



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Vom Tempeltanz zum heutigen Bharatanāṭyam Zur Geschichte des klassisch indischen Tanzes aus Tamil Nadu

Verfasserin

Anna-Miriam Jussel

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Diplomstudium Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Dr. Brigitte Marschall

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	4
1 Einleitung	6
2 Tanz in Indien	13
2.1 Klassische Tanzstile Indiens	15
2.2 Bharatanāṭyam - der klassische Tanz aus Tamil Nadu	18
3 Mythologie	20
3.1 Die Götterwelt des Hinduismus	21
3.2 Die Epen und Stoffe.....	27
3.2.1 Rāmāyaṇa	27
3.2.2 Mahābhārata	27
3.2.3 Purāṇas.....	28
4 Über den Tanz Bharatanāṭyam	29
4.1 Tanztechnik	29
4.1.1 Adavus	29
4.1.2 Karaṇas	31
4.1.3 Hastas.....	34
4.1.4 Nṛtta, Nṛtya, Nāṭya und Abhinaya.....	36
4.2 Ablauf einer Aufführung.....	39
4.3 Musik	42
4.3.1 Rāga	42
4.3.2 Tāla	42
4.3.3 Die MusikerInnen	44
4.4 Tanzliteratur	45
4.4.1 Nāṭyaśāstra	46
4.4.2 Abhinayadarpaṇa	48
4.5 Bhāva und Rasa – kunsttheoretische Begriffe	50
5 Zur Geschichte von Bharatanāṭyam	52
5.1 Historische Entwicklung	52
5.1.1 Bhakti-Bewegung	55
5.2 Devadāsīs – die Tempeltänzerinnen.....	57
5.3 Naṭṭuvanārs – die Tanzmeister	64
5.4 Verbot des Tanzes.....	68
5.5 Revival.....	73
5.5.1 Personen rund ums Revival.....	77
5.5.2 Bharatanāṭyam: Eine unveränderliche Kunst? Eine uralte Tradition?	84
5.5.3 Veränderte Situation des Tanzes nach dem Revival	88
5.5.4 Devadāsī und Naṭṭuvanār während und nach dem Revival	90
5.5.5 Wiedereinführung von Devadāsī-Ritualen	93
5.5.6 Die Rolle der Religion im Bharatanāṭyam nach dem Revival	96
6 Zusammenfassung und Ausblick.....	101
7 Glossar	105
7.1 Zur Schreibweise und Aussprache der Sanskrit-Wörter	111
Bibliografie.....	113
Lebenslauf	123

Vorwort

Mein wissenschaftliches Interesse für Indien und dessen Kultur begann mit einer Vorlesung über Bollywoodfilme. Ich begann daraufhin Bollywood Dance zu lernen. Vor allem die ausdrucksstarken Handhaltungen, die teilweise verwendet wurden, hatten es mir angetan. Bei meinen Nachfragen hatten sie zwar keine Bedeutung im Bollywoodtanz, aber ich vermutete, dass dahinter mehr stecken musste. So kam ich bei meiner Suche nach dem Ursprung der Handstellungen auf den klassischen Tanz Bharatanāṭyam. Um es vorwegzunehmen, Bharatanāṭyam hat nichts mit Bollywood zu tun. Trotzdem führte mein Weg von Bollywood zu Bharatanāṭyam.

Nachdem ich auf die Idee kam meine Diplomarbeit über die Hastas (Handstellungen) und deren Bedeutung zu schreiben, habe ich meine erste Bharatanāṭyam-Aufführung in Wien gesehen. Da für mich die Verbindung von theoretischer Auseinandersetzung und praktischer Erfahrung sehr wichtig ist, um eine Sache zu begreifen, habe ich begonnen Bharatanāṭyam am Universitätssportinstitut (USI) bei Radha Anjali zu lernen.

Zu Beginn hat mich das praktische Erlernen nur deswegen interessiert, weil ich es als Ergänzung zu meiner wissenschaftlichen Recherche verstand. Mittlerweile aber ist das Tanzen an sich für mich so wichtig geworden, dass dies die treibende Kraft wurde meine Diplomarbeit zu schreiben. Ich halte es für sehr wichtig sich der Geschichte, des Kontextes und der Hintergründe bewusst zu sein, wenn man Bharatanāṭyam tanzt. Meine theoretische Auseinandersetzung geht daher über das Verfassen der Diplomarbeit hinaus.

Die Arbeit an meiner Diplomarbeit ist zeitlich zusammengefallen mit dem Jugendaustauschprojekt mit Tamil Nadu von Enchada, einem entwicklungspolitischen Bildungsnetzwerk. Dies hat mir ermöglicht nach Indien zu reisen und mich um viele Erfahrungen reicher gemacht, was Gespräche und Einblicke in das Land, die Menschen und verschiedenen Lebensweisen beinhaltete.

Danken möchte ich meiner Mutter und meinem Vater, dafür dass sie es mir ermöglicht haben zu studieren und mir auch die Zeit gelassen haben, die ich dafür gebraucht habe; Prof. Dr. Brigitte Marschall für die Betreuung meiner Diplomarbeit, meine Bharatanāṭyam Tanzlehrerin Radha Anjali, Dr. Erika Neuber für die wichtigen und klärenden Gespräche über Bharatanāṭyam, Doris Fußenegger fürs Korrekturlesen, Andrea für das Durchlesen, die anregenden Gespräche und die Aufmunterungen zwischendurch; und allen, die mich während des Schreibens seelisch unterstützt, abgelenkt oder mir zugehört haben, wenn ich mal wieder begeistert oder verzweifelt über Bharatanāṭyam geredet habe.

1 Einleitung

Bharatanāṭyam ist einer der acht klassisch indischen Tänze. Er ist heute der bekannteste und weit verbreitetste Stil, sowohl in Indien, als auch im Ausland. Entstanden ist Bharatanāṭyam in Tamil Nadu/Südindien aus dem Tempeltanz. Aufgeführt wurde er ursprünglich von Devadāsīs, den Tempeltänzerinnen, als Teil des täglichen Tempelrituals. Auch bei weltlichen Gelegenheiten am Hof, hier hießen die Tänzerinnen Rajadāsīs, und während Festivals wurde getanzt. Von dieser weltlichen Tanzform hat sich die heutige Form des Bharatanāṭyams entwickelt. Der Tanz war vor 1930 unter vielen verschiedenen Namen bekannt, die verbreitetsten sind „Sadir“ und „Dāsī Āttam“.

Devadāsīs waren sehr angesehene, gebildete Frauen, doch im Laufe der Zeit unter dem kolonialen Einfluss der Engländer und durch die sinkende Macht der Tempel verloren sie immer mehr ihr Ansehen bis zur gänzlichen gesellschaftlichen Ächtung und einer Anti-Tanz-Bewegung Ende des 19. Jahrhunderts, die sich für ein Verbot der Devadāsīs einsetzte. Devadāsī wurde mit Prostitution gleichgesetzt. 1947 wurde die Weihung der Devadāsīs in Madras verboten.

Von einem „Revival“ des Tanzes wird von der Zeit ab 1930 gesprochen, als Personen aus der Brahmanenkaste den Tanz für sich entdeckten und ihn für das Publikum wieder respektabel machten, indem sie sich sehr bemühten sich vom Devadāsī-System abzugrenzen. Vor allem I. Krischna Iyer und Rukmini Devi, die Leiterin der späteren Tanzakademie Kalakshetra, waren sehr in diese Entwicklung involviert. Der Tanz macht einen Milieuwechsel durch und war nun für die Elite und von BrahmanInnen getanzt. Die große Popularität, die der indische Tanz heute hat, existiert seit den 1960er Jahren.

Oft wird bei Bharatanāṭyam von einer 2000 Jahre alten unveränderten Kunst gesprochen. Tatsächlich ist Bharatanāṭyam, so wie er heute aussieht 200 Jahre alt. Das Repertoire geht auf die Tanjore-Brüder zu Beginn des 19. Jahrhunderts zurück. Bharatanāṭyam hat unglaublich viele Veränderungen durchlaufen und wird sich vermutlich auch weiterhin verändern. Trotz allem basiert das heutige Bharatanāṭyam stark auf traditionellen Formen. Die Betonung der Tradition wird sehr hoch geschrieben.

In meiner Arbeit gehe ich der Frage nach, wie ist es möglich, dass diese hoch geachteten Frauen – die Devadāsīs – in die absolute Ächtung geraten konnten, der Tanz heute aber als „indian identity“¹ scheint? Welche Veränderungen und Entwicklungen sind damit einhergegangen und wie passt das mit dem Bild der über 2000 Jahre alten unveränderlichen Tradition zusammen?

Meine Betrachtung auf das Thema ist aus europäischer Sicht geschrieben. Diese Distanz ist einerseits für die Reflexion förderlich, andererseits stößt es auch immer wieder auf Grenzen, dort wo das Wissen um kulturelle Selbstverständlichkeiten fehlt. Ich habe mich bemüht ein Verständnis für die indische Kultur zu bekommen, aber es bleibt immer ein Blick von Außen.

Gliederung der Arbeit

Zu Beginn meiner Arbeit gehe ich allgemein auf indischen Tanz ein. Indien hat eine unbeschreibliche Fülle von Tänzen, sowohl klassische Tänze als auch Volkstänze.² Da die Mythologie, was die Themen anbelangt, und die Religion eine große Rolle im Tanz hat, gebe ich eine kurze Einführung darüber.

Um einen Einblick in den Tanz an sich, zu bekommen, gehe ich auf die Tanztechnik, dem Ablauf einer Aufführung und zu welcher Musik getanzt wird ein, weiters auf die zwei historischen Werke über Tanz dem Nāṭyaśāstra (Entstehungszeit zwischen 200 v. Chr. bis spätestens 700 n. Chr.) und dem Abhinayadarpaṇa (11./12. Jahrhundert n. Chr.), die bis heute in Verwendung sind und als Grundlagen für Bharatanāṭyam gelten. Ein weiteres von mir kurz behandeltes Thema ist die Theorie von Bhāva und Rasa, die wesentlich für die indische Kunstästhetik ist.

Mein großes Augenmerk liegt auf der Geschichte des Tanzes.

Ich beleuchte die Hauptakteurinnen des Tanzes, die Devadāsīs, und deren Tanzmeister, den Nāṭṭuvanārs, deren Situation und Aufgaben. Welche Entwicklungen führten zum Verbot des Tanzes und die parallel dazu verlaufende „Revivalbewegung“. Ein irreführender Begriff in dem Zusammenhang, da die Tanztradition der ursprünglichen Tänzerinnen zu diesem Zeitpunkt noch existierte.

¹ Gaston: *Bharata Natyam*. S. 19.

² Auf den großen Bereich des modernen indischen Tanzes, dem Filmtanz, gehe ich in meiner Arbeit nicht weiter ein.

Quellenlage und Methode

Grundlage meiner Arbeit sind Literaturrecherchen und -Sichtung. Bei Unklarheiten und Verständnisproblemen haben mir Gespräche mit Erika Neuber³ und Radha Anjali⁴ weitergeholfen. Auch Shovana Narayan bei ihrer Gastblocklehrveranstaltung über indisches Theater und indischer Tanz, war offen für Fragen. Neben der theoretischen Auseinandersetzung war mir das praktische Erlernen des Tanzes ein wichtiges Anliegen, um einen tieferen Einblick in die Tanzkunst zu bekommen.

Für die Literaturrecherche habe ich österreichische Bibliotheken durchforstet, darüber hinaus konnte ich Literatur von Tanzkolleginnen verwenden, bzw. auf selbst gekaufte Bücher bei meinem Indienaufenthalt zurückgreifen. Da Erika Neuber am Institut für Kultur- und Sozialanthropologie einen Forschungsschwerpunkt für indischen Tanz hat, konnte ich auf verhältnismäßig, für dieses spezielle Thema, zahlreiche Publikationen über indischen Tanz zurückgreifen.

Zum Einstieg und zum Verständnis habe ich mit der deutschsprachigen Literatur begonnen. „Der indische Tanz: Körpersprache in Vollendung“⁵ von Fabrizia Baldissera und Axel Michaels⁶ und „Die Tanzkunst Indiens“⁷ von Eberhard Rebling geben einen ersten Überblick über die klassisch indischen Tänze. Angelika Sriram⁸ hat mit „Lotosblüten öffnen sich: Indischer Tempeltanz - ein Weg zur Selbstentfaltung“⁹ ein fast romanhaft zu lesendes Buch geschrieben, in dem auch das Spirituelle betont wird.

³ Erika Neuber ist die Leiterin der Fachbibliothek der Kultur- und Sozialanthropologie in Wien. Sie studierte Kultur- und Sozialanthropologie und Kunstgeschichte und nahm Tanzunterricht bei Radha Anjali in Wien. Sie führte 1994, 1996 und 2001 Feldforschungen, Bibliotheksstudien und Tanztraining in Südindien durch.

⁴ Radha Anjali ist Bharatanāṭyam-Tänzerin mit zahlreichen Auftritten im In- und Ausland, auch in Indien. Sie lehrt seit 1984 Bharatanāṭyam am Universitätssportinstitut und in ihrem Nāṭya Mandir Tanzstudio in Wien. Sie ist Herausgeberin der Nāṭya Mandir News – Zeitschrift für indische Tanzkultur in Österreich.

⁵ Baldissera, Fabrizia, Axel Michaels: *Der indische Tanz: Körpersprache in Vollendung*. Köln: DuMont, 1988. (Das erste Kapitel über „Allgemeine Grundlagen“ S. 9-78 wurde von beiden AutorInnen verfasst, das Kapitel über „die regionalen Stile des klassischen Tanzes“ S. 79-171 von Baldissera und das Kapitel über „Ritual- und Volkstänze“ S. 172-192 von Michaels.)

⁶ Baldissera ist als Indologin an der Universität von Mailand tätig und absolvierte in Indien ein praktisches Tanzstudium. Michaels ist als Indologe an der Universität von Kiel tätig.

⁷ Rebling, Eberhard: *Die Tanzkunst Indiens*. Berlin: Henschelverlag Kunst u. Gesellschaft, 1981.

⁸ Aus Deutschland stammend, hat Sriram in Kalakshetra studiert und ist mit einem Inder verheiratet.

⁹ Sriram, Angelika: *Lotosblüten öffnen sich: Indischer Tempeltanz - ein Weg zur Selbstentfaltung*. München: Kösel, 1989.

Alle drei Bücher sind auf Deutsch aus europäischer Sicht und in den 1980ern geschrieben worden. Sriram und Baldissera haben beide ein Tanzstudium in Indien absolviert und haben dadurch ein tänzerisches Wissen.

Für das grundsätzliche Verständnis, das vertraut machen mit Thema und Terminologie waren diese Werke sehr hilfreich.

Bei speziellen Fragen, genaueren Details für tiefere Einblicke habe ich auf die englische Literatur zurückgegriffen. Besonders hervorheben will ich dabei Anne-Marie Gaston, die mir bei sehr vielen Detailfragen hilfreich war mit ihrem Werk „Bharata Natyam: From Temple to Theatre“¹⁰. Ihr früher erschienenes Werk „Śiva in Dance, Myth and Iconography“¹¹ war weniger ergiebig für mein Thema, aber trotzdem für manche Fälle weiterführend.

Anne-Marie Gaston ist sowohl Tänzerin als auch Akademikerin.¹² Einerseits kennt sie als Baratanāṭyam-Tänzerin den Tanz sehr genau, andererseits arbeitet sie sehr reflektiert mit wissenschaftlichen Kategorien, wobei sie immer mit großem Respekt für die indische Kunst herangeht.

Ihr Material für die Publikation besteht aus Interviews, die sie zwischen 1981 und 1989 geführt hat, kombiniert mit ihren praktischen Beobachtungen seit 1964, während sie Tanz in Indien studiert und international anerkannte Aufführungen hatte.¹³ Sie interviewte 145 Baratanāṭyam TänzerInnen (97 davon lehrten auch den Tanz), 42 TanzlehrerInnen und 27 andere, wie SchülerInnen und KritikerInnen. Gaston betont, dass Bharatanāṭyam sich schnell verändert und man daher ihre Beobachtungen und Schlussfolgerungen unter dem Aspekt betrachten sollte, dass sie sich bis Ende der 1980er beziehen.

Weiters sehr hilfreiche und aufschlussreiche Quellen waren: das Werk von Leela Samson, der Direktorin der Tanzakademie Kalakshetra seit 2005, welches ins Deutsche übersetzt wurde "Der klassische indische Tanz: Bharata Natyam, Manipuri, Kathak,

¹⁰ Gaston, Anne-Marie: *Bharata Natyam: From Temple to Theatre*. New Delhi: Manohar, 1996.

¹¹ Gaston, Anne-Marie: *Śiva in Dance, Myth and Iconography*. Delhi [u.a.]: Oxford Univ. Pr., 1982, Reprinted with minor additions: 1985.

¹² Gaston hat den Dokortitel in "Sociology of Arts" von der Oxford University.

¹³ Gaston fing 1964 an Bharatanāṭyam in Madras zu studieren bei verschiedenen sehr anerkannten LehrerInnen. Lernte aber auch Odissi, Kuchipudi, Kahtakali, Mohini Attam, Baripada Chhau, Seraikela Chhau.

Odissi, Kathakali“¹⁴, „Bharata Natyam“¹⁵ des indischen Tanzhistorikers Sunil Kothari¹⁶, „Bharatanāṭyam“¹⁷ der in der Schweiz lebende Manjula Lusti-Narasimhan¹⁸ und die Beiträge von Erika Neuber „Bharatanatyam – der klassisch indische Tanz im Spannungsfeld sozialen Wandels“¹⁹ und „Bharatanatyam heute: Ergebnis einer Rekodierung oder kontinuierliche Tanztradition? Ein Diskussionsbeitrag“.²⁰

Indischer Tanz und indisches Theater sind an der Universität Wien ein Randthema, aber sehr wohl vorhanden.

Shovana Narayan hält seit 1996 (mit Unterbrechungen) im Sommersemester am Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft Vorlesungen über indische Tanz- und Theaterformen und Eva Wallensteiner seit 2002 über traditionelles Theater Indiens und Theaterethnologie. Vera-Viktoria Szirmay hielt im SS 2007 die VL „Südasiatische Theatertechniken universal übersetzt?“²¹ ebenfalls im Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft ab.

Während des Schreibens meiner Diplomarbeit haben zwei Vorlesungen zum ersten Mal stattgefunden bzw. finden statt: von Erika Neuber „Klassischer indischer Tanz: Vom postkolonialen Politikum zum interkulturellen Übungsbetrieb“ (WS 2008/09 am Institut für Kultur- und Sozialanthropologie) und im laufenden Semester von Anjali Saber-Zaimian (Radha Anjali) „Der klassische Tanz in Indien“ (SS 2009 am Institut für Südasien-, Tibet- und Buddhismuskunde).

¹⁴ Samson, Leela: *Der klassische indische Tanz: Bharata Natyam, Manipuri, Kathak, Odissi, Kathakali*. Fotos Avinash Pasricha. [Originaltitel: Rhythm in Joy. Aus dem Engl. übertr. von Rolf Hannes]. Stuttgart, Bonn: BurgVerlag, 1987.

¹⁵ Kothari, Sunil: *Bharata Natyam*. 1. Aufl. 1979. Revised Edition 1997. Reprinted. Mumbai: Marg, 2000.

¹⁶ Sunil Kothari schrieb 40 Jahre lang Tanzkritiken für die „Times of India“ und veröffentlicht mehrere Bücher über klassisch indischen Tanz unter anderem über Bharatanāṭyam.

¹⁷ Lusti-Narasimhan, Manjula: *Bharatanāṭyam*. New Delhi: Bookwise, 2002.

¹⁸ Manjula Lusti-Narasimhan kam mit vier Jahren in die Schweiz und begann in diesem Alter auch mit ihrem Tanztraining. Sie tanzte auf Tanzfestivals in Chennai und gründete 1992 die Bharatanāṭyam Schule „Silambam“ in Genf. Sie war die Kuratorin der ersten europäischen Ausstellung über Bharatanāṭyam: „Bharatanatyam, la danse des dieux“, die 2002-2003 im Musée d’ethnographie de Genève zu sehen war.

¹⁹ Neuber, Erika: „Bharatanatyam – der klassisch indische Tanz im Spannungsfeld sozialen Wandels“.

Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, Band 129. Herausgegeben von der Anthropologischen Gesellschaft in Wien. Redaktion: Angelika Heinrich, Manfred Kremser, Herbert Kritscher. Horn, Wien: Ferdinand Berger & Söhne, 1999. S. 159-173.

²⁰ Neuber, Erika: „Bharatanatyam heute: Ergebnis einer Rekodierung oder kontinuierliche Tanztradition?: Ein Diskussionsbeitrag“. *Kultur, Identität und Macht. Ethnologische Beiträge zu einem Dialog der Kulturen der Welt*. Thomas Fillitz, Andre Gingrich, Gabriele Rasuly-Palczek (Hg). Frankfurt: IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993. S. 231-240.

²¹ Mit dem Zusatztitel: „Reflexionen über die Inszenierung des (hoch)stilisierten Exotischen im europäischen Theater des 20. Jahrhunderts.“

Schreibweise und Begriffsschwierigkeiten

Bharatanāṭyam wird, wie auch andere Begriffe, in den verschiedenen Publikationen unterschiedlich geschrieben, dazu kommt noch mit oder ohne diakritischen Zeichen: Bharata Natya(m), Bharata Nāṭyam, Bharatanatyam und Bharatanāṭyam.

Zwei Begriffe, die ich in meiner Arbeit immer wieder verwende, sind „hereditary“ oder „non-hereditary“. Gemeint sind mit „hereditary“ die Personen, die traditionell mit Tanz zu tun hatten, das Erlernen des Tanzes sozusagen erblich in der Familie war. Dies sind alle Personen, die vor dem so genannten „Revival“ ab 1930 mit dem Tanz zu tun hatten (Tempeltänzerinnen, Tanzlehrer, Musiker). Mit „non-hereditary“ sind Menschen gemeint, die nicht von Geburt an zu Familien gehören, die mit Tanz zu tun haben, und die es erst seit Anfang des 20. Jahrhunderts mit dem Revival gibt.

Ein sprachliches Missverständnis hatte ich zu Beginn mit dem englischen „dancer“ und dem in deutscher Literatur oft pauschal übersetzten „Tänzer“.

In manchen Publikationen wurde durchgehend von Tänzern gesprochen, wobei eigentlich nur Frauen gemeint waren. Dass das Tanztheater Bhagavatamela (eine Bharatanāṭyam sehr ähnliche Form) nur von Männern getanzt wurde, wurde immer wieder betont. Dass es sich bei den „Tänzern“ am Tempel und Hof ausschließlich um Frauen handelte, war dagegen oft nicht erwähnt und für mich nur dadurch nachvollziehbar, weil die Devadāsīs immer Frauen waren. Bei Tanzmeister und Musikern herrschte in allen Publikationen die männliche Form vor und ich wusste am Anfang nicht, sind die Frauen mitgemeint oder nicht, oder sind es wie bei den Tänzerinnen wieder ausschließlich Frauen? Doch hier handelt es sich, mit wenigen Ausnahmen, nun wirklich um eine reine Männerdomäne. Bis in die 1930er Jahre gab es eine klare Grenze der Rollenverteilung im Bharatanāṭyam: Frauen waren Tänzerinnen, Männer Naṭṭuvanārs und Musiker. Heute werden beide Rollen sowohl von Frauen als auch Männern ausgeübt, und auch wenn Bharatanāṭyam manchmal als reiner Frauentanz angesehen wird, ist er das nicht mehr.

Ich war bestrebt bei meiner Arbeit einen Einblick in die indische Kultur zu bekommen, aber ich werde nie behaupten können, die indische Kultur ganz erfasst zu haben, wenn das überhaupt möglich ist. Es ist ein Versuch Indien ein wenig näher zu kommen.

2 Tanz in Indien

Indien gilt als das Land mit der größten Vielfalt an Tänzen der Welt.²²

Durch Skulpturen und Malereien, traditionelle Lehrbücher und Beschreibungen von Tanzszenen in der indischen Literatur haben wir ein gegenüber anderen Kulturen vergleichsweise umfassendes Bild darüber, wie in Indien früher getanzt wurde.

Die Tanzkunst hat in Indien eine lange Tradition. Die ersten Zeugnisse werden immer wieder auf das 3. Jahrtausend v. Chr. datiert. Es wurden Figurinen und Torsis in den bedeutenden Zentren der Induskultur Harappa und Mohenjo Daro gefunden, „deren Haltungen auf eine damals schon ausgeprägte

Tanzkunst hinweisen“²³ sollen, wie Baldissera/Michaels schreiben. Man beruft sich in der Literatur immer wieder auf eine kleine Statuette aus Mohenjo Daro, die als „The Dancing Girl“²⁴ (Abb. 1)²⁵ betitelt wurde, auch wenn keine Beweise existieren, dass es sich tatsächlich um ein Tänzerin handelt.²⁶



Abb. 1

Das früheste literarische Zeugnis ist der Ṛgveda, eine Sammlung religiöser Hymnen und Gedichte, deren ältester Teil vermutlich um 1200-1000 v. Chr. im heutigen Punjab entstand. In diesem Text werden die Götter mehrfach als Tänzer angerufen und besungen. Eine Verbindung von Tanz und religiöser Aktivität kommt im Ṛgveda nicht vor. Das Gesetzbuch des Manus²⁷ schreibt Regeln vor, um den weltlichen Tanz in Zaum

²² Vgl. Lusti-Narasimhan: *Bharatanāṭyam*. S. 11.

²³ Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 9.

²⁴ Ein Abguss des Relikts befindet sich im Privataarchiv von Dr. Erika Neuber, Leiterin der Fachbereichsbibliothek für Kultur- und Sozialanthropologie in Wien.

²⁵ Abb. 1: "The Dancing Girl" Artefakt in Mohenjo Daro gefunden.

<http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Mohenjo-daro> (Zugriff 25.1.2009)

²⁶ Vgl. Neuber: *Klassischer indischer Tanz*. Handout: Revival und Kritik. S. 7. Hier wurde eine lange Tradition konstruiert, die es so vermutlich gar nicht gab. Zum Weiterlesen und genaueren Auseinandersetzung: Bharucha, Rustom: *Chandralekha: Woman Dance Resistance*. New Delhi: HarperCollins, 1997. Kap: "Bharatanatyam: an "Invention" of Tradition?" S. 39-46.

²⁷ Gesetzbuch des Manus (Manusmṛiti): Abhandlungen über Dharma, das angemessene Verhalten und wie das soziale und religiöse Leben sein sollte, zwischen 200 v. und 200 n. Chr. entstanden.

zu halten, über religiöse Betätigung wird nichts geschrieben.²⁸ In späteren Schriften der vedischen Periode ist von Tänzen bei Totenverbrennungen oder zur Abwehr von Dämonen und Geistern die Rede. Umfangreiche Belege zur Geschichte des indischen Tanztheaters gibt es seit etwa Mitte des 1. vorchristlichen Jahrtausends, als Buddhismus, Jainismus und schließlich Hinduismus die vedische Religion erweiterten oder verdrängten.²⁹ In diesen Religionen wurden die Götter auch in Tempeln oder permanenten Kultstätten verehrt und nicht, wie in frühvedischen Zeiten, im Haus oder auf einem besonderen Opferplatz mit Opfergaben und Ritualen, zu denen auch der Tanz gehören konnte.³⁰ Tanz gab es also nicht nur in Hindu Tempeln, sondern auch bei Jains und Buddhisten. Der Jain-Reformer Jinavallabha war besorgt über die große Zahl von tanzenden Mädchen in Jain-Tempel in Rajasthan, die Mönche ablenken.³¹ In den Texten jener Zeit ist oft vom Tanz die Rede. Im Kāmasūtra³² (ca. 2.-3. Jahrhundert n. Chr.) findet man die Aufzählung von den 64 schönen Künsten, bei denen neben Gesang, Rezitation von Gedichten, der Kunst des Blumenbindens und vielem mehr auch der Tanz vorkommt.³³ Viele Theaterspiele aus der klassischen Periode enthalten Tanz, wie die Stücke von Kalidasa³⁴ (aus dem 5. Jahrhundert n. Chr.). Da es aus der Zeit Stücke gibt, bei denen tanzende Kurtisanen am Hof vorkamen, und andere Texte, bei denen von Tempeltänzerinnen geschrieben wird, wissen wir, dass zu der Zeit sowohl am Hof als auch im Tempel getanzt wurde.³⁵

Mehr Informationen über den indischen Tanz haben wir ab dem 5. Jahrhundert³⁶ mit dem Nāṭyasāstra und ab dem 11.-12. Jahrhundert mit dem Abhinayadapaṇa.³⁷

Oft wird ausschließlich auf die religiöse Herkunft des Tanzes aufmerksam gemacht, aber wie aus frühen Schriften über Tanz hervorgeht, hatte der Tanz auch säkulare Funktionen.

²⁸ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 26.

²⁹ Jainismus ist um 600-500 v. Chr. in Indien entstanden, ebenfalls der Buddhismus entstand um 500 v. Chr. auf dem indischen Subkontinent durch den „historischen Buddha“ Siddhartha Gautama. Jainismus und Buddhismus haben Wurzeln im Brahmanismus (ca. 800 v. Chr. bis 500 v. Chr.), der Vorgängerreligion des Hinduismus (ebenfalls ca. ab 500 v. Chr. Klassischer Hinduismus ca. 200 v. – 1100 n. Chr.)

³⁰ Vgl. Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 11f.

³¹ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 27f.

³² Vgl. Vātsyāyana: *Kāmasūtra*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2006. S. 72f.

³³ Vgl. Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 9-12.

³⁴ Kālidāsa war ein indischer Sanskrit-Dichter um das Jahr 400 n. Chr. Sein Theaterstück „Śākuntala“ war eines der ersten indischen Werke, welches im Westen bekannt wurde. Ende des 18. Jahrhundert wurde es ins Englische und zwei Jahre später vom Englischen ins Deutsche übersetzt.

³⁵ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 27.

³⁶ Bzw. früher, je nach Datierung der Entstehungszeit.

³⁷ Siehe Kap. 4.4 Tanzliteratur.

Nachdem die traditionelle indische Gesellschaft nie eine klare Abgrenzung zwischen religiösen und weltlichen Aktivitäten gemacht hat, ist es schwierig und vielleicht unnötig festzustellen, in welchem Milieu der Tanz entstand. Die nahe Verwandtschaft zwischen Tanz und Religion beginnt sehr früh im hinduistischen Denken, aber wahrscheinlich war der Tanz zu Beginn “for the simple joy of movement or as a spontaneous manifestation of devotion“³⁸ bevor er später in den religiösen Zeremonien ritualisiert wurde.

In Indien gibt es die Unterscheidung zwischen den Volkstänzen und den komplexeren und streng kodifizierten klassischen Tänzen. Es gibt sieben klassische Tanzstile und daneben eine Vielzahl von Volkstänzen.³⁹

Als klassisch gelten, die an große sanskritische Tradition orientierten Tanzrichtungen. Choreographie, Musik und Rhythmus, sowie die dargestellten Themen sind möglichst schriftlich fixiert oder zumindest anerkannten Texten entsprechend.

Volks- und Ritualtänze sind hingegen meist mündlich tradiert und von ihrer Funktion her eher lokal begrenzt. Viele dieser Tänze greifen Begebenheiten des täglichen Lebens auf, wie die Jagd, den Wechsel der Jahreszeiten oder die Ernte.

Beide Tanztraditionen sind tief im religiösen Leben der indischen Kultur verwurzelt und haben sich gegenseitig so sehr beeinflusst, dass eine klare Trennlinie nicht immer möglich ist. Chhau- oder bestimmte Manipuri-Tänze müssen als klassisch gelten, obwohl sie bisher nur mündlich überliefert wurden.⁴⁰

Grundlegende Merkmale indischer Tanzkunst sind, dass es eine erbliche, althergebrachte Überlieferung gibt, die Ausbildung eher eine mündliche als eine schriftliche ist und es eine enge Verbindung zwischen SchülerIn und LehrerIn gibt.⁴¹

2.1 Klassische Tanzstile Indiens

Meistens wird von sieben klassischen Tanzstilen gesprochen. In verschiedener Literatur werden auch sechs oder acht klassische Tanzstile angeführt, wobei es sich nicht immer

³⁸ Gaston, Anne-Marie: *Śiva in Dance, Myth and Iconography*. Delhi (u. a.): Oxford Univ. Pr., 1985. S. 6.

³⁹ Zur weiteren Auseinandersetzung mit Volkstänzen siehe: Khokar, Ashish Mohan: *Folk Dance: Tribal, Ritual & Martial Forms*. New Delhi: Rupa & Co, 2003. und Rao, Krishna; Chandrabhaga Devi: *A Panorama of Indian Dances*. Rāga Nr̥tya Series No. 6. Delhi: Sri Satguru Publications, 1993.

⁴⁰ Vgl. Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 42 und S. 194.

⁴¹ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 17.

um genau die gleichen handelt. In der älteren Literatur werden weniger Stile aufgezählt, dies kommt daher, dass verschiedene Stile erst im Laufe der Zeit als klassisch deklariert wurden. Neben Bharatanāṭyam aus Tamil Nadu (im Süden von Indien) sind zu den klassischen Tänzen zu zählen:⁴²

- Kathak⁴³ aus der Region von Jaipur und Lucknow (Norden)
- Maṇipūrī aus Manipur (Nordosten)
- Odissi⁴⁴ aus Orissa (Osten)
- Kathakalī⁴⁵ aus Kerala (Süden)
- Mohiniāttam aus Kerala
- Kuchipudī⁴⁶ aus Andhra-Pradesh (nördlich von Tamil Nadu)
- Sattriya⁴⁷ aus Assam (Nordosten)
- Chhau-Tänze⁴⁸ in Purulia (Westbengalen), Seraikella (Bihar) und Mayurbhanj (Orissa) (Osten)

Zur Zeit der Unabhängigkeit 1947 galten vier Tanzstile als klassisch: Bharatanatyam, Kathak, Kathakali und Manipuri. In den 1950er wurden Odissi und Kuchipudi hinzugefügt, in den 1960er Mohiniyattam und ab 2000 wurde auch Sattriya als klassische Tanzform anerkannt.⁴⁹

Bharatanāṭyam, gilt als der bekannteste klassische Tanzstil und ist heute in ganz Indien der verbreitetste Stil, während die Anderen mehr regionale Bedeutung haben. Neben Bharatanāṭyam gehört Kathak zu den Haupttanzformen von Indien.

⁴² Vgl. zur Aufzählung: Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 52f.; Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*; Gaston: *Bharata Natyam*. S. 85f.; Lusti-Narasimhan, Manjula: *Bharatanāṭyam*. New Delhi: Bookwise, 2002. S. 11 u S. 24.

⁴³ Kathak hat islamische und persische Einflüsse.

⁴⁴ Wie Bharatanāṭyam ist Odissi ursprünglich ein Tempeltanz. Der Silberschmuck ist charakteristisch für das Odissi-Kostüm.

⁴⁵ Die Schminkkunst in Kathakali ist die aufwendigste im klassischen Tanztheater überhaupt.

⁴⁶ Kuchipudi und Bhāgavata Mela werden oft als gleicher Tanztheaterstil gesehen, aber darüber gibt es kontroverse Meinungen. Außerdem haben sie Ähnlichkeiten mit Bharatanāṭyam.

⁴⁷ Sattriya ist der jüngste klassische Stil.

⁴⁸ Chautānṇe, außer dem aus Mayurbhanj, sind Maskentänze. Chautānṇe sind ein Grenzfall und werden nicht immer zu den klassischen Tänzen gezählt.

⁴⁹ Vgl. Narayan, Shovana: *Indian Classical Dances*. New Delhi: New Dawn Press, 2007. S. 18.

Traditionell haben die Devadāsīs nur einen Tanzstil (Bharatanāṭyam) getanzt. Mit den “non-devadasi dancers” war es anders. Viele der frühen non-hereditary TänzerInnen, wie Uday Shankar, Ragini Devi, Ram Gopal und Indrani Rehman, traten als Teil einer Gruppe auf, die mehrere Tanzstile präsentierte.

Sie sahen das große Potenzial im Studium mehrerer klassischer Tanzstile. Dies erlaubte eine Ausweitung der Bewegungs- und Ausdrucksvielfalt. So eigneten sich Bharatanāṭyam-TänzerInnen das reiche und vielfältige Abhinaya (Mimik, Gesicht- und Körperausdruck) von theatraleren Traditionen wie Bhagavata Mela, Kuchipudi und Kahtakali an. Bis zum Jahr 1947 waren diese drei Stile nur Männern vorbehalten. Rukmini Devi brachte die Bhagavat Mela Tradition nach Kalakshetra. Kathakali wurde ebenfalls an ihrer Schule unterrichtet.⁵⁰

Anfang des 20. Jahrhunderts gab es, parallel zur fortwährenden Aufregung gegen den Tanz in seinem traditionellen Schauplatz, ein steigendes Interesse für indischen klassischen Tanz im Allgemeinen und Bharatanāṭyam im Speziellen von Seiten der non-hereditary. In dieser Zeit traten bereits Uday Shankar und seine Truppe in Europa auf und Ram Gopal ein wenig später und machten somit Formen des indischen Tanzes im Westen weltbekannt. Uday Shankars (1900-1977) Tänze sind außerhalb Indiens entstanden und zuerst zu westlicher Musik aufgeführt worden.⁵¹ Sein Tanz war kein klassischer indischer Tanz, sondern Neukreationen von ihm mit indischen Themen und Elementen. Mit der russischen Ballerina Anna Pawlowa studierte er zwei Ballette ein, die auf indischen Tanzformen basierten und mit denen sie weltweit auf Tournee gingen.⁵²

Ram Gopal (*1912 in Bangalore/Indien, † 2003 in London) hat neben Bharatanāṭyam verschiedene andere indische Tanzstile gelernt. Für seine Touren durch die Welt hat er die Tänze adaptiert und modernisiert. Er hatte einen leichter konsumierbaren Tanz kreiert, der auch für ein internationaleres Publikum verständlich war. Dafür wurde er von manchen Seiten kritisiert. Andere wiederum sahen in ihm eine Person, die keine Angst hatte, die traditionelle Form kritisch zu betrachten. Ram Gopal war der erste männliche

⁵⁰ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 279f.

⁵¹ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 281.

⁵² Vgl. http://de.encyclopedia.msn.com/encyclopedia_761569388/Uday_Shankar.html (Zugriff 14. Nov 2008.)

Tänzer, der auf die alten traditionellen Darstellungen von Tempelskulpturen zurückgriff. Er tanzte in Indien und im Ausland.⁵³

2.2 *Bharatanāṭyam - der klassische Tanz aus Tamil Nadu*

Bharatanāṭyam ist ein Tanz, der sich in Tamil Nadu/Südindien entwickelt hat.

Traditionell wurde Bharatanāṭyam von Tempeltänzerinnen, den Devadāsīs, getanzt. Die Bezeichnung Bharatanāṭyam entstand erst in den 1930er Jahren. Davor war der Tanz unter verschiedenen Namen bekannt: Sadir, Sadir Natya, Sadir Attam, Sadir Nautch, Dāsī (Tanz der Tempeltänzerinnen), Dāsī Attam, Kūthu, Silambam.⁵⁴

Bharatanāṭyam wird oft als Akronym gesehen von BHava (Ausdruck), RAga (Melodie) und TAla (Rhythmus). Nāṭya bedeutet Tanz. Eine andere Theorie besagt, da Bharatanāṭyam hauptsächlich auf den Grundsätzen des Nāṭyaśāstra des Bharatas beruht, verdankt der Tanz den Namen dem zugeschriebenen Autor.⁵⁵

Bharatanāṭyam beruft sich auf die Regeln des Nāṭyaśāstra und des Abhinayadarpaṇa. Es wird angenommen, dass die klassischen Tanzformen Südindiens einer früheren, im Süden einheimischen Tanztradition entsprungen sind. Später verschmolzen sie mit den Traditionen aus den Sanskritschriften.⁵⁶

Bharatanāṭyam wird oft als der älteste Tanzstil der Welt gesehen, der 2000 oder sogar 3000 Jahre alt sei. Darüber kann heftig diskutiert werden. Für manche gilt die Tanzkunst von Orissa⁵⁷ als der älteste Tanzstil Indiens. Gewiss ist, dass zu der Zeit bereits eine reiche Tanzkultur in Indien herrschte, wie diese genau ausgeschaut hat, kann man aber

⁵³ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 85f. und S. 282.

⁵⁴ Vgl. Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 86f. und Lusti-Narasimhan: *Bharatanāṭyam*. S. 29.

⁵⁵ Auch für Bharata selber wird oft das oben genannte Akronym verwendet. Verweis auf Kap. 4.4.1 Nāṭyaśāstra.

⁵⁶ Vgl. Samson: *Der klassische indische Tanz*. S. 17. Wobei sich das Nāṭyaśāstra auf die damals bestehende Tanztradition stützt.

⁵⁷ Aus der die heutige Form des Odissi-Tanzes entstand. Vgl. Szirmay, Vera-Viktoria: „Odissi – klassische indische Tanzkunst“ www.odissi.at/index.php?id=5 (Zugriff 25. Feb. 2009).

nicht sagen. Bharatanāṭyam, wie wir ihn heute kennen, ist 200 Jahre alt und geht auf das Repertoire der Tanjore-Brüder⁵⁸ zurück.

Bharatanāṭyam ist ein dynamischer, erdverbundener, sehr genauer Tanzstil. Typisch für den Tanz sind Bewegungen mit Betonung auf Sprüngen, Drehungen und die auf den Boden stampfenden Füßen. Es gibt sowohl Soli als auch Gruppendarbietungen.

Rebling und Baldissera verstehen unter Bharatanāṭyam im engeren Sinn den Solotanz Sadir Natya, im weiteren Sinn rechnen sie die Gruppentänze Kuravanji und die Tanztheater Bhagavatamela und Kuchipudi hinzu, weil sich diese Stile auch an das Nāṭyaśāstra anlehnen und ähnliche Tanzelemente enthalten.⁵⁹ Meistens werden diese aber als eigene Stile angesehen. Drama und Tanz ist im indischen nicht so rigide getrennt. Theater enthält immer Tanz und der Tanz ist immer auch Tanztheater.

Es benötigt sieben bis zehn Jahre hartes, anspruchsvolles Training, um ein/e fertig ausgebildete/r Bharatanāṭyam-TänzerIn zu werden.⁶⁰ Oft beginnt der Unterricht im Alter von sechs Jahren. Neben der guten Kenntnis der tänzerischen Technik verfügt die/der „wahre“ KünstlerIn über ein bemerkenswertes Wissen und Verständnis des thematischen und philosophischen Hintergrunds der indischen Mythen und Legenden.⁶¹

Zahlreiche Episoden aus dem Leben der hinduistischen Gottheiten werden inszeniert. Die/der Bharatanāṭyam-TänzerIn stellt meist die menschliche Seele in Form der Nāyikā dar, die sich nach der Vereinigung mit dem Transzendenten sehnt, das auf der Bühne als der göttliche oder irdische Geliebte (Nāyaka) symbolisiert und personifiziert wird.⁶² Das Nāyaka-Nāyikā-Thema, die Liebe der Heldin zum göttlichen Held, ist zentral im Bharatanāṭyam.⁶³

⁵⁸ Auch Tanjore-Quartett genannt, siehe dazu Kap. 5.1 Historische Entwicklung.

⁵⁹ Vgl. Baldissera: „Die regionalen Stile des klassischen Tanzes“. S. 83 und Rebling: *Die Tanzkunst Indiens*. S. 130f.

⁶⁰ Vgl. Anand, Mulk Raj: „In Praise of Bharata Natyam“. *Bharata Natyam*. Kothari, Sunil. Mumbai: Marg, 2000. S. 16-23. S. 16.

⁶¹ Vgl. Samson: *Der klassische indische Tanz*. S. 29.

⁶² Vgl. Neuber, Erika: „Bharatanatyam – der klassisch indische Tanz im Spannungsfeld sozialen Wandels“. *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien*. Horn, Wien: Ferdinand Berger & Söhne, 1999. S. 159-173. S. 169.

⁶³ Die Rolle der Nāyika wird auch von Männern getanzt. Männer tanzten erst ab Beginn des 20. Jahrhunderts Bharatanāṭyam.

3 Mythologie⁶⁴

Bis heute ist die klassische Tanztradition Indiens eng mit Religion und Mythologie verbunden. Das zeigt nicht nur die Themenwahl, sondern auch die häufige Verknüpfung der Darstellung mit einer rituellen Anbetung. Die Verehrung und Anbetung des Göttlichen ist zentrales Thema nicht nur der klassischen Tanzkünste Indiens, sondern auch bei vielen Volkstänzen.

Wie bei vielen Gegebenheiten in Indien gibt es auch zur Entstehung des Tanzes Mythen und Geschichten. Der Tanz hat in Indien göttlichen Ursprung.

Dem Mythos nach wird der Schöpfergott Brahmā von den übrigen Göttern gebeten, da sie beunruhigt waren über den Streit und die Aufruhr auf der Erde, einen fünften Veda zu schaffen, der sichtbar machen sollte, „wie die Menschen die höchsten Lebensziele meistern könnten.“⁶⁵ Brahmā diktiert Bharata den Nāṭyaveda, das Nāṭyaśāstra, das „Wissen von Tanz und Drama“.

Im Nāṭyaśāstra wird beschrieben, wie die Tanzkunst von den Göttern zu den Menschen kam:

Die himmlischen Nymphen tanzten vor Śiva und seiner Gemahlin Pārvatī. Śiva erinnert sich dadurch an seinen eigenen kosmischen Tanz und zeigt den himmlischen Tänzern und Tänzerinnen seinen männlichen Tanz mit kraftvollen, energischen Posen, den Tāṇḍava. Pārvatī fügt Lāsya, das weichfließend, anmutig, graziöse Element des weiblichen Tanzes dazu.⁶⁶

Pārvatī brachte die Tanzkunst an einen weltlichen Königshof zur Prinzessin Uṣā, der Göttin der Morgenröte. Diese lehrte den Gopīs, den Hirtenmädchen, die Kunst des Tanzens. Die Gopīs waren in den Flöte spielenden Kṛṣṇa verliebt. Ihre ekstatische

⁶⁴ Zum Erstellen dieses Kapitels wurden folgende Bücher herangezogen:

Sriram, Angelika: *Lotosblüten öffnen sich: Indischer Tempeltanz - ein Weg zur Selbstentfaltung*. München: Kösel, 1989.

Baldissera, Fabrizia, Axel Michaels: *Der indische Tanz: Körpersprache in Vollendung*. Köln: DuMont, 1988.

Samson, Leela: *Der klassische indische Tanz: Bharata Natyam, Manipuri, Kathak, Odissi, Kathakali*. Stuttgart, Bonn: BurgVerlag, 1987.

⁶⁵ Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 18.

⁶⁶ Sowohl das männliche Tāṇḍava als auch das weibliche Lāsya wird von Frauen als auch von Männern getanzt.

Begeisterung übertrug sich auf die Frauen und Mädchen der umliegenden Dörfer, alle begannen zu tanzen. Von hier aus verbreitete sich die Tanzkunst in die ganze Welt.⁶⁷

Die mythologische Bezeichnung von Tanz und Theater als fünfter Veda ist, wie Baldissera/Michaels schreiben, „als Mittel religiöser Legitimation zu werten, gehörten die Tänzer und Schauspieler doch einem Stand an, der die vedischen Sammlungen nicht erlernen durften.“⁶⁸

Im klassischen Tanztheater Indiens sind kaum frühvedische⁶⁹ Elemente zu erkennen. In einigen Stücken treten zwar Götter des vedischen Pantheons auf, wie etwa Indra, der kräftige Krieger und König der Götter, dessen Waffe der Donner ist, oder Sūrya, der Sonnengott mit seinem von sieben Pferden gezogenen Wagen, aber viel häufiger liefern Mythen und Legenden, Götter- und Heldengeschichten, wie die beiden großen Epen Mahābhārata und Rāmāyaṇa oder in den Purāṇa-Texten, Stoffe für das Tanztheater.⁷⁰

3.1 Die Götterwelt des Hinduismus

In Indien ist der Tanz sehr eng mit der Religion verbunden. Baratanāṭyam wurzelt vor allem im Hinduismus, im Hindu-Mythos und Brauchtum.⁷¹

Die Gottheiten, mit ihren Reittieren und zahlreichen Symbolen und den dazugehörigen vielen Geschichten, bilden das Gerüst des indischen Tanzes. Ein/e TänzerIn, die/der sich auskennt in den Geschichten und ihren Bedeutungen, bemüht sich, wie Leela Samson betont „über die oberflächliche Interpretation des Themas hinauszugehen. Der Tanz erzählt nicht nur eine Geschichte, sondern äußert eine Philosophie und bestätigt einen Glauben durch die Kraft der Verse, der Musik und des Tanzes.“⁷²

⁶⁷ Vgl. Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 33.

⁶⁸ Vgl. Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 17f. Baldissera/Michaels schreiben außerdem „obwohl im heutigen Indien nur noch wenige Priesterfamilien den Wortlaut der vedischen Sammlungen bewahren und sich die Funktion des Veda weitgehend auf die Rezitation einzelner Hymnen während bestimmter Hausriten beschränkt, bleibt diese Textsammlung ein wichtiges Mittel religiöser Legitimation.“ Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 17.

⁶⁹ Epochen der Vedischen Religionen ca. 1750-500 v. Chr.: Frühvedische Phase (1750-1200 v. Chr.), Mittelvedische Phase (ab 1200 v. Chr.), Spätvedische Phase (ab 850-500 v. Chr.). Vgl. Michaels, Axel: „Der Hinduismus.“ Google Buchsuche.

<http://books.google.at/books?id=zzUBiQdToZUC&printsec=frontcover#PPPI,M1> (Zugriff: 5. März 2009)

⁷⁰ Vgl. Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. 18f.

⁷¹ Vgl. Samson: *Der klassische indische Tanz*. S. 29.

⁷² Samson: *Der klassische indische Tanz*. S. 14.

Die Elemente werden in den Veden als tanzende Gottheiten beschrieben und verehrt. So tanzt die Morgenröte als wunderschöne junge Frau im roten Gewand am Himmel. Die Sturmgottheit wirbelt wild tanzend in den Lüften, und auch die Wassergottheiten vollführen ihren Tanz. Das ganze Universum ist ein kosmischer Tanz und der uralte König der Gottheiten, Indra, tanzt umgeben von seinen himmlischen Tänzerinnen, den Apsarās, in seinem Palast.

Die Veden gab es bevor das Bild der Trinität – Brahmā (der Schöpfer), Viṣṇu (der Erhalter) und Śiva (der Zerstörer) – entstand. Auch diese Hindugötter tanzen und werden mit Tanz in Verbindung gebracht.

Die meisten hinduistischen Tempel sind drei Gottheiten oder ihren Erscheinungsformen gewidmet: Śiva, Viṣṇu und Devī, der „Göttin“. In vedischen Zeiten waren diese drei Gottheiten nicht bedeutender als die meisten Anderen des Pantheons. Etwa seit dem Beginn der christlichen Zeitrechnung rangen sie jedoch zunehmend um den Status der höchsten Gottheit.⁷³ Brahmā, der Schöpfergott, wird weniger verehrt wie die anderen zwei Götter Viṣṇu und Śiva. Es gibt nur einen oder zwei Brahmā-Tempel unter der großen Anzahl von Tempeln in ganz Indien.⁷⁴

Die Götter und Göttinnen werden sehr oft im klassischen indischen Tanz dargestellt. Ihre Geschichten und Legenden werden aufgeführt. Jede Gottheit hat bestimmte Hastas (Handgesten), an denen sie erkannt werden. Es gibt eine unzählbare Anzahl von Gottheiten im Hinduismus.⁷⁵ Im Bharatanāṭyam kommen vor allem die „großen“ Gottheiten vor.

Śiva

Śiva ist ein äußerst zwiespältiger Gott. Er ist ebenso boshaft und gefährlich, wie wohlwollend und gnädig. Er ist der Gott der Paradoxe und Verkörperung von

⁷³ Vgl. Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 25f.

⁷⁴ Vgl. Samson: *Der klassische indische Tanz*. S 9.

⁷⁵ Der Hinduismus ist keine polytheistische Religion (der Glaube an oder die Verehrung von einer Vielzahl von Gottheiten). Alle unterschiedliche Götter und Göttinnen sind letztendlich eine einzige Gottheit oder die Erscheinungsformen davon. Es ist kein Widerspruch in einem Atemzug zu sagen, es gibt viele Götter und es gibt nur eine einzige Gottheit.

Gegensätzen. Er ist sowohl der standhafte keusche Asket, der im Himalaya meditiert, als auch glühender Liebhaber. Das Symbol seiner Schöpferkraft ist der Lingam (Phallus).

In der Welt des Tanzes wird Śiva als Naṭarāja (Abb. 2)⁷⁶, „Herr des Tanzes“, verehrt. Śiva, in seiner Form als Naṭarāja, kreiert und zerstört die Welt in seinem Tanz in einem immer wiederkehrenden Kreislauf.

Besonders in Südindien findet man zahlreiche Darstellungen des vierarmigen Naṭarājas.

In der oberen rechten Hand hält er die sanduhrförmige Damaru-Trommel, deren Töne die vedischen Hymnen symbolisieren. In der oberen linken Hand hält er eine Feuerflamme, welche in einen Flammenkreis übergeht, der den Gott umgibt, und welcher den ewigen Zyklus der Zeiten darstellt. Mit der Geste der unteren rechten Hand drückt Śiva Abwehr von Furcht aus. Sein rechter Fuß steht auf dem bösen Zwerg Apasmāra, dem Sinnbild für Ignoranz der Unwissenden. Seine linke untere Hand zeigt auf sein linkes Bein, das aus dem Kreis des Feuers und damit auch aus dem Kreislauf der Geburten hinausweist, zu ewigem Frieden und Befreiung.⁷⁷

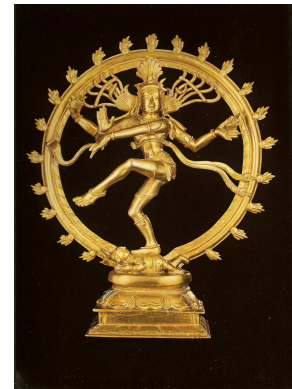


Abb. 2

In seinem Tanz wird das Wesen Śivas ausgedrückt: Schöpfung und Zerstörung, Erotik und Askese, Leben und Tod.

Śiva erkennt man durch seine Attribute: das dritte Auge, eine Kobra, die er um den Hals geschlungen hat, verfilzte Haare, einen Dreizack oder eine Bettelschale aus einem Menschenschädel. Im Haar trägt er die Mondsichel und die Göttin Gaṅgā, die im Fluss Ganges personifiziert ist. Sein Reittier (Vahana) ist der Stier Nandī. Durch Gift, welches er trank, bevor es der Welt schaden konnte, ist er blau angelaufen. Die Symbole und Vahanas der Götter sind wichtige Elemente im Tanz, daran erkennt man Götter und Göttinnen.

⁷⁶ Abb. 2: „Natarāja-Bronzestatue“. Lusti-Narasimhan: *Bharatanāṭyam*. S. 42.

⁷⁷ Vgl. Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 32.

Śivas Gemahlin ist **Pārvātī**, Tochter des Himalayas. Sie hat viele Namen (Umā, Durgā, Kālī) und Funktionen und ist gleichzeitig Göttin von Leben und Tod. Als Pārvatī ist sie die Leben spendende Mutter. Ihr Vahana ist der Löwe.

Die Gestalt des Ardhanarīśvara ist eine Repräsentation von Śiva, bei der die rechte Seite männlich und die linke weiblich (Śakti) ist, und verdeutlicht, dass Gott alles umschließt: weiblich und männlich, Mutter und Vater, furchterregend und gütig, zerstörerisch und schaffend. Die eine Seite, kann nicht ohne die andere Seite sein. Jeder Tanz enthält Tāṇḍava- und Lāsaya-Aspekte, welche Śiva und Pārvatī repräsentieren.

Ganesha

Ganesha ist der Sohn von Pārvatī und Śiva. Er ist der beliebte elefantenköpfige Gott, der auf einer Maus reitet. Er wird oft dickbäuchig, mit vier Armen und drei Augen sowie einer Schale voller Süßigkeiten im Rüssel dargestellt. Er gilt als der Überwinder von Hindernissen. Darum wird Ganesha am Anfang eines jeden wichtigen Unternehmens angerufen und verehrt, auch zu Beginn einer Tanzveranstaltung.⁷⁸

Viṣṇu

Abgesehen von seiner Form als Naṭarāja spielt Śiva in den Themen des heutigen Tanztheaters eine eher untergeordnete Rolle. Viṣṇu und seine Erscheinungsformen sind weitaus häufiger auf der Bühne zu sehen. Viṣṇu ist wahrscheinlich die meistabgebildete Gottheit im klassischen indischen Tanz.

Viṣṇu ist der Bewahrer des Universums und Hüter der göttlichen Ordnung. Er schläft auf der siebenköpfigen Schlange im Weltenmeer und trägt alle Existenz in sich. Aus seinem Nabel wächst eine tausendblättrige Lotosblüte⁷⁹, aus deren Mitte Brahmā, der Schöpfer entsteht, der die Welt erschafft.

Der vierarmige Gott trägt in seinen Händen eine weiße Schneckenmuschel, eine Scheibe und eine Muskatblüte. Die vierte Hand ist zu einer Geste der Segnung erhoben. Sein

⁷⁸ Vgl. Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 30 und Samson: *Der klassische indische Tanz*. S. 14.

⁷⁹ Der Lotus wird im Hinduismus mit vielen Gottheiten abgebildet. Er ist Symbol für Fruchtbarkeit, Reinheit und Wiedergeburt, da er sich in strahlender Schönheit über Schlamm und Schmutz, in denen er verwurzelt ist, aus den Wassern erhebt. Der Lotus gilt auch als Abbild der Welt.

Reittier ist Garuḍa, ein Adler. Dies sind wichtige ikonografische Symbole, die der Tanz verwendet.

Ein wichtiger Aspekt Viṣṇus ist der Schutz des Dharma und der sozio-kosmischen Ordnung. In Zeiten der Unterdrückung und Unordnung stieg Viṣṇu in seinen zehn Inkarnationen (Avatāra) vom Himmel herab, um die Guten zu schützen und die Bösen zu zerstören und somit Frieden und Harmonie wiederherzustellen. Die zehn Inkarnationen sind beliebte Themen in allen klassischen Tanzformen Indiens, vor allem Kṛṣṇa.⁸⁰

Viṣṇus Gemahlin ist **Lakshmi**, Göttin des Wohlstands und Wohlbefindens, venusgleich ist sie aus dem schäumenden Urozean entsprungen. Meist wird sie stehend oder sitzend auf einem Lotos abgebildet oder hält einen Lotos in ihrer Hand. Lakshmi ist ebenfalls in Viṣṇus Inkarnationen seine Gemahlin als Dharani, Sītā und Rādhā.

Kṛṣṇa

Eine der beliebtesten Figuren des klassischen Tanzes ist Kṛṣṇa. Er wird dunkelhäutig, meist mit seiner göttlichen Flöte dargestellt.

Als Jüngling betört Kṛṣṇa immer wieder die Kuhhirtinnen und Milchmädchen (Gopīs) durch sein Flötenspiel, mit dem er sie in Vollmondnächten aus dem Dorf lockt, um mit ihnen zu tanzen. Erst stiehlt er den Mädchen die Kleider, während sie im Fluss baden, dann macht er sie eifersüchtig, bis er sie schließlich zum Rasamaṇḍala, einem Rundtanz, einlädt, wobei er jeder einzelnen der vielen Gopis die Illusion gibt, sie tanze ganz allein mit ihm.

Kṛṣṇa hat 16.000 Frauen, von keiner wird er allerdings so geliebt wie von der Kuhhirtin Rādhā. Der bengalische Dichter Jayadeva⁸¹ setzte dieser Liebe ein Denkmal in seiner Gītāgovinda (Gesang für Govinda)⁸². Sie ist die Vorlage vieler Tanzstücke. Die Liebe Rādhās zu Kṛṣṇa wird zur Metapher der menschlichen Sehnsucht, sich mit dem Göttlichen zu verbinden. Das Kṛṣṇa-Rādhā-Thema ist wichtig in vielen verschiedenen

⁸⁰ Die zehn Inkarnationen Viṣṇus: Fisch, gigantische Schildkröte, Eber, Löwen-Mensch (Narasimha), Zwerg, Weise Parushurama, Rāma, Kṛṣṇa, Buddha (der Stifter einer eigenen Religion, wird als neunte Erscheinungsform absorbiert), Kalki (steht noch aus, reitend auf einem weißen Pferd. Er werde eine Welt zerstören, die in Korruption und Laster steckt.)

⁸¹ Sanskritpoet um 1200 n. Chr.

⁸² Govinda ist ein anderer Name für Kṛṣṇa.

Tänzen, nicht nur in Bharatanāṭyam sondern auch in anderen klassischen Tänzen und Volkstänzen.

Kṛṣṇa besiegt den Schlangendämon Kāliyā und tanzt auf dessen vielen Köpfen einen Freudentanz und zeigt so tanzend den Sieg des Guten über das Böse.

Brahmā

Brahmā, die schöpferische Kraft, hat sich selbst erschaffen. Die Veden sind aus Brahmās Kopf entsprungen. Er wird tanzend als Träger dieser Heiligen Schrift dargestellt. Bhramā wird von den fünf Pfeilen des Liebesgottes Kāma getroffen und verliebt sich in **Sarasvatī**, die von ihm geschaffene Göttin der Künste. Sie versteckt sich vor ihm. Bhramā bekommt vier Gesichter, in alle Himmelsrichtungen um sie zu finden. Als Sarasvatī sich auch verliebt, werden ihre Schritte zu Tänzen, ihre Sprache Poesie und das Spiel ihrer Hände Musik. Brahmā zeugte 64 Künste, die Sarasvatī gebiert; die Tanzkunst ist die Erstgeborene der Künste.

Sarasvatī wird mit einem Zupfinstrument, der Vina, ein Symbol der Künste, dargestellt. Ihr Reittier (Vahana) ist der Pfau. Brahmās Reittier ist der Schwan. Wenn Dichter arbeiten, bittet sie die Göttin Sarasvatī, auf ihrer Zunge zu tanzen.⁸³

Devī – die Göttin

Im Hinduismus ist mit Devī, der Göttin, meist die Gefährtin Śivas oder seine weibliche Kraft Śakti gemeint. In ihr sind verschiedene (Mutter-)Gottheiten vereint. Die Namen der Göttin sind vielfältig. Die wohlwollenden Aspekte sind Gaurī (die Goldene), Umā (die Lichte) und Pārvatī (die Bergtochter). Hingegen wild und zerstörerisch mit blutigen Tieropfern werden Durgā (die Unerreichbare), Kālī (die Schwarze) und Cāmuṇḍā (die Kahlköpfige) verehrt.

Die Mythen von Durgā, die einen gefährlichen Büffeldämon tötet – ihr Reittier ist der Löwe - oder Kālī, die mit ausgestreckter Zunge und einer Kette aus Menschenschädeln auf ihrem Gefährten Śiva steht, werden mehr vom Volks- und Ritualtanz aufgegriffen,

⁸³ Vgl. Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 51f.

weniger vom klassischen Tanz.⁸⁴ Die Verehrung der Göttin ist im Tantrismus und im Śāktismus zentrales Thema.

Neben den Hauptgottheiten des hinduistischen Pantheons kommen auf der Bühne des klassischen Tanztheaters auch Götter und Göttinnen vor, die oft nur regional bekannt sind. Außerdem kommen zahlreiche Dämonen, Geister und Heldenfiguren vor.

3.2 Die Epen und Stoffe

Die Stoffe und Themen über die im Bharatanāṭyam getanzt wird, sind, wie auch bei anderen indischen Tänzen, oft aus den zwei großen indischen Epen Rāmāyaṇa und Mahābhārata sowie aus den Purāṇas entnommen.

3.2.1 Rāmāyaṇa

Rāmāyaṇa handelt von der Geschichte des Königs Rāma. Die Verbannung Rāmas aus dem Königreich und seinen Wanderungen durch den Wald mit seinem Bruder und seiner Frau werden erzählt. Sītā wird durch Rāvaṇa, den König von Lanka entführt. Daraus ergibt sich ein Krieg, der zu Rāmas Sieg und zur Befreiung Sītās führte. Das Rāmāyaṇa ist reich an Handlungen und Unterweisungen.

3.2.2 Mahābhārata

Es ist die Geschichte der fünf Pandava-Brüder, die von ihren Vettern, den Kauravas, ihres Königreichs verwiesen wurden.

Aus der großen Schlacht von Kurukshetra, die mit viel Leid und Blutvergießen verbunden ist, gehen die Pandavas siegreich hervor. Die Bhagavadgītā (der Gesang Gottes) ist Teil des Mahābhāratas und ein sehr bedeutendes philosophisches Werk Indiens. Es handelt sich dabei um Kṛṣṇas Ansprache auf dem Schlachtfeld von Kurukshetra als Wagenlenker von Arjuna, einem der Pandava-Brüder.

⁸⁴ Vgl. Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 41.

Kṛṣṇa rettet die Ehre der Pandava-Königin Draupadi, sie ist die Frau aller fünf Pandava-Brüder. Dushasana, einer der Kaurava-Brüder, versucht sie zu entkleiden. Draupadi ruft Kṛṣṇa um Hilfe, dieser lässt ihren Sari unendlich lang werden. Diese Begebenheit ist ein beliebtes Tanzthema.

3.2.3 Purāṇas

Kṛṣṇa ist der Mörder des Dämons Kamsa. Geboren wurde Kṛṣṇa in Vrindavana. Eine Familie von Kuhhirten nahm ihn auf und zog ihn auf. Im Volksmund ist überliefert, wie er als Kind Butter stahl und als Jugendlicher mit den Gōpis „anbändelte“. Kṛṣṇa besiegt den Schlangendämon Kāliyā und hält das Govardhan-Gebirge über die Leute von Vrindavana, um sie vor einem großen Regenguss zu schützen.

Im Tanz werden verschiedene Szenen aus Kṛṣṇas Leben dargestellt.

4 Über den Tanz Bharatanāṭyam

4.1 Tanztechnik

4.1.1 Adavus

Adavus sind die Grundbewegungskombinationen im Bharatanāṭyam. Es sind genau festgelegte Bewegungsabläufe, die zu einem vorgegebenen Rhythmus ausgeführt werden. Adavus mit ähnlichem Charakter werden zu Gruppen oder Serien zusammengefasst. Die Anzahl der Gruppen variiert zwischen neun und fünfzehn je nach Schule und beinhalten zwei bis acht Adavus. Je nach Stil, Schule, LehrerIn bzw. „Banis“ wie Gaston⁸⁵ es nennt, können sich die Adavus im Detail in der Ausführung unterscheiden. Die Grundstruktur bleibt jedoch immer dieselbe. Zur jeder Gruppe von Adavus gehören verschiedene rhythmisch-abstrakte Sprechsilben, zu denen getanzt wird, wie z. B.: bei der 2. Serie Nāṭṭaadavu: tai yum ta ta - tai yum ta. Der/Die LehrerIn (bzw. traditionell der Nāṭṭuvanār, der Tanzmeister) spricht die Silben und schlägt den Rhythmus mit einem Holzstock auf ein Holzbrett (Tattukarhi) oder mit zwei Zimbeln (Thalam). Die Adavus werden in langsamer, mittlerer und schneller Geschwindigkeit beim Lernen und Üben ausgeführt.⁸⁶

Die vielen Variationen an Schulen von Adavus erklären sich durch die Anzahl der verschiedenen LehrerInnen/Gurus/Lehrerlinien. Jede Lehrerlinie unterrichtet nach seiner eigenen Weise die Adavus.

Die Lehrer gehörten zu verschiedenen Dörfern und so wurden die verschiedenen Schulen mit den Namen der Dörfer assoziiert, wie Pandanallūr (Dorf, in dem der Nāṭṭuvanār Meenakshisundaram Pillai lebte), Vazhuvūr, Tanjore (Tanjore-Quartett-Linie) etc.

⁸⁵ Gaston, Anne-Marie: *Bharata Natyam: From Temple to Theatre*. New Delhi: Manohar, 1996. S. 142.

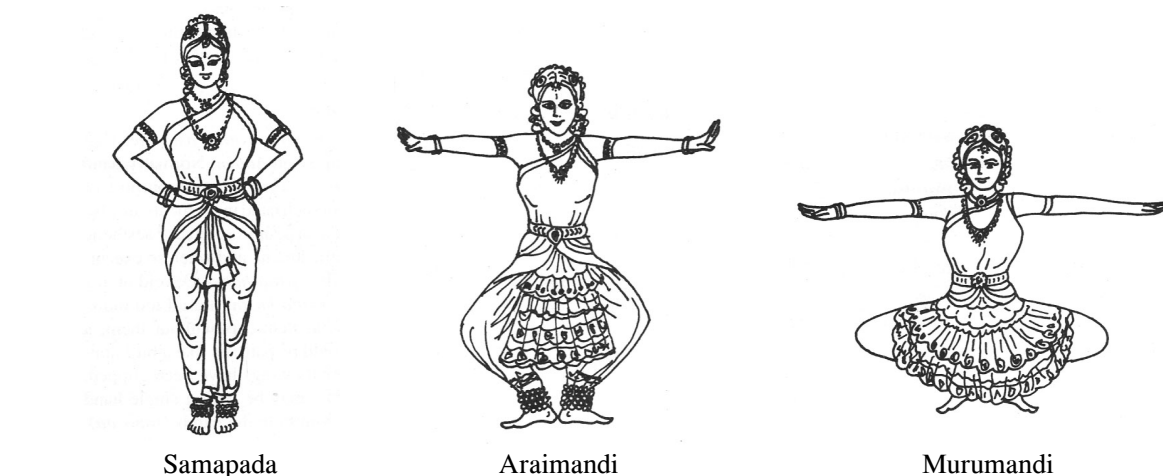
⁸⁶ Vgl. Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 145; Rebling: *Die Tanzkunst Indiens*. S. 145-146; Gaston: *Bharata Natyam*. S. 259; *Nāṭya Mandir news – Zeitschrift für indische Tanzkultur in Österreich*. Sutra 1. S. 5.

Rukmini Devi studiert mit verschiedenen hereditary LehrerInnen, u. a. das Tanjore-Quartett-bani.⁸⁷ Sie entwickelte ihren eigenen Stil in Kalakshetra, der sich als Kalakshetra-Schule/bani herauskristallisierte.

Anne-Marie Gaston beschreibt in ihrem Buch „Bharata Natyam: From Temple to Theatre“ achtzehn verschiedene „banis“, die in den 1980er Jahren innerhalb des Bharatanāṭyams existiert haben.⁸⁸ Alle Banis im Bharatanāṭyam passen sich an die Richtlinien im Nāṭyaśāstra an und sind sich sehr ähnlich, trotzdem müssen manche TänzerInnen, wenn sie die/den LehrerIn wechseln, manchmal zuerst über die Grundlagen diskutieren.⁸⁹ Banis sind nicht statisch und sind es vermutlich nie gewesen. Sie entwickeln sich laufend.⁹⁰

Die charakteristische Grundposition der Beine ist das Araimandi (Tamil: halb sitzend) bzw. Ardhamāṇḍala oder Ardhamāṇḍalī (in Sanskrit). Beide Füße sind nach außen gedreht und die Knie gebeugt, wobei die Fersen am Boden bleiben (Abb. 3)⁹¹. Aus dieser Position werden fast alle Adavus ausgeführt. Bei Murumandi (Tamil: ganz sitzend) bzw. Murumāṇḍala oder Murumāṇḍalī (in Sanskrit) hockt man tiefer mit auswärts gedrehten Knien, die Fersen heben sich dabei vom Boden ab. Im Unterricht werden von den TanzlehrerInnen die Sanskrit-Begriffe selten benutzt und die Tamil-Terminologie bevorzugt.

Abb. 3: Grundpositionen im Bharatanāṭyam



⁸⁷ Gaston: *Bharata Natyam*. S. 142 .

⁸⁸ Gaston: *Bharata Natyam*. S. 143.

⁸⁹ Gaston: *Bharata Natyam*. S. 238.

⁹⁰ Gaston: *Bharata Natyam*. S. 142.

⁹¹ Abb. 3: „Grundpositionen im Bharatanāṭyam“. <http://www.indiadance.com.ua/theoryofdance11.htm> (Zugriff: 29. Mär. 2009)

Die Grundhaltung der Arme wird Natyarambha - Beginn des Tanzes - genannt. Die Arme sind dabei waagrecht, parallel zum Boden, in Schulterhöhe gestreckt. Die Ellbogen sind leicht angewinkelt und die Handgelenke sind ebenfalls leicht abgewinkelt, sodass die Handflächen mit gestreckten Fingern nach vorne zeigen. Der Daumen ist nach innen geknickt und die Finger sind ausgestreckt und berühren einander (Pataka Hasta). Die Grundhaltung ist erdverbunden. Der Torso wird nicht viel bewegt und bleibt meistens aufrecht. Das Stampfen mit den Füßen ist eine der wichtigsten Komponenten des Bharatanāṭyams. Die gesamte Fußsohle berührt den Boden und betont den Rhythmus. Die Handpositionen (Hastas) sind ein wichtiger Part der Choreographie. Den Händen ist es niemals erlaubt, entspannt zu sein.⁹² Die Hastas, die bei den Adavus verwendet werden, haben keine spezifische Bedeutung, erst beim erzählenden Tanz drücken die gleichen Hastas verschiedene Dinge aus.

Ein Adavu setzt sich aus der Ausgangs- und Endpose (Sthānaka), der Bewegung (Cāri), der Handstellung (Nṛttahasta) und Bewegungsfeld der Hände bei der Bewegung (Hastaksetra) zusammen. Zu beachten ist dabei die korrekte Körperhaltung und das Einhalten des Rhythmus.⁹³

Erst nach dem Erlernen der Adavus, das mehrere Jahre dauern kann, beginnt der/die TänzerIn mit dem Einstudieren von Choreographien. Diese bestehen aus der Zusammenfügung verschiedener Adavus, wobei z. B. ein Viertel des einen Adavus, ein Halbes eines anderen und ein Fünftel wieder eines anderen zu **Korvais** (wörtlich: Girlande) zusammengefügt werden. Die Kunst der Choreographie ist auch die Kunst der rhythmischen Kalkulation.⁹⁴

4.1.2 Karaṇas

Es gibt 108 Karaṇas. Dabei handelt es sich um verschiedene Körperhaltungen und Bewegungen, die im Nāṭyaśāstra beschrieben sind und an verschiedenen Tempeln in Indien bildhauerisch zu sehen. Karaṇas stellen eine Dokumentation dar und sind die Basis und Quelle für den Vergleich des Tanzes der Vergangenheit und der Gegenwart.

⁹² Vgl. Gaston: Bharata Natyam. S. 258 und *Nāṭya Mandir news – Zeitschrift für indische Tanzkultur in Österreich*. Sutra 1. S. 5.

⁹³ Vgl. *Nāṭya Mandir news – Zeitschrift für indische Tanzkultur in Österreich*. Sutra 1. S. 5.

⁹⁴ Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 100.

In den Tempeln von Cidambaram, Tiruvannamalai und Vrddhacalam werden die Serien von Karaṇas von Tänzerinnen dargestellt und bei den Tempeln von Tanjore und Kumbakonam von Tänzern.⁹⁵ Die Karaṇa-Tafeln in Tanjore wurden als Darstellungen Śivas mit vier Händen interpretiert. Nur zwei der Darstellungen (61 und 72) sind Frauen/Tänzerinnen, nach Meinung von Gaston, vielleicht weil es Bewegungen sind, die mit Frauen assoziiert werden.⁹⁶ In Kumbakonam handelt es sich um Viṣṇu in der Form von Kṛṣṇa und gelegentlich sind Darstellungen von Śiva zu finden.

Der Tempel von Tanjore zeigt die frühesten Karaṇas. Heutzutage ist der Torso im Bharatanāṭyam anders, wie bei diesen frühen Figuren.⁹⁷ Die Abbildungen in Cidambaram, Tiruvannamalai und Vrddhacalam sind näher den heutigen Bharatanāṭyam-Körperhaltungen. Die Skulpturen zeigen somit, dass Bharatanāṭyam sich im Laufe der Zeit verändert hat. Bharatanāṭyam war also auch früher nie eine total gleich bleibende, starre Kunst, wie von manchen kritisiert. Die prinzipiellen Charakteristiken wurden allerdings über 2000 Jahren, wie Gaston meint, beibehalten, und sei vermutlich der Autorität des Nāṭyaśāstra und Abhinayadarpaṇa zu verdanken.⁹⁸

Die essenziellen Prinzipien des Tanzes beinhalten die gleichen Richtlinien, die auch bei den Skulpturen zu beobachten sind: gebeugte Knie (im Araimandi), zur Rückwand parallele Schulter und die Handstellungen. Manche Statuen stellen anatomisch unmögliche Positionen dar. Aber abgesehen davon bleibt eine enge Wechselbeziehung zwischen der Tanzpraxis und den skulpturellen Darstellungen.⁹⁹

Am Naṭarāja-Tempel aus 12. Jhd. im südindischen Chidambaram sind alle Karaṇas vollständig in Stein gehauen (Abb. 3-5).¹⁰⁰

⁹⁵ Vgl. Gaston: *Śiva in Dance, Myth and Iconography*. S. 180.

⁹⁶ Gaston: *Śiva in Dance, Myth and Iconography*. S. 19.

⁹⁷ Odissi, der sich geographisch isoliert vom Süden in Orissa entwickelt hat, ist näher an diesen frühen Karaṇas. Die größte Differenz zwischen Odissi und Bharatanāṭyam ist die Haltung des Torsos. Bei Bharatanāṭyam ist die Hauptposition der Torso senkrecht zum Boden. Bei Odissi ist die charakteristische Stellung die Tribhanga-Position, wobei der Kopf, der Torso und die Hüfte jeweils auf die anderen Seite geknickt ist. Vgl. Gaston: *Śiva in Dance, Myth and Iconography*. S. 21.

⁹⁸ Vgl. Gaston: *Śiva in Dance, Myth and Iconography*. S. 21.

⁹⁹ Vgl. Gaston: *Śiva in Dance, Myth and Iconography*. S. 180.

¹⁰⁰ Abb. 3-5: „Karaṇas am Naṭarāja Temple in Chidambaram“. Lusti-Narasimhan, Manjula: *Bharatanāṭyam*. New Delhi: Bookwise, 2002. Abb. 1: S. 21. Abb. 2: S. 142. Abb. 3: S. 37.

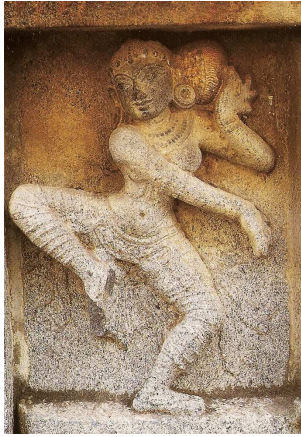


Abb. 4

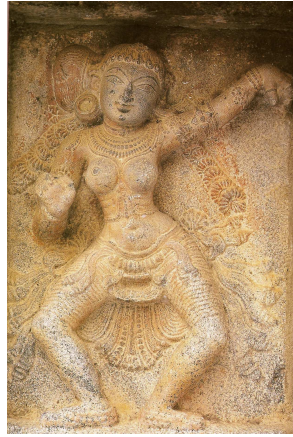


Abb. 5

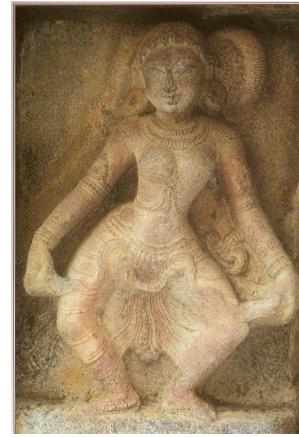


Abb. 6

Oft entsteht das Missverständnis, das Karaṇas statische Positionen sind, anstatt Bewegungen, da Statuen keine Bewegung machen können. Ein weiteres Problem bei der Klassifizierung stellt die weite Interpretationsmöglichkeit dar, wie eine Bewegung ausschauen kann, wenn nur eine einzige statische Position vorhanden ist.¹⁰¹

Viele der Bewegungen, oft sehr akrobatisch, die bei den Tanzskulpturen gezeigt werden, findet man nicht länger im Repertoire des indischen klassischen Tanzes, während andere gleich geblieben sind und einige neue dazugekommen sind. Ein Hinweis, dass es eine lebende und folglich eine sich entwickelnde Tradition darstellt.¹⁰²

Die einzelnen Körperhaltungen und –bewegungen (Karaṇa) werden in der Literatur in präzise beschriebene Körperstellungen/unbewegliche Haltung (Sthānaka), Schrittfolgen/Bewegung (Cāri) sowie Hand- und Fingergesten (Hasta) klassifiziert. Der/die TänzerIn bewegt sich von einem Sthānaka in ein Cāri oder einer Folge von Cāris und kehrt zurück zu Sthānaka.¹⁰³

Über die unterschiedliche Auffassung von Bewegung

Es gibt in Indien keine genaue Tanznotation, der Tanz wird durch Hören gelernt unter der direkten Anleitung der/s LehrerInns. Es gab immer Veränderungen in der Praxis, mit dem Gedächtnis als einzige Erinnerungsmöglichkeit. Texte, wie das Nāṭyaśāstra, enthalten Beschreibungen von Bewegungen und Gesten, aber die genaue körperliche Übersetzung, in welcher genauen Weise, in welcher Zeit und welchem Raum sie

¹⁰¹ Gaston: *Śiva in Dance, Myth and Iconography*. S. 22.

¹⁰² Vgl. Gaston: *Śiva in Dance, Myth and Iconography*. S. 180.

¹⁰³ Vgl. Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 85 und Samson: *Der klassische indische Tanz*. S 21.

ausgeführt werden, ist oft nicht klar zu erkennen. Außerdem stimmt in den verschiedenen Abhandlungen in Sanskrit oder anderen Sprachen die Terminologie nicht immer überein. Genaue Handhaltungen können selten exakt beschrieben werden. Lehrer und Tänzerinnen vermeiden allgemein Streitereien über Sthānaka und Handhaltung, indem sie die Abweichungen verschiedenen Lehrmeinungen zuschreiben.¹⁰⁴

Die Terminologie, die bis heute verwendet wird, um die verschiedenen Bewegungen und Körperpositionen zu beschreiben, sind größtenteils aus den Sanskrit-Texten (die Wichtigsten sind das Abhinayadarpaṇa und das Nāṭyaśāstra). Zusätzlich gibt es auch einige Tamil- oder Telugu-Wörter, die verschiedene Tanzschritte und Körperhaltungen beschreiben. Eine systematische Studie der Theorie von Bharatanāṭyam begann, laut Gaston, mit Rukmini Devi und Kalakshetra. Theorie wurde dort ab den späten 1940er Jahren gelehrt. Rukmini Devi bemerkte dazu: “Traditional nattuvanars were not keen on theory. I just got interested in theory because I wanted to understand the meaning of everything.”¹⁰⁵

Auch wenn den meisten traditionellen Tanzmeistern der Kontext, in welchem die verschiedenen Teile des Körpers verwendet werden, vollständig bekannt ist, sind sie nicht immer vertraut mit den textlichen Referenzen. Die theoretischen und praktischen Aspekte des Tanzes waren und sind oft separat. Es ist möglich, einE TänzerIn oder TanzlehrerIn zu sein ohne systematisches Wissen über die schriftliche Tradition. Allerdings ist es für das Gesamtverständnis zu empfehlen, auch die Theorie hinter der Praxis zu kennen.

4.1.3 Hastas

Die Handgesten sind sehr charakteristisch für den klassisch indischen Tanz. Sie haben eine besonders ausgeprägte Symbolik, mit denen ganze Geschichten ohne Worte erzählt werden können.¹⁰⁶ Es werden einhändige (Asamyutahastas) und beidhändige Gesten (Samyutahastas) unterschieden, diese werden im Abhinayadarpaṇa und Nāṭyaśāstra beschrieben.

¹⁰⁴ Vgl. Kothari: *Bharata Natyam*. S. 39 und 44 und Samson: *Der klassische indische Tanz*. S. 23.

¹⁰⁵ zitiert nach Gaston: *Bharata Natyam*. S. 258.

¹⁰⁶ Gelegentlich „unterhalten“ sich Kathakali-Tänzer, die die Handgesten und ihre Kombination bis zur Vollkommenheit beherrschen, mit ihren Händen. Vgl. Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 58.

Im Abhinayadarpaṇa werden 28 Hastas mit einer Hand und 23 mit beiden Händen, im Nāṭyaśāstra 24 einhändig und 13 beidhändige Hastas beschrieben. Durch die wortlose Sprache der Handgesten können sowohl konkrete Objekte wie Waffen, Musikinstrumente oder Tiere als auch abstrakte Begriffe wie Unwissenheit, Tod oder Zukunft dargestellt werden.¹⁰⁷ Jede indische Gottheit lässt sich durch spezifische Hastas erkennen. Es gibt Hastas für verwandtschaftliche Verhältnisse, die neun Planeten, verschiedene Kasten und für vieles mehr. Auch die Gefühlszustände lassen sich durch Hastas ausdrücken. Jede Geste kann viele verschiedene Begriffe ausdrücken.

Die jeweils gemeinte Bedeutung im Tanz ist durch das Zusammenspiel von Augen- und Gesichtsausdruck und der Haltung und Bewegung des Körpers zu erkennen. Die Art wie die Hastas verwendet werden, lassen der Kreativität und Eigenheit des/r TänzerIn Freiraum.¹⁰⁸ Die Stellung einer Hasta auf verschiedenen Stellen auf oder am Körper und die Bewegung dorthin oder von dort weg ist von großer Wichtigkeit. Eine Verbindung zweier Hastas kann den Sinn verändern oder erweitern. Die Möglichkeiten sind endlos.¹⁰⁹

Die Lieder bilden die Grundlage für die Aufführung der beschreibenden Teile im Bharatanāṭyam. Der Tanz folgt dem Text das erste Mal sehr nah, wenn er gesungen wird. Bei den Wiederholungen des Liedtextes, verwendet die/der TänzerIn seine/ihre Fantasie um verschiedene Ideen und Situationen, die dem Text innewohnen, anzudeuten.¹¹⁰

In den Nṛtta-Passagen haben die gleichen Hastas keine spezifische Bedeutung und dienen dort tänzerisch-dekorativen Zwecken.

Beim traditionellen Tanz in Tempeln war es Brauch, dass die Tänzerin viele Rituale der Priester dargestellt hat. Mit Handgesten stellte sie die Dinge dar, die dafür notwendig waren, wie Wedel oder Öllampe. Das Blumenopfer am Beginn einer Tanzaufführung war bei den Devadāsīs (Tempeltänzerinnen) symbolisch, heute verwenden viele Tänzerinnen reale Blumen und dazu die Handgeste für „Blumenhalten“.¹¹¹

In jedem klassischen Tanz, besonders im Kathakali, Bharatanāṭyam und Odissi, sind Hastas in Gebrauch. Die Hastas unterschiedlicher Stile haben oft gemeinsame Namen,

¹⁰⁷ Vgl. Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 58.

¹⁰⁸ Vgl. Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 76.

¹⁰⁹ Vgl. Samson: *Der klassische indische Tanz*. S. 25.

¹¹⁰ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 259.

¹¹¹ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 322.

aber jeder Stil hat auch Hastas, die von anderen Stilen kaum oder überhaupt nicht verwendet werden. Jeder Stil, im Besonderen Kathakali und Odissi, bezieht sich auf seine eigene Literatur und Sprache.¹¹²

Für viele, auch indische Zuschauer, die mit dem Tanz nicht vertraut sind, ist es schwer, der Bedeutung der Hastas zu folgen.

4.1.4 Nṛtta, Nṛtya, Nātya und Abhinaya

Baratanāṭyam, wie auch alle anderen klassisch indischen Tanzstile, beruht auf zwei Hauptaspekten: Nṛtta und Nṛtya. Oft wird noch ein dritter Begriff dazugefügt: Nātya oder Abhinaya.

Vergleicht man die Begriffe in der Literatur, sind sie nicht immer ganz identisch verwendet bzw. von manchen als Synonyme gesehen, während andere AutorInnen sie als verschiedene Aspekte ansehen.

Über den Begriff Nṛtta sind sich alle AutorInnen einig.

Nṛtta ist der reine, abstrakte Tanz (das Gegenstück zu Nṛtya). Er besteht aus Rhythmus und Bewegung und enthält keine erzählende Elemente, keine Handlung. Der reine Tanz besteht aus Adavus – genau festgelegte Bewegungsabläufe.

Nṛtya hingegen ist der erzählende, expressive Tanz. Die Handlung, meist Stoffe aus der hinduistischen Mythologie, wird mithilfe der charakteristischen Hastas (Hand- und Fingerstellung) dargestellt. Die Hastas bilden eine Gestensprache, mit der eine ganze Geschichte erzählt werden kann. Im Nṛtta werden die gleichen Handhaltungen verwendet wie im Nṛtya, allerdings haben sie im Nṛtta keine spezifische Bedeutung, sondern tragen hier zur Anmut und Abwechslungsreichtum des Tanzes bei.

Die zwei Aspekte Nṛtya und Nṛtta sind während des Tanzes im steten Wechsel.

Nātya wird einerseits im Zusammenhang mit Nṛtta und Nṛtya für die mimetischen Anteile des Tanzes, die erzählende Mimik, verwendet, andererseits ist Nātya auch ein Überbegriff für Drama, Theater und alles was mit Kunst des Theaters zu tun hat (wobei

¹¹² Vgl. Lusti-Narasimhan: *Bharatanāṭyam*. S. 109f.

indisches Theater immer in Verbindung mit Tanz steht). Außerdem wird der Begriff im Allgemeinen für Tanz verwendet und im Besonderen für den erzählenden Tanz mit gesprochenen Worten. Das Element des Dramas ist involviert.

Baratanāṭyam umfasst alle drei Aspekte (Nṛtta, Nṛtya und Nāṭya), sie sind eng miteinander verwandt und gehören der gemeinsamen Tanztradition an.

Der Begriff **Abhinaya** bedeutet wörtlich: herübertragen, überbringen, übermitteln, mitteilen.¹¹³ Im Nāṭyaśāstra werden die vier tanztheatralischen Darstellungsmittel des Abhinayas aufgezählt:

- **aṅgika**: körperliches Ausdrucksmittel. Aṅgika nimmt im Nāṭyaśāstra den größten Raum ein. In fünf Kapitel wird auf systematisierte Weise eine Übersicht aller tänzerischen Haltungen, Bewegungen, Schritte, Drehungen und Gesten dargelegt.
- **vācika**: akustische, vor allem gesprochene oder musikalische Mittel - alle Arten des Singens und Sprechens
- **āhārya**: schmückende Ausstattung von TänzerIn und Bühne: Kostüme, Masken, Requisiten und Dekoration
- **sāttvika**: individuelle Eigenschaften jedes/r Ausführenden, die wahre, reine Ausdruckskraft und das Temperament des/r TänzersIn. Es kommt auf die Fähigkeit der Tänzer an.¹¹⁴

Abhinaya sind alle künstlerischen Mittel mit der die/der KünstlerIn Bhāva darstellt (und damit Inhalt, Sinn und Bedeutung der theatralischen Handlung) um beim Zuschauer Rasa¹¹⁵ zu erwecken.¹¹⁶

Außerhalb des wissenschaftlichen Diskurses ist der Begriff Abhinaya gebräuchlich für die Mimik, die Ausdrucksformen des Gesichts, obwohl es dazu auch Hände, Körperstellungen und Bewegungen braucht, die den Rahmen bilden. Abhinaya ist dabei kein handwerkliches Können, eher ein spontaner, individueller Ausdruck. Es ist die Darstellung von Gefühlen und subtilen Regungen. Es setzt besondere Einfühlung und

¹¹³ Rebling: *Die Tanzkunst Indiens*. S. 40.

¹¹⁴ Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 61 und Rebling: *Die Tanzkunst Indiens*. S. 40.

¹¹⁵ Siehe Kap. 4.5 Rasa und Bhāva.

¹¹⁶ Rebling: *Die Tanzkunst Indiens*. S. 40.

große Kunstfertigkeit voraus, die weit über die Beherrschung des Lehrstoffes hinausgeht. Balasaraswati galt als die große Abhinaya-Darstellerin. Abhinaya kann entweder wirklichkeitsnah (lokadharmi) oder stilisiert (natyadharmi) dargestellt werden.

Viele der Tanzelemente wurden nicht strikt aus den Schriften abgeleitet. Sondern mündlich in der Schauspieltradition weitergegeben. Daraus erklärt sich auch die unterschiedliche Verwendung der Begriffe in der Literatur. Auch die Schreibweise unterscheidet sich leicht, was mit den unterschiedlichen Möglichkeiten der Übertragung der Sanskrit-Begriffe zusammenhängt.

Eberhard Rebling¹¹⁷ unterscheidet zwischen „Nritta“ und „Nritya“, wobei er „Nritya“ „Abhinaya“ gleichsetzt. Fabrizia Baldissera¹¹⁸ unterteilt „nṛtta“ und „expressiv“ (abhinaya). Den Begriff „Nṛtya“ verwendet sie gar nicht. Alain Daniélou¹¹⁹ macht eine Unterscheidung zwischen „Nritta, Nritya und Abhinaya“. Anne-Marie Gaston¹²⁰ Sunil Kothari¹²¹, Samson Leela¹²² und Sriram Angelika¹²³ verwenden alle die Begriffe „Nritta, Nritya und Natya“ bzw. „Nṛtta, Nṛtya und Nāṭya“. Samson verwendet zusätzlich auch den Begriff Abhinaya eigenständig. Gaston und Sriram sehen in Nṛtya die Kombination von den zwei Teilen abstrakter Tanz (Nṛtta) und beschreibender, expressiver, den Inhalt darstellenden Tanz (Nāṭya/Abhinaya). Samson und Kothari verwenden den Begriff Nṛtya wie eine Kombination oder Überlappung der oben beschriebenen Begriffe Nṛtya und Nāṭya.

Gaston gibt einen Anhaltspunkt, warum es eventuell zu den unterschiedlichen Auffassungen kommen konnte. Sie führt an, dass im Nāṭyaśāstra¹²⁴ die zwei Aspekte Nāṭya (mime, not acting in the modern sense, but it was often used in classical Sanskrit theatre) und Nṛtta (pure dance or aesthetic movement) verwendet werden und erst im später verfassten Abhinayadarpaṇa die dritte Form Nṛtya vorkommt.¹²⁵

¹¹⁷ Rebling: *Die Tanzkunst Indiens*. S. 144.

¹¹⁸ Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 50.

¹¹⁹ Daniélou, Alain: *Bharata Nāṭyam: der klassische Tanz Indiens*. Berlin: Veröffentlichung des Internationalen Instituts für vergleichende Musikstudien und Dokumentation, 1970. S. 6

¹²⁰ Gaston: *Bharata Nāṭyam*. S. 257f.

¹²¹ Kothari: *Bharata Nāṭyam*. S. 36.

¹²² Samson: *Der klassische indische Tanz*. S. 18, S. 23, S. 34, S. 43.

¹²³ Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 134.

¹²⁴ zu Nāṭyaśāstra und Abhinayadarpaṇa siehe Kap. 4.4 Tanzliteratur.

¹²⁵ Gaston: *Śiva in Dance, Myth and Iconography*. S. 14.

Zusammenfassend gibt es, trotz der zum Teil sehr subtilen Verschiedenheiten bei der Verwendung der Begriffe, klar drei Aspekte des Tanzes: der reine abstrakte Tanz, der erzählende Tanz und die gefühlsbetonte, dramatische Seite. Alles ist im Tanz eng miteinander verbunden und ohne einer der Elemente nicht vorstellbar.

4.2 Ablauf einer Aufführung¹²⁶

Die heutige Form des Bharatanāṭyams geht auf das Tanjore-Quartett zurück. Die vier Brüder Cinnaya, Ponnaya, Śivānanda und Vadivelu lebten und wirkten zu Beginn des 19. Jahrhunderts in Tanjore. Sie schufen die im Wesentlichen auch heute noch gültige siebenenteilige Programmfolge. Sie bauten dabei auf die lange Tanz-Tradition, die in Tanjore herrschte, auf und berücksichtigten vieler Varianten.

Durch die Variabilität im Detail hat sich diese Grundform als beständig erwiesen, sodass sie in der Regel als strukturelle Gliederung solistischer Bharatanāṭyam-Vorführungen Verwendung finden. Sie bietet große Möglichkeiten in der Gestaltung verschiedener Inhalte. Es herrscht ein ausgewogenes Verhältnis zwischen nicht-erzählenden Nṛtta-Passagen und konkrete Handlungen darstellende Nṛtya-Passagen. Außerdem gibt es auch einen breiten Spielraum in der Improvisationsfähigkeit der Solistin im Zusammenwirken mit den Musikanten.

Die komplette Abfolge der einzelnen Tänze in einem Tanzprogramm wird Mārgam genannt. Ein Mārgam besteht aus bestimmten Tänzen, die in einer speziellen Reihenfolge durchgeführt werden: Alāriṭṭu, Jatisvaram, Śābdam, Varṇam, Padam, (Jāvali), Thillāna und Sloka. Nicht immer wird diesem Ablauf heute gefolgt oder sind alle Tänze in einem Tanzauftritt vorhanden.¹²⁷

Alāriṭṭu

Die Darbietung beginnt mit einer kurzen Nṛtta-Einleitung ohne Inhalt, bestehend nur aus Rhythmen und Schritttechnik. Alāriṭṭu bedeutet das Öffnen einer Knospe zur Blüte.

¹²⁶ Zur Verfassung dieses Kap wurde folgende Literatur verwendet: Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 86-90; Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 133-145; Rebling: *Die Tanzkunst Indiens*. S. 131-136.

¹²⁷ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 224f.

Die/der TänzerIn entfaltet sich langsam. Sie/er beginnt mit den Augen, die von Seite zu Seite gleiten, bewegt den Hals, weckt die Schultern und dreht dann die Handgelenke. Der Tanz wird immer komplexer und schneller.

Jatisvaram

Der zweite Teil ist ebenfalls ein Nṛtta-Tanz. Die/der TänzerIn steigert sich zu einem Tanz der Freude zu den lebhaften gesungenen Melodien. Rhythmische und melodische Struktur ist in diesem Teil Grundlage des Tanzes. Ein bestimmter Raga (Tonfolge) und Tala (metrische Struktur) liegt dem Tanz zugrunde. Die Reihenfolge der Jatis¹²⁸ hingegen wird in der Regel vor der Aufführung nicht zwischen den KünstlerInnen abgesprochen, dadurch werden TänzerIn, TrommlerInnen und SängerInnen immer wieder zu brillanten Variationen angespornt. Dieses improvisierte Zusammenspiel zwischen TänzerIn und MusikerInnen erfordert gespannte Aufmerksamkeit aller Beteiligten.

Śabdām (śabda - Wort, Ton)

Beim dritten Teil handelt es sich um ein Loblied auf eine Gottheit, einen König oder Guru. Der Tanz beinhaltet die Darstellung lyrischer Verse, z. B. über die Kinderspiele Kṛṣṇas oder Episoden anderer Götter. Die Tänzerin mimt synchron den Inhalt des Liedes nach. Jedem Vers des Liedes, die mit Nṛtya-Tanz begleitet werden, folgen schnelle Nṛtta-Passagen.

Varṇam (Farbe)

Der grandiose Haupttanz ist der schwierigste Teil, der bis zu einer Stunde dauert und in dem die/der TänzerIn ihr/sein ganzes Können darbietet. Die feinsten Nuancen der Tanzkunst werden gezeigt. Es herrscht ein steter Wechsel zwischen dem Nṛtya-Tanz zu den gesungenen lyrischen Versen und den Nṛtta-Passagen zwischen den Strophen, die von schnellem Sprechgesang von inhaltslosen Silben begleitet werden. Das Thema handelt von der Liebe der/des TänzerIn zu Gott mit all ihren/seinen Freuden und Sehnsüchten.

¹²⁸ Rhythmische Muster, verschiedenartige Kombinationen von langen und kurzen Silben.

Padam (Vers)

Es folgt ein entspannender, ruhiger Satz nach diesem anstrengenden und erregenden Varnam. Es handelt sich um langsame, gefühlsbetonten Tänze nur in Nr̥tya und Abhinaya zu gesungenen lyrischen Liebesliedern. Ein Padam wird bei jeder Aufführung mit freien Improvisationen neu gestaltet. Diese freien Ausdruckstänze erfordern die Erlangung der Meisterschaft über die Stilmittel des Bharatanāṭyams.

Tillāna

Der spektakuläre Schlusstanz ist die virtuose Darstellung vieler Möglichkeiten des nicht-erzählerischen Nr̥tta mit kleinen Abhinaya-Anteilen. Der lebhaft und immer komplizierter und schneller werdende Tanz soll das Publikum, nach der nachdenklichen Stimmung der Padams, fröhlich machen. Die/der TänzerIn kann allen Charme, Eleganz und Grazie wie auch Humor im Rahmen der Regeln des klassischen Tanzes zeigen.

Śloka

Die Vorführung endet mit einem langsamen Tanz von großer Schlichtheit, einfachen Gesten und von wenigen Bewegungen des Körpers zu einem traditionellen Vers (śloka) aus der klassischen Spruchdichtung aus der „Gītāgovinda“ oder einer anderen klassischen Dichtung, um die Schönheit der Natur, der Welt, die Liebe zum Universum, zu Gott und den Menschen zu preisen. Im Allgemeinen sind Ślokas in Sanskrit, aber auch in Tamil oder Telugu, und richten sich an einen Gott oder Göttin. Die/der TänzerIn schließt sich (wie eine Lotusblüte) wieder in ihre Mitte.

Zu Beginn einer Aufführung geht dem Alārīppu oft ein Pushpanjali voran, das Blumenopfer. Der Tanz beginnt und endet normalerweise mit dem Namaskāram – der Begrüßung (nicht nur bei einer Aufführung, sondern auch im Unterricht oder beim Üben). Der Boden wird berührt, um die Erde um Verzeihung zu bitten, dass auf ihr getanzt wird. Anschließend werden die geschlossenen Augen berührt – „den Toren der Seele“, wie Sriram schreibt¹²⁹ – um die Beziehung zwischen Erde und Geist herzustellen. Mit gefalteten Händen (Añjali-Hasta) über dem Kopf werden die Götter begrüßt. Anschließend folgt der Gruß an die LehrerInnen mit Añjali-Hasta vor der Stirn und dem Gruß an das Publikum mit Añjali-Hasta vor dem Herzen.

¹²⁹ Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 46.

4.3 Musik

Die indische klassische Musik unterteilt sich in zwei Hauptstile: Die karnätische Musik aus dem Süden und der hindustanischen Musik aus dem Norden mit persischem Einfluss.¹³⁰

Bharatanāṭyam gründet sich auf der karnätischen Musik. Die Musik legt den ganzen Aufbau des Tanzes fest.

Die Grundprinzipien der klassischen indischen Musik sind Tāla und Rāga.

4.3.1 Rāga

Der Rāga stellt die melodische Grundstruktur dar. Jeder Rāga beruht auf einer gewissen musikalischen Tonfolge, deren Melodien eine Gefühlsstimmung vermittelt. Ein Rāga bildet sich aus mindestens fünf Noten der karnätischen Musik. Die Noten heißen: „sa ri ga ma pa da ni“ und entsprechen in etwa „do re mi fa so la ti“. Sie haben jedoch in jedem Rāga eine andere Anordnung.“¹³¹

Der Rāga schreibt vor, welche Töne zu einem Musikstück passen. Es gibt eine Unzahl überlieferter Rāgas, die oft einer bestimmten Tageszeit (z. B.: Morgen-Rāga) oder Situation (Regen-Rāga, Frühlings-Rāga) zugeordnet sind und mit der emotionalen Qualität des jeweiligen Zeitpunkts übereinstimmen.

4.3.2 Tāla

Gespielt wird er zu einem bestimmten Tāla, die zyklisch wiederholte rhythmische Struktur, einer Art Taktsystem, welches den Rhythmus des Musikstückes angibt.

Die indische Rhythmik arbeitet mit längeren Einheiten wie das westliche Takt-System. Die Einheit eines Tālas besteht aus mehreren kleinen metrischen Einheiten, den Schlägen. Es sind die Schläge innerhalb des einzelnen Gefüges, die einen Tāla

¹³⁰ Instrumente der Hindustanischen Musik im Gegensatz zu karnätische Musik sind Tabla und Sitar

¹³¹ Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 128.

charakterisieren.¹³² Je nach Tāla variiert die Anzahl und die Betonung der Schläge. Außerdem sind die Pausen zwischen den Schlägen je nach Tāla verschieden. Diese Pausen bestehen aus drei, vier, fünf, sieben oder neun Zähleinheiten, den Gatis. Es sind 35 Tālas in der karnātischen Musik bekannt. Den Tāla wählt der Komponist, er ist hier dem Versmaß der Lyrik und den Betonungen eines Gedichtes vergleichbar.¹³³ Sriram vergleicht einen Tāla mit einem Jahr, das immer wiederkehrt. Die musikalische Komposition ist wie ein Jahrhundert oder mehr. Die Monatsanfänge sind die Schläge, die Tage der Monate sind die Gatis.¹³⁴

Tāla wird abgeleitet von: Fläche des Handtellers, „der Schlag, der das Zeitmaß angibt“. ¹³⁵ Eine andere Begründung ist, dass sich die Herkunft aus der Verbindung von Tāṇḍava und Lāśya herleitet.¹³⁶ „Dies ist die göttliche Verschmelzung der männlichen und weiblichen Gefühle oder rhythmischen Formen. Es gibt 7 Talas. Wenn jedes mit 5 Jatis variiert wird, dann ergibt das 35 Talas.“¹³⁷

Wie Sriram schreibt, ist „Die Kunst der Bharatanāṭyam-Chorographie [...] die Umgruppierung der Gatis. Es kommt darauf an, die verschiedenen Gatis der Korvais neu anzuordnen, ohne dabei die Einheit des Tālas zu verlassen. [...] Die Musik behält den Gati des Tālas bei, die Tänzerin tanzt andere Gatis.“¹³⁸

Der/die TänzerIn hat einen unvorstellbaren Freiraum, wie die Tänze rhythmisch aufgeteilt werden. Aber die Berechnungen müssen bis auf eine Viertelsekunde exakt sein.¹³⁹

Rhythmus ist das Element des Tanzes. Durch Tanz entsteht Rhythmus, die Musik folgt ihm. Eine Melodie ist durch feste Rhythmen gehalten und getragen.

Die Lieder sind im Allgemeinen in Sanskrit, Telugu, Tamil oder Kannada. Es finden sich aber auch verschiedene regionale Sprachen wie Marathi, Hindi und Bengali im Tanz.

¹³² Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 112.

¹³³ Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 113.

¹³⁴ Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 113 f.

¹³⁵ Samson: *Der klassische indische Tanz*. S. 37.

¹³⁶ Samson: *Der klassische indische Tanz*. S. 37.

¹³⁷ Samson: *Der klassische indische Tanz*. S. 39.

¹³⁸ Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 114.

¹³⁹ Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 116f.

Dadurch dass der Tanz in ganz Indien und in der Welt populär wurde, breiten sich auch die verwendeten Sprachen aus, da das Publikum oft mehr gefallen daran findet, wenn die Lieder, in einer Sprache sind, die sie verstehen. Aus diesem Grund werden auch Lieder in Englisch verwendet.¹⁴⁰

Zum Erlernen der Adavus spricht die/der TanzlehrerIn bestimmte Sprechsilben (wie z. B.: ta tei tei tat – dit tei tei tat) und schlägt dabei den Rhythmus mit dem Tattukari (Holzbrett und Stock) oder dem Talam (Zimbeln). Auch bei Aufführungen rezitiert die/der SängerIn oder Tanzmeister (Naṭṭuvanār) laut Silben, begleitet von MusikerInnen.

4.3.3 Die MusikerInnen¹⁴¹

Die MusikerInnen haben bei einer Tanzaufführung eine wichtige Rolle. Ursprünglich saßen die MusikerInnen hinter der Tänzerin. Mit Rukmini Devi verlagerte sie sich auf die rechte Seite der Bühne. Das Orchester besteht aus Naṭṭuvanār, SängerIn und MusikerInnen, die alle am Boden sitzen.

Naṭṭuvanār

Der Naṭṭuvanār spielt eine Hauptrolle in einem Tanzkonzert. Sie/er ist die/der LeiterIn einer Tanzaufführung. Sie/er leitet das ganze Orchester und kontrolliert den Rhythmus, daraus folgt die komplette Harmonie zwischen TänzerIn und dem Orchester. Der Naṭṭuvanār spielt die Nattuvangam (Thalam). Thalam sind zwei kleine metallene Zimbeln. Sie/er schlägt den Rhythmus, der synchron zu der Fußarbeit der/des TänzersIn ist. Das feste Stampfen der/des TänzersIn wird mit den Fußschellen betont. Sie/er spricht dazu die Śollukaṭṭus, spezielle Sprechsilben.

SängerIn

Die/der TänzerIn wird unterstützt von einer/m SängerIn. Die/der SängerIn verwendet oft eine Tampura, ein Saiteninstrument.

¹⁴⁰ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 263.

¹⁴¹ Für dieses Kapitel wurden folgende Literatur verwendet: Neuber, Erika: *Klassischer indischer Tanz: vom postkolonialen Politikum zum interkulturellen Übungsbetrieb*. Handout 1. S. 2 und Eshwar, Jayalakshmi: *Bharatanatyam: How to... A Step-by-Step Approach to Learn the Classical Dance Form*. Delhi: B.R. Publishing Corporation, 2002. S. 341-343.

Musikinstrumente

Laut Sir Adyar K. Lakshman sind die wichtigsten, den Tanz begleitende Instrumente: Vina, Flöte und Mrdangam.¹⁴²

Neben den Zimbeln (Talam)des Nattuvanārs können folgende Instrumente vorkommen:

Die **Mrdangam** ist eine der ältesten Perkussionsinstrumente Süd-Indiens. Es handelt sich dabei um eine doppelseitige, zylindrische Trommel, die in waagrechter Lage mit beiden Händen gespielt wird. In einer Tanzaufführung ist sie das Hauptrhythmusinstrument.

Die **Flöte** aus Bambus, wird quer gehalten und ist ein Symbol der Gottheit Kṛṣṇa.

Die **Vina** ist das führende Zupfsaiteninstrument in Südindien. Sie ist aus Holz und ähnlich der Sitar in Nordindien.

Die **Violine** ist seit der Kolonialherrschaft gebräuchlich, sie wird etwas anders gehalten wie im Westen senkrechter, mit dem Kopf nach unten.

Die **Tampura** (oder Tanpura) ist eine viersaitige Langhalslaute als Bordun-Instrument. Es wird in streichender Bewegung gezupft, um einen Dauerton zur Begleitung einer Melodie zu erzeugen, zur Fixierung der Tonlage während eines ganzen Musikstückes.

Außerdem kann auch eine Klarinette oder eine Shrutibox (ein rechteckiger Kasten, der einen gefalteten Mittelteil enthält und einen andauernden, kräftigen Bordun-Klang erzeugt) in Verwendung sein.

4.4 Tanzliteratur

Kein anderes Land besitzt so viele alte Lehrbücher über die Tanzkunst wie Indien. Die Texte sind meist in Sanskrit. Diese überregional verbreitete Sprache hat die Tanzkultur über lokale Unterschiede hinaus erfasst und systematisiert. Das berühmteste Werk und für alle später entstandenen Tanzliteraturen maßgeblich ist das Nāṭyaśāstra. Daneben ist

¹⁴² Neuber, Erika: *Klassischer indischer Tanz*. Handout 1. S. 2.

das Abhinayadarpaṇa für Bharatanāṭyam von großer Bedeutung. Bis heute werden an den Regeln dieser zwei Werke festgehalten.

4.4.1 Nāṭyaśāstra

das Wissen von Tanz und Drama

Das Nāṭyaśāstra ist ein 2000 Jahre altes umfassendes Werk über alle theatralen Aspekte des damaligen Indiens. Es ist in Sanskrit verfasst, enthält über 5.000 Verse.¹⁴³

Es besitzt einen enzyklopädischen Charakter. Das gesamte Wissen über die Praxis der darstellenden Kunst und praktische Regeln aller Gebiete der Theaterarbeit werden zusammengefasst. Das Nāṭyaśāstra gilt als wichtigstes dramaturgisches Werk in Indien.¹⁴⁴

Die Themen des Nāṭyaśāstra umfassen: Theaterarchitektur, Musikwissenschaft, Metrik, Grammatik, Tanz, Gestik und Mimik, Mythologie, Poetik und vielem mehr.¹⁴⁵

Für den Tanz sind die ausführlichen Analysen des Nāṭyaśāstra zu Gesten und Körperhaltung von großer Bedeutung. Das Nāṭyaśāstra nimmt auf nahezu jeden Körperteil Bezug. Im Abschnitt über die Mimik werden die Bewegungen von Augen, Augenbrauen und –lidern, Nasenflügel, Lippen, Backen und Kinn präzise systematisiert. Bewegungen von Kopf, Hals, Brust, Bauch, Hände, Füße, Hüfte und Gesäß werden detailliert beschrieben. Besonders ausgeprägt ist die Symbolik der Hände und Finger.¹⁴⁶

Über die Entstehung des Nāṭyaśāstras gehen die Meinungen auseinander, was die Datierung und Autorenschaft angeht. Bharata Muni – der Weise Bharata – gilt als der mythologische Verfasser.

Aber mit großer Gewissheit wurde dieses monumentale Werk nicht von einer einzelnen Person geschrieben. In ganz Indien wurde eine große Zahl von Palmblattmanuskripten

¹⁴³ Seit dem 10. Jahrhundert gibt es zwei verschiedene Manuskripte des Nāṭyaśāstras: eine längere Version mit 12.000 Versen und eine kürzere Version mit ungefähr halb so viele Versen. Vgl. Szirmay, Vera-Viktoria: *Die Konvergenz von Gemütsbewegung und Kunstgenuss: eine Studie über die Relevanz der Theorie von Bhāva und Rasa innerhalb der indischen Theaterästhetik*. Wien: Univ., Dipl.-Arb., 1999. S. 3.

¹⁴⁴ Vgl. Rebling: *Die Tanzkunst Indiens*. S. 28 und Szirmay: *Die Konvergenz von Gemütsbewegung und Kunstgenuss*. S. 2f.

¹⁴⁵ Szirmay: *Die Konvergenz von Gemütsbewegung und Kunstgenuss*. S. 2.

¹⁴⁶ Vgl. Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 52 und Bharata: *The Nāṭya Śāstra of Bharatamuni*. Transl. into Engl. by a board of scholars. Delhi: Sri Satguru Publ., [ca. 1988]. (Rāga Nṛtya series ; 2).

vom Nāṭyaśāstra gefunden, die sich im Detail voneinander unterscheiden. Es wird angenommen, dass das Werk eine Kompilation mehrerer anonymen Autoren, die in mehreren Jahrhunderten verschiedene Beiträge geliefert haben, darstellt. Dies erklärt die Komplexität des Ganzen und die Widersprüchlichkeit einzelner Teile.¹⁴⁷ Bharata ist eventuell ein Synonym für eine Gruppe von Schauspielern und anderen Theaterschaffenden gewesen. Zur Entstehungszeit des Nāṭyaśāstra war „Bharata“ die Bezeichnung für Tänzer-Schauspieler und die Bezeichnung einer Subkaste der Schauspieler – bharatas.¹⁴⁸ Eventuell war es auch der Name einer ganzen Natya-Dynastie.¹⁴⁹ Eine weitere Möglichkeit ist die Zusammensetzung der Anfangsbuchstaben von **Bh**ava (Gefühlshaltung des Darstellers), **Ra**ga (melodische Struktur) und **Ta**la (metrische Struktur).¹⁵⁰ Diese Möglichkeit wird auch oft als Begründung für die Namensgebung von Bharatanāṭyam gegeben. Außerdem ist Bhārata auch ein Name für Indien.

Die Datierung des Nāṭyaśāstra variiert zwischen 200 v. Chr. bis spätestens 700 n. Chr. Das erklärt sich daraus, dass dieses monumentale Werk über eine lange Zeitspanne hindurch verfasst wurde und Textpassagen aus früheren Werken eingeflossen sind.¹⁵¹

Das Nāṭyaśāstra ist das älteste erhaltene Werk über Tanz. Die Einzigartigkeit des Werkes ist nicht, dass es das älteste Werk ist, sondern weil es das kompletteste Werk von diesem Art ist.¹⁵² Tanz, Musik und Theater waren in der Zeit, in der das Nāṭyaśāstra geschrieben wurde, auf dem Indischen Subkontinent bereits am florieren.

Das Nāṭyaśāstra gilt als Buch göttlicher Offenbarung. Bharata schreibt, dass Brahṁā ihm das Nāṭyaśāstra diktiert habe und somit das fünfte Veda, den Nāṭyaveda geschaffen habe. Dadurch wird das Nāṭyaśāstra den heiligen Schriften der Brahmanen gleichgestellt und als unantastbare, ewige Wahrheit geheiligt.

Aus den vier Veden wurden für das Nāṭyaśāstra die wichtigsten Elemente entnommen: Aus dem Ṛgveda wurden die Anleitung über die Kunst der Rezitation entnommen, aus

¹⁴⁷ Rebling: *Die Tanzkunst Indiens*. S. 28.

¹⁴⁸ Szirmay: *Die Konvergenz von Gemütsbewegung und Kunstgenuss*. S. 1f.

¹⁴⁹ Rebling: *Die Tanzkunst Indiens*. S. 29.

¹⁵⁰ Vgl. Rebling: *Die Tanzkunst Indiens*. S. 29.

¹⁵¹ Szirmay: *Die Konvergenz von Gemütsbewegung und Kunstgenuss*. S. 2.

¹⁵² Lusti-Narasimhan: *Bharatanāṭyam*. S. 22.

dem Yajurveda die Beschreibung über mimisch-stilisiertes Tanzen, aus dem Sāmaveda die Erläuterungen über die Musik und aus dem Atharvaveda die Philosophie des Tanzes.¹⁵³

Das Studium der Veden war den Brahmanen vorenthalten, es galt als Privileg und eine Möglichkeit erhaben und erleuchtet zu werden. Das Nāṭyaśāstra hingegen war für alle Kasten offen. Es enthält praktische Anweisungen, sodass nicht nur durch das Studium der Philosophie, sondern auch durch die Übertragung der Philosophie auf Tanz und Schauspiel eine große Seligkeit und Erleuchtung sowohl für den Ausübenden als auch für den Zuschauer entstehen kann.¹⁵⁴ Es ist somit ein Weg, wie alle zur Erleuchtung finden können. Außerdem diene das fünfte Veda dazu, „die vedisch-brahmanische Weltanschauung und Kultur mittels der Theaterkunst zu verbreiten und zu popularisieren.“, wie Rebling schreibt.¹⁵⁵

Ab dem 13. Jahrhundert entstehen zahlreiche Lehrbücher über Tanz, wobei alle Verfasser das Nāṭyaśāstra als Grundlage betrachten.

4.4.2 Abhinayadarpaṇa

Neben dem Nāṭyaśāstra ist das Abhinayadarpaṇa die wichtigste Quelle für Bharatanāṭyam. Es ist eine Abhandlung, die sich - im Gegensatz zum Nāṭyaśāstra - ausschließlich mit Tanz beschäftigt. Im 11./12. Jahrhundert hat Nandikeśvara aus der umfangreichen Nāṭyaśāstra die Tanzlehrschriften herausgenommen, überarbeitet und erweitert und damit das Abhinayadarpaṇa verfasst. Bis heute ist es für alle TanzschülerInnen in Verwendung.¹⁵⁶

Das Abhinayadarpaṇa kodifiziert alle nur denkbaren Körperstellungen des Tanzes. Nach der Einführung werden die verschiedenen Arten von Gesten behandelt. Es werden neun Kopfbewegungen, acht Augengesten, vier Halsbewegungen, 28 Gesten mit einer Hand

¹⁵³ Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 32.

¹⁵⁴ Vgl. Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 32.

¹⁵⁵ Vgl. Rebling: *Die Tanzkunst Indiens*. S. 30.

¹⁵⁶ Vgl. Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 78 und Rebling: *Die Tanzkunst Indiens*. S. 31.

(Hastas) und 23 mit beiden Händen, außerdem Hastas, die die verschiedenen Götter repräsentieren, Hastas für die zehn Avatāras (Inkarnationen) von Viṣṇu, Gesten für verschiedene Kasten und Planeten, verschiedene Verwandtschaftsverhältnisse, generelle Tanzhandstellungen und Handbewegungen beschrieben. Anschließend werden die verschiedenen Körperhaltungen und Bewegungen des Körpers behandelt: sechzehn Arten von Fuß- und Beinstellungen (Maṇḍalas und Sthānakas), fünf Arten von Sprüngen (Utplavana), sieben Arten von Drehungen (Bhramarīs) und achtzehn Gangarten (Cāris und Gatis).¹⁵⁷

Eine weitere Quelle für den indischen Tanz ist Sangitaratnakara von Sarangadeva. Dieses Werk geht um Musik und enthält auch ein Kapitel über Tanz.

Neben kunsttheoretischen Schriften liefern auch das Tamil-Epos “Silappadikāram” (ca. 500 v. – 500 n. Chr.), die großen indischen Epen Rāmāyaṇa und Mahābhārata oder die Schauspiele des Dichters Kalidasa Informationen über den indischen Tanz.¹⁵⁸

Die schriftlichen Quellen, ergänzt durch die bildlichen Darstellungen und Skulpturen von Tanzfiguren und Musikanten an vielen Tempelbauten, ergeben ein relativ vollständiges Bild über den historischen indischen Tanz. Trotzdem kann nicht exakt gesagt werden, wie genau der Tanz ausgesehen hat. Es gibt keine spezifische Tanznotation in Indien. Der Tanz war und ist eine mündliche Tradition. Durch die mündliche Überlieferung können wir verstehen wie die Gesten ausgeführt und Anweisungen befolgt werden, die in den Texten aufgezählt werden. Tanz ist eine lebende Kunstform und kann nur durch Praxis und Nachahmung beibehaltet werden.

Es wäre anders schwierig, wenn nicht gar unmöglich, nur allein von den Texten die Art der Bewegungen des Tanzes zu rekonstruieren.¹⁵⁹ Bild und schriftliche Beschreibungen lassen immer eine weite Interpretationsfreiheit in die körperliche Übertragung offen.

¹⁵⁷ Vgl. Nandikesvara: *Abhinayadarpanam: A manual of gesture and posture used in ancient Indian dance and drama*. Edited and translated by Manomohan Ghosh. 6. Aufl. Kalkutta: Manisha, 1007.

¹⁵⁸ Rebling: *Die Tanzkunst Indiens*. S. 31.

¹⁵⁹ Gaston: *Śiva in Dance, Myth and Iconography*. S. 8.

4.5 Bhāva und Rasa – kunsttheoretische Begriffe

Die Theorie von Bhāva und Rasa stellt das Kernstück der indischen Ästhetik dar. Nicht nur der Tanz, sondern auch Musik, Poesie, Malerei und plastische Kunst, basieren auf dieser Kunsttheorie. Durch das Hervorbringen von Bhāva (bestimmte Gefühlshaltung) der/des KünstlerIn soll die korrespondierende Rasa (Gefühlzustand) beim Zuschauer ausgelöst werden. Bereits im Nāṭyaśāstra wird beschrieben, wie Rasa erzeugt wird und wie der Zuschauer Rasa genießen soll.

Das Hervorrufen von Rasa beim Zuschauer steht für die/den TänzerIn an höchster Stelle. Rasa bedeutet Geschmack oder Essenz und ist ein angenehmer Bewusstseinszustand, gleich einer sensuellen Geschmacksqualität, ein ästhetisches Vergnügen des Zuschauers. Rasa hat einen tief bewegenden, durchflutenden Charakter verbunden mit Freude und Vergnügen. Erst durch das Zusammenwirken der unterschiedlichen Gefühle (Bhāvas) kann dieses ästhetische Erlebnis stattfinden. Bhāva ist eine bewusst herbeigeführte Emotion durch die/den KünstlerIn, eine äußere Darstellung eines geistigen Zustands und die notwendigen Grundvoraussetzungen für ein Rasa-Erlebnis. Bhāvas repräsentieren die stilisierten Gefühlsdarstellungen des Akteurs. Es kann durch den Gebrauch von Worten, Gesten und der Repräsentation von Stimmungen entstehen.

Es gibt neun verschiedene Arten von Bhāvas: Liebe, Heiterkeit, Kummer, Zorn, Kraft, Angst, Ekel, Erstaunen und Gleichmut. Durch die Etablierung eines Bhāva werden die korrespondierenden Rasa hervorgerufen, von denen es ebenfalls neun gibt: erotische, komische, pathetische, wütende, heroische, furchtbare, abstoßende, wunderbare und ruhige Stimmung.¹⁶⁰

Die/der TänzerIn wechselt von einem Bhāva zum anderen, aber der gesamten Komposition liegt eine Grundstimmung zugrunde, zu der immer wieder zurückgekommen wird. Bei Bharatanāṭyam ist das Hauptthema die Liebe. Rasa kann mit einer Speise verglichen werden, die aus verschiedenen Zutaten besteht. Man schmeckt

¹⁶⁰ Vgl. Szirmay, Vera-Viktoria: „Odissi – klassische indische Tanzkunst“ www.odissi.at. (Zugriff: 12. Sep. 2008.)

nicht die einzelnen Zutaten (Salz, Pfeffer...), sondern die gesamte Speise. Auch bei Rasa schmeckt man nicht die verschiedenen Bhāvas, sondern das spezifische Rasa.

Durch Rasa erinnert sich die/der ZuschauerIn an schon erlebte Gefühle, doch werden sie nun, ohne persönlich betroffen zu sein, erlebt. Losgelöst vom eigenen Erlebnis, kann über die Gefühle nachgedacht werden und aus dem Gefühlszustand durch eigenem Wunsch auch wieder herausgetreten werden. Ist die/der ZuschauerIn tief berührt und weint, weil die/der TänzerIn so eindrücklich ihre Rolle darstellt, so genießt sie/er diese Tränen doch anders, als wäre sie/er in diesem Moment selber in dieser Situation.¹⁶¹

Im Idealfall bei einer gelungenen Tanzveranstaltung entsteht beim Zuschauer ein Rasa-Erlebnis, ein Gefühl der Harmonie und Zuversicht, eine Empfindung, die alle Zuschauer verbinden.

¹⁶¹ Vgl. Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 121-126.

5 Zur Geschichte von Bharatanāṭyam

5.1 Historische Entwicklung

Der vor 1930 als „Sadir“¹⁶² oder „Dāsi Āttam“ benannte Tanz lässt sich historisch bis ins 9. nachchristliche Jahrhundert zurückverfolgen.¹⁶³

Bereits die Pallava-Herrscher¹⁶⁴ waren eifrige Förderer des Tempelbaus, der bildenden Kunst, des Tanzes und der Musik. Das führte dazu, dass sich der tamilische Süden zu einem Zentrum der indischen Kultur entwickelte. Tänzerinnen hoben das Prestige eines Königs. Der König wurde mit der gleichen Zeremonie wie ein Gott im Tempel verehrt.¹⁶⁵ Unter der prunkvollen Regierungszeit der Cōla-Könige (850-1279 n. Chr.), die gekennzeichnet war von enormer politischer und wirtschaftlicher Expansion, erfuhren Tanz, Tanzmeister (Naṭṭuvanārs) und Tänzerinnen (Devadāsīs) besondere Förderung.¹⁶⁶ Es war eine glanzvolle Blüteperiode, in der riesige Tempelbauten mit prachtvollen Reliefs und Skulpturen entstanden.

In Tamil Nadu gibt es fünf Tempel, bei denen die 108 Karaṇas¹⁶⁷ aus dem 4. Kapitel des Nāṭyaśāstra systematisch bildhauerisch dargestellt sind. Der Einfluss der Karaṇas findet man in den Körperbewegungen einiger Adavus¹⁶⁸, die bis zum heutigen Bharatanāṭyam Verwendung finden.¹⁶⁹ Die Reliefs zeugen von einer hohen Tanzkultur jener Zeit und sind in der Weltgeschichte des Tanzes wohl einmalige Beweise für eine rund tausend Jahre zurückliegende Kunst.

Beim Bṛhadīśvara-Tempel wurde zum ersten Mal mit den Abbildungen der 108 Karaṇas gebaut.¹⁷⁰ Einige Jahrzehnte später wurde die Tempelstadt in Chidambaram, die Śiva,

¹⁶² Schreibweise manchmal auch „Catir“

¹⁶³ Vgl. Neuber: „Bharatanatyam“. S. 160.

¹⁶⁴ Die Pallava waren ein altindisches Geschlecht seit Mitte des 3. Jahrhunderts und stellten eine bedeutende südindische Macht dar. Glanzzeit von etwa 575 bis 897.

¹⁶⁵ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 28.

¹⁶⁶ Vgl. Neuber: „Bharatanatyam“. S. 160.

¹⁶⁷ Tanzgrundbewegungen, siehe dazu Kap. 4.1.2 Karaṇas.

¹⁶⁸ Grundtanzbewegungen, siehe dazu Kap. 4.1.1 Adavus.

¹⁶⁹ Vgl. Kothari, Sunil: *Bharata Natyam*. Mumbai: Marg, 2000. S. 31.

¹⁷⁰ Vgl. Rebling, Eberhard: *Die Tanzkunst Indiens*. Berlin: Henschelverlag Kunst u. Gesellschaft, 1981. S. 123.

dem „Herrn der Tänzer“ gewidmet ist, errichtet. Hier sind alle 108 in Stein geschlagenen Karaṇas erhalten geblieben. Im Sarangapani-Tempel in Kumbhakonam aus dem 13. Jahrhundert sind ebenfalls alle Karaṇas in Stein gemeißelt. Die Tempel in Tiruvannamalai und Vriddhachalam sind die zwei weiteren Tempel mit den Karaṇas-Abbildungen.

Der Bṛhadīśvara-Tempel in Tanjore ist für Bharatanāṭyam ein wichtiger Tempel, der auch Rajarajesvara-Tempel genannt wird und seit 1987 auf der Weltkulturerbe-Liste der UNESCO steht.

Über die Datierung dieses Tempels unterscheiden sich die Meinungen. Rebling schreibt, dass der Rajarajesvara-Tempel in Tanjore unter der Herrschaft Rajarajas I (985-1016 n. Chr.) entstanden sei. Er ist Śiva gewidmet und 400 Tempeltänzerinnen gehörten ihm an. Weiters gibt er den Bṛhadīśvara-Tempel als eigenen Tempel aus, der 1025 n. Chr. von König Rajendra Cōla gebaut wurde.¹⁷¹

Gaston gibt nun an, dass in Tamil Nadu im 12. Jahrhundert n. Chr. König Rajendra Cōla in Tanjore regierte und unter seiner Herrschaft 400 Tempeltänzerinnen von nahe gelegenen Tempeln, sowohl von Śiva als auch Viṣṇu Tempel, zum Bṛhadīśvara Tempel von Tanjore berufen wurden. Weiters schreibt sie dann übergangslos von Rajarajas Zentralisierung.¹⁷² Laut der Cōla-Genealogie von Seshadri gab es im 12. Jahrhundert keinen Rajendra, einen Rajaraja allerdings schon.¹⁷³

A. K. Seshadri gibt im Werk „Sri Brihadisvara - The Great Temple of Thanjavur“ an, dass der Bṛhadīśvara-Tempel unter der Herrschaft von Raja Raja I zwischen 1003-1009 n. Chr. gebaut wurde. In Inschriften ist er auch als Katrali-Rajarajeswaram (was bedeutet: Steintempel von Lord Rajarajesvara) bekannt¹⁷⁴, außerdem auch unter den Namen "The Great Temple" oder „Sri Raja Rajeswaram“.

Abgesehen von der unterschiedlichen Datierung ist es unbestritten, dass die Zentralisierung der Tanztraditionen um den Tempel und Hof in Tanjore, Tanjore zu einem kulturellen Brennpunkt von Südindien gemacht hat. Es war diese frühe

¹⁷¹ Vgl. Rebling: *Die Tanzkunst Indiens*. S. 123.

¹⁷² Vgl. Gaston: *Śiva in Dance, Myth and Iconography*. S. 9.

¹⁷³ Laut der Genealogie von Seshadri gab es in der Cōla-Periode Rajaraja I (985-1014), II (1156-1163) und III (1218-1256) und ebenfalls drei Rajendras (I: 1014-1044, II: 1052-1063, III: 1256-1279). Vgl. Seshadri, A. K.: *Sri Brihadisvara – The Great Temple of Thanjavur*. Vellore: Nile Books, 1998. S. 12.

¹⁷⁴ Vgl. Seshadri: *Sri Brihadisvara*. S. 31.

Schirmherrschaft der Cōla Könige, die zur Standardisierung des Bharatanāṭyams, wie wir in heute kennen, führte. Ohne die Patronage der Herrscher und der Tempel hätte sich das professionelle Tanzen der Devadāsīs, inklusive der Lehrer (Naṭṭuvans) und Musiker, nicht zu einer Kunst mit so hohem Standard entwickeln können.¹⁷⁵ Tanjore bleibt auch in späteren Jahrhunderten wesentlich. König Tulaja von Tanjore (1763-1787) verfasste einen Sanskrittext über Musik und Tanz. An seinem Hof wirkte der Tanzmeister Subharāja Naṭṭuvanār. Vater von den vier Söhnen Cinnaya, Ponnaya, Śivānanda und Vadivelu. Als Tanjore-Quartett erlangten sie unter König Serfoji II (1798-1832) in Tanjore Ruhm und Anerkennung. Sie brachten den Tanz am Hof zu hoher Blüte. Sie waren in der Theorie und Praxis des klassischen Tanzes ebenso erfahren wie in der Musik. Die vier Brüder entwickelten auf der Basis der damals vorhandenen Theater- und Tanztradition die im Wesentlichen bis heute noch gültige siebenteilige Programmfolge des Bharatanāṭyams.¹⁷⁶

Vor allem seit 1950 aber fand eine rasante Weiterentwicklung im Bereich der Technik und des Stils statt, welcher sich von seiner ursprünglichen Form weit entfernt hat. Bei dieser Entwicklung spielten auch die Wünsche des Publikums eine bedeutende Rolle.¹⁷⁷

Wie Neuber schreibt: „Die Tanzkunst stand vorrangig im Dienste kultischer Erfordernisse.“ Die im Vergleich zu dem, was Baratanāṭyam heute auf den Bühnen der Konzertsäle darbietet, eine einfachere und bescheidene Praxis war. „Spektakuläre artistische Vorführungen spielten damals im Tempel kaum eine Rolle. Es ging vor allem um das Ritual, das korrekt durchgeführt werden musste, um wirksam zu sein.“¹⁷⁸

Im weltlich-höfischen Milieu konnten sich auch künstlerisch anspruchsvollere Varianten desselben Tanzes herausbilden, als dies der ausschließlich kultisch orientierte Bereich des Tempels zuließ. Baratanāṭyam in seiner heutigen Form ist hauptsächlich von jener höfischen Tanztradition abgeleitet.¹⁷⁹

¹⁷⁵ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 9.

¹⁷⁶ Vgl. Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 86f. Siehe dazu auch Kap. 4.2 Ablauf einer Aufführung.

¹⁷⁷ Vgl. Neuber: „Bharatanatyam“, S. 162.

¹⁷⁸ Neuber: „Bharatanatyam“, S. 161.

¹⁷⁹ Vgl. Neuber: „Bharatanatyam“, S. 161f.

5.1.1 Bhakti-Bewegung

Die Errichtung gewaltiger Tempelbauten und der Aufschwung des Tempeltanzes besonders im Süden müssen im Zusammenhang mit den Bhakti-Bewegungen gesehen werden.¹⁸⁰ Bhakti als Bewegung kam in Südindien im 7. Jahrhundert auf und verbreitete sich ab dem 12./13. Jahrhundert auch in Nordindien.

Bhakti ist die völlige Liebe und Hingabe zum Göttlichen. Bhakti bedeutet „sich vollkommen widmen“.¹⁸¹ Das Erlebnis der Gottesliebe ermöglicht, dass jeder, sogar die/der Unberührbare, vom Leiden erlöst werden kann durch das Versprechen auf ein ewiges Leben im Paradies oder eine Wiedergeburt in einem glücklichen Leben.¹⁸² „Bhakti rief eine gesellschaftsverändernde religiöse Bewegung ins Leben, [...] Die Bhakti-Bewegung war eine Renaissance-Bewegung des Hinduismus. Der buddhistische Glaube hatte sich über Indien verbreitet und war zu einer populären Religion geworden, die einen Ersatz bot für viele im Volk, denen das vedische Ritual zu schwer oder nicht zugänglich war.“¹⁸³, wie Sriram schreibt.

Auch der Jainismus entstand in dieser Zeit. Bhakti kam als eine revolutionäre Bewegung, es war eine einfache Form ohne schwierige Rituale.¹⁸⁴

Die Bhakti-Bewegungen brachten für die Künste eine Blütezeit und hatten wesentlichen Einfluss auf die Entwicklung regionaler Tanzstile. Sie förderten den regionalen Differenzierungsprozess. Die Heldenepen wurden in die Regionalsprache übersetzt, nationale Dichtung, bildende Kunst und Tanz prägten sich stärker aus. Sanskrit verlor immer mehr an Bedeutung.¹⁸⁵

Im Tanz der Tempeltänzerinnen wird die Vorstellung der Verbindung des Menschen mit der Gottheit sowie mit der kosmischen Unendlichkeit versinnbildlicht.

¹⁸⁰ Vgl. Rebling: *Die Tanzkunst Indiens*. S. 126.

¹⁸¹ Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 171.

¹⁸² Vgl. Rebling: *Die Tanzkunst Indiens*. S. 125.

¹⁸³ Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 172f.

¹⁸⁴ Vgl. Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 173.

¹⁸⁵ Vgl. Rebling: *Die Tanzkunst Indiens*. S. 126.

Diese Gedanken gab es besonders im tamilischen Süden schon im 6. Jahrhundert, aber besonders seit dem 12. Jahrhundert wurden diese Ideen mit den, über ganz Indien auftretenden, Bhakti-Bewegungen weiterentwickelt und emotional überhöht.¹⁸⁶

Um 1200 verfasste Jayadeva in Orissa die *Gītāgovinda*, eine viṣṇuitische Sanskrit-Dichtung in 24 Hymnen mit Tanz und Musik. Die Liebe von Kṛṣṇa und Rādhā mit allen Freuden, Leiden, Entbehrungen und Sehnsüchten wird darin besungen¹⁸⁷ und zur Metapher der Sehnsucht der Menschen, sich mit dem Göttlichen zu vereinen. Die *Gītāgovinda* ist die erste hinduistische Kunstdichtung mit genauen Angaben der verwendeten Rāgas (Melodie) und Tālas (Rhythmus).

Die Dichtung findet weite Verbreitung an Höfen und Tempeln, in Städten und Dörfern. Im 14. Jhd. verbreiteten Kṛṣṇa-VerehrerInnen zusammen mit einigen TänzerInnen den Bhakti-Kult mit Aufführungen der *Gītāgovinda* in Srikakulam (unweit der Ostküste nördlich des Godovari-Flusses). „Die Devadasis des Vishnu-Tempels dieser Stadt, laut Inschrift waren es dreihundert, und die Tänzerinnen am Königshof übernahmen dieses poetische Tanzspiel.“¹⁸⁸, wie Rebling anführt. Lieder und Tänze der Kṛṣṇa-Verehrung und das Tanzspiel „Sri Krishna Jalakrida“, einem Vorläufer der Tanztheaterarten „Bhagavata Mela“ und „Kuchipudi“, entstanden in Srikakulam.

Bhakti-Anhänger verwendeten „theatralische Tanzspiele zur Propagierung ihrer Lehren, da gerade diese künstlerischen Formen traditionsgemäß auf die Einbildungskraft und Emotionsbereitschaft breiter Zuschauerkreise stark einzuwirken vermochten.“¹⁸⁹

„Die Empfindung von Bhakti führt die Tänzerin weit hinweg von einer alltäglichen Rolle und macht sie, als Symbol des Irdischen, zum Dialogpartner des Überirdischen. [...] Durch ihre Selbstvergessenheit findet die Tänzerin zum Einklang mit dem Göttlichen.“¹⁹⁰, wie Sriram beschreibt.

¹⁸⁶ Vgl. Rebling: *Die Tanzkunst Indiens*. S. 125.

¹⁸⁷ Vgl. Rebling: *Die Tanzkunst Indiens*. S. 126.

¹⁸⁸ Rebling: *Die Tanzkunst Indiens*. S. 126.

¹⁸⁹ Rebling: *Die Tanzkunst Indiens*. S. 126.

¹⁹⁰ Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. 171.

5.2 Devadāsīs – die Tempeltänzerinnen

Devadāsī bedeutet „Dienerin der Götter“. Devadāsīs waren ursprünglich sehr angesehene Frauen. Sriram nennt sie das „tanzende weibliche Priestertum“¹⁹¹ und nach Leela Samson ist die Stellung der Tänzerinnen vergleichbar mit der Stellung der Hohe Priesterin in den Tempeln des antiken Griechenlands.¹⁹²

Reliefs und Statuen an Tempeln zeugen davon, dass schon früh Tänzerinnen zu Ehren der Götter ihre Kunst darboten. Einen ersten literarischen Hinweis auf professionelle Tempeltänzerinnen liefert um 300 v. Chr. Kauṭalya in seinem Staatslehrbuch. Ab dem 4./5. Jahrhundert n. Chr. häufen sich Belege über Devadāsīs, die maßgeblich zur Entwicklung des klassischen indischen Tanzes beitrugen.¹⁹³

Obwohl Devadāsīs viele verschiedene Funktionen im Tempel übernommen haben, ist die Fertigkeit, für die sie am meisten bekannt sind, der Tanz. Aus diesem Grund wird der Begriff „Devadāsī“, „hereditary“ oder „traditionelle Tänzerin“ oft als Synonym betrachtet. Bis 1920 war der klassische Tanz in Südindien fast ausschließlich das Ressort der Devadāsīs.¹⁹⁴

Tänzerinnen waren sowohl im Tempel als auch am Hof tätig. Innerhalb und außerhalb des Tempels wurde für Gott getanzt. Sie waren außerdem wichtiger Bestandteil von Tempelfestivals und Prozessionen, bei welchen vor den Wagen mit dem Standbild der Gottheit getanzt wurde. Der Tanz bei Festivals war vordergründig religiös, hatte aber auch säkulare Funktionen.

Daneben gab es auch religiöse Zeremonien in Privathäusern. Tanz war bei Lebensübergangsfeiern involviert. Als Teil von kunstvollen rituellen Zeremonien wurde Tanz bei Festen, Hochzeiten, bei der Geburt eines Sohnes, beim Einsetzen der

¹⁹¹ Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 189.

¹⁹² Vgl. Samson: *Der klassische indische Tanz*. S. 30.

¹⁹³ Vgl. Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 12.

¹⁹⁴ Der Volkstanz ist davon ausgeschlossen.

Menstruation einer Tochter (bei manchen reichen Familien) oder beim Betreten eines Hauses oder einer Stadt aufgeführt.¹⁹⁵

Im Tempel wurden die Tänzerinnen Devadāsī genannt, an den südindischen Königshöfen Rajadāsīs, auf Festivals Svadāsīs¹⁹⁶ und Alankaradāsī bei Verlobungen, Hochzeiten und Geburten.¹⁹⁷ Ähnliche Institutionen wie der Devadāsīs im Süden gab es auch in anderen Teilen Indiens. In Orissa wurden die Tempeltänzerinnen Mahari genannt.¹⁹⁸

Die Devadāsī bilden keine eigene Kaste, wie manchmal geschrieben wird, sondern sie gehörten zu einer speziellen Berufsgruppe, der „isai vellala community“. Die „isai vellala community“, schützte die Rechte ihrer Mitglieder und derer Angehörigen, die aus verschiedenen Kasten stammen konnten.¹⁹⁹ Tänzerinnen, Tanzlehrer und Musiker der „isai vellala community“ bilden eine Gruppe von „hereditary performing artists“.²⁰⁰

Zu den Aufgaben der Tempeldienerinnen gehörte es, die Götterstatuen anzukleiden, sie zu waschen oder ihnen Luft zuzufächern, den Tempel zu reinigen, Lampen mit Öl zu füllen, Maṇḍalas auf den Tempelboden zu malen, Reis zu säubern, Blumen bereitzustellen und andere Dinge, die für die Durchführung der täglichen Opferungen benötigt wurden, um den Priestern zu helfen. Bei täglichen Zeremonien und anlässlich großer Tempelfeste tanzten und sangen die Devadāsīs,²⁰¹ nach rituell festgelegten Choreografien.²⁰² Getanzt wurde im Tempel am Abend und während Festivals tanzten Devadāsīs morgens und abends.²⁰³ Wenn der Priester ein Puja durchführte, stellten die Devadāsīs die gleiche Aktion tänzerisch dar, indem sie spezielle Hastas (Handgesten) verwendeten, um die Schellen, Flammen, Wedel²⁰⁴ usw. darzustellen. Sie tanzten für die

¹⁹⁵ Vgl. Samson: *Der klassische indische Tanz*. S. 30.

¹⁹⁶ Vgl. Kothari, Sunil: *Bharata Natyam*. Mumbai: Marg, 2000. S. 250.

¹⁹⁷ Vgl. Kothari: *Bharata Natyam*. S. 18.

¹⁹⁸ Der Ursprung des Odissi-Tanzes geht auf zwei Traditionen zurück: den Maharis, den Tempeltänzerinnen, eine seit dem 9. Jahrhundert bestehende Tradition, und den Gotipuas, akrobatisch tänzerische Jünglinge, die als Mädchen verkleideten waren. Odissi wurde Mitte des 20. Jahrhunderts als klassischer Stil offiziell anerkannt. Vgl. Szirmay, Vera-Viktoria: „Odissi: Die klassische Tanzkunst aus Orissa“ <http://www.odissi.at/index.php?id=5> (Zugriff: 25. Feb. 2009).

¹⁹⁹ Vgl. Neuber: „Bharatanatyam“. S. 161.

²⁰⁰ Gaston: *Bharata Natyam*. S. 15.

²⁰¹ Vgl. Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 14; Gaston: *Bharata Natyam*; und Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 14.

²⁰² Neuber: „Bharatanatyam“. S. 162.

²⁰³ aus einem Interview von Gaston: *Bharata Natyam*. S. 34.

²⁰⁴ Rituelle Wedel aus den Schwanzhaaren eines Yaks oder aus Pfauenfedern um den Göttern Luft zuzufächeln.

Gottheit und drückten die komplexen Zeremonien der Priester künstlerisch in ihren Tanzbewegungen aus. Sie kannten sich bei den Ritualen, bei Opferungen und Gebeten sehr gut aus und übernahmen wichtige Funktionen.

Zur wichtigsten Aufgabe einer Devadāsī gehörte es mit der als gefährlich erachteten Gottheit rituell zu „verhandeln“. Götter können im Hinduismus furchterregend sein, es gibt das Konzept der allgütigen Gottheit nicht. Sie besitzen die Kraft Katastrophen wie Seuchen, Ausbleiben des Regens, Überschwemmungen, Hungersnöte und Erdbeben auszulösen. Die Devadāsī soll dieser zerstörerischen Seite der Gottheit mit ihrem rituellen Tanz entgegenwirken und einen ausgewogenen Zustand „zwischen positiven und negativen Kräften des Schicksals und der Natur“²⁰⁵ herstellen. Reichlicher und zeitgerechter Regen und somit Fruchtbarkeit war für das Gedeihen und Wohlergehen der gesamten Gesellschaft ausschlaggebend.²⁰⁶

Damit die gewünschte Fruchtbarkeit gewährleistet wurde, war es notwendig, dass die Devadāsī mit einem irdischen Stellvertreter des göttlichen Gatten eine intime Beziehung einging. Dafür wurde ein Patron ausgesucht.²⁰⁷

Wie Erika Neuber schreibt, bedienten sich lokale Herrscher und brahmanische Tempelbedienstete großzügig an den intimen Dienstbarkeiten der Devadāsīs. „Fallweise Verweigerungen dürften innerhalb dieses extremen Abhängigkeitsverhältnisses unmöglich gewesen sein; Verweisungen vom Dienst und Ausschluss aus dem gesamten Wirkungsbereich sind als Folgen von Fehlverhalten der Devadasi belegt.“²⁰⁸

Die meisten Devadāsīs waren Töchter von Devadāsīs, oft auch von den Devadāsīs adoptiert. Es gab aber auch Fälle bei denen die Eltern aus religiösen Motiven eine Tochter dem Tempel übergaben und es war nicht unbekannt, dass kinderlose Paare, ihre erste Tochter dem Tempel versprachen. Es gab auch Fälle in denen Mädchen gekauft

²⁰⁵ Neuber, Erika: *Klassischer indischer Tanz: Vom postkolonialen Politikum zum interkulturellen Übungsbetrieb*. Wien: WS 2008/09. Handout: Devadasi, S. 6.

²⁰⁶ Vgl. Neuber: *Klassischer indischer Tanz*. Devadasi, S. 2, 5, 12.

²⁰⁷ Vgl. Neuber: *Klassischer indischer Tanz*. Devadasi, S. 15.

²⁰⁸ Neuber: *Klassischer indischer Tanz*. Devadasi, S. 8.

oder gekidnappt wurden oder Frauen sich selbst dem Tempel weihten. In manchen Kasten war es Tradition, eine Tochter zu einer Devadāsī zu machen.²⁰⁹

Devadāsīs waren von Kindheit an ausgesucht „in Musik, Tanz, Mythologie und kultischen Belangen geschulte Funktionärinnen innerhalb der Tempelbetriebe“²¹⁰ zu werden. Devadāsīs mussten Jungfrauen sein, wenn sie zum Tempel kamen. Bevor sie Teil des Tempelrituals wurden, gab es sechs Übergangsrituale²¹¹ zu absolvieren:

- Hochzeit (kalyanam) mit einer Gottheit
- Weihe (muttirai)
- Rituelle erste Tanzstunde (gewöhnlich wurde damit vor dem 7. Geburtstag begonnen)
- Weihung der Fußschellen (Gejjaipuja)
- Tanzdebüt nach dem Abschluss der Tanzausbildung (Arangetram)
- Wahl des Patrons

Alle sechs Zeremonien sollten gleich nach der ersten Menstruation bzw. spätestens dann beendet werden. Es gab allerdings Ausnahmen. Die Weihe zur Devadāsī nach dem 16. Lebensjahr war nicht mehr möglich. Eine spirituelle Begründung dafür gibt es nicht.²¹² Bei Devadāsīs, deren Funktion größtenteils weltlich war, entfielen zwei Zeremonien (Hochzeit und Weihung).

Die Weihe einer Devadāsī geschah im Alter zwischen sechs und neun Jahren. Sie wurde in einem besonderen Ritual mit der Gottheit vermählt, symbolisch mit der Waffe des Gottes, dem Dreizack oder mit einem anderen Symbol der göttlichen Kraft²¹³. Als Frau eines unsterblichen Gottes konnte sie niemals Witwe werden.²¹⁴ Eine Jungfrau gilt nach hinduistischem Denken als unkontrollierbar, eine verheiratete Frau ist glücksbringend, eine Sumangalī. Der Status als Sumangalī ist jedoch begrenzt, da sie Witwe werden kann und dieser Zustand als sehr ungünstig galt. Eine Witwe war von der Teilnahme an allen

²⁰⁹ Vgl. Gaston: *Śiva in Dance, Myth and Iconography*. S. 7.

²¹⁰ Neuber: „Bharatanatyam“. S. 161f.

²¹¹ Sämtliche Details der Übergangsrituale sind in der Forschungsarbeit Kersenboom ausgeführt. Kersenboom-Story, Saskia C.: *Nityasumangalī: Devadasi Tradition in South India*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1987.

²¹² Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 30.

²¹³ Vgl. Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 197.

²¹⁴ Vgl. Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 14.

Ritualen ausgeschlossen. Da Devadāsīs nicht Witwen werden könnten, galten sie als ewig glücksbringende Frauen. Die Devadāsīs brachte daher ein günstiges Omen. Eine Braut erhielt am Tag ihrer Hochzeit von einer Devadāsī schwarze Perlen für das Hochzeitsamulett, diese sollten sie vor dem Witwenstand bewahren.²¹⁵

Devadāsīs waren mit der göttlichen Kraft verheiratet und lebten freier als andere Frauen der Gesellschaft.²¹⁶ Als Symbol dafür, dass sie mit der Gottheit verheiratet war, bekam die Tänzerin im Süden ein Maṅgalyam²¹⁷ um den Hals gebunden.²¹⁸ War einmal das Symbol der Heirat gebunden, konnten Devadāsīs nicht mehr heiraten. Es war für die Mädchen unmöglich, später ein Leben einer gewöhnlichen, verheirateten Frau zu führen.²¹⁹ Allerdings konnten sie nach Rebling einen Freund haben und mit ihm zusammen leben. Die Kinder galten als legitim. Töchter hatten meist den gleichen Beruf wie die Mutter. Söhne wurden entweder Musiker oder ergriffen andere Berufe. Manche Tempeltänzerinnen widmeten sich aber auch ausschließlich dem religiösen Kult.²²⁰

Nach der Weihung begann die Ausbildung in den klassischen Künsten, Tanz, Gesang und Rezitation.²²¹

Das Araṅgama, der Debüt-Auftritt einer Devadāsī, war nicht nur Abschluss ihrer Tanzausbildung, sondern auch die Bekanntmachung, dass sie nun bereit für die „selection-of-a-patron-ceremony“ ist. Der Brauch war, dass von einem älteren weiblichen Familienmitglied der Devadāsī ein Patron ausgewählt wurde und eine offizielle Verbindung etabliert wurde. Der Status eines Patrons war sehr bedeutsam, dessen sozialer und wirtschaftlicher Erfolg war wichtig für die gesamte Gemeinschaft, um den eigenen Status aufrechtzuerhalten. Manche Patronen waren ausschließlich Brahmanen. Es war nicht erlaubt einen Niedrigkastigen auszuwählen, sonst wurde die Devadāsī ausgeschlossen.²²² Der Patron ging die Beziehung mit einer Devadāsī für eine bestimmte Zeit, manchmal auch für das ganze Leben, ein. Für einen Mann, verheiratet oder nicht,

²¹⁵ Vgl. Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 193.

²¹⁶ Vgl. Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 191 und 193.

²¹⁷ Bei einer Hochzeit bekommt die Frau vom Ehemann eine Mangalyam Sutra um den Hals geknüpft (Hochzeitsschnur). Die einfachste Form ist ein gesponnener mit Gelbwurzel gelb gefärbter Faden.

²¹⁸ Vgl. Lusti-Narasimhan: *Bharatanāṭyam*. S. 154.

²¹⁹ Vgl. Gaston: *Śiva in Dance, Myth and Iconography*. S. 8.

²²⁰ Vgl. Rebling: *Die Tanzkunst Indiens*. S. 128.

²²¹ Vgl. Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 198.

²²² Vgl. Gaston: *Bharata Nāṭyam*. S. 41.

war eine Verbindung mit einer Devadāsī eine Steigerung seines Prestige und öffentliche Bestätigung seines Status und Reichtums.²²³

„Der Umgang mit einer Devadāsī galt für Männer wie für Frauen als äußerst erstrebenswert“²²⁴, wie Sriram schreibt. Aber auch wenn eine Beziehung zu einer Devadāsī auch für die Ehefrauen als ehrenhaft betrachtet wurde, nahm es nicht jede Ehefrau gut auf und dies konnte zu Spannungen führen, wie das Tanzrepertoire reflektiert. Ein Beispiel für die Beschwerde einer Ehefrau stellt das Tamil Lied (padam) „Aarvenne Ayya“ dar, das von einer Tanzkurtisanin, die die Rolle der Ehefrau spielt, vor einem rein männlichen Publikum aufgeführt wurde. Der sarkastische Humor ist dabei nicht zu überhören:

“I know all your secrets, I understand your devious ways, you and I are married but that woman has stolen your heart. Why is a strong man like you running after her? You respect and worship that courtesan, but with me, you use foul language. With her, money is no problem, but with me, you insect the accounts. Don’t think I don’t know what you are up to?”²²⁵

Es war der Intellekt und die Bildung einer Devadāsī, die wichtig waren. Sie waren sorgfältig im Tanz, im Singen, im sich gut zu kleiden und in Liebeskünsten unterrichtet. Dies stand im großen Kontrast zu den Aufgaben, die eine gewöhnliche hinduistische Ehefrau zu erfüllen hatte, die sich ausschließlich mit dem täglichen Kochen und den Kindern beschäftigen durfte. Gewöhnliche Frauen waren vom Lesen und Schreiben lernen ausgeschlossen. Vom geistigen Streben wurden sie abgehalten. Eine der Hindernisse für die Einführung der allgemeinen Schulbildung in Indien war, dass es nur Kurtisanen und Devadāsīs erlaubt war, lesen und schreiben zu lernen.²²⁶ “It would be thought a disgrace to a respectable woman to learn to read; and even if she had learned she would be ashamed to own it.”²²⁷

²²³ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 40.

²²⁴ Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 193.

²²⁵ Zitiert nach Gaston: *Bharata Natyam*. S. 42. Übersetzt aus dem Tamilischen.

²²⁶ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 44.

²²⁷ Zitiert nach Gaston: *Bharata Natyam*. S. 44.

Viele Männer in traditionellen Ehen waren angezogen von den kunstvollen Fähigkeiten einer Devadāsī. Die Tatsache, dass sowohl viele männliche Brahmanen als auch Devadāsīs Musik studierten und ausführten, regte zu vielen Liaisons an.²²⁸

Sriram beschreibt die Tänzerinnen „als einen stolzen Frauenstand, die sich nicht an einen weltlichen Mann binden und ein häuslich-bürgerliches Dasein führen, sondern einem wertvollen Instrument gleichen, das seinen Besitzer oft wechselt.“²²⁹ Devadāsīs hatten innerhalb der Gesellschaft einen außergewöhnlichen Status.

Devadāsīs lebten seit den Cōlas im Bezirk des Tempels in eigens für sie vorgesehenen Häusern. Der Tempel garantierte den Lebensunterhalt.²³⁰ Im Alter bekamen Devadāsīs eine Pension. Im Gegensatz zu den meisten anderen Frauen, waren Devadāsīs wirtschaftlich unabhängig. Devadāsīs wurden von lokalen Königen, Fürsten, sowie Pilgern materiell unterstützt.²³¹ Auch reiche Familien luden Devadāsīs ein, um bei Festen zu singen und zu tanzen. Einige Devadāsīs wurden dadurch zu wohlhabenden und angesehenen Frauen, die Geld für soziale Zwecke spendeten. Das Erbe einer Devadāsī ging an die Töchter über, die meistens auch Devadāsīs wurden. Wurde im Hause einer Devadāsī eine Tochter geboren, wurde ein Lämpchen angezündet, bei einem Sohn blieb es dunkel.²³² Devadāsīs lebten in „einer matriarchalisch strukturierten Ordnung im Gegensatz zur übrigen patriarchalisch geprägten Tamil-Gesellschaft.“²³³ Als die Weihung der Devadāsīs aus gesellschaftlichen Gründen 1947 verboten wurde, wurde der Landbesitz der Devadāsīs von der Regierung beschlagnahmt.²³⁴

Alle Tänzerinnen, die im Tempel dienten, waren weiblich. Die Nattuvanārs und die Musiker, die den Tanz begleiteten, waren, mit wenigen Ausnahmen, alle Männer. Während Tanz ein wesentlicher Bestandteil des Tempelrituals war, stand es den meisten Tänzerinnen und ihren musikalischen Begleitern, nach Gaston, auch frei, weltliche

²²⁸ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 45.

²²⁹ Vgl. Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 195.

²³⁰ „Der Tempel [in Tanjore] erhielt Abgaben aus der Agrarwirtschaft der Dörfer, Gold, Silber und Edelsteine durch Spenden der Kaufleute und des Königs. Die Tempel waren autonom, standen über der Macht des Königs und waren geistiges, soziales und kulturelles Zentrum für die Bevölkerung. Der Tempel konnte auch Geld gegen Zinsen verleihen und in Geschäfte investieren.“ Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 196.

²³¹ Vgl. Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 14.

²³² Vgl. Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 196f.

²³³ Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 189.

²³⁴ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 54.

Leistungen durchzuführen, besonders jene die vom Königtum gefördert wurden. Das Ausmaß dieser Unterstützung und des Repertoires schwankte entsprechend dem, was Anklang beim Patron fand.²³⁵

Nach Kersenboom-Story ist es klar, dass sowohl der Hof als auch der Tempel eine große Anzahl von Tänzerinnen angestellt hatte, aber es nach ihrer Meinung so scheint, dass die zwei Institutionen nicht gegenseitig dieselben Künstlerinnen beschäftigt haben.²³⁶

5.3 *Naṭṭuvanārs – die Tanzmeister*

Naṭṭuvanārs leiten den ganzen Tanzauftritt. Sie sind fachkundige Musiker, die singen und die Zimbeln spielen. Traditionell wurden die Musiker bei einem Devadāsī-Auftritt von einem männlichen Naṭṭuvanār organisiert und angeführt, der mit der Tanz-Choreografie und der Musik sehr gut vertraut war. In den meisten Fällen war er auch der Tanzlehrer. Naṭṭuvanārs waren die zentralen Figuren in der Tanzüberlieferung und auch die Hauptvermittler, die ab den 1930ern den Tanz an non-hereditary TänzerInnen lehrten.²³⁷

Das Wissen über Rhythmus und Musik ist bei einem Naṭṭuvanār absolut wesentlich. Singen ist eine weitere wichtige Fähigkeit. Wenn die Stimme der Naṭṭuvanārs nicht sehr gut ist, muss er/sie zumindest das notwendige musikalische Wissen haben, um den Rest des Orchesters anzuleiten und um in der Lage zu sein, während des Trainings und bei Proben stimmlich zu begleiten.

Einige Musiker für Bharatanāṭyam berichteten, dass ihnen Naṭṭuvāṅgam nicht gelehrt wurde, sondern sie „just did it“. Es scheint, dass es keine organisierte Lehrmethode gab wie die Zimbeln geschlagen wurden. Der Unterricht für Naṭṭuvanārs wurde nach 1944 institutionalisiert, als Tanzschulen wie Kalakshetra²³⁸ begannen Naṭṭuvāṅgam zu unterrichten. In Kalakshetra wurde dies zusammen mit Tanz, Musik, Sanskrit und theoretischen Themen unterrichtet. Die AbsolventInnen dieser Institute, ob Frau oder

²³⁵ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 344.

²³⁶ Vgl. Kersenboom-Story, Saskia C.: *Nityasumaṅgalī: Devadasi Tradition in South India*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1987. S. 27.

²³⁷ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 109.

²³⁸ Bekannte Tanzakademie in Chennai, 1936 von Rukmini Devi gegründet.

Mann, sind vollkommen ausgebildet um alle Aspekte, sowohl praktisch wie auch theoretisch, Bharatanāṭyam zu unterrichten. Da die Unterrichtssprache Englisch ist, ist es möglich, Arbeit in ganz Indien und außerhalb zu finden.²³⁹

Um ein/e gut ausgebildete/r Bharatanāṭyam-TanzlehrerIn zu werden, die/der sowohl unterrichten als auch Aufführungen leiten kann, braucht es viele Jahre. Selbst tanzen zu können ist nicht eine Voraussetzung.²⁴⁰ Unter den TanzlehrerInnen, die Anne-Marie Gaston²⁴¹ interviewt hat, hatten nur die Hälfte der älteren Generationen von LehrerInnen aus traditionellen Familien intensives Training in den Grundsritten und nicht alle von diesen waren soweit fortgefahren, dass sie die zwei ersten Tänze eines Aufführungsrepertoires tanzen könnten (Alāriṭṭu, Jatisvaram). Das stellt kein Problem dar, da Bharatanāṭyam-LehrerInnen normalerweise den Tanz nicht demonstrieren, indem sie/er vortanzt. Normalerweise sitzt die/der LehrerIn mit überkreuzten Beinen auf dem Fußboden und schlägt mit einem Holzstock auf ein Holzbrett (Tattukal oder Tattukarhi) die rhythmische Begleitung. Zusätzlich macht die stark kodifizierte und symmetrische Art des Tanzes es möglich, die Bewegungen mit einen oder beiden Händen, im Sitzen, zu demonstrieren. Die Rolle der/des LehrersIn ist die rhythmische Begleitung und ein wachsames Auge, aber normalerweise nicht die Demonstration des Tanzes, auch wenn heute vieler der LehrerInnen TänzerInnen sind oder waren. Die Unterrichtsmethoden, die in den 1930er Jahren und 1940er Jahren angewendet wurden, sind gleich wie heute. Auch wenn es rar ist, gibt es aber auch TanzlehrerInnen, die aufstehen und den Tanz direkt vortanzen.²⁴²

Bis 1929 war Bharatanāṭyam ausschließlich die Domäne der isai vellala community.²⁴³ Während der Zeit des Revivals mussten alle non-hereditary TänzerInnen den Tanz von den isai vellalas erlernen. Der Tanzunterricht war zu Beginn weiterhin beherrscht von Männern der isai vellala community. Sie wurden als die wahren „Behälter“ für Authentizität empfunden, da ihre Familien über Generationen mit Musik und Tanz verbunden waren. Die Ausbildung dieser hereditary Tanzlehrer war normalerweise auf

²³⁹ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 110f.

²⁴⁰ Dies bezieht sich auf die Zeit nach dem Revival, davor gab es eine klare Trennung zwischen Devadāsīs (nur Frauen) und Naṭṭuvanārs (nur Männer).

²⁴¹ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 112

²⁴² Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 112f.

²⁴³ Traditionelle Musiker und Tänzerinnen, insbesondere in Tamil Nadu. Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 108.

den Tanz begrenzt, und ihre Familien waren normalerweise weder wohlhabend noch einflussreich.²⁴⁴

Die meisten Tanzlehrer der älteren Generation hatten neben ihren künstlerischen Fähigkeiten keine anderen beruflichen Qualifikationen. Uma Dandayudapani, von einer hereditary Familie und Hochschulabsolventin, nahm zu ihren Verwandten Stellung:

“Long ago in our family nobody studied or did anything else outside of the tradition, just music and dance. I don’t think they could read or write. From the moment they were five they were taught music and dance.”²⁴⁵

Der soziale Status der Lehrer und ihrer TanzschülerInnen klaffte weit auseinander. Es konnte eine ziemlich klare Trennung zwischen den hochkastigen TänzerInnen und den traditionellen isai vellala Lehrer wahrgenommen werden.²⁴⁶

US Krishna Rao und seine Frau Chandrabhaga Devi lebten, um den Tanz zu lernen, mit P.S. Meenakshisundaram zusammen, aber ihr Essen wurde von ihrem eigenen Koch für sie zubereitet. Die Auswirkungen der unterschiedlichen Statuse der Gemeinschaften werden in Krishna Raos Anmerkungen offensichtlich:

“We are Brahmins and he belongs to the Pillai class (isai vellala). In the dance class he was the boss, but after the class he would ask us to sit and he would sit below, because we are Brahmins. He had to respect us. This is the greatness of the man. Only while teaching he was god.”²⁴⁷

Das Kastensystem sitzt tief, selbst wenn das Können sehr angesehen wird und davon profitiert wird, fühlen sich die Brahmanen über der isai vellala community. Als US Krishna Rao und Chandrabhaga Devi 1943 bei Meenakshisundaram Unterricht namen war das Kastensystem noch nicht verboten, was es 1949 offiziell wurde.²⁴⁸

Ursprünglich gab es die klare Trennung: die Frauen tanzten und die Männer unterrichteten und leiteten die Aufführung. Dieses klare Verhältnis zerbrach ziemlich schnell. Nach dem Revival wurden Schulen hauptsächlich von einzelnen weiblichen

²⁴⁴ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 108.

²⁴⁵ Zitiert nach Gaston: *Bharata Natyam*. S. 117.

²⁴⁶ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 108.

²⁴⁷ Zitiert nach Gaston: *Bharata Natyam*. S. 117.

²⁴⁸ Das Kastensystem ist auch heute noch in Indien spürbar.

Tänzerinnen gegründet, die häufig drei Aufgaben erfüllten: Tänzerin, Lehrerin und Naṭṭuvanār.²⁴⁹

Zahlenmäßig werden nun mehr Frauen als Männer TanzlehrerInnen, sowohl bei hereditary als auch bei non-hereditary Familien, besonders beim Unterricht von TanzanfängerInnen. Manche verdrängen männliche Tanzlehrer. Als einer der Gründe dafür, gibt Gaston an, dass dies mit der Bildung und der Anpassung an den neuen Unterrichtsmethoden zu tun hat. Viele männlichen Naṭṭuvanārs, von den hereditary Familien, sprachen nur Tamil, da Tanz in ganz Indien unterrichtet wird, ist Englisch sowie andere regionale Sprachen wichtiger geworden als Tamil.

Das Tanzorchester bestand ursprünglich nur aus männlichen Musikern. Vor 1940 war es nicht üblich, dass eine Frau die Funktion des Naṭṭuvanārs übernahm. Das erste dokumentierte Ereignis bei dem drei Frauen einen Tanzauftritt leiteten war 1943 in Kalakshetra. Dass hochkastige Frauen eine Aufgabe übernahmen, die traditionsgemäß Männern vorbehalten war, war eine revolutionäre Innovation.²⁵⁰

Andere Tänzerinnen, einschließlich isai vellala Frauen folgten bald diesem Beispiel. Heute führen zahlreiche Frauen die Nattuvāṅgam und die Zahl der aktiven Tänzerinnen, die gleichzeitig Schulen und Aufführungen leiten, steigt.

Ab 1943 wurde in Kalakshetra kein Naṭṭuvanār der isai vellala community mehr angestellt. Zwischen 1943 und 1980 gab es nur einen einzigen isai vellala Student (T.R. Devanathan in Kalakshetra, der zum Naṭṭuvanār ausgebildet wurde.²⁵¹

Bekannte Naṭṭuvanārs

Viele Tänze des heutigen Bharatanāṭyam-Repertoires verdanken wir dem Tanjore-Quartett, vier großen Naṭṭuvanārs aus dem 19. Jahrhundert. Einer der Urenkel des Tanjore-Quartetts ist Meenakshisundaram Pillai († 1952). Er war Lehrer vieler legendärer TänzerInnen. Rukmini Devi und Mrinalini Sarabhai zählen zu seinen Schülerinnen. Er war einer der ersten Lehrer der heutigen Tanzakademie Kalakshetra. Seine SchülerInnen machen den Pandanallūr-Stil, der sich durch klare geometrische Linien auszeichnet, bekannt. Pandanallūr ist das Dorf, in dem er lebte.

²⁴⁹ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 240.

²⁵⁰ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 123f.

²⁵¹ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 125.

Im Nachbardorf Vazhuvūr entwickelte 30 Jahre später Rāmayya Pillai den Vazhuvūr-Stil des Bharatanāṭyams. Es ist ein graziös fließender Tanzstil mit vielen kunstvoll gehaltenen Posen.

Anfang 20. Jahrhundert büßten die Naṭṭuvanārs ihre traditionellen Schülerinnen, die Devadāsīs, ein. Im Zuge des Revivals kamen Schüler und Schülerinnen aus vornehmen Bürgerkreisen nach Pandanallūr und in andere Dörfer, um die Tanzkunst zu erlernen. Die Naṭṭuvanārs folgten darauf ihren Schülern und Schülerinnen in die Städte, vor allem nach Madras.²⁵² Viele Naṭṭuvanārs bekamen Arbeit in den Filmstudios, wo sie Musik und Tänze für Unterhaltungsfilme komponierten.

Ein Naṭṭuvanār war ein „Guru“, der Autorität besaß und dem man Respekt schenkte.²⁵³ Laut Sriram ist „[d]er tiefe Respekt vor einem Tanz-Guru [...] für jede Tänzerin notwendig. Er schützt vor Hochmut und dem Verfall ihrer Tanzkünste.“²⁵⁴

5.4 Verbot des Tanzes

Unter dem Einfluss der britischen Kolonialmacht (1765-1947) verloren die Devadāsīs zunehmend ihr Ansehen und lokale Herrscher vernachlässigten immer mehr die Unterstützung der Tempel bis sie ab der Mitte des 19. Jahrhunderts ganz damit aufhörten. Devadāsīs kamen in Verruf und wurden mit Prostitution gleichgesetzt. Vor allem orthodoxe Hindus, aber auch gebildete, westlich erzogene Mitglieder der Oberschicht wandten sich gegen die alte Tradition der Devadāsīs.²⁵⁵

Um 1900 befand sich der Tanz in einem „bedrohlichen Verfallstadium“.²⁵⁶ Ab wann dieser Prozess begann, darüber gibt es unterschiedliche Meinungen.

Nach Gaston führt die nahe Verbindung des Tanzes und der Prostitution in den Augen der Öffentlichkeit darauf zurück, dass Devadāsīs wegen ihres Berufs nicht heiraten

²⁵² Vgl. Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 180ff.

²⁵³ Vgl. Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 184.

²⁵⁴ Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 185.

²⁵⁵ Vgl. Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 16.

²⁵⁶ Neuber: „Bharatanatyam heute“. S. 232.

durften, es ihnen aber frei stand, Verbindungen mit einen oder mehreren Männern einzugehen.²⁵⁷

Laut Baldissera/Michaels kam es zu diesem schlechten Ruf, da es eine Art sakrale „Prostitution“ gab. Zu bestimmten Zeiten des Erntezyklus kam es zu Verbindungen zwischen manchen Devadāsīs und Tempelpriestern, um die Fruchtbarkeit des Landes und des Königspaares zu sichern.²⁵⁸ Es ist umstritten inwieweit Tempeltänzerinnen auch Pilgern ihre Liebesdienste anboten.

Wie Rebling betont hatte der Kolonialismus für den klassischen Tanz verheerende Folgen, da die christlichen europäischen Kolonisatoren kein Verständnis für die indische Kunst hatten und der Götterwelt des Hinduismus und dem Tempelkult meist strikt abweisend gegenüber standen. Viele Jahrhunderte genossen die Devadāsīs ein hohes gesellschaftliches Ansehen, doch „mit der britischen Kolonialherrschaft und dem Niedergang der Königreiche Südindiens verringerte sich auch die materielle und moralische Unterstützung der Devadasis.“²⁵⁹

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhundert waren viele Tempeltänzerinnen von mehr oder weniger vornehmen Herren abhängig. Hoftänzerinnen waren gezwungen als Mätressen reicher Höflinge oder Kaufleute zu leben.²⁶⁰ Ihr Ansehen sank im nächsten Jahrhundert rapide weiter.

Der portugiesische Priester Abbé Dubois beschreibt Anfang des 18. Jahrhunderts Indien und empfand die Tanzkunst der Devadāsīs als obszön.²⁶¹ Sriram sieht die jahrhundertlange Fremdherrschaft, die der rituellen Tempelkunst argwöhnisch gegenüberstand, prägend für Indiens Geschichte. Diese Einstellung habe Hindus allmählich so stark beeinflusst, dass sie selber den Tempeltanz als obszön verurteilen.²⁶²

Nach Sriram begann der Verfall des hoch entwickelten Devadāsī-Systems bereits mit der Machtübernahme der Muslime im hinduistischen Südindien.²⁶³ Die unverschleierte

²⁵⁷ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 64.

²⁵⁸ Vgl. Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 15f.

²⁵⁹ Rebling: *Die Tanzkunst Indiens*. S. 128f.

²⁶⁰ Vgl. Rebling: *Die Tanzkunst Indiens*. S. 129.

²⁶¹ Vgl. Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 203f.

²⁶² Vgl. Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 204.

²⁶³ Die Muslimische Herrschaft dauerte von 1311-1370.

Tänzerin wurde als Unterhaltungskünstlerin für den Königshof gesehen und nicht als eine dem Göttlichen nahe stehende Frau.²⁶⁴ Der Tanz wurde nun Sadir genannt und viele Devadāsī wurden zu Unterhaltungskünstlerinnen, die auch an islamischen Höfen tanzten. Auch die noch regierenden hinduistischen Könige der Königreiche Tanjore und Travancore riefen Devadāsī an ihre Höfe. Am Hof wurden Tänzerinnen Rājadasī, Dienerin des Königs, genannt. Die Tanzkunst erlebte im 19. Jahrhundert als höfische Kunst eine neue Blütezeit.

„Das viktorianische, prude Weltbild der Briten, das Indien beeinflusste, empfand die Tempeltanzkünste als skandalös.“²⁶⁵ Ein weiterer Grund warum Devadāsī ihr Ansehen und ihre Rechte einbüßten war laut Sriram, dass zu Beginn des 20. Jahrhunderts die Tempel verarmt waren und die Mahārājas ihre Macht verloren hatten. Der Anspruch auf tempeleigenes Land, das den Devadāsī nach dem Gesetz zustand, wurde ihnen streitig gemacht.²⁶⁶

Wie Neuber angibt, wird von einigen die Meinung vertreten „[...] dass der Sittenverfall bei Tempeltänzerinnen und das Absinken der Tanzkunst in jenem Moment eintraten, als die Devadāsī über den Tempeldienst hinaus auch an den Königshöfen tätig wurden, wo sie Konkubinate eingingen.“²⁶⁷

Andererseits gibt es auch die Meinung, dass „solange der Tanz als fester Bestandteil des Tempelrituals und religiöser Festlichkeiten ausgeübt wurde“ er „unverfälscht und unverdorben“²⁶⁸ blieb. An Königshöfen wurde die ästhetische Leistung des Tanzes von Kennern gewürdigt. Musiker, Tänzer und Tänzerinnen wurden von den Machthabern geschützt und gefördert. Erst als angefangen wurde den Tanz zu Unterhaltungszwecken aufzuführen in den Häusern der Reichen anlässlich von Hochzeiten und anderen Familienfesten, nahm die weitere Entwicklung des Tanzes einen ungünstigen Verlauf. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts war Verweltlichung und Niedergang so weit fortgeschritten, „dass die Öffentlichkeit sowohl die Ausübung des Tempeltanzes als auch die Tätigkeit des Zuschauens als vulgäre Handlungen brandmarkte.“²⁶⁹ Es lastete ein Tabu und ein Stigma auf Devadāsīs und ihren Künsten.

²⁶⁴ Vgl. Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 205.

²⁶⁵ Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 205.

²⁶⁶ Vgl. Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 206.

²⁶⁷ Neuber: „Bharatanatyam heute“. S. 233.

²⁶⁸ Neuber: „Bharatanatyam heute“. S. 233.

²⁶⁹ Neuber: „Bharatanatyam heute“. S. 233.

Es war ein Teufelskreis, durch das sinkende Ansehen wurde die Unterstützung immer mehr entzogen und durch die dadurch entstandenen finanziellen Schwierigkeiten mussten andere Quellen herangezogen werden, die dazu führten, dass das Ansehen noch weiter sank.

Der Verfall des gesellschaftlichen und moralischen Ansehens der Devadāsī hatte schwerwiegende Folgen für die künstlerische Leistung der Tänzerinnen.²⁷⁰ Tempeltanz war maßgeblich dafür verantwortlich, dass die klassische Tanztradition bewahrt wurde. Aufgrund der Entwicklung drohte der indischen Tanzkultur unwiderruflichen Schaden zu nehmen.²⁷¹

Dass diese Kunst nicht unterging, ist einigen wenigen Familien von Tanzmeistern zu verdanken. Trotz aller Geringschätzungen und Anfeindungen gelang es vor allem drei dieser Familien Bharatanāṭyam „auf höchstem künstlerischem Niveau zu erhalten und ständig weiter zu pflegen“²⁷², wie Rebling es nennt.

Die erste Familie geht zurück auf Subharāja Nattuvanar, Tanzmeister am Hofe von Tulaja (1763-1787) und seine vier Söhne, die als Tanjore-Quartett in die Geschichte der Tanzkunst eingegangen sind und auf deren schöpferische Tätigkeit das gegenwärtige Repertoire des Bharatanāṭyams im Wesentlichen beruht. Sie wirkten am Hofe von König Serfoji II (1798-1832). Die Söhne, Töchter und Enkel dieser vier Meister lehrten neue Generationen von traditionsbewussten Devadāsīs und Rajadāsīs.

Auch die zweite Familie geht auf die Zeit König König Serfoji II zurück. Die zahlreichen Nachkommen von Venkalakrishna Naṭṭuvanār und dessen Schwester haben bis zum heutigen Tage ganze Tänzergenerationen ausgebildet.

Ebenfalls die dritte Familie, die Ahnen des Tanzpädagogen Vazhuvūr Ramaiah Piḷḷai, blieb dem klassischen Tanz über anderthalb Jahrhunderten treu.²⁷³

Durch diese und andere Naṭṭuvanārs und deren SchülerInnen wurde es möglich in den 1930er Jahren eine Renaissance des Bharatanāṭyam einzuführen. Devadāsīs und Naṭṭuvanārs bewahrten Technik und geistige Basis der Tanztradition und daran änderte

²⁷⁰ Vgl. Rebling: *Die Tanzkunst Indiens*. S. 130.

²⁷¹ Vgl. Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 16.

²⁷² Rebling: *Die Tanzkunst Indiens*. S. 130.

²⁷³ Vgl. Rebling: *Die Tanzkunst Indiens*. S. 130.

sich im Prinzip auch nichts in der Zeit, als der Tanz sein allgemeines Ansehen verloren hatte.²⁷⁴

Ende des 19. Jahrhunderts begann die öffentliche Kampagne zur Abschaffung des Devadāsī-Systems, die Anti-Nautch (Anti-Tanz) Bewegung. Was dazu führte, dass die Weihung von Devadāsī an Tempeln verboten wurde, 1910 in Mysore, 1930 folgte Travancore und 1947 Tamil Nadu.²⁷⁵

Um 1930 forderte eine Kampagne von Dr. Muthulakshmi Reddy²⁷⁶, der ersten weiblichen Gesetzesbeauftragten der britischen Kronkolonie in Madras, die Abschaffung des Devadāsī-Systems der Tempel „und brachte somit auch den Tempeltanz selbst in Gefahr, als altes indisches Kulturerbe ausgelöscht zu werden.“²⁷⁷ wie Neuber betont.

1947 wurde schließlich von der Regierung von Madras ein Gesetz verabschiedete, den so genannten „Madras Prevention of Dedication of Devadāsīs Act“,²⁷⁸ welches die Institution der Devadāsīs verbot. Tanz als Teil des Tempelrituals war nicht mehr länger in Madras/Tamil Nadu erlaubt. Das entscheidende Ende wird dem Druck der Öffentlichkeit zugeschrieben, großteils angestiftet durch Dr. S. Muthulakshmi Reddy. Die Strafe, wenn ein Mädchen nach dem 26. November 1947 dem Tempel geweiht wurde, war auf sechs Monate Gefängnis oder 500 Rupien festgelegt; oder beides bei 16jährigen oder älteren Mädchen, die die Vorschrift übertraten.²⁷⁹

Das neue Gesetz galt nur für die Provinz Madras, aber es hatte einen enormen Einfluss auf die Meinung der meisten britisch erzogenen InderInnen über Devadāsīs.²⁸⁰

Trotz der Tatsache, dass es mit der Jahrhundertwende klar war, dass Tanz als Teil des Tempelrituals bald verboten wurde, fuhren viele hereditary Familien fort ihre Töchter zu unterrichten. Es herrschte, trotz des sinkenden gesellschaftlichen Ansehens, weiterhin ein aktives Interesse am Tanz bei Hochzeiten und bei reichen Patronen. Später brauchte die Filmindustrie ausgebildete TänzerInnen sowie TanzlehrerInnen, die Filmstars trainieren.

²⁷⁴ Vgl. Neuber: „Bharatanatyam heute“. S. 233.

²⁷⁵ Vgl. Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 83.

²⁷⁶ (1886-1968). Laut Gaston war ihre Mutter eine Devadāsī und ihr Vater ein Brahmane. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 81.

²⁷⁷ Neuber: „Bharatanatyam heute“. S. 232.

²⁷⁸ Oft wird auch kurz der Ausdruck „Devadāsī Bill“ verwendet.

²⁷⁹ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 81.

²⁸⁰ Vgl. Neuber: „Bharatanatyam heute“. S. 233f.

Der Film ermöglichte durch die Arbeitsgebung vielen klassischen TänzerInnen und LehrerInnen finanziell ihren traditionellen Beruf auszuüben.²⁸¹

Mit dem Verbot 1947 ging das Devadāsī-System unter und alle Devadāsīs verloren ihre Heimat und ihren Unterhalt. Die Frauen, die bereits geweiht waren, fanden entweder Arbeit beim Film,²⁸² heirateten oder fanden andere Anstellungen. Nur wenige unterrichteten Tanz, entweder in Pudukkottai, Tanjore, Kumbakonam oder Madras.²⁸³

Dass die klassische Tanzkunst nicht ausgestorben ist, liegt an einer von Intellektuellen und Tänzern aus Madras initiierte Gegenbewegung. Dies, wie manche es nennen, „rettete“ schließlich den Tanz, indem der Tanz vom Tempelbetrieb und der Ächtung der Devadāsīs gelöst wurde und deshalb nicht mehr der sozialen Stigmatisierung unterworfen war.

5.5 Revival

Gleichzeitig mit der Diskussion über die Abschaffung und dem Verbot des Tanzes entstand Anfang des 20. Jahrhunderts ein neues Interesse für den Tanz. Die Begriffe Renaissance/Revival wurden von vielen AutorInnen verwendet, um die Zeit nach 1930 zu beschreiben, als Menschen, die nicht aus traditionellen Tanzfamilien kamen, anfangen Bharatanāṭyam zu studieren und aufzuführen. Es entstand eine neue Version des Tanzes, die nun Bharatanāṭyam genannt wurde.

Zu betonen ist hier, dass gleichzeitig der traditionelle, ursprüngliche Tanz der hereditary Tänzerinnen noch existierte. Der Begriff Revival wirkt oft irreführend in diesem Zusammenhang. Die zwei parallel verlaufende Tanztraditionen: der religiöse Tanz im

²⁸¹ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 57.

²⁸² Laut Sriram kamen viele in die Millionenstadt Madras und fanden Arbeit beim Film. (Vgl. Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 208.) Das Kino spielte zu Beginn vor dem Zweiten Weltkrieg eine große Rolle in der Unterstützung des Tanzes. Viele Bharatanāṭyam-Lehrer und einige Tänzerinnen fanden Beschäftigung in der Filmindustrie, wodurch die KünstlerInnen finanziell überleben konnten. (Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 21) Zu Beginn war der Tanz im Film klassisch. Die populäre Art in den modernen gegenwärtigen Filmen entwickelte sich erst später. (Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 127) Heute hat der Tanz im Film nichts mehr mit dem klassischen Tanz zu tun. Selbst wenn etwas klassischen dargestellt werden soll, ist es selten klassisch, sondern immer etwas abgewandeltes.

²⁸³ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. 57f.

Tempel und auf Festen (Dāsi Āttam) und die weltliche Tanzform (Sadir) zur Unterhaltung am königlichen Hof waren zu der Zeit noch vorhanden. Aus dieser weltlichen Tanzversion entwickelte sich das „neue“ Baratanāṭyam.

Obwohl die Begriffe "Revival" und „Renaissance“ allgemein verwendet werden, zieht Gaston den Schluss, dass es weniger eine Wiederbelebung war, als eine bewusste Bewegung, die Menschen davon abzuhalten den Tanz, als „hereditary profession“ anzusehen.²⁸⁴ Eine große Bemühung der Revivalisten war es, bewusst den Tanz vom Tempelritual und der Praxis der Devadāsīs zu trennen. Der neue Name Bharatanāṭyam war Teil dieses Trennungsprozesses.

Auch Mulk Raj Anand steht den Begriffen Revival und Renaissance kritisch gegenüber: “This revival, which began nearly sixty years ago, has tended to look like a renaissance. But, perhaps, “renascent-effort” is an apt phrase for the rediscovery, rather than such a comprehensive term as the “renaissance”.”²⁸⁵

Die Tatsache, dass sich der soziale Hintergrund der TänzerIn viel mehr geändert hat als das visuelle Spektakel selbst, weist darauf hin, dass die Akzeptanz von Baratanāṭyam mehr an den Tänzerinnen als am Tanz gelegen hat.

Um sich vom Beruf und der Praxis der Devadāsīs zu unterscheiden, betonten die frühen non-hereditary Tänzerinnen, dass sie Amateurinnen und Kunstliebhaberinnen waren und dass sie nicht aufs Tanzen angewiesen sind, um zu überleben. Sie treten aus Wohltätigkeit auf und akzeptieren kein Geld für ihre Auftritte. Es ging ihnen nicht darum den Lebensunterhalt zu verdienen, sondern die Kunstform zu lernen. Die Bezahlung von Tanz hatte eine andere Konnotation. Der finanzielle Rückhalt kam von der Familie. Die non-hereditary traten nur für würdige Anlässe, an renommierten Schauplätzen, vor „wichtigen“ Leuten auf.²⁸⁶ Der Tanz war nun für die brahmanische Elite.²⁸⁷

²⁸⁴ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 18.

²⁸⁵ Anand, Mulk Raj: “In Praise of Bharata Natyam”. *Bharata Natyam*. Kothari, Sunil. 1. Aufl. 1979. Überarbeitete Auflage 1997. Mumbai: Marg, 2000. S. 16-23. S. 18.

²⁸⁶ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 67.

²⁸⁷ Bharatanāṭyam war immer für die Elite. Davor tanzten nur Devadāsīs und Tempel oder Königshöfe hatten die Patronanz über den Tanz. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts ging die Patronanz über in brahmanische Kreise, vom sakralen in den sekularen Bereich.

Die anfängliche Notwendigkeit der non-hereditary TänzerInnen sich von den früheren Devadāsīs abzugrenzen, erklärt die vielen Veränderungen, die mit der Renaissance eingeführt wurden. Durch die Aktivität dieser non-hereditarys erhielt der Tanz wieder allgemeine Zustimmung, Seriosität und Respektabilität, was den Tanz zu einer gefragten Qualifikation machte.²⁸⁸

Ein wesentlicher Bestandteil der Rehabilitation von Bharatanāṭyam war die Verbreitung der Ansicht, dass die letzte Phase des Devadāsī-Systems ein verfallener Rest einer einmal prachtvollen Vergangenheit war. Dies wird in Texten von E. Krishna Iyer, Rukmini Devi und anderen sehr ausdrücklich betont. Sie verwendeten diese Ansicht, um den Tanz für das Publikum respektabel zu machen. Die Berufung und der Rückgriff auf die vermeintliche Vergangenheit lieferten außerdem die Rechtfertigung für vorgenommene Änderungen im Tanz.²⁸⁹ Vor allem die Abwendung von erotisch dargestellten Inhalten im Tanz war die Folge davon. Ein weiterer Trend war die größere Betonung auf die religiösen Wurzeln des Tanzes. Die Rolle der Religion bleibt ein Thema anhaltender Debatten.²⁹⁰ Als Gaston ihre Interviews führte, gibt es noch ältere Menschen, die die Zeit in der viele Änderungen stattgefunden haben miterlebt haben. Trotzdem gibt es Meinungsverschiedenheiten, ob die religiösen Elemente im Tanz Teil des Tempelerbes waren, und folglich geheiligt durch die Tradition ist, oder ob es sich um eine moderne Hinzufügung handelt.²⁹¹

Die „Rehabilitierung“ des Tanzes ging von einer Gruppe von Angehörigen der südindisch-brahmanischen Elite aus. Der Tanz wurde vom Tempelbetrieb gelöst und somit vom sakralen in den säkularen Bereich geführt. Das Milieu wechselte, nicht so sehr der Tanz. Bei der gesamten Revivalbewegung ging es nicht darum die Situation und den Status der Devadāsīs, die zur dieser Zeit der absoluten sozialen Ächtung ausgesetzt waren, zu verbessern, sondern nur darum den Tanz an sich zu „retten“, der als wichtiges kulturelles Erbe angesehen wurde und im Zuge von nationaler Bewegungen zu einer nationalen indischen Kunst konstruiert wurde aus einem Tanz, der ursprünglich ein regionaler Stil aus dem Gebiet rund um Tanjore gewesen ist. Dadurch entstanden Spannungen zwischen den Angehörigen der hereditary Gruppen und der Brahmanen. Es

²⁸⁸ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 18f.

²⁸⁹ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 336.

²⁹⁰ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 19.

²⁹¹ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 61.

ist eine Klage eines hereditary Meisters überliefert, der meinte: „These Brahmins are stealing our art, our livelihood“.²⁹²

Nationales Interesse für das Revival

Die gesamte Revitalisierung muss mit dem Hintergrund der Unabhängigkeitsbestrebungen Indiens und der Befreiungsbewegung von der englischen Kolonialmacht gesehen werden. Mahatma Gandhi hat die indische Bevölkerung wieder auf ihre eigene Kultur aufmerksam gemacht und ein kulturelles Bewusstsein geschaffen. Dies war ein Anstoß für die Renaissance der klassischen indischen Künste.²⁹³ Es war der Wunsch nach einem nationalen klassischen Tanz, der Bharatanāṭyam in seine heutige Position, als die Quintessenz der indischen Kultur, katapultierte.²⁹⁴ Bharatanāṭyam scheint heute als „indian identity“²⁹⁵ schlechthin.

Die Wiederbelebung der indischen Künste ist außerdem ein Phänomen, welches durch die neue indische Mittelschicht entstand,²⁹⁶ die sich zum Großteil aus gebildeten hinduistischen Hochkastigen bildete. Als Reaktion auf den immer größer werdenden Einfluss vieler westlicher Werte besinnt man sich stärker auf die eigenen Wurzeln.

Da Hinduismus die weitverbreitetste Glaubensrichtung in Indien ist, werden hinduistische Künste leicht mit nationalen Künsten identifiziert. Wie Gaston meint, ist das dominierende Modell für die urbane Elite, westliche akademische Ausbildung und materieller Komfort mit traditionellen indischen (hinduistischen) Werten und Ästhetik zu kombinieren. „Bharatanāṭyam, and its numerous offshoots, project precisely that obeisance to India’s cultural heritage which has become most important to a generation of Indians who find themselves, like their counterparts worldwide, adrift in a sea of global culture.“²⁹⁷ Bharatanāṭyam scheint, ein Teil von Indien zu bewahren, der die Vergangenheit und die Zukunft verbindet. Ein Vehikel um das Wunder des Indiens der Vergangenheit in die nächste Generation zu tragen. Bharatanāṭyam hat heute viele Eigenschaften einer „erfundenen Tradition“ angenommen, wie Gaston betont.²⁹⁸

²⁹² Zitiert nach Neuber: „Bharatanatyam heute“. S. 237.

²⁹³ Vgl. Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 209.

²⁹⁴ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 345.

²⁹⁵ Gaston: *Bharata Natyam*. S. 19.

²⁹⁶ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 19.

²⁹⁷ Gaston: *Bharata Natyam*. S. 349.

²⁹⁸ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 349.

Innerhalb kürzester Zeit wurde der Tanz so populär und respektabel, dass viele junge Mädchen ihn erlernen wollten und in allen größeren Städten Tanzschulen eröffnet wurden. Kurz zuvor fristete der Tanz unter seinem traditionellen Namen „Sadir“ oder „Catir“ noch ein „Ghetto-Dasein“.²⁹⁹

5.5.1 Personen rund ums Revival

E. Krishna Iyer (1897-1968)

Beim „Revival“ des Bharatanāṭyams spielt der Rechtsanwalt E. Krishna Iyer eine wesentliche Rolle. In den 1930er Jahren war es ihm ein wichtiges Anliegen ein „respektables“ Publikum in Madras anzuregen, Bharatanāṭyam zu befürworten. In dem Dorf Kallidai Kuruchi in Tamil Nadu, in dem er aufgewachsen war, hatte er viele Tanzaufführungen gesehen.³⁰⁰ Er begann 1926, als er bereits ein ausgebildeter Rechtsanwalt war, Tanz bei Natesa Iyer aus Melatur³⁰¹ zu studieren und als Frau verkleidet, im traditionellen Devadāsī-Kleid in der Öffentlichkeit aufzutreten, um das Stigma, das der Kunst anhaftete, zu beseitigen.³⁰²

Es gab viele Auseinandersetzungen mit Menschen und der Presse, die gegen den Tempeltanz (Dāsi Āttam) und dem Tanz am Hof (Sadir) waren. Generell wurde in dieser Zeit auf diese Tänze herabgeblickt. Es gab zwar zweifellos frühe Hinweise von königlichen Frauen, die Tanz studierten, besonders am Vijayanagar Königshof, aber Anfang des 20. Jahrhunderts gab es keinen Fall von einer hochkastigen, respektablen, verheirateten oder heiratsfähigen Frau einer sozial angesehenen Familie, die Tänzerin wurde und auf Konzertbühnen³⁰³ auftrat. E. Krishna Iyer bemühte sich, dies zu ändern. Für ihn war klar, wenn der Status der Tanzkunst angehoben werden sollte, musste diese

²⁹⁹ Neuber: „Bharatanatyam heute“. S. 232.

³⁰⁰ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 84.

³⁰¹ Vgl. Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 83.

³⁰² Ein Mann in Frauenkleidung auf der Bühne wirkt vielleicht aus westlicher Betrachtung, als spektakulär für diese Zeit, ist aber in Indien nichts Ungewöhnliches. Es gibt in Indien die Tradition der Bhagavata Mela und Kuchipudi Tanzart, in denen alle Frauenrollen von Brahmanenmännern getanzt wurden. Das Spektakuläre ist nicht, wie er es gemacht hat, sondern was er damit bewirken wollte.

³⁰³ Mit dem gebräuchlichen Fachausdruck Konzertbühne ist in Indien die weltliche Bühne gemeint, auf der sowohl Tanz, Gesang als auch Musik dargeboten werden kann.

soziale Gruppe mit einbezogen werden. Er begann Sadir an einem gesellschaftlich akzeptablen Schauplatz aufzuführen und organisierte mit den letzten aktiven Devadāsīs Aufführungen. Als Resultat seiner Bemühungen gab es am 15. März 1931 den ersten Tanzauftritt in der von ihm gegründeten Madras Musical Academy. Die zwei Devadāsīs P.K. Jivaratnam und P.K. Rajalakshmi traten dort auf.³⁰⁴

Weitere Aufführungen, die Anklang fanden, folgten. Die Auswirkung dieser Aktivitäten war enorm. Nachdem Rukmini Devi, Tochter einer Brahmanenfamilie, einem Tanzauftritt von P. K. Jivaratnam und der Devadāsī M. D. Gauri bei der Music Academy beigewohnt hatte, begann sie selbst Tanzunterricht bei der Tempeltänzerin Gauri³⁰⁵ Amma aus Mylapore und dem Tanzpädagogen Meenakshisundaram Pillai zu nehmen.³⁰⁶

Bald danach gibt Rukmini Devi, eine verheiratete Frau aus einer respektablen Familie, ihren ersten öffentlichen Tanzauftritt. Im gleichen Jahrzehnt gibt Kamala Lakshman³⁰⁷, ein kaum fünf Jahre altes brahmanisches Mädchen, ihr Debüt. Wie Gaston dazu meint, gab es ab diesem Zeitpunkt für die Brahmanische Community zwei Vorbilder für die Ausübung des Tanzes: eine verheiratete Frau und ein Kind.³⁰⁸ Damit war der Tanz “no longer a hereditary profession, nor were there restrictions on marital status or age for the debut recital.”³⁰⁹

Rukmini Devi (1904-1986)

Rukmini Devi lebte als Kind in der Nachbarschaft von Tänzerfamilien. Zu diesem Zeitpunkt schenkte sie ihnen keinerlei Aufmerksamkeit, da für Brahmanen alles verpönt war, was mit Tanz zu tun hatte.

Rukmini Devi heiratete mit 16 Jahren den 24 Jahre älteren Engländer Dr. George Sydney Arundale, der später Präsident der Theosophischen Gesellschaft von Adyar (Madras) wurde. Die Hochzeit der jungen brahmanischen Tochter aus gutem Hause mit dem

³⁰⁴ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 84f und Bald S. 83f.

³⁰⁵ Schreibweise manchmal auch Gowri.

³⁰⁶ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 85 und Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 83.

³⁰⁷ Sie tanzte zuerst Kathak. Später studiert sie Baratanāṭyam, das war der Stil für den sie berühmt wurde.

³⁰⁸ Es verwundert, dass Rukmini Devi, die mit einem Engländer verheiratet war und damit für großen Aufruhr sorgte, ein Vorbild werden konnte. Zu Beginn war sie auch nicht so akzeptiert, wie in der Folge.

³⁰⁹ Gaston: *Bharata Natyam*. S. 85.

Engländer, erregte sehr viel Aufsehen unter den Brahmanen. Sie konnten daher auch nicht in Madras heiraten, sondern gingen dafür nach Bombay. Gleich nach ihrer Hochzeit verließ das Paar, damit sich die Stimmung unter den Brahmanen wieder beruhigt, das Land und ging auf Weltreise. Erst auf dieser Reise begann Rukmini Devi sich für Tanz zu interessieren.³¹⁰ Auf der Schiffsfahrt nach Australien lernte sie die Balletttänzerin Anna Pawlowa kennen. Sie war fasziniert von der Ballerina. Angeregt durch Anna Pawlowa begann ihr Interesse für indischen Tanz. 1932 sah Rukmini Devi das erste Mal einen Bharatanāṭyam-Auftritt bei der Madras Music Academy. Daraufhin beschloss sie Bharatanāṭyam zu lernen und begann, erst im Alter von 29 Jahren, mit ihrer Ausbildung. Zuvor lernte sie Ballett von Cleo Nordi, einem Schüler Pawlowas.

Rukminis erste Lehrerin in Bharatanāṭyam war Gauri (Gowri) Amma. Sie war Devadāsī im Kapaleeswarar-Tempel in Mylapore/Madras und Tochter einer bekannten Tänzerin. Kurze Zeit später wurde Rukmini Devi Schülerin von Meenakshisundaram Piḷḷai, dem berühmten Tanzmeister der traditionellen Pandanallūr-Schule. Er war damals bereits über 65 Jahre alt und zögerte lange, eine Brahmanin als Schülerin zu akzeptieren. Sein Leben lang hatte er nur Devadāsīs unterrichtet.³¹¹ Sriram gibt außerdem noch Muthukumāra Piḷḷai (1874-1960) als Guru von Rukmini Devi an.³¹²

Rukmini Devi hatte zuerst vehement gegen gesellschaftlichen Widerstand zu kämpfen, da Bharatanāṭyam - der Tanz der Devadāsīs - zu dieser Zeit einen sehr schlechten Ruf hatte. Sie gab ihren ersten öffentlichen Auftritt bei einer Jubiläumsfeier der Theosophischen Gesellschaft 1935.³¹³ Als Frau aus guter Gesellschaft erregte sie die Gemüter mit ihren ersten Auftritten mit einem Tanz, der als verboten und obszön angesehen wurde. Doch durch Rukmini änderte sich der Status des Tanzes signifikant. Sie hat wesentlich dazu beigetragen das Stigma des Tanzes aufzuheben, indem sie alle Elemente des Tanzes beseitigte, die als unpassend galten. Sie entfernte alles Erotische, sodass der Tanz nicht mehr als geringwertig oder vulgär gesehen wurde. Außerdem war ihr die

³¹⁰ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 86.

³¹¹ Vgl. Neuber: „Bharatanatyam heute“. S. 235.

³¹² Vgl. Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 184.

³¹³ http://www.kalakshetra.in/history_5.html, (Zugriff: 13. Nov 2008.) Kalakshetra Foundation, Thiruvannamiyur, Chennai.

Wiederbelebung des Spirituellen ein zentrales Anliegen, was in weiten Kreisen großen Anklang fand.³¹⁴

Sie taufte den Tanz, der bis dahin unter vielen Namen, wie Dāsiāttam, Nautch, Sadir und Chinnemelum bekannt war, um in „Bharatanāṭyam“.³¹⁵ Die Namensänderung war ein wesentlicher Beitrag für die klare Abgrenzung vom ursprünglichen Devadāsī-Tanz.

Am 6. Jänner 1936 wurde „The International Centre of Arts“³¹⁶ mit dem späteren Namen „Kalakshetra“ auf dem Gelände der Theosophischen Gesellschaft in Madras (heutiges Chennai) gegründet. Rukmini Devi war Gründerin, Leiterin und Lehrerin für Bharatanāṭyam.³¹⁷ Zu Beginn gab es eine Schülerin G. Leelavati.³¹⁸ Die Zweite, die dazu kam, war S. Radha.³¹⁹

Zusammen mit Meenakshisundaram Pillai, Muthukumāra Pillai, Gauri Amma und vielen anderen Komponisten und Musikern lehrte sie in Kalakshetra. Die Schule ist für Mädchen und Jungen aus allen Kasten und für alle Nationalitäten offen.³²⁰ Die StudentInnen kommen aus allen Teilen Indiens und aus dem Ausland. In Kalakshetra wird theoretisches und praktisches Wissen über Tanz (neben Bharatanāṭyam wird auch Kathakali gelehrt), Musik, Choreografie und Komposition unterrichtet. Das Training in Kalakshetra ist sehr rigoros. Die Betonung liegt auf korrekten Bewegungen und totalem Training. Rukmini setzte einen sehr hohen Standard und auch nach Jahrzehnten ging sie nie einen Kompromiss oder eine Abweichung von ihren Idealen ein.³²¹ Auch die Kunst des Naṭṭuvāṅgam wird hier gelehrt, wodurch TänzerInnen eine Tanzaufführung leiten können.

1943 beim Arangetram von A. Sarada übernahmen Rukmini Devi, Radha und S. Sarada das erste Mal den Naṭṭuvāṅgam. Wegen starken Regen konnte der Naṭṭuvanār Tiger Varadachariar nicht zur Aufführung kommen. S. Sarada nennt dies „historical in the

³¹⁴ Vgl. Kothari: *Bharata Natyam*. S. 32.

³¹⁵ Vgl. Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 209.

³¹⁶ Sarada S.: *Kalakshetra – Rukmini Devi*. Madras: Kala Mandir Trust, 1985. S. 3.

³¹⁷ Vgl. Neuber: „Bharatanatyam heute“. S. 235.

³¹⁸ Vgl. Sarada: *Kalakshetra*. S. 224.

³¹⁹ Vgl. Sarada: *Kalakshetra*. S. 48.

³²⁰ Vgl. Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 209f.

³²¹ Vgl. Kothari: *Bharata Natyam*. S. 166.

annals of Bharata Natya“³²² bis dahin war es das Vorrecht von wenigen Männern einer bestimmten Berufsgruppe gewesen die Naṭṭuvāṅgam (Zimbeln) zu spielen und die Aufführung zu leiten. Rukmini Devi meinte dazu „One great new thing that has come as a result of these difficulties is the complete separation of our work from the traditional dance teachers. [...] Now there are so many girls from good families who are excellent dancers. The second aspect is to train Nattuvanars from good families. I am happy that [...] I was able to prove that we could do without them [...]“³²³

Später folgten auch andere Frauen, die lernten, die Funktion des Naṭṭuvanārs zu übernehmen.

Vor allem in späteren Jahren galt Rukmini Devi „als autokratisch, ihren Schülern entfremdet, jegliche Opposition ablehnend.“³²⁴ Der „dominierende Charakter“³²⁵ machte es vielen ihrer AbsolventInnen nicht leicht, ihren eigenen kreativen Weg zu gehen. Dies führte zu Spaltungen.

Trotzdem bleibt unbestritten, dass durch Rukmini Devi gewaltiges auf dem Gebiet des klassischen indischen Tanzes geleistet wurde. Es wurde vorgeschlagen, aus Kalakshetra eine „Institution of National Importance“ zu machen. Allerdings lehnte Rukmini Devi dies ab, da sie meinte: „The Governement will take it over“.³²⁶ Eine Diskussion über Kalakshetra wurde immer auch zu einer Beurteilung von Rukmini Devi. „Kalakshetra was Rukmini Devi“.³²⁷ Rukmini Devi wollte sich keinerlei Kontrolle durch autoritäre Behörden aussetzen. Schließlich wurde die Akademie dennoch zur staatlichen Einrichtung. 1993, sieben Jahre nach Rukminis Tod, wurde Kalakshetra durch einen parlamentarischen Akt zum „institute of national importance“ und von der Regierung übernommen, damit „its groundbreaking work in the revival of the arts in India would continue“³²⁸.

³²² Sarada: *Kalakshetra*. S. 224f.

³²³ Zitiert nach Sarada: *Kalakshetra*. S. 50.

³²⁴ Neuber: „Bharatanatyam“. S. 166.

³²⁵ Neuber: „Bharatanatyam“. S. 166.

³²⁶ Zitiert nach Neuber: „Bharatanatyam“. S. 166.

³²⁷ Zitiert nach Neuber: „Bharatanatyam“. S. 166.

³²⁸ http://www.kalakshetra.in/history_5.html. (Zugriff: 13. Nov 2008).

Künstlerische Erneuerungen von Rukmini Devi:

Rukmini Devi führte eine neue Bühnenbeleuchtungstechnik nach westlichem Vorbild ein, was bei Vorführungen weitaus bessere Sicht ermöglichte. Die Tempel, in denen die Devadāsīs tanzten, waren nur durch Öllampen erleuchtet. Rukmini entwarf ein neues Tanzkostüm. Das traditionelle Tanzkostüm bestand aus einem gewickelten Sari, sie ändert es zu einem 5teiligen Sari-Kostüm [mit Hose, Bluse, Fächer (Plisse-Einsatz), Melakku (Teil über der Bluse) und dem halbkreisförmigen Rückenteil, das vorne geschlossen wird], welches schneller und einfacher anzuziehen ist. Außerdem reduzierte sie den grell überladenen Schmuck der Tänzerinnen auf zarte Edelsteinbänder, Ketten und Armreifen. Sie führt einen schwarzen Hintergrundvorhang ein, zu dem die prächtigen farbenfrohen Tanzkostüme einen schönen Kontrast geben.

Den Standort von Tanzmeistern, Sängern und Musikern verlagerte sie auf die Seite der Bühne. Zuvor saßen die Naṭṭuvanārs und Musiker hinter der Tänzerin mit Blick zum Publikum. Sie führte zahlreiche Neuchoreografien von Abhinaya-Passagen ein und komponierte selbst Tänze und schließlich komplette Tanzdramen. Dies sorgte für Diskussionen, da es für Tänzerinnen davor unüblich war, Tänze und Tanzdramen zu komponieren. Sie entwickelte eine neue standardisierte Unterrichtsmethode für Bharatanāṭyam, woraus eine ihrer bedeutendsten tanzpädagogischen Tätigkeiten besteht.³²⁹

Neben dem vielen Lob für ihre Neuerungen, von denen viele bis heute gültig sind, gab es aber auch Kritik an Rukmini Devi. Die konservativen Vertreter der südindischen Tanz- und Musikszene, für die die Reinheit der Tradition wichtig war, waren gegen die zahlreichen Neuerungen und fürchteten eine Vermengung von Althergebrachtem und Neuem und dass diese das kulturelle Erbe des Tempeltanzes verderben würden. Andere wiederum bestärkten Rukmini Devi in ihren Erneuerungsbestrebungen, da „Tradition kein seltenes Fossil [sei], welches in Museen gehütet werden müsse, sondern ein lebender Organismus, welcher dem Wachstum und somit Veränderungen unterworfen sei, [...]“.³³⁰

Rukmini brach die Tradition und ist für viele die uneingeschränkte Retterin und Heldin des Bharatanāṭyams. Die Erneuerungen von Rukmini Devi und Kalakshetra sind bereits

³²⁹ Vgl. Neuber: „Bharatanatyam heute“. S. 235f.

³³⁰ Neuber: „Bharatanatyam“. S. 166.

selbst Tradition geworden und eine solche Autorität, dass es wieder schwierig ist, sie heute in Indien zu brechen. Ab den 1980er Jahren wurde Kritik laut. „Mehr künstlerischer Freiheit innerhalb der Struktur des Baratanāṭyam“ sowie neue Themen und „die Herausführung des klassischen Tanzes aus elitären Konzertsälen“ wurden gefordert³³¹

Nur durch ihre eigene soziale und wirtschaftliche Stellung als Angehörige einer Brahmanenfamilie konnte Rukmini Devi in dieser Weise wirken und Umwälzungen sozialer Art in Gang bringen.

Devadāsīs oder Nāṭṭuvanārs hätten, durch ihre seit langem geschwächte soziale Lage, dies nicht leisten können, trotz ihres hohen künstlerischen Potenzials. Der Tanz hat das Milieu gewechselt. Vor Rukmini Devi war er ganz klar an eine bestimmte Gruppe gebunden und wurde dann von der sozialen Elite vertreten.

Mit dem Milieuwechsel des Tanzes von den Devadāsīs in den Tempeln zu Tanzakademien, Universitäten und Konzertbühnen, fanden weitreichende Wandlungen statt. Es veränderte sich sowohl Temperament und Training als auch das künstlerische Fortschreiten des Tanzes.³³²

Diese neue Situation des Bharatanāṭyams brachte für viele Betroffene Probleme mit sich. Manche Tanzmeister der alten Schule, die nun in Kalakshetra unterrichteten, empfanden „die Neuerungen des institutionalisierten Tanzunterrichts als ihnen auferlegte Restriktionen“³³³ und verließen die Tanzakademie wieder.

Wie Erika Neuber betont: ging es „bei allen damaligen Auseinandersetzungen rund um den Tanz [...] ganz offensichtlich nie nur um die Sache an sich, sondern auch um den Sachverhalt der veränderten Monopolstellung im Bereich der lehrenden und darstellenden Tanzkünstler.“³³⁴

³³¹ Neuber: „Bharatanatyam“. S. 167.

³³² Vgl. Neuber: „Bharatanatyam heute“. S. 237.

³³³ Neuber: „Bharatanatyam heute“. S. 237.

³³⁴ Neuber: „Bharatanatyam“. S. 166.

Balasaraswati (1918-1984)

Eine weitere berühmte Vertreterin des Bharatanāṭyam war die Tempeltänzerin Balasaraswati. Sie gilt als die letzte große Devadāsī. Sie gab ihr Debüt als Tänzerin in einer Zeit, in der man dem Tanz kaum wohlgesonnen gegenüberstand. Ihr Auftritt 1933 als 15jähriges Mädchen beeindruckte das Publikum nachhaltig. Mit ihren Auftritten Anfang der 1960er Jahre in Tokio, New York und in Edinburgh kam sie zu internationalem Ansehen.³³⁵

5.5.2 Bharatanāṭyam: Eine unveränderliche Kunst? Eine uralte Tradition?

Es gibt die Tendenz, unter TänzerInnen und in Publikationen in Indien und im Ausland, die unveränderliche Art der indischen Künste hervorzuheben. Das trifft vor allem auf die ziemlich umfangreiche populäre Literatur des indischen klassischen Tanzes zu, die sehr anschaulich, aber ein wenig unkritisch ist. Zweifellos gibt es eine große Kontinuität innerhalb des Bharatanāṭyams, aber es hat Änderungen gegeben. Es ist typisch für LehrerInnen und PerformerInnen, sich auf die sehr alte Herkunft des Tanzes zu berufen und anzudeuten, dass dieser jahrhundertlang unverändert geblieben sei. Diese Betonung auf die althergebrachte Tradition zielt darauf ab, Veränderungen, die stattgefunden haben und weiterhin stattfinden werden, zu verschleiern.³³⁶

Als lebende Kunst, im Prozess des gesehen und des aufgeführt Werdens, hat der Tanz in seiner zweitausendjährigen Geschichte ungeheure Änderungen durchgemacht. Die Geschichte der Tanzbewegungen wird in den Tempelskulpturen notiert. Diese Reliefs zeigen, dass es eine Kontinuität zum heutigen Bharatanāṭyam gibt, es aber auch Veränderungen gegeben hat.³³⁷ Auch die Reliefs unterschiedlicher Zeiten unterscheiden sich voneinander. Veränderungen hat es also immer schon gegeben und wird es auch in Zukunft immer geben.

³³⁵ Vgl. Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 210f.

³³⁶ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 19.

³³⁷ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 347.

Außerdem muss, um zu wissen wie Bharatanāṭyam früherer ausgesehen hat, auf beschreibende, literarische Texte, Regelwerke wie Nāṭyaśāstra und Abhinayadarpaṇa, Theaterstücke mit Erwähnung von Tanz und Berichten von Reisenden und Regierungsbeamten zurückgegriffen werden. Wie Gaston betont, wäre es naiv zu glauben, dass diese Darstellungen mehr als ein begrenzter Blick auf einen spezifischen Fall oder die Beschreibung eines Ideals, welches vielleicht in der Praxis nie erreicht wurde, ist. Es verwundert daher nicht, dass es viele differenzierende Meinungen darüber gibt, was das „reine“ Bharatanāṭyam ist.³³⁸

Es wird oft von einer über 2000 Jahre alten Tradition gesprochen. Wie der Tanz damals wirklich ausgesehen hat, kann man nicht sagen. Tatsächlich ist Bharatanāṭyam in seiner heutigen Form knappe 200 Jahre alt.³³⁹

Wenn von der langen Tradition gesprochen wird, ist immer zu bedenken, dass Bharatanāṭyam eine radikale Veränderung Anfang des 20. Jahrhunderts durchlaufen hat. Er entwickelte sich von einem Tempelritual bzw. Hoftanz zu einem auf der weltlichen Konzertbühne aufgeführten Tanz, somit existiert dieser Tanz heutzutage außerhalb seines ursprünglichen Zusammenhangs. Veränderungen des sozialen Hintergrunds der Tänzerin haben den Stil und die Aussage der Aufführung verändert. Durch die wenigen Informationen wie Sadir genau dargestellt wurde, ist es schwierig, das Ausmaß der Veränderungen genau festzustellen. Heute leben nur noch wenige Frauen, die ursprünglich im Tempel und Hof beschäftigt waren und diese sprechen ungern von der Zeit, in der ihr Beruf geringschätzig angesehen wurde. Vieles ist vergessen worden.³⁴⁰ Die künstlerischen Variationen der verschiedenen Tanzmeister Bharatanāṭyam zu interpretieren haben sich immer schon unterschieden und werden es auch immer tun; wie bei jeder Kunstform wurde adaptiert und verändert. Trotzdem fordern die meisten modernen Praktizierenden Authentizität des althergebrachten Tanzes und nehmen die Tradition sehr genau.³⁴¹

³³⁸ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 66.

³³⁹ Vgl. Neuber: *Klassischer indischer Tanz*. S. 1.

³⁴⁰ Vgl. Gaston: *Śiva in Dance, Myth and Iconography*. S. 6.

³⁴¹ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 66.

VerfechterInnen des Tanzes haben bewusst versucht den Charakter zu bewahren und ihn für moderne Umstände zu adaptieren. Im Laufe des 20. Jahrhunderts hat die Position von Bharatanāṭyam als nationaler Schatz, zu einem intensiven Druck geführt, den Tanz in das, was als „traditionelle“ Form anerkannt wird, zu konservieren. Deshalb kommen manche zu dem Schluss, dass der Tanz extrem konservativ sei.

Untersuchungen des modernen Bharatanāṭyam zeigen jedoch, dass nicht alles, was als traditionell betitelt wird, auch notwendigerweise auf die Praxis der Devadāsīs Tradition basiert. Gaston meint zur Tradition von Bharatanāṭyam: “The very fact that it is necessary to repeat the historical pedigree of the dances as frequently as is customary today, qualifies Bharata Natyam to some extent, as an invented tradition. No secure and unmodified custom would need to reiterate its claims to antiquity so frequently.”³⁴²

Um die aktuelle Dynamik des Tanzes zu verstehen, ist es einerseits notwendig zu wissen, was authentisch oder traditionell im Tanz ist und andererseits, was geglaubt wird, was original und traditionell ist. Die Meinung der Leute über die Devadāsīs, wer sie waren und wie sie studiert und aufgetreten sind, ist genauso wichtig, wie das, was wirklich in den Tempeln und Höfen stattgefunden hat. Da Bharatanāṭyam aus dem Tanz der Devadāsīs entstanden ist, kann er nicht komplett außerhalb des historischen Kontexts gesehen werden.³⁴³

Während es bei westlichen TänzerInnen einen Ansturm auf Innovationen gibt, verweigert die Mehrheit der klassisch indischen TänzerInnen bis Ende der 1980er Jahre Neuerungen, selbst wenn sie selbst Teil des Prozesses waren.³⁴⁴ Denn wie Anne-Marie Gaston feststellte, sind während der über 30 Jahren, in denen sie selbst getanzt hat, (ihr Werk „Bharata Natyam: From Temple to Theatre“ erschien 1996) langsam Veränderungen festzustellen. Sie hat verschiedene Entwicklungen miterlebt, neue Themen, neue Techniken und Bühnenmethoden wurden eingeführt.³⁴⁵ Es entstanden neue Choreografien und Tanzstücke als Antwort auf den geänderten Geschmack des

³⁴² Gaston: *Bharata Natyam*. S. 283.

³⁴³ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 67.

³⁴⁴ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 19.

³⁴⁵ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 17.

Publikums und dem Wunsch der TänzerInnen zur größeren Selbstdarstellung.³⁴⁶ Parallel zu diesen Veränderungen im Tanz kam es zur Wiederbelebung alter Tanzstücke und Lieder. Einige Tänze werden mit Hilfe alter Meister rekonstruiert oder unter Verwendung alter Lieder rechoreografiert.³⁴⁷

Mit Anfang der 1990er Jahre sind Innovationen innerhalb des indischen Tanzes respektabel geworden. Konferenzen zu diesem Thema werden in Indien und im Ausland abgehalten. Es gibt finanzielle Unterstützung für neue Werke und der Einfluss auf die Tanzform von ausgebildeten indischen TänzerInnen, die im Ausland leben, ist enorm. Trotzdem wäre es naiv zu glauben, dass diese Veränderungen eine neue Entwicklung wäre, allerdings ist es offensichtlich, dass Veränderungen so schnell wie nie zuvor vonstattengehen.³⁴⁸

Trotz allem beziehen sich diese Erneuerungen nach wie vor stark auf die traditionellen Formen.³⁴⁹ Das heutige Bharatanāṭyam basiert immer noch auf dem 200 Jahre alten Repertoire der Tanjore-Brüder. Die meisten TanzschülerInnen lernen heute zuerst das ganze traditionelle Programm, bevor sie zu neuerem Material übergehen.

Innerhalb der Anhänger des modernen Bharatanāṭyams gibt es zwei Lager. Die eine Seite sind die Traditionalisten, die als „Erfinder“ von Tradition charakterisiert werden können, die beharrlich an der nicht zu verändernden Tradition festhalten und vehement gegen Änderungen sind. Ihre Kritik ist, dass durch die Veränderungen der Tanz verdorben, verwässert und popularisiert wird.

Auf der anderen Seite gibt es die Modernisten, die einem Konzept der „kreativen“ Kunst zugeneigt sind. Beide Ströme haben Anhänger und suchen im Historischen eine Rechtfertigung für ihre Positionen. Die lautstarken Diskussionen machen aus Bharatanāṭyam eine lebendige Kunstform. Langfristig können diese zwei Ströme nur helfen, den Tanz dynamisch zu halten.³⁵⁰ Außerdem meint Gaston, seien die zwei Extreme – die PionierInnen, die Kunst mit Kreativität gleichstellen, und die TraditionalistInnen, die sie vollständig unverändert konservieren möchten – in der

³⁴⁶ Traditionell geht es bei indischen Künsten nicht um Selbstdarstellung, sondern der Körper ist nur das Gefäß, durch den es durchfließt.

³⁴⁷ Vgl. Gaston: *Śiva in Dance, Myth and Iconography*. S. 1.

³⁴⁸ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 130.

³⁴⁹ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 20.

³⁵⁰ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 283.

Minderheit. Die Mehrheit habe sich für den Mittelweg entschieden und traditionelles Repertoire mit neuen Elementen kombiniert.³⁵¹

5.5.3 Veränderte Situation des Tanzes nach dem Revival

Der Übergang der Tanzart vom Tempelritual und Hoftanz zu Bharatanāṭyam war durch einige Änderungen markiert. Unterrichtssituation und Lehrtätigkeit änderten sich. Das hereditary System galt nicht mehr. Jeder kann Bharatanāṭyam studieren, aufführen und lehren, solange er/sie selbst dafür zahlt. Somit ist heute der indische Tanz, insbesondere der Bharatanāṭyam-Stil, nicht mehr auf eine bestimmte Gruppe eingeschränkt, für die es einmal der Beruf war, sondern ist weitgehend zu einem wesentlichen Bestandteil der Ausbildung - zur Vollendung des Erziehungsprogramms - von Mädchen aus relativ wohlhabenden Familien der Ober- und Mittelschicht geworden.³⁵² In den meisten Städten und Großstädten Indiens wird Bharatanāṭyam unterrichtet.

Die meisten Familien sind nicht daran interessiert (sowohl in den 1950er als auch 1980er Jahren), dass ihre Töchter Berufstänzerin werden. Ihr Tanzstudium war “art for art sake” und eine “manifestation of their nostalgic turning back to a traditional way of life”,³⁵³ wie Gaston es beschreibt.

Für viele indische Mädchen wird der Tanz als wichtiger Vermittler für das Vertrautwerden mit hinduistischen Mythen und traditionellen hinduistischen Werten angesehen. Bharatanāṭyam wurde zum Vermittler kultureller Identität und projizierte Beispiele für weibliche Rollenvorbilder. In den meisten Fällen ist die Tanzkarriere junger Inderinnen mit ihrer Hochzeit beendet.³⁵⁴

Als der Tanz von Devadāsīs durchgeführt wurde, war dies ihr Beruf. Jeder der mit Tanz zu tun hatte war ein Profi, es gab keine Amateure. Es war eine ganzzeitige Beschäftigung und die Beteiligten erwarben ihren Lebensunterhalt damit. Heutzutage sind die meisten TänzerInnen non-hereditary und es gibt wenige BerufstänzerInnen, die davon leben können. Die Meisten, die öffentlich auftreten, machen kaum einen finanziellen Profit. Sie

³⁵¹ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S.346f.

³⁵² Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 61 und 65.

³⁵³ Gaston: *Bharata Natyam*. S. 61.

³⁵⁴ Vgl. Gaston: *Śiva in Dance, Myth and Iconography*. S. 8.

sind aber auch nicht darauf angewiesen, ihren Lebensunterhalt mit ihrer Kunst zu verdienen.³⁵⁵

Ein anderes komplexes Phänomen ist Bharatanāṭyam in der Diaspora. InderInnen, die im Ausland leben lernen, unterrichten Bharatanāṭyam und führen ihn auf.³⁵⁶ Bharatanāṭyam und andere klassische Tanzformen gelten als kostbares Vermächtnis und eine Möglichkeit die indischen Wurzeln und Identität beizubehalten. Oft behalten TänzerInnen in der Diaspora den Stil, den sie von LehrerInnen studiert haben, aber es kommt auch zum Kontakt mit KünstlerInnen aus dem Ausland und zum Versuch zu interagieren, zu experimentieren und die Verschmelzungen und Neuerungen zu erforschen.³⁵⁷

Eine weitere Entwicklung, die mit der Neuinszenierung des Tanzes einherging, war, dass der Tanz aus dem Tempel heraus in die Metropole, vor allem nach Madras (heutiges Chennai/Tamil Nadu) trat und von einer regionalen zu einer nationalen und internationalen Kunstform wurde, die nach der Unabhängigkeit 1947 einen enormen Aufschwung erlangte. Gaston meint zum neuen Schauplatz: „It is there, in a completely new context, that the dance flourishes today.“³⁵⁸

Eine weitere Änderung seit der Wiederbelebung war, dass die Kontrolle des Tanzes sich von den Naṭṭuvanārs/den Lehrern zu den TänzerInnen verlagert hat, die jetzt meistens aus nicht traditionellen Familien kommen. Es ist nun eher die/der TänzerIn, als der Naṭṭuvanār, die/der über die Darbietung und den künstlerischen Inhalt entscheidet.³⁵⁹

In den 1940er Jahren fingen einige non-hereditary Männer und Frauen an zusammen aufzutreten. Es konnten verheiratete Paare sein, waren es aber nicht immer. Diese Tänze unterschieden sich von den früheren Devadāsī-Duos („double dance“) dadurch, dass die Tänzer nicht notwendigerweise die gleichen Bewegungen durchführten, was davor

³⁵⁵ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 21 und S. 61.

³⁵⁶ Auf der Homepage „Narathaki: your gateway to the world of Indian dance“ <http://www.narthaki.com> ist ein Branchenverzeichnis des indischen Tanzes angefügt mit TänzerInnen und Institute in Indien und im Ausland.

³⁵⁷ Vgl. Kothari: *Bharata Natyam*. S. 9.

³⁵⁸ Gaston: *Bharata Natyam*. S. 17.

³⁵⁹ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S.348.

normalerweise der Fall war, wenn zwei Mädchen zusammen tanzten. In den 1940ern war dies eine Innovation: hochkastige Frauen und Männer tanzten zusammen.³⁶⁰

5.5.4 Devadāsī und Naṭṭuvanār während und nach dem Revival

Einige wenige Devadāsīs wurden zwischen 1930-50 berühmte Tänzerinnen auf der Bühne. Zu den Berühmtesten gehört T. Balasaraswati.³⁶¹ Sie hatte auch eine eigene Schule.³⁶²

T. Sankaran berichtet über seine Cousine T. Balasaraswati und zeigt damit die ambivalente Haltung gegenüber Devadāsīs:

„Even in 1949-50 people said that Bala was a devadasi. This is a double-edged weapon. It may be a compliment or damning with faint praise. They say even today that devadasis were pure. Fifty years ago only devadasis danced and did music and no Brahmin woman would even attend the recitals.”³⁶³

Die meisten Devadāsīs fuhren bei ihren Aufführungen mit ihrem bisherigen Repertoire von Sadir, dem traditionellen Stil, fort. In der gleichen Zeit entwickelt die non-hereditary Tänzerin Rukmini Devi ihre Version des Tanzes – eine strengere, ernstere, weniger sinnliche Tanzversion – und beginnt diesen in ihrer Schule Kalakshetra zu unterrichten. Dieser Stil wird später die Instituts-Lehre des Baratanāṭyam dominieren.³⁶⁴

Bevor der neue Tanz kreiert werden konnte, musste das Wissen über die Basic-Technik von hereditary Meistern erworben werden.³⁶⁵ Meistens wurde der Tanz von männlichen Naṭṭuvanārs unterrichtet. Diese adaptierten den Tanz für non-hereditary SchülerInnen. Chandrabhaga Devi, eine Brahmanin, wiederholt die Kommentare ihres Lehrers in den 1940er Jahren: “Minakshisundaram cut out the eroticism. He said, You are a respectable

³⁶⁰ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 79.

³⁶¹ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 69.

³⁶² Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 58.

³⁶³ Zitiert nach Gaston: *Bharata Natyam*. S. 68.

³⁶⁴ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 69.

³⁶⁵ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 68.

couple coming from a cultured family and the sahitya [lyrics] for this dance is meant only for devadasis. I won't teach them to you."³⁶⁶

Einige Devadāsīs, speziell Swarna Saraswati (in Madras, später in Delhi) und Gauri Ammal (in Madras) lehrten ebenfalls Bharatanāṭyam. Aber selbst da gab es eine Selektion im Repertoire und Stil. Die Devadāsīs wussten, dass sie den Tanz für Hochkastige adaptieren mussten.

Ein „non-hereditary“ männlicher brahmanischer Tänzer und Lehrer, der den Tanz in den 1940ern lernte, reflektiert den veränderten Status der Devadāsī-Tradition 1989: „The *devadasi's* dance was full of erotic intent. When I studied with Gauri (a devadasi) I did not use the mouth gestures. Now I use them a bit, but only to show sarcasm. NEVER BEFORE."³⁶⁷

Gauri selbst würde sagen, wie Gaston zitiert: „Do not show these things to children.“ Nur ältere LehrerInnen und ältere SchülerInnen besuchten ihre Klassen. Aber selbst für sie war eine spezielle Erlaubnis notwendig. „We knew that there were two traditions, the Kalakshetra and the devadasi. We were told that we must present the dance so that it would be acceptable to all. The dance had to be changed a little to be acceptable. In those days (1950s-60s) it was a small brahminical audience."³⁶⁸

Anne-Marie Gaston war es 1972 möglich eine alte Devadāsī zu interviewen und schreibt darüber:

“I was stuck by the similarity between what she taught and what I was familiar with on the concert stage in Madras. I asked her whether she was teaching what she had learnt as a young girl. She laughed and told me that what she taught was adapted from her son, who worked in the film industry in Madras. She did not feel that her students would be interested to learn the art as she had been taught. Afterwards, she showed me some of her original descriptive songs – simple, direct and, to me, wonderfully moving, but essentially a lost art."³⁶⁹

³⁶⁶ Zitiert nach Gaston: *Bharata Natyam*. S. 70.

³⁶⁷ Zitiert nach Gaston: *Bharata Natyam*. S. 69.

³⁶⁸ Zitiert nach Gaston: *Bharata Natyam*. S. 69.

³⁶⁹ Gaston: *Bharata Natyam*. S. 58.

Auch die Devadāsī Muthulakshmi aus Pudukkottai unterrichtet anders, als sie selbst getanzt hat. Beim Nachfragen meinte sie, sie unterrichtet anders, weil es notwendig war, sich der Nachfrage der Öffentlichkeit anzupassen.³⁷⁰

In den 1940/50er unterschied sich der Tanz der Devadāsīs und der Tanz, der in Kalakshetra unterrichtet wurde, sehr. Die Devadāsīs mussten die Aufmerksamkeit von Patronen auf sich ziehen. Viele Gesten, Mund- und Lippenbewegungen wurden nicht verwenden, weil Devadāsīs das taten.³⁷¹ Die Tänzerinnen der Revival-Epoche waren sehr bemüht sich vollkommen vom Image der Devadāsī abzugrenzen.³⁷² Die zwei Traditionen – der Devadāsī und der Revivalisten – bestanden von 1930-50 nebeneinander, danach verschwand der Devadāsī-Stil schnell.³⁷³

Gaston, die selbst Tänzerin ist, stellt die Frage, was im Übergang vom Tempeltanz der Devadāsī zur Aufführung auf der Bühne verloren gegangen ist. Der geringe Kontakt zwischen der Mehrheit der letzten Generation der Devadāsī und den frühen non-hereditary TänzerInnen führte zu Veränderungen einiger Aspekte des Tanzes, besonders der Gesichtsausdruck und die Gesten. Moderne Veranstaltungsorte, wie zum Beispiel große Konzerthallen, sind weniger dafür geeignet Abhinaya darzustellen, wie der intimere Schauplatz von Höfen und Salons größere Häuser. Dies führte dazu, dass die Wichtigkeit von Abhinaya im Tanz zurückging. Außerdem machte der Wechsel des sozialen Milieus Teile des Repertoires, die dem kurtisanischen Aspekt des Devadāsī-Systems entsprachen, unakzeptabel. Gaston zweifelt nicht daran, dass etwas verloren gegangen ist, aber sie findet es auch fraglich, ob dieser Tanz im späten 20. Jahrhundert anders überleben hätte können. Das heutige Bharatanāṭyam hat eine andere Funktion für eine andere Gruppe von TänzerInnen und Publikum. „We are left only with the faint flavour of the devadasi style of dance.“³⁷⁴

Während der 1930/40er Jahre, als es bereits klar war, dass Tempeltanz bald verboten werden wird, wurden trotzdem noch Mädchen von der isai vellala community

³⁷⁰ Vgl. Gaston: *Śiva in Dance, Myth and Iconography*. S. 6.

³⁷¹ But now in the 1980s all the girls enact the erotic gestures in the dance, probably more so than the devadasis.” wie von einer non-hereditary Tänzerin und Lehrerin beklagt. Zitiert nach Gaston: *Bharata Natyam*. S. 69.

³⁷² Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 43.

³⁷³ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 58.

³⁷⁴ Gaston: *Bharata Natyam*. S. 58.

ausgebildet. Gleichzeitig wurden Mädchen von non-hereditary Familien unterrichtet. Der Wunsch sowohl der Revivalisten, die hauptsächlich aus Brahmanenfamilien stammen, und der hereditary isai vellala, ihre Töchter anzuregen, den Tanz zu lernen, inmitten der Bewegung ihn zu verbannen, scheint verwunderlich. Dies ist so zu erklären, dass die Aufregung hauptsächlich um die Person der Devadāsī ging.³⁷⁵

In den 1940er und 1950er Jahren hörten viele hereditary Familien auf ihre Kinder in Tanz und Musik auszubilden. Nur wenige Mädchen von isai vellala Familien studierten oder führten Tanz in den frühen 1950er bis späten 1970er Jahren auf. Die meisten TänzerInnen stammten von einer hohen Kaste, waren normalerweise akademisch gut ausgebildet und stammten häufig von einer wohlhabenden und einflussreichen Familie.³⁷⁶

Obgleich der Tanz viele außerhalb der isai vellala Gemeinschaft angezogen hat, besteht die Verehrung des künstlerischen Wissens der traditionellen Familien weiterhin fort. Es ist bezeichnend, dass Rukmini Devi am Ende zugesteht, dass: “Traditional dance teachers have something in them that the others do not have. They have complete dedication. I cannot define this quality. Tradition has its own atmosphere which you cannot describe.”³⁷⁷

5.5.5 Wiedereinführung von Devadāsī-Ritualen

Gaston untersucht die Wiedereinführung von zwei „validation ceremonies“ von Devadāsīs, das Arangetram und das Gejjai Puja.

Devadāsīs, die am religiösen Ritual beteiligt waren, benötigten sechs Initiationszeremonien.³⁷⁸ Bei Tänzerinnen, deren Funktion nicht im Tempel sondern am Hof war, entfielen die Zeremonien der Hochzeit (Kalyanam) und die Weihe (Muttirai). Drei Zeremonien, die für alle Devadāsīs wesentlich waren, sowohl für welche, deren Funktion religiös war als auch für die, die weltliche Funktionen hatten, waren: die erste Tanzstunde, das Gejjai Puja und das Arangetram. Diese drei Rituale finden sich in

³⁷⁵ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. 64.

³⁷⁶ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 108.

³⁷⁷ Zitiert nach Gaston: *Bharata Natyam*. S. 131.

³⁷⁸ Siehe dazu Kap. 5.2 Devadāsīs.

modifizierter Form auch im modernen Bharatanāṭyam. Das Ritual für die Wahl eines Patrons fällt weg; die finanzielle Lage der Tänzerinnen hat sich geändert und heutzutage können Tänzerinnen heiraten.³⁷⁹

Gejjai Puja

Einer der Übergangsriten einer Devadāsī war die Weihe und der Erhalt der Fußschellen. Es markiert die Beendigung des Erlernens des ersten Tanzes des Repertoires, dem Alārippu. In einigen Fällen stellt dieses Ritual auch das Ende des gesamten Tanzunterrichts dar und ist im Arangeṭram miteingeschlossen.³⁸⁰

Arangeṭram

Das Arangeṭram war möglicherweise das erste Devadāsī-Ritual, das für den modernen Baratanāṭyam adaptiert wurde. Das Arangeṭram ist die offizielle erste Aufführung eines vollen Tanzprogrammes eines/r TänzersIn und stellt den Höhepunkt der Ausbildungsphase dar,³⁸¹ bei dem eine bestimmte Leistungsfähigkeit erreicht wurde. Der Guru und die Eltern entscheiden, dass die/der TänzerIn zeigen sollte, was sie/er gelernt hat.³⁸²

Der Begriff Arangeṭram wird weitgehend für jeden Debütauftritt verwendet. Da das Arangeṭram historisch eine wichtig Zeremonie der Devadāsīs war, wurde während der frühen Periode des Revivals in den 1930/40er Jahren, dieser Begriff von den non-hereditary TänzerInnen nicht verwendet, da er weiterhin zu sehr mit dem Tempelritual assoziiert wurde und hochkastige Familien nicht in Verbindung mit der Devadāsī-Tradition stehen wollten.³⁸³

Zu Beginn der Tanzwiederbelebung hatten die TänzerInnen der non-Devadāsīs Familien zwar einen Solodebütauftritt in der Öffentlichkeit gehalten, allerdings nannten sie ihn normalerweise nicht Arangeṭram. Es gab Ausnahmen, wie in späteren Jahren Rukmini Devi. Sie erkennt ihren ersten Auftritt als Arangeṭram an mit der Begründung, dass sie

³⁷⁹ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 313.

³⁸⁰ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 313f.

³⁸¹ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. T S. 224.

³⁸² Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 228.

³⁸³ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 224.

ihren Tanz Gott widmet. Rukmini Devi trug damit vermutlich zur allmählichen Akzeptanz des Begriffs Arangeṭram bei.³⁸⁴

Das Arangeṭram hat eine solche Bedeutung erreicht, dass auch andere Tanzarten, die diese Tradition nicht hatten, wie Odissi und Kuchipudi, es ebenfalls übernommen haben.³⁸⁵

Die Kosten heutzutage für ein Arangeṭram sind nach oben unbegrenzt. Sie können so hoch sein wie eine Hochzeit, wenn die Familie einen Saal mietet, diesen dekoriert, Kostüme, Tanzschmuck und Make-up kauft, Programme und spezielle Einladungen drucken lässt, Fotos machen lässt für das Programm und während des Auftritts zur Dokumentation. Außerdem wird ein großes Aufheben um den/die TanzlehrerIn gemacht. Er/Sie bekommt Geschenke und Geld. MusikerInnen müssen bezahlt werden und bekommen Saris (für die Frauen) und Dhotis³⁸⁶ (für die Männer) geschenkt. Es werden bedeutende Persönlichkeiten eingeladen. Eventuell gibt die Familie eine Party für die KritikerInnen und andere Personen aus der Kulturwelt um die Karriere zu fördern. Seit Ende der 1980er/Anfang der 1990er beinhaltet ein Arangeṭram auch eine professionelle Videoaufzeichnung, was die Kosten weiterhin steigen lässt. Das Video wird später oft der Familie des zukünftigen Bräutigams gezeigt. Viele Männer betrachten die Fähigkeit zu tanzen als einen wichtigen Vorzug für eine Frau.³⁸⁷

Dies steht im kompletten Kontrast zum Beginn des Revivals. Wegen dem sozialen Status wurde es damals nicht gerne gesehen, dass Töchter tanzen lernen. Ein, von Gaston interviewter, hereditary Naṭṭuvanār äußert sich darüber: “If a girl studied dance it could be held against her. During family arguments her in-laws bring up her former connection with the dance to humiliate her, even though she had never danced publicly.”³⁸⁸

Während das Arangeṭram eine wichtige Zeremonie für eine Devadāsī war und den Eintritt in den Beruf markiert, ist es heute einfach eine weitere Qualifikation für eineN

³⁸⁴ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 314f.

³⁸⁵ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 314.

³⁸⁶ Der Dhoti ist ein traditionell indisches Beinkleid für Männer. Wie der Sari der Frauen besteht er aus einem langen, ungenähten, rechteckigen Stück Stoff, der um die Taille gewickelt wird. Es gibt verschiedene Wickelarten, z. B. Falten legen oder den Stoff zwischen den Beinen nach hinten durchziehen.

³⁸⁷ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 227.

³⁸⁸ Zitiert nach Gaston: *Bharata Natyam*. S. 37.

TänzerIn zusammen mit dem akademischen Grad. Während vor dem Revival der Tanz nur von Frauen getanzt wurde, gibt es jetzt auch Männer, die ein Arangeṭrams geben.³⁸⁹

5.5.6 Die Rolle der Religion im Bharatanāṭyam nach dem Revival

Bei öffentlichen Bharatanāṭyam-Auftritten ist heutzutage an der Seite oft eine Bronzegottheit platziert, normalerweise eine Naṭarāja-Statue – Śiva als Tänzer. Die Einführung der Statue auf der Bühne war eine Erneuerung in den 1940er Jahren. Wie auch für das Arangeṭram ist für die Einfügung der rituellen Statue auf der Bühne hauptsächlich Rukmini Devi verantwortlich. Rukmini stellte einen Naṭarāja auf, um eine „Tempelatmosphäre“ auf der Bühne herzustellen. Dieser neuauftkommende Brauch wurde von Devadāsīs, die zur gleichen Zeit auf weltlichen Bühnen auftraten, nicht durchgeführt.³⁹⁰

Über Balasaraswati (sie gilt als die letzte berühmte Devadāsī) berichtet ein brahmanischer Tanzpartner: “Bala never had a Nataraja on the stage. She did not believe in that sort of thing, bringing the temple to the stage. She was opposed to this. She said, it is in the mind.”³⁹¹

Sie hatte auch keine große Naṭarāja-Statue zu Hause, wie viele TänzerInnen heutzutage. Sie zog es vor, eine andächtige Atmosphäre herzustellen, indem sie Abhinaya verwendete, und nicht durch die Verwendung von rituellen Elementen auf der Bühne.

Die Bedeutung von Götterstatuen bei einem Auftritt, vor allem die des Naṭarājas, nahm während des 20. Jahrhunderts zu. Vor allem anlässlich eines Arangeṭram³⁹² ist es fast allgemein üblich, ein Naṭarāja-Bild auf der Bühne zu haben und ihm dort Ehrerbietung zu erweisen.

Welche Gottheit auf der Bühne steht, kann variieren. Indira Rajan aus der isai vellala community kommentiert: “Because the dance items are based on god the stage must be

³⁸⁹ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 229.

³⁹⁰ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 315.

³⁹¹ Zitiert nach Gaston: *Bharata Natyam*. S. 315.

³⁹² Das Arangeṭram ist ein Relikt der Devadāsīs Tradition, die eine neue Gestalt angenommen hat. Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 319f. Zu Arangeṭram siehe im Kap. 5.5.5 Wiedereinführung von Devadāsī-Ritualen.

like a temple. Any god can be there – Nataraja, Ganesha. I have seen a Christian give her arangetram. I composed a varnam for her on Jesus. For a Christian student we had a Nataraja and Jesus on the stage.”³⁹³

Manche TänzerInnen haben den Brauch, dass sie beim Betreten der Bühne, zuerst Blumen zu den Füßen des Naṭarāja legen und dann ihre/n TanzlehrerIn grüßen, indem sie ehrfurchtsvoll den Boden vor ihr/ihm berühren (Chatura Hasta) und dann die Hände in eine gefaltete Position (Añjali Hasta) bringen.

Im Tempel war der Tanz einer von sechzehn Opferungen für die Gottheit. Mit den gleichen Metaphern, die im Tanz für die Götter verwendet wurden, wurden auch die königlichen und wohlhabenden Patrone beschrieben und ihnen geschmeichelt. Die Texte in den Liedern des Bharatanāṭyam Repertoires beschreiben sowohl Gottheiten als auch weltliche Gönner. Der weltliche Bestandteil des Tanzes war ein Teil der Kurtisanentradition. Heute gibt es andere Patronen und der Rahmen für den Tanz hat sich geändert. Dennoch durchdringt die historische Vorstellung des Tanzes dessen Darstellung.

Es gibt TänzerInnen, die ausschließlich Lieder, die um einen Gott handeln, in ihr Repertoire aufnehmen, während andere aus beiden Möglichkeiten wählen und auch Lieder, die an weltliche Gönner gerichtet sind, verwenden. Eine traditionelle/r Bharatanāṭyam-TänzerIn, die/der kein Stück, das an eine Gottheit gerichtet ist, verwendet, wäre eine Rarität. Das wird unter anderem auch daran liegen, dass das traditionelle Repertoire verhältnismäßig wenige weltliche Stücke enthalten.

Während eine Gruppe glaubt, dass das Publikum auch betrachtet werden sollte, wählten andere wiederum bewusst nur Stücke, die an Gott adressiert wird. Etliche TänzerInnen schließen sowohl Gott als auch das Publikum mit ein.

Eine der ästhetischen Hauptgrundregeln des Tanzes ist die Fähigkeit der/s TänzerIns, Bhāva (Gefühlshaltung) auszudrücken, die eine bestimmte Reaktion beim Publikum hervorrufen soll. Dass der Tanz in hohem Grade erotisch ist, sind sich die TänzerInnen und KritikerInnen bewusst. Gaston fragt sich, wie diese Erotik gerechtfertigt werden

³⁹³ Zitiert nach Gaston: *Bharata Natyam*. S. 321.

kann? Da es als erotische Sehnsucht nach einer Gottheit und nicht an einen Menschen gerichtet gesehen wird, ist es was Ehrenvolles.

Ob der Tanz heute als spirituell betrachtet wird, wird unterschiedlich gesehen. Auf die Frage von Gaston an TänzerInnen und LehrerInnen, ob sie ihre Auftritte an Gott oder an das Publikum adressieren, erhielt sie unterschiedliche Antworten, wie: Kommunikation und Feedback vom Publikum werden gebraucht; 70-80 % ist für Gott, aber das Publikum wird nicht vergessen; wenn nur das Publikum adressiert wird „you will be in a mess“; Tanz ist „spiritual satisfaction“ oder „offering to god“. Die unterschiedlichsten Antworten zeigen, dass für manche der Tanz religiös ist, während er für andere Unterhaltung ist.³⁹⁴

Auch ein isai vellala Tanzlehrer, der von Gaston interviewt wurde, meinte dazu: “Some want to please the audience, others want to dance as a dedication to god, or they feel something. You can see the difference on the stage. It all depends on the individual. There are two kinds of dancers: those who try to dance with dedication, bhakti, others who do it as entertainment. It depends on the attitude of each individual dancer.”³⁹⁵

Auch auf die Frage von Gaston, ob der Tanz rituell oder zur Unterhaltung war, waren die Meinungen ziemlich geteilt. Ein Drittel glaubte, dass der Tanz reine Unterhaltung ist, ein Drittel, dass es hauptsächlich Ritual ist und das andere Drittel, dass es beides ist. Ein non-hereditary Tanzlehrer definierte Gastons Frage neu, indem er meinte, es sei weder Ritual noch Unterhaltung, sondern Tradition.³⁹⁶

Bald nach der Neukreation des Tanzes und seiner Anpassung ans moderne Publikum und an neue Schauplätze, folgte eine neue Bewegung zur Wiedereinführung von Bharatanāṭyam im Tempel. Diese bezog allerdings nicht die Rituale oder Devadāsīs mit ein.

³⁹⁴ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 328-332.

³⁹⁵ Zitiert nach Gaston: *Bharata Natyam*. S. 330.

³⁹⁶ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 334.

Tanz wurde nicht mehr in den regulären Tempelablauf eingesetzt. Heute wird Bharatanāṭyam nur dann in Tempeln getanzt, wenn es Teil von speziellen Festivals ist und nur von non-hereditary TänzerInnen.³⁹⁷

Jährlichen finden Tanzfestivals in den Haupttempeln in Indien statt, z. B. in Chidambaram/Tamil Nadu. Der Tempel in Chidambaram ist Naṭarāja geweiht und ist zu einem großen Pilgerort für TänzerInnen geworden. Naṭarāja ist der göttliche Patron der neuen Generation von Bharatanāṭyam TänzerInnen geworden. Für Devadāsīs, die einem Tempel geweiht waren, war dies nicht so, sie waren der Gottheit, mit der sie verheiratet waren, verpflichtet. Weltliche Devadāsīs verehrten in vielen Fällen Murugan.³⁹⁸ Der Kult um die Verehrung des Naṭarāja ist eine neue Kreation.³⁹⁹ Vermutlich hat der Ausdruck Naṭarāja „König des Tanzes“ ihn zum heiligen Patron des Tanzes gemacht.

Wie Gaston betont, wenn Darstellungen von Ritualen bei Bharatanāṭyam als “traditionell” bezeichnet werden, dürfen wir das nicht ungesehen glauben. Eher sollten wir dies als “affirming adherence to traditional values in the context of a changing society”⁴⁰⁰ sehen. Dies ist nach Gaston eine Hauptaufgabe, die Bharatanāṭyam für die indische Gesellschaft heute wahrnimmt.

Bharatanāṭyam ist eine lebende Kunstform, wie der Tanz ausgeübt wird und die Vorstellung, was korrekt ist, ist im ständigen Fluss. Gaston sieht in den 1980/90ern eine Tendenz zur Re-Ritualisierung und Romantisierung des Tanzes der Devadāsīs, aber parallel dazu auch die Tendenz zu hinterfragen, was derzeit als Tradition angesehen wird und der Aufruf nach neuen Formen und Tänzen.⁴⁰¹

³⁹⁷ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 39.

³⁹⁸ Murugan ist einer der Namen für den zweiten Sohn von Śiva und Pārvatī.

³⁹⁹ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 335f.

⁴⁰⁰ Gaston: *Bharata Natyam*. S. 339f.

⁴⁰¹ Vgl. Gaston: *Bharata Natyam*. S. 340f.

6 Zusammenfassung und Ausblick

Bharatanāṭyam ist historisch bis ins 9. Jahrhundert n. Chr. zurückzuverfolgen. Seinen Ursprung hat Bharatanāṭyam im Tempeltanz (Dāsi Āttam) und dem Tanz am königlichen Hof (Sadir) und wurde von Devadāsīs (Tempeldienerinnen) oder Rajadāsīs (am Hof) getanzt. Beim Tempeltanz ging es vor allem darum das Ritual korrekt auszuführen, wohingegen die „weltliche“ Variante am Hof mehr Entwicklungsmöglichkeiten hatte. Aus dieser weltlichen Variante entwickelte sich der heutige Bharatanāṭyam.

Devadāsīs waren ursprünglich hoch geachtete Persönlichkeiten. Sie waren Ritualspezialistinnen, die bei täglichen Zeremonien im Tempel tanzten und sangen. Zur Devadāsī wurde ein Mädchen durch eine spezielle Ausbildung, der Absolvierung verschiedener Übergangsriten, Weihen und der Vermählung mit der Gottheit des Tempels.

Devadāsīs hatten die wichtige Aufgabe mit der Gottheit rituell zu „verhandeln“ um den Erhalt von Fruchtbarkeit und somit das Wohlergehen der gesamten Gesellschaft zu gewährleisten, dafür waren auch sexuelle Beziehungen mit einem Patron, der stellvertretend für den Gott stand, vorgesehen. Sexualität und Fruchtbarkeit waren eng miteinander verbunden. Dieses Konzept wurde oft missverstanden, vor allem von europäischen Kolonialmächten.

Mit der britischen Kolonialherrschaft (1765-1947) sank die Bedeutung der Tempel und Königshöfe und somit auch die Unterstützung der Devadāsīs. Viele Devadāsīs gerieten dadurch in finanzielle Abhängigkeit von Mäzenen. Dies führte dazu, dass die gesellschaftliche Wertschätzung immer mehr verloren ging und Devadāsīs schließlich synonym mit Prostitution gesehen wurden, obwohl nicht alle Devadāsīs mit sexuellen Diensten zu tun hatten.

Die Sicht über Devadāsīs entwickelte sich bis 1900 soweit, dass sie von respektablen gesellschaftlichen Kreisen gemieden wurden, und allein das Zusehen einer Tanzdarbietung als sittenwidrig angesehen wurde. Die um 1890 begonnene Anti-Tanz-

Bewegung führte 1947 dazu, dass die Weihung von Devadāsīs und die kultische Ausübung des Tanzes im Tempel verboten wurden. Die ursprünglichen Vermittlerinnen und Bewahrerinnen des Tanzes waren somit um ihre Lebensgrundlage beraubt und dies hatte verheerende Folgen für den Erhalt des Tanzes.

Parallel zur Bewegung, die das Devadāsī-System abschaffen wollte, wuchs das Interesse von einigen Persönlichkeiten der südindisch-brahmanischen Elite den Tanz als kulturelles Erbe zu „retten“, wie sie es nannten. Andere sprechen davon, dass sie den Tanz von den ursprünglichen Ausübenden „stahlen“. Es ging bei der Rehabilitierung des Tanzes nicht darum die Situation der Devadāsīs zu ändern, sondern sich von ihnen und ihrer Praxis zu distanzieren, um den Tanz in der Gesellschaft wieder respektabel zu machen. Der Tanz wurde somit nicht wiederbelebt, wie die in der Literatur dafür oft verwendeten Begriffe Revival und Renaissance vermuten lassen, sondern er wurde bewusst adaptiert. Zu diesem Prozess gehörte auch die Umbenennung um ca. 1930 von der ursprünglichen Bezeichnung Sadir oder Dāsi Āttam in Bharatanāṭyam. Der Tanz wechselte sein Milieu vom Tempelbetrieb auf die weltliche Konzertbühne und wurde von einer ursprünglich regionalen Tanzvariante um Tanjore zu einem nationalen Tanzstil. Es wurde eine neue Tradition konstruiert, die in dieser Form vorher nicht existiert hatte. Nur so war es möglich, dass Mädchen und Frauen aus der brahmanischen Elite anfangen Bharatanāṭyam zu lernen und der Tanz zu einem nationalen Kulturerbe erklärt wurde. Die Gründung der Music Academy 1928 im damaligen Madras von E. Krishna Iyer und die Tätigkeiten von Rukmini Devi spielten in diesem Zusammenhang eine bedeutende Rolle.

Nationale Interessen hatten eine Schlüsselfunktion in der „Wiederbelebung“ von Bharatanāṭyam. Im Zuge der Unabhängigkeitsbewegung wurde eine Rückbesinnung auf eigene Traditionen und eine Abgrenzung zu den europäischen Kolonialherren angestrebt.

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass die geschichtlichen Zusammenhänge in dieser Arbeit ausführlich dargestellt wurden. Nicht mehr eingegangen wurde auf Rustom Bharucha⁴⁰² und seiner These der erfundenen Tradition Bharatanāṭyams oder auf Saskia Kersenboom-Storys Werk „*Nityasumaṅgalī*“, ⁴⁰³ welches ausführlich über die Rituale und die Situation der Devadāsīs berichtet. Auch heutige neuere Entwicklungen von Bharatanatyam in Indien und der ganzen Welt wurden ausgespart.⁴⁰⁴

Bharatanāṭyam ist eine sich stets wandelnde Kunst, deren weitere Entwicklungen es zu beobachten gilt. Ein weiteres Forschungsgebiet stellt die Bedeutung von Bharatanāṭyam heute in Indien, in der Diaspora und im inter- und transkulturellen Austausch dar und welche identitätsstiftende Funktion der Tanz hat.

⁴⁰² Bharucha, Rustom: *Chandralekha: Woman Dance Resistance*. New Delhi: HarperCollins, 1997.

⁴⁰³ Kersenboom-Story, Saskia C.: *Nityasumaṅgalī: Devadasi Tradition in South India*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1987.

⁴⁰⁴ Zum Weiterlesen hierfür: O'Shea, Janet: *Home in the World: Bharata Natyam on the Global Stage*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press., 2007.

7 Glossar

Das Glossar wurde zusammengestellt mit Hilfe der folgenden Bücher:

Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. Rebling: *Die Tanzkunst Indiens*. Lusti-Narasimhan: *Bharatanāṭyam*. Gaston: *Bharata Natyam*. Natya Mandir News, Sutra 1 und U.S. Krishna Rao: *A Dictionary of Bharata Natya*.

Abhinaya: (wörtl.: hinführen) das Medium des Ausdrucks; stilisierte Darstellung von den poetischen Inhalten der Lieder durch Handgesten und Mimik

Abhinayadarpaṇa: traditionelles Lehrbuch des klassisch indischen Tanzes von Nandikeśvara (ca. 11-12. Jahrhundert)

Adavu/Aḍavū: (tam.) Grundtanzschritte, Kombination von Grundhaltungen und -Bewegungen im Bharatanāṭyam

Ahāryābhinaya: Kostüme, Dekorationen, Masken und Requisiten als theatralische äußere Darstellungsmittel, die dritte der vier Abhinayas

Alārippu: (tamil) Eröffnungstanz im Bharatanāṭyam-Repertoire

Aṅgikābhinaya: die theatralische Darstellungsmittel des menschlichen Körpers, Gestik, Bewegungen und Posen (Ausdruck durch Körperhaltung); die erste der vier Abhinayas

Añjali: bestimmte Hasta, gefalteten Hände, Handgeste u. a. bei der Begrüßung

Araimandi: (tamil) Grundposition im Bharatanāṭyam mit auswärts gedrehten Füßen und gebeugten Knien; (halb sitzende Position)

Araṅgeṭram: Debüt, erster Tanzauftritt eines ganzen Bharatanāṭyam-Repertoires

Arhamanḍala/Ardhamanḍalī: (Sanskrit, Halbkreis) siehe Araimandi

Arjuna: Heldenfigur aus dem Epos „Mahābhārata“, Sohn Indras und Kuntis, einer der fünf Pandava-Brüder.

Artha: Erfolg, einer der vier brahmanischen Lebensziele

Asamyuṭa Hasta: Fingerhaltungen für eine Hand

Atami: Halsbewegung

Atharvaveda: die vierte der Vedas, der heiligen brahmanischen Schriften

Attam: in Tamil: Theaterspiel

Avatāra: (Herabsteigen) Inkarnation, Erscheinungsformen

Bani: Begriff, der verwendet wird, um die verschiedenen Schulen des Bharatanāṭyams zu beschreiben

Bhagavadgītā: „Gesang des Erhabenen“, aus dem „Mahābhārata“-Epos, klassischer Text des Hinduismus

Bhagavatamela: klassisches Tanztheater in Südindien, ursprünglich traditionell nur von Männern aufgeführt.

Bhairava: furchterregende Erscheinungsform Śivas

Bhakta: Mensch, der sich Gott ganz weihet

Bhakti: (religiöse Hingabe) Gottesliebe in Vollendung

Bhaṅga: von einer zentralen Lotlinie abweichende Körperhaltung

Bharat: Indien

Bharata: ursprünglich die Bezeichnung eines Arya-Stammes, dann der Name einer arischen Herrscherdynastie, ferner der Name einer Dynastie von Tänzern und Sängern sowie der legendärer Verfasser des → Nāṭyaśāstra

Bharatanāṭyam: klassischer indischer Tanzstil aus Tamil Nadu

Bhāva: Stimmung, Emotion, Haltung, die vom Darsteller durch die verschiedensten Mittel theatralischer Kommunikation (Abhinaya) erreicht werden muss, um beim Zuschauer Rasa zu erzeugen

Bhūta: Geist, Dämon

Brahma: Gott der Schöpfung

Brahmane: Angehörige des Priesterstandes, höchste Kaste

Bullok: Nasenring der von Devadāsīs und Tänzerinnen getragen wird

Cāri: Schrittarten. Im Abhinayadarpaṇa werden acht verschiedene Cāris beschrieben.

Chakras: die Energiezentren im Leib

Chhau: Sammelbezeichnung von drei Tanzrichtungen (Purulya, Seraikella und Mayurbhanj) im nordöstlichen Indien

Choli: kurze, bauchfreie Bluse, die unter einem Sari getragen wird

Damaru: kleine sanduhrförmige Trommel

Dāsī Āttam: Name für die Solotanzaufführung der Devadāsīs im Tempel. Ab 1930 wird der Tanz umgetauft in Bharatanāṭyam, der nicht mehr ausschließlich von Devadāsīs getanzt wurde.

Devadāsī: (Dienerin Gottes) Tempeltänzerin

Devī: die Göttin

Dharma: die Pflichten, Aufgaben und Verantwortungen im Leben eines Individuums; eine der vier brahmanischen Lebensziele

Dhoti: traditionell indisches Beinkleid für Männer aus einem Stück Stoff, der um die Taille gebunden wird

Durgā: Göttin des Kampfes, in ihren zehn Händen trägt die Waffen zur Vergeltung des Bösen

Ganesha: glückbringender, elefantenköpfiger Gott, Sohn Śivas und Pārvātis

Garuḍa: göttlicher Vogel, Viṣṇus Reittier

Gatis: Zählleinheiten (Zeitmaß) zwischen den Schlägen.

Gejjaipuja: Verehrung der Fußschellen; Initiation-Ritual wenn TänzerInnen, dass erste mal Fußschellen bekommen

Gītāgovinda: mystisches Liebesgedicht des Jayadeva (12. Jahrhundert) in Sanskrit, Beschreibung der Liebe zwischen Rādhā und Kṛṣṇa. Vorlage vieler Tanzdramen

Gopī: (Kuhhirtin) Spielgefährtinnen Kṛṣṇas

Gurū: Lehrer und Meister

Hanumān: Affenkönig, der Rāma bei der Befreiung seiner Frau Sītā auf der Insel Lanka half

Hastās: Hand- und Fingerstellungen, Gestensprache

Holi: in Indien weit verbreitetes Frühlingsfest

isai vellala community: traditionellen Musikern und Tänzerinnen, insbesondere in Tamil Nadu.

Jati: Kombination von Adavus

Jāti: Zeiteinheit. Die fünf Jatis sind:

- Tisram: drei Schläge - ta ki ta
- Chaturashram: vier Schläge - ta ka di mi
- Khandam: fünf Schläge - ta ka ta ki ta
- Mishram: sieben Schläge - ta ki ta – ta ka di mi
- Sankeernam: neun Schläge – ta ka di mi – ta ka ta ki ta

Kalākṣetra: Tanzakademie von Rukmini Devi Arundale 1936 in Chennai gegründet

Kālī: die Schwarze, die grausame Gattin Śivas

Kama: Lust, Liebe, eine der vier brahmanischen Lebensziele, Tugenden

Karaṇa/Karanā: (Vollbringen, Mittel) Tänzerische Grundkörperhaltungen und –bewegungen; gibt 108 davon, an verschiedenen Tempel in Stein gehauen
Karnātische Musik: klassischer Musikstil aus Südindien, im Gegensatz zu Hindustanische Musik im Norden.

Kastenwesen: gliedert sich in vier Hauptkasten (Varna):

- Brahmanen (Priester)
- Kshatriyas (Krieger, Fürsten, höhere Beamte)
- Vaishyas (Händler, Kaufleute, Grundbesitzer, Landwirte)
- Shudras (Handwerker, Pachtbauern, Tagelöhner)

Die Hauptkasten sind in viele Untergruppen (Jati) geteilt.

Außerhalb der Varnas sind die Dalits (die Unberührbaren)

offiziell ist das Kastenwesen seit 1949 verboten, aber immer noch spürbar

Kathak: klassischer Tanzstil in Nordindien

Kathakali: klassisches Tanztheater in Kerala

Kolattam: Volkstanz aus Tamil Nadu

Korvais: (wörtl.: Girlande) Aneinanderreihung von Tanzschritten

Kṛṣṇa: Flötenspieler der Gott, eine Inkarnation von Viṣṇu

Kuchipudi: klassisches Tanztheater in Andhra Pradesh

Kuṇḍalinī: Schlangenkraft

Kurattī: (tam. Zigeunerin) Hauptfigur im → Kuravanji-Stil

Kuravanji: klassisches Tanztheater in Tamil Nadu

Kuthu: klassisches Theaterspiel auf Tamil

Kutiyattam: klassisches Tanztheater in Kerala

Lakshmi: Göttin des Wohlstands und Wohlbefindens; Gemahlin von Viṣṇu

Lakṣmaṇa: Halbbruder des Rāma

Lāsyā: graziöse weibliche Tanzform, Gegenteil von → Tāṇḍava

Līlā: (göttliches Spiel) Tanz, Theaterspiel

Liṅga/Lingam: Phallus, Symbol für Śiva

Maddala(m): fassförmige, handgeschlagene Trommel

Mahābhārata: großes Epos, dessen Rahmengeschichte der Kampf der Pandavas gegen die Kauravas darstellt

Maharaja: Großer Raja, Großfürst

Malayalam: Sprache in Kerala, zur drawidischen Sprachgruppe gehörig

Maṇḍalas: (wörtl.: kreisförmige Anordnungen) Stellung der Füße beim Bharatanāṭyam oder: Kreis, Verbindung mehrerer klassischer Tanzhaltungen, Karanas

Maṇipūrī: klassischer Tanzstil aus Manipur

Mantras: Verse oder Wortsilben mit Symbolgehalt

Manu, Gesetzbuch des: (oder Manusmṛti) Abhandlungen über Dharma, das angemessene Verhalten und wie das soziale und religiöse Leben sein sollte; zwischen 200 v. und 200 n. Chr.

Mārgam: ganze Repertoire von Bharatanāṭyam, in der Reihenfolge: Alārippu, Jatisvaram, Śabdham, Varṇam, Padam, Jāvali und Thillāna

Mela: Versammlung, Zusammenkunft

Moksha: Erlösung, die vierte der vier brahmansischen Lebensziele, Tugenden

Mṛḍangam: doppelseitige, zylindrische Trommel aus Südindien

Mudrā: Hand- und Fingergeste mit spezifischer Bedeutung

Murumandi: (tamil: ganz sitzend)/**Murumaṇḍala/Murumaṇḍalī** (Sanskrit): Position im Bharatanāṭyam, tief sitzend mit auswärts gedrehten Knien, Fersen heben sich vom Boden ab

Namaskāram: Begrüßungszeremonie zu Beginn und Ende eines Tanzauftrittes und Tanzunterrichtes

Narasimha: eine der Inkarnationen Viṣṇus, halb Mann, halb Löwe

Naṭarāja: König des Tanzes, Erscheinungsform Śivas

Naṭṭuvanār: TanzmeisterIn und TanzlehrerIn; sing die Tanzsilben und spielt die Zimbeln, leitet die Tanzaufführung

Naṭṭuvāṅgam: - die Leitung der Tanzvorführung, das Sprechen der Tanzsilben und die rhythmische Begleitung der TänzerInnen mit den Zimbeln
- Instrument, aus zwei kleinen Becken bestehend (Zimbeln)

Nāṭya: - im allgemeinen Tanz; erzählende Mimik, Gesang, Instrumentalbegleitung und Schauspiel als künstlerische Einheit
- der mimetische Anteil des Tanzes

Nāṭyadharm(a): stilisierte theatralische Darstellungsweise

Natyarambhe: Armhaltung zu Beginn und Tanzes

Nāṭyaśāstra: traditionelles Lehrbuch des klassischen Tanzes (ca. 5. Jahrhundert) von Bharata Muni

Nautch: nordindischer Begriff für Tanz

Navarasa: die neun Emotionen:
Srngara – Liebe
Hasya – Gelächter
Karuna – Mitgefühl
Raudra – Zorn
Vira – Mut, Heldenhaftigkeit
Bhayanaka – Furcht
Bhibatsa – Ekel, Verachtung
Adbhuta – Verwunderung
Santa – Friede

Nāyaka: der göttliche Held, in den die Nāyikā verliebt ist

Nāyikā: die in Gott verliebte Heldin, von der/dem TänzerIn verkörpert

Nityasumangalī: die ewig glücksbringende Frau – eine rituell geweihte Tänzerin des Tempelkults

Nṛtta: rein rhythmischer Tanz, der keine Handlung ausdrückt; im Gegensatz zu Nṛtya

Nṛtya: Erzählender Tanz; im Gegensatz zu Nṛtta

Odissi: klassischer Tanzstil aus Orissa

Padam: getanztes lyrisches Liebeslied

Pārvatī: Gefährtin Śivas

Pillai: (wörtl. Söhne [der Devadāsīs,]) Kaste der Tanzmeister

Puja: Ritual zur Anbetung einer Gottheit

Purāṇa: theologisch-epische Schriften verschiedener Richtungen des Hinduismus aus unterschiedlichen Zeiten und Regionen.

Rādhā: Hirtenmädchen, Geliebte Kṛṣṇas

Rāga: Melodiemodus, bestimmte Reihenfolge der Töne

Raja: Fürstentitel

Rajadāsī: Tänzerin am Fürstenhof

Rāma: Erscheinungsform Vishnus, Held des → Rāmāyaṇa-Epos

Rāmāyaṇa: ein über Jahrhunderte erweitertes Epos, in dessen Mittelpunkt der Gott Rāma steht

Rasa:(Geschmack, Essenz) Ästhetisches Erlebnis in der Kunst, beim Zuschauer durch entsprechende Bhāvas erweckter Gefühlszustand; Ergebnis eines ästhetischen Genusses. Endziel aller künstlerischen Darbietungen

Rasamaṇḍala: in Gruppen aufgeführter Rundtanz
Rasika: Kunstliebhaber, der das ästhetische Erlebnis genießt, das die Kunst auslöst
Raslīlā: Volkstümliches Tanztheater überwiegend über das Leben Krishnas, Rundtänze im Manipuri-Stil
Rāvaṇa: zehnköpfiger Dämon, Herrscher auf der Insel Lanka, der Sītā raubte
Ṛgveda: älteste der vedischen Sammlungen von religiösen Hymnen und Sprüchen
Sadir Natya: Solotanz im Bharatanāṭyam
Sadir/Sadir Attam/Sadir Nautch: ursprünglicher Name für Tanz der Devadāsī, ab ca. 1930 umbenannt in Bharatanāṭyam
Sakhī: vertraute der Nāyikā; Botin, die zwischen Gott und Mensch vermittelt
Śakti: (Energie) weibliche Gottheit, weiblich-göttliche Energie und Macht
Śāktismus: die Göttin verehrende Richtung des Hinduismus
Samapāda: Grundposition des Bharatanāṭyam mit gestreckten Beinen und Armen, Aufrechte Haltung mit geschlossenen Füßen
Sāmaveda: die zweite der vier heiligen brahmansischen Schriften, Vedas
Samyukta Hasta: Fingerhaltung beider Hände
Sancari: Improvisation, um die Stimmung zu schildern
Sarasvatī: Göttin der Künste, des Lernens und der Weisheit, Gemahlin Brahmas
Śāstra: heiliges Lehrbuch
Sattvikābhinaya: vollendet ausgeglichener Zustand. Die individuellen Qualitäten und Fähigkeiten der Auftretenden als theatralische Darstellungsmittel, die vierte der vier Abhinayas
Śisya: SchülerIn/StudentIn
Sītā: Frau Rāmas
Śiva: Gott der raumschaffenden Zerstörung
Sloka: Spruchdichtung
Śollukaṭṭu: rhythmisch gesprochene Silben zur Bezeichnung von Tanzbewegungen, wie z.B.: ta tei teiyum tat tam...
Śṛṅgāra: erotische Gefühlsstimmung, Gefühlszustand (→ Rasa) der Liebe
Sutra: formelhafter Merksatz, auch Lehrbuch in Sutren
Tāla: Rhythmussystem in der indischen Musik
Tamil: drawidische Sprache in Tamil Nadu
Tāṇḍava: kraftvolle, energische, männliche Tanzform, Gegenteil von → Lāsya
Tanjore Quartet: vier Brüder am Hof von Tanjore, die Anfang des 19. Jahrhunderts, das bis heute gültige Bharatanāṭyam-Repertoire schufen
Tantra: magisch-rituelle Praktiken der Vereinigung eines Gottes bzw. seines Anhängers mit seiner → Śakti, auch Bezeichnung einer Textgruppe
Taṭṭimeṭṭu: rhythmischer Tanzschritt
Tattukarhi: Schlaginstrument Bharatanāṭyam-LehrerInnen; bestehend aus einem Holzblock (Tattumane) und Holzstock (Tattukolu)
Telugu: drawidische Sprache in Andhra Pradesh
Thalam: Zimbel
Tillāna: (tam.) Schlusstanz des Bharatanāṭyam-Repertoires
Tīrmānams: Schrittkompositionen verschiedener Adavus mit Schlussakzent
Upanishaden: religiös-philosophische Sanskrit-Schriften, zumeist aus dem 7. Jahrhundert v. Chr.
Uṣā: Göttin der Morgenröte
Vācikābhinaya: theatralische Darstellungsmittel des Singens und Sprechens, die zweite der vier Abhinayas
Vahana: Reittier (der Götter)

Varṇam: (Farbe) Haupttanz im Bharatanāṭyamrepertoire

Veda, Veden (pl.): (heiliges Wissen) Sammlungen religiöser Sanskrit-Texte, die später den Grundstock der Lehrern des Hinduismus bilden. Älteste Teile etwa 1200 v. Chr.

Viṣṇu: Gott der Erhaltung

Vṛtti: darstellerische Verhaltensform

Yajurveda: die dritte der vier heiligen brahmanischen Schriften, Vedas

Yakshagana: klassisches Tanztheater in Karnataka

7.1 Zur Schreibweise und Aussprache der Sanskrit-Wörter

Zusammengestellt mit Hilfe der Bücher: Baldissera/Michaels: *Der indische Tanz*. S. 8;
Michaels: *Der Hinduismus*. S. 13 und Sriram: *Lotosblüten öffnen sich*. S. 232.

- Strich über Vokal bedeutet dessen Länge:
bhūta wie Mut; e und o sind immer lang
- s wird wie sch, wenn mit einem Zusatzzeichen: śāstra wie Schāstra (scharfes sch),
mokṣa wie mokscha (weiches sch)
ohne diakritisches Zeichen immer ein scharfes (dentales) s
- c wird wie englisch ch: cōla wie tschola, cakra wie church
- j wie dsch: jātrā wie Dschungel
- y wie j: yogī wie Jogi, Joghurt
- v wie w: viṣṇu wie Wischnu, Winter
- Punkt unter einem Konsonanten (ṇ, ḍ, ṭ; nicht bei ṁ): Aussprache mit
zurückgebogener Zunge
- Punkt oder Tilde über einem N (ñ, ñ) und Punkt unter einem M (ṁ) kennzeichnen
die dem nachfolgenden Konsonanten angepasste Nasalierung (vgl. eng und
Winkel).
- eine Tilde über einem Vokal (ō) ebenfalls dessen Nasalierung (vgl.: Kassabon).
- Punkt unter einem R (ṛ) wird wie ri gesprochen (mahārṣi wie „Mahārishi“).
- H hinter einem Konsonanten ist ein den Konsonanten deutlich verstärkender
Hauchlaut (vgl. Deutsch „Tee“).

Bibliografie

Anthropologischen Gesellschaft in Wien (Hsg.) *Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien*. Band 129. Redaktion: Angelika Heinrich, Manfred Kremser, Herbert Kritscher. Horn, Wien: Ferdinand Berger & Söhne, 1999.

Ambrose, Kay: *Classical Dances and Costumes of India*. Introduction by Ram Gopal. First published 1950. London: Adam and Charles Black LTD, 1952.

Anand, Mulk Raj: "In Praise of Bharata Natyam". *Bharata Natyam*. Kothari, Sunil. 1. Aufl. 1979. Überarbeitete Auflage 1997. Mumbai: Marg, 2000. S. 16-23.

Baldissera, Fabrizia, Axel Michaels: *Der indische Tanz: Körpersprache in Vollendung*. Köln: DuMont, 1988.

Baldissera, Fabrizia: „Die regionalen Stile des klassischen Tanzes“. *Der indische Tanz: Körpersprache in Vollendung*. von Fabrizia Baldissera und Axel Michaels. Köln: DuMont, 1988. S. 79-171.

Bharucha, Rustom: *Chandrolekha: Woman Dance Resistance*. New Delhi: HarperCollins, 1997.

Bednarik, Christoph: *Bharata Natyam und Eurythmie: ein tanzethnologischer Beitrag zum Thema "Der Gebrauch der Chakren in der Tanzkunst"*. Wien, Univ., Dipl.-Arb., 2002.

Bharata: *The Nāṭya Śāstra of Bharatamuni*. Transl. into Engl. by a board of scholars. Delhi: Sri Satguru Publ., [ca. 1988]. (Rāga Nṛtya series ; 2)

Bowers, Faubion: *The Dance in India*. New York: Columbia University Press. 1953.

Daniélou, Alain: *Bharata Nāṭyam: der klassische Tanz Indiens*. Berlin: Veröffentlichung des Internationalen Instituts für vergleichende Musikstudien und Dokumentation, 1970.

Dhananjayan, V. P.: *Dhananjayan on Indian Classical Dance*. New Delhi: B. R. Rhythms, 2004.

Eshwar, Jayalakshmi: *Bharatanatyam: How to... A Step-by-Step Approach to Learn the Classical Dance Form*. Delhi: B.R. Publishing Corporation, 2002.

Fillitz, Thomas; Andre Gingrich, Gabriele Rasuly-Paleczek (Hsg). *Kultur, Identität und Macht. Ethnologische Beiträge zu einem Dialog der Kulturen der Welt*. Frankfurt: IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993.

Gargi, Balwant: *Theater und Tanz in Indien*. Aus d. Engl. v. Mowgli Litten u. Annemarie Bostroem. Darmstadt: Progress-Verl. Fladung, 1960.

Gaston, Anne-Marie:

- *Bharata Natyam: From Temple to Theatre*. New Delhi: Manohar, 1996.

- *Śiva in Dance, Myth and Iconography*. Delhi [u.a.]: Oxford Univ. Pr., 1982, Reprinted with minor additions: 1985.

Ginn, Victoria: *Geister der Erde: Tanz, Mythos und Ritual von Südasien bis zum Südpazifik*. Vorw. von Keri Hulme. [Ins Dt. übertr. von Alexander Michalowski]. München: Metamorphosis-Verl., 1991.

Govindarajan, Hema: *The Nāṭyaśāstra and Bharata Nāṭya*. New Delhi: Harman, 1992.

International Encyclopedia of Dance: A project of Dance Perspectives. Foundation, Inc. Volume 1. founding Editor Selma Jeanne Cohen. New York: Oxford University Press, 1998.

Kalarani, R.: *Bharatanatyam in Tamilnadu (After A.D. 1200)*. Madurai: J. J. Publications, 2004.

Kasturi, Prema, Chithra Madhavan (Hsg.): *South India Heritage: An Introduction*. Chennai, Mumbai, Bangalore, Hyderabad, New Delhi: East West Books, o. J. (ca. 2007 nach Vorwort)

Kersenboom-Story, Saskia C.: *Nityasumanṅalī: Devadasi Tradition in South India*. Delhi: Motilal Banarsidass, 1987.

Khokar, Ashish Mohan:

- *Bharatanatyam*. New Delhi: Rupa & Co, 2002.

- *Folk Dance: Tribal, Ritual & Martial Forms*. New Delhi: Rupa & Co, 2003.

Kothari, Sunil: *Bharata Natyam*. 1. Aufl. 1979. Revised Edition 1997. Reprinted. Mumbai: Marg, 2000.

Lusti-Narasimhan, Manjula: *Bharatanāṭyam*. New Delhi: Bookwise, 2002.

Marglin, Frédérique Apffel: *Wives of the god-king: the rituals of the Devadasis of Puri*. Delhi [u.a.]: Oxford Univ. Pr., 1989.

Michaels, Axel: *Der Hinduismus: Geschichte und Gegenwart*. München: Beck, 1998.

Nandikesvara: *Abhinayadarpanam: A manual of gesture and posture used in ancient Indian dance and drama*. Edited and translated by Manomohan Ghosh. 6. Aufl. Kalkutta: Manisha, 1007.

Narayan, Shovana: *Indian Classical Dances*. New Delhi: New Dawn Press (An Imprint of Sterling Publishers), 2005 Reprint: 2007.

Neuber, Erika:

- „Bharatanatyam – der klassisch indische Tanz im Spannungsfeld sozialen Wandels“.

Mitteilungen der Anthropologischen Gesellschaft in Wien, Band 129. Herausgegeben von der Anthropologischen Gesellschaft in Wien. Redaktion: Angelika Heinrich, Manfred Kremser, Herbert Kritscher. Horn, Wien: Ferdinand Berger & Söhne, 1999. S. 159-173.

- „Bharatanatyam heute: Ergebnis einer Rekodierung oder kontinuierliche Tanztradition?: Ein Diskussionsbeitrag“. *Kultur, Identität und Macht. Ethnologische Beiträge zu einem Dialog der Kulturen der Welt*. Thomas Fillitz, Andre Gingrich, Gabriele Rasuly-Paleczek (Hg). Frankfurt: IKO-Verlag für Interkulturelle Kommunikation, 1993. S. 231-240.
 - „Bharatanatyam in Österreich. Kulturelle Beziehungen durch klassischen indischen Tanz“. *Theater. Begegnung. Integration?* (Hrsg.) Monika Wagner; Susanne Schwinghammer; Michael Hüttler. Schriftenreihe der Gesellschaft für TheaterEthnologie; 2. Frankfurt am Main: IKO - Verl. für Interkulturelle Kommunikation, 2003. S. 111-122.
 - „Bharatanatyam in Wien. Gedanken zur sozio-kulturellen Situation der indischen Tanzszene in der Bundeshauptstadt“. *Literatur und Migration – Indien*. (Hrsg.) Niederle, Helmuth A. Österreichische Gesellschaft für Literatur. Migranten aus Südasien und der westliche Kontext; [... Referate des Symposions "Gewaltlosigkeit ist ein Zustand der Vollkommenheit". Eine Veranstaltung der Österreichischen Gesellschaft für Literatur. Wien, 5. - 8. November 2001]. Wien: Lehner, 2007. S. 208-326.
- Niederle, Helmuth A. (Hsg.): *Literatur und Migration – Indien: Migranten aus Südasien und der westliche Kontext*. (Referate des Symposions "Gewaltlosigkeit ist ein Zustand der Vollkommenheit". Eine Veranstaltung der Österreichischen Gesellschaft für Literatur. Wien, 5. - 8. November 2001). Wien: Lehner, 2007.
- O'Shea, Janet: *Home in the World: Bharata Natyam on the Global Stage*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press., 2007.
- Pathak, Anamika: *Indian Costumes*. New Delhi: Roli Book, 2006.
- Rao, Krishna U.S.: *A Dictionary of Bharata Natya*. Reprinted, first published 1980. Chennai: Orient Longman, 2004.
- Rao, Krishna; Chandrabhaga Devi: *A Panorama of Indian Dances*. Rāga Nṛtya Series No. 6. Delhi: Sri Satguru Publications, 1993.

Rebling, Eberhard: *Die Tanzkunst Indiens*. Berlin: Henschelverlag Kunst u. Gesellschaft, 1981.

Rukmini Devi: "Spiritual Background" *Bharata Natyam*. Kothari, Sunil. 1. Aufl. 1979. Überarbeitete Auflage 1997. Mumbai: Marg, 2000. S. 24-27.

Saber-Zaimian, Angela-Petra: *Bharatanatyam - der klassische indische Tanz als religiös-philosophisches Phänomen*. Wien: Univ., Diss., 2002.

Samson, Leela: *Der klassische indische Tanz: Bharata Natyam, Manipuri, Kathak, Odissi, Kathakali*. Fotos Avinash Pasricha. [Originaltitel: Rhythm in Joy. Aus dem Engl. übertr. von Rolf Hannes]. Stuttgart, Bonn: BurgVerlag, 1987.

Sarabhai, Mrinalini: *Understanding Bharata Natyam*. 8. ed. Ahmedabad: A Darpana publication, 2005.

Sarada S.: *Kalakshetra – Rukmini Devi*. Madras: Kala Mandir Trust, 1985.

Schwinghammer Susanne: „Natya Mandir Schule und Dance Company. Interview mit Radha Anjali“. *Theater. Begegnung. Integration?* (Hrsg.) Monika Wagner; Susanne Schwinghammer; Michael Hüttler. Schriftenreihe der Gesellschaft für TheaterEthnologie; 2. Frankfurt am Main: IKO - Verl. für Interkulturelle Kommunikation, 2003. S. 243-255.

Seshadri, A. K.: *Sri Brihadisvara – The Great Temple of Thanjavur*. Vellore: Nile Books, 1998.

Singh, Shanta Serbjeet (Hrsg.): *Indian Dance: The Ultimate Metaphor*. New Delhi: Bookwise, 2000.

Sriram, Angelika: *Lotosblüten öffnen sich: Indischer Tempeltanz - ein Weg zur Selbstentfaltung*. München: Kösel, 1989.

Suresh, Vidya Bhavani:

- *A Comprehensive Dictionary of Bharatanatyam*. Volume 23. 2004.
- *Abhinaya in Bharatanatyam*. Volume 13. 2002.
- *What is Bharatanatyam?* Volume 11. 2002. Reprint 2004.
- *What is Carnatic Music?* Volume 10. 2002. Reprint 2003.
- *What is Kathak?* Volume 20. 2004.
- *What is Kathakali?* Volume 17. 2003.
- *What is Odissi?* Volume 19. 2004.

Demystifying Fine Arts. Chennai: A Skanda Publication.

Szirmay, Vera-Viktoria: *Die Konvergenz von Gemütsbewegung und Kunstgenuss: eine Studie über die Relevanz der Theorie von Bhāva und Rasa innerhalb der indischen Theaterästhetik*. Wien: Univ., Dipl.-Arb., 1999.

Szirmay, Vera-Viktoria: *Entwicklung und Analyse des klassischen ostindischen Tempeltanzes Odissi: eine Studie über formale Verwandtschaften von figuralen Gebilden und geometrisierenden Ordnungsschemata im Rahmen der Tempeltanztradition Orissas*. Wien: Univ., Diss., 2004.

The Dance in India. New Delhi. The Tourist Division Ministry of Transport and Communications, Government of India. 1958 (Phālguna 1879).

Vaidyanathan, Saroja: *Bharatanatyam: An In-depth Study*. New Delhi: Ganesa Natyalaya, 1996.

Vātsyāyana: *Kāmasūtra*. Aus dem Sanskrit ins Englische übersetzt und kommentiert von Wendy Doniger und Sudhir Kakar. (Orig: *Kāmasūtra*. Oxford: Oxford University Press, 2002.) Ins Deutsche von Robin Cackett. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch, 2006.

Wagner, Monika; Susanne Schwinghammer, Michael Hüttler (Hsg.): *Theater. Begegnung. Integration?* Schriftenreihe der Gesellschaft für TheaterEthnologie; 2. Frankfurt am Main: IKO - Verl. für Interkulturelle Kommunikation, 2003.

Wallensteiner, Eva: *Begehrt und verstossen: Rolle und Status der Tänzerinnen von Puruliya, Indien*. Wien: Univ., Diss., 2001.

Wallensteiner, Eva: *Traditionelles Theater im modernen Indien: eine Untersuchung des Chhautanztheaters von Purulia*. Wien: Univ., Dipl.-Arb., 1993.

Waskönig, Doris: *Ich tanze für die Götter: klassischer Tanz in Indien*. Fotos: Doris Waskönig. Text: Felix Görner. Bad Zwischenahn: Zwischenahner Autorenverl., 1992.

Zeitschriften:

Geo Special: Indiens Süden & Sri Lanka. Nr. 5 Okt/Nov 2004. Hamburg.

Nāṭya Mandir News – Zeitschrift für indische Tanzkultur in Österreich. Nāṭya Mandir Verein zur Förderung und Verbreitung der indischen Tanzkunst.

- Ausgabe Nr. 11, Herbst 1995. (Schwerpunkt dieser Ausgabe: Das Bharatanatyam Tanzkostüm und Schmuck)

- Sutra 1 (Neuaufgabe von Nr. 17, 1997, 3. Auflage von Sutra 1/2000). Texte von Radha Anjali

Videos:

Bharatanatyam. Classical dances of India. New Delhi: Indian Council for Cultural Relations, [o. J.]. Videokassette (VHS-Pal, ca. 60 Min.)

Kuchipudi. Classical dances of India. New Delhi: Indian Council for Cultural Relations, [o. J.]. Videokassette (VHS-Pal, ca. 60 Min.)

DVD:

Navasandhi Kauthuvam in Bharatanatyam. Performed under the direction of Prof. Sudharani Raghupathy. Co-ordination and Direction: S. Muthukumar. Produced by Super

Audio (Madras) PVT LTD. Choreography by The Tanjore Quartette. Chennai: P &C, 2006.

Internetseiten:

http://de.encyclopedia.msn.com/encyclopedia_761569388/Uday_Shankar.html (Zugriff 14. Nov 2008.)

http://www.kalakshetra.in/history_5.html. Kalakshetra Foundation, Thiruvannamipur, Chennai (Zugriff: 13. Nov 2008).

Jayanti, Mallika: "Talam structure". August 2008. Narthaki.

<http://www.narthaki.com/info/articles/art232.html> (Zugriff: 28. Nov. 2008).

Michaels, Axel: „Der Hinduismus.“ Google Buchsuche. (Voransicht des Buches „Der Hinduismus: Geschichte und Gegenwart“ von Axel Michaels. C.H.Beck, 2006.)

<http://books.google.at/books?id=zzUBiQdToZUC&printsec=frontcover#PPP1,M1> (Zugriff: 5. März 2009)

N. Pattabhi Raman: "What is Bharatanatyam?". Sept 2001. Narthaki.

<http://www.narthaki.com/info/articles/article35.html> (Zugriff: 28. Nov. 2008).

Szirmay, Vera-Viktoria: „Odissi – klassische indische Tanzkunst“ www.odissi.at (Zugriff: 12. Sept 08)

www.natyamandir.at. Natya Mandir Verein zur Förderung der indischen Tanzkunst. Radha Anjali (Zugriff: 12. Sept 08)

Skripten:

Narayan, Shovana: *Classical Dance and Theatre of India - Past and Present*. Wien: SS 2008.

Neuber, Erika: *Klassischer indischer Tanz: Vom postkolonialen Politikum zum interkulturellen Übungsbetrieb*. Wien: WS 2008/09.

- Handout: Bharatanatyam
- Handout: Devadasis
- Handout: Revival und Kritik

Bildnachweis:

Abb. 1: "The Dancing Girl" Artefakt in Mohenjo Daro gefunden.

<http://www.newworldencyclopedia.org/entry/Mohenjo-daro> (Zugriff 25.1.2009)

Abb. 2: "Natarāja-Bronzestatue". Lusti-Narasimhan, Manjula: *Bharatanāṭyam*. New Delhi: Bookwise, 2002. S 42.

Abb. 3: „Grundpositionen im Bharatanāṭyam“.

www.indiadance.com.ua/theoryofdance11.htm (Zugriff: 29. Mär. 2009)

Abb. 4-6: „Karaṇas am Natarāja Temple in Chidambaram“. Lusti-Narasimhan, Manjula: *Bharatanāṭyam*. New Delhi: Bookwise, 2002. Abb. 4: S. 21. Abb. 5: S. 142. Abb. 6: S. 37.

Lebenslauf

Anna-Miriam Jusse1

August 1982 in Vorarlberg geboren.

Seit WS 2002 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft an der Universität Wien.

Zahlreiche Regie- und Kostümassistenzen und Umsetzung eigener Kostümbilder am Theater, u. a. Theater Spielraum, Wien. Seit 2004 im Sommer in der Kostümabteilung der Bregenzer Festspiele.

Wissenschaftliche Auseinandersetzung und praktisches Erlernen von historischen Theatertänzen (europ.), Bollywood Dance und seit März 2007 Bharatanāṭyam mit Tanzunterricht bei Radha Anjali.

Februar 2008 einmonatiger Aufenthalt in Tamil Nadu/Südindien mit dem entwicklungspolitischen Bildungsnetzwerk Enchada.