaghrapada, «Tigerfuss», und Tillai wurde zu Puliur, zur «Tigerstadt». Aber was brachte Shiva nach Tillai, um dort seinen Tanz aufzuführen?

Shiva hatte sich einst über Brahma geärgert, als sie wieder einmal um die Frage stritten, wer unter den Göttern der grösste sei. Brahma hatte darauf bestanden, dass *er* über allen der «Schöpfer» sei und deshalb der höchste Gott sein müsse. Seine Arroganz kannte keine Grenzen. Schliesslich konnte es Shiva nicht mehr ertragen, und er nahm seine schreckliche Form als Bhairava (siehe Kat. 15) an. Im Bruchteil einer Sekunde schlug er einen von Brahmas fünf Köpfen ab. Diese Tat hatte schwerwiegende Folgen. An Shiva blieb sie als Sünde haften – in Form von Brahmas Kopf, der fest an seiner Hand klebte. Um ihn wieder loszuwerden, musste Shiva das Gelübde eines «Schädelträgers» ablegen: Er musste diesen Schädel überall mit sich herumtragen und um Almosen betteln, bis er spontan von seiner Hand abfallen würde. Shiva wurde also zum heiligen Bettler und gelangte schliesslich als Wanderasket in einen Wald in Tillai (siehe Kat. 56 und 57).

Trotz seines Gelübdes, für sein Verbrechen zu sühnen, das er an Brahma begangen hatte, hatte seine Abneigung gegenüber diesem überheblichen Gott sich nicht verändert. Hinzu kam, dass Shiva noch immer zornig auf die vedischen Opferpriester war, die seine erste Frau Sati dazu getrieben hatten, sich selbst zu verbrennen. Zu dieser Zeit weilte im Wald von Tillai eine Gemeinschaft von Weisen, die den vedischen Traditionen zwar nachgingen, aber nicht Shiva verehrten. Noch immer voller Zorn über die Arroganz der vedischen Weisen dachten Shiva und Vishnu sich

eine Rache aus.<sup>105</sup> Beide Götter wurden zu leidenschaftlichen Verführern. Vishnu verwandelte sich in die schöne Mohini und konzentrierte sich auf die murmelnden Weisen. Shiva als nackter Bettler brachte seinen Körper mit Askese (Skr. *tapas*) zum Leuchten. Sein Flöte- und Trommelspiel erregte die Aufmerksamkeit der Frauen der Weisen, die ihn anstarrten «wie Trunkene». Langsam fielen irgendwie ihre Kleider von ihnen ab. Ihre Männer, die Weisen, sahen, wie sie die Kontrolle verloren, und versuchten, Shiva zu verfluchen, doch vergeblich.

Dann entzündeten sie ein Opferfeuer, um den Gott durch Zauberei zu töten. Eine böartige Kreatur nach der anderen kam aus den Flammen hervor und griff Shiva an: ein Tiger, eine Schlange, eine Antilope, aber Shiva packte die Tiere, häutete sie und trug ihre Haut als Schmuck; er wurde mit einer Flamme und einer Axt beworfen, doch Shiva fing sie auf, als sei es ein Spiel. Schliesslich erschien ein Dämonenzwerg namens Muyalakan, der auch unter dem Namen Apasmara bekannt ist, und stürzte sich auf den Gott. Shiva rang ihn zu Boden, zerschmetterte sein Rückgrat und begann, auf seinem Rücken seinen *tandava* zu tanzen, umgeben von einem Feuerkranz.

Die Weisen waren tief beeindruckt, die Götter versammelten sich, und die schöne Shiva-kami gesellte sich zu ihrem Mann, um ihn tanzen zu sehen. Dies ist der kraftvolle und freudige *ananda tandava*, der Tanz, den Götter und Sterbliche zu sehen wünschen. Shiva versprach, diesen Tanz als ein Zeichen der «Gnade» in Chidambaram zu tanzen, und tut es seit dieser Zeit.

#### DER TANZ DER GLÜCKSELIGKEIT

Shivas Tanz steht für die Vereinigung von Shiva und seiner *shakti*, der weiblichen Macht. Ihre Wiedervereinigung ist die Quelle von *ananda*, «göttlicher Glückseligkeit». Eine tiefe Sehnsucht nach ihrem Urzustand als *ardhanarishvara* (siehe Kat. 14) vereint Shiva und Shakti wieder in einem Wesen nach all ihren Trennungen, Streitigkeiten und ihrer Gegnerschaft im Spiel:

*Die Gestalt von Shakti ist reine Freude.*

*Diese vereinigte Glückseligkeit ist Parvatis Körper.*

*Shaktis Körper erhebt sich zu sichtbarem Leben.*

*Die Glückseligkeit, die beiden zu vereinen,*

*ist der eine perfekte Tanz.<sup>104</sup>*

Eine zentrale Figur für die Interpretation von Shivas Tanz ist die Kreatur, die er zerschmettert und unter seinem Fuss festhält. Also wer ist dieser Muyalakan?

Normalerweise wird sein Name als «Unwissenheit» oder «Epilepsie» interpretiert, aber Letzteres scheint nicht in diesen Zusammenhang zu passen. Wörtlich bedeutet der Name dieses Wesens «der mit dem Zeichen des Hasen». Wie sollen wir also diese Benennung verstehen? Wenn wir dem Wortgebrauch nachgehen, gelangen wir zum *Kamasutra*, dem berühmten Handbuch der Erotik. Dort findet man das Hasenfusszeichen als eines der sechs Zeichen aufgelistet, die ein Liebhaber während des Liebesspiels mit seinem Nagel auf den Körper der geliebten Person drücken darf. Ein solches Zeichen wird die geliebte Person mit Stolz tragen und zur Schau stellen.

Ein weiterer wichtiger Hinweis zur Bedeutungsklärung von *muyalakan* findet sich bei dem schon erwähnten Dichter Tirumular: «Äther ist sein grossartiger Körper, der schöne schwarze [Fleck] Muyalakan. *Muyalakan* ist hier ein Schönheitsmal, das Shiva auf seinem kosmischen Körper trägt.<sup>105</sup> Und was bedeutet Muyalakans anderer Name Apasmara? Auch im zweiten Namen des Dämonen schwingen sexuelle Untertöne mit: *Apasmara* bedeutet «entfernt von» oder «falsches

*smara*». Wer oder was ist *smara*? Die Etymologie dieses Begriffes ist vielfältig: *Smara* bezieht sich auf das Gedächtnis, steht aber auch in Verbindung zu Liebe und Verehrung.

*Smara* als Person ist aber auch ein Name für *Kama*, den Gott der «Liebe». Könnte man nicht also vermuten, dass Shiva auf der falschen Liebe tanzt? Wäre das nicht eine Metapher für eine Liebe, die isoliert und aus Gefühlen geboren ist, die keinen Bezug zu einer wahren Einheit des Seins kennt? Shivas Spiel mit den Frauen der weisen Männer weist doch auf einen isolierten, unglücklichen Zustand hin. Doch in dem Moment, in dem er mit dieser Gefahr konfrontiert wird, verwandelt er die Gefühle: Er zerstört den falschen Liebesgott nicht, sondern trampelt ihn zu Boden. Er bezwingt ihn und sichert ihm so einen Platz in seinem Tanz. Shiva und die Göttin eliminieren die Gefahren nicht, die sie bedrohen, sondern sie verwandeln sie. Sie bringen sie unter ihre Kontrolle.

Das *Chidambaram-Mahatmya* berichtet von Vishnus Reaktion, als Shiva seinen Tanz der Glückseligkeit tanzte: «Mir an seiner Seite war auch nicht wohl dabei. Als er mit dem Tanz begann, überkam mich grosse Furcht wie nie zuvor. Doch Shiva besänftigte meine Furcht schnell mit seiner Hand, die im Glanz des Schlangenarmbandes leuchtete. Er dachte an Parvati, und sie kam.»

Alle Götter überschütteten nun das wieder vereinte göttliche Paar mit Blumen. Mit seinem Tanz verwandelte Shiva allen Zorn, alle Aggression und alle Gefahren in ein abschliessendes «glückliches Ereignis».

Daraufhin fangen alle Weisen Stiere, Asketen, Geister und göttlichen Heerscharen an zu tanzen. Shiva enthüllte die geheime Bedeutung seines Tanzes: «[...] Mein Tanz der Glückseligkeit ist der Aufstieg des Vollmondes aus dem Ozean der höchsten Glückseligkeit. Stellt euch den Tanz in Form eines Linga vor. Stellt dieses in diesem Wald hier auf und verehrt es unermüdlich. Die Verehrung dieses Linga wird ein Grund zur Freude und Erlösung sein. Sie wird euch den höchsten nicht endenden Zustand verleihen, der durch kein anderes Mittel zu erlangen ist.»<sup>106</sup> Nach diesen Worten verschwand das göttliche Paar in den Himmel. Die Götter verbeugten sich freudig in die Richtung, in die es verschwunden war, und kehrten dorthin zurück, woher sie gekommen waren, tief befriedigt, dass sie Shiva gesehen hatten.<sup>107</sup>

Kehren wir zum Schluss zur eingangs geschilderten Entstehung des Dramas zurück. Brahma hatte sofort reagiert, als er bemerkte, dass es seiner Lehre an *kaishiki* mangelte, der «weiblichen Präsenz» voller «Geschmack der Liebe» (Skr. *shringara rasa*). Unter den acht *rasas* – den möglichen Wirkungen einer Theateraufführung beim Publikum – wird dieser «Geschmack» als der höchste angesehen. Das *shringara rasa* ist fähig, all die anderen sieben «Geschmäcker» – komisch, Mitleid erregend, heroisch, wütend, schrecklich, widerwärtig und Staunen erregend – zu übertreffen.<sup>108</sup> Erst am Ende des ersten Jahrtausends fügten Philosophen wie Abhinavagupta ein neuntes *rasa* zu Bharatas Ästhetik hinzu: *shanta*, «Transzendenz», «Gleichgewicht». Doch der «Geschmack der Liebe» blieb weiterhin das höchste *rasa* der Hingabe.<sup>109</sup>

Shiva trampelt in seinem Tanz der Glückseligkeit auf dem Dämon der Entfremdung herum, im Rhythmus des Lebens, und seine geliebte Shivakami gesellt sich wieder zu ihm. Der Feuerkranz, der seinen Tanz umgibt, und die Wiedervereinigung von Gott und Göttin verbrennen alle frühere Dunkelheit im Leben, in der Seele und im Herzen. Die brennenden Flammen verwandeln alles Unreine in Gold, die Substanz, nach der alle Alchemisten suchen, weil sie die bleibende Qualität des Lebens ist, unbefleckt, ewig leuchtend, strahlend und Glück verheissend. Golden ist auch das Dach über seinem Tanz: Die goldene Halle in Tempel von Chidambaram ist ein dauerhaftes

Zeichen der Anwesenheit Shivas, seines Tanzes und seiner Fähigkeit, alles Unreine, alles Leiden und alle Sehnsucht in Gold zu verwandeln. Gold schmückt ihn während der Feste und Prozessionen. Wenn er seinen Tanz der Glückseligkeit vollzieht, überträgt er den Menschen Glück, dem Tempel und der Stadt. Der schon erwähnte Manikkavacakar besingt anschaulich die verwandelnde Wirkung von Shivas Tanz. Ihm soll das Schlusswort vorbehalten sein:

*Wir hängen Glück bringende Perlenhalsketten und Blumengirlanden auf,  
stellen Wassergefässe auf, die den Keim des Lebens enthalten, Weihrauch und Lampen,  
singen Hymnen an Shakti, die Erdgöttin, Sarasvati, Gauri, Parvati  
und den Fluss Ganga.*

*Wir wedeln eilig den Fächer und singen vom Vater, Aiyar, dem Gnädigen,  
während wir tanzend den Goldstaub zerstoßen.*

*Für unseren Herrn, in dessen Locken Blumen erblühen,  
muss Goldstaub zerstoßen werden:*

*Ihr, mit euren Augen so schön wie Mangospalten,  
kommt, kommt und singt, singt laut,  
haltet euch nicht fern von den Anbetenden,  
verbeugt euch und verehrt unseren König, den Tänzer und die Göttin,  
die gekommen sind, über uns zu regieren, für sie  
stoßen und stoßen wir den Staub von rotem Gold.*

*Die Welt ein einziger grosser Mörser,  
stellt euch den riesigen Berg Meru als Stössel vor,  
lässt den Schmuck des goldenen Safrans reichlich fliessen,  
seht ihn als Wahrheit an.*

*Besingt ohne Pause die schönen heiligen Füsse  
unseres Herrn der Stadt Perunturai,  
des Hervorragenden aus dem Süden,  
greift den Stössel mit der rechten Hand.*

*Wir stoßen und stoßen den Staub des roten Goldes  
und tanzen für den Himmlischen im schönen Tillai.<sup>110</sup>*

## ANMERKUNGEN

- Siehe die Sanskrit-Ausgabe und englische Übersetzung von Gosh 1967, besonders Kapitel 1, 2, 4 und 5; alle deutschen Übersetzungen gehen auf die englischen Übersetzungen der Autorin zurück.
- Zur Datierung des *Cilappatikaram* siehe zum Beispiel Zvelebil 1973, S. 172 ff. Für die tamilische Originalausgabe siehe Caminathaiyar 1985; alle Übersetzungen aus dem Tamil im vorliegenden Beitrag gehen auf die Autorin zurück.
- Das Sanskrit-Wort *shristhi* bezeichnet den Vorgang der Entstehung oder Entfaltung, *pralaya* bezeichnet die Auflösung des Universums beziehungsweise sein Verschwinden, Vergehen, das In-sich-Zusammenfallen, Verschlungenwerden.
- Diese Passage des *Skandapuranas* 4, Kashikanda, 88,5–12 wird von Handelman und Shulman 1997, S. 66 zitiert. Die Interpretation der Felsentempel von Elephanta und Ellora und der Puranas mithilfe des Würfelspiels, *cokkattan* auf Tamil oder *chaupar* in Hindi, ist die zentrale Metapher im vorliegenden Beitrag.
- Die vier Veden *Rigveda*, *Samaveda*, *Yajurveda* und *Atharvaveda* sind Sammlungen von Hymnen, Ritual- und exegetischen Texten. Sie werden von Philologen ins 2. Jahrtausend v. Chr. datiert. Im brahmanischen Hinduismus gelten sie als «offenbart» und ewig.
- Der Name Bharata des legendären Autors des *Natyashastra* ist auf zweifache Weise interessant: Erstens unterstreicht er als Synonym für «Indien» den gesamtindischen Anspruch des Werkes. Zweitens dient heute der Begriff Bharata Natyam als Label für den klassischen indischen Tanz. Siehe hierzu unter anderem. Peterson und Soneji 2008.
- Der Legende zufolge war Folgendes passiert: Als die Götter und Antigötter den Ozean des Lebens quirten, um den Unsterblichkeitrank zu gewinnen, trat zuerst eine giftige dunkle Substanz aus. Dieses Gift drohte alle ihre Bemühungen zunichtezumachen. Da entschloss sich Shiva, die tintenfarbige Flüssigkeit zu trinken. Sein Name «Blauhals» (Skr. Nilakantha) erinnert daran, dass sich seine Kehle blau verfärbte, als er das Gift trank. Für die ganze Geschichte siehe beispielsweise Menon 2006, S. 71–85.
- Bis vor Kurzem waren professionelle Tänzerinnen «Gottesdienerinnen» (Skr. *devadasis*) in Hindu-Tempeln für Rituale, Musik- und Tanzvorführungen zuständig. Sie nahmen für sich in Anspruch, die Nachfahrinnen dieser von Brahma geschaffenen Nymphen zu sein.
- Die Terminologie des *Natyashastra* ähnelt den späten *Agamas*, Handbüchern in Sanskrit über Bedeutung, Methoden und Techniken religiöser Tempelpraxis. Schomerus 2000, S. 1–17 zögert zwar bei der Datierung, favorisiert aber einen süd-indischen, also dravidischen Ursprung. Für Detailuntersuchungen siehe vor allem Hildebeitel 1988 und 1991.
- Natyashastra* 1, Verse 104–105.
- Zu Ganesha siehe Beltz 2003. Vgl. hierzu Kat. 37 und 54.
- Für weitere Details siehe Huizinga 1955, S. 5–15.
- Das Sanskrit-Wort *puja* bedeutet wörtlich «Ehrenbezeugung, Ehren, Verehren, Auszeichnung» und bezeichnet verschiedenste Rituale zur Ehrung von Göttern, Gurus, Geistern oder unbelebten Dingen.
- Siehe *Natyashastra* 3, Verse 93–101.
- Siehe Glossar, S. 193.
- Siehe Peterson 1989, S. 95.

- In späteren Quellen ist *sadhaka* durch *moksha*, «Befreiung aus dem Kreislauf der Wiedergeburten», ersetzt.
- Nandi ist ein zentrales Thema in der Ausstellung. Siehe hierzu zum Beispiel Kat. 9, 10, 21, 67.
- Noch heute strömen Menschen in die Tempel, um die abendlichen «grossen Reinigungen» der Götterbilder zu sehen. Bis 1947 führten Tempeltänzerinnen mithilfe einer irdenen Lampe (siehe auch Abb. 2) diese rituelle Reinigung der Götter durch. Das Entfernen des bösen Blicks war die zentrale Aufgabe der Tempeltänzerinnen, bis diese Praxis 1947 durch den Devadasi Act verboten wurde. Siehe dazu Kersenboom 1987, S. XXI, sowie Goel und Kersenboom 1998.
- Das Wort *tandu* lässt einen dravidischen Ursprung vermuten. So übersetzt das *Dravidian Etymological Dictionary* das Verb *taantu* in Tamil, Malayalam, Kota, Toda, Kannada, Telugu und Kolami mit «tanzen, springen und hüpfen».
- Die Skulpturen, die man auf Friesen und Wänden südindischer Tempel findet, sind ein bleibendes Zeugnis der Elemente von Shivas Tanz. Das tamilische *Cilappatikaram* beschreibt einen ähnlichen Reichtum an Technik und Tanzelementen wie das *Natyashastra*, siehe hierzu Kersenboom 1987, S. 181 f.
- Bezüglich Parvati und Kali siehe die Kat. 30, 31, 33, 58 und besonders die Geschichte von Kalis Wettstreit mit Shiva auf S. 70.
- Natyashastra* 5, Vers 130, deutet auf den berühmten Tanz der Glückseligkeit hin.
- Vergleicht man das *Natyashastra* mit dem *Cilapatikkaram*, so erhält man einen Eindruck, wie viele Tänze an den neun Kardinalpunkten der Tempel allein als Vorbereitung zu einer Prozession aufgeführt wurden.
- So schliesst das fünfte Kapitel des *Natyashastra* über die Rituale, die im Vorfeld der Aufführung durchzuführen sind.
- Handelman und Shulman 1997, S. 32–37.
- Zu *shristhi* und *pralaya* siehe Anmerkung 3.
- Handelman und Shulman 1997, S. 78.
- Siehe hierzu Kersenboom 1987, S. 137 f.
- Siehe *Tiruvilaiyatarpuranam* (Tam. «Die alten Legenden von Shivas spielerischen Tänzen», datiert ins 12. Jahrhundert), besonders Kapitel 4 und 5 in der Ausgabe von Irattinanayakar.
- Kersenboom 1987, S. 107 ff.
- Zum Folgenden siehe *Kumarantra*, Kapitel 30, 4, in der Ausgabe von Sarma 1974. Dort heisst es, dass *utsavas* auch am Geburtstag des Königs, der sieben Sterne und des Dorfes aufgeführt werden sollen, ausserdem anlässlich der «Salbung des Königs», wenn er einen Sieg in der Schlacht errungen hat und bei seinem Tod. Für eine detaillierte Beschreibung einer hinduistischen Prozession siehe besonders Kersenboom und Voorter 2008.
- Sowohl das *Natyashastra* als auch das *Cilappatikaram* werden im Monat *cittirai* beim Fest zu Ehren des Gottes Indra, des Regenbringers und Götterkönigs, aufgeführt.
- Shriprashnasamhita*, Kapitel 38 in der Ausgabe von Padmanabhan 1969. Shrimati P. Ranganayaki, ehemalige Tempeltänzerin am Murukan-Schrein in Tiruttani, beschreibt hier die komplexen Musik- und Tanzdarbietungen während der Prozession und der Abendrituale im Schlafzimmer des heiligen Paares.
- Reiniche 1979, S. 77 und Ayyar 1921, S. 75 ff.
- Reiniche 1979, S. 44 ff.
- Handelman und Shulman 1997, S. 32.
- Reiniche 1979, S. 46.
- Zu den acht Kräften der Göttin siehe Ayyar 1921, S. 78.
- Siehe im ersten Teil dieses Beitrags, S. 44–45.

## Nach Korr. auf Grundlinienraster anpassen!!!!

- Periyapuranam* in der Ausgabe von Cupparayanayakar 1893, Teil 1, *Tirunavukkaracar*, S. 454–614. Die deutsche Übersetzung folgt der englischen Übersetzung der Autorin. Vgl. als Alternative die deutsche Übersetzung von Schomerus 1925.
- Tevaram*, *Tirunavukkaracar*, *patikam* 204 in der Ausgabe von Cuppiramnaiya Pillai 1976, S. 282.
- Das tamilische *Periyapuranam* (Tam. «Grosse Legende») erzählt die Geschichten der Nayanars. Es wurde von Cekkilar vermutlich im 12. Jahrhundert kompiliert. Da Cekkilar sich selbst mit auf die Liste der ursprünglich 62 Heiligen setzte, beträgt die Gesamtzahl jetzt 63. Siehe hier *Periyapuranam* in der Ausgabe von Cupparayanayakar 1893, Teil 1, *Tatuttat-kontapuranam*, S. 56–141; vgl. die deutsche Übersetzung von Schomerus 1925.
- Das Lied ist im *Tevaram* überliefert, einer Sammlung von Heiligenliedern aus dem 13. Jahrhundert, siehe *Tevaram*, *Cuntarar*, *patikam* 1, in der Ausgabe von Nataracan (ohne Jahr), S. 36.
- Die Gesänge der Tempeltänzerinnen gehören bis heute zum Repertoire der Tempelmusiker. Beim Brahmotsava spielen sie zum Beispiel eine Komposition, zu der getanzt wird. Shiva spielt dort die Rolle eines Vermittlers in dem Liebesstreit zwischen Sundarar und seiner ersten Frau, der Tempeltänzerin Paravai.
- Diese Tänze sind jedoch nicht ungefährlich. Ein Kapitel des *Natyashastra* widmet sich möglichen Gefahren, die mit einer Aufführung verbunden sind. Diese Gefahren können von aussen kommen, von den Göttern, die für ihren Jähzorn und ihre Eifersucht bekannt sind, von Feinden oder unvorhergesehenen Unglücksfällen, aber auch aus dem inneren Leben der Spieler. Vgl. Reiniche 1979, S. 213 ff.
- Fell McDermott und Kripal 2005, S. 84.
- Fell McDermott und Kripal 2005, S. 85.
- Bis heute stehen im «Oberen Tiruttani» ein paar Häuser hinter dem Tempel. Vor 1947 lebten die Tempeldiener zu beiden Seiten des Tempelbassins, das *dasi kulam* genannt wurde: der Priester auf der rechten Seite, die Tempeltänzerinnen auf der linken.
- Reiniche 1979, S. 53 f.
- Zvelebil 1982, S. 873, S. 907–912.
- Tiruvacakam*, *Tiruvempavai*, Vers 16; vgl. Ausgabe von Pope 1900, die vorliegende deutsche Übersetzung geht auf die englische Übersetzung der Autorin zurück; siehe auch Frenz und Albrecht 1977.
- Huizinga 1987, S. 23.
- Shivas und Parvatis Rückkehr zu einem ungeteilten, «seligen» Zustand spiegelt sich in Vishnus Rückkehr in seinen Himmel beim Fest Vaikuntha Ekadasi, das etwa zur selben Zeit stattfindet.
- Zvelebil 1973, S. 47 und Kapitel 4, S. 45–65.
- Zvelebil 1973, S. 84–110; besonders S. 104. Zvelebil baut auf früheren Werken von Ramanujan 1967 und Kailasapathy 1968 auf.
- Purananuru* 186, für weitere Details zu dieser frühen Dichtung siehe Kersenboom 1981, S. 23 ff.
- Schon die frühesten schriftlichen Zeugnisse nennen drei Königreiche: die Chera im heutigen Staat Kerala, die Pandya in und um die Stadt Madurai, und die Chola-Könige, deren Hauptstadt nicht weit vom heutigen Tanjavur entfernt lag. Siehe Sastri 1955, S. 110 ff.
- Dieser Tanz heisst *tunankai*, siehe dazu Kersenboom 1981, S. 29.
- Karavelane 1982, S. 62, Verse 4 und 6.

- Peterson 1989, S. 118–123.
- Zu Nilakantha siehe Anmerkung 7.
- Shulman 1980, S. 337–346; vgl. auch Kat. 20, 64.
- Natyashastra* 1967, Kapitel 4, Vers 262. vgl. Kat. 64; zu An dhaka siehe Handelman und Shulman 1997, S. 113–158.
- Skr. *sada sukhadayi*, vgl. *Natyashastra*, Kapitel 5, Verse 130–131.
- Es handelt sich um die Pose, in der er «erschrocken von einer Schlange» sitzt. Siehe *Natyashastra*, *Tandavalakshanam*, Kapitel 4, Verse 86 und 97.
- Siehe unter anderem Lohuizen-de Leeuw 1964, S. 162 ff.
- Der Text des *Tiruvilaiyatalpuranam* wurde zunächst im 12. oder 13. Jahrhundert von Perumparrapuliur kompiliert, bevor er durch Parancoti im 16. oder 17. Jahrhundert eine weitere Bearbeitung erfuhr. Siehe dazu die Ausgabe von Mutaliyar (ohne Jahr) und besonders Dessigane und Filiozat 1960.
- Siehe Narayanaswamy 2001. Der Autor unterscheidet zwischen acht *Tandava*-, fünf *Niruttam*- und zwei *Atal*-Tänzen. Dieses interessante Werk enthält eine Vielzahl von Fotografien und Federzeichnungen, die die verschiedenen Tänze des Shiva Nataraja darstellen.
- Tirumantiram*, Ausgabe von Varatarajan 1985. Das Tantra IX, 2727 folgt hier nach einem langen Kapitel über die Yoga-Atmung, dem Wesen der Töne und der verschiedenen Formen der fünfsilbigen Formel *shi-va-ya-nama-ha*, («Eh-re-sei-Shi-va»).
- Tirumantiram*, Tantra IX, 2799. Für weitere Ausführungen zu diesem Thema siehe Kersenboom 1987, S. 118 f.
- Nilakanthata Sastri 1955, S. 139 f.
- Zum *Tevaram* und *Tiruvacakam*, siehe Zvelebil 1973, S. 185–207.
- Narayanaswamy 2001, S. 29–32.
- Tevaram*, *patikam* 81. Siehe Ausgabe von Cetiyyar 1973, S. 118.
- Der griechische Reisende Megasthenes identifizierte sie als Königin Pandaia, Tochter des Herakles, siehe Nilakantha Sastri 1955, S. 26.
- Sein tamilischer Name ist Kokkecar, «schöner Herr», oder Kokkalinka Natar, «Beschützer des schönen Linga» Ein anderer interessanter Name ist Alavay Annal, «Feuer von Alavay».
- Narayanaswamy 2001, S. 23 ff.
- Persönliche Mitteilung von Shrimati P. Ranganayaki, frühere Tempeltänzerin am Shri-Subrahmanya-Tempel in Tiruttani. Vgl. Goel, Sanjay und Kersenboom 1998.
- Das *vamam* in der Melodie von *kamas* und ein Rhythmus-Zyklus mit acht Schlägen wurde von Ponniah (1804–1863) komponiert. Der tamilische Text spricht von der Sehnsucht eines Mädchens, die in den Herrn von Madurai verliebt ist; vgl. Kittappa und Civanantam 1961, S. 126–130.
- Persönliche Mitteilung an die Autorin von Nandini Ramani, Schülerin der verstorbenen Tänzerin Balasaraswati.
- Hier kämpften Cheras und Cholas in erbitterten Schlachten; im 5. Jahrhundert bauten die siegreichen Cholas mehrere Shiva geweihte Tempel. Siehe hierzu Nilakantha Sastri 1955, S. 110 ff.
- Für eine detaillierte Schilderung dieses Mythos siehe Reiniche 1979, S. 104.
- Das Lied ist Sambandar zugeschrieben, *Tevaram* I.11.6; siehe Cettiyyar 1973, S. 24, *patikam* 11 in der Melodie *nattapatai*, Vers 6.
- Zur Geschichte seines Lebens siehe die Beschreibung Kat. 41 und 42.
- Narayanaswamy 2001, S. 26 ff.

- 87 Nagarajan 1996, S. 53.
- 88 Siehe auch die Kurzversion der Geschichte in den Beschreibungen Kat. 48 und 49.
- 89 Heute erinnert ein Tempel mit Bildergeschichten an diese berühmte Heilige.
- 90 Karavelane 1982, S. 74–94.
- 91 Zvelebil 1985, S. 45 f.
- 92 Narayanaswamy 2001, S. 21 ff.
- 93 Siehe Kersenboom und Voorter 2008.
- 94 Karavelane 1982, S. 62, Nr. 4, 5, 6.
- 95 Die Legende ist entnommen aus einem anonymen Text in Tamil *Icaintu Arulmiku Vataranyesvarasvami Tirukkoyil Tiruvalankatu Varlarum Perumaiyum*, publiziert 2006 und ins Englische übersetzt vom Autor.
- 96 *Tirumantiram*, Vers 1985, IX-8 *Tirukkuttu taricanam*, Vers 2722, vgl. Ausgabe von Varatarajan 1985, S. 503.
- 97 Von den früheren Chola-Herrschern war nur noch ein einziger Telugu-Herrscher in Uraiyur übrig. Erst im 9. Jahrhundert unter Vijayalaya (846–871) stiegen die Chola erneut zur Macht auf. Die nun folgenden Chola-Herrscher errichteten Steintempel im Gegensatz zu den ersten Pallava-Felsentempeln und den späteren Ziegeltempeln. Chidambarams Bedeutung wuchs in der Blütezeit der späteren Chola-Dynastie im Süden (985–1279).
- 98 Zvelebil 1975, S. 144.
- 99 Peterson 1989, S. XI.
- 100 Smith 1996, S. 22.
- 101 Zur Geschichte des Tempels siehe das *Cidambaramahatmya*. Vgl. Kulke 1970 und Smith 1996, S. 80–103 und S. 214. Vgl. Einleitung Beltz, S. 18.
- 102 Alle Legenden beginnen mit der Verehrung des Shiva-Linga, das sich im Wald von Tillai in der Nähe eines heiligen Teiches manifestierte. Tillai ist bis heute die «Wurzel» des grossen Shiva-Tempels. Vgl. Narayanaswamy 2001, S. 32 ff.
- 103 Handelman und Shulman 1997, S. 149 f.
- 104 *Tirumantiram*, Vers 2769, vgl. Ausgabe von Varatarajan 1985.
- 105 *Tirumantiram*, Vers 2774, nach Varatarajan 1985, S. 532.
- 106 Handelman und Shulman 1997, S. 151, erwähnen, dass viele Sanskrit-Versionen von Shivas Glückseligkeitstanz damit enden, dass der Gott sein Linga selbst kastriert, sodass es als Zeichen für Shivas Anwesenheit am Ort dient.
- 107 Smith 1996, S. 180–185.
- 108 Die heilende Wirkung von *shringara rasa* wird in der Legende des Königs Simhavarma, der aus Gauda in Nordindien nach Chidambaram kam, beschrieben. Er litt unter schwerer Lepra, aber nach einem Bad im Shivaganga-Becken tauchte er mit einer «goldenen Haut» wieder auf und war von der Krankheit geheilt.
- 109 Gerow 1997, S. 319 ff.
- 110 *Tiruvacakam*, *Tirupporcunnam* 1.2.9; vgl. Ausgabe von Pope 1900, S. 128–138. Vgl. auch die deutsche Übersetzung von Frenz und Albrecht 1977, S. 95–101.