

Sonderdruck

ZEITSCHRIFT FÜR ETHNOLOGIE, BAND 113, Heft 2, Berlin 1988

kōlam

Form, Technik und Verwendung einer im Wandel begriffenen
rituellen Volkskunst Tamilnadus

Von
Ralph M. Steinmann

In den Volkskünsten¹ aller Kulturen dauert ältestes Kulturgut fort. Aus bekannten geographischen und historischen Gründen hat im indischen Subkontinent das Tamil-Volk viele Elemente vergangener Kulturepochen der hinduistischen Tradition am reinsten bewahrt. Seine *kōlam*-Kunst, eine vornehmlich von Frauen ausgeübte Art der Bodenzeichnung, eignet sich für das Studium traditioneller Vorstellungen und Bräuche in besonderem Maße, da sie zumindest auf dem Land noch immer elementarer Bestandteil des täglichen Lebensablaufes darstellt. Diesbezüglich wollen wir mit deren Darstellung einen Beitrag zum Verständnis der fundamentalen Kontinuität traditioneller Vorstellungen, Zeichen und Muster in der südindischen Kleinstadt- und Dorfkultur leisten. In Anbetracht dessen, daß die *kōlam*-Kunst — ebenso wie ihr verwandte Künste (siehe unten) — im Westen wenig bekannt ist, soll hier ein möglichst breitgefächertes Einblick in ihr sowohl thematisch als auch formal unerschöpfliches Spektrum gegeben werden. Zunächst wird in die Formenvielfalt und zugrundeliegende Symbolik eingeführt, und, daran anknüpfend, Material und Technik bzw. der praktische Kunstvorgang selber erörtert. In einem zweiten Abschnitt wird versucht, im Rahmen der Verwendung der Kunst ursprüngliche und noch bewußte Sinnzusammenhänge aufzuzeigen und damit den Wesenskern des *kōlam* aufzuspüren. Abschließend soll die Kunst sodann vor allem unter ökologischen und soziologischen Aspekten auf Kriterien hin untersucht werden, welche in bezug auf ihre Überlebenschancen eine Zukunftsprognose zu stellen erlauben.

Das Zeichen- und Bildmaterial stammt aus einer im Jahre 1980 im North Arcot District in der Kleinstadt Tiruvannamalai und im dreiunddreißig Kilometer nördlich davon gelegenen Dorf Randam (Polur Taluka) durchgeführten Feldforschung und wurde aus Komparationsgründen durch einen Aufenthalt in Mylapore, einem traditionellen Stadtviertel von Madras, ergänzt. Hierbei ist anzumerken, daß mit Ausnahme jener von Mylapore (Fig. 9) allen Illustrationen, einschließlich der Zeichnungen, photographische Aufnahmen während dem dreitägigen *poṅkal*-Erntedank-

¹ Der vorliegende Aufsatz stellt die überarbeitete Fassung eines in Heidelberg (1985) und Bern (1986) gehaltenen Vortrages dar. Meinem Tamil-Lehrer, Herrn A. Dhamotharan, Ph. D., Universität Heidelberg, bin ich für wertvolle Hinweise und Ergänzungen dankbar. — Um Klarheit über die sprachliche Zuordnung von indischen Fachbegriffen zu gewährleisten, werden Sanskrit-Termini (Skt.) eigens gekennzeichnet. Mit Ausnahme von Kunstbezeichnungen, wie *āḥṛāṇā*, *muggu(lu)* etc., entstammen alle übrigen indischen Begriffe der Tamil-Sprache oder geben deren Transkriptionsform von Sanskrit-Ausdrücken wider.

fest zugrundeliegen. Dieser Umstand ist von ausschlaggebender Bedeutung für die künstlerische Bewertung — aber auch von Bedeutung für die Motivwahl —, da aus Anlaß dieses wichtigsten Volksfestes im Tamilland auf die sorgfältige, ideenreiche und thematisch passende Ausführung der *kōlam* besondere Aufmerksamkeit verwandt wird. Auch die inhaltlichen Ausführungen gehen zur Hauptsache auf persönliche Beobachtungen und mündliche Erhebungen im Feld zurück,² da nur wenige und schwer zugängliche Arbeiten über dieses Kunstschaffen vorliegen oder aber solche, welche verwandte Volkskünste zum Gegenstand haben.

Die Fokussierung auf Gegenwartsaspekte der *kōlam*-Kunst bedingt, daß in diesem Rahmen auf eine Diskussion ihrer historischen Ursprünge und (spärlichen) Zeugnisse in der klassischen Tamil- und Sanskritliteratur verzichtet werden muß. Immerhin sei vermerkt, daß der *kōlam*-Begriff in der Bedeutung von Bodenzeichnungen erst ab dem sechzehnten Jahrhundert belegt ist³ und die Kunst auch in Vatsyāyanas klassischer Liste der vierundsechzig *kalā* (Skt.) oder klassischen indischen Künste nicht explizit aufgeführt wird.⁴ Dieser Umstand bedeutet freilich nicht, daß diese Volkskunst deshalb jüngeren Ursprungs als das ins vierte bis sechste Jahrhundert datierte *Kāmasūtra* ist, oder daß sie der brahmanischen Hofkultur unbekannt gewesen wäre. Diese Tatsache gibt vielmehr zur Vermutung Anlaß, daß die Ursprünge der *kōlam*-Kunst in vor- oder außerarischen Kulturkreisen matriarchalischen Charakters⁵ zu suchen sind so wie ihre Haupterscheinungsform mit ältestem indischem Kulturgut in Zusammenhang gebracht werden kann.⁶ Der Umstand, daß auch von den übrigen indischen Regionen verwandte Kunsttraditionen bekannt sind — wie jene des *ālpanā* in Bengalen, des *jhetti* in Orissa, des *aripānā* (einschließlich der Wand- und Bodenmalerei der Mithila-Dörfer) in Bihar, des *sañjhi* in Uttar Pradesh,

des *mandana* in Madhya Pradesh und Rajasthan, des *sathiya* in Gujarat, des *rañgoli* bzw. *rañgavalli* auf dem Dekhan, des *aniyal* in Kerala und vor allem des *muggu(lu)* in Andhra Pradesh — belegt außerdem ihre ursprünglich panindische Verbreitung und weist neben verwandten Motiven und wiederkehrenden Symbolen auf einen gemeinsamen Ursprung dieser Kunstformen hin. Allen regionalen Ausformungen dieser Volkskunst scheint schließlich gemeinsam zu sein, daß sie (fast) ausschließlich von Frauen ausgeübt wird, in engem Zusammenhang mit der traditionellen Bauern- und Dorfkultur steht, und einen alten rituellen und magischen Charakter aufweist;⁷ zudem scheint als Material ursprünglich in den meisten Regionen Reis bzw. Reismehl gedient zu haben.

I

Erstrangiger Ort der Bodenzeichnungen ist der leicht erhöhte Treppenabsatz vor dem Hauseingang (Taf. I, 1, 2; III, 1 r. o.). An Festtagen schmücken die *kōlam* aber auch die Terrasse und den ganzen Vorplatz sowie die Böden im Hausinnern, vor allem in der Küche und vor dem Altar. Den *kōlam*-Begriff vorerst offen lassend, wollen wir anhand typischer Beispiele zunächst einen Überblick über die formalen Strukturen, die verwendete Symbolsprache und den Formenreichtum gewinnen.

Viele *kōlam* erscheinen auf den ersten Blick als äußerst komplexe geometrische Zeichengebilde (Taf. II, 1); in der Regel lassen sie sich jedoch auf ganz einfache Grundmuster und Symbolmotive reduzieren, welche mit ähnlichen oder anderen, ebenso einfachen Formen harmonisiert werden (Fig. 1). Mit anderen Worten: *kōlam* können als meist zentrische, von einem konkreten Motiv oder — und häufiger — von einem abstrakten Muster ausgehende oder geprägte Zeichengebilde beschrieben werden, welchen immer — sichtbare oder auch bloß gedachte — geometrische Grundformen zugrundeliegen, fast immer ein Vier-, Sechs- oder Achteck.^{7a} Als wichtigste Zeichenprinzipien sind Wiederholung, Proportion, Symmetrie und Zentrierung — zuweilen mit zentrifugaler Wirkung — zu erkennen, welche vielen *kōlam* einen kaleidoskopischen Charakter verleihen (z. B. Taf. V, 1). Einseitig gespiegelte Motive sind dagegen äußerst selten, ebenso dreieckige Grundmuster; noch seltener sind freie, ungeometrische Zeichnungen wie, zum Beispiel, eine brennende Öllampe (*kuttuvilakku*) oder ein Blumenbouquet. Unter den aufgezählten Zeichenprinzipien erscheint die Vervielfachung des Grund- oder Kernmusters als einfachstes und zugleich beliebtestes Mittel, um die optische Wirkung zu verstärken und verleiht auch ganz einfachen Formelementen und Motiven einen hohen dekorativen Wert und „Faszination“ (Fig. 2; Taf. II, 2). In bezug auf seinen Zeichencharakter kann das *kōlam* in seiner typischen und häufigsten „Schlingen“-Form (z. B. Fig. 3, 4, 9; Taf.

² Diesbezüglich bin ich vor allem meinen Hauptinformanten G. Ranganathan, Randam, R. Venkataraman, z. Zt. New Delhi, und G. Krishnamoorthy, Ph. D., Madras, für ihre bereitwillige Auskunft zu Dank verpflichtet. Bei der gebotenen Zurückhaltung und natürlichen Scheu indischer Frauen auf dem Land erwies es sich als schwierig, längere Gespräche mit *kōlam*-Künstlerinnen selbst zu führen.

³ Im Kuravañci *Matuvai Miñāciyammai Kuram* 25 (*Tamil Lexicon*, vol. II [1928], 1195).

⁴ *tañḍula-kusuma-vali*-(bzw. *bali*-)*vikārāḥ* (I.3.15; 6. *kalā*) und auch der diesbezügliche Kommentar des Yaśodhara wird von R. Schmidt (*Das Kāmasūtra des Vatsyāyana*, Schmden 1915, 44, 46) zu frei mit „Verfertigen mannigfacher Linien aus Reis und Blumen“ bzw. mit „Darstellung mannigfaltiger Streifen aus ganzen Reiskörnern von verschiedenen Farben . . .“ übersetzt (unsere Kursivschrift). Vgl. aber *ālekhyā* (4. *kalā*), „Malerei, Bild“, und vor allem *dhūli-citra*, „Staub-Bild“, das im späten *Nārada Śilpaśāstra* als eine von drei Formen des *bhauma-citra*, „Bild auf dem Boden“, erwähnt wird (Archana o. J., 79).

⁵ Siehe die Ursprungsthese bei Archana (a. a. O., 7, 84 ff.), die das (*pulli-k*)*kōlam* mit Punkt (*pulli*; Skt. *bindu*) und Schlange bzw. mit Fruchtbarkeit, Tod und Wiedergeburt in Verbindung bringt, das heißt mit Phänomenen, welche seit archaischer Zeit mit der Rolle der Frau und Mutterkulten eng zusammenhängen.

⁶ Das Ornament eines Kupfertäfelchens aus Mohenjo-daro, zum Beispiel, zeigt auffallende Affinitäten zum „Schlingen“-*kōlam* (Abb. in Allchin 1968, 312; vgl. Bhavnani 1974, 45). Layard (1937) bringt die Kunst sogar mit vorhistorischen megalithischen Kulturen in Verbindung, wogegen Siromoney (1978, 9, 11) ihren Ursprung ins hinduistische Hochmittelalter verlegen möchte: „It is quite likely that many of the designs originate from silken or coloured cord decorations fitted on wooden pillars during the Vijayanagar period which is famous for elaborate ornamentation“. Die divergenten Ursprungsthese und Interpretationsversuche hängen zweifellos mit der heute überaus komplexen Erscheinungsform der Kunst zusammen, in welche älteste und jüngere Symbole und Motive verschiedener Kulturstufen und Zeitepochen eingeflossen sind.

⁷ Mode 1973, 223.

^{7a} Die mathematischen Gesetzmäßigkeiten der *kōlam* sind von Gift Siromoney, Vorsteher des Departments für Statistik am Madras Christian College, und seinen Mitarbeitern theoretisch und experimentell untersucht und in Analogie zur eindimensionalen Grammatik von Noam Chomsky für die Formulierung von zweidimensionalen Grammatiken bzw. von formalen Bild-Sprachen ausgewertet worden (zur Einführung siehe Siromoney 1978, 12 ff., und 1986, jeweils mit weiterführender Lit.).

II.1) als ein aus einer einzigen durchgehenden Linie oder aus kunstvoll ineinander verschlungenen oder kombinierten Formen bestehendes, meist eingerahmtes Zeichenmuster definiert werden, wobei ihm in bezug auf Größe bzw. Vervielfachung und Ausschmückung seines Grundmusters nur durch den Ort seiner Anwendung Grenzen gesetzt sind. Diese formale Definition wird durch Bodenzeichnungen verdeutlicht, die aus einer einzigen, sich nicht kreuzenden Linie bestehen (Taf. III, 1).

In bezug auf den Symbolcharakter der „Schlingen“-*kōlam* lassen strukturell identische Bodenzeichnungen aus anderen Gegenden Tamilnadus sowie aus Karnataka und Kerala, welche in einem Schlangenkopf, in Schlangenköpfen oder Schlangenhäuben enden,⁸ keinen Zweifel daran aufkommen, daß sie als Schlangen-*kōlam* zu deuten sind, auch wenn ihre Symbolik landläufig verloren gegangen ist. Die heute weithin verborgene bzw. unbewußte Schlangensymbolik dieser Art von Bodenzeichnungen wird ferner durch ikonographische Darstellungen von *nāga* (Skt.) in Tempeln und den in Südindien nach wie vor überaus populären *nāga*-Kult in Form der Schlangensteine (*nāka-k-kal*) nahegelegt, welche überall unter heiligen Bäumen, insbesondere unter dem *pippala* bzw. *āsvattha* (Skt.; *Ficus Religiosa*) und *nīm* bzw. *nimba* (Skt.; *Melia Azadirachta*), bei Tempelteichen und in Tempelhainen anzutreffen sind. In Übereinstimmung mit der ausgeprägten Fruchtbarkeitssymbolik der Schlange sind es meist kinderlose Frauen, welche das Gelübde ablegen, bei Empfängnis einen *nāga*-Stein aufzustellen — bezeichnenderweise solche mit einem kopulierenden Schlangenpaar, welches angeblich eine *Kṛṣṇa*-Figur umschließt, doch zugleich Bezug auf den Wunsch nach Nachkommenschaft haben dürfte (Taf. III, 2).⁹ Wie wir noch sehen werden, scheint allerdings im Zusammenhang der Verwendung des Schlangensymbols in der *kōlam*-Kunst zumindest ursprünglich auch dessen magisch-apotropäischer Charakter eine wesentliche Rolle gespielt zu haben. Aufgrund ihrer polyvalenten Eigenschaften wird die Schlange ja nicht nur mit Fruchtbarkeit und Heilung, Leben, Wiedergeburt und Unsterblichkeit assoziiert, sondern ebenso mit Krankheit, Tod und Zerstörung und in dieser Eigenschaft als Schutzgöttheit angerufen.¹⁰ — Unter den konkret dargestellten Tiermotiven sind Vögel und Schmetterlinge, der Fisch (Fig. 10), die Schildkröte und die Schnecke sowie der Pfau (Taf. IV, 1) am beliebtesten. Der Pfau (*mayil*) — um ein typisches Beispiel der Tier-symbolik der *kōlam*-Kunst herauszugreifen — ist bekanntlich das Reittier und theriomorphe Gestalt Skandas bzw. Subrahmanyas, des jungen überaus volkstümlichen Kriegsgottes der Tamilen. Er gilt als besonders wirksam gegen Gift so wie seine Gegenwart — und schon seine Federn — vor dem bösen Blick schützen sollen.

Noch häufiger wiederkehrende Motive sind bedeutungsträchtige Sinnzeichen wie der Sechsstern, der meistens mit Verbindungslinien, das heißt mit Hagal-Rune,

einem germanischen Schriftzeichen und Zeugungssymbol,¹¹ dargestellt wird (Fig. 1, 7; Taf. V.2); die Lotusblüte, Hauptattribut Lakṣmīs, Viṣṇus und Brahmās, den welterschöpfenden und welterhaltenden Hauptgottheiten, und damit Symbol universaler, kosmischer Lebenskraft, der Reinheit und Entfaltung des göttlichen Bewußtseins — oft aus dem Sechsstern hervorgehend (Fig. 5) oder durch diesen selbst dargestellt; und ausgesprochen häufig und in unzähligen Variationen sichtbar der *svastika* (Skt.), ein altes, in vielen Kulturen verbreitetes „glücksverheißendes Zeichen oder Objekt“ in Gestalt eines links- oder rechtsgewendeten Hakenkreuzes, das als universales Sonnen- und Fruchtbarkeitssymbol gilt (Fig. 2, 6; Taf. IV, 2).¹²

Es würde zu weit führen, tiefer in den Symbolgehalt dieser und anderer universaler Motive der *kōlam*-Kunst einzudringen; genüge es festzuhalten, daß fast alle verwendeten Symbolmotive Zeichen der Fruchtbarkeit und Zeugung bzw. der kosmischen Lebenskraft und Regeneration sind und — unter Einschränkung der ambivalenten Schlangensymbolik — als „Symbole des Lebens“ ausgesprochen glückverheißenden Charakter tragen. Dieser lebensbejahende Wesenszug des *kōlam* kommt auch in der Wahl der rein dekorativen Formelemente zur immer neuen Ausgestaltung der Symbolmotive zum Ausdruck, unter welchen mit Blätterwerk gestaltete Blumenmotive neben den abstrakten Ornamenten der Umrahmungen freilich am häufigsten sind.

Zum Kunstvorgang selber ist zunächst nochmals zu betonen, daß es sich um eine Frauenkunst und zwar um eine von allen Frauen aller Schichten und Altersstufen ausgeübte Kunsttätigkeit handelt.¹³ Nichtsdestoweniger nimmt die ganze Gesellschaft regen Anteil an der Kunst, da sie der augenfälligste künstlerische Ausdruck des Volkes ist und für viele die einzige Möglichkeit bietet, ihren einfachen Häusern und Behausungen ein schmuckes, einladendes Aussehen zu geben.

Die Behendigkeit und Geschicklichkeit, mit welcher Frauen und heranwachsende Töchter selbst größere und kompliziertere *kōlam* zu legen pflegen, hängt mit dem Alltagscharakter dieser Kunst zusammen, die teils als erste Pflicht nach dem Aufstehen teils als letzte Tagesarbeit vor der Nachtruhe im Lebensrhythmus des Volkes verankert ist. Die Vorbereitungen beginnen in der Regel am Vorabend mit der Reinigung des Hauseinganges und Vorplatzes mit Wasser, der dann frühmorgens — oft noch bei Dunkelheit — mit wasserverdünntem Kuhdung (*cāṇi*) ausgestrichen

¹¹ Blachetta (o. J., 88) definiert die hagal-Rune im Sechsstern als Zeichen für „erfolgreiche Zeugung und damit auch für die Wiederkehr des Lebens“.

¹² Siehe Wilson 1973, e. g. 40–44, 186–190.

¹³ Eine Ausnahme stellt die kleine Volkseruppe der *vētivar* dar. Es sind Hermaphroditen bzw. männ-

wird.^{13a} Auf derart zubereiteten Böden kommt das *kōlam* besser zur Geltung und zeichnet sich durch größere Haftbarkeit aus als auf trockenem, staubigem Erdboden.

Als Material dient weißes, seltener gefärbtes Steinpulver oder Reismehl (*arici-māvu*). Bei den gewaltig gestiegenen Preisen für Reis wird heutzutage Reismehl kaum mehr¹⁴ oder bloß für kleine *kōlam* im Hausinnern verwendet. Das Material für die großflächigen Bodenzeichnungen vor dem Haus wird in der Regel aus einem manchenorts in der Natur vorhandenen oder billig käuflichen weißen Quarz-Gestein (*kōla-māvu-k-kal*, „Stein des *kōlam*-Pulvers“)¹⁵ gewonnen, welches im Haus in einer anderen als für die Reismahlung bestimmten Vertiefung (*ural*) mit einem Eisenstab (*kaṭappārai*) zerkleinert und pulverisiert wird.¹⁶ In mehrstöckigen, modernen Häusern in urbanen Einzugsgebieten wird auch weiße Kreide eingesetzt.¹⁷ In Verbindung mit Götterkulturen und Riten scheint dagegen in früherer Zeit *vibhūti* (Skt.) bzw. konsekrierte Asche vorgezogen worden zu sein.¹⁸

Bei der Anlage von mehreren *kōlam* an Festtagen wird als erstes die Unterteilung des Vorplatzes, sodann die Umrahmung der geplanten *kōlam* vorgenommen — zweifellos zwecks Eingrenzung eines rituell reinen Bereichs bzw. Ausgrenzung unerwünschter, negativer Einflüsse. Darauf wird je nach Größe und Motiv des vorgestellten *kōlam* ein feinerer oder gröberer Punkteraster in entsprechendem geometrischem Grundriß gesetzt, der beim Legen des *kōlam* als fester Anhaltspunkt dient. Ich bezeichne den Kunstvorgang absichtlich mit „setzen“ und „legen“, da — wie schon der Tamil-Ausdruck *kōlam-pōtu*, „ein *kōlam* legen bzw. setzen“, verdeutlicht — es sich nicht um einen eigentlichen Zeichen- oder Malvorgang handelt. Die einfache oder häufig doppelte Linienführung kommt durch das Herabrieseln des Pulvers oder Mehls zwischen Zeige- und Mittelfinger bzw. zwischen Mittel- und Ringfinger zustande, welches mit dem Daumen so dosiert wird, daß die Doppellinienführung

gleichförmig verläuft. Vom Grundmotiv im Zentrum ausgehend, von welchem aus das *kōlam* immer zu betrachten und zu verstehen ist, werden allfällige Verbindungslinien zu anderen, peripheren Formelementen gezogen und schließlich mehr oder weniger detaillierte Ausschmückungen vorgenommen (Fig. 7). Je größer und komplizierter ein Kunstwerk geplant wird, um so größere Bedeutung kommt dem Punkteraster zu, der ohne Hilfsmittel gesetzt wird, bei einfacheren, alltäglichen Dessin aber oft weggelassen und von geschickteren Künstlerinnen auch bei anspruchsvolleren Motiven entbehrt wird. Die in dieser gängigsten Technik gelegten Bodenzeichnungen werden daher allgemein *pulli-k-kōlam*, „Punkte-*kōlam*“, genannt, von welchem das „Linien-*kōlam*“ (Taf. III, 1)¹⁹ und „Streifen-“ bzw. *kōtu-k-kōlam* unterschieden werden kann. Letzteres wird bei Festanlässen in der Form von alternierenden roten und weißen Streifen — den Farben der Muttergottheit bzw. des Lichts und der Reinheit²⁰ — auf Hauswände (Taf. I, 1) und die Außenmauern von Tempeln aufgetragen. (Andere Formprinzipien und Techniken wie das *saptasvara*-[Skt.] bzw. *icai-k-kōlam*, „Musik-*kōlam*“, welches mit den sieben Grundtönen synchronisiert wird,²¹ sowie das *nīrmēr*- bzw. *nīrukkuṭ-kōlam*, „*kōlam* auf bzw. in Wasser“, auch *punal-ōviyam*, „Wasser-Bild“, genannt, und sogar auf einer Platte über dem Feuer gelegte *kōlam*²² scheinen hingegen jüngeren Datums zu sein und werden nur ganz vereinzelt kultiviert.) Abschließend werden die Umrahmungen mit einer aus rotbraunen Verwitterungsböden (*kāvi-k-kal*) gewonnenen Paste (*cemman*) mit Hilfe eines Stofflumpens oder kleinen Schwammes zwecks verstärkter Kontrastierung nochmals nachgezogen (z. B. Taf. II, 1) oder seltener das *kōlam* selbst schattierend akzentuiert. Andere Künstlerinnen versuchen ihren *kōlam* mit unterschiedlichem Erfolg durch vierfache Doppellinienführung, durch Kombination von einfacher und doppelter Linienführung oder durch „Schraffierung“ einzelner Flächen (Taf. V, 1) erhöhte Wirkung zu verleihen.

Auf den harten Erd-, Zement- und Steinböden des Treppenabsatzes, der Türschwelle und im Hausinnern, auf welchen Pulver schlecht haftet, wird dieses mit Wasser zu einer flüssigen Paste angemacht und das *kōlam*, ähnlich wie bei den rotbraunen, nassen Umrandungen, mit der Hand in der Haltung und Funktion einer Füllfeder gemalt. Da diese Füllfedertechnik eine raschere Linienführung erfordert, aber auch erlaubt, fallen in dieser nassen Technik „gemalte“ *pulli-k-kōlam* gemeinhin geometrisch weniger vollkommen, dafür schwungvoller und freier aus (Taf. II, 1); zudem sind sie haltbarer als die binnen Stunden zertretenen *kōlam* aus Pulver (*mā[vu]-k-kōlam*). Andererseits hat diese Technik die bekannten Abnutzungserscheinungen der betreffenden Fingernägel zur Folge.

In jüngerer Zeit erfreuen sich Schablonen und vor allem nach einem beliebten Motiv perforierte Rollen (*kōla-māvu-k-karaṇṭakkar*) großer Beliebtheit. Sie werden

^{13a} Siromoney (1978, 11) vermerkt unter implizitem Verweis auf das oben (Anm. 3) erwähnte *Kuṛavañci* (v. 6), daß der Erdboden nach literarischen Beschreibungen mit einer Paste aus *kuṅkumam* (rotgefärbtes Gelbwurzpulver), Sandelholz (*cantānam*: *Sirium Myrtifolium*) und Zibet (*puṇuku* bzw. *puluku*) geglättet wurde. Diese Materialien werden u. a. auch für die Zeichnung oder Präparierung des Untergrundes bestimmter *yantras* verwendet (siehe den Anhang [*prayoga*] in Subrahmanya Sastri und Srinivasa Ayyangars Ausgabe und Übersetzung der *Saundaryalahari*: 1977, S. 262–285, e. g. *yantra* Nr. 8, 9, 18, 19, 58, 64, 68, 78, 82, 87).

¹⁴ A. Dhamotharan dagegen bezeugt für das Küstengebiet von Cidambaram, in dem der *kōlam*-Stein in der Natur nicht vorhanden ist, noch heute den regelmäßigen Gebrauch von Reismehl.

¹⁵ Die geologische Bestimmung des Steins und ebenso des Materials für *cemman* (siehe unten) verdanke ich H.-U. Schmutz (Fehraltorf, Schweiz).

¹⁶ Die Gewinnung von Reispulver wird folgendermaßen geschildert: Rohreis wird während fünfzehn Minuten in Wasser aufgeweicht und darauf im Schatten luftgetrocknet. Sodann wird er über dem Feuer angebraten und schließlich mit dem Stößel zermalm.

¹⁷ Vgl. Archana (a. a. O., 74 f.), wo auch der gelegentliche Gebrauch von gelöschtem Kalk aufgeführt wird.

¹⁸ Diehl (1956, 293), zum Beispiel, erwähnt ein für Sarasvatī mit *vibhūti* gezeichnetes *kōlam*. Auch für

nicht nur für die zeitaufwendigen Umrahmungen (Taf. IV, 1), sondern immer häufiger auch für die rasche und bequeme Legung der *kōlam* selbst verwendet und scheinen dekadenten Entwicklungen Flügel zu verleihen. Allerdings ist schon vor sechzig Jahren der verderbliche Einfluß von Schablonen und Musterformen beklagt worden,²³ ohne daß diese bis heute überhand genommen hätten. Bedenklich hingegen stimmt, daß sich der Gebrauch von technischen Hilfsmitteln nicht nur in der Kleinstadt Tiruvannamalai, sondern ebenso in abgelegenen Dörfern beobachten läßt, interessanterweise aber ausschließlich unter Kastenhindus, nicht jedoch unter den Unberührbaren, welche ohnehin vornehmlich die nasse Technik ausüben. Dem Linienprinzip und natürlichen Farbkontrast zu den rotbraunen Umrandungen einerseits und zum Erdboden andererseits laufen ebenso jene Tendenzen zuwider, welche Teile oder ganze *kōlam* flächenmäßig mit gefärbtem Pulver ausmalen und in die Richtung einer Bodenmalerei weisen.

II

Auf den ersten Blick erwecken viele *kōlam* den Eindruck, daß es sich bei diesem Kunstschaffen in erster Linie um eine Zierkunst handelt, die den hochentwickelten ästhetischen Sinn und das im Volk verwurzelte künstlerische Leben der indischen Tradition widerspiegelt. Auf den dekorativen Charakter dieser Kunst weist auch ihre Namensgebung hin. Das große *Tamil Lexicon*²⁴ gibt als erste Bedeutung für *kōlam* „beauty, gracefulness, handsomeness“ und als Synonym *alaku*, „Schönheit“. Nächste Bedeutungen sind „Farbe“ (Synonym: *nīram*); „Form, Gestalt, äußere oder allgemeine Erscheinung“ (*uruvam*); „Natur“ (*tanmai*) und „Kostüm wie es von Schauspielern getragen wird, passende Kleidung bzw. Verkleidung,²⁵ Aufmachung“²⁶ etc. Erst als weitere Bedeutungen werden „(Schmuck-)Ornament“ (*āparaṇam*); „(Aus-)Schmückung, Dekoration, Verzierung“ (*alaṅkāram*²⁷); und endlich „mit Reismehl, weißem Steinpulver etc. auf dem Boden, an Wänden oder auf Opfergefäßen gezeichnete Ornamentfiguren“ aufgeführt. Hierzu ist anzumerken, daß mir keine derartigen Wandmalereien begegnet sind, welche jedoch von Andhra Pradesh und anderen Regionen bekannt sind. Die Mitgift der Braut hingegen, welche auf dem Land zum meist aus Tontöpfen besteht, sowie Vorratsgefäße und seltener Opfergefäße werden in Tamilnadu auch heute noch besonders mit *kōlam* dekoriert.

Der ästhetische Grundbegriff der Schönheit ist im Tamilland eng mit traditionsgebundener Ordnung verbunden und gleichsam Inbegriff geordneter Verhältnisse: *ūr-kōlam-vātal*, zum Beispiel, bedeutet eine Dorfprozession in Reih und Glied, und

²³ Zum Beispiel von Jagadisa Ayyar (1925, 88).

²⁴ Vol. II (1928), 1195.

²⁵ Vgl. ein auf Sri Lanka unter diesem Namen aufgeführtes maskiertes Drama (*Encyclopaedia Britannica* vol. 17, 168 h).

alan-kōlam, die Umkehrung des Begriffs, wird als Gleichnis für Unordnung jeder Art, insbesondere für Liederlichkeit in Kleidung und Auftreten, verwendet. Es erstaunt daher nicht, daß für diesen ästhetisch geprägten Ordnungssinn der Tamilen ein *kōlam* zu einem Haus gehört wie Schmuck zur Frau, weshalb ein Haus ohne *kōlam mūli* genannt wird, „(eine Frau,) die keine Nasen- und Ohrringe (sowie — wenn verheiratet — keinen [meist rot-]farbigen Punkt [*tilaka* (Skt.)] auf der Stirne trägt“.

Neben den ästhetischen Grundwerten der Kunst ist ihre pädagogische Funktion nicht hoch genug einzuschätzen. Wie jede andere erfordert auch diese Kunsttätigkeit künstlerische Beherrschung kraft technischer Gewandtheit, Disziplin und Ausdauer sowie Inspiration und inneres Gleichgewicht, wodurch sie wiederum auf die gesamte Persönlichkeit zurückwirkt. Darüber hinaus stellt der Kunstvorgang in seinem höheren Schwierigkeitsgrad, in welchem er schon aus Zeitgründen nur an Festtagen angestrebt und erreicht werden kann, besondere Anforderungen an Gedächtnis, Abstraktions- und Konzentrationsvermögen. Nicht umsonst kursiert als Zeichen der Gerissenheit und Findigkeit des *kōlam* das Tamil-Sprichwort:

nī taṭukkīn²⁸ kīlē nūlaintāl, nān kōlattukkuk-kīlē pōvēn
 „Wenn du unter eine kleine Matte schlüpfst,
 verstecke ich mich unter dem *kōlam*.“

Populäre Publikationen über bzw. mit *kōlam*-Zeichnungen existieren,²⁹ gelangen jedoch (bislang) nur vereinzelt in die Dörfer und scheinen in den wenigsten Fällen als direkte Vorlagen verwendet zu werden. Schließlich bieten der Lebensalltag im Dorf, die belebte Natur und auch die Tempelkunst³⁰ eine unerschöpfliche Inspirationsquelle für immer neue Formen und Motive, in deren Auswahl und Kombination, Stilisierung und Ausschmückung die individuelle künstlerische Freiheit liegt. Diesbezüglich stellt das *kōlam*-Kunstschaffen — und die Volkskunst ganz allgemein — einen eminenten Faktor in der ohnehin vernachlässigten Persönlichkeitsentwicklung der südindischen Frau dar, insbesondere in bezug auf ihr Selbstwertgefühl. Angesichts des für Frauen besonders engen sozial-rituellen Rollenspiels, welches praktisch jede Handlung und Handlungsweise (vor)bestimmt, kann der Kunst — freilich wiederum im Rahmen der sozialen Konventionen und Erwartungsmuster — eine psychologische Ausgleichsfunktion im Sinne einer Sublimierung sozialer Spannungen und unerfüllter Wünsche zugesprochen werden. Abgesehen davon, daß die *kōlam*-Kunst die allgemeine Dorfkultur und den Lebensalltag widerspiegelt, erlaubt sie — gleichsam die „Handschrift“ ihrer meist analphabetischen Künstlerinnen (siehe unten) — Rückschlüsse auf die jeweilige Persönlichkeit. Müttern, zum Beispiel, welche — wie üblich — für ihre Söhne auf Brautschau gehen, gelten die *kōlam* auf dem

Land noch heute als untrügliches Zeichen für charakterliche Reife und allfällige Eignung als Hausfrau.

Als Ausdruck ausgesprochener Gastfreundschaft, zuweilen mit der Überschrift *vanakkam* oder *nalvaravu* (Fig. 8), „(Herzlich) Willkommen!“, erfüllt die Kunst außerdem eine wichtige soziale Grundfunktion. Sobald ein Gast erscheint, wird das Haus gekehrt und davor ein *kōlam* gelegt, insbesondere beim traditionellen Besuch der Familie des Bräutigams vor der Hochzeit. Auch aus Karnataka ist bekannt, daß die Anfertigung eines *raṅgoli* Teil der Empfangsriten für einen Gast darstellte,³¹ der im traditionellen Indien ja als von Gott gesandt betrachtet und mit allen Ehren empfangen wird.³² Selbstverständlicher Antrieb der Kunst ist freilich ein natürlicher Wettstreit unter den Nachbarinnen,³³ welchem sich zuweilen auch andere soziale Interessen beimischen. Wie der Tamil-Film und Stücke der modernen Tamil-Literatur zeigen, ist die *kōlam*-Kunst, die den heranwachsenden Mädchen Gelegenheit gibt, sich in der Öffentlichkeit zu zeigen, schon Anlaß zu mancher Liebesgeschichte gewesen.³⁴ Im Wintermonat *mārkaḷi* (Skt. *dhanus*, „Schütze“, d. h. Dezember/Januar) verschönern heiratsfähige Töchter ihre *kōlam* zudem mit der nur in dieser Zeit blühenden, weißen oder gelben Kürbisblume (*paṅkai-k-kāy*, Macaragua Indica). Sie wird auf ein Kuhdunghäufchen gesteckt, das nach den groben Umrissen des elefantenköpfigen, zwecks Beseitigung aller möglichen Hindernisse angerufenen Volksgottes Gaṇeśa (Skt.) bzw. Piḷḷaiyār gestaltet wird.³⁵

Über diese mehr oder weniger augenfälligen ästhetischen, pädagogischen, psychologischen und sozialen Sinnzusammenhänge hinaus vermögen nur wenige Künstlerinnen und Informanten etwas über den Zweck oder die Tradition und Symbolik ihres Kunstschaffens auszusagen. Wie so viele andere traditionelle Bräuche ist auch die *kōlam*-Kunst zu einer Konvention geworden, welche ohne Reflexion rein über die praktische Nachahmung von einer Generation zur anderen überliefert und ausgeübt wird. Für die ausgesprochen traditionsbewußte Bauernkultur Tamilnads gilt jedoch wie für alle alten Kulturen, welche die Verbindung zu ihrer archaischen Vergangenheit nicht gänzlich verloren haben, daß keine scharfe Trennung zwischen sakraler und profaner Sphäre gemacht wird und Religion und Kultur nicht als voneinander getrennte Größen erfahren werden.³⁶ Hiervon macht auch die *kōlam*-Kunst

³¹ Bayiri 1967–1980, pt. 8 (Vorwort).

³² Siehe *Taittirīya-upaniṣad* I. 11. 2.

³³ Hinzu kommen *kōlam*-Wettbewerbe, welche in Schulen, wie zum Beispiel in Tiruppati, durchgeführt werden.

³⁴ In Nā. Pārttacāratis Roman *Manipallavam* wird umgekehrt das unvollendete *kōlam* als Bild für die zerbrochene Liebe verwendet.

³⁵ Vgl. Dubois 1978, 572. Diese Piḷḷaiyār-Form wird zuweilen auch aus mit Wasser angemachtem Gelbwurzpulver (*mañcal boti*) oder größer aus mit Wasser angemachtem Rohreis (*traccarici*) reformt. Diehl

keine Ausnahme, wie neben vielen Motiven und Symbolen besondere, mit ihr verbundene Bräuche und Vorstellungen belegen.

Das Fehlen eines noch so kleinen und einfachen *kōlam* vor einem Haus, zum Beispiel, deutet unmittelbar auf Unglück hin, in der Regel auf einen Krankheits- oder Todesfall, und gilt, insbesondere in Verbindung mit vor dem Haus festgemachten Blättern des *nīm*-Baumes,³⁷ als Zeichen dafür, daß die Pockengöttin Māriyamman, welche auch für andere Epidemien verantwortlich gemacht wird, die Bewohner heimgesucht hat. Nur beim Hinschied eines Familienmitgliedes oder eines Todesfalles väterlicherseits sowie während den alljährlich zu vollziehenden Ahnenopfern (*śrāddha*; Skt.) sind die Hausbewohner während der rituell unreinen Periode (*tiṭṭam*) von der täglichen *kōlam*-Zeichnung entbunden; Frauen außerdem während der Menstruation, während derer sie auch nicht die Küche betreten und entsprechende Arbeiten verrichten dürfen. Umgekehrt sind bei allen glücksverheißenden Anlässen wie Tempelfesten und Hochzeiten³⁸ *kōlam*-Dekorationen mit passenden Symbolen und Motiven nicht nur erwünscht, sondern im Sinne eines guten Omens und zwecks ritueller Reinheit unabdingbar. Dementsprechend will ein brahmanischer Informant die *kōlam*-Kunst an sich als Anrufung Lakṣmīs, der Göttin des Glücks und der Wohlfahrt, aber auch der Anmut, verstanden wissen.³⁹ Unter der Bauernbevölkerung als Personifikation des reifen Kornes erfahren und verehrt, repräsentiert die Göttin bei ihrer Feier bis heute ein gefüllter Getreidekorb.⁴⁰ Charakteristisch für diesen diesseitigen, lebensbejahenden Sinngehalt der Kunst — wir erinnern uns an ihre vorherrschende Fruchtbarkeitssymbolik — ist auch der Umstand, daß der Begriff selbst zur Bezeichnung der „zeremoniellen Verleihung von Armrings an eine im fünften oder siebten Monat schwangere Frau“⁴¹ verwendet wird. Der *kōlam*-Brauch ist also nicht nur Mittel zum Ausdruck von Glück — und Unglück —, sondern wird ebenso zur aktiven Invokation des Guten ganz allgemein und von einzelnen Gottheiten im Besonderen (Taf. V, 2) eingesetzt; und wird — wie könnte es in diesem magisch-dualistischen Weltverständnis anders sein — auch zur aktiven Abwendung und Abwehr von Unglück jeder Art verwendet. Auf dem Hintergrund des tiefverwurzelten Geister- und Dämonenglaubens der Tamilen auf dem Land ist diese heute weithin unbewußte apotropäische Funktion des *kōlam* zu verstehen, mit welchem der „böse Blick“ abgewendet bzw. gebannt und das Haus vor dem Eintritt von dämonischen Geistern behütet werden soll. Auch ein neutraler Betrachter wird sich der teils verwirrenden teils bezaubernden bzw. verstrickenden Wirkung der laby-

³⁷ Aufgrund der apotropäischen Wirkung, welche den *nīm*-Blättern seit alters zugeschrieben wird, werden sie in allen, mit dämonischen Einflüssen in Verbindung gebrachten Krisen- und Gefahrensituationen, wie bei Schwangerschaft, Schlangenbissen und Krankheitsfällen aller Art, reichlich verwendet (siehe Vogel a. a. O., 264, und Jagadisa Ayyar a. a. O., 28 ff.).

³⁸ Bezeichnenderweise wird die Führung des Brautpaares auf die Hochzeitsbühne auch mit *kōlarikāṭṭutal*,

rinthartigen⁴² Schlingen-*kōlam* nicht entziehen können, welche für den Treppensabsatz unmittelbar vor dem Hauseingang bevorzugt werden und daher auch als „Schwellen“-*kōlam* zu bezeichnen sind. Wie *nāga* in vielen Tempeln als Schutzgottheiten fungieren, indem sie zu den Seiten des Haupteingangs über den Zutritt zum *sanctum* wachen, errichten die Schlangen-*kōlam* vor der Türschwelle, die zugleich Trennung von und Übergang in einen anderen Realitätsbereich signalisiert, eine unsichtbare, magische Schutzwand, welche Haus, heilige Ordnung und Reinheit von der dämonischen Geisterwelt, von Chaos, Krankheit und Unreinheit abgrenzt und schützt.⁴³ Im Zusammenhang mit einer Begriffsdeutung der bengalischen *ālpanā*-Kunst ist denn auch auf die Verbindung „mit altbäuerlichen kultischen Gepflogenheiten des magisch schützenden Einkreisens und Einschließens, . . . des ‚Einfriedens‘“⁴⁴ hingewiesen worden.

Auch in spezifisch religiös-ritueller Hinsicht erweist sich das *kōlam* mit dem *ālpanā* als identisch, dessen Funktionsbereich von Eva Maria Gupta unlängst folgendermaßen definiert worden ist: „Sowohl im nicht-brahmanischen wie im brahmanischen Ritus dient es der rituellen Reinigung des Opfer- bzw. Pūjā-Platzes und/oder der Verehrung einer Gottheit“.⁴⁵ Mit Ausnahme der *śrāddha*-Riten ist ein enger Zusammenhang zu allen Ritualformen zu erkennen. Sei es ein vedisches Feueropfer (*homa*; Skt.), sei es ein Tempelritual⁴⁶ oder ein Übergangsritus bzw. *samskāra* (Skt.) oder selbst die tägliche *pūjā*-Andacht im eigenen Haus, immer wird als erstes ein *kōlam* gelegt. Desgleichen spielen die Bodenzeichnungen in sektarischen Initiationszeremonien,⁴⁷ Beschwörungsritualen⁴⁸ und tantrischen Praktiken⁴⁹ eine Rolle, welche Diehl mit jener von *yantra* und *cakra* oder *maṇḍala* bzw. kultisch zentralen Diagrammen vergleicht.⁵⁰ Nicht selten finden sich auch mit *kōlam* eingegrenzte bzw. durch deren magische Ausstrahlung geschützte heilige Bäume und Sträucher, wie der *aśoka*-Baum (Skt.; *Uvasia Longifolia*) und der *tulasi*-Strauch (Skt.; *Ocimum Sanctum*) bzw. das Basilienkraut. Zwar den *Viṣṇu*iten besonders heilig, wird ihm ganz allgemein große Schutzwirkung vor negativen Einflüssen zugesprochen.

Die universale Verwendung des *kōlam* im Ritus offenbart sein rituelles Wesen und verdeutlicht zugleich die doppelte Zweckbestimmung des Brauchs: den schützens-

werten, sakralen und rituell reinen Bereich durch künstlerische Darstellung kongenialer Symbole einerseits von schädlichen Kräften und bösen Geistern fernzuhalten und andererseits unter ritueller Invokation von positiven, lebensbejahenden Mächten und Gottheiten zu stärken. Unsere Beobachtungen in bezug auf die ambivalente, letztlich jedoch komplementäre religiös/magische Zweckbestimmung des *kōlam* werden durch den Glauben von *raṅgavalli*-Künstlerinnen Karnatakas bestätigt, welche ihre mit derartigen Bodenzeichnungen geschmückten Behausungen als von Unglück, *a-maṅgala* (Skt.), frei und eine Wohnstätte Gottes betrachten.⁵¹ Die Sitte, daß während des ganzen, relativ kalten Wintermonats *mārkaḷi*, der wegen der in dieser Zeit häufig auftretenden Infektionskrankheiten auch *piṭai-mātam*, „Unglücksmonat“, genannt wird, auf das *kōlam*-Ritual besondere Sorgfalt verwandt wird, dürfte über die Besänftigung der Krankheitsgöttin und besondere Verehrung Gaṇeśas in den *paraṅki-k-kōlam* ebenfalls mit jener magischen Schutzfunktion zusammenhängen. Schließlich wird das *ponkal*-Fest,⁵² an dem die schönsten *kōlam* zu sehen sind, nicht nur zum Dank und aus Freude über die eingebrachte Reisernte gefeiert, sondern aus ebensolcher Freude über das Ende dieses unglücksbringenden Monats, „dem Monat der sterbenden Sonne“,⁵³ und der rituell „dunklen“ Jahreshälfte, das heißt ebenso aus Freude über den Beginn des glückverheißenden Monats *tai* (Skt. *makara*, Steinbock, d. h. Januar/Februar), der mit der astronomischen Wintersonnenwende zusammenfällt. Bezeichnenderweise wird daher *cūriya-p-ponkal*, der zweite Festtag und Höhepunkt zur Feier der Sonnengeburt und der Erneuerung des Sonnenjahres, unter den Tamilen zugleich als Neujahrstag begangen. Aus mythischer Sicht markiert das Fest den alljährlichen Sieg des Guten über das Böse und des Lichts über die Finsternis.⁵⁴ Dabei verleiht das *kōlam*-Kunstschaffen mit seiner an diesem Tag dominierenden *svastika*-Symbolik den Feierlichkeiten einen kongenialen Rahmen und bildet selbst einen wesentlichen Teil der rituellen Sonnenverehrung (Skt. *sūrya-namaskāra*).⁵⁵

Die während dem *mārkaḷi*-Krisenmonat intensivierte *kōlam*-Kunsttätigkeit hebt andererseits den großen hygienischen Wert der Kunst hervor, welcher, wie bereits erwähnt, eine gründliche, staubbindende Reinigung vor allem der Küche und des Vorplatzes mit Wasser und Kuhdung vorausgeht. Es ist bekannt, daß der Chlor-

⁴² Siehe hierzu Layard (1937, diskutiert in Archana a. a. O., 80–83), der den *kōlam*-Brauch auf ein altes, auch in anderen Kulturen verbreitetes Labyrinth-Ritual zurückführt bzw. auf die frühe Vorstellung des Labyrinths als elementarer Zugang zu zukünftigem Leben und damit auch zu diesseitigem Erfolg.

⁴³ Vgl. Shulman 1985, 3 ff.: „*Kolam*: The Reality at the Threshold“.

⁴⁴ Mode a. a. O., 223; vgl. Gupta 1983, 57.

⁴⁵ Gupta ebda.

⁴⁶ In bezug auf die rituelle Einsetzung eines Götterbildes, zum Beispiel, bemerkt Courtright (1980, 100): „... *devatāpratisthā*, the installation of image in temples according to Śāstric prescriptions. Once the preparations of the ritual space are made by drawing a mandalic boundary on the floor with powdered stone . . . , the clay image of Gaṇeśa is placed on a low table in the centre of the ritually defined

⁵⁰ Diehl (a. a. O.) führt hierbei Chatterji (o. J.) an: „They are effective through the intricate but regular play of lines, which have a restraining power just as the Cakkaraṅkal“ (Tamil-Plural für Skt. *cakra*). Für das Verständnis dieser Art von *kōlam* können daher tantrische Texte, wie zum Beispiel das Śaṅkara zugeschriebene *Saundaryalaharī* (siehe oben Anm. 13 a, und W. N. Brown, *The Saundaryalaharī or Flood of Beauty*, Cambridge, Mass. 1958), mit Gewinn herangezogen werden.

⁵¹ Bayiri a. a. O.

⁵² Zu diesen Feierlichkeiten, welche im übrigen Indien unter den Namen *makara samkrānti* und *vasanta pañcamī* bekannt sind und begangen werden, siehe Dubois (a. a. O., 571 ff.), Jagadīsa Ayyar (1921,

gehalt des Kuhdunges desinfizierend wirkt und Fliegen fernhält.⁵⁶ Dieser hygienische Nebeneffekt wurde früher durch das alte, heute in Vergessenheit geratene, ethisch begründete Gebot, ausschließlich Reismehl zu verwenden, noch verstärkt. Die Verwendung von Reismehl entsprach nämlich durch die bewußte Speisung der Ameisen und Insekten nicht nur dem obersten hinduistischen Gebot der *ahimsā* (Skt.), sondern hielt zugleich jegliches Ungeziefer vom Hausinnern fern. Unter *ahimsā* wird schließlich nicht bloß „das Fehlen des Wunsches zu töten“ verstanden, sondern mehr noch aktives Mitgefühl mit allen Lebewesen. Der gleichermaßen natur- und tierverbundene wie menschenliebende Heilige Śrī Ramaṇa Mahārṣi (1879–1950) sah in der dergestaltigen bewußten Speisung der Ameisen eine unumstößliche, das heißt allgemeingültige religiös-ethische Pflicht bzw. (*sādhāraṇa*)-*dharma* (Skt.) und die einzige Sinngebung des *kōlam*-Brauchs überhaupt.⁵⁷ Ebenfalls vor mehr als fünfzig Jahren prangerte der bereits erwähnte Traditionalist und Tamil-Kulturhistoriker Jagadīsa Ayyar aus denselben Gründen die Verwendung von Steinpulver an, worin er die Hauptdegeneration des Kunstgebrauchs sah.⁵⁸ Diese Zeugnisse über den veränderten Materialgebrauch bereits zu Beginn unseres Jahrhunderts lassen die Abkehr vom überall verfügbaren Reismehl nicht alleine oder ursächlich mit der Kostenentwicklung dieser Grundnahrung erklären, sondern signalisieren vielmehr einen graduellen Traditionsverlust.⁵⁹

Anhand der verschiedenartigen Verwendung der Kunst und der mit ihr assoziierten Vorstellungen und Bräuche konnten damit eine Reihe von Sinnzusammenhängen aufgezeigt werden, welche unzweideutig darauf hinweisen, daß es sich ursprünglich — und zum Teil noch heute — um bedeutend mehr als eine Konvention ästhetisch-dekorativen Charakters — etwa unseren Blumenfenstern und Gartenanlagen vergleichbar — handelt. Vielmehr stellt die *kōlam*-Kunst eine Kulturercheinung mit rituellem Grundcharakter dar, welche, wie so viele andere Phänomene des indischen Dorflebens, fast alle Lebensbereiche und Wertvorstellungen berührt und verbindet: von rein utilitaristischen — sozialen, pädagogischen und hygienischen — Aspekten bis zur hochentwickelten Ästhetik und Ethik, von apotropäisch-exorzistisch-magischen Vorstellungen bis hin zur echt religiösen Empfindung in Hingabe und Anrufung einer Gottheit.⁶⁰

⁵⁶ Ders. (ebda., 69 ff.) hebt den *rituellen* Reinigungseffekt des Kuhdunges hervor. Demgegenüber wird Büffeldung nie verwendet, da der Wasserbüffel (*erumai*) als Reittier des Todesgottes Yama fungiert und mit dem Büffeldämon Mahiśasura assoziiert wird sowie unter den Stämmen ein Opfertier ist. — Doch auch dem Reismehl selbst wird prophylaktische Reinigungskraft zugeschrieben, wenn es, wie zum Beispiel beim populären *ugadi*-Fest zur apotropäischen Verehrung der Muttergottheit Ammaṛavu in Andhra Pradesh, von Kindern auf das Gesicht aufgetragen wird, um während des kommenden Sommers Windpocken zu verhüten (Archana a. a. O., 18).

⁵⁷ Nagamma 1979, 94 f.

⁵⁸ Jagadīsa Ayyar 1925, 83 ff.

III

Zum Abschluß wollen wir anhand von wenigen Beispielen aus dem Dorf Randam, der wenig industrialisierten Tempelstadt Tiruvannamalai und der Metropole Madras, möglichen Kriterien dieser Volkskunst nachgehen.

Wie zu vermuten ist, wirken sich die Umweltfaktoren am stärksten aus. Schon ein kurzer Augenschein des *kōlam*-Schaffens in Mylapore macht deutlich, daß diese Kunst in einer Großstadt keine Existenzgrundlage hat. Weniger Zeit- als Raumgründe sind dafür verantwortlich, daß die Bodenzeichnungen hier sprichwörtlich überfahren werden. Um so höher ist ihr Überleben vor vielen Häusern in diesem Stadtteil zu bewerten, dessen Bewohner sich auch unter urbanen Verhältnissen nicht durchwegs von ihrem Traditionsverhalten abbringen lassen.⁶¹ Eine Einbuße an Einfallreichtum und Variation ist in ihren *kōlam* gleichwohl unverkennbar. Aber auch Provinzstädte wie Tiruvannamalai, welches etwas mehr als 60 000 Einwohner zählt (1971) und 186 Kilometer von Madras entfernt landeinwärts liegt, weisen heute ein derartiges Verkehrsaufkommen auf, verbunden mit einem ausgebauten Teerstraßennetz und anderen Infrastrukturen, daß das Kunstschaffen auf Naturstraßen, Hinterhöfe und Außenviertel verdrängt wird. Es besteht daher kein Zweifel, daß sich diese Kunst nur im großzügig angelegten Dorf entfalten kann, auf dessen Naturböden sie gewachsen ist und am besten zur Geltung kommt. An Festtagen wird in Randam und anderen Dörfern fast jeder nur verfügbare Platz mit *kōlam* ausgelegt, so daß sich die Bodenzeichnungen bei lückenlosen Straßenzügen nahtlos wie ein riesiger Teppich von Haus zu Haus und von einer Straßenseite zur anderen erstrecken. Dabei fasziniert immer wieder die harmonische Anpassung an die naturgegebenen Verhältnisse. Die ungebrochene Naturverbundenheit und Kontinuität der traditionellen Lebensweise dieser Leute auf dem Land erstaunt allerdings nicht, wenn man weiß, daß die ersten Häuser dieses Dorfes mit 1361 Einwohnern (1971) erst im Jahre 1972 an das Stromnetz und der Ort selber erst seit Ende 1979 — kurz vor unserem Besuch — an das öffentliche Verkehrsnetz angeschlossen wurde und nur die Hälfte der Häuser über einen eigenen Wasseranschluß verfügen sowie Telefon, Arzt und Spital fünfzehn Kilometer weit entfernt sind.

Wenn wir nach sozialen Kriterien der *kōlam*-Kunst fragen, müssen wir uns die noch immer orthodoxen Verhältnisse der hinduistischen Klassengesellschaft Tamilnadus vergegenwärtigen. Die unzähligen Kasten, Berufsgruppen und Untergruppen können drei Hauptschichten zugeordnet werden: den Brahmanen, nicht nur Priester, sondern heutzutage oft auch Köche, Beamte und in Lehrberufen tätige Leute; den

⁶¹ Eine statistische Untersuchung über die *kōlam*-Praxis in Madras (Hari 1974) ergab, daß ihr etwa ein Drittel der jüngeren Generation großes Interesse entgegenbringt, demgegenüber sich bloß 10 % desinteressiert zeigten. Siromoney (a. a. O., 14) resümiert die übrigen Ergebnisse der Untersuchung:

Nicht-Brahmanen, das heißt Landbesitzer, Pächter, Händler, Handwerker und andere Dienstleistungsgruppen; sowie den Unberührbaren, das heißt meist besitzlose und verschuldete Land-, Lederarbeiter und mit Bestattungsriten beschäftigte Leute. In der Großstadt Madras, in der das *kōlam* zu einer Randerscheinung degradiert ist, zeigt sich bei der allgemeinen Nivellierung des urbanen Kunstschaffens das Kulturgefälle zwischen Brahmanen und Unberührbaren nicht in der erwarteten eklatanten Weise. Die *kōlam* von Unberührbaren in der Nähe von Mylapore unterscheiden sich nur geringfügig in der Ausführung von solchen der Brahmanen, deren Kunstschaffen auch hier Exaktheit und Sorgfalt, zuweilen aber auch eine gewisse Sterilität und schematische Phantasielosigkeit prägt (Fig. 9). Auf der Ebene der Kleinstadt bietet sich ein ähnliches Bild. Doch hier hebt sich das brahmanische *kōlam* nicht nur durch Präzision und Perfektion ab, als würde es mit Maßstab und Lineal gezogen, sondern vermag durch Variation und Inspiration auch in künstlerischer Hinsicht zu überzeugen (Taf. IV, 2; V, 1). Ihm gegenüber unterscheiden sich *kōlam* von Unberührbaren deutlich durch die beschränkte Motivwahl und die relativ ungelinnte Ausführung, nicht aber in Technik und Material (Fig. 10). Die *kōlam* der nichtbrahmanischen Hauptschicht, vor allem deren höherkastigen Gruppen, wie zum Beispiel der Kauntar, höheren Landbesitzern, hingegen stehen selbst der schönsten Ausdrucksform brahmanischer Werke kaum nach (Fig. 2), indessen bei niedrigkastigen Nicht-Brahmanen hier und dort zumindest in bezug auf die Ausführung ein Gefälle sichtbar wird. Zugleich stellen wir aber fest, daß es sich beim *kōlam*-Brauch um eine *Volkskunst* im wahren Sinne des Wortes handelt, deren Ausübung nicht mit Gesellschaftsstatus, Bildungs- und Wohlstand in Beziehung gesetzt werden kann. Außerdem scheinen wir uns bei den *kōlam* niedrigkastiger oder kastenloser Hindus ihrer ursprünglichen Form näher zu befinden als bei den zuweilen zum Manierismus neigenden *kōlam* sozial und ökonomisch privilegierter Hindus in naturentfremdetem Wohnstil.

Werfen wir noch einen Blick auf die Verhältnisse im Dorf. Auf dieser Ebene verstärkt sich der bisherige Eindruck, daß die brahmanischen Künstlerinnen, welche hier der wohlhabendsten Kaste angehören und damit auch über den höchsten Bildungsstand verfügen, ihre Kunst in formaler und technischer Hinsicht am besten beherrschen (Fig. 1, 6, 8; IV, 1; V, 2), wenngleich ihren Werken keineswegs immer auch der höchste künstlerische Wert zugesprochen werden kann. Ein Augenschein im vom übrigen Dorf um 500 Meter abgetrennten Wohnviertel der Unberührbaren, welches von den Kastenhindus nach Möglichkeit gemieden wird und 10,8 % der gesamten Dorfbewölkerung beherbergt, zeigt, daß hier den *kōlam* ebenso große Bedeutung eingeräumt wird wie im Hauptdorf (Taf. I, 1, 2). Wie bereits erwähnt, wird aber dort im Unterschied zu den Kastenhindus mehrheitlich die schwierigere und angeblich traditionellere Füllfedertechnik angewandt, welche eine schwungvollere Linienführung erlaubt und damit den *kōlam* nebst längerer Haltbarkeit einen male-

oft einen ungelinnten und teilweise unfertigen Eindruck, ohne aber dadurch an dekorativem Wert und magisch-ritueller Bedeutung einzubüßen. Wie schon bei der Kunst von Unberührbaren in Tiruvannamalai, läßt sich auch hier beobachten, daß die ganz am unteren Ende der Gesellschaftshierarchie stehenden Künstlerinnen in ihrer Formen- und Motivwahl den typischen Schlingen- bzw. Schlangenkōlam näher stehen als die für technische und formale Innovationen empfänglicheren Frauen der Kastenhindus.

Aufs Ganze gesehen können wir das in allen Kulturbereichen bestehende Gefälle innerhalb der hinduistischen Klassengesellschaft auch in bezug auf die *kōlam*-Volkskunst als bestätigt erkennen. Die brahmanische Kunst ist im allgemeinen komplizierter, mit größerer Formenvielfalt, Variation und dekorativer Ausschmückung sowie in technischer und geometrischer Hinsicht vollkommener als jene der niedrigkastigen und unberührbaren Frauen. Diese gestalten jedoch ihre Werke freier, spontaner und malerischer. Die Hypothese, derzufolge die künstlerisch wertvollsten *kōlam* von Frauen brahmanischer Herkunft und schulgebildeten Künstlerinnen stammen müßten, kann freilich nicht ohne wesentliche Einschränkungen aufrechterhalten werden oder gar als erwiesen gelten. Diesbezüglich ist zu bedenken, daß das Analphabetentum, insbesondere von Frauen, nirgends so hoch ist wie in den Dörfern, welche die qualitativ schönste Kunst darbieten. In Randam sind bloß 8,15 % der Frauen (gegenüber 37,5 % der Männer) des Lesens und Schreibens kundig, indessen es in Tiruvannamalai bereits 43,19 % (zu 67,51 %) und in Mylapore wahrscheinlich über 60 % sind. Vielmehr stellen wir fest, daß in der *kōlam*-Kunst — und zweifellos auch bei anderen Volkskünsten — das Gefälle bei weitem nicht so stark ausfällt wie aufgrund der allgemeinen kulturellen, sozialen und ökonomischen Unterschiede zu erwarten wäre. Die Tatsache, daß alle Volksgruppen und Volksschichten ohne Ausnahme dieser Kunsttätigkeit anhängen, erhebt sie letzten Endes über alle diese Konditionierungen. Es ist daher nicht auszuschließen, daß unter der indischen Landbevölkerung die kultiviertesten Analphabeten der Welt zu finden sind. Denn entscheidender als die ohnehin kolonialistisch geprägte Schulbildung und die ökonomischen Verhältnisse, welche als Kunstkriterien kaum oder aber *negativ* ins Gewicht fallen, einschneidender auch als die sozialen Gegensätze, in welchen allerdings die unterschiedliche Familienerziehung zum tragen kommen wird, sind ökologische und mit dem modernen Bewußtseinswandel verbundene Faktoren, wie am Beispiel von Mylapore, aber auch an jenem von Tiruvannamalai, sichtbar wurde. Dennoch dürfte die Kontinuität und Volkstümlichkeit der *kōlam*-Kunst Tamilnadus allen Einflüssen der dekadenten urbanen Zivilisation zum trotz noch auf weitere Sicht hinaus gewährleistet sein, da mit ihr praktisch eine ganze Gesellschaft und Kultur aussterben müßte, welche auf agrarwirtschaftlicher Grundlage über Jahrtausende hinweg ein erstaunliches Beharrungsvermögen gezeigt hat. In anderen indischen Regionen hingegen, welche schon in der Vergangenheit größeren politischen und

Bibliographie

- Allchin, B. and R.
1968 The Birth of Indian Civilization. India and Pakistan before 500 B. C. Harmondsworth (Penguin).
- Archana, Smt.
o. J. The Language of Symbols. A project on South Indian Ritual Decorations of a semi-permanent nature. Ed. by Gita Narayanan. New Delhi (nach 1981).
- Bayiri, B. P.
1967— Rangavalli. 8 pts., Udipi (Chitra Kutira).
1980
- Bhavnani, Enakshi
1974 Folk and Tribal Designs of India. Bombay.
- Blachetta, W.
o. J. Das Sinnzeichen-Buch. Frankfurt/M.
- Briggs, G. W.
1973 Gorakhnāth and the Kānphaṭa Yogīs. Repr., Delhi etc.
- Buck, C. H.
1979 Faiths, Fairs & Festivals of India. 2nd repr., New Delhi.
- Census of India 1971
1972 Tamil Nadu. District Census Handbook, North Arcot. Madras.
- Chatterji, Tapanmohan
o. J. Ritual Decoration in Bengal. Calcutta.
- Clothey, F. W.
1982 „Chronometry, Cosmology, and the Festival Calendar in the Murukan Cult“, in: Welbon, G. R. and G. E. Yocum (eds.), Religious Festivals in South India and Sri Lanka. New Delhi.
- Courtright, P. B.
1980 „Standing, Moving and Transforming: The Work of Metaphor in Hindu Ritual“, in: Journal of Religious Studies 8.1, 97—104.
- Diehl, C. G.
1956 Instrument and Purpose. Studies on Rites and Rituals in South India. Lund.
- Dubois, J. A.
1978 Hindu Manners, Customs and Ceremonies. Tr. and ed. by H. K. Beauchamp. 1st Ind. impr., New Delhi.
- Gode, P. K.
1945 „History of the Rangavalli between A. D. 50 and 1900“, in: ABORI 26, 216—262.
- Gupta, Eva Maria
1983 Brata und Ālpanā in Bengalen. Wiesbaden.

- 1925 South Indian Customs. Madras.
- Layard, John
1937 „Labyrinth Ritual in South India: Threshold and Tattoo Designs“, in: Folk-Lore 48.2, 115—182.
- Lorenzen, D. N.
1972 The Kāpālikas and Kālamukhas. Two Lost Śaivite Sects. New Delhi.
- Meyer, J. J.
1937 Trilogie altindischer Mächte und Feste der Vegetation. I—III, Zürich-Leipzig.
- Mode, H.
1973 „Zu den Alpanas“, in: Indische Spruchweisheit. Übertr. u. erläut. v. R. Beer. Leipzig, 221—226.
- Nagamma, Suri
1979 Letters & Recollections of Sri Ramanasramam. Trsl. fr. Telugu by D. S. Sastri. Tiruvannamalai (Sri Ramanasraman).
- Shulman, D.
1985 The King and the Clown in South Indian Myth and Poetry. Princeton University Press.
- Siromoney, Gift
1978 „South Indian Kolam Patterns“, in: Kalakshetra Quarterly 1 (1978/1), 9—14.
1986 „Perception of structure and complexity in South Indian Kolam patterns“, in: Scientific Report (Madras Christian College, Dept. of Statistics) 62.
- Subrahmanya Sastri, S. and T. R. Srinivasa Ayyangar
1977 Saundarya-lahari (The Ocean of Beauty) of Śrī Śaṅkara-Bhagavatpāda. 5th edn., Madras (Adyar): The Theosoph. Publish. House, 1977.
- Vogel, J. Ph.
1972 Indian Serpent-Lore or The Nāgas in Hindu Legend and Art. Varanasi etc.
- Wilson, Thomas
1973 The Swastika. Ed. by Jamna Das Akhtar. Delhi.
- Zvelebil, K. V.
1974 „Religion in Modern Tamil Fiction“, in: A. Eschmann (ed.), Religion in Modern Indian Literature. South Asian Digest of Regional Writing III, 91—104.

Tafel I



Abb. I, 1: „Streifen“- und andere *kōlam*-Dekorationen im Wohnviertel von Unberührbaren, Randam (Polur Taluka).



Tafel II

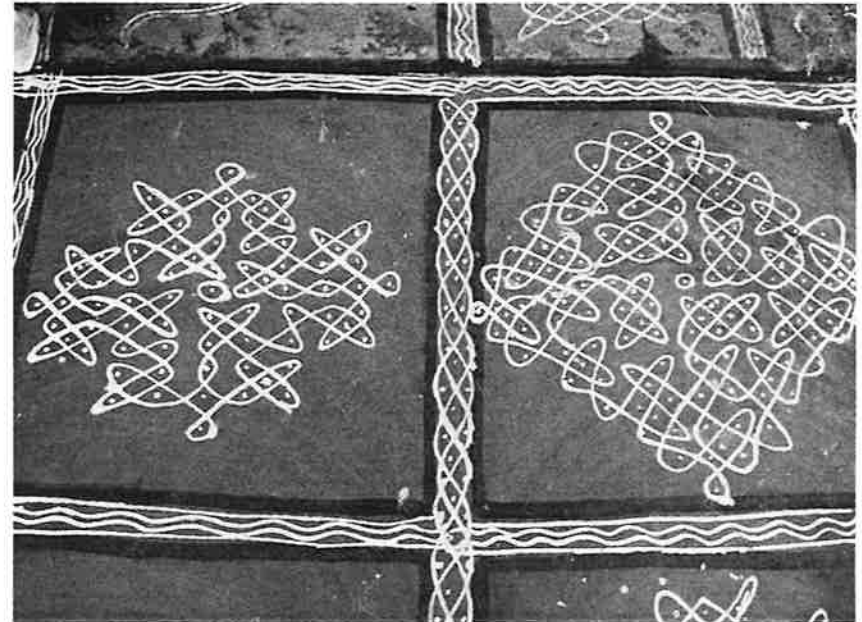
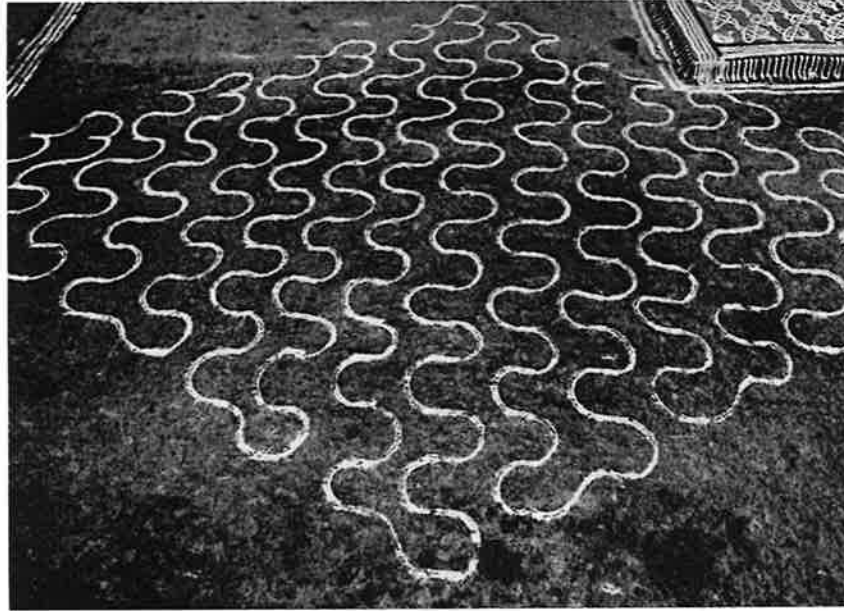


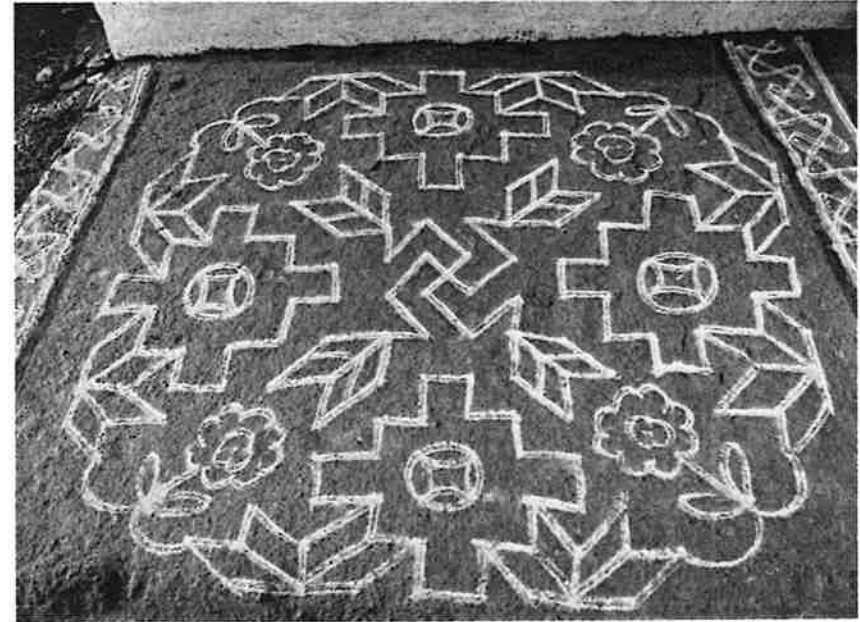
Abb. II, 1: Typische *pulli*- bzw. „Schlangen“-*kōlam* in flüssiger Reispaste (Unberührbare in Randam).



Tafel III

Abb. III, 1: Seltenes „Linien“-*kōlam* (ohne Punkteraster; Brahmanen, Randam).

Tafel IV

Abb. IV, 1: Pfauen-*kōlam* mit Achtstern bzw. Lotus im Zentrum (Brahmanen, Randam).

Tafel V

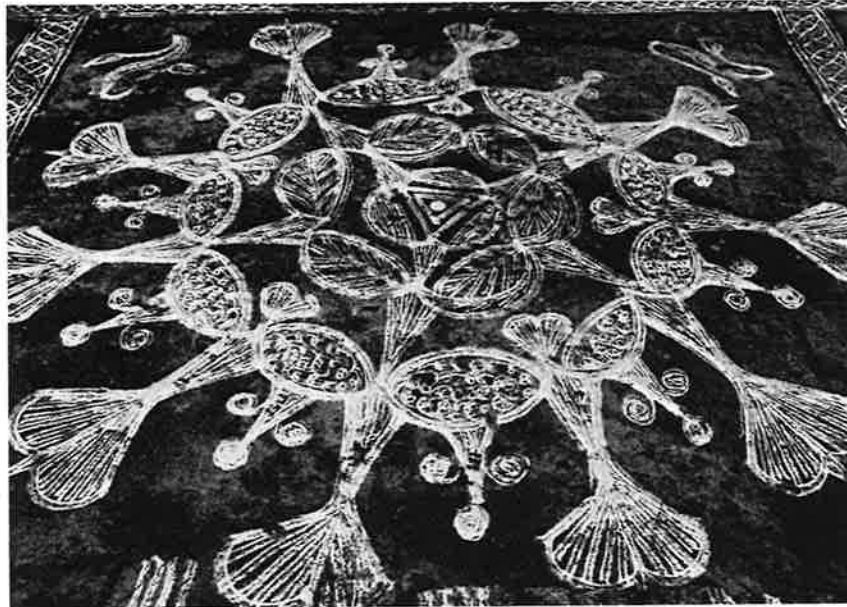


Abb. V, 1: Kaleidoskopisches, im Zentrum drei- bzw. sechseckiges *kōlam* mit fünf- bzw. zehneckigen *mandala*-Formen kombiniert (Brahmanen, Tiruvannamalai).

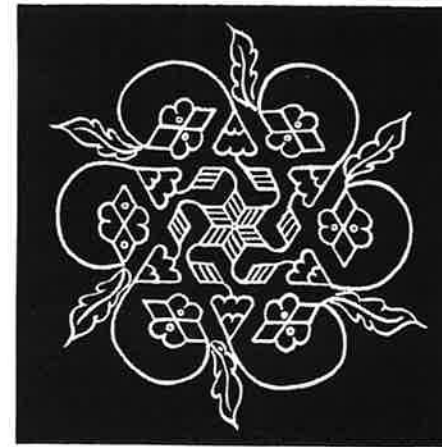


Fig. 1

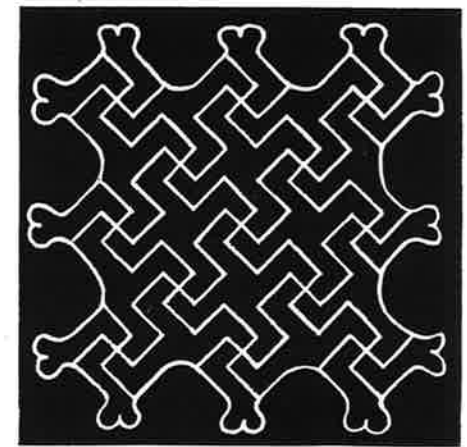


Fig. 2

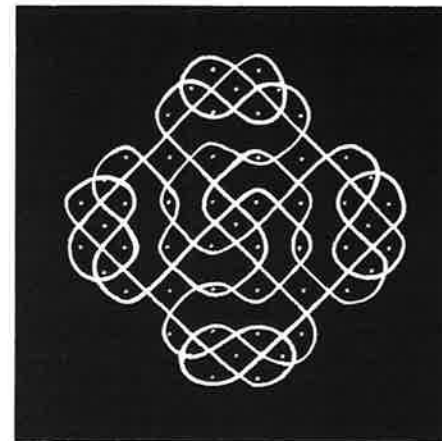


Fig. 3

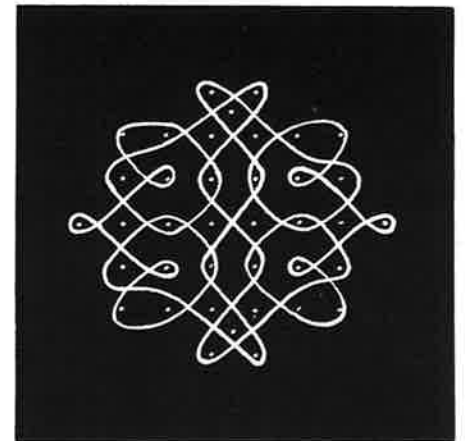
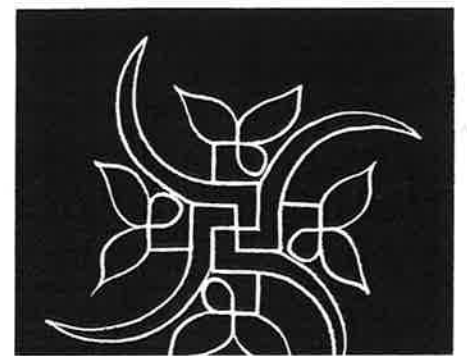
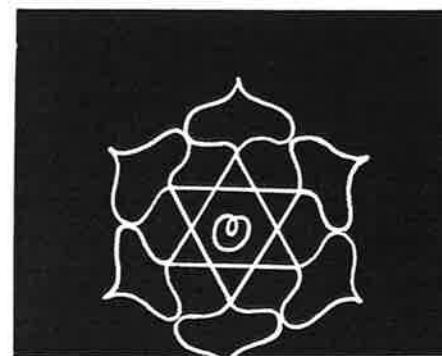


Fig. 4



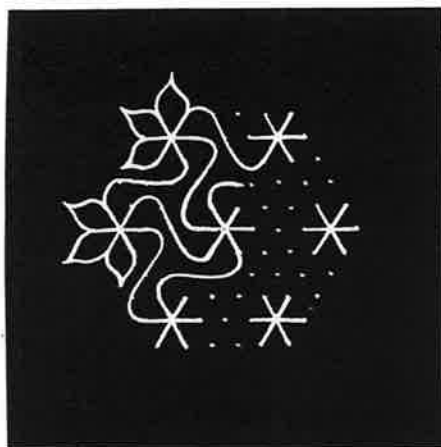


Fig. 7

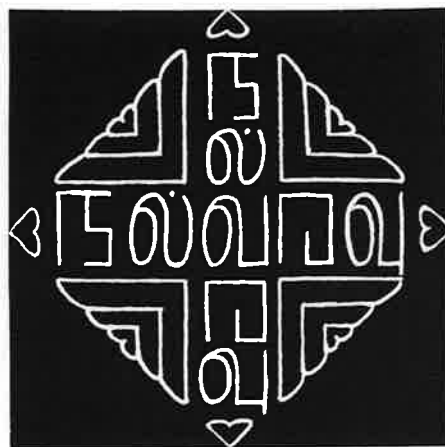


Fig. 8

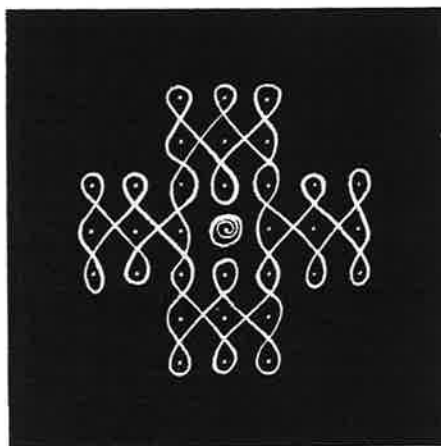


Fig. 9

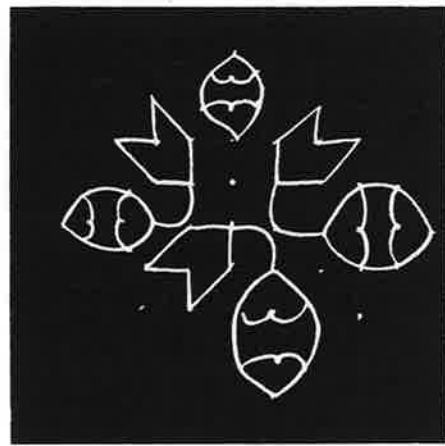


Fig. 10