

Einleitung

Traditionelle Überlieferungen etablieren sich in der Neuzeit Indiens immer öfter in sekundären Traditionen und nehmen neue performative Formen an, indem ihre Inhalte transpositioniert und neu inszeniert werden. Die vorliegende Arbeit untersucht dieses Phänomen auf der Grundlage einer Auswahl von kanaresischen Liedern des Musiker-Poeten Purandaradāsa (Kn.: ಪುರಂದರದಾಸ), der von 1484 bis 1564 in Südindien lebte und wirkte. Seine Liedtexte und seine Legende sind ein beliebtes Thema in der südindischen Literatur und in Lehr-



werken zur karnatischen Musik.¹ Insbesondere die in den Liedern ausgedrückte *bhakti*² und ihre Poesie werden hervorgehoben.³ Die regionale Beliebtheit und kulturelle Verwurzelung von Purandaradāsas Liedern in Karnataka zeigt sich in zahlreichen, teilweise umfangreichen Liedersammlungen, die in den letzten 80 Jahren entstanden sind.⁴ In den meisten dieser Bearbeitungen steht neben den genannten Schwerpunkten Purandaradāsas Verdienst für die klassische südindische, genannt karnatische Musik im Vordergrund. Seine Lieder gehören nicht nur diesem Musik-Stil an, sondern werden zu den ältesten Stücken der karnatischen Ära gezählt. Über die karnatische Musik haben seine Kompositionen als eine eigene Tanzstück-Form genannt *dāsara-pada* mittlerweile auch ihren Weg in das

Abb. 1: Purandaradāsa (Bild: Privatbesitz V. Rao, Urheber unbekannt – Fair use)

¹ Bis auf wenige Ausnahmen stammt die englischsprachige Literatur zu Purandaradāsa aus Südindien. In der nordindischen Literatur scheint er keine grosse Rolle zu spielen.

² Als *bhakti* wird in der hinduistischen Tradition die religiöse Hingabe zu einer bestimmten Gottheit oder einer bestimmten Form einer Gottheit bezeichnet. Diese Anschauung vertritt die Überzeugung, die Gunst Gottes könne alleine durch emotionale Hingabe verwirklicht werden. In der Folge kann dieser Hingabe Ausdruck verliehen werden durch die Verehrung des Idols (*pūjā*) und die Gottesschau (*darśana*), durch Pilgerreisen zu religiösen Stätten (*tīrtha*), durch Gelübde (*vrata*) und durch die Vergegenwärtigung Gottes in Gesang (*bhajan*).

³ S. KANAVI (1971), KRISHNA RAO (1966), PANDURANGI (1964), PURANDARADĀSA (1962), PURANDARADĀSA (1978), SITARAMAIAH (1981), NARAYANA RAO (1995), SEETHARAMALAKSHMI (1994), JACKSON (1998), NARAYAN (2010) und MURALIDHARA (2010 & 2011).

⁴ S. BKS (1963 – 1965c), SKR (1985a-d), VNP (1998 – 2000a & b), RKS (1999), BS (2003a), VK (2003b), PGR (2010), GRS (2012a), KP (2012b), AVN (2012c) und TJS (2012d).

Repertoire einer sekundären Tradition in den klassischen indischen Tanz Bharata Natyam⁵ gefunden, welcher aktuell zu den populärsten klassischen Tanzstilen Indiens zählt.

Die Bearbeitung von Purandaras⁶ Werk wurde im deutschen Sprachraum von den Missionaren GOTTFRIED HARTMANN WEIGLE (1816 – 1855), HERMANN FRIEDRICH MÖGLING (1811 – 1881) und FERDINAND KITTEL (1832 – 1903) begonnen, danach aber nicht mehr weitergeführt. Es bestehen weder umfassende philologische Übersetzungen von Purandaras Liedern, noch nähere Untersuchungen seiner Lyrik ausserhalb der kanaresischen Sprache. Als öffentlich-performative Stücke werden seine Lieder nur in der karnatischen Musik tradiert. Nach der Forschungsarbeit von JOSEF KUCKERTZ (1930 – 1996), die anfangs der 1990er Jahre endete, bestehen zu Purandaras Liedern weder der Versuch einer kritischen Kontextualisierung noch performative Studien unabhängig von der südindischen klassischen Musik. Die Erschliessung der textlichen als auch der performativen Ebene dieser Liedtexte ist daher ein unbedingtes Desiderat und soll, so der Anspruch dieser Untersuchung, durch die Darstellung in einer visuellen Kunsttradition der Forschung zu Purandaras Werk eine neue Dimension an Anschaulichkeit und neue Impulse für weitere Studien geben. Ausserdem sollen die hier präsentierten Lied-Analysen einen Beitrag zur Diskussion leisten, wie man in Zukunft mit mündlichen Überlieferungen umgehen kann, die aufgrund ihrer historischen Entwicklung ein komplexes Konglomerat von unterschiedlichen Performance-Traditionen darstellen. Aufgrund ihrer kulturellen Verankerung bis in die heutige Zeit stellen Purandaradāsas Lieder ein ideales Mittel dar, um die Vergegenwärtigung indischer Tradition darzustellen. Die Performance von Purandaradāsas Liedern findet im heutigen Indien in unterschiedlichen Kontexten statt. Ihre Präsenz umfasst sowohl private wie auch öffentliche, volkstümliche wie auch klassische, religiöse wie auch kommerzielle performative Bereiche. Das Spektrum innerhalb dieser Bereiche bewegt sich zwischen populär-folkloristischer Performance (Laientheater, *bhajan*-Gesänge⁷, Filmmusik etc.) bis hin zu sogenannter klassischer Performance (karnatische Musik, Bharata Natyam etc.). Obwohl diese Performances durchaus auch die darstellende Kunst einbeziehen, wie z. B. den Tanz, werden Purandaradāsas Kompositionen hauptsächlich als Gesangs- oder lyrische Werke rezipiert. Systematisch philologische Untersuchungen zu Purandaras Lyrik wurden nur vereinzelt und in kanaresischer Sprache gemacht, ohne eine darauf aufbauende und weiterführende Forschung zu verfolgen. Was in der Purandara-Forschung daher völlig fehlt, ist eine Betrachtung der Lieder als

⁵ Im Folgenden stets «Bharata Natyam» ohne diakritische Zeichen (*bhāratānāṭyam*), da weder die ideologische Verbindung mit Bharata-Muni, dem angeblichen Verfasser des NŚ, noch die Verbindung mit Bhārata als Indien betont werden soll. Der Bezug soll offenbleiben, da die Arbeit weder die Herkunftsmythologie noch eine Hindutva-Ideologie unterstützt.

⁶ Ich verwende «Purandaradāsa» und «Purandara» fortan als Synonyme.

⁷ Mit *bhajan* wird allgemein die devotionale Musik in Indien bezeichnet, die als Teil der *bhakti*-Bewegung entstanden ist. Die traditionelle Performance von *bhajan* findet in Gruppen statt, wobei ein Hauptsänger vorsingt und die restlichen Anwesenden seine gesungenen Liedzeilen wiederholen. Diese Art von *bhajan*-Gesang kann in unterschiedlichen Umgebungen zu unterschiedlichen Anlässen stattfinden. Meist finden sie am frühen Morgen oder am späten Abend statt. Eine ähnliche Musikform sind die nordindischen *kīrtan*, die durch den bengalischen Kṛṣṇa-Verehrer Caitanya (Bn.: চৈতন্য, 1486 – 1534) popularisiert wurden. In Südindien sind *bhajan*-Lieder Teil des Kanons der klassischen Musik und werden auch als Konzertstücke vorgetragen. Ausführlicher s. SINGER (1963) und SCHWEIG (2002:58f.).

performative Texte unter Einbezug relevanter Analysemethoden, die Berücksichtigung der unterschiedlichen Kommunikations-Ebenen, die ihnen eigen sind, und die Untersuchung der Lieder im Kontext der historischen Modalitäten sowohl des Texts als auch der jeweiligen Performance-Tradition. Die Untersuchung von Purandaras Liedern in dieser Arbeit strebt daher an, die einzelnen Text-Ebenen entsprechend zu dokumentieren und sie in einer Performance zu interpretieren. Für die vorliegende Untersuchung wurde als Form der Performance der klassische indische Tanz Bharata Natyam ausgewählt. Der Grund für diese Wahl liegt im hohen Grad seiner Popularität sowohl inner- wie auch ausserhalb Indiens. Des Weiteren ist dieser Tanzstil ein populäres zeitgenössisches Medium, um Purandaras Lieder zu interpretieren. Als praktizierende Bharata-Natyam-Tänzerin verfüge ich über die notwendige Expertise, eine Performance-Analyse durchzuführen, indem ich alle untersuchten Lieder im Stil des Cheyyur-Bharata-Natyam⁸ choreographiere und inszeniere. Der Umfang der vorliegenden Untersuchung, die noch nie in solch umfassender und akademischer Weise in deutscher Sprache an Purandaradāsas Liedern durchgeführt wurde, bedingt auch, bestimmte Kriterien der Lieder-Auswahl festzulegen. Die in dieser Untersuchung verwendeten Lieder sind daher in ihrer Anzahl ganz bewusst begrenzt. Die Auswahlkriterien entsprechen dem Sinn und Zweck dieser Arbeit und sind im Interesse des Ergebnisses ausgelegt.

Hintergrund

Purandaradāsa gehörte den *haridāsa* an, den Dienern von Hari (Gott Viṣṇu), einer Gruppierung von Mönchen und *vāggeyakāra*⁹, die ideologisch der Tradition der viṣṇuitischen *mādhva*-Gemeinschaft¹⁰ angehören. Um sein Leben, und vor allem über seine Abkehr vom weltlichen hin zu einem asketischen Leben, ranken sich zahlreiche Legenden. Es ist daher schwierig, sich ein Bild davon zu machen, wie er tatsächlich gelebt hat. Man kann von seinen Liedern bestimmte Angaben ableiten, z.B. wo er sich zu Lebzeiten überall aufhielt oder was seine moralisch-ethischen Überzeugungen waren. Doch die Autorschaft seiner Lieder ist nicht vollständig gesichert. Man spricht heute von ungefähr 1000 Liedern, die überliefert sind. Es ist jedoch anzunehmen, dass zahlreiche seiner Kompositionen im Laufe der Zeit verloren gegangen sind oder korrumpiert wurden. Purandara propagierte durch sein Schaffen vor allem *bhakti*, d.h. die ausschliessliche Verehrung und Liebe zu Gott Viṣṇu als bestem religiösen Weg. Die *bhakti*-Ideologie war oft kritisch gegenüber brahmanischen Normen und

⁸ Als Cheyyur-Stil wird das Bharata Natyam, wie es von Cheyyur Sundaresan Manikkam Pillai (Ta.: செய்யூர் ஸுந்தரேஸந் மாணிக்கம் பிள்ளை, ? – 1952) gelehrt und weitergegeben wurde, bezeichnet. Des- sen Meisterschüler Pattakudi Swaminathan Ramaswamy Iyer (Ta.: பத்தகுடி சாமிநாத இராமசுவாமி ஐயர், 1927 – 1997) ist der einzige Nachfolger dieses Stils und der Lehrer der Autorin dieser Arbeit. Zum Cheyyur-Bharata-Natyam s. auch GASTON (2005:190f.).

⁹ *Vāggeyakāra* sind Liedermacher und werden im ŚārṅSR II.3.2 wie folgt definiert:

vān māturucyate geyam dhāturityabhidhīyate | vācam geyam ca kurute yaḥ sa vāggeyakārah ||

«*Mātu* ist die Sprache und *dhātu* ist der Gesang. Der, der Text und Gesang komponiert, das ist ein *vāggeyakāra*.»

¹⁰ Der *mādhva-sampradāya* ist eine religiöse Gemeinschaft, die nach ihrem Gründer Madhvācārya (Kn.: ಮಧ್ವಾಚಾರ್ಯರು, 1238 –1317) benannt ist. *Sampradāya* bezeichnet hierbei die Institutionalisierung seiner Lehre in Form einer Geistes-tradition, als auch in einer lokalen Form eines Klosters in Uḍupi. Ausführlicher dazu s. Kapitel 1. Zur Organisation von *sampradāya* und deren Charakteristika s. MALINAR (2011:156ff.).

lehnte sich gegen die althergebrachte Orthodoxie auf.¹¹ Seit der christlichen Zeitrechnung ist diese Form der religiösen Praxis eine der ältesten religiösen Bewegungen Indiens. Die *bhakti*-Bewegung verband sich mit populären Kulturen, allen voran mit dem Kṛṣṇa-Kult. Dieser assimilierte einige lokale volkstümliche Kulte, was zu seiner raschen Verbreitung und Popularisierung beitrug. Die *mādhva*-Gemeinschaft, der Purandaradāsa angehörte, war zwar bei weitem nicht die populärste viṣṇuitische Gemeinschaft zu seiner Zeit, aber sie entsprach mit ihrem Fokus auf der Verehrung von Viṣṇu-Kṛṣṇa und ihrer Auslegung der *dvaita*-Philosophie (*dvaita-vedānta*)¹² vor allem dem Anliegen der damaligen Gesellschaft, die einen Mittelweg zwischen Orthopraxie und religiösen Reformen suchte.¹³ Trotz dieses religiösen Schwerpunkts ist Purandaradāsa in erster Linie als Musiker und Komponist in die südindische Geschichte eingegangen und weniger als religiöser Denker, wie andere seiner *haridāsa*-Genossen.¹⁴ Purandaradāsa hat sich zu Lebzeiten für die Weiterentwicklung und Systematisierung der südindischen Musik engagiert, weswegen er heute als *saṅgīta-pitāmahā*, als Urvater der klassischen südindischen Musik verehrt wird. Die südindische Musik befand sich zu Purandaradāsas Zeiten jedoch noch in einer Formierungsphase. Es waren die späteren Komponisten wie Tyāgarāja (Te.: ತ್ಯಾಗರಾಜ, 1767 – 1847) oder Muttusvāmī Dīkṣitā (Ta.: முத்துசுவாமி தீட்சிதர், 1775 – 1835), die dazu beitrugen, die klassische südindische Musik auszubauen, zu standardisieren und damit den Ausgangspunkt für die karnatische Musiktradition schufen. Die Legende besagt, dass Purandara ursprünglich 475'000 Lieder komponiert hat, wobei sich diese Aussage auf keine verlässliche Referenz stützen kann. Die Lieder beabsichtigen, den Hörer zu erziehen, zu ermahnen, zu erinnern und zu erbauen. Zu seinen Liedern gehören autobiografische Lieder, Lobeshymnen, gesellschaftskritische Lieder und Lieder über Kṛṣṇa. Viele Lieder vereinen mehrere dieser Themen. Purandaras Lieder waren in verschiedenen Sprachschichten des regionalen Kanaresisch verfasst, sind in diverse Lebensbereiche einzubetten und sprechen je nach Aussage unterschiedliches Publikum an. Die Lieder hatten vermutlich keine schwierigen Melodien und sind eingängig gedichtet, so dass ein schnelles Behalten der Texte gewährleistet ist. Obwohl die Lieder bei ihrer Entstehung nachweislich nicht Teil der karnatischen Musiktradition waren, haben sie in den letzten Jahrhunderten ihren Weg in die südindische klassische Musik¹⁵ gefunden, wurden «karnatisiert» und haben damit den Status klassischer Musik-Stücke erhalten. Diese Karnatisierung (und Standardisierung) hat beträchtlich zur performativen Verbreitung und

¹¹ Orthodoxie im Sinne von Orthopraxie gemäss den Śāstras. Im Mittelpunkt der *bhakti*-Bewegung steht nicht das vorschriftsgemässe Handeln, sondern die gläubige Hingabe. Insofern kann man die *bhakti*-Bewegung *auch* als Reform-Bewegung bezeichnen.

¹² *Dvaita-vedānta* ist die dualistische Lehre, die von Madhva als religiöse Gemeinschaft begründet wurde. Diese Lehrtradition interpretiert das Verhältnis zwischen Gott und Mensch dualistisch, d.h. Gott und Mensch sind zwei getrennte Entitäten, deren Seele niemals dieselbe Qualität erreichen kann. Die Grunderkenntnis liegt in der Akzeptanz der vollständigen Abhängigkeit von Gott und die damit zusammenhängende *bhakti*-Praxis, um seine Gunst zu gewinnen und dadurch Erlösung zu erlangen. S. auch MALINAR (2009a:96).

¹³ S. Fn. 11.

¹⁴ *Haridāsa*, die sich auch als Philosophen einen Namen gemacht haben sind z. B. Vyāsarāya (Kn.: ವ್ಯಾಸರಾಯ, 1460? – 1539) oder Śrīpādarāya (Kn.: ಶ್ರೀಪಾದರಾಯ, 1404 – 1502).

¹⁵ Unter «klassisch» verstehe ich hier und im Folgenden die süd- und nordindische Musik, die der Musikstil der gebildeten, gehobenen Mittelschicht ist, und die man als Fortsetzung der Hofmusik sieht, s. u. in Kapitel 1 unter «Purandaras Werk in der südindischen Musik».

Etablierung von Purandaradāsas Liedern in Südindien beigetragen. Sie sind heute daher nicht mehr nur ein Vehikel religiöser Unterweisung und Erbauung, sondern auch Bestandteil, wenn nicht sogar der Kern der Identität eines jeden karnatisch gebildeten Kannadigas auf der ganzen Welt: «I can [...] assert that any man in this province who does not know him or his songs is not a Kannadiga.»¹⁶

Die Bharata-Natyam-Tänzerin im Spannungsfeld «ihrer» Tradition

Sowohl Purandaras Liedtexte als auch ihre musikalische und tänzerische Interpretation sind Teil der südindischen Performance-Kultur, die in der Vergangenheit eine eigentümliche Art der Selbstwahrnehmung und -darstellung entwickelt hat.¹⁷ Dies begründet sich in der Selbstreflexion dieser Performance-Traditionen, die auf einer teilweise rekonstruierten, teilweise ideologisierten Geschichte, im Anspruch einer elitären Kunstdarstellung und auf einer historisch geprägten Idee von «Indianness» aufbaut. Das Nebeneinander eines idealisierten Selbstbildnisses und die gleichzeitige Berufung auf eine authentische Tradition, macht die wissenschaftliche Arbeit in performativen Kontexten wie indischer Musik und Tanz zu einem anspruchsvollen Unterfangen, da in der Rezeption alle Komponenten eben dieser Performance-Traditionen berücksichtigt werden müssen. In der Tradition des Bharata Natyam wird dieses komplexe Zusammenspiel von Authentizität, Ideologie, Klassizismus und Geschichte besonders gut sichtbar.¹⁸ Die folgenden Ausführungen sollen daher dieses künstlerisch-historische Spannungsfeld am Beispiel meiner eigenen tänzerischen und musikalischen Ausbildung beschreiben, mich im Kontext der südindischen Performance-Kultur positionieren, und meinen Zugang als indologische Performance-Künstlerin zur Performance- und Rezeptionsstudie dieser Arbeit klären.

Meine frühesten Erinnerungen an meinen Tanzunterricht gehen zurück in mein sechstes Lebensjahr, als ich in den Kinderklassen der Tanzschule meiner Mutter getanzt und gelernt habe. Was spielerisch begann, wurde mit 8 Jahren zu einem ernsthaften Tanzunterricht. Meine Mutter Vijaya Rao (Kn.: ವಿಜಯಾ ರಾವ್, 1948 –) und ihr Lehrmeister Pattakudi S. Ramaswamy (Ta.: பத்தகுடி சாமிநாத இராமசுவாமி ஐயர், 1927 – 1997) teilten sich diese Aufgabe. *Uncle*, wie ich ihren Lehrmeister vertrauensvoll nannte, unterrichtete mich während seiner Aufenthalte in der Schweiz. Ich empfand seinen Unterricht als sehr streng und fürchtete mich vor seiner bevorstehenden Ankunft, aus Angst, zu versagen, und aus Angst vor seiner Strenge. Der Unterricht mit ihm verlief nach traditionellen Methoden: Es war ein Diktat, in welchem er den zu erlernenden Tanz im Sitzen diktierte. Fehler in der Wiedergabe der Choreographie wurden lautstark gerügt. Korrekturen oder Verbesserungen in Haltung oder Ausdruck gab es kaum. Etwa zeitgleich mit dem Beginn meiner ernsthaften tänzerischen Ausbildung begann mein Gesangsunterricht in karnatischer Musik. Auch diese Ausbildung entsprach indischen Konventionen in Didaktik und Pädagogik. Keine meiner

¹⁶ BENERI (1926-1927:299)

¹⁷ Ausführlicher zur Verwendung des Performance-Begriffs in dieser Arbeit s. u. unter «Der Performance-Begriff»

¹⁸ Vgl. O'SHEA (2006:125).

künstlerischen Ausbildungen, weder die tänzerische noch die musikalische, befassten sich mit der Einweisung in zugrundeliegende Theorien. Es wurden weder Strukturen der Tänze noch grundlegende Begriffe wie z.B. *rāga*¹⁹ erklärt. Es wurde stets nur so viel vermittelt, wie es meine momentanen Kenntnisse und mein Alter unbedingt erforderten. Fragen zu stellen, solange sie nicht von mythologischen Themen handelten, war unüblich und nicht gern gesehen. Die Aufklärung über historische Hintergründe zur Tradition, in welcher man lernt, gehörten ebenfalls nicht zum traditionellen indischen Unterricht.²⁰ Mein Wissen über das, was ich tanzte und sang, setzte sich zusammen aus Bruchstücken von Erzählungen, die ich während Auführungen, in Tanz-Proben oder zu Hause zufällig aufgeschnappt hatte.²¹ An Stelle dieser Lücken traten die Grundpfeiler der traditionellen Lehre (*devo guru-brāhmaṇaḥ*): der Respekt vor der Tradition, die Demut vor dem Lehrer und eine offensiv demonstrierte Wissbegierde. Die Bedeutung dieser Geisteserziehung spiegelte sich in der weiteren Planung meiner Tanz-Karriere wieder. Meiner Mutter war es ein Anliegen, dass ich mein Bühnendebüt vor Beginn meiner Pubertät²²

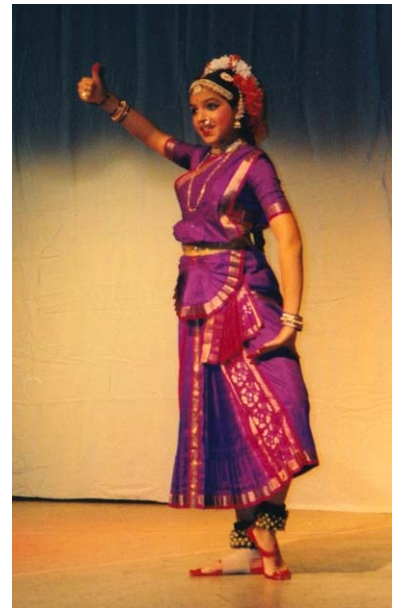


Abb. 2: Die Autorin als junge Tänzerin (Chur), 8.10.1993 (Bild: A. Tönz)

¹⁹ Ein *rāga* ist ein musikalischer Stil auf der Grundlage eines tonalen Modus:

yo'sau dhvani-viśeṣastu svara-varṇa-vibhūṣitaḥ |
rañjako jana-cittānām sa rāgaḥ kathito buddhaiḥ ||

«Die Weisen nennen *rāga* jenen besonderen Ton-Stimmungsgehalt, der mit Tönen und Tonfiguren geschmückt ist und die Herzen der Leute erfreut.» (Mataṅga, *Brāḍeśī* 281, zit. von Sudhākara zu *Śārṅgadeva* in *ŚārṅSR* II.1.1, zit. und übers. bei PAYER [2017c])

Ausführlicher zu *rāga* s. Kapitel 3 «Zur Melodieführung und *rāga*-Auswahl» oder im Anhang unter «*rāga*-Theorie».

²⁰ Ich spreche hier sowohl von einem sogenannten westlichen Verständnis von Historie, also der Zeitgeschichte in linearer Progression, als auch von einem sogenannten indischen Geschichtsverständnis, das Kriterien im historischen Prozess hervorhebt, welche bestimmte Ideen und Werte geschaffen haben. Ausführlicher zu den unterschiedlichen Auffassungen des Geschichtsbegriffes im Westen und in Indien s. THIELEMANN (2005a).

²¹ Wie typisch meine eigene Ausbildung für die allgemein übliche Art der traditionellen Lehre war, veranschaulicht ein Erlebnisbericht der indischen Tänzerin Lalli (n.d.), zit. in SORELL (1967:56):

«I've settled down in Lucknow for at least six months of study with my former teacher, Vikram Singh. We've had two weeks of lessons – two or three hours each morning, five or six days a week, with two musicians playing continuously. Vikram teaches in the traditional manner, by demonstrating a step, part by part, while I follow, with little or no explanation. When I ask a question, Vikram affects good nature but reminds me that student's question is a sign of little faith in the teacher. He does not want me to analyze or bring my own ideas to the dance. Whatever I dance is to be his creation totally, his vision. In this way only is the true art passed on. [...]»

²² Das Einsetzen der Menarche machte im alten Indien ein Mädchen zu einer heiratsfähigen Frau. Obwohl die Verheiratung von minderjährigen Mädchen rechtlich in Indien nicht mehr erlaubt ist, stellt der Beginn der Menarche immer noch einen einschneidenden Übertritt in eine neue Lebensphase dar. Im Kontext der Tanzausbildung erhält dieses Ereignis eine erweiterte Komponente und erweist sich als Überbleibsel alter Bräuche aus der Zeit der Tempeltänzerinnen (*devadāsī*, Erklärung zum Begriff s. Fn. 23). Die Ausbildung eines Mädchens zur *devadāsī* und ihre Schenkung an den Tempel war an verschiedene Zeremonien geknüpft, welche teilweise, laut GASTON (2005:22), vor dem Einsetzen der Menarche abgeschlossen sein mussten: «All six ceremonies were supposed to be completed, at the latest, just after the first menstrual cycle. [...] no temple authority would think of dedicating a girl above fourteen.», s. auch KERSENBOOM-STORY (1987:333).

absolviere. Die offizielle Begründung dafür war, dass ich dadurch die Grundausbildung im Tanz fokussiert und «unverdorben» abschliessen kann, um danach den Weg zur öffentlich-traditionellen Tänzerin einschlagen zu können.

Diese Zeit meiner künstlerischen Ausbildung ist sehr eng an die Bharata-Natyam-Karriere meiner Mutter als Solo-Tänzerin geknüpft, die sich zwischen 1987 bis 1994 auf dem Höhepunkt befand. Ich erinnere mich an zahlreiche Zeitungsartikel, die in jener Zeit von ihren Erfolgen berichteten. Manche davon, sehr sensibel und fachkenntnisreich, erzählten von der tänzerischen Sinnlichkeit, von der transzendenten Erfahrung des Zuschauers und der universellen Weisheit, die diese Kunst ausstrahlte. Andere Artikel waren weniger aufgeklärt, bemühten sich um Offenheit, aber konnten trotzdem nicht aus einer tendenziösen Berichterstattung ausbrechen, die alle vorherrschenden Klischees bediente. In vielen dieser Berichte fand sich immer wieder das Wort «Tempeltanz» und «Tempeltänzerin» (*devadāsī*)²³. Meine Mutter bemühte sich unentwegt, die Menschen darüber aufzuklären, dass Bharata Natyam kein Tempeltanz ist, sondern eine «sakrale Bühnenkunst». Die Bezeichnung «Tempeltänzerin» schien sie geradezu anzuwidern. Als junges Mädchen leitete ich daraus ab, dass «Tempeltänzerin» etwas Minderwertiges und Schlechtes war, mit dem man als seriöse Bharata-Natyam-Künstlerin nicht verglichen werden will. Ich leitete daraus ab, dass das, was *wir* tanzen, etwas Erhabenes, Reines ist, das auf die Bühnen dieser Welt gehört und entsprechend gewürdigt werden muss. *Wir*, das waren in meinen jungen Jahren meine Mutter und ich. Später, in meinen Jugendjahren, sah ich andere Tänzerinnen wie Alarmel Valli (Ta.: அலர்மேல் வள்ளி, 1956 –) oder Vyjayanthimala (Ta.: வைஜயந்திமாலா பாலி, 1936 –) und verstand, dass dieses *wir* auch all diese unglaublich talentierten und gutausscheidenden Künstlerinnen miteinbezog. Es dauerte weitere 15 Jahre bis ich begriff, dass dieses *wir* ein komplexes sozio-historisches Konstrukt war. *Wir*, das sind die gebildeten südindischen Frauen mit brahmanischer Abstammung. *Wir*, das sind Tänzerinnen die Bharata Natyam würdig vertreten und seine spirituelle Botschaft in der Welt verbreiten. *Wir*, das sind die traditionsbewussten Schülerinnen, trainiert von brahmanischen Lehrmeistern, die dafür sorgen, dass Bharata Natyam in seiner angeblich uralten Form erhalten bleibt. Als studierte Germanistin nutzte meine Mutter ihre Kenntnisse der deutschen Sprache, um den westlichen Zuschauern ihrer Aufführungen diese Kunst und ihre Bedeutung zu erklären. Das war in den 1980er Jahren ein Novum im deutschsprachigen Raum und beeindruckte die Leute, vor allem weil meine Mutter ihre Tanz-Tradition sichtbar bis in ihre Fasern lebt. Was das Publikum nicht wusste, war, dass meine Mutter in dieser Erscheinung all das verkörpert, was das Bharata Natyam des 20. Jh. definierte. Sie ist eine westlich gebildete, brahmanisch

²³ *Devadāsī*, die Dienerin (*dāsī*) Gottes (*deva*), tanzte zur Unterhaltung der Tempelgottheit und vollzog die Darbringung der Opfergaben. Die jungen Mädchen wurden bereits vor Eintritt ihrer Pubertät von ihren Familien den Tempeln geschenkt und rituell mit der Tempelgottheit verheiratet. Den Tempeltänzerinnen wurden verheissungsvolle Kräfte nachgesagt. So waren sie wichtige zeremonielle Mitwirkende an Hochzeiten, Tempelprozessionen oder an verschiedenen Festen, die spezifische Lebenszyklen feierten (z.B. Beginn der Pubertät), s. GASTON (2005:31ff.). Obwohl die *devadāsī* einer matrilinearen Tradition folgten, kann man sie laut SRINIVASAN (1985:1869) nicht als Kaste bewerten: «[...] there exists a devadasi 'way of life' or 'professional ethic' (*vṛtti, murai*) but not a devadasi *jati*. The office of devadasi was hereditary but it did not confer the right to work *without adequate qualification*.» Ausführlicher zu den *devadāsī* s. u. in Kapitel 2.

erzogene und traditionsbewusste Tanzkünstlerin, Tanzgelehrte und Tanzhistorikerin in einer Person.²⁴ In ihren Erläuterungen spricht sie von der 2500-jährigen Kunst, die im Nāṭyaśāstra²⁵ begründet liegt. Sie spricht von der Spiritualität im Tanz, den metaphysischen Bedeutungen, die zwischen den Zeilen zu lesen sind, und seiner bewusstseinsweiternden Kraft. Diese Überzeugungen prägten auch mein eigenes Selbstbild als junge Tänzerin: «Ich bin ein Glied in einer uralten Traditionskette, die bis auf Śiva-Naṭarāja, den Gott des Tanzes, zurückgeht.» Entsprechend meiner künstlerischen Erziehung gab es keinen Anlass, an der Authentizität dessen, was mir beigebracht wurde, jemals zu zweifeln, geschweige denn Fragen darüber zu stellen. In meinen Augen war Bharata Natyam eine gottgegebene Kunst. Ich wusste vage von seiner Vergangenheit als Tempeltanz, seiner darauffolgenden zeitweiligen Degeneration und seiner Wiederauferstehung als sakrale Bühnenkunst. Die Bharata-Natyam-Tradition überlebte all diese Stationen als eine gefestigte, lückenlos überlieferte Kunst, die in 2500 Jahren unverändert ihren Weg bis in die heutige Zeit gefunden hatte, das war meine Überzeugung. Es brauchte viele Jahre der indologischen Lehre und der künstlerischen Emanzipation bis ich wagte, hinter die Fassade dieser «ewigen» Tradition zu blicken. Was mich daran hinderte, war die Angst der totalen Desillusionierung, der De-Konstruktion meiner künstlerischen Identität. Das Bild des jahrhundertealten Bharata Natyam entpuppte sich Stück für Stück als Sammelsurium von Ideologien, und die ewige Tradition war nicht mehr als eine bruchstückhafte Geschichte einer manipulierten Überlieferung. Dass diese willkürliche Manipulation durch die Performance der Tradition selbst legitimiert wurde, und dass es diese Performance war, die der Tradition ihre eigentliche Wirkungs- und Überlebenskraft gibt, verstand ich erst viel später.²⁶

So wie ich erleben viele junge Frauen ihre Bharata-Natyam-Ausbildung.²⁷ Schüler der karatischen Musik oder des Bharata Natyam werden heute noch in dieser Illusion einer überirdischen Überlieferung erzogen. Es wird ihnen suggeriert, dass jeder Bestandteil der Kunst, die sie erlernen, wenn auch von Menschenhand gemacht, gottgleich und daher unantastbar ist. Ein absolutes Paradoxon, wenn man bedenkt, dass gerade der soziokulturelle Wandel und die menschliche Willkür die Seele dessen bestimmen, was als vollkommen angepriesen wird. Die Gegenüberstellung von Entwicklungsgeschichte, Selbstdarstellung und Formen der Vergegenwärtigung ist daher unbedingt nötig, um die Performance und Inszenierung einer solchen indischen Kunsttradition in ihrem Wesen erforschen zu können:

²⁴ Zum Begriff der Tanzhistorikerin s. u. in Kapitel 2.

²⁵ Die alten theoretischen Grundlagen zu indischem Tanz, Schauspiel und Musik sind in professionalisierten und autoritativen Texten wie dem Nāṭyaśāstra festgehalten. Es ist die bekannteste und älteste überlieferte Schrift in Sanskrit über Tanz, Theater und Schauspielkunst, welches der Legende nach vom Weisen Bharata verfasst wurde. Seine Entstehung wird zwischen 200 v. und 200 n. Chr. angesetzt, s. UNNI (2003:31f.). Das Nāṭyaśāstra behandelt in 36 Kapiteln einerseits die praktischen Elemente, aus welchen sich die Darstellung des Tanztheaters zusammensetzt, andererseits aber auch die rituellen, infrastrukturellen und musikalischen Bedingungen, die diese Darstellung begleiten. Ausführlicher zum Inhalt des Nāṭyaśāstra s. Kapitel 2.

²⁶ Vgl. KERSENBOOM-STORY (2008:200).

²⁷ Eine sehr schöne solche Schilderung liefert MEDURI (2001:103ff.) in ihrem Aufsatz *Bharata Natyam – What are you?*

«Tradition, especially when associated with religious ritual and liturgy, is often regarded as an exemplary display of consistency. Notwithstanding the well-established fact that tradition continually rejuvenates itself through its implicit element of change – a vital factor without which tradition would become sterile and ultimately die in the stranglehold of its own infertility – tradition, by virtue of its innate steadiness, reveals itself as the living manifestation of history: the living past. And this is why the existence of living traditions proves invaluable in order to gather information about aspects of musical performance in the past, especially in those cases where no documentary evidence such as written accounts, iconographic depictions, poetic descriptions or other sources are available.»²⁸

Das geschilderte Spannungsverhältnis zwischen indischen Kunsttraditionen und ihrer Historie hat in den letzten 15 Jahren eine kritische Aufarbeitung ausgelöst, die in den Arbeiten von COORLAWALA (1992), SRINIVASAN (1984), KERSENBOOM-STORY (1987), MEDURI (2001, 2005 & 2008b), BAKHLE (2005), PETERSON & SONEJI (2008), SONEJI (2010a & 2012), SUBRAMANIAN (2008 & 2011), O'SHEA (2007) und vielen mehr sichtbar werden. Sie alle beleuchten die verschiedenen Aspekte der politischen, gesellschaftlichen und ästhetischen Prozesse, die dem Traditionswandel und dessen Selbst- wie Fremddarstellung zugrunde liegen. Diese Untersuchungen waren sowohl zur Positionierung der indischen Performance-Kultur innerhalb des modernen Performance-Diskurses notwendig, als auch Grundlage für jede weitere performative Studie, die in diesem Bereich angestrebt wird. Die vorliegende Arbeit will diesen Ausgangspunkt nutzen und von der Historisierung in die Inszenierung überleiten, um darzustellen, wie diese Selbstdarstellung und das geschilderte Selbstverständnis in der modernen Bharata-Natyam-Inszenierung sichtbar wird. Die in dieser Arbeit skizzierte historische Entwicklung der Musik- und Tanztradition, hilft dabei, die Prozesse, die zur dargestellten Inszenierung derselben geführt haben, nachvollziehen zu können.

Der Performance-Begriff

Die folgenden Ausführungen beabsichtigen, das terminologische Verständnis und den Bezugsumfang des Aufführungsbegriffs für diese Arbeit zu klären. Die Beschäftigung mit dem Performance-Begriff hat mittlerweile einen breit angelegten Diskurs in verschiedenen Forschungsbereichen angeregt. Ich diskutiere hier sowohl die Auslegungen der westlichen Theaterwissenschaft, mit ihren Einflüssen der Sozialwissenschaften, als auch die ethnologische Konzeption von kultureller Aufführung und die Limitierungen, die diese aufweisen.²⁹ Im Be-

²⁸ THIELEMANN (2005a:59)

²⁹ Der Beginn der Performance Studies als akademisches Fach wird um 1980 angesetzt, als die New York University das *Departement of Drama* in *Department of Performance Studies* umwandelte. Peggy Phelans, dortige Lehrbeauftragte von 1993 bis 1996, gibt später dafür folgenden Grund an, zitiert in KIRSHENBLATT-GIMBLETT (2007:45):

«Was ‚theatre‘ an adequate term for the wide range of ‚theatrical acts‘ that intercultural observation was everywhere revealing? Perhaps ‚performance‘ better captured and conveyed the activity that was provoking these questions. Since only a tiny portion of the world’s cultures equated theatre with written scripts, performance studies would begin with an intercultural understanding of its fundamental term,

reich der indologischen Performance-Studies, die ihrerseits einen breiten referentiellen Rahmen bieten, hebe ich insbesondere die Ergebnisse der deutschen Indologie hervor, die sich gerade in den letzten zehn Jahren in die Thematik der Dramaturgie und deren Aufführung vertieft hat. Die folgenden Ausführungen umreißen diese vielfältigen Diskurse rund um Performance, die die Verwendung und das Verständnis des Performance-Begriffs in dieser Arbeit beeinflussen und definieren.

Es wird in dieser Arbeit bewusst der englische Begriff der «Performance» verwendet³⁰, und nicht der deutsche Begriff der «Aufführung», denn nur jener schliesst in seiner Bedeutung sowohl die kulturelle Vergegenwärtigung als auch die «Prozesse der Verkörperung bzw. der Ausführung körperlicher Handlungen»³¹ mit ein, wie sie im Aufführungs-Begriff der Theaterwissenschaft definiert wird.³² Des Weiteren impliziert der Performance-Begriff die bewusste Inszenierung und die daraus folgende Rezeption. Der Performance-Begriff wird in seiner ursprünglichen Bedeutung benutzt «to refer to all the activity of an individual which occurs during a period marked by his continuous presence before a particular set of observers and which has some influence on the observers.»³³ GOFFMAN (1959) interpretierte die alltäglichen menschlichen Interaktionen unter dem Gesichtspunkt einer Theateraufführung, eines Rollenspiels. Dieser Ansatz war und ist für die Verhaltensforschung, die Sozialpsychologie und die Soziologie sehr fruchtbar. Er führte auch dazu, dass Theater- und Tanzwissenschaftler sahen, wie viele Anregungen sie in den Humanwissenschaften finden. In der vorliegenden Arbeit kann diese Einbindung von Performance in die anderen Verhaltenswissenschaften höchstens am Rande gestreift werden. Es bleibt aber eine vermutlich höchst lohnende Aufgabe, z.B. Bharata Natyam im Lichte der Forschungen zu menschlichem Ausdrucksverhalten zu studieren.³⁴ Im Bestreben, möglichst viele Arten menschlichen Ausdrucks zu umfassen, wurde der Begriff «Performance» so ausgeweitet, dass seine Anwendung grosse Schwierigkeiten macht, weil es ein in sich umstrittenes Konzept ist, wie CARLSON (2007)

rather than enlisting intercultural case studies as additives, rhetorically or ideologically based postures of inclusion and relevance.»

1980 gründete auch Eugenio Barba (1936 –), der Begründer des *Odin Theatret of Holstebro* in Dänemark, die *International School of Theatre Anthropology* (ISTA), s. SCHECHNER (2007:186) und WEILER (2013b:168). Barba arbeitete eng zusammen mit der Odissi-Tänzerin Sanjukta Panigrahi (Or.: ସଞ୍ଜୁକ୍ତା ପାଣିଗ୍ରାହୀ, 1932 – 1997), s. SCHECHNER (2007:190). Aus Amerika wurde dieses neue Fach in Europa importiert und transformiert. Führend ist die Ethnoszenologie an der Université Paris 8. Sie wird definiert als Fach, welches «étude les pratiques performatives des divers groupes et communautés culturels du monde entier avec le souci premier de tempérer sinon de maîtriser toute forme d'ethnocentrisme.», s. http://www.scenesetsavoirs.univ-paris8.fr/ethnoscenologie/axes_de_la_recherche.htm – Zuletzt geprüft am 2.10.2014. Im deutschsprachigen Raum gibt es erst zaghafte Ansätze, bei denen die aussereuropäischen Performance-Formen eher unter «ferner liefern» laufen, so etwa in den Theaterwissenschaften der Universität Bern.

³⁰ In der deutschsprachigen Theaterwissenschaft wird der englische Performance-Begriff seit den 1970er Jahren verwendet, s. UMATHUM (2013:248).

³¹ UMATHUM (2013:249)

³² Zur Übersicht der modernen westlichen Theaterwissenschaft s. FISCHER-LICHTE (2010).

³³ GOFFMAN (1959:13)

³⁴ Ich denke hier z. B. an die Frage, inwieweit Bharata Natyam interkulturell verständlich ist, weil seine Ausdruckssprache nahe an den universalen Formen des Ausdrucks verschiedener Gefühle stehen, wie es z.B. die Studien von PAUL EKMAN & WALLACE V. FRIESEN (1971) oder IRENÄUS EIBL-EIBESFELDT (1995) aufzeigen. Auch die kunsthistorische Dimension der Körpersprache kann im Rahmen dieser Arbeit nicht eingehender betrachtet werden, s. dazu PASQUINELLI (2007).

feststellt.³⁵ Eine der ältesten und meist zitierten Definitionen von Performance im Zusammenhang kultureller Vergegenwärtigung ist die des Ethnologen MILTON SINGER (1955), der Performance definiert als «die konkreteste beobachtbare Einheit einer kulturellen Struktur, durch die sich eine Gesellschaft für ihre eigenen Mitglieder wie auch für Fremde aus- und darstellt».³⁶ Die Merkmale dieser *cultural performances*, so unterschiedlich ihr Gegenstand auch sein mag, bleiben laut SINGER immer gleich.³⁷ Sie verfügen über einen begrenzten Zeitrahmen mit definiertem Anfang und Ende, über ein definiertes Repertoire an Aktionen oder Tätigkeiten, über einen Akteur oder eine Gruppe von Akteuren, die sie ausführen, sowie über ein Publikum, einen Ort und einen Anlass der Aufführung. Die in dieser Arbeit dargestellte *cultural performance* von Purandaras Liedern und Bharata Natyam folgen grundsätzlich diesen Merkmalen. Sie konstituieren sich über Überlieferungen, nehmen ständig neue Formen der Performance an und leben vor allem von der immer wieder neuen, sich langsam adaptierenden Inszenierung des Überlieferung-Gegenstands in privater oder öffentlicher Form. Seit SINGERS Auslegung von *cultural performance* wurden Anstrengungen unternommen, den *performance approach* weiter zu entwickeln.³⁸ Die daraus entstandenen Erweiterungen des Performance-Begriffes zeigen sich im *performance continuum* von SCHECHNER (2006)³⁹ und reichen von Spiel bis hin zu Identitätsbildung:

games – sports – pop entertainments – performing arts – daily life – identity constructions
play and ritual

So hilfreich es ist, Performance in einem solch weiten Kontext zu sehen, läuft man Gefahr, dass «der eigentliche Gegenstand – bisher das Kunsttheater – aus dem Blickfeld verloren geht».⁴⁰

Im Bereich der deutschsprachigen Indologie befasst sich die Reihe *Drama und Theater in Südasien* mit den Beiträgen von OBERLIN [MOSER] (2008), STEINER (2010), BRÜCKNER, BRUIN & OBERLIN [MOSER] (2011) und BINDER (2013), sowie die Beiträge von BRÜCKNER und SCHÖMBUCHER (2007) und BRUIN (2007) mit den Performance Studies. BRÜCKNER und SCHÖMBUCHER betonen in ihrer Verwendung des Performance-Begriffes die Zusammenhänge zwischen der Vermittlung von Bedeutungsinhalten mit dem Potential einer Performance, ihr Umfeld transformieren zu können:

«If we understand language as social action, the power of any performance, be it aesthetic or ritual, cannot be a product of its linguistic content but reveals itself in the communicative processes taking place between the performer and the audience in the course of a performance.»⁴¹

³⁵ CARLSON (2007:70)

³⁶ SINGER (1955:27), übers. und zit. bei KOLESCH (2009:47)

³⁷ SINGER (1959:xiii)

³⁸ BRÜCKNER & SCHÖMBUCHER (2004:242) und BALME (2014:76)

³⁹ SCHECHNER (2006:50)

⁴⁰ BALME (2014:77)

⁴¹ BRÜCKNER & SCHÖMBUCHER (2007:9)

Das Problem mit dem Performance-Begriff in Anwendung auf indische historische Texte besteht darin, dass es nur für einen Teil Berichte über deren historische Performance gibt. So kann dieser Begriff, will man ihn einheitlich verwenden, eigentlich nur auf die erweiterte Gegenwart bezogen werden. Bei Purandara sind bestenfalls der Textaspekt der Performance erhalten, alle anderen Aspekte können nur vermutend ergänzt werden. Es handelt sich daher immer um eine individuelle und zeitgenössische Interpretation dessen, was als ästhetisch, traditionell, authentisch, modern etc. gewertet wird, sowohl von den Interpreten als auch vom Publikum. BINDER (2013) beschäftigt sich mit dem Spannungsfeld zwischen Performance als Äusserung vs. Performance als Verkörperung.⁴² Sie bemerkt hierbei die Verschiebung in der indologischen Erforschung von performativen Phänomenen weg von reiner Theorie und Technik hin zum Verständnis von Performance als ein lebender Organismus. Aus dieser Betrachtungsweise ergibt sich fast von selbst die Problematik des Ethnozentrismus, den viele diesbezügliche Konzepte Gefahr laufen mit sich zu bringen, da sie von ausserhalb der untersuchten Kultur kommen.⁴³ BINDERS Ausführungen zeigen, wie wichtig nicht nur die Aufarbeitung des Performance-Inhalts selbst ist, sondern wie unabdingbar auch die gleichzeitige Ausweitung einer Performance-Studie auf den historischen, sozialen und kontextuellen Hintergrund der einzelnen Performance-Aspekte ist. Zum Kontext einer Performance halten BRÜCKNER und SCHÖMBUCHER fest:

«The notion of the performance as an event where structure and process come together results in a multi-perspective approach. An actor's performance is determined not only by normative structures, but also by his individual intentions and the expectations of the audience.»⁴⁴

Diese Betrachtung von Performance ist jedoch noch viel zu eng gefasst, da sie die zeitlichen, räumlichen, materiellen und phänomenalen Aspekte der Performance nicht genügend berücksichtigt. Es erscheint daher sinnvoll, den Performance-Begriff in einer gegenwartsbezogenen Weise zu definieren, der die Reichweite und Leistung der Performance miteinbezieht, wie es die moderne westliche Theaterwissenschaft tut. FISCHER-LICHTE, RISI & ROSELT (2004a) beschreiben den Aufführungsbegriff anhand von vier Aspekten⁴⁵:

Eine Performance ist

1. *medial* - Sie besteht aus zwei Gruppen von Beteiligten und entsteht aus den Interaktionen und Reaktionen zwischen Zuschauenden und Handelnden. Diese Reaktionen können sowohl wahrnehmbar wie auch kognitiv oder imaginativ sein, und beeinflussen alle Beteiligten wechselseitig.

⁴² BINDER (2013:25)

⁴³ BINDER (2013:26)

⁴⁴ BRÜCKNER & SCHÖMBUCHER (ebd.)

⁴⁵ FISCHER-LICHTE, RISI & ROSELT (2004b:11ff.)

2. *materiell* - Sie bringt durch ein bestimmtes Medium und eine geplante und intendierte Inszenierung eine Materialität hervor, die ihrerseits eine Gegenwärtigkeit der Performance erschafft, die nur für die Zeitspanne derselben in Erscheinung tritt. Dazu gehören sowohl die semiotischen als auch die phänomenalen Bestandteile der Performance, die Atmosphäre und die Räumlichkeit.
3. *semiotisch* - Durch die Performance werden ganz bestimmte Bedeutungskonstitutionen wahrgenommen. Damit verbinden sich auch Assoziationen, die durch die Wahrnehmung ausgelöst werden und die die direkte Wahrnehmung der Performance ergänzen.
4. *ästhetisch* - Sie ist ein Ereignis, dessen Erfahrung sich nicht in exakt derselben Weise wieder erleben lässt. Sie zieht daher eine erhöhte und intensive Aufmerksamkeit des Zuschauers auf sich, die in ihm wiederum starke Empfindungen und Gefühle hervorrufen kann.

Diese Definition des Performance-Begriffs zeigt die Vielschichtigkeit der Performance als Ereignis auf. Für den Nutzen der in dieser Arbeit vorgestellten Untersuchung, die in verschiedenen Forschungstraditionen steht, muss diese Vielschichtigkeit reduziert werden auf jene Parameter, die es braucht, um dem Verlauf der hier dargestellten Transposition folgen zu können. Der Performance-Begriff, wie ich ihn in dieser Arbeit verwende, bezieht sich daher, sowohl auf die Interpretation von Purandaras Werk als auch auf dessen Bharata-Natyam-Inszenierung unter Einbezug der relevanten medialen, materiellen, semiotischen und ästhetischen Aspekte, ohne zu beanspruchen, für jede mögliche Form der Performance allgemein gültig zu sein.

Methodik

Die vorliegende Arbeit verwendet zwei Zugänge. Die Texterschließung findet durch philologische Methoden statt. Der Schwerpunkt auf Performance und Rezeption wird mithilfe der Erkenntnisse aus den Performance Studies bearbeitet. Purandaradāsa und sein Werk wurde bisher zwar literarisch dokumentiert und bearbeitet, es gibt aber keine Auseinandersetzung mit dem performativen Aspekt seiner Lieder. Weder im Kontext der karnatischen Musik, noch im Kontext einer anderen darstellenden Kunst, wurden seine Kompositionen hinsichtlich der Text-Performance-Beziehung bzw. ihrer Rezeption in anderen Performance-Traditionen bearbeitet. Es ist das Anliegen dieser Arbeit, darzustellen, wie eine solche Transposition⁴⁶ einer primären Tradition (Purandaras Werk) in eine sekundäre Tradition (Bharata-Natyam-Performance von Purandaras Werk) abläuft, und anhand dieser spezifischen Bharata-Natyam-Performance die Prozesse herauszuarbeiten, die in der Vergegenwärtigung der Texte hin zur Verwendung in der darstellenden Kunst bestehen, sowie die Variablen zu benennen, die die Rezeption dieser Performance bestimmen. Die Herausforderung dabei liegt in der Berücksichtigung der unterschiedlichen Voraussetzungen, die in

⁴⁶ S. BALME (2014:172).

der Arbeit mit den Textquellen, mit der Musikinterpretation und der Umsetzung in Tanz gegeben sind. Der aus einer mündlichen Tradition stammende Liedtext besitzt seit knapp 200 Jahren ein mehr oder weniger einheitliches Schriftbild. Der Text gibt in seiner historischen Perspektive Aufschlüsse bezüglich des Autors und dessen Weltanschauung, als auch zum historischen Kontext seiner Entstehungszeit. Die Berücksichtigung sprach-historischer und ästhetischer Aspekte, die Diskussion zur Dynamik sprachlichen Ausdrucks, inhaltliche Bezüge der Lieder, Eigentümlichkeiten der kanaresischen Sprache und der *dāsa*-Poesie, insbesondere ihrer Metrik und Schmuckmittel⁴⁷, geben weitere Anhaltspunkte zur weiterführenden Textinterpretation. Die musikalische und die darauf aufbauende tänzerische Darstellung der Lieder setzt sich hingegen aus schriftlosen Formen der Interpretation zusammen, welche über eine Vielzahl an Möglichkeiten der Text-Repräsentation verfügen. Die Darstellung der Text-Performance in karnatischer Musik und Bharata Natyam muss daher über den historischen Hintergrund der Tanz- und Musik-Performance und ihre Entwicklung bis in die Neuzeit, sowie über die Erklärung der Basiskonzepte von Theorie und Praxis der karnatischen Musik und des Bharata Natyam erfolgen. Diese geben den Rahmen an, innerhalb welchem die in dieser Arbeit behandelte Untersuchung abläuft und analysiert werden kann. Mithilfe der Darstellung der zeitgenössischen musikalischen Umsetzung von Purandaras Lieder und der daraus folgenden Übersetzung in die Tanz-Performance wird die Transposition von Text in Performance konkret.

Literarische mündliche Überlieferungen von Texten, wie Purandaras Liedern, sind in einem System von Begrenzungen organisiert, die die Stabilität des Textes garantieren und die sein ästhetisch-poetisches Potenzial ausmachen. Zu diesen Begrenzungen gehören Aspekte der Sprache, des Lautes und poetische Stilmittel wie Reim, Alliteration, Vers, Rhythmus, Interpretation des Inhalts und Musik. In der performativen Darstellung der Lieder haben die angesprochenen Kommunikationskanäle⁴⁸, je nach Verständnis der Zuschauer und Kommunikationsfähigkeiten der Tänzer und Musiker, unterschiedlichste Wirkungsgrade. Daher kann eine Performance derselben ganz unterschiedlich rezipiert werden, von reinem ästhetischem Genuss bis hin zu Kunstexperten (Sahṛdaya), die Musik, Tanz und Text in allen Feinheiten genießen. Für eine möglichst vollständige Darstellung dieser verschiedenen Facetten einer Performance ist ein relativ breites methodisches Feld erforderlich und die Berücksichtigung unterschiedlicher Forschungstraditionen.

Text

Das Ziel der Textanalyse ist es, die verschiedenen Kommunikationskanäle (Wortlautung, Wortlaut, Wortsinn usw.) von Purandaras Liedern herauszuarbeiten und ein Tiefen-Verständnis des Werks zu vermitteln, damit die Stücke in der tänzerischen Aufführung eindeutig erschliessbar sind. In der Text-Analyse werden Purandaras Lieder zweifach übersetzt:

⁴⁷ Schmuckmittel meint hier jene Klang- und Ausdrucksfiguren, die im Sanskrit allgemein als *Alaṅkāra* zusammengefasst werden.

⁴⁸ Im Fall von Purandaras Liedern haben die Texte nicht nur eine kommunikative Zweidimensionalität wie z.B. bei SCHULZ VON THUN (2011) angedeutet, sondern verfügen über vielschichtige und teils implizite Kommunikationsebenen.

1. Eine Arbeitsübersetzung, die das Verständnis des kanaresischen Wortlautes erleichtern soll.
2. Eine literarische Übersetzung, die möglichst wirkungsgleich ist mit dem kanaresischen Original.⁴⁹

Zur Arbeitsübersetzung sind keine weiteren Erläuterungen nötig. Die literarische Übersetzung bedarf ihrer Klärung. Übersetzungswissenschaft ist ein schier unübersehbares Gebiet.⁵⁰ Die Übersetzung von poetischen Texten muss zweierlei Ansprüche bedienen. Zum einen muss ein Übersetzungs-Modell angewandt werden, welches sowohl die expliziten wie auch impliziten Aussagen des Textes berücksichtigt. Dieser Punkt ist gerade in der weiteren Verwendung des Textes in einer Choreographie von Wichtigkeit, da sich das Tanz-Schauspiel an den multiplen Interpretationsmöglichkeiten des Wortes orientiert. Zum anderen müssen die Kriterien der Übersetzung in solcher Art und Weise gewählt werden, dass der Zieltext dieselbe Qualität besitzt wie der Ausgangstext. Ich richte mich in meiner literarischen Übersetzung von Purandaras Liedern im Wesentlichen nach den Kriterien der aktuellen Übersetzungswissenschaft.⁵¹ Im Speziellen richte ich mich nach ECO (2003 & 2010)⁵², dessen Übersetzungstheorie sich in der Arbeit mit Purandaras Texten als besonders hilfreich erwies. Eine neuere Reflexion über Übersetzen aus indologischer Sicht gibt SCHREINER (2013) im Kommentar seiner Übersetzung *Viṣṇupurāṇa: althergebrachte Kunde über Viṣṇu*. Die dort genannten Spezialprobleme der Übersetzung aus dem Sanskrit fügen sich voll in ECOS aus der polyglotten Praxis gewonnenen Theorie.⁵³ Vergleichbare literarische Übersetzungen aus dem Sanskrit ins Deutsche versuchte in neuerer Zeit vor allem TRUTMANN⁵⁴.

In der Bearbeitung der Stilmittel greift die Textanalyse auf den deutschen Missionar und Kannada-Sprachwissenschaftler FERDINAND KITTEL⁵⁵ zurück, der 1875 das einzige Werk für Kannada-Poesie, Nāgavarmas⁵⁶ *Chamḍōmbudhi* (Kn.: ಛಂದೋಮ್ಬುಧಿ) übersetzte. Das

⁴⁹ Da das Ziel dieser Arbeit die tänzerische Performance ist, ist eine literarische Übersetzung, wie sie im Folgenden beschrieben wird, die angemessene Form des Textes. Die literarische Übersetzung steht hier aber nicht als Gegensatz zu anderen Übersetzungsarten, sondern stellt eine der möglichen Alternativen dar.

⁵⁰ Vgl. MUNDAY (2012), KOLLER (2011), BAKER (2011), ROUTLEDGE ENCYCLOPEDIA OF TRANSLATION STUDIES (2009) und VENUTI (2012).

⁵¹ S. Fn. 50.

⁵² UMBERTO ECO (1932 – 2016) war sowohl ein international anerkannter, in vielen Sprachen übersetzter und polyglotter Romanschriftsteller, als auch einer der führenden Semiotiker. In ihm vereinigt sich in einmaliger Weise Theorie und Praxis. In ECO (2010) setzt sich ECO kritisch mit den Übersetzungen seiner eigenen Werke auseinander. Die deutsche Übersetzung gewinnt besondere Bedeutung dadurch, dass der Übersetzer gleichzeitig der Übersetzer von ECOS Romanen ist. So ist die deutsche Übersetzung eine doppelte Reflexion über Übersetzen sowohl von Seiten des Autors als auch des Übersetzers.

⁵³ Für eine von ECO unabhängige Übersetzungstheorie aus indologischer Sicht s. PAYER (2004). Auch PAYERs Übersetzungstheorie fügt sich ganz in ECO's Theorie.

⁵⁴ S. Vidyakāra's *Subhāṣitaratnaśā*, s. TRUTMANN (1999), Kālidāsa's *Śākuntalā*, s. TRUTMANN (2004) und Bilhaṇa's *Vikramānkadevacarita*, s. TRUTMANN (2011).

⁵⁵ Ausführlicher zu KITTEL s. u. in Kapitel 1.

⁵⁶ Die Informationen zu Nāgavarma sind unklar, da es in der Geschichte der kanaresischen Literatur nachweislich mehrere Personen mit diesem Namen gibt. Der Autor der *Chamḍōmbudhi* lebte vermutlich um 990 n. Chr., s. BASAVARADHYA (2003:2841).

Werk stützt sich mehrheitlich auf Vorlagen aus der Sanskrit-Literatur, wie aus KITTELS Einleitung zu seiner Übersetzung ersichtlich wird.⁵⁷ Aufgrund dieser Beobachtung werden in der Text-Analyse zwei Textgrundlagen zur Untersuchung der Poetik hinzugezogen. Dort, wo die Kannada-spezifische Prosodie relevant ist, wird Nāgavarmas Text einbezogen, ansonsten orientiert sich die Textanalyse und der Textkommentar an den Grundbegriffen der Sanskrit-Poetik nach Mammaṭa (11. Jh. n. Chr.) aus dem Kāyavaprakāśa. Die in der Analyse und im Kommentar behandelten Stilmittel sind: Sprachwahl, Rhythmus (Metrik), Laut (Klangfiguren), Stimmung und sprachlicher Ausdruck (Sinnschmuckmittel). Der Kommentar zu den einzelnen Liedern teilt sich in zwei Teile: einen spezifischen Kommentar zu den einzelnen Abschnitten des Liedtextes und einen allgemeinen Kommentar zum Lied als Ganzes. Der Kommentar folgt dem Prinzip von Relevanz und Vorkommen. Untersucht und kommentiert wird, was für Inhalt, Form und Interpretation, und damit für die Performance relevant ist.

Musik

Die musikalische Umsetzung⁵⁸ von Purandaras Liedtexten geschieht über folgende Elemente:

- über die Melodieführung in einem bestimmten *rāga*
- über die Einbindung der Sprachrhythmik in einen *tāla*⁵⁹
- über die Interpretation von Rāga und Tāla in einem bestimmten *laya*⁶⁰
- über die Verwendung von bestimmten Techniken und Stilmittel im Gesang
- über den Zweck der Interpretation
- über die Gesangsbegleitung

Im Gegensatz zum Text sind die genannten Elemente in der musikalischen Umsetzung sehr variabel und stark vom Kontext der Interpretation und dem Interpreten abhängig. Es wird in der vorliegenden Analyse versucht, diese Möglichkeiten, die in der musikalischen Umsetzung bestehen, systematisch und übersichtlich darzustellen. Die Betrachtung der melodischen Umsetzung der Lieder befasst sich mit der Auswahl von *rāga*, die in den für diese Arbeit benutzten Quellen angegeben werden, und den Kriterien, die dieser Auswahl zugrunde liegen können.⁶¹ Danach werden die Rāga, welche für die Tanzchoreographie ausgewählt wurden, anhand ihrer technischen Daten und den Angaben in Theorie-Werken⁶²

⁵⁷ KITTEL (1988:ivff.)

⁵⁸ Es wird im Folgenden stets von einer musikalischen Umsetzung in Gesang ausgegangen.

⁵⁹ *Tāla* bezeichnet durch Schläge markierte Zeitpunkte, d.h. Metrum und metrische Perioden. Ein *tāla* teilt sich auf in sein *āvartana* (Takt), dieser teilt sich wiederum auf in seine *aṅga* (Glieder) und dieser wiederum in seine *akṣara* (Zeiteinheiten). Das heutige *tāla*-System der karnatischen Musik besteht aus einem System von 35 verschiedenen *tāla-āvartana*-Muster, den sogenannten *sūlādi*- oder *jāti-tāla*, die aus 3 *akṣara* (*trisra-jāti-ēka-tāla*) bis 29 *akṣara* (*saṁkīrṇa-jāti-dhruva-tāla*) bestehen können. Ausführlicher zu *tāla* s. Anhang «*tāla*-Theorie». Für eine detaillierte Abhandlung zu *tāla* s. SHARMA (2001:1ff.), RAMAKRISHNA (2012:40ff.) oder PAYER (2017d).

⁶⁰ Karnatische Musik-Kompositionen basieren auf einem festgelegten relativen musikalischen Rhythmus-Zyklus (*tāla*). Dieser relative Zyklus wird durch *laya* in einem absoluten Rhythmus-Zyklus mittels fixiertem Tempo und rhythmischer Artikulation festgemacht. S. auch Anhang «*tāla*-Theorie».

⁶¹ Bei Musikaufnahmen, bei welchen die *rāga*-Angabe fehlt, wurde der *rāga* von der Autorin selbst ermittelt.

⁶² Für diese Darstellung wurden die Sanskrit-Werke Caturdaṇḍīprakāśikā, Rāgalakṣaṇa, Saṅgītaratnākara und Saṅgītaśiromaṇi konsultiert. Weitere Informationen wurden den Ausgaben von NIJENHUIS (1976a & b),

detailliert dargestellt. Für die Erfassung und Darstellung des melodischen Aspekts der Lieder wurde auf das von STADLER ELMER (2015) entwickelte Pitch Analyzer-Programm zurückgegriffen, welches die Problematik des westlich-kategorialen Hörens umgeht und den Tonverlauf frei von kulturellen Konventionen anzeigt.

Tanz

Die Literatur zu Theorie und Praxis des Bharata Natyam ist umfassend und gut dokumentiert.⁶³ Die meisten dieser Darstellungen orientieren sich im Allgemeinen an den Eckpunkten, wie sie im Nāṭyaśāstra genannt werden. Die Bewegungstheorie, wie sie im Nāṭyaśāstra dargestellt wird, bezieht sich jedoch nicht explizit auf das Bharata Natyam, sondern bildet einen Ausgangspunkt für viele klassische indische Tanzstile, die *nr̥tta*⁶⁴-Aspekte beinhalten. Als Leitfaden zur Analyse der Tanztechnik des Bharata Natyam, die über allgemeine Positionen und Beschreibungen einzelner Körperteile und Gesten hinausgeht, eignet sich das Nāṭyaśāstra daher weniger. Die Grundlagen der Schauspiel-Theorie des Bharata Natyam lassen sich, im Gegensatz zu den genannten bewegungstechnischen Aspekten, gut mit den Angaben im Nāṭyaśāstra belegen. Doch auch hier wird das Nāṭyaśāstra oft mit einem Trainingstext für die eigentliche Tanz-Lehre verwechselt.⁶⁵ Während das Nāṭyaśāstra für *bhāva* (Gefühlsäußerung) durchaus interessante Einblicke in die performativen Grundlagen der indischen Schauspieltheorie bringen kann, hat es in der zeitgenössischen Tanz-Lehre vor allem die Rolle eines Referenzwerks. Die angewandte Schauspielpraxis im Bharata Natyam ist heute viel vielschichtiger und variationsreicher, als es das Nāṭyaśāstra vermuten lässt. Dies ergibt sich hauptsächlich aus der breiten Masse der Literatur und der grossen Interpretationsvielfalt, die mittlerweile für den Bharata Natyam verwendet werden kann. So beschränken sich dargestellte Emotionen nicht mehr nur auf die im Nāṭyaśāstra dargelegten Umstände oder Beweggründe, die einen emotionalen Zustand herbeiführen. Das praktische Schauspiel baut vielmehr auf den dem Text entnommenen psychologischen und emotionalen Zuständen auf und arbeitet diese in der interpretativen Arbeit weiter aus. Es wird in der vorliegenden Arbeit daher bewusst auf die übliche theoretische Darlegung des Bharata Natyam verzichtet.⁶⁶ Stattdessen konzentriert sich die Analyse auf die für das Erschliessen der Tanzchoreographien erforderlichen Zeichensysteme der Gestik, Mimik und ikonographischer Repräsentationen.

KUPPUSWAMY & HARIHARAN (1984), SAMBAMOORTHY (1994a-c, 2001, 2006, 2007, 2010 & 2011), KAUFMANN (1991), THIELEMANN (1999), VNP (1998 & 2000a & b), GANGOLY (2004), KRISHNA PRASAD (2008), MudRL (2010), OEMI (2011) und Ver̥kCP (2002) entnommen.

⁶³ S. SATHYANARAYANA (1969), SARABHAI (1979 & 1996), REBLING (1982), RAO (1987), SAHAI (2003), RAGHUPATHY (1997-1999), VAIDYANATHAN (1996), PURECHA (2003), GOVINDARAJAN (1992), KRISHNA RAO & CHANDRA-BHAGA DEVI (1993:7ff.), SAMSON & PASRICHA (1987), LUSTI-NARASIMHAN (2002), MASSEY & MASSEY (1989) und GASTON (2005).

⁶⁴ *Nr̥tta* ist der nicht erzählende Tanz im Bharata Natyam. Er besteht aus reiner Tanztechnik, d.h. aus rhythmischen Bewegungseinheiten, ohne erzählenden Charakter.

⁶⁵ S. SCHWARTZ (2004:4).

⁶⁶ Hierzu gehört auch die Schauspiel-Theorie des Bharata Natyam, deren Grundlagen sich gut mit den Angaben im Nāṭyaśāstra belegen lassen. Da sich die hier dargestellte Interpretation im Tanz aber auf die literarische Analyse der Liedtexte stützt, welche sich bereits mit der im Text vermittelten Stimmung auseinandersetzt, greift die Tanzanalyse auf diese Ergebnisse zurück. S. u. unter Kapitel 3 Fn. 205.

Zur Darstellung der Tanzchoreographien stehen für den klassischen indischen Tanz nur wenige Vorarbeiten zur Verfügung.⁶⁷ Tanznotationen, wie sie z.B. BENESH & BENESH (1968 & 1983), VANZILE (1983) oder PURECHA (2003) für den indischen Tanz entwickelt und angewandt haben, sind einseitig und nicht im Stande, eine umfassende Darstellung der Choreographie unter Einbezug von Inszenierungs-Aspekten, die ausserhalb des Technischen liegen, festzuhalten. Um diesem Anspruch gerecht zu werden, wurde zur Darstellung der Choreographien von Purandaras Tänzen die Methode der Serienfotografie gewählt. Diese steht in der Tradition von André Adolphe Eugène Disdéri (1819 – 1889) Ballettfotografien von 1855 und Eadweard Muybridges (1830 – 1904) fotografischer Bewegungsanalyse von 1870/1880.⁶⁸ Entsprechend den Erkenntnissen aus Muybridges Aktionsanalyse wurde hier ganz bewusst auf Standfotografien verzichtet, da diese die bewegungsdynamischen Aspekte⁶⁹ des Tanzes nicht einzufangen vermögen. Die Erklärungen zu den einzelnen Bildern folgt der Definition der darstellerbezogenen Zeichensysteme im Theater nach Kowzan.⁷⁰ Da die Bharata-Natyam-Inszenierung, wie sie in dieser Arbeit durchgeführt wurde, keine Wechsel in Kostüm, Schminke oder Frisur für die einzelnen Interpretationen vornimmt⁷¹, beschränkt sich der Bild-Kommentar auf die Haltung, Gestik und Mimik der Tänzerin. Die akustischen Zeichensysteme wurden bereits in den Kapiteln zur Musikbegleitung abgehandelt und werden in diesem Analyseabschnitt nicht weiter erwähnt.⁷²

Aufbau der Arbeit

Die vorliegende Arbeit teilt sich in drei übergeordnete Bereiche:

1. Werk (primäre Tradition): Urheber, historischer und aktueller Kontext
2. Inszenierung (sekundäre Tradition): Medium, Inszenierungs-Aufbau und -Realisierung
3. Transposition: Textinterpretation, Übersetzung in Musik und Tanz

In Kapitel 1 soll versucht werden, Purandaradāsa und sein Werk als Forschungsgegenstand in seinen unterschiedlichen Bereichen als historische Person, als Autor und als Musiker zu kontextualisieren. Die Quellenlage von Purandaradāsa und seinen Werken ist relativ unübersichtlich, weswegen die Aufarbeitung auf historischer Ebene eher unbefriedigend ist.⁷³

⁶⁷ Luise Scripps modifizierte eine Notation für den Ostindischen Tanz für Bharata Natyam, s. Scripps, L. E. (1965): A system of ethnic dance notation. *Ethnomusicology*. 9 (2): 145-149. Eine Notation für einen anderen südindischen Tanzstil entwarf G. Venu, s. Venu, G.; Nirmmalapannikar (1995): *Mohiniyāṭṭam, the lāsya dance: acting manual with notations of mudra-s and postures*. Kerala: Natana Kairali.

⁶⁸ S. EWING (1994:16, plate 4 & 5) und WEBSTER (2012:9).

⁶⁹ S. WEBSTER (2012:306).

⁷⁰ S. BALME (2014:67).

⁷¹ Ausführlicher zu diesen Bestandteilen der Inszenierung s. im Anhang 10 unter «Planung und Organisation der Inszenierung».

⁷² Zur Methodik der Musik-Analyse s. o.

⁷³ Die aktuelle Forschungslage ist übersichtlich im Artikel *Purandaradāsa* von KUCKERTZ (1996a:710ff.) in der MGG dargestellt. Die MGG⁴ gibt eine ausführliche Beschreibung zur indischen Musik und behandelt auf rund 56 Seiten die verschiedenen Musikepochen Indiens, die Geschichte der Nord- und Südindischen Musik so-

Die Daten zu seiner Biografie sind unterschiedlich, teilweise widersprüchlich und schlecht belegt. Viele Angaben sind mit Legenden-artigen Überlieferungen verwoben. Durch die Einbettung seiner Person in die Tradition der *haridāsa* (Sa.: «Diener von Hari») und der Dichter-Sänger Südindiens kann man Teile seiner Biografie festmachen. Als Poet steht er in der Tradition der südindischen *bhakti*-Literatur des 15. und 16. Jh. Seine Texte behandeln die typischen Ideale, die diese Bewegung zu jener Zeit formten. Seine Schaffenszeit fällt in die Ära eines der grössten Königreiche Südindiens, dem Reich von Vijayanagara (Kn.: ವಿಜಯನಗರ, 1340 – 1646) unter dem *vaiṣṇava*-König Kṛṣṇadēvarāya (Kn.: ಕೃಷ್ಣದೇವರಾಯ, regn. 1509 – 1529). Purandara profitierte direkt und indirekt von dessen gezielter kulturpolitisch motivierter Patronage, wie die Ausführungen zum historischen Hintergrund in diesem Kapitel aufzeigen. Der ideologische Hintergrund von Purandaras Werk spiegelt sich in seiner überwiegend populären und populärwissenschaftlichen Darstellung in der südindischen Literatur wieder. Anthologien oder Abhandlungen zum religiös-historischen Hintergrund Purandara-dāsas, zu seiner Einbettung in die Tradition der *haridāsa* und zu seiner Bedeutung für die karnatische Musik bilden den Grossteil der Publikationen. Weitere indische musikdidaktische oder -historische Werke behandeln Purandara in Verbindung mit seinem Beitrag zur

wie die Volks- und Populärmusik. Auch dem indischen Tanz und seiner Musik widmet sie unter dem Stichwort «Indien» ein ganzes Kapitel. Autoren des Stichworts Indien sind: EMMIE TE NIJENHUIS, JOSEF KUCKERTZ, JOEP BOR, ALLYN MINER, PETER MANUEL und NORBERT BEYER. Die MGG⁴ behandelt im Haupteintrag zu Indien und den 38 zusätzlichen Stichworteinträgen die indische Musik hauptsächlich von der literaturhistorischen Perspektive aus. Die Neuzeit wird mittels der international erfolgreichen indischen Musiker des 20. Jh. behandelt, Aspekte wie der Einfluss der indischen Diaspora oder der Massenmedien werden dabei eher im Hintergrund gehalten.

Der GMO weist keinen eigenen Artikel zu Purandara auf, erwähnt Purandara aber im Zusammenhang allgemeiner Beschreibungen der indischen Musik, s. GMO – Online zugänglich unter <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43272> – Zuletzt geprüft am 14.5.2017. Der GMO ist die Online-Version der gleichnamigen Enzyklopädie der Oxford University Press in gedruckter Ausgabe und gibt Auskunft sowohl über die historischen Entwicklungen der indischen Musik, als auch über ihre Theorie, Praxis und die verschiedenen Performance-Traditionen. Ähnlich wie die GEWM (s. u.) geht der GMO zusätzlich auf die spezifischen geografisch-religiösen und auf verschiedene semi-klassische und lokale Musikstile ein. Die Musik im Lichte des Kulturwandels und im Kontext der modernen indischen Film- und Populärmusik, sowie die Musikbegleitung verschiedener indischer Tanzstile und Tanztheater-Traditionen werden in ausführlichen Kapiteln behandelt. Als einzige der für diese Arbeit herbeigezogenen Musik-Enzyklopädien macht der GMO Angaben zur Forschung in der indischen Musik. Autoren des Stichworts Indien sind: REGULA QURESHI, HAROLD S. POWERS, JONATHAN KATZ, RICHARD WIDDESS, GORDON GEEKIE, ALASTAIR DICK, DEVDAN SEN, NAZIR A. JAIRAZBHOY, PETER MANUEL, ROBERT SIMON, JOSEPH J. PALACKAL, SONIYA K. BRAR, M. WHITNEY KELTING, EDWARD O. HENRY, MARIA LORD, ALISON ARNOLD, WARREN PINCKNEY, KAPILA VATS-YAYAN und BONNIE C. WADE.

Im grössten Umfang geht die GEWM mehrfach und detailliert auf Purandara ein, s. CATLIN (2000:211ff.), JACKSON (2000:262ff.), RAJAPUR KASSEBAUM (2000:96 & 105), NELSON (2000:139f.) und RAMANATHAN (2000:452). Im fünften Band der GEWM wird die Musik im indischen Subkontinent detailliert behandelt, sowohl die klassische, als auch die folkloristische Musik der verschiedenen Regionen. Die GEWM geht dabei nicht nur historisch auf die verschiedenen Musikstile ein, sondern behandelt diese auch unter dem Gesichtspunkt der Geografie und der Anwendungsgebiete. Des Weiteren setzt sie sich auch mit der sozialen Organisation der Künstler, der Weitergabe und Musikausbildung, mit der zeitgenössischen Musik, mit dem Einfluss der Massenmedien und der Entwicklung der indischen Musik in der Diaspora auseinander. Der Enzyklopädie ist eine Demonstrations-CD beigelegt mit entsprechenden Ton- und Lied-Beispielen, welche in den verschiedenen Aufsätzen gekennzeichnet sind. Unter den Urhebern der einzelnen Artikel sind neben westlichen Musikologen und Literaturwissenschaftlern wie ALISON ARNOLD, WAYNE HOWARD, WILLIAM JACKSON, MATTHEW ALLEN, SASKIA KERSEBOOM-STORY oder PETER MANUEL auch indische Autoren wie T. SANKARAN, N. RAMANATHAN, ASHOK D. RANADE oder GAYATHRI RAJAPUR KASSEBAUM. Diese Mischung macht die GEWM zu einem fachkenntnisreichen Führer durch die verschiedenen Aspekte und Komplexität der indischen Musik.

Systematisierung der klassischen südindischen Musik.⁷⁴ Purandaras didaktischen Werke sind heute ein fester Bestandteil des Curriculums der karnatischen Musik. Die musikalische Überlieferung seiner anderen Werke erlitt einen Unterbruch nach seinem Tod. Das Kapitel beschreibt in einem kurzen Überblick die «Karnatisierung» der südindischen Musik, die für Purandaras Lieder dazu geführt hat, dass sie Teil eines elitären Musikstils wurden. Die darauffolgende Verschriftlichung und Performance von Purandaras Lieder steht daher im engen Zusammenhang mit den allgemeinen Entwicklungen rund um die karnatische Musik nach dem 17. Jh. Der aktuelle Sitz im Leben von Purandaras Werk wird im abschliessenden Teil des ersten Kapitels beschrieben. Durch die Entstehung neuer Musik-Genres und aufgrund des Einflusses der modernen Technologien auf den Musikkonsum, sind Purandaras Lieder heute in einer Vielzahl unterschiedlicher Kontexte anzutreffen, wie Film, Comics oder leichter Unterhaltungsmusik. Daneben sind sie weiterhin eingebettet in die klassische südindische Musik, in welcher sie auf traditionelle Weise tradiert werden, und als devotionale Hausmusik in den Familien der *mādhva*.

Kapitel 2 beschäftigt sich mit der Geschichte des Bharata Natyam. Das Bharata Natyam be ruft sich einerseits auf einen mythischen Ursprung, der die Kunst als göttliches Geschenk an die Menschen beschreibt, wodurch sowohl der Tanz selbst als auch die Tradition göttliche Eigenschaften tragen. Die historische Entstehung des Bharata Natyam kann andererseits bis zu den Tempeltänzerinnen (*devadāsī*⁷⁵) zurückverfolgt werden und setzt im 16. Jh. an. Die historischen Ausführungen werden zeigen, dass es fraglich ist, inwiefern die von diesen Tänzerinnen praktizierte Tanzkunst eine Vorläuferform vom heutigen Bharata Natyam ist. Die weitere Darstellung des Bharata Natyam konzentriert sich daher generell auf die Entwicklungen, die am Königshof von Thanjavur (Ta.: தஞ்சாவூர், *thanjavūr*) nach Ende des 17. Jh. vor sich gingen, da sich die moderne Geschichte des Bharata Natyam nur bis dorthin mehr oder weniger nahtlos zurückverfolgen lässt. In Thanjavur reicherte sich der bis dahin bestehende Tempeltanz mit weiteren Einflüssen aus unterschiedlichen Regionen an, bevor er durch die Urbanisierung der britischen Handelszentren zur Unterhaltungskultur der städtischen Elite Südindiens avancierte. Die Veränderungen der Kunst in der nachfolgenden Zeit gehören wohl zu jenen, die das Bharata Natyam nachhaltig geprägt haben. Im Zuge nationalistischer Reformen wurden die traditionellen Tänzerinnen diffamiert und durch Frauen der Gesellschaftselite ersetzt. Die gezielte De-Historisierung und Re-Konstruktion der Ge-

⁷⁴ Die meisten Autoren behandeln die genannten Themen im Umfang der genannten Artikel in MGG⁴ und GMO, s. z.B. RAJAGOPALAN (1990:212ff.), AYYANGAR (1993:121ff.), PANCHAPAKESA IYER (2008:93), SAMBAMOORTHY (2010:28ff.) oder PESCH (1999:16, 81, 128, 138 & 204).

⁷⁵ Der Begriff *devadāsī* (Sa.: «Gottesdienerin») bezeichnet nicht nur eine Tempeltänzerin s. SATHYANARAYANA (1990:45):

«Till now the term *devadāsī* is used in the sense of a dancing girl dedicated to a Hindu temple. While this is the chief meaning, it must be made clear that it encompasses other girls also who are similarly dedicated to a deity and who perform other services like plying the flywhisk (*cāmara*) or general servitude (*paricaryā*).»

Im Folgenden wird der *devadāsī*-Begriff nur für die Funktion der Tempeltänzerin verwendet. Für eine Beschreibung der unterschiedlichen Arten von und die Aufgaben der *devadāsī* s. SATHYANARAYANA (1990:36ff.) und KERSENBOOM-STORY (1987:192ff.).

schichte und Bedeutung des Bharata Natyam schufen der Kunst eine neue «reine» Reputation und neue performative Kontexte. Seit 1930 haben Tanz-Pioniere und -Pionierinnen verschiedene Formen des indischen Tanzes in die westliche Welt getragen, darunter Uday Shankar (Bn.: উদয় শঙ্কর, 1900 – 1977) und T. Balasaraswati (Ta.: தஞ்சாவூர் பாலசரஸ்வதி, 1918 – 1984), später auch Tänzerinnen wie Mrilanini Sarabhai (Mi.: മൃണാളിനി സാരാഭായി, 1918 – 2016) oder Chandralekha (Mr.: चंद्र-लेखा, 1928 – 2006). In einem kurzen Ausblick zeigt das Kapitel, wie sich Bharata Natyam mittlerweile dank der breiten indischen Diaspora, aber auch aufgrund des breiten Interesses des Westens, in vielen Ländern ausserhalb Indiens bereits soweit etabliert hat, dass sich entsprechende regionale Szenen bilden. Der Fortschritt der Technologie, die Vernetzung durch Internet und die grosse Masse an Publikationen zu Bharata-Natyam-Performance machen das Bharata Natyam zu einem dynamischen und kontrastreichen Spannungsfeld, in welchem Innovation und Tradition die Pole darstellen, zwischen welchen sich diese Kunst in die Zukunft bewegt. Die Bharata-Natyam-Inszenierung dieser Arbeit, wie sie später in Kapitel 3 dargestellt wird, folgt dem traditionellen Setting, wie sie heute in der Bharata-Natyam-Performance zu beobachten ist.

Kapitel 3 widmet sich der konkreten Analyse von Text, Musik und Tanz. Zur Bearbeitung der 16 Lieder aus Purandaras Werk wurden gedruckte Liedtexte und Musikaufnahmen verschiedener aktueller Interpreten hinzugezogen. Die unterschiedlichen Blickwinkel, die diese Quellen liefern, ermöglichen es, die Liedtexte nicht nur als literarisches Material anzusehen, sondern kontextualisieren die Stücke als performative Texte. Die Übersetzung, die stilistische Analyse und der Text-Kommentar ergänzen die Analyse mit Erkenntnissen zu Inhalt und Interpretationsmöglichkeiten, sowie zur intendierten Stimmung, die der Text in Kombination mit seiner Melodie erzeugen soll oder kann. Die Untersuchung der Melodien von Purandaras Stücken ist aufgrund der Tatsache, dass ihre ursprüngliche Form heute unbekannt ist, limitiert. Die Kriterien zur *rāga*-Auswahl können dennoch eingegrenzt werden und werden hier diskutiert. Die Verwendung der karnatischen Musik als Begleitmusik zu Bharata Natyam verändert einige Parameter der musikalischen Performance, die kurz dargestellt werden. Eine Grafik visualisiert die Musik und stellt den Melodieverlauf frei von kulturellen Konventionen dar. Der dargestellte Tanz wird grundsätzlich über seine Zeichensysteme wie Mimik, Gestik und der Übertragung ikonographischer Elemente definiert. In der Darstellung der Choreographie mittels Fotografie, wird die Transposition, die Übersetzung von Text in Tanz, schlussendlich sichtbar. Zur besseren Übersicht sind alle Lieder in drei Gruppen unterteilt, die sich nach der thematischen Ausrichtung der ausgewählten Lieder richten. Lieder an und über Götter richten sich an eine konkrete Gottesform, die beschrieben, gelobt, oder in einem besonderen szenischen Kontext hervorgehoben wird. Zu den Liedern zur Religiosität gehören jene Stücke, die sich mit verschiedenen Aspekten von Bhakti auseinandersetzen. Diese Stücke bauen auf einem persönlichen Verhältnis zwischen dem Sprecher und seinem Gott auf. Im Gegensatz dazu heben sich die Lieder über die Gesellschaft von individuellen Gefühlen ab und sprechen die allgemeinen Erwartungen und Forderungen an den ethischen und religiösen Lebensstil des Menschen an.

Abschliessend zum dritten Kapitel werden die Erkenntnisse hervorgehoben, die die Performance von Purandaras Liedern in Bharata Natyam in den einzelnen Analyse-Bereichen dieser Untersuchung geliefert hat. Im Bereich der Text-Analyse konnte ein neuer Ansatz aus der Rap-Musik angewendet werden, um musische Aspekte im Text, wie der ausgeprägte Sprachrhythmus, auszuarbeiten und darzustellen. Die parallele Analyse von schriftlich und mündlich tradierten Textversionen, hat sich als nützlich erwiesen, um Hinweise zu Wortwahl und abgeänderten Textpartien zu gewinnen, die entscheidenden Einfluss auf die nachfolgende Interpretation der Lieder hat. In Kombination mit der Untersuchung ähnlicher und abweichender Melodieverläufe desselben Lieds konnte gezeigt werden, dass die gleichzeitige Existenz mehrerer Liedversionen nicht die Ausnahme, sondern die Regel bildet und zur vitalen Überlieferungskultur von Purandaras Werk gehört. Die Übersetzung der Liedtexte in Tanz macht die Vielfalt an Interpretationsmöglichkeiten sichtbar und hält auch Raum offen, um die im Text nur implizit ausgedrückten Inhalte darzustellen. Im Zusammenspiel mit der musikalischen Komponente, die die mimischen Elemente des Tanzes und die Gefühlsäusserungen im Text aufnimmt, liegt in der Performance der Purandara-Lieder der Gesamtausdruck aller Kommunikationsebenen, die seine Stücke ausmachen.