



## *Miḷāvu* – göttliches Perkussionsinstrument im südindischen Sanskrit-Drama *Kūṭiyāṭṭam*

Karin Bindu

**Abstract.** – The ritual context of the Kerala’s Sanskrit genre of drama, *Kūṭiyāṭṭam*, demands the exclusive use of percussionists of sacral and secular *miḷāvu* drums in *kūṭiyāṭṭam*, *naññyār*- and *cākyār kūttu* performances as well as orchestral temple music. The classification of the anthropomorphic “divine” instrument *miḷāvu* goes back to the book “Nāṭya Śāstra” of Bharatamuni around 2,000 years ago. Eight private and governmental training centers in Kerala, e.g., the “Kerala Kalamandalam,” offer methodic mixed forms between traditional Guru-Shishya and contemporary training methods for the literally nearly unmentioned copper drum *miḷāvu*. Sociocultural criteria, such as affiliation to training centers, age differences, training’s level, gender, and a variety of tasks related to the context of performance practice form a complex network of close relationships, difficulties, and responsibilities between traditional *miḷāvu* percussionists of Nampyār caste, students from other castes, gurus, and *kūṭiyāṭṭam* actors of both sexes. [India, Sanskrit, theatre, drum percussion]

**Karin Bindu**, Dr. (Universität Wien), seit 1996 als Perkussionistin sowie als Kultur- und Sozialanthropologin in den Bereichen Erziehung, Kunst und Kultur tätig. – Als Dozentin und Praktikerin beschäftigt sie sich in erster Linie mit den Musikrhythmen in verschiedenen Kulturräumen (Indien, Trinidad, Orient und Westafrika) und führt wissenschaftliche Untersuchungen zu Aspekten ritueller Kommunikation, Bewusstsein und Emotionen durch. – Der regionale Schwerpunkt ihrer Forschungen sind Trinidad und Kerala. Die 2012 erstellte Dissertation behandelt “Aspekte der Produktion und Kommunikation südindischer *talas* im *Kūṭiyāṭṭam*” (Wien 2013). – Siehe auch Zitierte Literatur.

### Einleitung

In der Landessprache Keralas bedeutet *kūṭiyāṭṭam* “Zusammenspiel”. Der Begriff umfasst sowohl das Zusammenspiel von männlichen und weiblichen DarstellerInnen der *Cākyār*- und *Naññyār*-Kasten als auch die gemeinsame Performance mit Mitglie-

dern der Nampyār-Kaste, den Perkussionisten der *miḷāvu* (Trommel). Laut Moser (2008: 4, 24) haben diese Kasten bis ins 11. Jahrhundert voneinander unabhängige Formen der Darstellung praktiziert. Die performative Praxis des *kūṭiyāṭṭam* im südindischen Bundesstaat Kerala wird dabei von den *ma-habharatabhattatiri*, den Erzählern des “Mahabharata” in Keralas Tempeln, hergeleitet.

Ein dritter Aspekt des Zusammenspiels ergibt sich durch die musikalische Koordination von fünf Instrumenten (*pañchavādyam*), die ich in weiterer Folge noch genauer anführen werde. Der vierte Aspekt basiert auf dem Zusammenspiel zwischen PerformerInnen und Gottheiten: Zu Beginn jeder *kūṭiyāṭṭam*- und *kūttu*-Performance spielt einer der beiden *miḷāvu*-Perkussionisten mit konzentrierter Exaktheit eine Solophrase namens *miḷāvochappedduttal* in der Bühnenmitte. Diese bezweckt die Vertreibung der Dämonen (*asuras*) sowie die darauf folgende Einladung der Gottheiten (*devas*) an den Ort des Geschehens. *Devas* dienen dabei laut P. K. N. Nambiar, dem Senior Maestro der *miḷāvu*, als “security guards” zur sicheren Begleitung der Performance (Bindu 2013: 312). Die wechselseitige Reaktion des Publikums auf dargestellte Emotionen der Bühnencharaktere – unterstützt durch die verstärkenden Klänge der *miḷāvu* – stellen einen fünften Aspekt des Zusammenspiels dar.

Geschichten aus den indischen Nationalepen “Mahabharata” und dem “Ramayana” bilden die Inhalte der *kūṭiyāṭṭam*-Aufführungen, wobei in der heutigen Zeit für die Performances nur jeweils ein Auszug aus einem Akt eines Dramas gewählt wird.

Während im *kūṭiyāṭṭam* mehrere DarstellerInnen auf der Bühne agieren, handelt es sich bei *kūṭtu*-Aufführungen um Soloperformances der *Nañṅyār* (*nañṅyār kūṭtu*) oder der *Cākyār* (*cākyār kūṭtu*). Darin werden Themen aus den Epen und literarische Kompositionen (*prabandhas*) erzählt, die vor allem von Mellapattur Narayana Bhattatiripad, einem berühmten Poeten aus Kerala aus dem 16. Jahrhundert verfasst wurden. Diese *prabandhas* enthalten Episoden aus der Mythologie Indiens. Darsteller des *cākyār kūṭtu* adoptieren das Kostüm des *vidushakas* (Tricksters) und demonstrieren damit auf der Bühne ihre enorme Kraft der Kommunikation. Dabei spielen sie alle Rollen, die im Stück vorkommen, selbst. Ihre Rollen beinhalten auch moralische Verantwortung, sie tragen laut Pisharoty (1994: 113) sozusagen das Bewusstsein der Gesellschaft ihrer Zeit.

Die Präsentationen von *kūṭiyāṭṭam*- und *kūṭtu*-Performances mit all ihren Regeln und beschreibenden Abläufen sind handschriftlich auf Palmblätter geschrieben worden, die auch heute noch gemeinsam mit den *attaprakaram*- und *kramadipika*-Bühnenanweisungen von den jeweiligen Familien sorgsam gehütet und in matrilinear Erbfolge weitergegeben werden. Gopal Venu – Darsteller, Autor und internationaler Promotor und Leiter des Performance-Zentrums “Natana Kairali” in Irinjalakuda – übersetzt *attaprakaram* mit “Schauspiel-Handbuch” und *kramadipika* mit “Produktionshandbuch” (2002: 175–178).

*Kūṭiyāṭṭam* wurde im Jahre 2001 von der UNESCO als “Oral and Intangible Heritage of Hu-

manity” ausgezeichnet. Das Hauptinstrument der *kūṭiyāṭṭam*-Performances stellt die kupferne Trommel *miḷāvu* dar, die in gegenwärtigen Publikationen über indische Musikinstrumente kaum erwähnt wird. Klassifizierungen des Instrumentes gehen auf das “Nāṭya Śāstra” zurück, das vor zweitausend Jahren geschrieben wurde (Bharatamuni). Die *miḷāvu* gilt als anthropomorphes *deva vadyam*, als göttliches Instrument mit menschlichen Eigenschaften. *Miḷāvu*-Perkussionisten kommunizieren und koordinieren spezifische *tālas* (rhythmisch-musikalische Zyklen) mit *kuḷitāḷam* (Zimbel) Spielerinnen, dem *ṭakka*-Perkussionisten, den Bewegungen der AkteurInnen, und auch mit den *devas* (Gottheiten) selbst. Sie werden zu Beginn jeder Performance nach der perkussiven Solophrase des Perkussionisten und nach dem Eintreffen der übrigen MusikerInnen mit speziellen Rhythmen und Liedern gepriesen (Bindu 2013: 15, 18). Bei der *ṭakka* handelt es sich um ein sanduhrförmiges, beidseitig bespanntes Perkussionsinstrument, das durch Zusammendrücken der Spannriemen mit einem Stick gespielt melodiose Klänge produziert. Tempelpriester verwenden die *ṭakka* zur Begleitung sakraler Melodien.

Laut Panchal (1984: 62) bilden alle soeben genannten Instrumente gemeinsam mit einem Blasinstrument (*kuṟuṅ kuḷal*), das in früheren *kūṭiyāṭṭam*-Performances verwendet wurde, und der Muschel *saṅkhu*, die den Beginn einer Performance ankündigt, die *pañchavādyam* – fünf Instrumente – des *kūṭiyāṭṭam*. Anleitungen zur Verwendung der Musik wie auch zu den Bewegungen der PerformerIn-



**Abb. 1:** *Kūṭiyāṭṭam*-Performance mit Kalamandalam Artists, Trivandrum 2005 (Foto: © Karin Bindu).

nen und der Bühnenkonstruktion, gleichwie oben erwähnte Klassifizierungen der Instrumente, wurzeln im “Nāṭya Śāstra” von Bharatamuni.

Die mangelnde Beschreibung der *miḷāvu*-Perkussionisten und des von ihnen gespielten Instrumentes hat mich im Jahre 2004 bewogen, meine Forschungen im Rahmen eines Dissertationsprojektes am Institut für Kultur- und Sozialanthropologie der Universität Wien auf diese Perkussionisten und der Ausübung ihrer perkussiven Kunst zu fokussieren. Zahlreiche Publikationen über performative Aspekte des *kūṭiyāṭṭam* – beispielsweise von Unni (1977), Panchal (1984), Sarabhai (1994), Nair (1995), Chakraborty (1995), Pisharoty (1994), Paulose (1998, 2003, 2006), Venu (1989, 2002), Paul (2005), Paniker (2005), Gramaprakasan (2007) und Moser (2008) – erwähnen dessen Hauptinstrument nur am Rande. In meiner Forschungsarbeit im Rahmen der Dissertation an der Universität Wien ging es mir nicht nur um soziokulturelle Aspekte in der Kunst der Perkussionisten, sondern auch um eine detaillierte Beschreibung der *miḷāvu*, ihrer Spieltechnik und Rhythmik, ihrer Funktion als *deva vadyam*, der Unterrichtsmethoden, der Anforderungen an das Bewusstsein der Spieler und der Notationsmöglichkeiten rhythmisch-musikalischer Zyklen (*tālas*).

Die performative Umsetzung dieser *tālas* in verschiedene Geschwindigkeiten korreliert laut Rajagopalan (2005: 33 f.) mit den von AkteurInnen in der Sprache Sanskrit rezitierten *rāgas* (Melodien). Diese werden je nach beabsichtigter Qualität spezifischer Emotionen von den dargestellten Charakteren rezitiert, die vom Publikum als *rāsas* wahrgenommen werden. *Tālas* dienen andererseits der atmosphärischen Verstärkung in der szenischen Umsetzung der Dramen je nach Bühnencharakter und je nach Abschnitt der Gesamtperformance. Dabei improvisiert der erste *miḷāvu*-Perkussionist auf die Bewegungen der DarstellerInnen reagierend, während der zweite Spieler den Rhythmus beibehält. Da es sich bei den Spielern ausschließlich um männliche Spieler handelt, wird auf die Genderschreibweise verzichtet. Obwohl *kūṭiyāṭṭam*-Darstellerinnen alle *tālas* aus der performativen Praxis kennen und umsetzen können, sind sie laut Jayanthi Nambiar zu schwach, um diese auf der *miḷāvu* zu spielen (Bindu 2013: 248). Grundsätzlich ist es in der heutigen Zeit auch Frauen möglich, das Instrument zu erlernen.

Meine eigene weibliche Identität stellte bei der Aufnahme als *miḷāvu*-Schülerin des “Kerala Kalamandalam” kein Hindernis dar. Durch das jahrelange Djembe-, Congas- und Tabla-Spiel habe ich entsprechende Muskeln aufgebaut. Dennoch empfand ich die praktischen *miḷāvu*-Stunden als extrem

anstrengend für die Hände – die Haut an den Fingern war meist bereits nach 20-minütigem Training an verschiedensten Stellen eingerissen. Bei Performances beobachtete ich, dass auch die männlichen Spieler ihre Finger mit Pflaster schützen mussten. Gegenwärtig befinden sich *miḷāvu*-Perkussionisten im soziokulturellen Spannungsfeld zwischen VertreterInnen der traditionellen Kasten und *kūṭiyāṭṭam*-KünstlerInnen anderer Kasten, denen die Ausübung der Kunst erst seit siebzig Jahren ermöglicht worden ist (Bindu 2013: 40, 112, 125).

Die im *kūṭiyāṭṭam* verwendeten *tālas* werden gelegentlich in Publikationen genannt, jedoch nicht durch Notation dargestellt. Die einzigen Buchausgaben, die sich inhaltlich zur Gänze der *miḷāvu* widmen, existieren bis heute nur in Malayalam, der Landessprache Keralas. Es handelt sich hierbei um das Buch “Miḷāvu Nampyārūde Kramadipika” des Maestros P. K. N. Nambiar und war 2005 in Killimangalam erschienen, fünf Jahre später folgte in Cheruthuruthy das Werk “Miḷāvōli” seines Schülers Kalamandalam Eswaranunni, der bis 2014 das *miḷāvu*-Department am Kerala Kalamandalam geleitet und die meisten der gegenwärtig aktiven Perkussionisten ausgebildet hat.

Aufgrund dieser Tatsachen und einer Art “inneren Anziehung” zum Thema “Rhythmik im *kūṭiyāṭṭam*” wie auch zu den *miḷāvu*-Protagonisten und ihren einzigartig klingenden Instrumenten, vertiefte ich mich in mehreren Feldforschungen zwischen 2004 und 2012 sowohl in die Evolution südindischer Rhythmik als auch in die Welt der *miḷāvu* als Schülerin von K. Eswaranunni am Kerala Kalamandalam, der “Deemed University of Performing Arts”. In diesem interdisziplinären Forschungsprojekt kombinierte ich Methoden der Ethnografie, Musikethnologie und empirischen Sozialforschung mit eigenem Vorwissen aus der Praxis diverser Perkussionsinstrumente aus Afrika und Indien und den langjährigen Inspirationen durch meinen geschätzten Mentor und Betreuer o. Univ.-Prof. Dr. Manfred Kremser. Grundsätzliche Erfahrungen mit Konzepten indischer Perkussion hatte ich bereits 1991 und 1992 bei meinen ersten Tabla-Lehrern K. J. Thomas aus Kumily und Gopan aus Trivandrum sammeln können (Bindu 2013: 10), auch wenn sich die Rhythmik der nordindischen Tablas wesentlich von der südindischen Rhythmik unterscheidet.

In diesem Artikel stelle ich das Instrument *miḷāvu* in den Fokus der Ausführungen und gebe sowohl wesentliche Einblicke in die Performing Art des *kūṭiyāṭṭam* und dessen ProtagonistInnen als auch einen kurzen Überblick über soziokulturelle Progressionen der Perkussionisten von antiker Tradition bis zur kontemporären Repräsentation.



### ***Kūṭiyāṭṭam*-Aufführungen in Tempeltheatern**

Sanskrit-Dramen bilden die literarische Basis für *kūṭiyāṭṭam*-Performances. Sie beruhen in Indien auf einer 2500 Jahre andauernden Tradition: Paulose (2006: 41) bezeichnet das erste Millennium dieser Periode von 500 v. Chr. bis 400 n. Chr. als "golden era of Sanskrit theatre". Aus dieser Zeit stammen die *natasutras*, die Dramen von Bhasa und Kalidasa sowie das "Nāṭya Śāstra". Es enthält detaillierte Anleitungen für die performative Praxis südindischer "Performing Art", für Theorien und Konzepte in Bezug auf *rasas*, Verwendung der *tālas* und Klassifizierung der Musikinstrumente. In den folgenden fünfhundert Jahren trugen Sanskrit-Autoren wie Harsha, Bhavabhuti, Bhattanarayana und andere zum Kulturgut bei.

Das Drama "Mattavilasa" von König Mahendravikrama gilt als erstes populäres Sanskrit-Drama in Kerala aus dem 7. Jahrhundert. Nilakanthakavi war laut Paulose (2006: 65–67) der erste Poet aus Kerala, der ein Sanskrit-Drama namens "Kalyanasaugandhika" schrieb. Aus dem 11. Jahrhundert sind die beiden Dramen "Subhadradhananjaya" und "Tapatisamvarana" des Chera-Königs Kulashekara belegt, die Geschichten aus dem "Mahabharata" beinhalten. Keralas populärstes Drama "Ascharyacudamani" von Shaktibadra stammt aus dem 13. Jahrhundert und basiert auf dem indischen Nationalepos "Ramayana". Ihm zufolge entstanden weitere Sanskrit-Dramen verschiedenster Autoren bis ins 18. Jahrhundert.

Nach Kulashekara Varmans Zeit wurden viele Akte aus diesen Dramen von den Cākyār ins Repertoire aufgenommen. Die Cākyār – die männlichen Darsteller im *kūṭiyāṭṭam* – sind seit der Sangam-Periode des 5. Jahrhunderts in Südindien bekannt, in der Arier das Land zunehmend beeinflusst hatten. Sie zählten zu einer Subkaste der arischen Brahmanen (Namputiris) – der Kaste der Ampalavāsi (Tempelbewohner), die zu jener Zeit diverse Dienste im Tempel verrichteten (Pisharoty 1994: 101 f.). Moser betont (2008: 4), dass die Mitglieder dieser Kaste zur Aufführung von *kūttu*- und *kūṭiyāṭṭam*-Aufführungen verpflichtet waren. Diese Aufführungen werden bis heute vom *miḷāvu*-Spiel der Männer aus der Nampyār-Kaste und dem Zimbel-Spiel (*kulitālam*) ihrer Frauen, der Nañnyār begleitet.

Venu erwähnt (1989: 5), dass die Remuneration für oben genannte Aufführungen der darstellenden Familien in der Vergabe von Land der jeweiligen Tempel bestand, das als *kūttuvirutti* bezeichnet worden war. Wegen der Kunst hatten die Cākyār jedoch wenig Zeit für das Land – sie verpachteten es und erhielten dafür einen Teil der Ernte. 1970, als die

Regierung Keralas den Landbesitz neu regelte, verloren die Cākyār jedoch alle Rechte und die Pächter erhielten die Ländereien der Tempel. Dadurch waren alle Cākyār- und Nampyār-Familien von Armut betroffen. Viele gaben den Beruf auf und suchten sich andere Einkommensmöglichkeiten. Die dadurch bedingte Öffnung der Kunst für InteressentInnen aller Kasten wird auch heute noch von manchen VertreterInnen der Nampyār, Cākyār und Nañnyār mit Skepsis betrachtet (Bindu 2013: 112, 125, 142, 232).

In der heutigen Zeit gibt es laut Venu (1989: 6) nur mehr eine geringe Anzahl von Cākyār der alten Generation, die ihre Tradition als Beruf ausüben. Während jährliche *kūṭiyāṭṭam*-Performances in alten Zeiten in siebzehn Tempeln Keralas stattgefunden haben, sind in der heutigen Zeit – abgesehen von modernen Aufführungsstätten – nur noch Performances in den Tempeln Trichur und in Venganellore zu sehen. Andererseits haben sich in den letzten Jahrzehnten in Kerala acht *kūṭiyāṭṭam*-Zentren entwickelt, die zum Teil auf den Traditionen unterschiedlicher Cākyār-Familien aufbauen, wie etwa das Natana Kairali in Irinjalakuda kombiniert mit dem Ammanur Chachu Chakyar Gurukulam, das Manimadhavachakar Smarak Gurukulam in Killikurussimangalam, das Smaraka Kalapitam in Painkulam und das Pottiyil in Ernakkulam. Die anderen Zentren arbeiten mit KünstlerInnen aus Familien unterschiedlicher Herkunft: Das Kerala Kalamandalam in Cheruthuruthy, Margi in Trivandrum und Nepatya in Muzhikulam (Bindu 2013: 235).

*Kūṭiyāṭṭam*-Aufführungen fanden und finden noch heute in eigenen Tempeltheatergebäuden (*kūttampalam*) statt. In Kerala existieren gegenwärtig sechzehn an der Zahl. Die ein Meter hohe Bühne im hinteren Teil der Tempeltheater wird von einem separaten Dach überdeckt. An den vier Ecken der Bühne stützen verzierte Säulen das Dach, dessen Unterseite mit Blumenmotiven geschmückt ist. Im *kūttampalam* des Kerala Kalamandalam weisen Säulen rund um den Bereich des Publikums neben Blütenmotiven auch Statuen von Gottheiten in den 108 Tanzpositionen (*karanas*) auf, die im "Nāṭya Śāstra" angeführt sind. SchülerInnen des Kerala Kalamandalam schmücken den Bühnenbereich vor Performances mit frischen Girlanden aus Palmblättern und Blumen. Die Wand auf der Rückseite des *kūttampalam* zierte ein für Kerala typisches Mauerbild von Mammiyoor Krishnankutty Nair, wie Gramaprakasan (2007: 49 f.) erwähnte. Die Bühne wird entsprechend des ritualistischen Aspekts der *kūṭiyāṭṭam*-Performances als heilig betrachtet. Gottheiten bewachen und beschützen die Bühne vor den Dämonen (*asuras*) (Panchal 1981: 134 f.).

*Kūṭiyāṭṭam* gilt als “visual sacrifice”, dessen ritualisierter Ablauf mit dem Anzünden der kleinen *nilaviḷakku* (Öllampe) im “Green Room” hinter der Bühne beginnt: DarstellerInnen verrichten dort das erste Gebet, bevor sie sich kostümieren und schminken. Die Bühne selbst wird mit blühenden Bananenbäumen, Kokosnüssen, Kokosblättern und weiteren saisonalen Früchten und Gräsern dekoriert. An der vorderen Mitte entzündet ein Nampyār bzw. einer der *milāvu*-Perkussionisten die *nilaviḷakku* (Venu 1989: 5).

*Milāvu*-Perkussionisten nehmen bei Performances den Platz in der hinteren Bühnenmitte ein, wodurch sie auf Abbildungen in diversen Artikeln über das *kūṭiyāṭṭam* nur im Hintergrund zu sehen sind. Durch den Fokus meiner Betrachtungen rücken sie jedoch ins Zentrum des Geschehens, das sich für sie zwischen Bühne und dem dahinter befindlichen “Green Room” (Umkleideraum) befindet. Dieses Zentrum korreliert symbolisch mit der Vielzahl ihrer Funktionen, die von Vorbereitungen für die Performance bis zur Darstellung selbst reichen: Nambiar erzählte mir in einem Interview 2006 (Bindu 2013: 115), dass Nampyār nicht nur inhaltlich und performativ über das komplette Wissen einer *kūṭiyāṭṭam*-Aufführung verfügen, sondern auch vom Beginn bis zum Schluss der Performances für die Bühne verantwortlich sind. Die Ankündigung des jeweiligen Aktes gehört gleichfalls zu ihren Aufgaben wie auch die Betreuung der Öllampen, der Auf- und Abbau der Instrumente sowie die Mithilfe beim Kostümieren der DarstellerInnen. Da sich die Cākyār aufwendig kostümiert im vorderen Teil der Bühne bewegen und durch ihre Darstellung die Drama-inhalte vermitteln, stehen sie meistens für das Publikum wie auch für ForscherInnen im Mittelpunkt des Interesses. Bevor ich nun den Fokus dieses Artikels auf die *milāvu* richte, möchte ich hier die wesentlichsten Elemente der komplexen *kūṭiyāṭṭam*-Performancekunst aufzeigen.

### *Kūṭiyāṭṭam abhinaya*

Die Darstellungstechnik (*abhinaya*) der PerformerInnen erfolgt im *Kūṭiyāṭṭam* auf vier Ebenen:

1. Körperbewegungen (*angikabhinaya*) kombinieren die 24 *mudras* (Handgesten) zur “Formulierung” von Inhalten des jeweiligen Dramas in Kombination mit Körperpositionen und bestimmten Schrittfolgen.
2. Gesichtsbewegungen (*satvikabhinaya*) und Augenbewegungen (*netrabhinaya*) drücken vor allem emotionale Aspekte dargestellter Charaktere aus.

3. Bühnendekoration und Kostümierung werden als *aharyabhinaya* bezeichnet.
4. Sprachgebrauch (*vacikabhinaya*): Die Rezitation einer Auswahl an Sanskrit-*slokas* (Versen) in 24 *ragas* (Melodien) wird mit der Expression bestimmter *bhavas* (Emotionen, die in den DarstellerInnen produziert werden) und mit der Handlungsabsicht der Charaktere des jeweiligen Dramas abgestimmt.<sup>1</sup> In meinen Feldforschungen beobachtete ich, dass die Rezitation der *slokas* von DarstellerInnen individuell interpretiert und ausgeführt wird, so dass eine einheitliche Melodieführung kaum feststellbar ist. Rezitierte Worte werden dabei in die Länge gezogen und tonal auf- oder abwärts “verbogen”.

Das Identifikationssystem im *aharyabhinaya* des *kūṭiyāṭṭam* (Punkt 3.) baut auf dem *namam* oder *namakuri*, dem aufgemalten Symbol auf der Stirne des jeweiligen Charakters, auf: “conch” (Muschel), Dreizack, Halbmond, Swastika und andere identifikationsstiftende Symbole aus dem Hinduismus werden laut Pisharoty (1994: 103) vom “Chutty Artist”, dem Make-Up Spezialisten mittels Farben aus natürlichen Materialien aufgetragen. Das Kerala Kalamandalam (Deemed University of Performing Arts) bietet seit 1965 neben “Performing-Art-Studien” für StudentInnen aller Kasten eine institutionalisierte mehrjährige Chutty-Ausbildung an.

Die Aufführungspraxis im *kūṭiyāṭṭam* basiert bis in die gegenwärtige Zeit auf detaillierten Anweisungen aus dem “Nāṭya Śāstra” und den Palmblattmanuskripten der Cākyār-Familien. Im Laufe der Jahrhunderte fusionierten laut Panchal (1994: 16) zusätzlich lokale Einflüsse aus dravidischen wie auch arischen Kulturen. Panchal erwähnt in diesem Zusammenhang vor allem den Einfluss lokaler dravidischer Performing-Art-Formen wie *mutiyettu*, *patayani* und *teyyam* auf die Kostümierung, die Musik und die Handgesten der Performance.

### *Kathakali*

*Kathakali* ist eine dreihundert Jahre alte Form der Performing Art in Kerala und zählt zu den rezenten Künsten, die sich durch wechselseitige Beeinflussung mit dem *kūṭiyāṭṭam* auszeichnet. Es entstand im 17. Jahrhundert als volksnahe Theaterkunst, die zwei Sänger in die Performance integrierte. Diese singen in der Landessprache Malayalam.

<sup>1</sup> Chakyar (1995); Paulose (2003: 97–107); Venu (2005: 171–179); Mani Paniker (2005); Paulose (2006: 122–137); Gramaprakasan (2007: 18–23); Moser (2008: 106–118).

lam Lieder über die dargestellten Handlungen aus den Nationalepen. Im *kathakali* sind nur männliche Darsteller erlaubt, welche in der Performance weibliche und männliche Rollen übernehmen (Bolland 1996: 3). Dies steht in großem Gegensatz zum *kūṭiyāṭṭam*, in dem weibliche Darsteller auch Charaktere beider Geschlechter repräsentieren können (Bindu 2013: 43).

Vasudevan Namputirippad, ehemaliger Tourmanager und Organisator des Kerala Kalamandalam, betonte in einem Interview 2006 einerseits die Offenheit des *kathakali* für alle Kasten seit Anbeginn dessen Entwicklung, wie auch die freie Wahl der Aufführungsplätze. Die Brahmanen Keralas standen ihm nach der Entstehung des *kathakali* kritisch gegenüber. Gründe dafür waren nicht nur die Nähe zum gewöhnlichen Volk und der "Bhakti Bewegung", sondern auch der Performancemodus, der die ganze Nacht andauerte, und die Offenheit der Kunstform für Darsteller aus allen Kasten (Bindu 2013: 136f.).

Inspirationen durch das *kūṭiyāṭṭam* sind im *kathakali* an der Verwendung ähnlicher Kostüme und Make-Up Techniken ersichtlich wie auch laut Gramaprakashan (2007: 4) am Einsatz eines Vorhangs zwischen den Akten. Laut Gramaprakashan soll in umgekehrter Weise Painkulam Rama Chakyar dem *kathakali* Elemente entlehnt haben, die dem *kūṭiyāṭṭam* zusätzlichen Glanz verliehen. Ein grosser Unterschied zum *kūṭiyāṭṭam* besteht auch im Einsatz von Musikinstrumenten: Das begleitende Hauptinstrument im *kathakali* sowie im *theyyam* ist die von Männern gespielte "Nationaltrommel Keralas", die über weite Distanzen kräftig klingende *centa*-Trommel, deren Rhythmik einem eigenen System folgt (Bindu 2013: 47). *Kathakali*-Performances werden musikalisch durch weitere Instrumente wie Gong, *maddalam*, *thimila* und *thalam* (große Zimbel) untermalt. Im Gegensatz zu den *kūṭiyāṭṭam*-DarstellerInnen bewegen sich *kathakali*-Performer immer im Rhythmus der Musik, was von einem *miḷāvu*-Spieler scherzhaft als "robot dance" bezeichnet wurde.

Eine wesentliche Gemeinsamkeit beider Performing-Art-Formen bildet die Darstellung von Charakteren und deren Gefühlen (*bhavas*) aus den indischen Nationalepen "Mahabharata" und "Ramayana". Wie jede andere indische Kunstform sprechen *kūṭiyāṭṭam* und *kathakali* neun Emotionen an, die als *navarāsas* bezeichnet werden. Sie weisen unterschiedliche Benennungen auf, je nachdem ob sie durch die DarstellerInnen als *bhavas* erzeugt oder vom Publikum als *rāsas* wahrgenommen werden. Bei den *bhavas* handelt es sich laut Suresh (2003: 28–30) um die Emotionen *rathi* (Lie-

be), *hasa* (Freude), *shoka* (Trauer), *kroda* (Ärger), *utsaha* (Stärke), *bhaya* (Angst), *jugupsa* (Grauen), *vismaya* (Erstaunen) und *sama* (Ruhe). *Miḷāvu*-Perkussionisten verstärken durch ihr Spiel die Darstellung dieser neun *bhavas*, wobei laut K. Sajith Vijayan auch die *miḷāvu* selbst auf jene *bhavas* reagiert, die der Perkussionist aus seinem Inneren erzeugt. Die gemeinsame Performance von Perkussionisten und AkteurInnen transportiert diese Emotionen zum Publikum. *Bhavas* werden dadurch von jenem als *rāsas* wahrgenommen. Diese neun als *rāsas* wahrgenommenen Gefühlszustände tragen die Bezeichnungen *sringara*, *hasya*, *karuna*, *veera*, *raudra*, *bhayanaka*, *bheebatsa*, *adbhuta* und *shanta*.

Paulose (2003: 98–103) beschreibt noch weitere Variationen von Interaktionen zwischen PerformerIn und Publikum im *kūṭiyāṭṭam*, wobei im Grunde zwischen einem gewöhnlichen Publikum (*nanaloka*) und einem die *satras* kennenden Publikum (*preksaka*) unterschieden wird. *Hridayasamvada* (Kommunikation des Herzens) betrifft die Kommunikation zwischen Charakteren und gewöhnlichem Publikum durch die Mittel des vierteiligen *abhinaya*. Auf suggestive Weise wird das Publikum dazu bewogen, die Vision der DarstellerInnen zu rekreieren und die imaginative Welt des Dramatikers zu betreten. *Antarabhinaya* hingegen beinhaltet für das künstlerisch erfahrene Publikum noch eine zusätzliche Präsentationsebene, die subtil durch Augenbewegungen (*netrabhinaya*) hervorgerufen wird. Aus eigener Erfahrung füge ich hinzu, dass auch detaillierte Dialoge, die durch *mudras* vermittelt werden, sowie die rezitierten Sanskrit-Verse (*slokas*) nur vom künstlerisch erfahrenen Publikum verstanden werden.

*Miḷāvu*-Perkussionisten können aufgrund ihrer Bühnenposition DarstellerInnen nur von der Rückseite aus sehen und auf deren Emotionen reagieren. Ihnen müssen daher alle Aspekte des *rasabhinaya* aus dem Kontext des Dramas heraus bekannt sein. Darüber hinaus geben laut Paulose (1998: 5–7) spezifische Körperpositionen der DarstellerInnen Auskunft darüber, welche *rāsas* sie damit hervorgerufen wollen: *samāvastha* (Normalposition) für die *rāsas* "sringara" und "karuna", *irunnāṭṭam* (Bewegungen am Boden) für unglückliche Stimmungen, *īlakiyāṭṭam* (ein Fuß vorne, der andere hinten) für die *rāsas* "veera", "raudra", "adbhuta" u. a. Eine spezifische halbkreisförmige Gestik der DarstellerInnen, die auch von der Bühnenrückseite gut sichtbar ist, fordert die Perkussionisten auf, das Spiel zu stoppen. Die rhythmische Unterstützung bei der Wahrnehmung von *rāsas* durch *miḷāvu*-Perkussionisten wird von Nambiar (1995: 107) als eine der drei Arten des Trommelns im *kūṭiyāṭṭam*



angeführt – als *mēlam* bezogen auf den emotional signifikanten Handlungsverlauf im *kūṭiyāṭṭam* in Reaktion auf wechselnde *rāgas*, *rāsas* und *bhavas*.

## Die Milāvu in der Literatur

Bei der Durchsicht englischsprachiger Literatur in verschiedensten Bibliotheken Keralas und New Delhis erging es mir ähnlich wie auf der Suche nach Notationen über die *tālas* im *kūṭiyāṭṭam*: Wenige Informationen über das Hauptinstrument dieser Performing-Art-Form waren bei Sangeet (1956: 17) zu finden. Seiner Beschreibung nach wurde die *milāvu* mit einer Kombination von Hand und “stick” gespielt, der Ton des Instrumentes war laut und hoch und deren schmaler Hals mit dicker Haut bespannt. Sambamoorthy, der bekannteste Musikethnologe Südindiens, erwähnte eine Kupfertrommel aus Tamil Nadu mit fünf “Gesichtern” (1960: 195), die nach Ansicht meines Lehrers K. Eswaranunni vom *kūṭiyāṭṭam*-Zentrum “Natana Kairali” als Medienattraktion nach Kerala geholt worden war.

Sowle wies in seiner Dissertation auf die große Verantwortung der *milāvu*-Perkussionisten im Zusammenhang mit der Projektion der Emotionen auf die jeweiligen Charaktere der *kūṭiyāṭṭam*-Darstellung hin (1982: 177 f.). Als teilnehmender Beobachter des Trainings am Kerala Kalamandalam berichtete er vom Morgentraining der Schüler an einer kleinen Trainingstrommel, die er als “*mizhāvu kutti*” (Baby-*mizhāvu*) bezeichnete. Ausführlichere Beschreibungen fand ich bei Panchal (1984: 35): Hier wurden nicht nur Wandmalereien an Tempeln erwähnt, die Lord Śiva bei der Aufführung des *tandava*-Tanzes in Begleitung einer *milāvu*-spielenden Gottheit zeigen, sondern es wurde auch auf die Verwendung unterschiedlicher *swaras* und *tālas*, je nach Emotion, Tageszeit und Ende eines Aktes, hingewiesen. Panchal schrieb sowohl über die Position des Instrumentes auf der Bühne als auch über die sechzehn Zeremonien (*saṁskāras*), mit der die *milāvu* geweiht wird (1984: 62).

Detailliertere Charakterisierungen des Instrumentes waren in einer Sonderausgabe des *Sangeet Natak* der Sangeet Natak Akademi in Delhi 1995 zu finden. Einblicke in die *tālas* des Instrumentes sowie dessen Verbindung zu den *ragas* und *rasas* vermittelten Nair (1995: 23), Nambiar (1995: 101–119) und Rajagopalan (1995: 113–122). In einem jüngeren Artikel wurde auch auf die Betrachtung des Instruments als “brahmācari” (Schüler Brahmas) hingewiesen, was heute nur noch auf *milāvus* zutrifft, die in Tempeltheatern von Männern der Nampyār-Kaste gespielt werden (Rajagopalan 2005: 29–30).

Rajagopalans Artikel geben jedoch weder Hinweise zu den Perkussionisten selbst noch zur Notation der *tālas*. Auch andere *kūṭiyāṭṭam*-SpezialistInnen, wie Venu (1989: 3; 2002: 16 f., 33) und Moser (2008: 5), für die Dramatiker sowie DarstellerInnen der Cākyār- und Nañnyār-Kaste im Mittelpunkt der Betrachtungen stehen, erwähnen Perkussionisten und ihr Instrument nur am Rande, Notationen sind aufgrund der oralen Tradition in keiner der angeführten Artikel zu finden, mit Ausnahme von Nambiar, der Notationsbeispiele ohne erkennbare metrische Struktur in den dafür üblichen mnemotechnischen Silben (*vaittari*) anführt.

Paulose rief bereits im Jahre 1998 zur intensiveren Erforschung der Musik im *kūṭiyāṭṭam* auf, womit sich – abgesehen von meinem Lehrer K. Eswaranunni – auch Hareesh Nambiar am *kūṭiyāṭṭam*-Zentrum Madhava Chakyar Smaraka Gurukulam befasste. Zur Zeit meines Aufenthaltes im Jahre 2007 zeigte er mir in Trivandrum eine Videoaufnahme, auf der sein Vater P. K. N. Nambiar alle *tālas* des *kūṭiyāṭṭam* auf seiner *milāvu* demonstrierte und durch Informationen zur Entstehungsgeschichte des Instrumentes in der Landessprache Malayalam ergänzte (Bindu 2013: 160). In seiner neuesten Publikation widmet Paulose (2006: 132 f.) der Rhythmik im *kūṭiyāṭṭam* ein oberflächlich informierendes Kurzkapitel, in dem er *milāvu thyambaka* – eine konzertante musikalische Tempelperformance mit mehreren Instrumenten – als Neuentwicklung erwähnt, über die Nambiar jedoch bereits 1995 berichtet hatte (1995: 111).

In einer Publikation des Kerala Kalamandalam beschreibt Gramaprakasan die *milāvu*-Trommel als die in der Sangam-Literatur genannte *perumpara* (Kriegstrommel). In anderen alten Tamil-Werken ist das Instrument als *muzha* bezeichnet worden, was eine allgemeine Bezeichnung für Instrumente mit lautem Klang darstellt. Gramaprakasan (2007: 25) listet auch die *tālas* des *kūṭiyāṭṭam* auf, verwendet dafür zum Teil jedoch unübliche Bezeichnungen aus der rhythmischen Terminologie der karnatischen Musik.

Wie bereits erwähnt, sind die beiden wesentlichsten Buchausgaben über die *milāvu* in Malayalam geschrieben, der Landessprache Keralas: Das Buch “*Milāvu Nampyārūde Kramadipika*” des Maestros P. K. N. Nambiar aus dem Jahre 2005 und das Werk “*Milāvoli*” seines Schülers K. Eswaranunni aus dem Jahre 2010, der bis heute das *milāvu*-Department am Kerala Kalamandalam leitet.<sup>2</sup> In ihrer Disser-

2 In seiner Klasse konnte ich mit Hilfe von Stipendien der Universität Wien und des Landes Niederösterreich in den Jahren 2005–2006 vier Monate als *milāvu*-Schülerin und Feldfor-

tation über *kūṭiyāṭṭam* widmet Leah K. Lowthorp (2013: 108–111) der *miḷāvu* ein dreiseitiges Kapitel, in dem sie den Status quo dreier Perkussionisten des *kūṭiyāṭṭam*-Zentrums Margi in Trivandrum porträtiert, über das Instrument selbst jedoch wenige Informationen liefert. In Zusammenhang mit der Überlegung, ob eine *kūṭiyāṭṭam*-Darstellung auch zu auf Tonträgern gebrannten rhythmischen Phrasen geprobt werden könne, betont sie, dass die Kommunikation zwischen Perkussionisten und DarstellerInnen zu dynamisch sei, um mechanisch ersetzt zu werden (2013: 136). An anderer Stelle erwähnt einer der *miḷāvu*-Perkussionisten die spezielle Energie, die beim Spiel im *kūṭṭampalam* entsteht. Diese sei seiner Erfahrung nach auf „profanen“ Bühnen nicht spürbar (Lowthorp 2013: 129). Auf diese speziellen Energien soll später zurückgekommen werden, zunächst geht es um Klassifizierung und Körperbau der *miḷāvu*.

### Die *Miḷāvu* als Membranophon

Membranophone gelten in Indiens „Nāṭya Śāstra“ von Bharatamuni als *avanaddha vadya*, die aus hundert an Variationen bestehen, wobei drei Trommeltypen unterschieden werden: *mrdanga*, *panava* und *dardura* (Gupta 2003: 484 f.). Die ersten beiden Typen sind beidseitig bespannt, während es sich bei den *dardura*-Trommeln um einköpfige Instrumente handelt. Bharatamuni bezeichnete diese auch als *pushkara* und *vadyabhandamukha* (Kesselinstrumente mit Gesicht). Laut Deva erfolgt eine weitere Kategorisierung in Trommeln, die geschlagen werden, in Reibetrommeln und in Zupfinstrumente. Zu den Schlagtrommeln zählen auch Rahmentrommeln und Kesseltrommeln, wobei von Deva (2000: 62) hier noch zwischen „monofacial“ (einseitig bespannten), „bifacial“ (zylindrisch, beidseitig bespannten) sowie „multifacial“ (vielseitig bespannten) Instrumenten unterschieden wird.

Kesseltrommeln werden auch als *bhanda vadya* bezeichnet, wobei *bhanda* mit „Kessel“ oder „Topf“ übersetzt werden kann. In der vedischen Literatur werden laut Deva (2000: 65) Perkussionsinstrumente dieser Art erwähnt, so z. B. *vadha bhanda* im Buch „Arthasastra“ von Kautilya, *kumbha* (Topf) im „Ramayana“ und in einem heiligen Buch der

Buddhisten. Der Begriff *bhanda* wird in der Bearbeitung des „Nāṭya Śāstra“ von Gupta (2003: 510) vom Verb „*bhramayati*“ (sich bewegen) abgeleitet, was mit den unterschiedlichen Spielpositionen der Trommeln zu tun haben kann: Der heilige Svāthi schuf laut Gopal drei Typen von *mrdangam*-Trommeln (Trommeln aus Ton): *alingya mridangam*, *ankya mridangam* und *urdhva mridangam*. Die zuletzt genannte Trommelart wird laut Gopal (2004: 27–30) in aufrechter Position gespielt – sie ist nur mit einer Haut am oberen Ende bespannt.

Die Bezeichnung als *vadya* wird laut Kasliwal (2004: 1) vom Wort *vad* (sprechen) abgeleitet – *vadana* bedeutet literarisch, „das Musikinstrument sprechen zu lassen“. Nambiar ordnet die Bezeichnung *ghaṭavādya* aus dem Buch „Sangeeta Ratnakara“ von Sarngadeva der *miḷāvu* zu (1995: 102). Im „Śilappatikaram“, einem der Hauptwerke der tamilischen Sangam-Literatur, wird die *miḷāvu* als *muzha* oder *kuṭa muḷa* bezeichnet. Der in alten Tamil-Werken verwendete Begriff *muḷa* – hier *muzha* geschrieben – gilt allgemein als Bezeichnung für Instrumente mit lautem Klang. *Muzha*-Instrumente werden in *akamuzha*, *akappuramuzha*, *puramuzha*, *purappuramuzha*, *pannamaimuzha*, *nanmuzha* und *kalimuzha* unterteilt.

In Südindien werden laut Nirmala Paniker (1992: 27) die meisten Perkussionsinstrumente der *akamuzha*-Gruppe zugeordnet. Dazu gehören solche Instrumente wie *maddalam*, *iṭakka*, *karadika*, *bheri*, *padaham* und *kudamuzha*. Panikers Annahme, dass die *kudamuzha*-Trommel mit der heutigen *miḷāvu* kongruent sei, wird von Nambiar bestätigt. Letzterer berichtet im folgenden Zitat über weitere Referenzen zur *miḷāvu* in den Büchern „Kaṇṇaśśarāmāyaṇam“ und „Bāṇayuddhaprabhanda“ (Nambiar 1995: 102 f.):

*Kaṇṇaśśarāmāyaṇam* also has a reference to this instrument in „*iṭiyākina miḷavoliyālēvaṛkkum paritāpam kaḷavān*“ (to remove the sorrows of everyone by the thundering sound of the *mizhāvu*). Bāṇa has drummed on the *mizhāvu* impressively in accompaniment to the cosmic dance (*tāṇḍava*) of Lord Siva and was rewarded with a thousand hands – this allusion to the *mizhāvu* occurs in the *Bāṇayuddhaprabhanda* as „*ye vadyēna tavaprasādamatulam nṛtai purā pūrayam*“. From all these scattered referenes, it is evident that the *mizhāvu* had been in popular use in this country for centuries.

Curt Sachs, der die Klassifizierung der Instrumente aus dem „Nāṭya Śāstra“ übernommen hatte, erwähnte die *miḷāvu* in den Beschreibungen diverser Kesseltrommeln nicht (1923: 55). Dies lag möglicherweise an der Vielfalt indischer Perkussionsinstrumente, die seiner Ansicht nach für Eu-

scherin im Beisein meiner Kinder verbringen. – In einem Interview mit Saraswathy Nagarajan vom 30.01.2014 kündigte Eswarananni in *The Hindu* weitere Publikationen an, in denen er seinen Erfahrungsschatz als *miḷāvu*-Perkussionist, *centa*-Perkussionist und Entwickler verschiedenster Variationen an *miḷāvu*-Perkussion-Ensembles weitergeben will (Nagarajan 2014).



ropäerInnen kaum fassbar sein soll. Seiner Ansicht nach stand die Unmenge indischer Perkussionsinstrumente in keinem Verhältnis zu den drei oder vier Trommelarten, die für europäische MusikerInnen völlig ausreichten. Er beschrieb das Vorhandensein von zwei Duzend Kesseltrommeln aus Ton in Hindustan als besondere Herausforderung an EuropäerInnen, da diese sich nur wenig voneinander unterschieden. Sachs erwähnte auch bereits die starke Verbindung zwischen indischen Perkussionsinstrumenten und heiligen Zeremonien sowie deren daraus resultierende sakrale Funktionen.

Auch *kūṭiyāṭṭam* gilt als “visual sacrifice” (*chaksbusba yagna*), daher müssen für Performances im sakralen Kontext nicht nur alle Materialien, die mit diesem *yagna* zu tun haben, geweiht und purifiziert sein, sondern auch die PerformerInnen und deren Instrumente selbst. Hierbei gilt die *milāvu* als sakrales Instrument (*deva vadyam*), das den Gottheiten geweiht ist.<sup>3</sup> Trotz zunehmender internationaler Bekanntheit der *milāvu* durch deren Einsatz bei Darstellungen auf profanen Bühnen betonte Nambiar in einem Interview 2006, dass die *milāvu* idealerweise nur im Kontext von *kūṭiyāṭṭam*- und *kūttu*-Darbietungen sowie orchestraler Tempelmusik eingesetzt werden sollte (Bindu 2013: 113). Im Tempelambiente wird sie auch heute noch ausschließlich von Perkussionisten der Nampyār-Kaste gespielt.

### Die *Milāvu* als anthropomorpher Körper

Der bauchige Körper der *milāvu* wurde in alten Zeiten aus Ton hergestellt. Dies führte zu Verwechslungen mit der *mrdangam*, dem Perkussionsinstrument der karnatischen klassischen Musik Südindiens, die damals ebenso aus Ton erzeugt wurde (Rajagopalan 2005: 29). In seinem Interview 2006 bestätigte Nambiar diese Ansicht und verwies auf die Referenz “Mridangopanayanavidhi” im “Tantrasamuchayam”, einer Abhandlung über symbolische Rituale in Tempeln. In der heutigen Zeit befinden sich seiner Meinung nach *milāvus* aus Ton in zerbrochenem Zustand im Madayikkavu Tempel in Nord-Malabar und im Tempel von Kurumathur Mana. Das Instrument im Madayikkavu Tempel ist ca. 500 Jahre alt. Ein jährliches *kūttu* findet dort an jedem 15. September statt (Bindu 2013: 160). Rezentere *milāvus* werden aus Kupfer erzeugt. Gramaprakasan (2007: 25 f.) gibt die Höhe einer mittelgroßen *milāvu* mit 30–36 *angulams* an – ein *angulam* entspricht einer

Länge von 2 cm – und die Höhe von großen *milāvus* mit über 50 *angulams*.

Die *milāvu* wird in drei Formen je nach Präferenz des Perkussionisten und je nach der Form des Tempeltheaters (*kūttampalam*), in der sie residieren wird, produziert: länglich, ballförmig und eiförmig. Es wird zwischen großen, mittleren und kleinen *milāvus* unterschieden, die ebenfalls je nach der Form des *kūttampalam* konstruiert werden, um dadurch den optimalen Klang zu erzeugen. So wird laut Nambiar (1995: 102) eine große *milāvu* in einem rechteckigen Tempeltheater plaziert, eine mittelgroße in einem quadratischen Gebäude und eine kleine *milāvu* in einem dreieckigen *kūttampalam*.

Heute werden in Kerala hauptsächlich eiförmige und runde *milāvus* verwendet. Durch die Öffnung des *kūṭiyāṭṭam* für alle Kasten und für profane Bühnen werden heute meist mittelgroße und kleine “Reise-*milāvus*” produziert, die ca. 55 cm hoch sind. Im Unterschied zu den großen *milāvus* befinden sich diese nicht in einem Holzgestell, auf dessen Ausbuchtung am oberen Rand die Trommler sitzen, sondern auf kleineren Konstruktionen aus Holz (in Notfällen auf einem umgedrehten Hocker), die vor den Perkussionisten stehen. Jene sitzen auf einem Stuhl dahinter. Die Form der *milāvu* selbst entspricht laut Nambiar dem Rumpf des Menschen. Bei der Kreation von Klang beginnt der menschliche Atem im Basischakra (*muladhara* zwischen Anus und Genitalien) und reicht bis zu den Stimmbändern in der Kehle. In identischer Weise schwingt bei der *milāvu* die Haut, wenn Klang erzeugt wird. Durch kräftigeres Atmen im Brustbereich wird der Klang der menschlichen Stimme verstärkt – dasselbe gilt für die *milāvu* und erklärt dadurch ihre Form. Auch in der Praxis des Yoga zeigt die Energie die Tendenz, aufzusteigen, demnach praktiziert die *milāvu* ebenfalls Yoga (Bindu 2013: 312, FP 54).

Die anthropomorphen Eigenschaften der *milāvu* sind auch in den Bezeichnungen ihrer Körperteile enthalten, die mir mein Lehrer K. Eswaranunni (Bindu 2013: 164) vermittelt hat: Der Boden wird als *aṭi bāgam* (Tanzplatz) bezeichnet. Darüber befindet sich der Bauch (*vayar*) des Instrumentes, wofür im Malayalam dasselbe Wort wie für den menschlichen Bauch verwendet wird. Die kleine Öffnung im oberen Drittel der Trommel, die immer zum Publikum zeigt, wird *karṇṇam* (Ohr) oder *karṇṇaduāram* (Ohrloch) genannt. Die obere Öffnung der Trommel, die mit Kalbshaut bespannt wird, heißt *vāya vaṭṭam* (runder Mund). Der “Hals” der Trommel reicht vom “runden Mund” bis zum Bauch und wird wie beim Menschen als *kaḷuttu* (Hals) bezeichnet. Die Kuhhaut (*paśutōl*) bedeckt den Mund der *milāvu*. Sie wird dem menschlichen Stimmband gleichgesetzt.

<sup>3</sup> Paniker (1992: 28); Rajagopalan (2005: 29); Nambiar (1995: 103).



**Abb. 2:** K. Bindu, K. Anup und K. Sajith Vijayan an den *abhyasakuṭṭikkal*, 2006 (Foto: © Karin Bindu).

Zur Fixierung der Haut am Instrument dient eine um den Hals gewickelte Schnur (*vār*). Das Instrument steht aufrecht in einem quadratischen hölzernen Kasten (*miḷāvaṇam*), an dessen oberen Rand eine Sitzfläche für den Perkussionisten montiert ist. Im Kerala Kalamandalam und auch in anderen *kūṭiyāṭṭam*-Zentren üben *miḷāvu*-StudentInnen auf hölzernen Übungstrommeln (*abhyasakuṭṭikkal* im Plural), die nur ca. 30 cm hoch sind, jedoch ähnlich der kupfernen *miḷāvu* eine Schlagfläche mit dem Durchmesser um die 20 cm aufweisen.

In Tamil Nadu existiert eine dritte Form einer *miḷāvu*: Eine Kupfertrommel mit fünf “Gesichtern” (*panchamukha vadhyam*), wobei laut Nambiar nur noch zwei oder drei dieser Instrumente in Tempeln zum Einsatz kommen. Die Anzahl der Perkussionisten, die darauf traditionelle Rhythmen spielen können, ist seiner Aussage nach auf zwei bis drei Personen zurückgegangen. Ein Modell, das nur selten eingesetzt wird, befindet sich auch heute noch im *kūṭiyāṭṭam*-Zentrum “Natana Kairali” in Irinjalakuda (Bindu 2013: 313).

Die Konstruktion kupferner *miḷāvus* wird in der heutigen Zeit Herstellern von Kochgefäßen und Messinglampen oder Experten für Instrumentenbau in Auftrag gegeben. Jeder Instrumentenkörper besteht aus vier Kupferplattenteilen. Durch Treiben erhalten sie halbrunde Formen, die Halsöffnung wird ausgeschnitten. An einem der Plattenränder werden in Abständen von 4–5 cm jeweils zwei kleine Einschnitte im Abstand von ca. 1 cm vorgenommen. Diese kleinen Metallstücke werden

mit Zangen leicht nach hinten gebogen, so dass ein weiteres Kupferplattenteil im Reißverschlussystem angefügt werden kann. Die gebogenen Metallteile werden mit dem Hammer an den angefügten Teil gehämmert und anschließend durch Hitze verschmolzen. Auf diese Art wird der runde Bodenteil an den Bauchteil gelötet, ebenso ein breiter Ring zwischen Bauch und Hals. Zum Schluss wird das Ohrloch gebohrt.<sup>4</sup>

*Abhyasakuṭṭikkal* (Übungstrommeln) werden hingegen aus dem Holz des Brotfruchtbaumes (*plāvu*) hergestellt. Das Holzstück wird in Form eines Trichters ausgehöhlt. Vor der Bespannung der Übungstrommel, für die im Kerala Kalamandalam die *miḷāvu*-Schüler zuständig sind, wird eine Kalbshaut vier Stunden im Wasser eingeweicht. Dann werden die wulstartig verstärkten Ränder des Trommelkörpers mit zerquetschtem, gekochtem Reis oder mit Paste aus *pappadam* (dünnem, in Fett gebackenem Fladenbrot) bestrichen. Auf den derart vorbereiteten Mund wird die Kalbshaut aufgelegt und mit einer Schnur im Uhrzeigersinn solange umwickelt, bis sie gut gespannt ist. Um einen perfekten Klang zu garantieren, ist während der Trocknung jede Berührung verboten. Meist “überleben” die Übungstrommeln nur eine Trainingswoche, so dass sie jeden Sonntag erneut bespannt werden müssen.

Die Prozedur der Bespannung größerer *miḷāvus* gleicht jener der Übungstrommeln, wobei der auf-

<sup>4</sup> Dieser Herstellungsvorgang ist auf der DVD “Rhapsody of Beats” von Invis Multimedia aus Kerala (2007) zu sehen.

getragenen Paste ein wenig Kleber beigemischt wird, um ein Nachlassen der Spannung während einer Performance zu verhindern (Bindu 2013: 167).

### Sakrale Milāvus

*Kūṭiyāṭṭam* wird als Schöpfung Brahmas betrachtet, wobei die Worte dem “Rig Veda”, die Kunst der Darstellung (*abhinaya*) den “Yajur Vedas”, die musikalischen Töne (*svāras*) dem “Sama Veda” und die Gefühlsexpressionen (*rāsas*) den “Atharva Vedas” entnommen wurden. Rajagopalan (1995: 119) erwähnt, dass den Schülern Bharatas die *milāvu* im Traum als passendes Instrument für *kūṭiyāṭṭam*-Aufführungen erschienen sein soll. Nach Ansicht Nambiar, dem Lehrer meines Lehrers, wurde sie erstmals vom Dämonen-König Bana, dem ältesten Sohn von Bali (König von Mahabalipura) zur Begleitung des kosmischen Tanzes von Lord Śiva gespielt. Dieser war von Banas Spiel derart begeistert, dass er ihn mit tausend Armen ausstattete (Bindu 2013: 116).

Mein Lehrer K. Eswaranunni erzählte mir diese Ursprungsmythe in der ersten *milāvu*-Unterrichtsstunde am Kerala Kalamandalam in einer anderen Variation: Demzufolge ist die *milāvu* erstmals von Nandikeshvara, dem Vehikel von Lord Śiva gespielt worden (Bindu 2013: 310). Er residiert in der sakralen *milāvu*. Nandikeshvara gilt wie die Trommel selbst als *brahmacari* (Schüler Brahmas), der mit der Energie eines auf die Musik fokussierten Asketen ausgestattet ist.

Als *brahmacari* wird die sakrale *milāvu*, die im Tempel wohnt, wie ein Hindu durch sechzehn vedische Rituale (*shōdhashakriyakal*) geweiht, wobei nur das Hochzeitsritual entfällt. Als Asket verehrt die *milāvu* den Schöpfer Brahma durch Meditation über das *nadabrahma* mit dem *om-karam*. Der durchgehende obertonreiche Klang desselben ist während des Spiels am Instrument ununterbrochen zu hören. Die rituellen Texte für die Weihen sind im “Tantrasamuchchaya” enthalten (Rajagopalan 1995: 119). Sakrale *milāvus* dürfen auch heute noch nur von Männern der Nampyār-Kaste gespielt werden (Rajagopalan 2005: 30)! Im Gegensatz zur Bespannungsmethode profaner Instrumente durchläuft die sakrale *milāvu* eine Anzahl hinduistischer Rituale, die vom *tantri*, dem Leiter religiöser Zeremonien, durchgeführt werden.<sup>5</sup>

Laut Nambiar wird der neue Korpus einer sakralen *milāvu* auf einen Sitz aus Reis und anderen Kör-

nern gestellt, dann spricht der *tantri* ein Gebet an Ganapathi (Ganesh), der alle Hindernisse aus dem Weg räumt. Nach einführenden Riten und Purifikation wird Nandikeshvara, der Gott aller Perkussionsinstrumente und zugleich das Vehikel von Lord Śiva, angerufen. Im Anschluß daran erfolgt das rituelle Bad, die rituelle Bekleidung des Instrumentes, danach das Opfer (*homam*) für Agni, den Gott des Feuers. Die weiteren acht Zeremonien entsprechen jenen, die für jeden Hindu (mit Ausnahme der Hochzeitszeremonie) durchgeführt werden: Zeremonien für die Erschaffung von Leben im Mutterleib, für den Schutz des Embryo, für dessen Fähigkeit auf Klänge zu reagieren, für die Geburt, die Namensgebung, die erste Aufnahme fester Nahrung, für das Haarschneiden und für die Ausbildung des Kindes durch einen Guru (Nambiar 1995: 103).

Die sakrale *milāvu* wird als “Schüler Brahmas” betrachtet und besitzt daher ein Eigenleben. So wird angenommen, dass sie selbst um die Initiation (*upanayana*) bittet, wofür vom *tantri* eine ideale Zeit definiert wird. Wenn der Moment gekommen ist, wird sie mit dem Schultertuch der Brahmanen sowie einem Stück Rehhaut bedeckt.

Then the holy rites signifying the sacrifices connected with the study of the four sections of the Vedas (*chaturdravya hōma*) are performed. Finally *prāsannapuja* (a ceremony that suggests that the deity is pleased) and *nīrānjana* (a rite with a view to propitiate) are performed (Nambiar 1995: 103).

Sodann legt ein Nampyār ein Stück Kuhhaut über den Mund der *milāvu* und fixiert es. Der *tantri* spielt daraufhin die Trommel, dann der Nampyār selbst. Bevor das Instrument erstmals auf der Bühne gespielt werden kann, durchläuft es weitere Riten, die vor Ort durchgeführt werden müssen. Eine sakrale *milāvu* wird nach den im Buch “Tantrasamuchchaya” angeführten Begräbniszeremonien (*samskara*) begraben, sobald sie irreparable Defekte aufweist.

Nach einer derartigen Zeremonie muss Nandikeshvara rituell von der alten *milāvu* in das neue Instrument transferiert werden (Nambiar 1995: 104). Sollte kein neues Instrument dafür vorhanden sein, so wird der Geist (*chaintanya*) des Nandikeshvara nach Reinigungszeremonien aus der alten *milāvu* in einen mit heiligem Wasser gefüllten Topf (*kalasa*) transferiert. Dieses Wasser wird dann nach den erforderlichen Gebeten und Opfergaben in das “Sanctum Sanctorum” – das innerste Heiligtum des Tempels – gegossen, um den *chaintanya* mit der dem Tempel vorsitzenden Gottheit symbolisch zu vereinen (Rajagopalan 2005: 31).

<sup>5</sup> Der Ablauf einer solchen Weihe ist ebenfalls auf der DVD “Rhapsody of Beats” (2007) zu sehen.



## Spielweise der *Miḷāvu*

Im *kūṭiyāṭṭam* existieren drei Arten von Perkussionssystemen, die durch das Spiel der *miḷāvu* abgedeckt werden. Dies ist einmal die Perkussion für *Kriya Nrīttam*, wobei die Trommel genau definierten *caris* (Bewegungsabläufen) der DarstellerInnen folgt. Nach Ansicht von Nambiar (1995: 108) ergibt die Gesamtheit der *cārīs*, die auch rituelle Bewegungsabläufe beinhaltet, durch deren phrasierte Umsetzung in diversen *tālas* das "Skelett" des musikalisch-rhythmischen Ensemblespiels (*mēlam*). Die zweite Art des Spiels beschreibt Nambiar als *mēlam* bezogen auf den emotional signifikanten Handlungsverlauf im *kūṭiyāṭṭam* in Reaktion auf wechselnde *rāgas*, *rāsas* und *bhavas*. Praktisch bedeutet dies die Anpassung des *miḷāvu*-Spiels an verschiedenste Situationen, Gefühlsexpressionen und Melodien der Charaktere innerhalb der *kūṭiyāṭṭam*-Performance (Nambiar 1995: 7). Die dritte Spielweise ergibt sich für die Perkussionisten in Passagen, zu denen sich keine DarstellerInnen auf der Bühne befinden. Hier erhalten sie die Möglichkeit, ihrer Spielkunst freien Lauf zu lassen (Bindu 2013: 97). Andere Möglichkeiten perkussiver Expressionen ohne DarstellerInnen bieten diverse orchestrale Tempelkunstformen, die erst in den letzten Jahrzehnten von Nambiar und Eswaranunni entwickelt wurden: Hierzu zählen *miḷāviltāyampaka*, *miḷāvōli*, *miḷāvilvēli* und *miḷāvilpaṅcārimēlam* (Bindu 2013: 99).

Das praktische Spiel auf der *miḷāvu* oder der *abhyasakuṭṭi* ist nur initiierten Spielern aller Kasten und inskribierten SchülerInnen aller Nationen vorbehalten. Nach anfänglicher Initiation beginnt und endet jeder Kontakt mit dem Instrument vor Performances gleichwie vor dem Training mit einem dreifachen *abhivādiyam*, der Begrüßung der drei Hindu Gottheiten Ganapati, Sarasvati und Lord Śiva. Mit überkreuzenden Handbewegungen berühren dabei die Finger dreimal abwechselnd die Trommelhaut und die eigenen Ohrfläppchen. In weiterer Folge werden auf der *miḷāvu* zwei prinzipielle Töne durch den Aufschlag der ganzen Hand erzeugt. Sie werden als "Ta" und "Tu" bezeichnet, wobei der "Ta"-Schlag dem "Slap" der westafrikanischen Djembe-Trommel ähnelt: Der schnalzende Aufschlag auf die vordere Mitte der Trommel erzeugt einen hellen "knallenden" Klang. Der "Tu"-Schlag wird ebenfalls durch Schnalzen mit Mittelfinger und Ringfinger auf den vorderen Rand des Instrumentes in Körperrichtung zum/zur Spielenden ausgeführt. Der dabei erzeugte Ton klingt etwas tiefer als das zuvor beschriebene "Ta". Beide Schläge werden aus der Schulter heraus ausgeführt, wobei die senkrecht aufgestellten Unterarme in einem Winkel von

90 Grad zu den waagrecht erhobenen Oberarmen stehen. Beim langsamen Spiel werden die Hände senkrecht bis auf Kopfhöhe angehoben, bevor sie mit aller Wucht der Schwerkraft auf die Membran der *miḷāvu* auftreffen. *Devas* lieben Kunst und Musik, daher werden in Indien vor allem sakrale Instrumente gerne laut gespielt, damit die Gottheiten besser daran teilhaben können. Die Schwerelosigkeit bzw. Nichtgewichtung der Handgelenke beim Spiel der *miḷāvu* ist von besonderer Bedeutung – die Hände bewegen sich durch diese Lockerheit fast flatternd auf der Trommel, wodurch das Spielen in vier Geschwindigkeiten möglich wird.

Abgesehen von den beiden prinzipiellen Schlägen sind noch diverse Klangvariationen durch "Taps" einzelner Finger möglich, die ebenso wie die Basisschläge eigene mnemotechnischen Silben erhalten (Bindu 2013: 174). Im *kūṭiyāṭṭam* werden die Silben, in denen *tālas* notiert werden, *vayttāri* genannt. Ein konkretes Silbenangebot für aufrecht stehende einköpfige Trommeln aus dem "Nāṭya Śāstra" (Gupta 2003: 486) wurde im Verlauf der Jahrhunderte verändert und erweitert, wobei über die konkreten *akṣaras* (Silben für die jeweilige Anzahl der Schläge) für die im *kūṭiyāṭṭam* verwendeten *tālas* bis heute aufgrund der oralen Tradition kaum Aufzeichnungen vorhanden sind.

Rajagopalan erwähnt in einem Artikel über die *miḷāvu vayttāris* die "ThaKiTa" oder "Dhi Ka Tha Ka, Dhi Ka Tha Ka, Dhi Kat ha ka Tha", um Beispiele für Übungslektionen zu veranschaulichen (2005: 32). Ein anderes Beispiel notierter und in lateinische Buchstaben übertragener Silben stammt von Nambiar. Die nun zitierte Rhythmusphrase im *muṛukiya tripuṭa tālam* für einen als *taṭṭu* bezeichneten Akt veranschaulicht die soeben beschriebene Problematik der Notation: Sie weist kein erkennbares und nachspielbares Metrum auf.

Ti tti tta, taṛahathṛēm, taṛahathṛēm, taṛahathṛēm  
 Ti t kki tim taṛahathṛēm-ti tti tta, ti tti tthṛēm  
 Ti tti tta taṛahathṛēm ... (Nambiar 1995: 108).

*Miḷāvu*-Schüler des Kerala Kalamandalam notieren alle *tālas* und *kriyas* (in diesem Fall spezielle rhythmische Phrasen) in Malayalam geschriebenen *vayttāris*, wobei meistens jedoch keine Zählzeiten darüber geschrieben werden, sondern höchstens die jeweilige Anzahl der Schläge (*mātras*). Sie wiederholen lange Phrasen zunächst nur durch das Sprechen der jeweiligen Silben mit Hilfe eines Lehrers so lange, bis sie die komplette Phrase wie ein Gedicht internalisiert haben. Erst dann erfolgt die Umsetzung derselben am Instrument. Ein Assistenzlehrer führt dazu mit der rechten Hand die entsprechenden *kriyas* (Handgesten) aus, die eine me-

trische Unterteilung des jeweiligen tāla darstellen (Bindu 2013: 176). Wie auch in der südindischen karnatischen Klassik werden damit rhythmische Elemente (*angas*) wie *laghu* (variable Anzahl von Schlägen), *drutam* (zwei Schläge) und *anudrutam* (ein Schlag) innerhalb eines rhythmischen Zyklus markiert und durch besondere Symbole notiert. Aufgrund der Aneinanderreihung dieser drei *angas* zu einem ganzen Zyklus (*tāla avarta*) wird die indische Rhythmik im Gegensatz zur westlichen “divisiven Rhythmik” als “additive Rhythmik” bezeichnet (Bindu 2013: 67–71).

Kūṭiyāṭṭam-DarstellerInnen lernen Bewegungen, die mit dem gesamten Körper ausgeführt werden, ebenso über Silben. Diese unterscheiden sich jedoch mit Ausnahme der Silben für die *kriyas* von den *vayttāri* der *milāvu*, da jene mit spezifischen Schlagtechniken des Instrumentes in Zusammenhang stehen. In einer Tabelle wurden häufige Silbenkombinationen aufgelistet, die beim Spiel der *milāvu* gebräuchlich sind: *nrittum, tum, rihākkim, ttikkim, tarhim, taṇdam, tatta, rittum* u. ä. (Bindu 2013: 177). Einige davon werden bei spezifischen rhythmischen Phrasen verwendet: Am Beginn eines *tāla* (*vaṭṭamiṭṭukoṭṭuka*), in der Schlussphrase eines *tāla* (*vīlakkuka*), bei spezifischen Rhythmen wie *aṭanta tālam, lakṣmi tālam* und bei den als *kriyas* bezeichneten Zwischenphrasen, die oft unisono mit Tanzbewegungen der *kūṭiyāṭṭam*-DarstellerInnen ausgeführt werden.

Die in Kerala übliche Art, Rhythmen durch die Symbole von *laghu, drutam* und *anudrutam* darzustellen bzw. durch ausgeschriebene mnemotechnische Silben (*vayttāri*) mit vorangestellter Notiz der jeweiligen Anzahl von Schlägen (*mātras*), reicht nicht aus, um die genauen Zusammenhänge zwischen Zählzeit, *kriyas* und Schlagtechnik zu erkennen. Daher habe ich die Notationsmethode, die ich

zum Unterricht afrikanischer und orientalischer Rhythmen verwende, für die Darstellung der *kūṭiyāṭṭam tālas* angepasst (siehe Tabelle 1), die mir von K. Eswaranunni und dem Assistenzlehrer K. Achuthanandan vermittelt wurden: Erklärungen zu den Inhalten der entsprechenden Zeilen sind in den Spalten ganz rechts zu finden, die über die Zählzeit hinausgehen (Bindu 2013: 176).

Die erste Zeile jeder *tāla*-Tabelle enthält von links nach rechts gelesen die Zählweise eines kompletten Zyklus (*tāla avarta*), die aus ganzen und manchmal auch aus halben Schlägen (*mātras*) besteht. Ganze Schläge werden durch Zahlen gekennzeichnet, halbe Schläge durch ein “+” zwischen den Schlägen.

Die zweite Zeile symbolisiert die entsprechenden *kriyas*, die betont oder unbetont durch Handgesten ausgedrückt werden: Die Symbole “x”, “1”, “2” usw. entsprechen der Notation der *kriyas* (Handbewegungen) wie in der karnatischen Musik. Das “x” wird als “Sam” bezeichnet und durch Klatschen gestikuliert, die “1” bedeutet das Tippen mit dem kleinen Finger der rechten Hand auf die nach oben gerichtete Handfläche der linken Hand, die “2” bedeutet ein Tippen des rechten Ringfingers auf die linke Handfläche, alle weiteren Zahlen werden mit den nachfolgenden Fingern der rechten Hand daumenwärts tippend bewegt.

Die dritte Zeile enthält bereits die Silben für die Startphrasen (*vaṭṭamiṭṭukoṭṭuka*) der *tālas*, die darauf folgenden Zeile darunter jene für den durchlaufenden *tāla*-Zyklus (*oḷukku*), der zuletzt in einer rhythmischen Schlussphrase (*vīlakkuka*) endet. Unterstrichene Silben symbolisieren eine Betonung des Schlages.

Das Symbol “#” bedeutet eine längere Pause, die der Länge einer Viertel- oder Achtelnote nach westlicher Notation entspricht, ein “\*” zeigt eine kür-

Tabelle 1: തൃപുട താളം *tripuṭa tālam*: 7 mātras.

1	2	3	4	5	6	7	Zählweise
X	1	2	x	v	X	V	<i>Kriya</i>
	Ti	Ti Ti	Trēm Ki	Ti Ki	Trēm Ki	Ti Tare	<i>Vaṭṭamiṭṭukoṭṭuka</i> des <i>Tāla</i> , “Tare” = “Tareketa”
Hakataka (Tikataka)	Takataka	Takataka	Tikataka	Takataka	Tikataka	Takataka	Durchgehender Rhythmus des <i>Tripuṭa Tāla</i>
Tikataka	Takataka	Takataka	Ta*Ta Ti	Ke ta ta*	Ta Ti*Ta	Ke ta ti*	Bei Zahl 4 unserer Zählweise beginnt die Schlussphrase.
Trēm							<i>Trēm</i> = Flam

zere Pause an, die mit einer Sechzehntelpause verglichen werden kann. Rhythmische Anfangsphrasen (*vattamiṭṭukoṭṭuka*) enthalten – wie bereits erwähnt – spezielle Schläge, die “mit Silben wie ‘Nritum’, ‘Ritum’, ‘Ti’, ‘Ke’, ‘Tarrehā’, ‘Tei’, ‘Him’, ‘Ri’” bezeichnet werden (Bindu 2013: 177 f.).

Die obige Tabelle 1 aus Bindu (2013: 179) zeigt meine Notationsmethode am Beispiel des *tripuṭa tālam*, dessen Zyklus sieben Schläge umfasst:

Die ersten drei “Ti”-Schläge werden dabei mit dem Zeigefinger der rechten Hand zart auf den vorderen Rand der *miḷāvu* geschlagen, so dass ein dem “Tu”-ähnlicher Klang entsteht. Das anschließende “Trēm” bedeutet einen “Flam”-Schlag: Zwei “Slap”-Schläge links beginnend werden schnell nacheinander gesetzt, wobei der zweite Schlag (rechte Hand) exakt am vierten *mātra* landet. Die darauf folgenden Silben “Ki”, “Ti”, und “Ki” bedeuten drei weitere “Slap”-Schläge, die zuerst mit der linken, dann mit der rechten, und schließlich wiederum mit der linken Hand auf die vordere Mitte der Membran gespielt werden. Das folgende “Tare” könnte zur Annahme führen, dass hier zwei Schläge erforderlich sind, dabei handelt es sich jedoch um eine Verkürzung der Silbenkombination “Ta-ReKeTa”, die vier Schläge umfasst. Deren Spielgeschwindigkeit ist mit Zweiunddreißigstel Noten vergleichbar.

Das erste “Hakataka” der nächsten Zeile beschreibt den Beginn des durchgehenden *tripuṭa tālam*. Das am vierten *mātra* befindliche “Tikataka” wird auf die gleiche Weise gespielt: Durch abwechselnde “Slap”-Schläge der rechten und linken Hand, wobei das unterstrichene “Ha” und “Ti” betont werden. Diese Betonungen passieren zeitgleich mit dem Klatschen auf dem ersten Schlag (Sam) der *kriyas*. Bei *kūṭiyāṭṭam*-Aufführungen produzieren *kuḷitālam*-SpielerInnen ebenfalls einen hellen Klang auf der “Eins”, so dass hiermit ein hörbarer gemeinsamer Orientierungspunkt für den Beginn des rhythmischen Zyklus entsteht (Bindu 2013: 78 f.).

Wie man am Beispiel des *tripuṭa tālam* erkennen kann, gibt es keine einheitliche Ordnung in der Korrelation von Silben und Schlagkombinationen am Instrument, deren Anwendung noch zusätzlich von LehrerIn zu LehrerIn Variationen aufweisen kann. Das Erlernen eines indischen Perkussionsinstrumentes im traditionellen Kontext ist daher ohne LehrerIn nicht möglich und auch nicht empfehlenswert. Viele Feinheiten und Besonderheiten individueller Spielweisen und Arrangements gehen durch Notation verloren. Wie im nächsten Kapitel zu lesen sein wird, dient die in Indien übliche intensive Beziehung zwischen LehrerInnen und SchülerInnen nicht nur der Wissensvermittlung, sondern

auch als Grundlage aller sozialen und spirituellen Relationen.

### ***Miḷāvu*-Perkussionisten am Kerala Kalamandalam**

Das soziale Umfeld der *miḷāvu*-Perkussionisten am Kerala Kalamandalam entwickelt sich im Zusammenhang mit ihrer künstlerischen Ausbildung auf vier Ebenen durch ihre Relationen zu 1) Gurus, 2) *kūṭiyāṭṭam*-DarstellerInnen, 3) MusikerInnen und 4) der *miḷāvu*.

#### **1) Gurus**

*Miḷāvu*-SchülerInnen des Kerala Kalamandalam sprechen männliche Gurus als *accan* (Vater) an und weibliche Gurus als “teacher”. In modifizierter Form wird hier seit der Gründung des *kūṭiyāṭṭam*-Institutes im Kalamandalam im Jahre 1965 das alte Unterrichtssystem, das Chelladurai (1991: 15) als “Gurukula Vasam” bezeichnet, mit den Methoden einer kontemporären Internatschule verknüpft. Durch die anfangs erwähnte Öffnung der *kūṭiyāṭṭam*-Kunst für SchülerInnen aller Kasten findet der Unterricht losgelöst von der ursprünglich matrilinearen Art der Weitergabe innerhalb der Cākyār- und Nampyār-Familien statt (Moser 2008: 26–28).

Steinmann (1986: 35 f.) vergleicht das Guru-Śiṣya-Verhältnis mit der Beziehung zwischen Mutter und Kind und zwischen Vater und Sohn, wobei die vertrauensvolle Hingabe in die Führung durch den Guru eine zentrale Rolle einnimmt (s. auch Bindu 2013: 256). In den “Viṣṇu-smṛti” repräsentieren laut Steinmann (1986: 39–41) Mutter, Vater und Lehrer (*acārya*) als *aligurus*, die höchsten Gurus eines Menschen. Sie werden mit den drei *vedas*, den drei Gottheiten Brahmā, Viṣṇu und Śiva, den drei Welten (der Menschen, der Götter und des Brahman) und den drei Feuern gleichgesetzt. Der Vater gilt hierbei als Haushaltsfeuer, die Mutter als zeremonielles Feuer und der Guru als heiliges Feuer (s. Bindu 2013: 256).

Nach der einen Etymologie “hemmt” (*ru*) der Guru “die Finsternis” (*gu*) – eine Wortklärung, die weiteste Verbreitung gefunden hat –, nach der anderen charakterisieren den Guru die Qualitäten “Reichtum des Wissens” (*gu*), “Erwecker” (*r*) und “Identität mit Śiva” (*u*) (Steinmann: 1986: 101).

*Kūṭiyāṭṭam*- und *miḷāvu*-LehrerInnen übernehmen für die im Internat lebenden SchülerInnen aus verschiedensten Kasten die Rolle der Eltern und



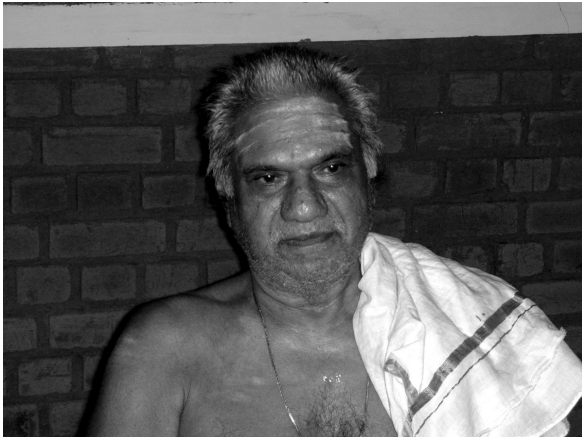


Abb. 3: P. K. Naranayan Nambiar, 2006 (Foto: © Karin Bindu).

des Gurus, wodurch sie höchste Verehrung und Respekt erhalten. SchülerInnen werden wie eigene Kinder behandelt, die einerseits elterliche Liebe sowie die Liebe zur Kunst erfahren, andererseits jedoch wie von leiblichen Eltern für Nichtkönnen und Fehlverhalten bestraft werden dürfen. Körperliche Züchtigungen im geringen Ausmaß, das Untergraben des Selbstbewusstseins und der Ausschluss aus der Klasse bei negativem Prüfungsausgang gehören trotz Modernisierung zu den praktizierten Bestrafungsmethoden einiger LehrerInnen des Kerala Kalamandalam (Bindu 2013: 256).

Das *milāvu*-Department des Kerala Kalamandalam ist vor allem durch die beiden Gurus P. K. Naranayan Nambiar und dessen Schüler K. Eswaranunni geprägt. Nambiar wurde 1927 in eine der achtzehn Nampyār-Familien – der Familie Kochampilly – geboren.

Ours is a marumakkathaya (matrilineal) family. My first Guru is Meledath Govindan Nambiar. Under him, I learnt the fundamental lessons, Mathavilasom kriyas, Anguleeyankam kriyas. Mostly the ritual elements. Advanced lessons I had were from my uncle, Kochambilly Raman Nambiar. I learnt from him all major aspects related to the playing for detailed acting. For certain slokabhinaya (enactment of stanzas) the playing is distinctive. This I studied from him besides Mizhavil Thayambaka (solo performance on the Mizhavu). I was the first one to present a Mizhavil Thayambaka recital. I composed new patterns of playing in it; three forms of playing (Interview mit Nambiar in Bindu 2013: 112).

P. K. Naranayan Nambiar begann im Jahre 1966 das Spiel auf der *milāvu* außerhalb der Familientradition am *kūṭiyāṭṭam*-Department des Kerala Kalamandalam zu unterrichten und K. Eswaranunni, mein *accan*, war sein erster Schüler gewesen, der nicht aus der Nampyār-Kaste stammte. Nambiar befürwortete in seinem Interview mit mir (2013: 116) die Tatsache, dass in der heutigen Zeit auch Schüler anderer Kasten *milāvu* lernen können. Ein Nachteil ergibt sich jedoch seiner Ansicht nach aufgrund des Verlustes der Übernahme spiritueller Pflichten: Für die Nampyār bedeutet das Spiel der *milāvu* die Hingabe an die Gottheiten sowie die Verpflichtung ritueller Wissensweitergabe zur Aufrechterhaltung der Tradition, für die Perkussionisten anderer Kasten aber oft nur Hingabe an die Kunst selbst.

Nambiars erster Schüler aus einer anderen Kaste (Wāriyar) – K. Eswaranunni – beendete seine Ausbildung am Kalamandalam mit Auszeichnung und wurde 1981 vom *kūṭiyāṭṭam*-Zentrum “Margi” in Trivandrum als Lehrer engagiert. 1983 kehrte er wieder ins Kalamandalam zurück, wo er seitdem als

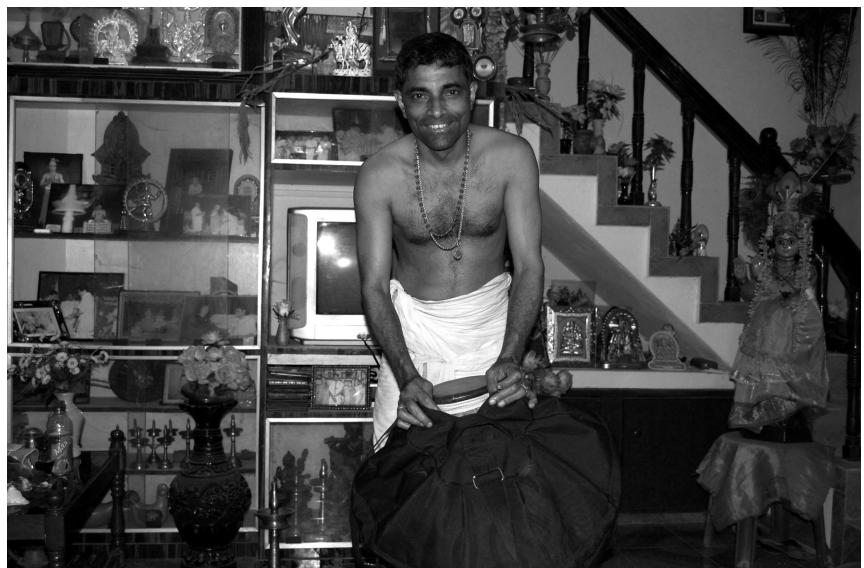


Abb. 4: K. Eswaranunni, 2010 (Foto: © Karin Bindu).

Leiter des *milāvu*-Department unterrichtet. 1998 wurde sein Schüler K. Achuthanandan sein Assistenzlehrer, wodurch die unterschiedlichen Niveaus der Schüler, die im praktischen Unterricht in einer Klasse zusammengefasst werden, effizienter berücksichtigt werden konnten. 2008 folgten K. Sajith Vijayan sowie K. Dhanarajan als temporäre Assistenzlehrer.

Obwohl K. Eswaranunni die meisten Studenten der heutigen *milāvu*-Abteilung selbst angeworben hat und den Großteil aller gegenwärtig praktizierenden *milāvu*-Perkussionisten ausgebildet hat, wird er in den meisten Artikeln über *kūṭiyāṭṭam* nicht namentlich erwähnt. Trotz vielfältiger Auszeichnungen als Meister-Perkussionist mit großer "devotion" erhielt er aufgrund seiner Abstammung nicht die Anerkennung, die ihm als Nampyār zuteil geworden wäre. Innerhalb der *kūṭiyāṭṭam*-Gemeinschaft wird er jedoch hoch angesehen. Die Assistenzlehrer wie auch seine siebzehn Schüler (im Jahre 2012) respektieren ihn nach wie vor als *accan* (Bindu 2013: 261). In einem Artikel in der Zeitschrift *The Hindu* vom 30.01.2014 kündigte K. Eswaranunni weitere Publikationen sowie die Kreation neuer rhythmischer *milāvu*-Ensembles nach seiner Pensionierung 2015 an.

## 2) *Kūṭiyāṭṭam*-DarstellerInnen

Die Relationen der *milāvu*-SchülerInnen zu *kūṭiyāṭṭam*-DarstellerInnen werden von den folgenden Kriterien beeinflusst:

- Unterscheidung nach Herkunft der DarstellerInnen aus Cākyar- und Nampyār-Familien oder anderen Kasten,
- Zugehörigkeit zum Ausbildungszentrum als Träger einer spezifischen Tradition innerhalb des *kūṭiyāṭṭam*,
- Altersunterschied in Verbindung mit dem Ausbildungsniveau,
- Geschlecht und den Aufgaben im Kontext der performativen Praxis.

Bereits mehrfach wurde auf den Traditionskontext und die Problematik zwischen konkurrierenden TraditionshüterInnen und KünstlerInnen anderer Kasten hingewiesen, hier soll nun noch ein weiterer Aspekt genannt werden, der sich laut Vasudevan Namputtiripad (Bindu 2013: 133) am stärksten auf SchülerInnen des Kerala Kalamandalam ausgewirkt hat. Es ist dies die Einführung kombinierter Unterrichtsklassen mit SchülerInnen aus verschiedensten Kasten in den Anfängen des Kerala Kalamandalam

in 1965, wodurch die *milāvu*-Perkussionisten aus nächster Nähe den Bewegungen und emotionalen Expressionen der DarstellerInnen folgen konnten. Diese Entwicklung der vom Aussterben bedrohten Kunstform war durch den ersten "Traditionsbruch" – Painkulam Rama Chakyars erste Aufführung außerhalb der Tempeltheater im Jahre 1949 – ermöglicht worden. Auf performativer Ebene unterscheiden *milāvu*-Perkussionisten nicht zwischen DarstellerInnen aus Cākyar- und Nampyār-Familien und DarstellerInnen anderer Kasten – hier haben die Perfektion der Aufführung und effektives Zusammenspiel Priorität (Bindu 2013: 235).

Die Zugehörigkeit zum Ausbildungszentrum ist vor allem durch namentliche Kennzeichnung der Perkussionisten definiert: Der Anfangsbuchstabe desselben wird mit einem darauf folgenden Punkt dem Namen des *milāvu*-Perkussionisten vorangestellt (K. Eswaranunni bedeutet demnach Kalamandalam Eswaranunni). "In Kerala gibt es inzwischen acht *kūṭiyāṭṭam*-Zentren: Kerala Kalamandalam (Cheruthuruthy), Natana Kairali (Irinjalakuda), Margi (Trivandrum), Pottiyil (Ernakkulam), Napatya in Muzhikulam (Aluwa), Ammanur Chachu Chakyar Gurukulam (Irinjalakuda), Manimadhavachakyar Smaraka Gurukulam (Killikkurussimangalam) und das Smaraka Kalapitam (Painkulam)" (Bindu 2013: 235).

Moser (2008: 72) betrachtet das Ammanur Chachu Chakyar Gurukulam in Verbindung mit Natana Kairali, das Kalamandalam und das Zentrum Margi als "große" Institutionen, die an den jeweiligen Traditionen der Mentoren festhalten und die jeweils eigene Tradition als vielversprechendste propagieren.

Im Rahmen meiner Feldforschungen erhielt ich den Eindruck, dass jedes Zentrum für sich individuellen Entwicklungen folgt, die nicht nur eigene Stile der Performance, eigene Publikationen und Unterrichtsmethoden umfassen, sondern auch unterschiedliche Vorgehensweisen im Marketing und bei der Vernetzung mit anderen Institutionen und SponsorInnen haben.

Geschlecht und Ausbildungsniveau beeinflussen die Relationen der *milāvu*-SchülerInnen zu *kūṭiyāṭṭam*-DarstellerInnen im Kerala Kalamandalam auf folgende Weise: Der Internatsunterricht findet in geschlechtlich getrennten *kalaris* (Trainingsräumen) statt. Die achtjährige Ausbildung endet mit dem Titel B. A., der bei Interesse in zwei weiteren Jahren zum M. A. erweitert werden kann (Gramaprakasan 2007: 5 f.). Neue *milāvu*-Schüler bezeichnen ihre *milāvu*- und ihre *kūṭiyāṭṭam*-Mitschüler als "Brüder", wobei noch zwischen "Bruder" und "älterem Bruder" unterschieden wird. *Kūṭiyāṭṭam*-Schülerinnen werden als "Schwestern" angesprochen, ihre männlichen

Lehrer als “Väter” und die *kūṭiyāṭṭam*-Lehrerinnen als “teacher”. *Milāvu*-Schüler nehmen erst ab einem spezifischen Perfektionsgrad ihrer Spielkunst bzw. dem ersten Bühnenauftritt (*arrangetam*) nach drei Ausbildungsjahren an gemeinsamen Proben mit *kūṭiyāṭṭam*-SchülerInnen teil, die im *kūṭampalam* stattfinden (Bindu 2013: 245).

Die Aufgaben der *milāvu*-Perkussionisten im performativen Kontext umfassen nicht nur die Invokation der Gottheiten und Kräfte zu Beginn der Performance, die rhythmische Aufrechterhaltung des *tāla* und die fein abgestimmte Begleitung aller Expressionen der DarstellerInnen, sondern auch eine ganze Palette von Nebentätigkeiten, die hier kurz aufgezählt werden sollen: Spannung und Aufbau der *milāvu*, die Reinigung der *viḷakku* (Öllampe) für Garderobe und Bühne, das Entzünden und Nachfüllen derselben, Hilfestellung bei der Kostümierung der DarstellerInnen sowie die Ankündigung des jeweiligen Stückes vor dem Beginn der Darstellung. Innerhalb der Klasse erfüllen *milāvu*-Schüler noch weitere Aufgaben, wie Massage des Lehrers, die Wartung der *abhyasakuṭṭis*, Auflegen und Wegräumen der Reismatten, Einladen des Bühnenequipments in das Tourenfahrzeug, kleine Einkäufe, Pflücken von Blumen für die Dekoration der Bühne u. ä. (Bindu 2013: 248 f.).

Abgesehen von diesen Aufgaben sind Nampyār- bzw. *milāvu*-Perkussionisten zur Aufführung von *padhakam* verpflichtet: Laut Gramaprakasan (2007: 12 f.) bezeichnet *padhakam* eine Art des Geschichtenerzählens, die von den Nampyār im Unterschied zur Soloerzählung des *cākyār kūṭtu* entwickelt worden war und bei Tempel-Festivals außerhalb des *kūṭampalam* aufgeführt wird.

### 3) MusikerInnen

Die Beziehungen der *milāvu*-Perkussionisten zu weiteren MusikerInnen im Kontext des *kūṭiyāṭṭam* können nach ihren Relationen innerhalb des *kalari* und im Kontext der Performance differenziert werden. Innerhalb des “*Milāvu Kalari*” funktionieren Unterricht, Aufgabenverteilung und Sitzordnung beim praktischen Training nach einem – vom Grad der Ausbildung abhängigen – hierarchischen System. Neue Schüler nehmen nach der Initiation ihren Platz auf der Reismatte in größter Entfernung zum ältesten Schüler ein. Sie werden von den älteren Schülern angeleitet, ein selbstständiges Leben abseits vom Elternhaus zu führen und alle für die *milāvu*-Kunst notwendigen Tätigkeiten zu verrichten. Der gemeinsame Alltag mit den älteren Schülern bietet ihnen ein neues Zuhause sowie die nötige

Geborgenheit, um die Härte der Ausbildung abseits des Elternhauses zu ertragen (Bindu 2013: 251).

Im Kontext der Performance reagiert auf die DarstellerInnen jener *milāvu*-Perkussionist, der mehr Spielerfahrung mitbringt, während ein zweiter Spieler gemeinsam mit den *kuḷitālam* (Zimbel)-Spielerinnen den *tāla* aufrechthält. Die Perkussionisten müssen den Inhalt und Ablauf einer Darstellung bereits kennen, um auf die Darstellung und deren Unterbrechung durch die Intonation von Sanskrit-Versen reagieren zu können. Sofern dargestellte Akte aus bestimmten Sanskrit-Dramen noch nicht in der Klasse unterrichtet wurden, werden vor einem Auftritt *Kramadīpika* (Handbuch für den Ablauf) ausgetauscht. *Ṭakka* Perkussionisten erfüllen im performativen Kontext lediglich die Aufgabe zur klanglichen Gesamtatmosphäre durch Improvisation beizutragen (Bindu 2013: 254).

### 4) *Milāvu*

Die Beziehung der Perkussionisten zur *milāvu* beginnt mit der Initiation, die nach einer rituellen Reinigung die Aufnahme in den spirituellen Kreis der Gurus, *devas* und der *milāvu*-Perkussionisten bedeutet. Durch die Erzählung der Mythologie des Instrumentes und die Gebete an *devas* und an den als “timekeeper” im Instrument wohnenden Nandikeshwaran erhalten auch profane Ausführungen der *milāvu* sakrale Bedeutung, die Ehrfurcht und besonderen Respekt gebietet. Die ersten Instrumente, mit denen *milāvu*-SchülerInnen durch den Lehrer in Berührung gebracht werden, sind die Übungstrommeln (*abhyasakuṭṭikkal*) aus dem Holz des Jackfruchtbaums. *Abhyasakuṭṭikkal* bedeutet aus dem Malayalam übersetzt “Übungskinder”. Mit derselben liebevollen Umsicht und Hingabe, mit der Kinder behandelt werden, pflegen *milāvu*-SchülerInnen die Instrumente (Bindu 2013: 167) des Kerala Kalamandalam, die ihnen während der Ausbildung zur Verfügung gestellt werden.

Das *arrangetam*, die zeremonielle erste Aufführung nach drei Jahren Unterricht, bei der SchülerInnen mit großen kupfernen *milāvus* vor Publikum im *kūṭampalam* spielen, bedeutet einen Meilenstein in ihrer Ausbildung als professionelle Perkussionisten. Die Lehrer erhalten Ehrungen, Geschenke und Gebete von SchülerInnen sowie deren Eltern im “Green Room” hinter der Bühne, bevor die SchülerInnen zum ersten Mal die Bühne mit der rhythmischen Invokation *milāvoccappettuttal* von den Dämonen befreien. Damit werden nicht nur die *devas* für die folgende Performance eingeladen, sondern es wird auch eine besondere Art energetischer Ver-





**Abb. 5:** K. Sajith Vijayan, 2007  
(Foto: © Karin Bindu).

bindung zwischen Perkussionisten, dem Instrument, den *devas* und auch den DarstellerInnen aufgebaut. Sobald eine DarstellerIn die Bühne betritt, führt diese mit dem Gesicht zur *milāvu* gewandt hinter dem Vorhang eine rituelle Schrittfolge durch, die *marayilkriya* genannt wird, wie auch Moser (2008: 88) erwähnte. Dabei wird von der *milāvu* durch das Spiel der Perkussionisten Kraft auf die DarstellerInnen übertragen.

Während aller weiteren Ausbildungsjahre sind *milāvu*-SchülerInnen, wie bereits angedeutet, für die Wartung und Pflege der Instrumente des Kerala Kalamandalam zuständig. Erst nach dem Abschluss legen sich AbsolventInnen eigene Instrumente zu, die meistens wegen des leichteren Transports eine mittlere Größe aufweisen.

Sakrale *milāvus*, die als *brahmacari* (Schüler Brahmas) (Bindu 2013: 168) betrachtet werden, dürfen nach wie vor nur von Mitgliedern der Nampyār-Kaste gespielt werden und residieren im *kūt-tampalam* der jeweiligen Tempel. Bei der Weihe einer neuen sakralen *milāvu* fungiert ein Nampyār als Assistent des Priesters. Durch das erstmalige Spiel wird durch den Nampyār der im Instrument residierende Nandikeshwaran im Sinne der Familientradition erweckt.

In Bezug auf die *milāvu*-Perkussionisten des Kerala Kalamandalam bedeutet diese Phase eine neue Art und Weise der Entwicklung und Kommunikationsmöglichkeit ihrer Kunst. So sind beispielsweise *milāvu*-AbsolventInnen nicht nur in einer Facebook-Gruppe vereint sowie auch als Einzelperso-

nen digital vernetzt, sondern neueste Fotos und Videos von Performances werden im Cyberspace gepostet (Sopana Sangeetham 2009; Mizhavu 2009; mit Ashan K. Eswaranunni und K. Sajith Vijayan in jungen Jahren). Einige *milāvu*-Spieler nehmen weltweit an Roysten Abels Show “The Kitchen” (Abel 2013) teil, deren Kulisse aus einem hohen Stahlgerüst eine halbierte *milāvu* mit mehreren Ebenen darstellt, auf denen die Perkussionisten spielen.

Mein Weg als *milāvu*-Schülerin von K. Eswaranunni begann 2005 mit einem dreimonatigen Aufenthalt in der *milāvu*-Klasse in Begleitung meiner beiden Kinder, dem im Folgejahr ein weiterer Monat sowie mehrere Kurzaufenthalte bis 2012 folgten. Durch den Fokus meiner Forschungsarbeit habe ich mich auf das Erlernen der sieben *tālas* konzentriert. Aufgrund der physischen Anstrengung, die das Spiel der *milāvu* mit sich bringt, und wegen meiner musikalischen Vielfalt an Perkussionsinstrumenten diverser Kulturen, habe ich beschlossen, den Weg als *milāvu*-Spielerin derzeit nicht fortzusetzen. Dennoch fühle ich mich nach wie vor mit meinem *accan* und den Brüdern der *milāvu*-Abteilung des Kerala Kalamandalam im Herzen und in der hinduistischen Spiritualität verbunden. Mit dem nun folgenden Gebet an die Gottheiten, das Teil meiner Initiationszeremonie war (Bindu 2013: 15), bedanke ich mich für eine lehrreiche Zeit am Kerala Kalamandalam:

*Mahaa ganapatee nama*

Großer Ganapathi/Ganesh sei begrüßt

*Saraswatiyee nama*  
Sarasvati sei begrüßt  
*Gurawee nama*  
Gurus seid begrüßt  
*Dakshinaamuurttayee nama*  
nach Osten schauender Shiva sei begrüßt  
*Nandi keshwaraaya nama*  
Nandi Geshwara – Shivas Vehikel sei begrüßt

itage in Kerala, India. Philadelphia: University of Pennsylvania. [Unpubl. Diss. in Folklore and Anthropology]

*Mizhavu*

2009 Mizhavu. Part 2 (19.01.2009). YouTube Video. <[https://www.youtube.com/watch?feature=player\\_detailpage&v=MAeSxLLpkyY](https://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=MAeSxLLpkyY)> [18.12.2015]

**Moser, Heike**

2008 *Naññiyār-Kūttu*. Ein Teilaspekt des Sanskrittheaterkomplexes *Kūṭiyāṭṭam*. Historische Entwicklung und performative Textumsetzung. Wiesbaden: Harrassowitz. (Drama und Theater in Südasien, 6)

**Nagarajan, Saraswathy**

2014 Saraswathy Nagarajan: Interview mit *Milāvu* Meister K. Eswaranunni. *The Hindu* (30.01.2014) <<http://www.thehindu.com/features/friday-review/kalamandalam-unnikrishnan-nambiar-maestro-of-the-mizhavu/article6241122.ece>> [12.11.2014]

**Nair, Appukkuttan**

1995 The Art of *Kūṭiyāṭṭam*. *Sangeet Natak Akademi Journal* (Special Issue: *Kūṭiyāṭṭam*) 111–114: 12–32.

**Nambiar, P. K. Naranayan**

1995 Rhythm and Music. *Sangeet Natak Akademi Journal* (Special Issue: *Kūṭiyāṭṭam*) 111–114: 101–112.  
2005 *Milāvu Nampyārūde Kramadipika*. Killimangalam: Mani Madhava Chakyar Smaraka Gurukulam.

**Panchal, Goverdhan**

1981 *Koottampalam* Sanskrit Stage of Kerala. In: H. K. Ranganath (ed.), *Sangeet Natak*. Silver Jubilee Volume. (A Compilation of Articles on Music, Aesthetics, Dance, and Drama); pp. 131–136. Delhi: Sangeet Natak Akademi.  
1984 *Kūttampalam* and *Kūṭiyāṭṭam*. A Study of the Traditional Theatre for the Sanskrit Drama of Kerala. New Delhi: Sangeet Natak Akademi.  
1994 In the Land of the Three Kingdoms. In: M. Sarabhai (ed.); pp. 10–16.

**Paniker, Mani**

2005 *Nangiar Koothu*. In: G. S. Paul (ed.); pp. 35–41.

**Paniker, Nirmala**

1992 *Nangiar Koothu*. The Classic Dance-Theatre of the Nangiar-s. Irinjalakuda: Natana Kairali.

**Paul, George S. (ed.)**

2005 The Heritage. Preserving the Age Old Sanskrit Theatre. Kerala: Ammannur Chachu Chakyar Smaraka Gurukulam.

**Paulose, Karakkatti G.**

1998 Introduction to *Kūṭiyāṭṭam*. The Living Tradition of Ancient Theatre. Kalady: Sankaracharya University of Sanskrit.  
2003 Improvisations in Ancient Theatre. (Text and Performance Mardi Madhu.) Tripunithura: International Centre for Kutiyattam.  
2006 *Kūṭiyāṭṭam* Theatre. The Earliest Living Tradition. Kottayam: D. C. Books.

**Pisharoty, K. P. Narayana**

1994 Koothu and Kootiattam. In: M. Sarabhai (ed.); pp. 100–113.

**Rajagopalan, L. S.**

1995 Music in Kutiyattam. *Sangeet Natak Akademi Journal* (Special Issue: *Kūṭiyāṭṭam*) 111–114: 112–122.  
2005 The Mizhavu. In: G. S. Paul (ed.); pp. 29–34.

**References Cited**

**Abel, Roysten**

2013 The Kitchen. Film. <<http://www.roystenabel.com/kitchen.html>> [18.12.2015]

**Bharatamuni**

n. d. The Nāṭya Śāstra of Bharatamuni. <<https://archive.org/details/NatyaShastraOfBharataMuniVolume1>> and <<https://archive.org/details/NatyaShastraOfBharataMuniVolume2>> [25.08.2016]

**Bindu, Karin**

2013 Percussion Art Forms. Aspekte der Produktion und Kommunikation südindischer *Talas* im *Kūṭiyāṭṭam*. Wien: Lit Verlag. (Musikethnologie, 8)

**Bolland, David**

1996 A Guide to Kathakali. With the Stories of 35 Plays. New Delhi: Sterling Publishers.

**Chakyar, Mani Madhava**

1995 *Vachikabhinaya*. *Sangeet Natak Akademi Journal* (Special Issue: *Kūṭiyāṭṭam*) 111–114: 74–89.

**Chelladurai, P. T.**

1991 The Splendour of South Indian Music. Dindigul: Vaigara.

**Deva, B. Chaitanya**

2000 Musical Instruments of India. Their History and Development. New Delhi: Munshiram Manoharlal Publishers.

**Eswaranunni, Kalamandalam**

2010 *Milāvoli*. Cheruthuruthy: Sreevidya Publications.

**Gopal, Shreejayanthi**

2004 *Mridangam*. An Indian Classical Percussion Drum. Delhi: B. R. Rhythms.

**Gramaprakasan, N. R.**

2007 *Kūṭiyāṭṭam*. Symphony of Dance, Theatre, and Music. Cheruthuruthy: Kerala Kalamandalam. (Kalamandalam Series, 13)

**Gupta, S.**

2003 The Nāṭya Śāstra of Bharatamuni. Delhi: Sri Satguru Publications, Chawla Offset Press. (Raga Nrtya Series, 2) [Reprint]

**Kasliwal, Suneera**

2004 Classical Musical Instruments. New Delhi: Rupa.

**Kautilya**

1992 Arthasastra. Hg. und übersetzt von L. N. Rangarajan. New Delhi: Penguin Books India.

**Lowthorp, Leah K.**

2013 Scenarios of Endangered Culture, Shifting Cosmopolitanisms. Kutiyattam and Unesco Intangible Cultural Her-

*Rhapsody of Beats*

2007 Rhapsody of Beats. Kerala: Invis Multimedia. [DVD]

**Sachs, Curt**

1923 Die Musikinstrumente Indiens und Indonesiens. Zugleich eine Einführung in die Instrumentenkunde. Berlin: Vereinigung Wissenschaftlicher Verleger Walter de Gruyter. [2. Aufl.]

**Sambamoorthy, Pichu**

1960 History of Indian Music. Madras: The Indian Music Publishing House.

**Sangeet Acharya, R.A. V.**

1956 Musical Instruments of India. History & and Development. New Delhi: Pankaj Publications.

**Sarabhai, Mallika (ed.)**

1994 Performing Arts of Kerala. (Photographed by Pankaj Shah.) Ahmedabad: Mapin Publishing.

*Sopana Sangeetham*

2009 Sopana Sangeetham Mizhavu Kalamandalam Ratheesh Bhas Harigovindan. YouTube Video. <[https://www.youtube.com/watch?feature=player\\_detailpage&v=eVqchUmtudU](https://www.youtube.com/watch?feature=player_detailpage&v=eVqchUmtudU)> [18. 12. 2015]

**Sowle, John Steven**

1982 The Traditions, Training, and Performance of Kūṭiyāṭṭam,

Sanskrit Drama in South India. Berkeley. [Unpubl. PhD Thesis; University of California]

**Steinmann, Ralph Marc**

1986 Guru-Śiṣya-Sambandha. Das Meister-Schüler-Verhältnis im traditionellen und modernen Hinduismus. Stuttgart: Steiner Verlag Wiesbaden. (Beiträge zur Südasiensforschung, Südasiens-Institut Universität Heidelberg, 109)

**Suresh, Vidya Bhavani**

2003 Navarasas in Bharatanatyam. Chennai: Skanda Publication. (Demystifying Fine Arts, 14)

**Unni, Narayanan P.**

1977 Sanskrit Dramas of Kulasekhara. A Study. Trivandrum: Kerala Historical Society.

**Venu, Gopal Nair**

1989 Production of a Play in Kūṭiyāṭṭam. Irinjalakuda: Natanakairali. (Documentation of Kūṭiyāṭṭam Series, 1)

2002 Into the World of Kutiyattam. With the Legendary Ammannur Madhavachakyar. Kerala: Natana Kairali.

2005 Kūṭiyāṭṭam. The Classical Sanskrit Theatre. In: G. S. Paul (ed.); pp. 5–11.

**Venugopalan, P.**

2007 Kutiyattam Register. Thiruvananthapuram: Margi.