Anhang 10: Inszenierung im Tanz

Die Inszenierung[267] eines Werks in einer Bharata-Natyam-Interpretation folgt dem «Setting» kultureller Performance, wie sie BRÜCKNER und SCHÖMBUCHER beschreiben:

> «Each cultural performance is set apart from day-to-day social life by time and space. [...] Several persons – organizers, participants, performers, and audience – are involved in each performance.»[268]

Im Gegensatz zu ihren Spezifikationen von ritueller und theatralischer Performance müssen in der tänzerischen Performance auch der kreative Prozess, die ästhetischen Faktoren und die physischen und psychischen Voraussetzungen der Performer berücksichtigt werden:

> «Der Choreograph muss zu gleicher Zeit Maler, Dichter und Historiker sein. Körper und Geist sind frei, einzig die Schwerkraft gebietet ihnen. Musik muss malen und sprechen können. Ist sie stumm, so kann man ihr nicht nachsprechen. Damit der Tanz erhaben werde, ist es unabdingbar, dass die Tänzer ihre Zeit und ihre Studien zwischen Geist und Körper teilen. Leider gibt man alles dem letzteren, wie man dem ersteren alles verweigert. Völlig stumm, müssen die Tänzer dennoch sprechen. Selbstredend ist die Technik nötig. Sie darf aber weder als ausschliesslich, noch als überwiegend wichtig angesehen werden. Sie steht an zweiter Stelle. An erster Stelle steht der Ausdruck. Der Gegenstand muss klar und verständlich sein. [...] Es muss eine Übereinstimmung zwischen dem Tanzdrama, dem Bühnenbild, dem Kostüm und der Musik bestehen.»[269]

Diese Beschreibung der Grundsätze des Balletts stammen von Jean-Georges Noverre (1727 – 1810), dem grossen westlichen Tanz-Reformisten.[270] Die Grundsätze können aber, trotz ihres westlichen Kontextes, oder vielleicht gerade wegen des westlichen Einflusses auf die indische Tanz-Performance, uneingeschränkt für die Bharata-Natyam-Inszenierung übernommen werden.

Da eine Aufführung neben der planbaren und intentionalen Inszenierung massgeblich aus den Wechselwirkungen zwischen Akteuren und Wahrnehmenden entsteht, muss zwischen der vorbereiteten Inszenierung und der eigentlichen Performance unterschieden werden.[271] Die Performance einer Inszenierung ist im Gegensatz zu ihrer Planung geprägt von der Interaktion zweier Gruppen von Personen, die gleichzeitig dieselbe Situation aus zwei unter-

---

[267] Ich verwende den Begriff der «Inszenierung» gemäss der Definition der modernen Theaterwissenschaft, wie sie BALME (2014:88) und FISCHER-LICHTE (2013d:152ff.) beschreiben. Inszenierung im Kontext dieser Arbeit meint «das theatrale Kunstwerk, oder semiotisch gesprochen, eine Struktur ästhetisch organisierter Zeichen. Gegenstand der Analyse ist vorrangig das ästhetische Produkt, d.h. eine besondere, intentionale Organisation von Zeichen und Zeichensystemen.», BALME (ebd.).
[268] BRÜCKNER & SCHÖMBUCHER (2004:243f.)
[269] Zit. in LIECHTENHAN (2000:63), übers. von G. E. Lessing (ohne Nachweis). Für eine vollständige Übersetzung der Briefe Noverre's s. NOVERRE (2010).
[270] Noverre choreographierte auch Inszenierungen mit orientalistischem Einfluss, s. WARREN (2006:98f.).
[271] FISCHER-LICHTE (2013b:18)

schiedlichen Perspektiven erleben und abwechslungsweise als Akteure und Wahrnehmende agieren:[272]

> «Theater heisst: eine von Akteuren und Zuschauern gemeinsam verbrachte und gemeinsam verbrauchte Lebenszeit in der gemeinsam geatmeten Luft jenes Raums, in dem das Theaterspielen und das Zuschauen vor sich gehen.»[273]

Im Folgenden wird daher zwischen der Planung der Inszenierung, der Realisation der Inszenierung aus der Perspektive des Performers und der Realisation der Inszenierung aus der Perspektive des Zuschauers unterschieden. Die Planung der Inszenierung geht auf den kreativen und organisatorischen Aspekt der Performance ein. Hier kommt die Semiotik der Performance[274] zum Tragen, das Zusammenspiel der verschiedenen Zeichensysteme (Kostüm, Beleuchtung etc.), die sich im Inszenierungsprozess vereinigen und eine Bedeutung transportieren.[275] Die Ausführungen zur Realisierung der Inszenierung und deren Wahrnehmung durch den Zuschauer berührt alle vier Aspekte der Aufführung, wie sie FISCHER-LICHTE auslegt.[276] In der Darstellung zur Realisierung der Inszenierung durch den Zuschauer soll versucht werden, verschiedene Aspekte der Interaktion[277] zwischen Performer und Rezipient aufzuzeigen:

> «Was immer die Akteure tun, hat Auswirkungen auf die Zuschauer und was immer die Zuschauer tun, hat Auswirkungen auf die Akteure und die anderen Zuschauer. In diesem Sinne entsteht die Aufführung immer erst in ihrem Verlauf. Sie erzeugt sich sozusagen selbst aus den Interaktionen zwischen Akteuren und Zuschauern. Daher ist ihr Ablauf auch nicht vollständig planbar und vorhersagbar.»[278]

---

[272] FISCHER-LICHTE (2013b:15f.)
[273] HANS-THIES LEHMANN, zit. in MANGOLD (2010:10)
[274] S. MANGOLD (2010:15) und FISCHER-LICHTE (2013e:323f.).
[275] Die Zeichensysteme der Gestik, Musik usw. werden aufgrund ihrer Bezüge zur übergeordneten Theorie der jeweiligen Disziplin in separaten Teilen behandelt, s. o. in Kapitel 3.
[276] Die vier Aspekte zur Bestimmung des Aufführungbegriffs sind Medialität, Materialität, Semiotizität und Ästhetizität, s. FISCHER-LICHTE (2013b:17ff.). Ausführlicher dazu s. o. unter «Einleitung».
[277] Ausführlicher zum Begriff der Interaktion im Kontext der Theaterwissenschaft s. WILLMAR (2013:160ff.).
[278] FISCHER-LICHTE (2013b:17)

1. Planung und Organisation der Inszenierung

1.1. Festlegung einer bestimmten Textinterpretation bei Liedern

Die Auswahl der Text- und evtl. auch der Musik-Grundlage der Choreographie kann auf drei Arten erfolgen.

1. Das Lied wurde in der bestehenden Tanz-Tradition, in welcher man steht, bereits als Tanz choreographiert und ist somit als Gesamtwerk in der sekundären Tradition überliefert. Es ist grundsätzlich möglich, Einfluss auf die Version des Textes, die musikalische Interpretation oder die Choreographie zu nehmen, z.B. im Falle einer fehlerhaften Überlieferung im Text. Diesbezüglich erfolgte Veränderungen in der Textversion können dementsprechenden Einfluss auf die musikalische Interpretation oder die Choreographie haben, die entsprechend angepasst werden muss. Dies wäre der Fall, wenn die inhaltliche Bedeutung durch die Textkorrektur so stark verändert würde, dass die Stimmung, die der festgelegte *rāga* wiedergibt, nicht mehr mit der Stimmung des Inhalts übereinstimmt. Der Tanz muss in jeden Fall im Endprodukt wieder ein stimmiges Gesamtwerk bilden.

2. Das Lied ist in einer für den Tanz verwendbaren Musik-Tradition überliefert. In diesem Fall steht die Version der Text-Interpretation fest, da sie mit dem Lied überliefert wurde. Die Choreographie erfolgt auf der Basis dieser Version. Die musikalische Interpretation kann, wenn nötig, in der Wahl eines anderen *rāga* angepasst werden. Änderungen im Text werden wie in 1. beschrieben gehandhabt. Zusätzlich zu den in 1. beschriebenen Textänderungen können in diesem Fall noch Textstellen gestrichen werden, die für die Choreographie im Tanz als nicht geeignet angesehen werden. Falls das Lied bereits mit zensierten Textstellen überliefert wurde, kann die Wiederaufnahme dieser Textstellen ebenfalls diskutiert werden.

3. Für den zu choreographierenden Tanz wird nur eine Textgrundlage ausgewählt. Hier entscheidet man willkürlich und frei, welche Version eines Textes und welche musikalische Interpretation man übernehmen möchte. Es gibt in diesem Fall keinerlei Grenzen oder Beschränkungen, wie Text und Musik ausgewählt werden sollten. Diese Möglichkeit bedingt jedoch die Fähigkeit des Choreographen, aus Text und Musik eine für die Choreographie verwendbare Komposition zu gestalten.

1.2. Choreographie

Choreographie bezeichnet im Allgemeinen sowohl ein System zur Festhaltung von Bewegung als auch der gestaltende Prozess der Komposition von Tanzsprache.[279] Da das Bharata Natyam keine systematisch normierte Tanznotation kennt, bezieht sich der Begriff im vorliegenden Kontext stets auf den gestalterischen Prozess. Der Choreograph übernimmt

[279] S. BRANDSTETTER (2013:54).

«eine genuin auktoriale Funktion, indem er den sprachlich-musikalischen gestalteten Handlungsablauf in Körperzeichen» überträgt, einem sogenannten «Körpertext».[280] Die Choreographie als neues Werk bildet den Mittelpunkt dieses Prozesses.[281] Eine Choreographie erfolgt je nach Künstler sehr individuell und spontan. Die meisten Choreographen entwickeln mit der Zeit und der Erfahrung einen erkennbaren Stil. Es gibt aber einige erkennbare Punkte, die dem Prozess der Choreographie einen strukturellen Rahmen geben:

Nach der Festlegung der Textversion und der musikalischen Umsetzung, muss entschieden werden, welche Form der Tanz haben soll. Im Bharata Natyam sind unterschiedliche choreographische Gefässe[282] gegeben, welche Strukturen zur Organisation und Komposition von Werksinterpretationen bieten. Entspricht das ausgewählte Lied bereits einem für den Tanz spezifisch komponierten Stück, ist die choreographische Struktur durch die Form und Gliederung der Komposition bereits gegeben. Wurde ein Lied oder Text ausserhalb der Tradition der Tanzmusik ausgewählt, kann deren Gliederung und Struktur in der Choreographie flexibel interpretiert werden, solange die Stringenz der Lied-Komposition nicht gefährdet ist.

Die Choreographie des Erzähltanzes (*nṛtya*) ist durch den ausgewählten Text und dessen Inhalt bereits gegeben. In den meisten Fällen hat der Choreograph kreativen Freiraum in der Imagination des Settings bzw. der Szene, in welchem die Handlung des Textes spielt oder eingebettet werden kann. Allgemein gilt es eine «als-ob»-Situation nachzuahmen[283] anhand der üblichen Konventionen und Körpersprache der Tanztechnik. Die Rolle[284] und die daraus entstehenden Handlungen der Tänzerin sollten sich dem Zuschauer aus einer nachvollziehbaren Semantik ihres Tanzes in Kombination mit dem zugrundeliegenden Text erschliessen. Die Kunst der Choreographie liegt hierbei die Balance zwischen Originalität, Virtuosität, Erkennbarkeit und Wirkkraft des Dargestellten zu halten. Der Textinhalt des Liedes wird für den schauspielerischen Teil unverändert übernommen und in die Tanzsprache des Bharata Natyam übersetzt. Dabei hält man sich an die Form und Gliederung des Liedes. Flexibilität herrscht in der Anzahl Wiederholungen einer Zeile oder einer ganzen Strophe und in interpretativen Ergänzungen. Die Fülle an Möglichkeiten, den Inhalt darzustellen, ist quasi unerschöpflich. Die Wiederholungen können genutzt werden, um immer wieder dasselbe anders darzustellen, oder um für ein erleichtertes Verständnis dasselbe immer wieder

[280] BALME (2014:114)
[281] BALME (2014:115)
[282] Zur Lehre und Repertoire im Bharata Natyam s. Anhang 6.
[283] S. MANGOLD (2014:10).
[284] Das Verständnis einer Rolle im Bharata-Natyam-Schauspiel ist klar von jener des Personen-Theaters zu unterscheiden, s. HASS (2013:300ff.) und KREUDER (2013:308). Bharata Natyam ist ein Solo-Tanz-Stil, was bedingt, dass die Bharata-Natyam-Tänzerin innerhalb einer in sich geschlossenen Handlung mehrere Rollen ausführen kann und muss. Die häufigsten Wechsel finden dabei zwischen allgemeiner Narration und der Rolle der *nāyakī*, der Hauptfigur, statt. Aufgrund der fehlenden indirekten Rede in den indischen Sprachen verkörpert die Tänzerin jede handelnde Figur selbst und schlüpft für diesen Moment in die Rolle derselben. Dies bedingt die Fähigkeit, einen augenblicklichen Identitätswechsel vornehmen zu können, der nur mittels den verwendbaren Zeichen-systemen von Mimik, Gestik und Haltung zu realisieren ist. Insofern gleicht dieses Rollenverständnis der Trennung von inneren und äusseren Spielanlässen, wie sie Stanislavskij formuliert hat, s. HASS (2013:305).

zu wiederholen. Bei Texten, die inhaltlich eine umfassende Assoziation zulassen, z.B. Anspielungen auf mythologische Begebenheiten, auf den Schauplatz des Geschehens oder zur Beziehung vorkommender Personen, werden *sañcāri* eingebaut. *Sañcāri* sind textfreie, interpretative Episoden, die nur instrumental begleitet werden und daher alleine aufgrund ihrer tänzerischen Darstellung verstanden werden müssen. Für *sañcāri* werden in der Regel gut erkennbare Themen ausgewählt, z.B. mythologische Episoden oder Szenen zwischen Mutter und Kind, die der Zuschauer im Kontext des Liedes schnell und gut erkennen und verstehen kann.

Der nächste Schritt betrifft die tänzerische Ausschmückung bzw. Erweiterung der textlichen Grundlage. Wird der Tanz mit Schrittkompositionen (*nṛtta*) ergänzt, werden diese entsprechend dem vorgegebenen Rhythmuszyklus (*tāla*) choreographiert und an der entsprechenden Stelle eingefügt. Eine grundsätzliche Entscheidung ist zu treffen, ob diese *nṛtta*-Kompositionen zu Rhythmussilben oder zu gesungenen Noten getanzt werden sollen. Rhythmussilben (*soḷḷu-kuṭṭu*) bedingen die Kenntnis der entsprechenden Rhythmussprache und die Fähigkeit, eine Kombination zu kreieren, welche mit dem metrischen Muster der *nṛtta*-Komposition übereinstimmt. Der kunstfertigen Kombination von speziellen Silben sind (ausser in mathematischen Belangen) keine Grenzen gesetzt. Werden die Schrittkombinationen zu gesungenen Noten getanzt, muss eine Melodie im entsprechenden *rāga* komponiert werden, sofern nicht bereits eine solche existiert. Die Komposition einer solchen Melodie muss bezüglich Rhythmus, Tempo, Länge und Melodie-Phrasierung genau in die Struktur des Tanzes hineinpassen. Für die beschriebenen Aufgaben sind unter Umständen und je nach Erfahrungswert der Künstler neben dem Tanz-Choreographen Instrumental- und Perkussionsmusiker als Unterstützung erforderlich.

1.3. Auswahl der Performer

Die Auswahl der Performer ist in erster Linie vom Können derselben abhängig. In zweiter Linie ist sie von der Vision der Choreographin und der Art der Choreographie abhängig. Ist es

- eine Solo-Choreographie, die im Fall von mehreren Tänzerinnen als Gruppen-Einheits-Choreographie getanzt werden kann
- eine Gruppen-Choreographie, in welcher alle eine einheitliche Choreographie tanzen, die aber eine bestimmte Anzahl von Tänzerinnen und/oder eine bestimmte Formation erfordert
- eine Gruppen-Choreographie in der Art eines Tanztheaters, in welcher es individuelle Choreographie-Teile gibt, die verteilt werden müssen

Auch das Geschlecht, die Körpergrösse und die Erfahrung der Tänzerinnen können eine Rolle bei der Auswahl spielen. Die Gruppierung mehrerer Tänzerinnen muss auch dem sozialen Faktor genüge tragen, und schwierige Konstellationen sind insofern zur Kenntnis zu nehmen, als dass sie ein Risikofaktor für die Realisation der Inszenierung sein können (s. u.).

1.4. Ablauf der Inszenierung

Zum geplanten Ablauf einer Inszenierung gehören die Dauer der Aufführung, Pausen, die Abfolge der Akteure und die Dramaturgie des Handlungsablaufs.[285] Die Reihenfolge und die Auswahl der präsentierten Tänze ist davon abhängig, ob die Aufführung einem bestimmten Thema oder Rahmen unterliegt, oder ob sie dem traditionellen Protokoll folgt.[286] Grundsätzlich müssen in jedem Fall die Tänze so gegliedert werden, dass eine Eröffnung, ein Höhepunkt und ein Abschluss erkennbar sind. Da es im Bharata Natyam sowohl einen emotional-schauspielerischen als auch einen virtuos-dynamischen Höhepunkt geben kann, sind auch zwei Höhepunkte in einer Vorstellung möglich. Der Höhepunkt wird in der Regel in der Mitte des Programms, je nachdem vor einer evtl. Pause, platziert. Ein zweiter Höhepunkt kann vor dem Abschluss angesetzt werden. Haben die einzelnen Tänze einen übergeordneten Bezug zueinander, z.B. Tänze über verschiedene Episoden aus der Kṛṣṇa-Mythologie, werden sie entsprechend in eine Reihenfolge gesetzt. Folgt die Vorstellung einem übergeordneten Thema, muss in der Reihenfolge der Tänze auch eine entsprechende Logik zur Anwendung kommen. Bestimmte Reihenfolgen sind bereits von der Tradition vorgegeben, wie z.B. die *aṣṭanāyikā*[287].

1.5. Szenographie

Die Szenographie schliesst jegliche visuelle Gestaltung der Bühne ein. Dazu gehört der Einsatz von multimedialen Effekten und die Verwendung von Requisiten.[288] Der Gebrauch von Hilfsmitteln, Requisiten und technischen Effekten ist stark vom individuellen Geschmack der Inszenierenden abhängig. Hierbei gibt es Traditionalisten, Minimalisten, Experimentierfreudige, Avantgardisten, Fusion-Liebhaber und solche, die den Mainstream-Geschmack treffen wollen. Das Bharata Natyam ist von Natur aus ein Tanz, der ohne Requisiten und Effekte auskommen kann. Berühmte Tanzinszenierungen, wie jene der Kalakshetra-Schule, haben die Verwendung von Requisiten und Verkleidungen in Bharata-Natyam-Tanztheatern salonfähig gemacht. Die Verwendung von physischen Objekten in der tänzerischen Handlung erweist sich jedoch als problematisch, da die Tanztechnik nicht auf diese Bewegungsabläufe ausgerichtet ist. Aus diesem Grund nehmen Licht- und Ton-Effekte vermehrt eine dramaturgische Rolle ein, da sie nur einen minimalen invasiven Charakter haben und trotzdem die Vorstellungskraft des Zuschauers um ein Vielfaches verstärken können. Auch Ne-

---

[285] S. FISCHER-LICHTE (2013b:19).
[286] Zum traditionellen Ablauf eines Tanz-Repertoires s. Anhang 6.
[287] *Aṣṭanāyikā* ist ein kollektiver Begriff für die acht Zustände, in welchen sich eine Frau in Bezug zu ihrem Angebeteten befinden kann. Diese Zustände werden im NŚ 24.210-11 erstmals behandelt. Verschiedene spätere Sanskrit-Werke nehmen dieses Thema wieder auf.
[288] So werden auch Elemente der Raumgestaltung und der Kostümierung zur Szenographie gezählt. Es ist nicht möglich, die Elemente der Szenographie an einer Stelle zu behandeln, da sie sich teilweise nicht von der Raumgestaltung trennen lassen, s. BALME (2013:347). Die genannten Komponenten werden daher an anderer Stelle aufgeführt, s. u. unter «Auswahl des Aufführungsortes» und «Auswahl der in der Inszenierung wahrnehmbaren Objekte (Dinge)».

belmaschinen, Projektionen und zusätzliche Geräusche (Regen etc.) kommen je nach Inszenierung zum Einsatz.[289] Ein weiterer Grund für den Einsatz der Technik als Teil der Inszenierungskomposition liegt im Fortschritt, welchen die Theatertechnik auf dem Gebiet der Ton- und Lichttechnik in den letzten Jahrzehnten erzielt hat.[290] Der Einsatz von ausgefeilten technischen Effekten ist jedoch stark von der Finanzkraft der Ausführenden und der technischen Ausstattung am Auftrittsort abhängig. Die Ausführung benötigt ausserdem eine zusätzliche Person, die die Effekte zum richtigen Zeitpunkt ausführt. Diese Person muss immer dieselbe sein, denn sie muss die Choreographien kennen und muss auch an den Proben teilnehmen. Der Einsatz von Effekten in Bharata-Natyam-Aufführungen ist daher nur in grösseren Produktionen beobachtbar.

Lichteffekte sind vor allem sinnvoll, um die Stimmung durch das zu- oder abnehmen von Helligkeit zu unterstützen, emotionale Situationen farblich zu verstärken (Gefahr mit Rot, Romantik mit Orange, Mystik mit Blau etc.) oder um durch kurze Lichtblitze die Dramatik zu erhöhen. Lichtschablonen, die Umrisse von Monden, Bergen etc. auf den Bühnenhintergrund projizieren, ersetzen das Bühnenbild und helfen dem Zuschauer, sich in der Handlung zurechtzufinden. Durch gezielte Scheinwerferkegel können Soli von Tänzerinnen stimmungsvoll in Szene gesetzt werden. Auch dynamische Tanzeinlagen, die keine schauspielerischen Elemente enthalten, können durch entsprechende Farben und Helligkeiten unterstützt werden.

Ton-Effekte sind komplexer, denn sie müssen sich je nach Inszenierung auf ein Musik-Ensemble abstimmen lassen. Im Vorfeld aufgenommene Musikaufnahmen von einem elektronischen Abspielgerät können im Tonstudio mit Ton-Effekten arrangiert werden. Solche Arrangements sind sehr beliebt in modernen Inszenierungen, da sie eine grosse Palette an Möglichkeiten bieten. Die Wahl solcher Effekte ist abhängig von den technischen Möglichkeiten, die der Choreographin zugänglich sind, und den musikalischen sowie technischen Experten, die diese Arrangements zusammenstellen.

1.6. Länge der Inszenierung

Die Länge der Inszenierung hat nachhaltigen Einfluss auf ihre Wirkkraft im Publikum. Eine ungünstige Länge von Teilstücken oder der gesamten Inszenierung kann bewirken, dass die Kommunikation mit dem Zuschauer mangels Aufmerksamkeit abbricht. Die Länge der Inszenierung ist hauptsächlich abhängig von der Struktur und Gliederung der Choreographie der einzelnen Tänze und der Gestaltung der gesamten Inszenierung.[291] Zusätzlich zur Tanz-Choreographie können musikalische Arrangements, z.B. Intro- oder Abgangteile, die Länge beeinflussen. Bei Live-Musik besteht die Tendenz, dass die dargebrachten Tänze je nach Tempo der Musik sich in der Länge verändern können. Die Länge einer Inszenierung

[289] Der überladene Einsatz von multimedialen Effekten im Bharata Natyam zeigt sich in Produktionen wie Lata Padas «Revealed by Fire», s. https://www.youtube.com/watch?v=_nkEWZvx7cw – Zuletzt geprüft am 5.7.2016, in welcher sich die Performance in den Licht-Effekten verliert.
[290] S. TKACZYK (2013:331).
[291] S. o.

muss daher sowohl im Prozess der Choreographie, als auch in der Zusammenstellung des zusammenhängenden Bühnenprogramms beachtet werden. Die Länge der Inszenierung wird in den Proben getestet und in den abschliessenden Haupt- und Generalproben in Echtzeit gestoppt.[292] Zur zeitlichen Planung gehört auch die Entscheidung, ob eine Pause durchgeführt wird und wie lange die Aufführung dauern darf, bzw. wann sie beendet sein sollte.

1.7. Musikalische Begleitung[293]

Die musikalische Begleitung bei Bharata-Natyam-Inszenierungen ist traditionellerweise live. Im Vorfeld arrangierte Musik aus dem Tonstudio ist mittlerweile ebenso beliebt, da sie mehr technische Möglichkeiten zulässt[294] und kostengünstiger sein kann. Bei der Wahl eines Live-Ensembles gilt es, die Anzahl Sänger oder Sängerinnen (je nach *naṭṭuvāṅgam*-Fähigkeiten[295]) und das Geschlecht festzulegen. Viele Tänzerinnen arbeiten oft mit denselben Sängerinnen oder Sängern zusammen, da diese gut auf die Charaktereigenschaften der Choreographien und die Tänzerinnen abgestimmt sind.

Die Instrumentalisten sind in der Anzahl unbeschränkt und ihre Auswahl orientiert sich meistens am Budget.[296] Die Auswahl der Instrumente oder der Begleitmusiker kann vom Sänger oder der Sängerin mitbestimmt werden.[297] Die Wahl der Ensemble-Mitglieder kann abhängig davon sein, welches Instrument am besten zum Inhalt oder der Stimmung der Inszenierung passt. Ein gut abgestimmtes Begleit-Ensemble und ein aufmerksamer Naṭṭuvanār sind wichtige Faktoren, um allfällige Fehler oder Pannen in der Inszenierung zu überbrücken, z.B. durch Verzögerungen in der Musik. Die Synchronisation und das Zusammenspiel zwischen Tänzerin und Musiker ist eine grundlegende Voraussetzung, um die Inszenierung wie geplant zu realisieren. Dabei ist es hilfreich, wenn die Künstler sich schon länger, z.B. durch andere Inszenierungen, kennen. Dadurch sind sie auf die gegenseitigen Eigenheiten bereits abgestimmt.[298]

---

[292] S. u.
[293] Ausführlicher zur Musikbegleitung im Bharata Natyam und den einzelnen Ensemble-Teilnehmern s. o. in Kapitel 3.
[294] S. o.
[295] Zur Rolle und den Aufgaben des Ensemble-Leiters s. o. in Kapitel 3.
[296] Bei Aufführungen in Indien kommt noch das Prestige dazu, die die Auswahl der Musiker ausdrückt. Mit der Auswahl von besonderen Instrumenten, namhaften Musikern oder einer grossen Anzahl von Musikern drückt die Künstlerin auch ihr Renommee bzw. ihr Standing aus.
[297] Musiker und Sänger für Bharata-Natyam-Aufführungen sind üblicherweise freischaffend. Ausserhalb Indiens gibt es noch sehr wenige hauptberufliche Musiker, die meisten betreiben dies als Nebenbeschäftigung und gehen einer regulären beruflichen Tätigkeit nach. Musiker für Tanzbegleitung gehen meist mündliche Vereinbarungen miteinander ein, welche garantieren, dass man gegenseitig von Engagements profitiert, indem man ihre Teilnahme in Inszenierungen an die Teilnahme des Partner-Musikers bindet. Viele Sänger und Sängerinnen arbeiten vorzugsweise mit denselben Musikern zusammen, da dies eine bessere musikalische Abstimmung untereinander garantiert. Es gibt Sängerinnen oder Sänger, die sich weigern, mit bestimmten Instrumenten zu singen, da diese nicht zu ihrer Stimmfarbe passen.
[298] Tänzerinnen arbeiten vorzugsweise mit denselben Perkussionisten zusammen, da diese gut auf die Charaktereigenschaften ihrer Choreographien abgestimmt sind. Hinzu kommt ein wirtschaftlicher Aspekt, denn aufeinander abgestimmte Musiker, Sänger und Tänzerinnen benötigen in der Regel, abhängig von der Inszenierung, weniger Proben.

1.8. Probe

Die Wiederholung ist das bezeichnende Hauptmerkmal der Probe. Des Weiteren konstituiert sich die Probe über die beteiligten Personen. Die Probe einer Bharata-Natyam-Inszenierung wirkt auf zwei Ebenen. Zum einen wird die Inszenierung perfektioniert, sowohl der einzelne Darsteller (Mikro-Ebene) als auch das Zusammenspiel aller für die Inszenierung relevanten Teilaspekte (Makro-Ebene) muss stimmen.[299] Diese Perfektionierung sichert in einer übergeordneten Dimension auch das performative Wissen der Protagonisten. Zum anderen wird die Inszenierung durch Versuch und im Experiment überprüft. Insofern die Probe eine Imitation eines angestrebten Endproduktes ist, sieht sie sich mit der Problematik ihrer eigenen Vergänglichkeit konfrontiert. Die Produktivität einer Probe lässt sich daher nicht bestimmen.

In der Probe wird die Tänzerin zur eigenen *rasikā*, zur eigenen Zuschauerin, und prüft in einem sich wiederholenden Zyklus von Produktion und Rezeption ihre eigene Wirkungskraft.[300] Die Tänzerin ist auf der Bühne nicht selten Opfer ihrer eigenen Schwächen, welche sich zwar durch Probe und Selbstbeherrschung kontrollieren lassen, aber dennoch Potential für unvorhersehbare Ereignisse offenlassen. Bei einer Inszenierung mit mehreren Tänzerinnen kommen weitere Schwierigkeiten dazu, da die einzelnen Künstlerinnen nicht nur auf sich, sondern auch auf die Beeinträchtigung von und durch andere achten müssen. Die stetige Wiederholung in der Probe soll mögliche Fehler verhindern (übersprungene Inhalte, falsche Schritte, falsche bzw. verspätete Einsätze etc.). Eine erfahrene Tänzerin kann durch Improvisieren diese Fehler überspielen oder die Inszenierung wieder in die geplante Richtung steuern, ohne dass der Zuschauer etwas bemerkt. Bei mehreren Tänzerinnen fallen Fehler in der Regel schwerer ins Gewicht, da sie besser erkennbar sind, besonders bei einer identischen Choreographie für alle Tänzerinnen. Zahlreiche Proben für die Inszenierung können diese Abstimmung aufeinander bewirken, sind aber zeitintensiver. Dasselbe gilt für Tänzerinnen, die in einer Gruppen-Konstellation eine Inszenierung einstudieren. Im Gegensatz zum Zusammenspiel mit den Musikern, können die Tänzerinnen zahlreiche Proben nicht vermeiden, denn sie ist die Voraussetzung für eine synchrone Darstellung und eine perfekte Aufstellung. Eine fehlerhafte Formation oder falsche Position einer Tänzerin in einer Gruppe stört das ästhetische Bild der Inszenierung und nimmt die Sicht auf andere Tänzerinnen.

Die Musikbegleitung ist ein wichtiger Bestandteil der Probe. Sowohl bei live gespielter als auch aufgenommener Tanzmusik kann es zum Spielen von falscher Musik kommen, Inhalte können übersprungen werden, oder die Musik setzt an den falschen Stellen ein. Bei einem live Musik-Ensemble kann ein falsches Tempo ausserdem zu Veränderungen in der Inszenierung und ihrer Wirkung führen.

---

[299] Für eine Aufstellung verschiedener Probeformen s. MATZKE (2013:270).
[300] Vgl. MATZKE (2013:270).

Die Erprobung der infrastrukturellen Gegebenheiten ist eine unbedingte Voraussetzung für eine Realisierung der Inszenierung, die der intendierten Wirkung möglichst nahekommt. Dazu gehören die Technik und die Bühne. Das Funktionieren der **technischen Infrastruktur** ist ein sensibler Aspekt. Eine Überbelastung des Stromnetzes oder schlecht aufeinander abgestimmte Licht- oder Tonregelung (z.B. Rückkoppelung) können die Performance schwer beeinträchtigen oder sogar zu einem Unterbruch führen. Bestimmte **Bühnenbodenbeläge** können sich im Laufe der Aufführung verändern. Dazu gehören alte Holzbeläge, die ungenügend abgedeckt wurden[301] oder die der Belastung des Tanzes nicht entgegenhalten können. Daraus können Risse oder aufgeraute Stellen entstehen, die die Tänzerin an den Füssen verletzen. Böden mit einer Linoleum-basierten Beschichtung können unter grosser Hitze der Scheinwerfer aufweichen. Bühnen, die aus Elementen bestehen können, falls sie nicht durch Bänder oder Seile zusammengebunden wurden, im Laufe der Aufführung auseinander rutschen. Die so entstandenen Spalten sind auch für geübte Tänzerinnen nicht überbrückbar. All diese Möglichkeiten können durch seriös durchgeführte Proben zwar nicht völlig ausgeschlossen aber ihrer Wahrscheinlichkeit verringert werden.

1.9. Räumliche Voraussetzungen

Aufgrund der Tatsache, dass die übliche Bharata-Natyam-Inszenierung sich als sakrale Bühnenkunst versteht, kann sie nicht in jeder Räumlichkeit stattfinden.[302] Auch wenn keine autoritative Bindung an konkrete Bestimmungen bestehen, sind bestimmte soziale, funktionale und ästhetische Aspekte zu beachten. Anpassungen und Kompromisse sind in allen Bereichen möglich und davon abhängig, wie anpassungsfähig die Inszenierung an äussere Bedingungen ist (z.B. Technik), wie kompromissbereit die Künstler sind (z.B. hinsichtlich der Qualität des Bühnenbodens, der Garderobe etc.), wie sich die Folgen der Anpassungen und Kompromisse auf die Performance auswirken, und wie die Zuschauer auf die Folgen dieser Anpassungen und Kompromisse in der Performance reagieren könnten.

Die Grundvoraussetzungen seien hier genannt. Der Ort der Performance kann sowohl unter freiem Himmel als auch überdacht sein. Die Örtlichkeit muss keine zwingende institutionelle Eigenschaft als Theater haben.[303] Die soziale Dimension des Raumes, d.h. eine geeignete geografische Lage und einen positiven Bekanntheitsgrad der Örtlichkeit unter der lokalen Bevölkerung, ist hierbei von viel grösserer Bedeutung. Die Abgrenzung des Tanzbereichs zum Zuschauerbereich ist ein konstitutionelles Element der Bharata-Natyam-Performance. Der Tanz kann daher nur auf einer optisch abgegrenzten Fläche stattfinden. Idealerweise ist die Bühne bei flacher Theaterbestuhlung erhöht, bei Tribünen-Bestuhlung kann sie tief bis ebenerdig sein. Der Belag muss aus einem Material bestehen, welches barfüssige Tänzerinnen nicht verletzen kann, wie z.B. behandeltes und versiegeltes Holz oder Steinplatten. Der Bühnenbelag kann wahlweise mit einem Tanzteppich oder Linoleum-Teppich bespannt sein. Ritzen, Spalte, Unebenheiten etc. sollten mit Klebeband oder ähnlichem versiegelt

[301] S. o.
[302] Dies widerspricht der Definition von Theater in der Theaterwissenschaft «welches seine Räume durch die Benutzung definiert», ROSELT (2013b:280).
[303] So sind z.B. in Europa Kirchen ein beliebter Ort für Bharata-Natyam-Inszenierungen geworden.

werden. Der Untergrund des Bühnenbelags sollte dem Bühnenbelag erlauben zu schwingen. Ganz unpassend und gesundheitsgefährdend sind Betonbeläge. Elementbühnen, die aus einzelnen Elementen zusammengestellt sind, erzeugen unter Umständen durch den Hohlraum unter ihnen einen grossen Lärm, was die musikalische Begleitung der Performance stören und die hörbare Wahrnehmung im Publikum verfälschen kann. Abfallende Bühnen sind für eine Bharata-Natyam-Aufführung gänzlich ungeeignet. Die Notwendigkeit eines Bühnenvorhangs ist von der Inszenierung abhängig. Inszenierungen, die mit einem stehenden Bühnenbild beginnen oder aufhören, können zusätzlich zur Verdunkelung der Bühne einen Bühnenvorhang verwenden. Seitenvorhänge sind günstig, denn sie ermöglichen ein elegantes Auf- und Abtreten der Tänzerin. Ein Hintergrund-Vorhang ist nicht unbedingt notwendig, der Hintergrund sollte aber einheitlich und unauffällig sein, damit die Kostümfarben der Tänzerin in den Vordergrund gerückt werden. Die minimale Lichtausstattung für eine Bharata-Natyam-Tanzaufführung beträgt 1000 Watt, je nach Stärke auf zwei bis drei Scheinwerfer verteilt, die von vorne auf die Bühne hinunter leuchten. Bei Bedarf und je nach Inszenierung müssen zusätzliche Seitenscheinwerfer, Strahler von hinten und vorne, sowie Effektscheinwerfer oder Positionsscheinwerfer vorhanden sein. Bei Live-Musik sind Mikrofone, ein Verstärker und mindestens zwei Lautsprecher zum Zuschauerraum sowie ein Monitor-Lautsprecher, der gegen die Tänzerin gerichtet ist, nötig. Bei Musik, die von einem Gerät abgespielt wird, sind die technischen Bedingungen etwa gleich, nur die Mikrofone werden nicht benötigt. Im Falle von Erklärungen, die in der Inszenierung live gemacht werden, ist je nach Grösse des Saales ein Mikrofon nötig. Die Bestuhlung ist in erster Linie von der Bühne abhängig. In einer idealen Bestuhlung sollte der Zuschauer von jedem Platz aus die gesamte Bühne im Blickfeld haben und eine bequeme Sitzhaltung einnehmen können. Bei einer erhöhten Bühne muss die erste Stuhlreihe in solcher Distanz zur Bühne stehen, dass die Zuschauer in einem angenehmen Winkel auf die Tänzerin schauen können. In der Regel beträgt dieser Abstand circa zwei Meter. Bei einer Bühne, die höher als ein Meter ist, muss der Abstand zur ersten Stuhlreihe entsprechend erhöht werden. Der Nachteil bei einer flachen Theaterbestuhlung ist die eventuell schlechte Sicht zur Bühne. Daher ist die Tribünen-Bestuhlung eine angenehme Variante, die diese Problematik ausschliesst.

Die Tänzerin benötigt im Schnitt etwa zwei bis drei Stunden, um sich für eine Bharata-Natyam-Aufführung zu schminken und anzuziehen. Dafür benötigt sie einen Raum mit einem kleinen Spiegel und einem Ganzkörperspiegel, genügend Abstellflächen für das Make-Up und den Schmuck, einen Kleiderhaken oder eine Kleiderstange, um das Kostüm knitterfrei aufzubewahren, mindestens zwei Stühle, einen Tisch vor dem kleineren Spiegel und ausreichend Licht. Das Licht sollte idealerweise so stark sein und dieselbe Farbe haben, wie die effektive Beleuchtung auf der Bühne. Eine unzureichende Beleuchtung des Schminkbereichs kann sowohl die vorzeitige Ermüdung der Tänzerinnen zur Folge haben, weil sie sich durch das schlechte Licht überanstrengen muss, als auch ein schlechtes Schmink-Ergebnis bewirken, indem das Gesicht der Tänzerin auf der Bühne im Scheinwerferlicht anders wirkt als geplant. Die Garderobe sollte weder zu kalt noch zu warm sein, da die Haut der Tänzerin, je nach Temperatur, das Make-Up unterschiedlich annimmt. Ist die Garderobe

ungünstig beheizt, kann das die körperliche Verfassung der Tänzerin beeinträchtigen, indem sie träge wird (bei zu viel Wärme) oder ihre Gliedmassen steif werden (bei zu viel Kälte). Bei einem Live-Musik-Ensemble wird ein weiterer Raum für die Musiker benötigt, in welchem sie sich ankleiden und ausruhen können.

Suboptimale räumliche Voraussetzungen für eine Bharata-Natyam-Performance sind stehende Zuschauer, kein direkter Bühnenzugang von der Garderobe der Tänzerin, keine erhöhte Bühne bei flacher Theaterbestuhlung, ein Aufführungsort in einer lärmigen oder unruhigen Umgebung, und spezielle Bühnenformen (nicht rechteckig). Generell kaum akzeptiert ist das Konsumieren von Getränken und Esswaren während einer Aufführung.

1.10. Aufführungszeit

Aufführungszeiten werden sehr unterschiedlich gehandhabt. In Indien kann man heute zu beinahe jeder Tages- und Nachtzeit einer Bharata-Natyam-Aufführung beiwohnen. In der indischen Festival-Saison zwischen Dezember und Februar beginnen die ersten Aufführungen um 9 oder 10 Uhr vormittags und enden gegen 22 Uhr abends. Als Regel gilt hierbei, je prominenter und renommierter die Tänzerin, desto später ist ihr Auftritt. Für die Planung einer Performance in der abendländischen Theatertradition werden Anfangszeiten zwischen 18 und 20 Uhr bevorzugt. Als ungeeignetste Aufführungszeiten gelten die frühen Nachmittagsstunden, da die Energiekurve der Künstler, aber auch der Zuschauer, am niedrigsten ist. Manche Künstler nehmen auch auf astrologisch ungünstige Zeiten Rücksicht (*rāhu-kālā*).

1.11. Wahrnehmbare Objekte (Dinge)

Die Auswahl von Dekoration, Kostümen, Schmuck, Schminke und anderen Requisiten hat einen wesentlichen mit-gestalterischen Einfluss auf die Hervorbringung und Wahrnehmung der Inszenierung. Die Funktion von diesen Dingen ist sowohl phänomenologisch als auch semiotisch.[304] In der Aufmerksamkeit, die ihnen entgegengebracht wird und in der Wirkung, die aus dieser Wahrnehmung entsteht, besteht ihr performatives Potential (entsprechender Schmuck kann das Identifizieren der gespielten Person erleichtern, durch den Räucherstäbchen-Duft kann die Atmosphäre leiblich gespürt werden, etc.).

Abb. 131: Dekorierte Naṭarāja-Statue auf der Bühne (Bild: Y. Nevatia)

Dekoration

Die Dekoration für Bharata-Natyam-Aufführungen ist im Bühnenbereich sehr zurückhaltend, da sie nicht von den Akteuren ablenken sollte. Seit der Zeit Rukmini Devi Arundales ist die Naṭarāja-Statue in der linken vorderen Ecke auf der Bühne üblich. Sie soll an die göttliche Herkunft des Tanzes erinnern und die Sakralität des Tempels, den früheren Aufführungsort des Tanzes, ersetzen. Die Grösse der Statue ist individuell wählbar. Sie kann auch mit anderen Göttern kombiniert

[304] S. FISCHER-LICHTE (2013c:75).

Abb. 132: Hosen-Kostüm (Bild: A. Tönz)

werden, die in der Inszenierung thematisiert werden, oder gar ganz mit der tanzenden Form eines anderen Gottes ersetzt werden, wie z.B. Nartana-Gaṇapati (tanzender Gaṇeśa). Eine Öllampe, Räucherstäbchen und frische Blumen gehören zu diesem Bild des nachempfundenen Tempelaltars dazu. Blumen und Öllampen sind allgemein die beliebtesten Dekorationselemente, da sie neutral-ästhetisch wirken, eine exotische Atmosphäre kreieren, gleichzeitig sakrale Symbole darstellen und (in Indien) kostengünstig sind. Weiterer Bühnenschmuck, der einen Tempel imitiert, wie Säulen mit tanzenden Statuen etc., sind beliebte dekorative Elemente.

Abb. 133: Sari-Kostüm (Bild: A. Tönz)

Kostüme

Das Kostüm gehört zu den Körperzeichen der Inszenierung.[305] Im Gegensatz zu anderen Theaterformen ist das Kostüm im Bharata Natyam kein Requisit der dargestellten Handlung und stellt auch keine spezifischen Charaktere dar. Die Kostüme im Bharata Natyam werden seit ca. 80 Jahren in spezieller Weise genäht, so dass sie optisch einem Sari nachempfunden sind, aber tatsächlich aus verschiedenen separaten Bestandteilen bestehen.[306] Eine der letzten Tänzerinnen, die einen traditionell gebundenen Sari als Kostüm getragen hat, war T. Balasaraswati. Seit Rukmini Devi Arundale werden die Tanzkostüme aus Kāñcīpuram-Seide[307] geschneidert. Man unterscheidet allgemein zwischen einem Hosen-Kostüm, welches an die traditionelle Sari-Wickelmethode[308] erinnert, bei welchem zwei Hosenbeine sichtbar sind, die die Tänzerinnen anwandten, bevor es genähte Kostüme gab, und einem Sari-Kostüm, welches aussieht wie ein normal gebundener Sari, den man auf Schienbein-Höhe, statt bodenlang, gewickelt hat.

Die Kostüme bestehen zwischen drei bis 6 Teilen, die auf kunstvolle Weise gebunden, geknotet und zusammengeknüpft werden.[309] Die Designs sind mannigfaltig und inspiriert

---

[305] S. BALME (2014:119).
[306] Eine Übersicht zu verschiedenen Kostümarten im Bharata Natyam s. VAIDYANATHAN (1993:147ff.).
[307] Dies sind in der Regel dreischützig gewebte Seiden-Saris mit reich verzierter Goldborte. Ausführlicher zur Webart und den verschiedenen traditionellen Mustern s. CHISHTI & SINGH (2012:245).
[308] Für den Sari-Wickelstil von Bharata-Natyam-Tänzerinnen s. CHISHTI & SINGH (2012:253).
[309] Die Kostümierung der Tänzerin birgt bei mangelnder Konzentration einige Risiken, die den Ablauf der Inszenierung stören können. Das Festhalten der Kostümteile ist vor dem Beginn der Inszenierung zu prüfen. Ein nachträgliches Festmachen, falls sich eines der Teile lösen sollte, ist nur unter besonderen Voraussetzungen möglich und bedingt in der Regel genügend Zeit innerhalb der Inszenierung und eine helfende Person hinter der Bühne. Bleiben Teile auf der Bühne liegen, kann man sie meist erst in einer Pause oder am Ende der Aufführung einsammeln und somit nicht mehr an der Tänzerin anbringen.

von unterschiedlichsten Stilen. Die Schneider dieser Kostüme haben eine spezielle Ausbildung. Anforderungen an die Saris, die für die Kostüme verwendet werden, hängen vom Design und von der Arbeitsweise des Schneiders ab. Da das Tanzkostüm im Bharata Natyam nicht zwingend die Funktion hat, eine Rolle oder eine Charaktereigenschaft der Darstellerin zu visualisieren, wird die Kostümierung durch die nachfolgenden Kriterien bestimmt: Farbe, Muster und Stil.

Kostümteile eines Hosen-Kostüms (Abb. 134 – 139):

Abb. 134: Bluse (Bild: A. Payer)

Abb. 135: Pallu (Bild: A. Payer)

Abb. 136: Hose (Bild: A. Payer)

Abb. 137: Hüfttuch (Blid: A. Payer)

Abb. 138: Kleiner Fächer (Bild: A. Payer)

Abb. 139: Grosser Fächer (Bild: A. Payer)

Kostümteile eines Sari-Kostüms (Abb. 140 – 142):

Die Bluse wird in gleicher Weise getragen, wie im Hosen-Kostüm. Alle anderen Teile werden mit folgenden Teilen ersetzt:

Abb. 140: Pallu mit Verlängerung (Bild: A. Payer)

Abb. 141: Hose als Sichtschutz (Bild: A. Payer)

Abb. 142: Sari mit eingenähtem Fächer (Bild: A. Payer)

Zur Auswahl der Kostüme ist als erstes zu entscheiden, ob die Inszenierung eine eigene spezielle Kostümierung verlangt. Die ist besonders in Gruppen-Choreographien der Fall, in welchen die Farben und Stile der einzelnen Tänzerinnen in jedem Fall aufeinander abgestimmt werden müssen. Dabei kann man auf bereits vorhandene Kostüme zurückgreifen oder spezielle, zur Inszenierung passende Kostüme fertigen lassen. In einer Tanztheater-ähnlichen Inszenierung können die Kostüme der einzelnen Tänzerinnen und Tänzer auf ihre Rollen oder Charaktere abgestimmt werden. Dabei handelt es sich nicht um Verkleidungen, sondern um Kostüme, die im Stil und ihrer Farbe die Assoziation des dargestellten Charakters unterstützen (z.B. Weiss für eine Witwe, ein volkstümliches Muster für eine Wahrsagerin, Gelb für die Darstellung von Kṛṣṇa etc.). Manche Tänzerinnen wählen absichtlich einen einfach gewickelten Sari, um durch das Understatement die Wirkkraft der Darstellung zu

verstärken. In modernen Inszenierungen wird die traditionelle Kostümierung meist ersetzt durch alltägliche Kleidung, wie z.B. den Salwar Kameez (Ur.: قميض وار, *šalwār qamīz*).[310]

Schmuck

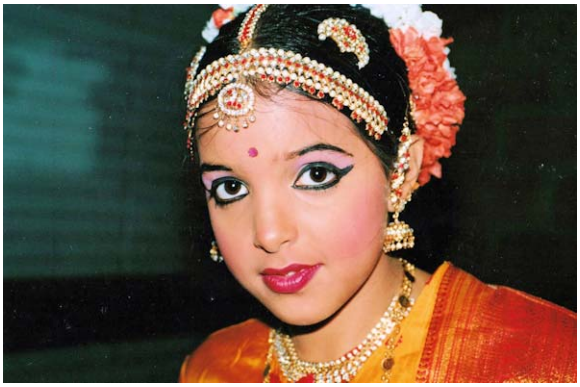

Abb. 143: Bharata-Natyam-Schmuck mit «American Diamonds» (Bild: W. Nehoda)

Der heutige Bharata-Natyam-Schmuck, allgemein als «Temple-Jewellery» bezeichnet, hat ebenfalls eine knapp 80-jährige Tradition. Die *devadāsī* vor 1930 trugen kaum Schmuck, ausser einigen traditionellen Ohrringen, Ketten und Armreifen. Der Schmuck, der heute zum Bharata Natyam getragen wird, ist der traditionelle drawidische Schmuck, der von südindischen Frauen zur Hochzeit oder anderen verheissungsvollen Ereignissen getragen wurde (und immer noch getragen wird). Es gibt unterschiedliche Preisklassen im Tanzschmuck. Temple-Jewellery ist die teuerste und am häufigsten gewählte Variante mit vergoldeter Silber-Einfassung.[311] Daneben sind auch Modeschmuck-Varianten erhältlich mit sogenannten «American Diamonds». Die Farben der Steine sind neben weiss traditionell dunkelrot, Smaragdgrün oder Saphirblau und mit einem matten Abschliff. Perlen sind ein weiterer wichtiger Bestandteil. Bei den American-Diamond-Varianten gibt es noch weitere Farben, wie Magenta, Hellrot etc. Das Design der Schmuckteile kann stark variieren und von einfach bis opulent reichen. Das Schmuckset besteht aus vielen verschiedenen Teilen und kann fast endlos ausgebaut werden. So ist es heutzutage weniger die Tradition als vielmehr die Geldbörse, die bestimmt, wie viel und welchen Schmuck eine Tänzerin trägt.[312] In der Auswahl des Schmucks kann man vor allem mit der Intensität der Designs und mit der Opulenz der einzelnen Teile variieren. Bestimmte Schmuckteile sind generell Pflicht und können nicht weggelassen werden. Dazu gehören die Kopfschmuckteile, die Ohrringe, mindestens eine Kette sowie die Armreife. Mittellose Tänzerinnen arbeiten mit improvisiertem Schmuck der aus Karton, Bordürenstoff und Pailletten besteht. Dieser Schmuck hat weder Prägungen noch spezielle Symbole. Alle genannten Schmuckarten lassen sich mittels schwarzen Bändern, angebrachten Haken oder Klemmvorrichtungen befestigen.[313] Schmuck kann je nach Inszenierung und Rollen in der Inszenierung (z.B. Prinzessin, bestimmte Götter, etc.) zur Erkennung genutzt werden.

Kopfschmuck – Zur Befestigung des Kopfschmucks benötigt die Tänzerin fest zusammengebundenes Haar und einen langen Zopf. Da die Länge der Haare bei Tänzerinnen nur in

[310] Ein solches Beispiel sind die modernen Inszenierungen der Tänzerin Lata Pada aus Toronto.
[311] S. UNTRACHT (2008:196).
[312] Ein durchschnittliches Schmuckset für eine Bharata-Natyam-Tänzerin kostet etwa 10'000 bis 14'000 Rupees (145 – 200 CHF).
[313] Das Befestigen der Schmuckteile ist von grosser Wichtigkeit. Schmuckteile, die während der Performance auf die Bühne fallen, bergen die Gefahr, die Tänzerin zu verletzen, sollte sie im Verlauf der Inszenierung darauf treten.

Ausnahmefällen ausreichend ist, ist es üblich, den Zopf mit Kunsthaar zu verlängern. Diese Haar-Verlängerungen sind mittlerweile in unterschiedlichen Haarfarben erhältlich.

Abb. 144: Zopf-Flechtung mit Verlängerungshaar mit glockenartigem Ende maṇi (Bild: A. Payer)

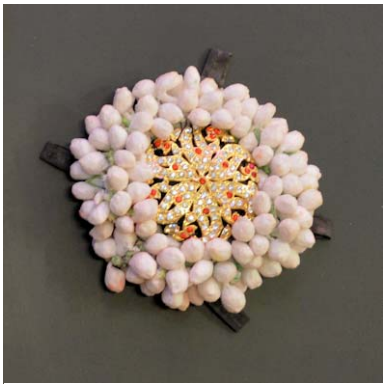

Abb. 145: Rakkoḍi (Bild: A. Payer)

Abb. 146: Jaḍanāga mit candrakalā (Bild: A. Payer)

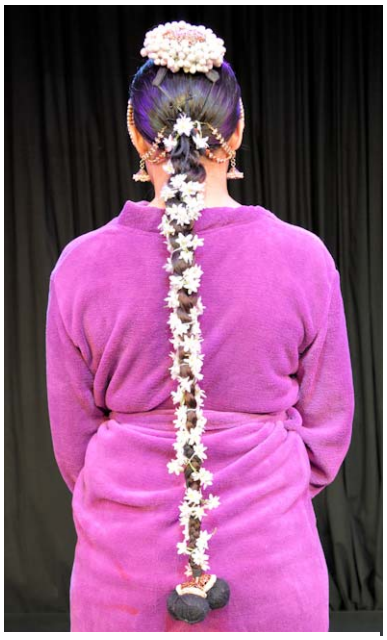

Abb. 147: Mit Blumen geschmückter Zopf (Bild: A. Payer)

Die Formen und Positionen der Schmuckteile auf dem Kopf und an den Haaren der Tänzerin sind voller Symbole und Analogien. Die grösste davon ist die Nachempfindung einer Schlange, die vom Schädel entlang dem Zopf verläuft (*jaḍanāga*).[314] Das Symbolbild beginnt am höchsten Punkt des Schädels mit einem kreisrunden Schmuckteil auf dem Haar (*sūrya* oder *rakkoḍi*), welches von Blumen umrahmt wird. Ursprünglich wurde unterhalb dieser Symbol-Sonne ein Halbmond (*amāvasya* oder *candrakalā*) ergänzt. Dem Zopfansatz nach unten folgend wird der Zopf der Tänzerin assoziiert mit einer Kobra.[315] Dies kann ebenfalls mit einem Schmuckstück umgesetzt werden. Der Abschluss des Zopfes (*kuñjala*) besteht aus drei glockenartigen Enden (*maṇi*). Im Tanz werden heutzutage einige der genannten Teile mit Blumen ersetzt, da das Gewicht der gesamten Schmuckkomposition zu schwer wäre.

[314] Dieser Schmuckteil wurde von den *devadāsī* übernommen und besteht ursprünglich aus sechs Teilen, s. UNTRACHT (2008:51).
[315] Die Assoziation mit Sonne, Mondsichel und Kobra stammt vermutlich aus der Śiva-Verehrung, s. UNTRACHT (2008:50).

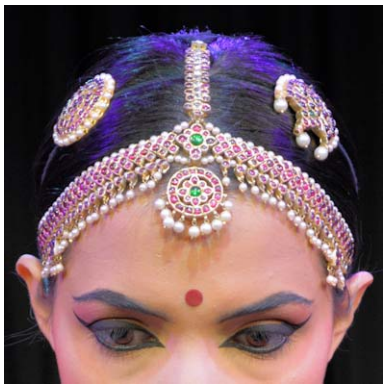

Abb. 148: Sūrya, candra und cuṭṭi paṭṭam (Bild: A. Payer)

Auf dem vorderen Teil des Kopfes über der Stirn trägt die Tänzerin drei Schmuckteile: auf der rechten Seite eine Sonne (*sūrya*), auf der linken Seite einen Mond (*candra*) und entlang dem Haaransatz und Mittelscheitel ein dreiteiliges Haarband (*talai sāman* oder *cuṭṭi paṭṭam*) an dessen Ende an der Stirn ein runder oder halbrunder Anhänger vom Haaransatz herunterhängt (*vākcuṭṭi*). Wahlweise kann dieser Schmuckteil die seitlichen Teile entlang des Haaransatzes (*cuṭṭi*) weglassen. Alle genannten Haarschmuckteile werden mit schwarzen Bändern am Hinterkopf und mit Haarnadeln fixiert.

Abb. 149: Jimki mit mattal (Bild: A. Payer)

Die Ohrringe haben die traditionelle Form von umgekehrten Schalen (*jimki*). Von den Ohrsteckern in das Haar hinauf werden ebenfalls Bänder, die mit Steinen und Perlen besetzt sind (*mattal*), befestigt.

Abb. 150: Zwei Arten von natthu, bullakku und mūkutī (Bild: A. Payer)

Nasenringe wurden früher in den meisten drawidischen Gemeinschaften alltäglich von Frauen getragen.[316] Die modernen Applikationen für Bharata Natyam müssen nicht mehr in einem gestochenen Loch befestigt werden, da die Tradition des Nasenring-Tragens in Indien nicht mehr überall üblich ist. Die Tänzerin trägt zwei bis drei Nasenringe, welche an die Nasenflügel und den inneren Nasenteil angeklemmt werden. Der seitliche Nasenring (*natthu*) ist entweder rund oder geschwungen («Mango-förmig»), der in der Mitte hängende hat die Form eines «Y» (*bullakku*). Ein möglicher dritter Nasenring besteht aus einer kleinen Blumenförmigen Applikation (*mūkutī*), die an die zweite freie Nasenseite geklemmt wird.

[316] S. UNTRACHT (2008:156ff.).

Abb. 151: Blumenschmuck (Bild: A. Payer)

Blumen – Heute ist es üblich, dass die Tänzerin wiederverwendbare Blumengirlanden aus Papier oder Stoff als Haarschmuck trägt. Diese Girlanden sind entweder bereits in Form gebracht mittels Metalldraht und können mit schwarzen Bändern am Kopf fixiert werden, oder sie sind lose an einer Schnur angebracht und müssen am Kopf mit Haarnadeln befestigt werden. In Indien werden je nach Jahreszeit auch echte Blumengirlanden in den Farben orange (*kanakāṁbaram*) und Weiss (Jasmin) verwendet.

Abb. 152: Eine Variante von addigai (Bild: A. Payer)

Abb. 153: Eine Variante einer Perlenkette (Bild: A. Payer)

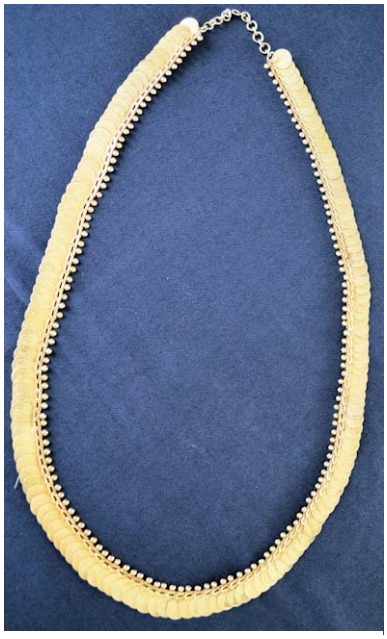

Abb. 154: Maṅgamālai (Bild: A. Payer)

Ketten – Die Tänzerin trägt verschiedene Halsketten, in der Regel eine kurze und eine lange. Die kurze Kette (*addigai*) kann wahlweise massiv oder aus Perlensträngen gemacht sein. Sie wird enganliegend an den Hals getragen und hat meist einen mit Steinen besetzten Anhänger (*padhakkam*). Bei den langen Halsketten bestehen verschiedene Alternativen, es seien hier die zwei wichtigsten erwähnt. Die Münzkette mit Lakṣmī-Prägung (*maṅgamālai* oder *kasamālai*) stammt ursprünglich aus Kerala und war eine Kette aus Goldmünzen, weswegen sie heute noch goldfarben gefärbt wird.[317] Heute wird sie jedoch aus Silber gefertigt.

[317] S. UNTRACHT (2008:215).

Die Perlenkette oder eine massive Kette mit Anhänger (*haṅgai pathakkam mālai*) ist optisch einer Blumengirlande nachempfunden und massiv mit Perlen und Steinen besetzt.

Arme, Rumpf und Füsse[318] – Der Armschmuck besteht aus Armreifen und wahlweise auch aus Klemmreifen (*vaṅki*), die man am Oberarm befestigt. Fingerringe an jeder Hand sind üblich. Der Gürtel (*oddiyanam*) ist in der Regel golden und hat in der metallenen Version ebenfalls eine Lakṣmī-Prägung. Es gibt Gürtel, die vollkommen mit Steinen besetzt sind. Die Gürtel sind in der Regel enganliegend, um eine schmale Taille zu formen. Dies geht auf das typisch drawidische Schönheitsmerkmal von breiten Hüften zurück, die dadurch akzentuiert werden.[319] Traditioneller Fussschmuck wie Zehenringe sind nicht mehr üblich. Das wichtigste Schmuckelement an den Füssen sind die Fussglocken.[320]

Abb. 155: Gürtel mit Lakṣmī-Prägung (Bild: A. Payer)

Abb. 156: Fussschellen (Bild: A. Payer)

Schminke

In der modernen Bharata-Natyam-Inszenierung gehört die Theaterschminke mittlerweile zur regulären Ausstattung einer Tänzerin. Sie hat einen bildenden Effekt und kann die Attraktivität der Tänzerin hervorheben oder verstärken, Makel korrigieren und betont jene Gesichtspartien, welche für die Mimik von Bedeutung sind. In Indien lassen sich die Tänzerinnen in der Regel von einer Drittperson schminken. In Europa ist die Tänzerin meist auf sich selbst gestellt. Mangelnde Kenntnisse in der Anwendung, der Funktion und den Möglichkeiten von Make-Up können verheerende Auswirkungen auf die Erscheinung einer Tänzerin haben. Die zur Anwendung kommende Schminke ist idealerweise professionelles Theater-Make-Up und in jedem Fall wasserfest.[321] Folgende Schritte werden benötigt, um der Tänzerin eine Erscheinung gemäss den üblichen Konventionen im Bharata Natyam zu verleihen:

---

[318] Bestimmte Teile des Schmucks können im Laufe der Inszenierung aneinander hängen bleiben oder sich verhaken. Dazu gehören vor allem die Arm- und Fingerringe, die sich im Kostüm oder der langen Kette verheddern, als auch die Fussglocken, die sich ineinander verkeilen können. Diese Situation kann die Tänzerin nur mit Geistesgegenwart lösen. Zuvorkommen kann man diesen Situationen, indem man Fingerringe und Armreifen wählt, die keine rauen oder abstehenden Stellen aufweisen, oder indem man die Fussglocken in solcher Weise bindet, dass die Glockenfreien Abschnitte sich gegenüberliegen.
[319] S. UNTRACHT (2008:241).
[320] Ausführlicher dazu s. o. in Kapitel 3.
[321] Schweiss ist ein nicht zu unterschätzendes Problem bezüglich Schminke und Kostümierung der Tänzerin. Die Theaterschminke der Tänzerin ist zwar wasserfest, kann bei starkem Schwitzen dennoch zur Folge haben, dass Zeichnungen im Gesicht verlaufen. Ausserdem führt eine starke Schweissbildung auf dem Gesicht

Abb. 157: Grundierung (Bild: A. Payer)

Grundierung – Dem Gesicht wird mit einer sogenannten Camouflage ein ebenmässiger Teint verliehen. Die Camouflage hat die Konsistenz einer Paste oder eines Öl-Stifts, hat eine hohe Pigmentierung und folglich eine hohe Deckkraft. Mittels unterschiedlichen Hauttönen werden die Gesichtskonturen modelliert. So können ungünstige Gesichtspartien «ausgebessert» werden. Die Schminke wird bis zum Schlüsselbein und bis hinter die Ohren aufgetragen, um ein maskenhaftes Aussehen zu verhindern. Der Grundton der Camouflage muss auf das Scheinwerferlicht angepasst werden, da dieses die Hautfarbe verändert. Abgeschlossen wird die Grundierung mit einem Transparent-Puder, welches die Funktion hat die Camouflage zu fixieren, Öl-Absonderungen der Haut zu absorbieren und dem Gesicht über längere Zeit ein frisches Aussehen zu verleihen.

Abb. 158: Rouge und Lidschatten (Bild: A. Payer)

Rouge/Lidschatten – Mittels Wangen-Rouge kann das Gesicht noch einmal modelliert werden. Hierbei können zu runde oder zu längliche Gesichter so verändert werden, das die Gesamtwirkung des Gesichts harmonischer ist. Das Wangen-Rouge verleiht der Tänzerin ausserdem eine attraktive Frische. Der Lidschatten hat weniger eine modellierende Funktion[322] als vielmehr die Aufgabe, die Augen in Szene zu setzen. Die Farbtöne von Rouge und Lidschatten müssen, entgegen der Handhabung in der alltäglichen Schminke[323], eine starke Leuchtkraft haben und hoch pigmentiert sein. Farben mit starkem Metalisé-Effekt sind ungünstig, da die Glanzpartikel im Scheinwerferlicht glitzern.

zu unangenehmen Glänzen im Scheinwerferlicht. Auch das Tanz-Kostüm kann unter starkem Schwitzen leiden, einerseits, da der Schweiss durch dunkle Stellen sichtbar wird, andererseits, da das Kostüm nicht waschbar ist und nach dem Trocknen des Schweisses oft Schweissränder auf der Seide sichtbar zurückbleiben.

[322] Je nach Augenposition und -Form kann der Lidschatten die Wirkung der Augen begünstigen.

[323] S. Brown (2011:94).

Abb. 159: Augen- und Augenbrauen-Kontur (Bild: A. Payer)

Augen- und Brauen-Kontur – Das wichtigste Element der Schminke ist die Konturierung der Augen und Augenbrauen mit schwarzem Eyeliner und/oder Kajal. Die Umrandung der Augen und das Akzentuieren der Augenbrauen verstärkt den mimischen Effekt des Gesichtsausdrucks und verhilft der Mimik der Tänzerin auch aus der Ferne gut sichtbar zu sein.

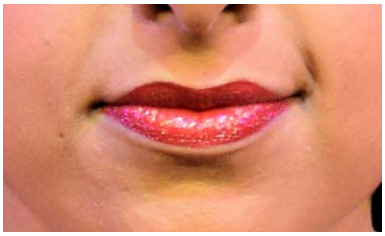

Abb. 160: Lippen (Bild: A. Payer)

Lippen – Die Lippen müssen in Farbe und Form mit dem restlichen Gesichts-Make-Up harmonieren. Der Mund ist für die Mimik nach den Augen die zweitwichtigste Gesichtspartie. Wie bei den Lidschatten ist auch beim Lippenstift ein zu starker Schimmer-Effekt ungünstig.

Abb. 161: Fertig geschminkte und geschmückte Tänzerin (Bild: A. Payer)

Mit dem Anbringen des Punktes (*bindī*) zwischen den Augenbrauen ist die Modellierung und das Make-Up des Gesichts vollständig.

1.12. Einführungen und Erklärungen fürs Publikum

Die Erklärungen zu Tänzen in Bharata-Natyam-Aufführungen sind im Westen sehr beliebt, in Indien eher verpönt. Es muss bei dieser Entscheidung abgewogen werden, welches Publikum der Aufführung beiwohnt, und wieviel Hintergrundwissen man voraussetzen kann. Des Weiteren gilt es zu entscheiden, welchen Einfluss Unterbrüche in der Inszenierung aufgrund von Erklärungen auf die Wahrnehmung und Aufmerksamkeitsspanne der Zuschauer haben können. Allgemein muss über Länge, Zeitpunkt und Sinn der Erklärung entschieden werden. In der Realisation der Inszenierung kann es, besonders bei einer live gesprochenen Erklärung, aufgrund des Sprechtempos oder aufgrund von Versprechern zu Verzögerungen in der Inszenierung kommen. Auch eine Erklärung, die zum falschen Zeitpunkt gesprochen wird oder eine vergessene Erklärung können die Inszenierung verändern. Inhaltlich kann die Erklärung zu einer Inszenierung zweierlei Bedürfnisse befriedigen: sie kann die tänzerischen Elemente erklären, damit der Zuschauer dem Tanz besser folgen kann, oder sie kann den Inhalt des Dargestellten erklären, damit der Zuschauer dem Inhalt besser folgen kann. In jedem Fall ist zu bedenken, dass der Zuschauer eine begrenzte Aufnahmefähigkeit mitbringt. Weitere Möglichkeiten, um die Inszenierung thematisch einzubetten und um dem Zuschauer vorab ein gewisses Mass an Informationen zu liefern, können verteilte Programme mit Übersetzungen oder Erklärungen sein, die die Inszenierung einleiten oder kommentieren. Dies ist jedoch nur sinnvoll, wenn die Zuschauer entsprechende Zeit haben, sich mit dem Inhalt des Programms vertraut zu machen.

1.13. Eintrittspreis

Der Eintrittspreis einer Bharata-Natyam-Aufführung richtet sich nach dem Renommee der Hauptkünstlerin, der Anzahl teilnehmender Künstler, dem finanziellen Aufwand der Produktion (ohne Personen-Gage), dem Sponsoring durch Dritte, den evtl. Vorgaben des Aufführungsortes, den evtl. Abgaben, die von den Gesamteinnahmen an Dritte abgetreten werden müssen und dem Fassungsvermögen des Saales. Die wirtschaftliche Dimension einer Aufführung ist ein sensibler Aspekt. Einerseits stellen die Einnahmen aus Kartenverkauf die einzigen Einnahmen dar, die alle Aufwendungen einer Aufführung decken sollen. Andererseits sind Kartenpreise «marktempfindlich und lassen sich nicht in eine Höhe treiben, die kostendeckend wäre»[324]. In Indien sind Bharata-Natyam-Aufführungen fast immer gratis und werden hauptsächlich durch Sponsoren aus der Privatwirtschaft finanziert. Diese Handhabung geht auf die Patronage-Tradition zurück, die nach dem Aufbau der urbanen Handelszentren in Südindien von den Aristokraten auf die neureiche Bourgeoisie überging.[325] Im Westen sind Eintrittspreise üblich und nötig, da das Sponsoring von Kunst in der Privatwirtschaft einen anderen Stellenwert hat und dementsprechend schwierig zu bekommen ist.

[324] SAUTER (2013c:274)
[325] Ausführlicher dazu s. o. unter «Zur Geschichte der Bharata-Natyam-Inszenierung».

2. Realisierung der Inszenierung

In der Realisierung einer Inszenierung lassen sich die Konsequenzen der Umsetzung und in der daraus resultierenden Wahrnehmung der Performance nicht in klar getrennte Bereiche abgrenzen. So ist z.B. die Wirkung des Performance-Raums sowohl von der intendierten Gestaltung durch die Performer als auch von den Reaktionen des unvorhersehbar zusammengesetzten Publikums abhängig. Im Folgenden wird trotzdem versucht, mögliche Ursachen, daraus resultierende Konsequenzen in der Wirkkraft und andere kausale Zusammenhänge zwischen Inszenierung, Akteuren und Zuschauern darzulegen. Die folgende Darstellung der Realisierung der Inszenierung unterscheidet daher zwischen Rahmen, Mitwirkenden der Performance und Zuschauern.

2.1. Rahmen

Im Gegensatz zum architektonisch-geometrischen Raum, der in der Planung der Inszenierung ausgewählt, verändert und vorbereitet werden kann, besteht der performative Raum in der realisierten Inszenierung aus allen Aspekten, die das Verhältnis zwischen Akteuren und Wahrnehmenden organisiert und strukturiert. Die Wahrnehmung und Wirkung der Aufführung kann hierbei vor allem durch Bedingungen im Bühnensaal beeinflusst werden.[326] Die Atmosphäre im Raum ist je nach Wirkung der Räumlichkeit, aufgrund ihrer Ge-rüche etc. unterschiedlich. Sie kann sowohl aus unwillkürlich zusammenwirkenden als auch aus bewusst inszenierten Qualitäten eines Ortes erfolgen.[327] Die spezifische Umgebung wie die Grösse des Zuschauerraumes, die verwendeten Materialien zur Innenausstattung bzw. die Sterilität des Raumes können die Atmosphäre verändern. Mit dekorativen Elementen, exotischen Gerüchen und indischer Hintergrundmusik kann man den Aufbau einer geeigneten Atmosphäre zu kanalisieren versuchen, auch wenn die Wirkung dieser Massnahmen letztlich in Abhängigkeit zum Empfinden des Zuschauers stehen. Die Zuschauer nehmen direkten Einfluss auf die Atmosphäre, da durch die Wahrnehmung und das Verhalten des Publikums eine Raumstimmung entsteht.[328] Da die Wahrnehmung mit der Vergänglichkeit der Performance korrespondiert, verändert sie sich in jedem Moment. Folglich unterliegt die Atmosphäre während der Inszenierung einer stetigen Dynamik. Die Atmosphäre ist für den Akteur nur indirekt über die Responsivität des Publikums wahrnehmbar.

---

[326] Allgemein haben alle Aspekte, die in der Wahl des Aufführungsortes relevant sind, einen Einfluss auf die Realisation. Besonders Aufführungen auf Bühnen, auf welchen die Inszenierung nicht in vollständiger Weise geprobt werden können, laufen Gefahr, unter der Vernachlässigung von relevanten Faktoren, wie Bühneneingänge, Vorhänge, Bodenbelag, Bühnengrösse, Bühnenform, Lichtraum, Hintergrundfarbe, Bühnenhöhe, Nähe zum Publikum, Zugang von der Garderobe etc., zu leiden. Dies kann auch aufgrund der Nachlässigkeit des Verantwortlichen vor Ort geschehen und untersteht daher einer gewissen Unvorhersehbarkeit.

[327] S. SCHOUTEN (2013:13).

[328] S. SCHOUTEN (2013:14); Auch die Grösse des Publikums kann ein Faktor sein, der die Atmosphäre während der Inszenierung verändert. Die Grösse des Publikums hat ausserdem akustische Veränderungen zur Folge, s. u. Je nach Zusammensetzung des Publikums kann die Stimmung unabhängig von der Anzahl der Zuschauer sein. In der Regel ist aber ein grosses Publikum einer schnellen Wirkkraft der Tänzerin zuträglich.

Die Lautlichkeit einer Aufführung schliesst sowohl das intendierte Erklingen von Lauten, als auch den wahrnehmbaren Lärm im Zuschauersaal, der nicht zur Inszenierung gehört, mit ein:

> «Laute erschaffen den Raum einer Aufführung als einen spezifisch performativen Raum, nämlich als einen Hör-Raum, und zwar sowohl die von den Akteuren als auch die von Zuschauern hervorgebrachten oder von aussen eindringenden Laute.»[329]

Die Lautlichkeit formt in den Zuschauern einerseits ein Raumgefühl, kann aber im Wahrnehmenden auch affektive und physiologische Reaktionen auslösen. Weitere Wirkkräfte, die den Rahmen einer Performance mitbestimmen, sind die Wärme oder Kälte im Saal, sowie Luftzug, die Luftqualität und die Art und Bequemlichkeit der Sitze[330].

Einige Faktoren, die die Aufführung beeinflussen können, sind zwar organisatorischer oder planbarer Natur, in der praktischen Durchführung einer Inszenierung können sie dennoch nachhaltigen Einfluss auf die Realisation derselben haben. Je nach Ursache hat die Zeitlichkeit der Performance Auswirkungen auf den Allgemeinzustand der Künstler oder der Zuschauer, die mit Ungeduld, Stress oder Verstimmung auf eine Verspätung reagieren können. Störungen in der Licht- oder Tonanlage (z.B. Ausgehen der Scheinwerfer-Birne) oder Störungen durch elektronische Geräte im Publikum vermögen das Publikum oder die Künstler in ihrer Konzentration abzulenken und die Wirkkraft der Performance zu vermindern. Bei einer Aufführung mit Live-Musik-Begleitung gehören Zwischenfälle bei den Musikinstrumenten, wie z.B. das Reissen einer Saite, zu möglichen unvorhersehbaren Ereignissen. Ein geübter und Bühnenerprobter Musiker kann dies jedoch gut überbrücken und in einer geeigneten Pause wieder reparieren, so dass weder Zuschauer noch Künstlerin etwas davon bemerken.

2.2. Mitwirkende

Dieser Abschnitt beschäftigt sich mit den an der Inszenierung beteiligten Personen und deren Einfluss auf die Wahrnehmung der Performance. Die meisten dieser Aspekte bleiben dem Zuschauer in ihrer Ursache verborgen, haben in ihren Auswirkungen aber dennoch einen Einfluss darauf, wie die Inszenierung durchgeführt und wahrgenommen wird.

Organisation hinter der Bühne

Die persönliche Ausrüstung hinter der Bühne (Wasser, Nahrung, Taschentücher etc.) hilft der Tänzerin, in möglichen und sehr kurzen Pausen zwischen Inszenierungsteilen, sich zu erfrischen und zurecht zu machen, falls im Lauf der Aufführung etwas in ihrer Kostümierung, Schminke oder beim Schmuck verrutscht ist. Sind diese Hilfsmittel nicht sofort zur Hand, kann das sowohl die Konzentration als auch die Stimmung der Tänzerin beeinträchtigen. Im schlimmsten Fall verzögert es den weiteren Verlauf der Aufführung, da die entsprechenden Hilfsmittel zuerst besorgt werden müssen. Da die Tänzerin in den letzten drei Stunden vor

[329] FISCHER-LICHTE (2013b:19)
[330] Zu den Kriterien der Bestuhlung s. o.

der Aufführung keine schweren Mahlzeiten zu sich nehmen sollte, ist Hunger ein übliches Phänomen, welchem durch eine entsprechende Ausrüstung von sogenanntem Power-Food vorgebeugt werden kann. Auch der Toilettengang muss vorausschauend geplant werden, je nach Standort der Toiletten ist dieser nach dem Eintreffen der Zuschauer für mehrere Stunden nicht mehr möglich.

Disposition der Tänzerin

Die allgemeine Tagesdisposition der Tänzerin hat je nach Professionalität und Erfahrung bzw. Fähigkeit der Selbstbeherrschung der Akteurin mehr oder weniger Einfluss auf die Realisation der Inszenierung. Dazu beitragen können die Qualität des vorangehenden Schlafes, die Beschäftigung und Anstrengung vor dem Eintreffen am Aufführungsort, sowie persönliche Sorgen oder besondere emotionale Zustände (Liebeskummer etc.).[331] Weitere Beeinträchtigungen der Tagesdisposition sind gesundheitliche Beschwerden (Menstruation, Verdauungsstörungen oder verletzungsbedingte Schmerzen). Es gilt daher vor einer Inszenierung möglichst viele dieser Risiken auszuschliessen, sich ausgewogen zu ernähren, nur ruhige und geistig wenig anstrengende Arbeiten zu verrichten, keine Tätigkeiten auszuüben, die die Sinne überanstrengen und allfälligen Schmerzen zuvorzukommen, indem man medizinisch vorbeugt.[332]

Disposition des Bühnentechnikers

Die Technik hat grundlegenden Anteil an der Realisation der Inszenierung, denn ohne funktionierende Beleuchtung und entsprechende Verstärkung der Musik ist keine Bharata-Natyam-Inszenierung durchführbar. Die Technik verlangt in der Regel mindestens eine zusätzliche Person, die die Aufgaben der Licht- und Tontechnik übernimmt. Die Tagesdisposition dieser Person entscheidet über ihre Konzentrationsfähigkeit und die Qualität ihrer Arbeit. Dazu gehört das korrekte Anwenden der Technik, vor allem wenn es sich um eine fremde technische Anlage handelt, welche zuerst entsprechend der Inszenierung eingestellt werden muss. Eine ausreichende Vorbereitungszeit vor Ort kann diesem Risiko entgegenwirken. Die technische Anlage muss in einer Hauptprobe oder einem Sound-Check mit allen beteiligten Künstlern getestet werden. Neben den Einstellungen für Lautsprecher und Scheinwerfer ist hierbei auch die Hörbarkeit der Musik für die Tänzerinnen relevant. Eine ungenügend hörbare Tanzmusik verhindert eine Synchronisation zwischen Tanz und Musik. Ein zu grelles oder zu schwaches Scheinwerferlicht kann die Akteurin irritieren und die Stimmung der Darstellung verfälschen.

---

[331] Bei einer Inszenierung von mehreren Tänzerinnen ist die Pflege einer positiven zwischenmenschlichen Stimmung und Beziehung ein nicht zu unterschätzender Aspekt. Kurzfristiger Streit oder die generelle Unverträglichkeit zwischen Tänzerinnen beeinträchtigen das Klima in der Garderobe und damit auch die Tagesdisposition aller Künstlerinnen.

[332] Verletzungen, die sich bis zum Tag der Inszenierung nicht erholen, sind spezielle Situationen und verlangen von der Tänzerin ein grosses Mass an realistischer Selbsteinschätzung. Nicht selten können Verletzungen, denen nicht entsprechend Sorge getragen wird, indem man den Körper schont, verschleppt werden und eine Tanzkarriere nachhaltig beeinträchtigen.

2.3. Zuschauer

Die Zuschauer sind in erster Linie die Empfänger des tänzerischen Prozesses. Das Publikum soll «den Sinn einer Darstellung verstehen und deuten können».[333] Das Publikum setzt sich aber auch aus einer subjektiven Perspektive mit der Performance auseinander, bzw. die Performance fordert ein Urteil des Zuschauers[334]. Zusätzlich spielen wirtschaftliche und soziale Faktoren eine Rolle. Die folgenden Ausführungen versuchen, die für eine Bharata-Natyam-Performance relevanten Aspekte des Zuschauers und der Akteur-Zuschauer-Interaktion darzustellen.

Die Wahrnehmung der momentanen und simultanen Erscheinung von Akteuren und Dingen, und die daraus entstehenden sensorischen, artistischen und symbolischen Kommunikationsebenen, auf welchen sich Darsteller und Zuschauer vereinen, konstituieren die Gesamterfahrung einer Performance für den Zuschauer.[335] Der Zuschauer verarbeitet, abhängig von Disposition und Erfahrung, diese Wahrnehmung je nach Ebene emotional, intellektuell oder kognitiv. Das Zusammenspiel dieser Kommunikationsebenen ist äusserst komplex, denn sie betreffen sowohl nicht-intendierte[336] als auch intendierte Kommunikation[337].

Die Körperlichkeit oder Verkörperung durch die Tänzerin ist ein essentieller Bestandteil sensorischen Wahrnehmung des Zuschauers. Die Bühnenpräsenz der Akteurin strahlt Energie aus, beherrscht den Raum und vermag den Zuschauer in einer solchen Art und Weise zu packen, dass sich ein energetisches Band zwischen ihnen aufbaut.[338] Der Zuschauer fühlt sich auf verschiedenen Ebenen angesprochen, nimmt sich selbst und das, was er fühlt und sieht, besonders intensiv und gegenwärtig wahr. Mit der steigenden Aufmerksamkeit des Zuschauers vermag sich diese Wirkung der Bühnenpräsenz der Tänzerin auf das Publikum zu verstärken.

Auf der artistischen Ebene macht der Zuschauer eine ästhetische Erfahrung, die bis zu einer Art Schwellenerfahrung reichen kann.[339] Die Akteurin intendiert diese ästhetische Erfahrung

---

[333] SAUTER (2013c:273)
[334] Eine Aufführung ist immer auch ein sozialer Prozess, in welchem unterschiedliche Gesellschaftsgruppen aufeinandertreffen und ihre subjektive Wahrnehmung aufgrund ihrer sozialen Eigenschaften beurteilen. Zu diesen gehört das Geschlecht, die Interkulturalität, das Alter, die Erwartungen oder die persönliche Disposition des Zuschauers, vgl. FISCHER-LICHTE (2013b:18).
[335] S. SAUTER (2013b:188).
[336] Hierzu gehört die sensorische Wahrnehmung des Zuschauers über die Tagesdisposition der Tänzerin oder eine Zu- oder Abneigung gegenüber der Akteurin, vgl. SAUTER (ebd.).
[337] Die intendierte Kommunikation ist einerseits stark vom persönlichen Geschick der Darstellerin abhängig, andererseits hängt sie von vielen unvorhersehbaren Variablen ab, wie von der Neugierde und der Aufmerksamkeit des Publikums und den damit zusammenhängenden Erwartungen, s. SAUTER (ebd.).
[338] Vgl. FISCHER-LICHTE (2013b:18).
[339] S. FISCHER-LICHTE (2013a:98).

über ihre Darstellung und die daraus erfolgende Erzeugung von *rasa*[340], einer Art Gefühlsansteckung, die im idealsten Fall eine transformatorische Kraft[341] entwickelt und bestimmte Empfindungen auf den Körper des Zuschauers überträgt.[342] Diese Übertragung ist abhängig von der Bereitschaft und Disposition des Zuschauers, sich in die Inszenierung einzufühlen.[343] Ritualisierende Elemente in der Inszenierung können dabei helfen, die Ereignishaftigkeit der Aufführung hervorzuheben und den Zuschauer in einen Zustand zu versetzen, der ihn seiner alltäglichen Umwelt entfremdet.[344] Weitere Aspekte, wie die Dekoration, die Attraktivität der Tänzerin oder mögliche Requisiten können den autopoietischen Prozess zwischen Zuschauer und Akteur unterstützen.

Die Wechselwirkung zwischen Tänzerin und Zuschauer wirkt sich nicht nur auf den Einzelnen, sondern auch auf das Publikum als Rezeptionsgemeinschaft[345] aus:

> «Im Laufe einer Aufführung kann ein Publikum dynamische Veränderungen durchlaufen, die jeden Einzelnen zu transformieren vermögen. Zuschauerinnen und Zuschauer können dabei als Gruppe kollektive Erfahrungen machen, die sich nicht mehr auf Einzelerlebnisse reduzieren lassen.»[346]

Dazu können wahrnehmbare kollektive Gesten gehören, wie Applaus, Schweigen, Husten, aber auch Zwischenrufe oder ausbleibendes Lachen bei einer komödiantischen Szene. Ein weiteres Phänomen der Rezeptionsgemeinschaft ist die Langeweile. Sie hat nicht gezwungenermassen mit dem Aufbau der Inszenierung zu tun, sondern hängt mit dem allgemeinen Unterhaltungswert der Realisation zusammen.[347] Mit der Entstehung einer kollektiven Langeweile im Publikum, läuft die Performance Gefahr, dass die Kommunikation zwischen Akteurin und Publikum blockiert wird.

---

[340] *Rasa* ist das zentrale Konzept des altindischen Theaters, welches den dramaturgischen Stimulus beschreibt, der schlussendlich zur Zuschauer-Erfahrung führt, s. BAUMER & BRANDON (1993:210). Zur schauspielerischen Darstellung und der Erzeugung von dramaturgisch inszenierten, real-wirkenden Gefühlsäusserungen s. MALINAR (2010).

[341] Vgl. FISCHER-LICHTE (2013a:101). Der Begriff der Transformation stammt ursprünglich aus der Ethnologie und Ritualforschung, s. SOLLICH (2013:394f.).

[342] Diese transformatorische Kraft lehnt sich an Brechts Form des dramatischen Theaters an, in welchem der Zuschauer in eine Bühnenaktion verwickelt wird. Dabei wird die Aktivität des Zuschauers gebraucht und es werden in ihm Gefühle ermöglicht, die ihn in etwas hineinversetzen, s. BALME (2014:58).

[343] Vgl. DEUTSCH (1993:216).

[344] S. FISCHER-LICHTE (2013a:104).

[345] Vgl. BALME (2014:143).

[346] ROSELT (2013a:130)

[347] Der Aspekt der Unterhaltung ist im Zusammenhang mit Bharata Natyam umstritten. Vor allem im zeitgenössischen und allegorisierten Bharata Natyam besteht ein grosser Widerstand, die klassische Tanzkultur als Teil einer übergeordneten Unterhaltungskultur anzusehen. Dies ist darauf zurückzuführen, dass man einer erneuten Stigmatisierung des Tanzes und der Tänzerin entrinnen möchte. Den Tanz erleben soll nicht nur eine Funktion sein, sondern soll eine Wirkung haben. Hierbei findet sich das Bharata Natyam inmitten des Spannungsfeldes zwischen Ritus und theatralischer Inszenierung wieder, s. HULFELD (2013:400).