

## 2. Kapitel: Das Bharata Natyam<sup>1</sup>

### 2.1. Die Bharata-Natyam-Inszenierung<sup>2</sup>

Die Inszenierung einer Performance steht in der ständigen Spannung zwischen Historie und der rezipierten Gegenwart. Eine kritische Untersuchung von Bharata-Natyam-Inszenierung und -Performance bedarf daher der Darstellung des historischen Umfelds der Kunst und des Kunstverständnisses. Nur vor diesem Hintergrund ist ein Diskurs über historische versus ahistorische Aufführungspraxis möglich. Die Geschichte der Performance des südindischen Tanzes<sup>3</sup> ist nicht lückenlos überliefert.<sup>4</sup> Aus primären Textquellen und architektonischen Reliquien kann nur ein archetypisches Bild dessen gezeichnet werden, wie vor dem 14. Jh. Tanz in Südindien praktiziert wurde.<sup>5</sup> Die theoretischen Grundlagen in alten professionalisierten und autoritativen Texten, wie das *Nāṭyaśāstra* (200 v. – 200 n. Chr.) oder der *Saṅgītaratnākara* (13. Jh.), beinhalten zwar komplexe Abhandlungen und Definitionen, z.B. der Schauspiel- und Musiktheorie, lassen uns aber im Dunkeln darüber, ob und wie diese theoretischen Ansätze zu ihrer Zeit in der Performance praktisch umgesetzt wurden. Ab dem 16. Jh. werden die Nachweise und Berichte über die Tanz-Praxis in Südindien konkreter. Berichte von Zeitzeugen sowie die Fülle an neu entstandenen Kompositionen ab dem 16. Jh. liefern Informationen, welche einen vagen Eindruck der damaligen Tanz-Performance ermöglichen. Eines der wichtigsten südindischen Zentren für die politische und kulturelle Entwicklung in dieser Zeit war das grosse hinduistische Königreich der Dekan-Hochebene, Vijayanagara. Es war die Zeit des höfischen Tanzes und der höfischen Musik an Fürstenhöfen. Gesangskunst, Schauspiel und devotionale Poesie hatten ein reichhaltiges darstellerisches Geflecht gebildet und verschiedene Ausdrucksformen und Berufsgruppen hervorgebracht. Im Groben kann zwischen den Ausführenden im

---

<sup>1</sup> Die Grundlagen für die Angaben und Schilderungen im folgenden historischen Umriss sind: ALLEN (2010), AYYANGAR (1993), BRÜCKNER (2009), KOLESCH (2009), DALLAPICCOLA & KOTRAIAH (2003), MEDURI (2008a & b), O'SHEA (2007), RAJAGOPALAN (1990), NILAKANTA SASTRI (1966), SINGER (1959), SUBRAMANIAN (2008 & 2011) und SONEJI (2010a).

<sup>2</sup> Ich verwende hier und im Folgenden den Begriff der Inszenierung, um neben der interpretativen Performance auch die Prozesse der Planung, Erprobung und Festlegung der Materie einzuschliessen, s. FISCHER-LICHTE (2013d:154):

«Aufführungen sind ohne Inszenierung nicht denkbar. Es ist der Prozess der Inszenierung, in dem ausprobiert, festgelegt und nach Aufführungen häufig wieder verändert wird, wie die performative Hervorbringung von Materialität sich vollziehen soll.».

<sup>3</sup> Die Bezeichnung «klassischer (süd)indischer Tanz» wird oft als deutsche Übersetzung für Bharata Natyam verwendet. Ursprünglich wurden diesem Tanzstil unterschiedliche Namen gegeben wie z.B. *cinṇamēla*, *sadir*, *dāsī-aṭṭam* oder *nautch*, ehe die Bezeichnung *bhāratanaṭyam* im 20. Jh. entworfen wurde. Der heutige Name hat einen ideologischen Hintergrund und soll sowohl auf den Tanz als pan-indisches geistiges Eigentum («*bhārata*» im Sinne der Tanzkunst, die aus Indien stammt) als auch auf den göttlichen Ursprung und die legitimierende Quelle, dem *Nāṭyaśāstra* («*nāṭya*» im Sinne der im Werk beschriebenen Tanzkunst) verweisen. Erklärungen zum Akronym *bhārata* s. weiter u. in Kapitel 3.

Ich werde im Folgenden jeweils vom klassischen indischen Tanz oder Bharata Natyam, ohne diakritische Schreibweise, sprechen und beziehe mit dieser Bezeichnung alle historischen Formen ein, die dem heutigen Tanzstil vorausgegangen sind.

<sup>4</sup> S. ARNOLD (2000:14) und REBLING (1982:17).

<sup>5</sup> S. REBLING (1982:53ff.) und IRAVATI (2003).

Tempelritual (*devadāsī*<sup>6</sup> und *ōḍuvārī*<sup>7</sup>), den Hof-Musikern<sup>8</sup> und Hof-Tänzerinnen (*rājadāsī* oder *alamkārādāsī*)<sup>9</sup>, und singenden und komponierenden Wandermusikern (*vāggeyakāra*) unterschieden werden.<sup>10</sup> Das Bild der südindischen Tänzerin in dieser Epoche setzt sich zusammen aus Hof-Tänzerinnen und -Sängerinnen, Tempeldienerinnen und Kurtisanen. Sie alle können als Form dessen, was man allgemein unter *devadāsī* versteht und als Vorläuferin der Bharata-Natyam-Tänzerin ansieht, gesehen werden.<sup>11</sup> Sie bedienten sowohl im religiösen als auch im höfischen Kontext die ästhetischen, rituellen und zeremoniellen Bedürfnisse der Könige und der Hof-Gesellschaft.<sup>12</sup> Tempel und Königshof waren dabei keine klar getrennte Institutionen: der König wurde als eine Art Gottesvertreter angesehen und die religiös-rituelle Tanz-Performance wurde in den königlichen Alltag integriert.<sup>13</sup> Der Dienst der Tempeltänzerinnen, welcher zu den sechzehn Darbringungen an die Tempel-Gottheit gehörte<sup>14</sup>, wurde auch zur Darbringung für den gottähnlichen König.<sup>15</sup> Die

<sup>6</sup> Die Aufgaben einer *devadāsī* (Sa.: «Leibeigene Gottes») beinhalteten im alten Indien weit mehr als nur den Tempeltanz, 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*).»

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

<sup>7</sup> Die *ōḍuvārī* waren Tempelsänger, die die mündliche Tradition der vor-karnatischen tamilischen Musik (*paṇ*) weiterführten, s. CATLIN (2000:216).

<sup>8</sup> Hof-Musiker bestanden einerseits aus Musikgelehrten, die am Königshof theoretische Schriften zusammenstellten, kommentierten oder entwarfen, und andererseits aus brahmanischen Hof-Musikern, die am Hof auftraten und die praktizierte Tradition repräsentierten.

<sup>9</sup> S. LYNTON (1995:18); Es geht aus den Quellen nicht eindeutig hervor, ob zwischen Hof- und Tempeltänzerinnen unterschieden wurde, oder ob die Tänzerinnen aus dem Tempel gleichzeitig auch Hof-Tänzerinnen waren. Es ist denkbar, dass dies in den verschiedenen Königreichen unterschiedlich gehandhabt wurde. Ausführlicher dazu s. KERSENBOOM-STORY (1987:27ff.).

<sup>10</sup> S. SUBRAMANIAN (2008:49).

<sup>11</sup> SONEJI (2010b:xl, n.1) zitiert ORR, die die Schwierigkeit der Rekonstruktion der «transhistorischen Devadāsī» kommentiert. Für eine ausführliche historische Aufarbeitung der tamilischen *devadāsī* ab dem 1. Jh. n. Chr. s. KERSENBOOM-STORY (1987:3ff.). Eine aufschlussreiche Studie zu den *devadāsī* aus Odisha schrieb APFFEL-MARGLIN (1985). Speziell den sexuellen Aspekt der historischen *devadāsī* beleuchtet KOPF (1993). Beispiele von bestehenden *devadāsī*-Traditionen im modernen Indien machen SVEJDA-HIRSCH (1992:85ff.) und RAMBERG (2014).

<sup>12</sup> S. SONEJI (2010b:xiii); MEDURI (2001:105) behauptet ohne Quellenangabe:

«The devadasi, at the height of her glory under the rulership of the Chola kings in the ninth through twelfth centuries A.D., linked temple to court and balanced patronage with personal independence.»

<sup>13</sup> S. BRANFOOT (2012:261).

<sup>14</sup> PAES (2008:124) berichtet dazu:

«Chaque jour ils donnent de la nourriture à cette idole car ils disent qu'elle mange. Pendant son repas des femmes dansent devant elle. Ces danseuses qui appartiennent à ladite pagode lui donnent à manger et tout ce qui lui est nécessaire et toutes les filles qu'elles mettent au monde appartiennent à la pagode.»

Ausführlicher zu den Tempelriten und Funktionen der tamilischen *devadāsī* s. KERSENBOOM-STORY (1987:88).

<sup>15</sup> Reisende, wie der Portugiese NUNIZ (2008:105), berichten wie die Tempeltänzerinnen am Königshof sowohl für den König als auch für das Gottes-Idol auftraten:

«Tous le samedis les femmes célibataires sont tenues d'aller au palais pour danser et virevolter devant l'idole que le Roi garde à l'intérieur de sa résidence.»

Tempeltänzerinnen genossen spezielle Privilegien und waren nicht den patriarchalen Normen der damaligen Gesellschaft unterworfen. Sie führten legale, eheliche und sexuelle Beziehungen mit Männern aus der Oberschicht, aus welchen Nachwuchs entstand, unterlagen aber nicht den damaligen Konventionen hinduistischer Ehefrauen, wie z.B. der Witwenverbrennung. Sie verfügten über eigenes Grundeigentum, lebten in matrilinearen Haushalten und gehörten zu den gebildetsten Frauen ihrer Zeit.<sup>16</sup> Obwohl in Vijayanagara eine professionelle Tanzkultur bestand<sup>17</sup>, gibt es keinen historisch rekonstruierbaren Zusammenhang von dieser bis nach Thanjavur, wo die Formalisierung des Bharata Natyam stattfand. Im Folgenden wird in der Beschreibung des historischen Hintergrunds von tänzerischer Inszenierung und Performance ab dem 18. Jh. bis in die Neuzeit zwischen drei Phasen unterschieden: die Formalisierung des Tanzes in Thanjavur (1700 – 1800), der soziale Umbruch der Tanzkultur (1800 – 1930) und die Bildung einer neuen Traditionsträger-Elite (1930 – 1950). Als Einleitung wird der mythische Ursprung des klassischen indischen Tanzes skizziert.

---

Zur sakralen Rolle des Königs in Vijayanagara s. BRÜCKNER (2014).

<sup>16</sup> S. PAES (2008:124) :

«Ces femmes sont 'célibataires' et vivent dans les meilleures rues de la cité. Il en est ainsi dans toutes les cités où elles ont les meilleures rues et les plus belles rangées de maisons. Elles sont fort respectées. Il en est d'honorables qui sont les amies des capitaines. Et tout homme honorable fréquente ces quartiers sans s'exposer à la critique.»

S. dazu auch GASTON (2005:44). Die *devadāsī* waren demzufolge zwar emanzipiert, aber auch anfällig für Missbrauch. MEDURI (2001:105) idealisiert, wie viele andere, die soziale Position der *devadāsī*:

«[...] she was considered a jewel of both court and temple alike. Both these institutions mutually cared for her rather lavish economic needs.»

Solche Aussagen sind mit Vorsicht zu betrachten, denn die finanzielle Existenz der *devadāsī* wurde hauptsächlich vom König und vom Tempel getragen. Diese Abhängigkeit muss problematisch für die Weiterentwicklung der Tänzerinnen gewesen sein, denn sie machte aus ihnen echte Leibeigene, die ver- und gekauft werden konnten. Zum angeblichen moralischen Niedergang der Institution der *devadāsī* s. u.

<sup>17</sup> Für ausführliche Schilderungen zum kulturellen Leben in Vijayanagara und zu den verschiedenen gesellschaftlichen Kontexten, in welchen Tänzerinnen auftraten s. DALLAPICCOLA & KOTRAIAH (2003) und KERSENBOOM-STORY (1987:35ff.).

## 2.2. Mythischer Ursprung

Im Selbstverständnis der Tradition des modernen Bharata Natyam ist die Mythologie ein wesentliches Mittel, um sich als althergebrachtes antikes Kulturgut zu legitimieren.<sup>18</sup> Die Rückführung des Tanzes auf seinen mythischen Ursprung ist die Basis für die heutige Ideologisierung der modernen Tradition. Die Grundlage dieser Ideologie ist das *Nāṭyaśāstra*, eine autoritative Schrift, die als Standardwerk aller klassischen Tanz- und Theaterkünste angesehen wird.<sup>19</sup> Keiner der heute bekannten klassischen Tanzstile wird aber im NŚ namentlich genannt. Die Rede ist hauptsächlich von *nāṭya* (Sa.: «Tanz, Schauspielkunst»)<sup>20</sup>. Daher beruft man sich nicht nur im Bharata Natyam, sondern auch in allen anderen klassischen indischen Tanzstilen der heutigen Zeit auf das NŚ.<sup>21</sup>

Der mythische Ursprung des klassischen indischen Tanzes festigt in seinen Erzählungen drei existenzielle Eigenschaften, welche in der modernen Tradition des Bharata Natyam eine zentrale Rolle spielen:

1. Die Niederschrift der Tanzwissenschaft durch den Schöpfergott Brahma und die damit verbundene göttliche Herkunft.
2. Die Bezeichnung des Nāṭyaveda als fünfter Veda und seine damit erwiesene Zugehörigkeit zur autoritativen Sanskrit-Literatur.
3. Die Rolle von Śiva-Naṭarāja als Herr des Tanzes und erstem Ur-Lehrer der Tradition.

Die Entstehung des indischen Tanzes wird auf die Entstehungslegende des fünften Veda, dem Nāṭyaveda, zurückgeführt, der vom Schöpfergott Brahma geschaffen wurde. Die Entstehungslegende wird im ersten Kapitel des NŚ<sup>22</sup> beschrieben. Indra, der Götterfürst bittet

---

<sup>18</sup> Vgl. z.B. KRISHNA RAOS (2006:23ff.) Einführung in die Geschichte des indischen klassischen Tanzes, die ganz selbstverständlich mit dem Ursprungsmythos als historische Begebenheit beginnt.

<sup>19</sup> Die ideologische Rolle des NŚ für den praktizierten Tanz ist die gleiche, wie sie z.B. der Veda für den tatsächlich gelebten Hinduismus ist.

<sup>20</sup> Obwohl *nāṭya* sicher mehr als nur Tanzschauspiel meint, ist für diese Arbeit nur dieser Aspekt von Bedeutung, weswegen im Folgenden *nāṭya* oft mit «Tanz» übersetzt wird.

<sup>21</sup> Die Tanzform, die im NŚ dargelegt wird, stellt ein Archetyp eines nicht mehr rekonstruierbaren indischen Tanzstils dar, s. BOSE (1970:147). Im Zuge einer Sanskritisierung der indischen Tanzstile wird seit den 1960er Jahren von einzelnen Exponenten eine Rückführung des Bharata Natyam zu seiner «reinen» NŚ-Form angestrebt. S. dazu z.B. Padma Subrahmanyams (Ta.: பத்மா சுப்ரமணியம், 1943 – ) filmische Studie: Subrahmanyam, Padma [Tänzerin] (o. J.): *Karaṇa Prakaraṇam*. o. O. : Swathisoft. DVD. ASIN: B008UTO0R2. Solche und ähnliche Projekte entbehren der Tatsache, dass das NŚ lediglich einen artistischen Rahmen absteckt, an welchem sich die unterschiedlichsten Tanzstile in Indien in den letzten Jahrhunderten orientiert haben. Es ist des Weiteren zu unterscheiden zwischen der Anwendung des NŚ im Sinne eines Referenzwerks, insbesondere für Benennungen von Handgesten, Haltungen oder *bhāva*, und der Interpretation des NŚ als unmittelbare Bezugsquelle des heutigen Bharata Natyam, s. GANSER (2011:149f.)

<sup>22</sup> NŚ (2003); Hinsichtlich des Inhalts behandelt das NŚ folgende Themen:

- Grundlegende Bewegungseinheiten (*aṅgahāra*), Haltungen (*karaṇa*) und Bewegungsabläufe (*recaka*) (Kapitel 4)
- Schauspieltheorie bzw. die Stimmungen, ihre Erzeugung und Wirkung (*bhāva* und *rasa*) (Kapitel 6 & 7)
- Haltungen primärer Körperglieder (Kopf, Augen, Augenbrauen, Lippen etc.) und ihr Einsatz für bestimmte Stimmungen (Kapitel 8)
- Handgesten (*hastamudra*) (Kapitel 9)
- Haltungen sekundärer Körperglieder (Brust, Schenkel, Füße etc.) (Kapitel 10)
- Verschiedene Gang- und Bewegungsarten (*cārī*) (Kapitel 11, 12 und 13)

- Konkrete Darstellungen von verschiedenen Rollen oder Szenerie (Kapitel 14, 15, 16 & 34)

Neben diesen Tanzelementen wird auch die äussere Erscheinung der Tänzerin (*āhārya*) (Kapitel 23), die Bedingungen einer Zuschauer-wirksamen Darstellung auf der Bühne (Kapitel 27) oder die Rollenverteilung innerhalb einer Theatertruppe (Kapitel 35) behandelt. Die restlichen Kapitel beschäftigen sich mit der Sprache (Metrik, Prosodie, Aufbau eines Stücks etc.), mit der Musik (Klassifizierungen der Instrumente, Lied-Arten, Rhythmus etc.) und dem Ort der Aufführung (Konstruktion eines Theaters etc.). Ausführlicher zur Theorie des indischen Theaters s. STEINER (2010).

Die ersten Hinweise auf indische Handschriften des NŚ machte HEYMANN 1874 in NGGW. Einzelne Kapitel wurden im Folgenden von verschiedenen europäischen Autoren veröffentlicht, s. WINTERNITZ (1968:5, Fn. 1), bis 1894 das *Nirṇayasāgara Yantrālaya Mumbāī* unter Śivadatta die erste vollständige Ausgabe des NŚ veröffentlichte. 1926 publizierten die Editoren Ramakrishna Kavi, K.S. Ramaswami Shastri und J.S. Pade die erste Übersetzung des NŚ in der Gaekwad's Oriental Series Baroda. Diese Ausgabe enthält auch die *Abhinavabhāratī*, den Kommentar von Abhinavagupta, welcher kurz zuvor entdeckt worden war, s. SONEJI (2010b:xxvi). Seither wurde das NŚ in vielen verschiedenen Ausgaben vollständig übersetzt herausgegeben. Darunter sind die Ausgaben von Sharma & Upadhyaya (1929), Kedarnath (1943) und GHOSH (2006). Eine deutsche Gesamtübersetzung ist bis heute nicht veröffentlicht.

Eine weitere zentrale Schrift zur Tanztheorie ist das *Abhinayadarpana*. Es ist kompakter als das NŚ und behandelt nur die Tanz-Darstellung. Aufgrund seiner Knappheit und gezielten Thematik ist es bei Tanzschaffenden beliebt und Teile daraus werden im Unterricht oft zitiert. Das Werk ist in Sanskrit verfasst, sein überlieferter Autor ist Nandikeśvara (2. Jhd. n. Chr.). Über den Autor ist nicht viel bekannt. Es besteht die Vermutung, dass er ein Zeitgenosse von Bharata, oder sogar sein Lehrer war. Das *Abhinayadarpana* zählt 325 Verse, die die folgenden Themen behandeln:

- Definitionen und Anwendungsbereiche von *nāṭya*, *nṛtta* und *nṛtya*
- Die ideale Zusammensetzung der *sābhā* (Zuschauer)
- Die Beschreibung und Qualitäten der Tänzer und Tänzerinnen, sowie des Begleitensembles
- Die Definition des *abhinaya*
- Die Haltungen des Kopfes, der Schultern und der Augen (*aṅgābhinaya*)
- Die neun Bewegungen des Kopfes und 24 Kopfhaltungen (*śirobheda*)
- Die acht Arten des Blickes (*aṣṭadṛṣṭi*) sowie diverse Unterarten davon (*dṛṣṭibheda*)
- Die Positionen des Nackens (*grīvābheda*) und die daraus entstehenden Gefühlsäusserungen
- Die verschiedenen Arten und Merkmale der Hände, sowie die einzelnen (*asarhyutta*) und zusammengesetzten (*sarhyutta*) Handgesten (*hastabheda*)
- Die Darstellung verschiedener Bedeutungen mithilfe dieser Handgesten

Es werden neben den Definitionen des *Abhinayadarpana* jeweils auch Definitionen anderer Theoretiker, bzw. wie sie in anderen Werken geschildert werden, genannt. Die Namen der Referenzwerke werden jedoch nicht erwähnt. Alle übrigen Körperteile, wie Rumpf, Beine, Füsse etc. finden im *Abhinayadarpana* keine Erwähnung, sowenig wie die einzelnen *bhāva*, *rasa* und das Zusammenspiel dieser in den verschiedenen Bewegungs- und Darstellungsarten.

Es sind nur 5 Manuskripte des *Abhinayadarpana* erhalten, davon lediglich 2 in kompletter Form. Schon diese spärliche Überlieferungslage zeigt, dass das *Abhinayadarpana* keinerlei Einfluss auf die Performance des Bharata Natyam hat und hatte.

Die erste Übersetzung veröffentlichten COOMARASWAMY und GOPALAKRṢṢNA im Jahr 1917 mit dem Titel *The Mirror of Gesture: being the Abhinaya Darpana of Nandikēśvara*. Die erste kritische Edition mit Übersetzung und entsprechendem Kommentar publizierte Ghosh 1934 mit dem Titel *Nandikesvara's Abhinaya-darpanam: a manual of gesture and posture used in Hindu dance and drama*. Beide Übersetzungen waren für lange Zeit die einzigen in englischer Sprache und sind in entsprechend vielen revidierten Neuauflagen erhältlich. Erst in den letzten 25 Jahren wurden wieder neue englische Übersetzungen publiziert:

- Nandikeśvara & Apparao, P. S. R. (1997). *Abhinaya darpanam of Nandikeśvara*. Hyderabad : P.S.R. Appa Rao.
  - Nandikeśvara & Rajendran, C. (2007). *Abhinayadarpana: Text with English translation and notes*. Delhi : New Bharatiya Book.
  - Nandikeśvara & Ramachandrasekhar, P. (2007). *Dance gestures: Mirror of expressions : Sanskrit text with English translation of Nandikesvara's Abhinayadarpanam*. Matunga, Mumbai : Giri Trading.
  - Nandikeśvara & Vallabh, A. (2013). *Abhinaya darpanam: An illustrated translation*. Delhi : B.R. Rhythms.
- In indischen Sprachen sind zahlreiche Übersetzungen vorhanden, z. B.:
- Nandikeśvara & Upādhyāya, A. (2010). *Abhinayadarpanam: Viśṭṛta prastāvanā, mūla saṃskṛta pāṭha, sarala gujarātī bhāṣhāntara tathā vivaraṇātma tippaṇo sāthe*. Amadāvāda : Sarasvatī pustaka

darin den Schöpfer Brahma, eine hör- und sichtbare Freizeitbeschäftigung zu schaffen, die allen Ständen zugänglich sei.<sup>23</sup> Brahma folgt dieser Bitte:

evaṁ saṅkalpya bhagavān sarva-vedān anusmaran |  
nāṭya-vedaṁ tataś cakre catur-vedāṅga-sambhavam ||  
jagrāha pāṭhyam ṛg-vedāt sāmabhyo gītam eva ca |  
yajur-vedād abhinayān rasān atharvaṅād api ||  
vedopavedaiḥ sambaddho nāṭya-vedo mahātmanā |  
evaṁ bhagavatā sṛṣṭo brahmaṅā sarva-vedinā ||<sup>24</sup>

«Diesem Wunsch folgend erinnerte sich der Herr an alle Vedas und schuf daraufhin den Nāṭyaveda aus den Bestandteilen der Glieder der vier Vedas. Aus dem Ṛgveda nahm er die Rezitation (*pāṭhya*), aus dem Sāmaveda nahm er die Musik (*gītā*), aus dem Yajurveda nahm er die Körpersprache (*abhinaya*) und aus dem Atharvaveda die Stimmungen (*rasa*). So wurde der mit den Haupt- und Nebenvedas verbundene Nāṭyaveda vom Herrn der Schöpfung, dem allwissenden Brahma geschaffen.»

Bharata, der angebliche Autor des NŚ<sup>25</sup>, schildert im 1. Kapitel seines Werks, wie Brahma ihm die Aufgabe übergibt, den Nāṭyaveda zu studieren und an seine zahlreichen Söhne weiterzugeben. Im Folgenden kreieren Brahma und Bharata zusammen ein Tanzschauspiel, das *Samavakāra*, welches sie Śiva präsentieren.<sup>26</sup> Śiva lobt die Darbietung und wird selbst an seinen kosmischen Tanz (*tāṇḍava*) erinnert. Aufgrund seiner Feststellung, dass der Kunst von Brahma und Bharata noch Elemente fehlen, wird Śivas Schüler Tāṇḍu beauftragt, Bharata in diesen zu unterrichten.<sup>27</sup> Mit dieser Episode wird Śivas Bedeutung für die Vervollkommnung des Tanzes und seine Rolle als Vertreter der Ur-Tanztradition begründet.<sup>28</sup>

---

bhaṅḍāra [Gujarathi]

- Nandikeśvara & Śrīdharmūrti, M. (1974). *Śrī nandikeśvarana abhinayadarpaṇa* [Kannada]
- Nandikeśvara, Śāstrī, A., & Shastri, G. B. (1991). *Abhinayadarpaṇa: Mūla, āksharika bhāṣhāntara, o subisṭṛta bāñlā ṭippanī: 65 khāñi śuddhamudrāra citrasaha*. Kalikātā : Nabapatra prakāśana [Bengali]
- Nandikeśvara & Vīrarākavaiyaṅ. (1981). *Nantikēcuvavarar iyārriya apinayatarppaṇam: Mūlamum uraiyum*. Ceñnai : Makāmakōpāṭṭiyāya tākṭar U. Vē. Cāminātaiyar nūl nilaiyam [Tamil]
- Nandikeśvara & Dādhīca, P. (1988). *Abhinaya darpaṇa: Mūla evaṁ hindī kāvyāñuvāda*. Indaura : Bindu prakāśana [Hindi]
- Nandikeśvara & Bhāṭe, R. (2008). *Darpaṇī pāhatā: Ācārya śrīnandikeśvaraviracitam «abhinayadarpaṇā» cī sāskṛta sāhitā, marāṭhī añuvāda, āñi sphuṭa ṭīkā*. Puñe : Rājahāsa prakāśana [Marathi]
- Nandikeśvara & Pradhān, M. S. (1976). *Abhinaya darpaṇa* [Nepali]
- Nandikeśvara & Apparao, P. S. R. (1987). *Nandikeśvaraprañītamaina abhinaya darpaṇam*. Haidarābādu : Naṭyamāla [Telugu].

<sup>23</sup> NŚ I.11

<sup>24</sup> NŚ I.16 - 18

<sup>25</sup> Zur Diskussion über den Urheber des NŚ s. VATSYAYAN (1996).

<sup>26</sup> NŚ IV.5 - 12

<sup>27</sup> NŚ IV.17 - 19

<sup>28</sup> Dazu gehört der Eröffnungsvers aus dem Abhinayadarpaṇa (s. o.), der in vielen Tanzschulen rezitiert oder getanzt wird:

āṅgikam bhuvanaṁ yasya vācīkam sarva-vāñmayam |  
āhāryaṁ candra-tārādi taṁ numahṣ sātīvikam śivam ||1||

### 2.3. Die Formalisierung in Thanjavur (1700 – 1800)

Nach dem endgültigen Niedergang des Vijayangara-Reichs<sup>29</sup> (1646) verschob sich das Zentrum der Tanz-Performance in das tamilische Königreich Thanjavur<sup>30</sup> und machte den Ort zur formgebenden Geburtsstätte des modernen Bharata Natyam.<sup>31</sup> Erst ab dann kann man von der Tanztradition sprechen, in der das heutige Bharata Natyam steht.<sup>32</sup> Mit der Übernahme des Königreichs durch die Marathen-Könige um 1675<sup>33</sup> erhielt Thanjavur neue Impulse aus dem Südwesten, die die Musik und andere performative Künste auffrischten und bereicherten. Exponenten der *bhakti*-Tradition, wie die *haridāsa*, kamen vermehrt ins tamilische Land<sup>34</sup> und brachten neue Kompositionen, z.B. von Purandaradāsa (1484 – 1564) oder Rāmdās (Mr.: रामदास, 1608 – 1681), und neue Musikstile, wie den *dhrupad* oder den *abhaṅg*, mit.<sup>35</sup> Diese Musik war emotionaler und leidenschaftlicher als die gezähmte Ausdrucksweise der Musik in Thanjavur und hatte entsprechende Auswirkungen auf alle darstellenden Künste.<sup>36</sup> Komponisten, Musiker, Sänger, Instrumentalisten, Tänzerinnen und Tanzmeister sammelten sich in der Hauptstadt des Reichs, tauschten sich aus und integrierten die neuen Einflüsse direkt in die Performance.<sup>37</sup> Auch heute noch schöpft das Repertoire des Bharata Natyam von den unzähligen literarischen und musikalischen Werken, die spezifisch für die tänzerische Interpretation bestimmt waren, und welche unter der Schirmherrschaft des Marathen-Königs von Thanjavur Śahājī (Mr.: शाहुजी १/शहाजी तंजावरचे, regn. 1684

---

«Sein Körper ist die Welt, er ist allsprachig, sein Schmuck sind der Mond, Sterne und andere. Vor diesem sättvischen Śiva verneige ich mich.»

<sup>29</sup> Ausführlicher dazu s. in Kapitel 1 unter «Historischer Hintergrund der Lieder».

<sup>30</sup> Die Region von Tamil Nadu war massgeblich formgebend für die spätere Performance des indischen klassischen Tanzes. Dies soll nicht darüber hinwegtäuschen, dass es auch in anderen Teilen Südindiens eine starke Tanzkultur gab, die ihren Beitrag zur Entwicklung des Bharata Natyam leistete. Neben Thanjavur war das Königreich von Mysore vermutlich das zweite grosse Tanz-Zentrum des 17., 18. und 19. Jh., s. SATHYANARAYANA (1990:39ff.). Ausführlicher zur Mysore-Schule des Bharata Natyam s. KOTHARI (1979b:119ff.).

<sup>31</sup> Die folgenden Ausführungen beschränken sich auf den Verlauf der Entwicklung des Bharata Natyam. Für detaillierte Schilderungen zur Tanzkultur in Thanjavur s. KERSENBOOM-STORY (1987:43ff.).

<sup>32</sup> S. SONEJI (2010b:xiii); Für eine Darstellung der Bharata-Natyam-Geschichte als tamilisches Kulturerbe s. VISWANATHAN (1984).

<sup>33</sup> Thanjavur war nur für kurze Zeit ein unabhängiges Königreich. Vijayarāghava Nāyaka (Ta.: விஜயராகவ நாயக்கர், 159X - 1673), der letzte Thanjavur-König der Nāyaka-Dynastie, ersuchte den Sultan von Bijapur um Hilfe, um das Königreich zurückzuerobern. Der Sultan schickte den Marāṭhen-König Venkojī (Mr.: व्यंकोजी/एकोजी, geb. 1629), welcher den regierenden König von Thanjavur zwar besiegte, danach aber sich selbst als neuen König proklamierte. Ausführlich zur Herrschaft der Nāyaka-Könige in Thanjavur s. NARAYANA RAO, SHULMAN & SUBRAHMANYAM (1992).

<sup>34</sup> Ausführlicher zu den Zusammenhängen zwischen Maharashtra und Purandaradāsa s. in Kapitel 1 unter «Stand der Forschung».

<sup>35</sup> S. AYYANGAR (1993:220).

<sup>36</sup> Ein weiteres einflussreiches Element aus der Marāṭhen-Kultur war die *harikathā*, eine Form von Theater-Schauspiel bestehend aus Tanz, Musik und Dichtung, in welcher Episoden aus dem Mahābhārata oder den Purāṇa gezeigt wurden. Diese Form des Sing-Theaters wurde in der lokalen Sprache adaptiert und hatte nachhaltigen Einfluss auf die Rezeption von Musik und Tanz, s. SUBRAMANIAN (2011:44). Krishna Bhagavata (Ta.: கிருஷ்ண பாகவதர், 1841 – 1903) gilt als der erste und bekannteste Exponent dieser neuen Form des tamilischen *harikathā*, dem *kalākṣepam*, s. AYYANGAR (1993:220ff.).

<sup>37</sup> S. AYYANGAR (1993:213).

– 1712) und seinen Nachfolgern entstanden sind.<sup>38</sup> Der Königshof bemühte sich, die Entwicklungen in Tanz und Musik zu kanalisieren und der gesamten Performance eine sowohl inhaltlich als auch formelle einheitliche Erscheinung zu geben. Vor allem König Sarphojī II (Mr.: सर्फोजी, regn. 1787 – 1793/1798 – 1832) interessierte sich, Standards in der Tanz- und Musik-Performance zu etablieren. Während der Regentschaft seines Nachfolgers Śivajī II (Mr.: तंजावरचे शिवाजी, 1832 – 1855) hatte das Ansehen des südindischen Tanzes seinen Höhepunkt erreicht und wurde vermehrt instrumentalisiert, um die Aristokratie zu profilieren und zu repräsentieren. Unter den namhaften *naṭṭuvanār*<sup>39</sup> (Tanz-Meister) am Hof befand sich auch das berühmte «Tanjore-Quartett» (Ta.: தஞ்சை நால்வர்): die vier Brüder Cinnayya (Ta.: சின்னைய்யா, 1802 – 1856), Poṇṇayya (Ta.: பொன்னைய்யா, 1804 – 1864), Śivānandam (Ta.: சிவானந்தம், 1808 – 1863) und Vaḍivēḷu (Ta.: வடிவேலு, 1810 – 1845)<sup>40</sup>. Sie stammten aus einer berühmten *naṭṭuvanār*-Tradition und waren wegweisend für die Standardisierung des späteren Bharata Natyam. Unter ihrem Einfluss entwickelte der Tanz eine performative Norm und eine einheitliche Abfolge im Repertoire, welche bis heute befolgt wird. Gegen Ende des 18. Jh. folgte eine Loslösung der Künste von den Königshöfen, die mit einer Urbanisierung einherging, und verschaffte der Performance in Südindien im folgenden Jahrhundert einen neuen Kontext und eine neue Trägerschaft. In Folge der zunehmenden Kolonialisierung in Südindien und des Wachstums von Handelszentren migrierten *devadāsī* um 1850 in die Städte und brachten den Post-Tanjore-Quartett-Tanz mit. Die schwindende königliche Patronage zwang die Tempeltänzerinnen, nach neuer Unterstützung zu suchen. Dank ihrer weiterhin intakten sozialen Stellung, die sie ihrer Bedeutung und der guten Vernetzung mit der gesellschaftlichen Oberschicht zu verdanken hatten, konnten viele von ihnen private Gönner und Mäzene als Unterstützer gewinnen und so ihr Fortbestehen sichern. Jene, die nicht das Glück hatten, einen persönlichen Förderer zu finden, konnten sich den Lebensunterhalt durch Auftritte an Hochzeiten und anderen privaten Anlässen (salon performances) verdienen. Diese neue städtische Performance-Kultur, die nicht mehr auf dem rituellen Status und den daraus resultierenden Privilegien der *devadāsī* basierte, eröffnete ein neues System des Wettbewerbs unter den Tänzerinnen und schuf neue Voraussetzungen für die öffentliche Wahrnehmung des Tanzes.

<sup>38</sup> S. SONEJI (2010b:xv).

<sup>39</sup> *Naṭṭuvanār* ist die Bezeichnung der traditionellen Lehrmeister und Tanzbegleiter. Ursprünglich waren die *naṭṭuvān* die Söhne der *devadāsī*, die in der Gemeinschaft der Tänzerinnen aufwuchsen und als Tanzbegleiter ausgebildet wurden, s. GASTON (2005:49). Ausführlicher dazu in Kapitel 3.

<sup>40</sup> Eine ausführliche Darstellung zu Vaḍivēḷu s. in SANKARAN (1994:218ff.).



## 2.4. Der soziale Umbruch (1800 – 1930)

In den neuen Städten investierte die wohlhabende Oberschicht in den kulturellen Aufbau. Die Patronage von Künstlern galt in den neuen Metropolen weiterhin als Kennzeichen von Adel («aristokratische Etikette»<sup>41</sup>). Die Präsenz der Briten hatte zweierlei Auswirkungen. Einerseits veränderten sie durch ihre europäische Einstellung zu Tanz, Musik und Performance die Wahrnehmung der *devadāsī*:

«Their disapproval of temple dancing, for example, and of music and dancing connected with the courtesan tradition [...] let to the prohibition of the former in Madras in 1947 as well as the decline of the latter.»<sup>42</sup>

Andererseits hatte die fortschreitende Anglisierung und die Einführung des englischen Bildungssystems in Indien einen neuen städtischen Gesellschaftsstand geschaffen: den westlich gebildeten Intellektuellen. Diese waren in Südindien weiterhin hauptsächlich Brahmanen, die aufgrund ihrer westlichen Ausbildung die wichtigen administrativen Stellen und Ämter in den kolonialisierten Städten besetzten. Der Telugu-Brahmane CHARRY<sup>43</sup> beschreibt die Situation um 1806:

«[...] the arts of music and dancing are more perfect in and about Madras than any other part of Hindostan. The old Kings of Trichinopoly and Tanjore and the Rajahs of Pondeman and other Poliquery country have for ages devoted their time and fortune to the culture and improvement of these entertaining arts – but since the empoverishment of these Princes, the seat of Musical learning was transferred to Madras where an encreasing Population and introduction of lucary [luxury] keep them in demand.»<sup>44</sup>

Die performativen Traditionen wurden von dieser neuen städtischen Intelligentsia zu elitären Kunstformen transformiert.<sup>45</sup> Das urbane Publikum entwickelte ein neues Konsumbewusstsein von Performance, was der Kunsterfahrung in zweierlei Hinsicht eine neue Bedeutung verlieh.<sup>46</sup> Zum einen veranstaltete die wohlhabende Elite regelmässig private Musikkonzerte und Tanzaufführungen, sogenannte *salon performances*, und demonstrierte damit ihr wirtschaftliches und soziales Ansehen. Besonders die Musik nahm hierbei eine Sonderstellung ein. Der Genuss von Musik gehörte einerseits zum guten Ton und zeigte, dass der Konsument über einen gewissen Bildungsstand und ästhetische Ansprüche verfügte. Andererseits wirkte die Musik gemeinschaftsbildend, da sie Ausdruck einer geteilten Überzeugung war (*bhakti*). Der neue private Kontext, in welchem Tanz und Musik konsumiert wurde, war ein Mittel der Identitätsbildung und -Bewahrung des neuen städtischen Wohlstands, und diente zugleich dazu, sich kulturell und sozial von den Kolonialherren abzugrenzen. Zum

---

<sup>41</sup> SUBRAMANIAN (2011:27)

<sup>42</sup> ARNOLD (2000:15)

<sup>43</sup> CHARRY hiess Parthepat Raghaviah Acharya und war ein teluguisierter Maratha-Brahmane, s. Bauman, Chad M. (2011): *Indian Christian Historiography from Below, from Above, and in Between*. Church History, S. 622-629.

<sup>44</sup> CHARRY (2010:6)

<sup>45</sup> S. SINGER (1958:347).

<sup>46</sup> S. SONEJI (2010b:xvii) und SUBRAMANIAN (2008:53).

anderen konnte Kunst im Kontext der salon performances und der Abnabelung von Ritus und Zeremoniell fortan überall und jederzeit konsumiert werden. Der neue Sitz im Leben gab dem Performer eine neue Bedeutung, während der ganze Kontext, in dem er vorher eingebettet war, an Bedeutung verlor. Aus dem «einem unter Gleichen» wurde eine herausragende öffentliche Persönlichkeit. An die Stelle des zu vermittelnden Inhalts trat immer mehr die Künstlerpersönlichkeit, der Virtuose. Die Stadt-Tänzerinnen unterhielten enge Beziehungen mit ihren Gönnern<sup>47</sup>, welche nicht selten auch Stücke für die tänzerische Darstellung komponierten. Es war die Geburtsstunde des *jāvālī*, einer romantischen Komposition, welcher erotische Elemente eigen waren, die innerhalb dieser salon performances an grosser Beliebtheit gewann. Anstelle der sexuellen Beziehung der Tänzerin zum Adligen bzw. zum Tempelherren traten nun naturgemäss sexuelle Beziehungen zu den Förderern in der Stadt. Im Gegensatz zu bisher galten diese Beziehungen als illegitim und führten zu einem immer lauter werdenden Widerstand in konservativen Kreisen, welche die *devadāsī* als Prostituierte anschauten. Im Kontext der Reformbewegungen zur Abschaffung der als unmoralisch angesehenen Institutionen und Bräuche (z.B. *satī* oder *zenana*), entwickelte sich dieser Protest ab den 1870er Jahren<sup>48</sup> zu einer Anti-*devadāsī*-Bewegung.

Im Verlauf des letzten Viertels des 19. Jh. wurden der indische Tanz und die indische Musik zu einem wirkungsvollen Katalysator für die soziale wie auch nationalistische Aktivität der dravidischen Elite. Sie war es, die die Grundsteine für die neue Ausrichtung der Performance im Südindien des 20. Jh. legte. Die traditionelle indische Kunst und Kultur sollte Bestandteil der Sozialisierung zum «wahren Inder» werden, ihm «Indianness»<sup>49</sup> vermitteln.<sup>50</sup> Diese Haltung entstand nicht zuletzt aus der peinlichen Konfrontation mit der britischen Beurteilung dessen, was bisher als unbestrittenes Kultur-Erbe betrachtet wurde.<sup>51</sup> Damit das traditionelle Selbstbewusstsein der südindischen Brahmanen trotz des Zusammenstosses mit einer als in vieler Hinsicht überlegen betrachteten Zivilisation, wie jener der Briten, erhalten bleiben konnte, mussten die Brahmanen ihre eigene kulturelle Identität neu definieren. Dies geschah durch Nativismus und Nationalbewusstsein, welchen gerade die südindischen Stadt-Brahmanen als Mittel gegen kollektive Minderwertigkeitsgefühle betonten und förder-

---

<sup>47</sup> Die Beziehung zwischen den Tänzerinnen und ihren Mäzenen war eine wechselseitige und gesellschaftlich von enormer Wichtigkeit. Der gesellschaftliche und wirtschaftliche Status des Mäzens hatte direkten Einfluss auf die Anerkennung der Tänzerin in den gesellschaftlichen Kreisen. Umgekehrt galt es für Männer, vornehmlich Brahmanen, als Prestige und gesellschaftliche Verpflichtung, Beziehungen zu *devadāsī* zu pflegen, s. GASTON (2005:40ff.) und SRINIVASAN (1985:1870).

<sup>48</sup> S. SUBRAMANIAN (2011:126).

<sup>49</sup> Indianness im Sinne einer als authentisch indisch mystifizierten Tradition oder Pseudo-Tradition. Diese Indianness in Bezug auf den indischen Tanz war eine nativistische Reaktion aufgrund des kulturellen und politischen Wandels in der Geschichte Indiens des 20. Jh., s. BOSE (2001:101f.) und Pollock (1996:233f.). BOSE (2001:102) nennt dies «the cultural and political selfhood», Pollock (ebd.) nennt den Prozess «Indianization».

<sup>50</sup> S. SUBRAMANIAN (2008:47).

<sup>51</sup> S. COORLAWALA (1992:132).

ten. Eine konkrete Aktion dieser nationalistisch motivierten Sozialreformisten, die vom Brahma Samaj und den Theosophen<sup>52</sup> inspiriert waren, war die gezielte Abschaffung der Tempeltänzerinnen.<sup>53</sup> Der dadurch eröffnete «Anti-Nautch»<sup>54</sup>-Diskurs, der langsam zu einer politischen Bewegung anwuchs, gewann bis zum Ende des 19. Jh. Unterstützung aus weiten Kreisen, wenn auch aus unterschiedlicher Motivation:

«[...] for some, it was only a campaign against obscene social practice that offended the moral sensibilities of the educated elite, for others, it became part of the larger emancipatory discourse for women [...]»<sup>55</sup>

Die Sozialreformisten sahen in der Institution der *devadāsī* ein Hindernis für die Emanzipation der Frauen<sup>56</sup> und damit ein Zeichen der Rückständigkeit Indiens. Eine Gemeinschaft, die junge Mädchen kaufte, in Tempeln rekrutierte und diese ein Leben in Prostitution führen liess, war nicht vereinbar mit dem Frauenbild, welches die Reformisten anstrebten.<sup>57</sup> Daraus folgte der Anspruch der Sozialreformisten, das Alter der Volljährigkeit anzuheben, die Schenkung von Mädchen an Tempel und damit die Ausbildung von *devadāsī* auf gesetzlicher Ebene zu verbieten. Auf moralischer Ebene diskutierte man über die «soziale Reinheit» der *devadāsī*. Die Tempeltänzerinnen wurden als direkte Gefahr für die Sittlichkeit der Gesellschaft im Allgemeinen und für die heilige Institution der Ehe im Speziellen angesehen:

«It was, however, the devadasi's availability to all who visited the temple, patrons and

---

<sup>52</sup> Die Theosophische Gesellschaft wurde 1875 in New York von Helena P. Blavatsky (1831 – 1891), Henry Steel Olcott (1832 – 1907) und William Q. Judge (1852 – 1896) gegründet und etablierte 1878 ihren internationalen Sitz in Adyar, Madras. Ihre Ideologie war die Existenz einer Ur-Religion und ihr Ziel war die Bildung einer universellen Bruderschaft, losgelöst von Herkunft oder Glaube. Die Gesellschaft betrieb religionsvergleichende Studien und näherte sich in deren Verlauf an den indischen Arya Samaj an. Es folgte eine Spaltung der Theosophischen Gesellschaft, aus welcher die Theosophische Gesellschaft Adyar hervorging, die sich dem Hinduismus zuwendete. Unter der Präsidentin Annie Besant (1847 – 1933) war die Theosophische Gesellschaft zwischen 1907 und 1929 an sozialen und politischen Bewegungen in Indien beteiligt.

<sup>53</sup> Die Sozialreformisten wurden auch strategisch von anderen Gesellschaftsgruppen unterstützt, die sich unter der britischen Herrschaft benachteiligt sahen, s. COORLAWALA (1992:133):

«The non-Brahmin Backward Classes, disgruntled by the educational and professional advantages gained by the pro-nautch Brahmins, and the Untouchables/Depressed classes under British legislation which deliberately fostered casteism, joined the anti-nautch campaign to gain support for their own political ends.»

<sup>54</sup> Die Anti-Nautch-Kampagne (Englische Ableitung aus dem Hindi नाच, *nāc*: «Tanz») ging in ihren Anfängen mehrheitlich von Briten und europäischen Missionaren, wie z.B. John Murdoch (1819 – 1904), aus. In der Folge engagierten sich auch indische christliche Institutionen, wie die Madras Christian Literature Society, und nährten die Kampagne mit entsprechenden Publikationen. Als politische Geburtsstunde der Anti-Nautch-Bewegung gilt das Jahr 1893, in welchem Kandukuri Viresalingam (Te.: కందుకూరి వీరేశలింగం, 1848 – 1919), ein Sozialreformist der Hindu Social Reforms Association Madras, dem Gouverneur von Madras ein Memo zukommen liess, in welchem er vom Parlament forderte «to strengthen the hands of those who are trying to purify the social life of their community», zit. in SONEJI (2010b:xx). In der Folge dieser politischen Diskussion verbreitete sich die Anti-Nautch-Bewegung auch nach Nordindien. Zu den entsprechenden Auswirkungen auf die Entwicklung des nordindischen Kathak-Tanzes s. CHAKRAVORTY (2008:26ff.).

<sup>55</sup> SUBRAMANIAN (2011:129)

<sup>56</sup> Ihre diesbezüglichen Hauptanliegen waren die Förderung der Bildung der Frauen, die Aufhebung der Kinderheirat und die Möglichkeit der Wiederheirat für Witwen.

<sup>57</sup> Die Gleichsetzung der Bezeichnung *devadāsī* mit Prostitution betonte auch die Frauenaktivistin MUTHULAKSHMI REDDI (Ta.: முத்துலட்சுமி ரெட்டி, 1886 – 1968) (2010:116): «Now the appellation ‚dasi‘ as every one of us here knows, whatever the original meaning might have been, stands for a prostitute.»

commoners alike, that enraged the South Indian sense of decorum. It was inconceivable to them that she, who danced the stories of God by day, could actually indulge in the mortal delights of humans at night. They believed that 'inner purity' (whatever that term means) had to synchronize with outer action.»<sup>58</sup>

Tatsächlich war das Thema rund um die Institution der *devadāsī* aber viel komplexer, als es den Anschein macht, denn Ausbeutung, Kinderheirat und Menschenhandel waren Teil des Systems. Statt die Schuld der ausbeutenden Gesellschaft zu geben, sahen die Anti-Nautch-Aktivisten nur die angeblich moralisch verkommenen Tänzerinnen. Insofern gleicht die Anti-Nautch-Bewegung üblichen Mustern der Bekämpfung von Prostitution. Das späte *devadāsī*-tum nur als Degenerationserscheinung zu betrachten, ignoriert die Tatsache, dass Frauenverachtung in Indien ein endemisches Problem darstellt. MEDURI (2001) spiegelt ein romantisches Geschichtsbild<sup>59</sup>, wenn sie schreibt:

«[...] the anti-devadasi sentiment failed to distinguish between cause and effect. [...] Benevolent monarchy was being replaced by Muslim and foreign invasions, culminating finally in the twentieth-century independence movement. Caught in this changing, uneasy political atmosphere, with her former generous patronage vanishing, the devadasi had been forced to choose between economic necessity and manmade rules of decorum. She chose the former.»<sup>60</sup>

Dass man keine Unterscheidung machte zwischen unterschiedlichen Formen von Tänzerinnen<sup>61</sup>, und dass es unter ihnen *devadāsī* gab, die würdevolle Trägerinnen einer Kunsttradition waren, interessierte die Sozialreformisten kaum. Tanz als solcher war unmoralisch. Wenn überhaupt, diente die Abschaffung der *devadāsī*-Gemeinschaft dem höheren Ziel, ein puritanisch-ethisches Kunst-Verständnis zu schaffen, in welchem die Rolle der Performerin den ehrbaren Mittelstand-Frauen vorbehalten sein sollte. Anti-Nautch-Aktivisten wie die Frauenrechtlerin MUTHULAKSHMI REDDI (Ta.: முத்துலட்சுமி ரெட்டி, 1866 – 1968) ignorierten zwar nicht den Wert der Tanz- und Musiktradition der *devadāsī*,<sup>62</sup> doch die Rolle von Frauen in Musik und Tanz konnte in ihren Augen moralisch nur aufrechterhalten werden, wenn die *devadāsī* eliminiert und die Tradition den gesitteten Frauen der Gesellschaft übertragen wurde. Der Berufsstand der *devadāsī* wurde im Lauf dieser Diskussion kriminalisiert und ihr Image litt in solchem Masse, dass die ehemals populären salon performances aus

---

<sup>58</sup> MEDURI (2001:105)

<sup>59</sup> Auch COORLAWALA (1992:132) romantisiert diesbezüglich, wenn auch mit Fokus auf die Kunst der *devadāsī*: «The sociohistoric complexity of the structure that enabled the devadasi to devote herself to perfecting her art was ignored and an active campaign to discredit her was launched.» Dass die Zahl dieser Künstlerinnen-*devadāsī* in der hier relevanten Zeit kaum mehr als ein halbes Dutzend betrug und verhältnismässig klein war, zeigt COORLAWALA selbst, indem sie sie aufzählt (1992:150, Fn. 17).

<sup>60</sup> MEDURI (2001:106)

<sup>61</sup> COORLAWALA (1992:130) kritisiert vorurteilbeladen, dass unter dem Begriff Nautch alle möglichen Arten von Tänzerinnen zusammengefasst wurden, von der Strassenprostituierten bis hin zur gebildeten Kurtisane.

<sup>62</sup> So sagte REDDI (2010:116) in ihrer Rede vor dem Parlament in Madras 1927: «[...] both the adopted and the legitimate children of the dasis are taught music, dancing and all other fine accomplishments to make them attractive to vice [...]». Diese Aussage zeigt, dass nicht die Kunst der *devadāsī* in der Kritik stand, sondern der Zweck, wofür ihnen diese Kunst angeblich vermittelt wurde.

der Mode kamen, weil sie ihren Stellenwert im gesellschaftlichen Leben verloren hatten. 1920 wurde ein Übergangs-Gesetz verabschiedet, das die Schenkung von minderjährigen Mädchen an Tempel verbot.<sup>63</sup> 1930 befand sich die Diskussion um Pro und Contra der Institution der *devadāsī* auf dem Höhepunkt.<sup>64</sup> Die Gemeinschaft der *devadāsī* selbst reagierte auf die sich verändernde Situation von Anfang an unterschiedlich. Nur wenige der *devadāsī* schlossen sich in Vereinigungen zusammen und unterstützten die Anti-Nautch-Bewegung. Die meisten der *devadāsī* hatten sich bereits in der Stadt etabliert, wurden von Gönnern unterstützt, waren Ehen eingegangen und führten ein bürgerliches Leben. Manche unter ihnen waren bekannt als exzellente Künstlerinnen, traten regelmässig auf oder hatten sich als «Schallplatten-Sängerinnen» oder Filmschauspielerinnen einen Namen gemacht.<sup>65</sup> Die weniger gut etablierten *devadāsī* fürchteten jedoch um ihre Existenz und kritisierten an den Forderungen der Sozialreformisten, dass ihnen mit einem gesetzlichen Verbot jegliche Basis für Einkommen, Besitz und Sitz im kulturellen Leben genommen würde. Sie wehrten sich, aufgrund ihres Standes stigmatisiert zu werden.<sup>66</sup>

---

<sup>63</sup> S. GASTON (2005:30); Das Verbot veranlasste die betroffenen Gemeinschaften, die Praxis der Schenkung so zu manipulieren, dass sie nicht als solche erkannt werden konnte. GASTON (2005:31) berichtet, dass die Praxis bis in die 1930er Jahre weitergeführt wurde.

<sup>64</sup> 1927 hielt REDDI (2010:115) die vielzitierte Rede vor dem Madras Parlament mit der Forderung «[...] to under take legislation at a very early date to put a stop to the practice of dedicating young girls or young women to Hindu temples which has generally resulted in exposing them to an immoral life.»

<sup>65</sup> S. SONEJI (2010b:xvii).

<sup>66</sup> Beispielhaft für diese Reaktion ist ein Appell der MADRAS DEVADASIS ASSOCIATION (2010:128ff.), welche als direkte Reaktion auf REDDIS Aktionen 1929 ein Dokument verfasste, in welchem die *devadāsī* gegen ein gesetzliches Verbot der Tempeltänzerinnen protestieren. Der Nachhall dieses Stigmas ist bis in die heutige Zeit spürbar, wie GASTON (2005:37f.) anhand von Interviews mit *devadāsī*-Nachkommen oder BRUINS (2007) mit ihrer Studie über Dorf-*devadāsī* in Tamil Nadu zeigen. MORCOM (2013) weitet in ihrem Buch zur Untergrundwelt im Schatten der klassischen Tanzszene die Folgen dieser Stigmatisierung aus und beschreibt den «Kollateralschaden» (2013:205), der daraus entstanden ist.

## 2.5. Die neue Traditionsträger-Elite (1930 – 1950)

Wie keine andere indische Kunstform repräsentiert die Entstehung des Bharata Natyam ab 1930 die Ideologien der «Brahmanisierung» einer Kunst, der Verbindung zwischen indischer Tradition und westlichem Intellekt. In den Jahrzehnten nach 1930 stellte sich die brahmanische Elite in den Dienst des kulturellen Erbes südindischer Traditionen. Es war die Geburtsstunde einer Kulturreform, die in ihren Auswirkungen nachhaltige Konsequenzen für die Performance hatte:

«The aesthetic experience was now caught up in complex discourses about tradition, selfhood, nation, identity, and culture. The result [...] produced new conceptions of classicism and aesthetics that had in the long run momentous consequences for the art form and its practitioners.»<sup>67</sup>

Diese Kulturreform hatte angesichts der sozialen und kulturellen Vielfalt Indiens zahllose Widersprüche. Die Reformträger waren gezwungen, die Widersprüche oberflächlich zuzukleistern und das Scheinideal einer einheitlichen indischen Kultur zu benutzen. Der grundlegende Widerspruch war, dass man einerseits eine Demokratisierung der Kultur vorgab, auf der anderen Seite Kunst als Privileg und Kennzeichen der herausragenden Gesellschaftsschicht ansehen wollte. Gegen eine indische nicht-brahmanische Mehrheit wollte man sich abgrenzen. In Wirklichkeit war diese «Indianness» das Alleinstellungsmerkmal des Bildungsbürgertums. Die Folge war ein «Klassik-Hype», der sich vornehmlich unter der brahmanischen und westlich gebildeten städtischen Mittelklasse verbreitete, die ihre «Indianness» demonstrativ und mit grossem Enthusiasmus lebte. Im Rahmen dieses neuen «Klassik»-Ideals bemühte man sich, die «klassische» Performance von der volkstümlichen, wie die der *harikathā*, abzugrenzen. Die Vereinheitlichung und Normierung der Performance wurde von den Traditionalisten stark kritisiert. In ihren Augen entsprach diese Bestrebung eher dem Anspruch, die «Klassik» massentauglich zu machen, und war weniger im Interesse einer wahren Weiterentwicklung der Traditionen.<sup>68</sup> Der südindische Tanz fand sich im Zentrum dieser Kulturreform wieder. Die gemässigten Kulturreformisten suchten nach einem Weg, den Tanz in eine neue Ära der Tradition zu tragen. Sie schätzten den kulturellen Wert der *devadāsī* als Künstlerin und als Hüterin einer alten Kunsttradition. Daher verfolgten sie das Ziel, ein neues Selbstverständnis des indischen Tanzes unter Einbezug seiner Künstlerin zu erschaffen. Es galt die unsittlichen Merkmale, die dem Bild der *devadāsī* anhafteten, von ihrer Eigenschaft als Künstlerin zu trennen und sie als Tänzerin in solcher Weise umzugestalten, dass man sie der Gesellschaft als Abbild einer hochkultivierten Kunstform wieder zuführen konnte. Nach der Gründung der *Madras Music Academy* 1927 übernahm diese die Verantwortung in diesem Bestreben. Man erkannte, dass dieses Vorhaben in erster Linie einen säkularen performativen Raum benötigte. Die Academy schuf

---

<sup>67</sup> SUBRAMANIAN (2011:48)

<sup>68</sup> S. AYYANGAR (1993:281).

mit anderen kulturellen Organisationen (*sabhā*) Bühnen und Konzerthallen, die den *devadāsī* für ihre Tanzdarbietungen angeboten wurden.<sup>69</sup> Mit dieser Unterstützung und unter massgeblichem Beitrag der Theosophen und Orientalisten gestaltete sich ab den 1930er Jahren sowohl auf einer sozialen als auch einer psychologisch-literarischen Ebene ein Revival des indischen Tanzes. Mitglieder der Akademie, wie E. Krishna Iyer<sup>70</sup> (Ta.: ஈ. கிருஷ்ண ஐயர், 1897 – 1968) oder V. RAGHAVAN (Kn.: ವೇಂಕಟರಮಣ ರಾಘವನ್, 1908–1979), setzten sich für die Säkularisierung des Tanzes ein und traten der Anti-*devadāsī*-Bewegung entschieden entgegen. Die Madras Music Academy veranstaltete Tanzaufführungen von namhaften *devadāsī*, um der Diffamierung des indischen Tanzes Einhalt zu gebieten. Sie verfolgte damit das Ziel, die Einstellung zum Tanz in den kultivierten Familien von Madras zu verändern.<sup>71</sup> Es war nur ein kleiner Kreis von gebildeten, meist theosophisch geprägten Zuschauern, die diese Veranstaltungen der Music Academy besuchten. Die Stimmung diesbezüglich war heikel, denn der «*devadāsī* Abolition Bill», der 1947 zum Verbot der Tempeltänzerinnen führte<sup>72</sup>, war soeben erst im Parlament von Madras verabschiedet worden.<sup>73</sup> Paradoxerweise war es genau dieses Gesetz, welches den Weg freimachte «for non-devadasi women from respectable families to study dance»<sup>74</sup>. Die Theosophen hatten in Madras eine grosse Anzahl an brahmanisch-stämmigen Mitgliedern. Unter ihnen gewann der Tempeltanz grosse Popularität. Sie schrieben ihm religiöse und spirituelle Aspekte zu und verbanden ihn mit dem Ursprungsmythos des *Nāṭyaśāstra*. Die Verbindung des Tanzes mit

<sup>69</sup> Nicht ganz unbedeutend ist hierbei der Bau von Theaterhallen nach westlichem Vorbild. Zur Veränderung der dramaturgischen Inszenierung des traditionellen Theaters aufgrund westlich orientierter Theaterräume s. AWASTHI (1985:87ff.). Die ersten indischen *playhouses* wurden in Calcutta zwischen 1775 und 1813 im Zuge der East India Company gebaut, s. BHATIA (2009b: xv). In Südindien wurden neue Theaterhallen, auch im Zusammenhang mit dem immer populärer werdenden Gesellschaftstheater, ab 1920 gebaut, s. BASKARA (2009:136). Zu analogen gleichzeitigen Vorgängen der Verbürgerlichung von Performance-Kultur in Europa s. MÜLLER (2014) und RICHARDS (2001).

<sup>70</sup> Vor seiner Rolle in der Music Academy setzte sich Krishna Iyer selbst für die Rehabilitierung des Tanzes in Südindien ein, vgl. O'SHEA (2007:35f.) und LYNTON (1995:22). Legendär sind seine Tanzaufführungen, in welchen er sich als traditionelle *devadāsī* verkleidete und den Zuschauer im Glauben liess, er sei eine Frau. Durch diese Aktionen wollte er dem Publikum die Vorurteile gegenüber dem in Verruf gekommenen Tanz nehmen und setzte sich dafür ein, Bharata Natyam zu einer klassischen Tanzform der Nation zu machen, s. O'SHEA (2007:72). Er gilt bis heute unter Bharata-Natyam-Tänzerinnen als einer der wichtigsten Wegbereiter des modernen Bharata Natyam.

<sup>71</sup> Vgl. SONEJI (2010b:xxiv) und MEDURI (2008b:138).

<sup>72</sup> Dieses Gesetz wurde am 9. Oktober 1947 gleich nach der indischen Unabhängigkeitserklärung in Kraft gesetzt. In seinen Kernpunkten erlaubte es den *devadāsī*, sich legal zu verheiraten und verbot, Mädchen an Tempel-Einrichtungen zu spenden oder in Tempelanlagen Tanzaufführungen durchzuführen. Diesem Gesetz folgte 1956 der «Madras Anti-Devadasi Act», in welchem auch private Tanzaufführungen ausgeführt von *devadāsī*-stämmigen Frauen und Kurtisanen verboten wurden. Die Situation und der Umgang mit den *devadāsī*-Gemeinschaften war nicht in allen indischen Staaten gleich. In Puri wurde die *devadāsī*-Tradition bis in die Neuzeit aufrechterhalten, s. APFFEL-MARGLIN (1985). Die letzte dieser offiziellen *devadāsī* in Puri starb im März 2015, s. <http://timesofindia.indiatimes.com/india/Puris-last-practising-devadasi-dies-at-92/articleshow/46629322.cms> – Zuletzt geprüft am 5.7.2016.

<sup>73</sup> Nach SATHYANARAYANA (1990:43f.) war im Königreich Mysore ein *devadāsī*-Verbot bereits um 1909 erwirkt worden, womit dieser Staat der erste in ganz Indien war, der die Schenkung von jungen Frauen an Tempel abschaffte. Weiter behauptet SATHYANARAYANA (ebd.), dass dieses frühe Verbot dazu führte, dass der soziale und professionelle Status der *devadāsī* relativ schnell und unauffällig rehabilitiert werden konnte. Dies muss jedoch eher als Behauptung gewertet werden, da sich trotz anderer Kasten die sozialen Strukturen in Mysore kaum von jenen in und um Tamil Nadu unterschieden haben können.

<sup>74</sup> COORLAWALA (1992:134)

Sanskrit-Werken wie dem *Nāṭyaśāstra* war keinesfalls neu:

«[...] attributing the ‚Sanskritization‘ of the form to brahmin revivalists, as some scholars have suggested, denies hereditary performers and teachers a consciousness of Sanskrit aesthetics in the nineteenth century and creates the illusion that the relationship between Sanskrit language and devadasi dance is a novel contribution of the dance revival.»<sup>75</sup>

Neu war hingegen die metaphysisch-spirituelle Ontologie, die man dem Tanz und seinem Erleben zuschrieb, die allgemein unter dem Begriff «Abhinavisierung» bekannt ist.<sup>76</sup> Durch die neue Betonung von Sanskrit-Texten im Zusammenhang mit Tanz wurde dem «Bharata Natyam»<sup>77</sup> nun auch von akademischer Seite entsprechende Aufmerksamkeit geschenkt. Er stellte eine Reliquie einer klassischen hinduistischen Ur-Kultur dar und wurde als DER «klassische» Tanz angesehen:

«Orientalists further maintained that civilization inhered in classical traditions and, tautologically, that 'classicism' provided evidence of civilization. They located India's 'civilized' legacy in the hegemonic Sanskrit language and literature and in the communities that maintained them. For Orientalists, India's greatness lay doubly in the past: because civilization required 'classicism', by definition rooted in history, and because invasions and political corruption had, they maintained, diluted India's access to its classical traditions and, hence, its civilizational status.»<sup>78</sup>

Die «Wiederentdeckung» der entsprechenden Sanskrit-Werke in der zweiten Hälfte des 19. Jh. und die darauffolgende Übersetzung derselben<sup>79</sup>, sowie die Entdeckung von Abhinavaguptas Manuskripten um 1930, wurden dazu benutzt, der im Wandel stehenden indischen Tanzkunst eine transzendente Ebene zu verleihen.<sup>80</sup> Mit der wachsenden Anzahl von Publikationen über indischen Tanz wuchs das westliche Interesse an dieser exotischen und zugleich von Religion durchtränkten Kunstform. Europäische und amerikanische Künstlerinnen<sup>81</sup> präsentierten der westlichen Gesellschaft erste Resultate ihrer Experimentierfreudigkeit. Auch in Indien traten diese indo-westlichen Tanz-Pionierinnen auf und hinterliessen

---

<sup>75</sup> SONEJI (2010b:xxvi)

<sup>76</sup> S. MEDURI (2001:108).

<sup>77</sup> SONEJI (2010b:xviii) weist darauf hin, dass der Name «Bharata Natyam» keine Erfindung des 1930er Revivals ist, wie einige Autoren behaupten, vgl. MEDURI (2008b:138) und KERSENBOOM-STORY (2008:198). Er bezieht sich dabei auf den Aufsatz von CHARRY (2010:3ff.), welcher bereits 1806 den Begriff «Bharata Natya» zur Beschreibung des südindischen Tanzes benutzt.

<sup>78</sup> O'SHEA (2007:32)

<sup>79</sup> Zu den publizierten Übersetzungen und entsprechenden Editionen des *Nāṭyaśāstra* und *Abhinayadarpana* s. o.

<sup>80</sup> Diese Entwicklung war nicht beschränkt auf die Sanskrit-Tanz-Literatur, sondern kann allgemein auf jede Sparte der Kunst übertragen werden, die die damalige indische Elite nutzte, um ihr nationalistisches Programm zu gestalten, s. SOLOMON (2009:17):

«Ironically it was only after the Orientalists had first championed Sanskrit literature and translated it into European languages that these Westernized Indian elites had turned to Sanskrit drama and revalued it as 'classical', as a part of their nationalist aspirations.»

<sup>81</sup> Dazu zählen Esther Sherman alias Ragini Devi (1893 – 1982), Ruth St. Denis (1879 – 1968) oder Russell



einen nachhaltigen Eindruck.<sup>82</sup>

Bharata Natyam war nun ein in der Antike verankerter Tanz mit mythisch-göttlichem Ursprung und verkörperte eine transzendente kosmische Weisheit. Diese neue Definition stellte jeglichen sozialen Kontext, in welchem diese Kunst bisher gestanden hatte, in den Hintergrund.<sup>83</sup> Bharata Natyam war nicht mehr die Tradition der *devadāsī* und *nattuvanār*, sondern wurde zum Bestandteil der klassischen indischen Sanskrit-Kultur und war Ausdrucksmittel einer übergeordneten ästhetischen Erfahrung. Dieses neue Bild des südindischen Tanzes entsprach nun auch den Ideen und Ansichten der Nativisten und Nationalisten und stellte sein Ansehen, das ihm durch die angeblichen Aktivitäten der *devadāsī* entglitten war, wieder her.<sup>84</sup> Das neu lancierte «Bharata Natyam» wurde zur neuen Leidenschaft der städtischen brahmanischen Elite. Tanzen war wieder eine ehrbare Tätigkeit und etablierte sich als Mode-Erscheinung innerhalb der indischen Elite, die ihre Töchter eifrig in die neu entstandenen privaten Tanzschulen schickte.<sup>85</sup> Die Etablierung des Bharata Natyam in einer mehrheitlich elitären Gesellschaftsschicht hatte eine brahmanische und damit ehrbare Tänzerinnen-Klasse hervorgerufen. Die berühmteste unter ihnen war Rukmini Devi Arundale (Ta.: உருக்மிணி தேவி அருண்டேல், 1904 – 1986)<sup>86</sup>, die 1935 als erste Brahmanin Bharata Natyam auf der Bühne präsentierte<sup>87</sup>. Sie demonstrierte eine geradezu rebellische Loslösung von der Gemeinschaft und den Bräuchen der *devadāsī* und der *nattuvanār* und bildete gezielt eine neue Klasse von Tänzerinnen und Lehrmeistern aus:

«One great new thing that has come as a result of these difficulties is the complete separation of our work form [!] the traditional dance teachers. [...] I am happy [...] I was

---

Meriwether Hughes alias La Meri (1899 – 1988), wobei die Ergebnisse ihrer Kreationen manchmal eher in der Tradition des europäischen Kunst-Orientalismus (ethnic dance) als indischer Tradition anzusiedeln sind. Dennoch bekräftigt COORLAWALA (1992:123), dass der Einfluss dieser westlichen Interpretinnen auf den weiteren Verlauf des indischen Tanzes weit höher einzustufen ist, als bisher angenommen, denn die Aufführungen von Ruth St. Denis in Indien «rekindled interest and pride in India's now flourishing dance forms.» Vor allem in der Säkularisierung des Tanzes waren diese westlich inszenierten Präsentationen von Bedeutung, da sie demonstrierten «that a socially undesirable ritual could be presented on a public stage as a form of art [...]», s. COORLAWALA (1992:142).

<sup>82</sup> Auch indische Künstler experimentierten mit dem indischen Tanz und präsentierten sich im Westen, die berühmtesten darunter sind Uday Shankar (Bn.: উদয় শঙ্কর, 1900 – 1977) oder Ram Gopal (Kn.: ಬಿಸ್ವನೋ ರಾಮ್ ಗೋಪಾಲ್, 1912 – 2003), s. GARGI (1960:114ff.). Dieses internationale Interesse war der Beginn der Globalisierung des Bharata Natyams, die einige Jahrzehnte später ihren Höhepunkt erreichte. VATSYAYAN (1968:85) nennt es gar den Beginn des «Indian Modern Dance». Ausführlicher dazu s. u.

<sup>83</sup> Vgl. MEDURI (2001:106) und SONEJI (2010b:xxv).

<sup>84</sup> S. MEDURI (2001:106f.).

<sup>85</sup> Vgl. SONEJI (2010b:xxvi) und AYYANGAR (1993:282).

<sup>86</sup> Zu Rukmini Devis Biografie s. SARADA (1985).

<sup>87</sup> SATHYANARAYANA (1990:43) behauptet ohne Nachweis, dass es in Mysore (Karnataka) bereits während der Regentschaft von Kṛṣṇarāja Oḍeyar III (1794 – 1868) Versuche gab, Töchter von brahmanischen Familien Tanz zu lehren. Federführend dabei soll der Tanzleiter Mūgūru Amṛtappa (n.d.) gewesen sein, der aufgrund seiner liberalen Ansichten aus seiner Kaste ausgestossen worden sein soll, s. SATHYANARAYANA (ebd.):

«But his stance won the approval of the king and he was even permitted to collect a penal fee from those who had boycotted him and was readmitted into the caste. This was an important breakthrough; enlightened sections of the society, including several brāhmaṇa families, were taught dance by nattuvans and devadāsīs; [...]»

able to prove that we could do without them.»<sup>88</sup>

Der Widerstand gegen diesen Anspruch blieb nicht aus. Tanz, so die Antwort, konnte und sollte nicht von «gewöhnlichen» Frauen ausgeübt und «amateurisiert» werden.<sup>89</sup> Doch die Bewegung, die durch Rukmini Devi Arundale und das internationale Interesse am südindischen Tanz losgetreten wurde, konnte nicht mehr aufgehalten werden. Das Paradoxon des modernen klassischen indischen Tanzes war geboren: Bharata Natyam war als abhinavisierte, brahmanisierte und romantisierte Kunstform (im Sinne der Idealisierung der Vergangenheit) neu interpretiert worden und erstickte mit seiner Wiedergeburt seine eigenen Wurzeln, nämlich seine ursprüngliche Tradition. Das neue Bharata Natyam tauschte das traditionelle Setting, die Bräuche der *devadāsī* und die Akteure vollständig aus. Man entwarf ihn als im indischen Altertum basierte, zeitlose Tradition, die von einer Gruppe neuer Experten entdeckt und von «klassischen» Tänzerinnen in westlich-intellektueller Weise inszeniert wurde.<sup>90</sup> Daraus ergaben sich neue Voraussetzungen für Lehre und Repertoire. Die Lehre fand nicht mehr im traditionellen Setting unter Tanzlehrmeistern oder *nattuvanār* statt. Ihre Autorität, die bis anhin entscheidend für die Laufbahn, das Repertoire und die Choreographien der jeweiligen Tänzerin war<sup>91</sup>, war mit der Auflösung des traditionellen Lehrer-Schüler-Gefüges untergraben worden.<sup>92</sup> Privat geführte Tanzschulen öffneten ihre Tore und gaben gegen Bezahlung Tanzunterricht. Der Schüler wurde zum Konsumenten und die Tänzerinnen waren die neuen Lehrmeisterinnen.<sup>93</sup> Das traditionelle Tanzrepertoire wurde mit Elementen aus anderen Tanzstilen angereichert. Auch hier war es Rukmini Devi Arundale, die mit der Einführung von Tanztheatern wie dem *kuravañci*-Schauspiel (Ta.: குறவஞ்சி) oder Choreographien von Sanskrit-Werken wie dem *Rāmāyaṇa* die Möglichkeiten im Bharata Natyam, das bis dahin eine klassische Solo-Kunstform war, erweiterte. Die schauspielerischen Mittel, die das Bharata Natyam bot, erlaubte den Choreographen Erzählungen aus Epen oder den Purāṇas aufzunehmen und fügten dem indischen Tanz die Eigenschaft als «Episoden-Tanz» zu.<sup>94</sup> Um die Achtung und Akzeptanz in der Gesellschaft für den indischen Tanz neu aufzubauen, wurde die Vergangenheit der *devadāsī*-Prostitution verherrlicht und gleichzeitig distanzierte man sich vom sozialhistorischen Ursprung des Bharata Natyam.

---

<sup>88</sup> Rukmini Devi Arundale, zitiert in ALLEN (2010:207)

<sup>89</sup> So schreibt RAGHAVAN unter seinem Pseudonym BHAVA RAGA TALA (2010:187) in einem Aufsatz von 1933: «[...] pure art for art's sake and pursued to perfection, is not the realm of family women [...] they have not the time and other facilities for it.»

<sup>90</sup> S. KERSENBOOM-STORY (2008:198).

<sup>91</sup> S. LYNTON (1995:26).

<sup>92</sup> Beispielhaft für diese Veränderung ist Rukmini Devi Arundales eigene Biografie. Über ihre Entscheidung, gegen den Willen ihres Tanzlehrmeisters Meenakshi Sundaram Pillai (Ta.: மீனாட்சிசுந்தரம் பிள்ளை, 1869 – 1954, Urur-Enkel von Poṇṇayya des Tanjore-Quartetts), ihre erste Bühnendarbietung durchzuführen, schreibt ALLEN (2010:209):

«This would have been unthinkable in the traditional teacher-student relationship, in which the teacher determines the date of the student's arangerram [!] (premiere performance). It was also a traditional practice for a nattuvanar to receive handsome gifts [...] – a custom which Rukmini Devi did not follow. Such conflicts are illustrative of the inherent clash of cultures that occurred when a student came to the practice from outside the hereditary community [...].»

<sup>93</sup> Vgl. O'SHEA (2007:27).

<sup>94</sup> S. SONEJI (2010b:xxx).

Insofern kann man von einer Pseudo-Renaissance sprechen, welche im Fall von Rukmini Devi Arundale dazu benutzt wurde, die Tradition des Tanzes nach ihren Vorstellungen zu formen. Die moderne Bharata-Natyam-Tänzerin war eine Tanzhistorikerin – eine Künstlerin, die gleichzeitig die Tradition verkörperte, erklärte und darstellte. MEDURI erklärt dies in ihrem Aufsatz *Tempel stage as historical allegory*:

«By speaking verbal historiography of Bharatanatyam and performing the devadasi dance simultaneously on her north India tour, Rukmini Devi staged herself as something ‚other‘. Spectators recognized immediately that she was not a traditional devadasi dancer as she was quoting her dance per-formatively. They also recognized that she was not a Sanskrit scholar or historian, yet she spoke like one. [...] it is here in this ‚not-not‘ of double negativity that Rukmini Devi emerged under a new discursive category, which I encapsulate as dancer-historian.»<sup>95</sup>

Symbole wie die Ikonographie des tanzenden Gottes Naṭarāja, oder Instanzen wie die des Lehrmeisters (*guru*) wurden gezielt inszeniert, um die Historisierung des Tanzes sichtbar zu machen.<sup>96</sup> Die Tänzerin war nicht mehr nur ein Mittel der Darstellung, sie interpretierte die Inhalte, verbalisierte das Dargestellte und allegorisierte dasselbe mit den Symbolen, die die entsprechende Literatur dazu lieferte. Die Betonung der universellen ästhetischen Erfahrung im und durch den Tanz und das neue Verständnis von Kreativität, mit welcher die Tradition mit neuen Choreographien angereichert wurde, warf gerade unter den verbleibenden traditionellen *devadāsī* kritische Fragen auf. Allen voran die bekannteste und letzte grosse *devadāsī* des 20. Jh., T. Balasaraswati (Ta.: தஞ்சாவூர் பாலசரஸ்வதி, 1918 – 1984), die die Umgestaltung des indischen Tanzes öffentlich in Frage stellte.<sup>97</sup> Als eine der letzten aktiven *devadāsī*, die die Zeit des Umbruchs überbrückte, hielt sie sich auch während der Modernisierung des Bharata Natyam an die traditionellen Vorgaben der Thanjavur-Ära und betonte die tamilischen Wurzeln.<sup>98</sup> Die zwei sich gegenüberstehenden Sichtweisen, Bharata Natyam als Abbild des Göttlichen vs. Bharata Natyam als Abbild des Menschlichen, führten in den Folgejahrzehnten zu einer Diskussion über das «richtige» Bharata Natyam<sup>99</sup> und es

---

<sup>95</sup> MEDURI (2008b:148f.)

<sup>96</sup> S.MEDURI (2008b:142ff.).

<sup>97</sup> Vgl. MEDURI (2008b:150f.) und O'SHEA (1998:48 und 2007:40ff.).

<sup>98</sup> S. O'SHEA (2007:72); Ausführlicher zur Bedeutung der regionalen tamilischen Nationalisten-Bewegung, bzw. der daraus resultierenden Nord-Süd-Debatte, und den Problematiken der lokalen kulturellen Identität der Tamilen im nationalistischen Kontext s. O'SHEA (2007:73ff.).

<sup>99</sup> Gerade die Jahre vor und nach dem Anti-Devadasi-Act von Madras 1947 sind gekennzeichnet von der Diskussion, um das «richtige» Bharata Natyam, um die «echte» Tänzerin und um die neuen Werte des indischen Tanzes. Beispielhaft wird das sichtbar in entsprechenden Publikationen. RAGHAVAN (2010), ein Traditionalist, sprach sich klar gegen die Brahmanisierung der Kunst aus. In dieser Haltung widerspiegelte sich seine enge Freundschaft mit der letzten aktiven *devadāsī*, T. Balasaraswati, welche diesen Entwicklungen des Tanzes ebenfalls kritisch gegenüberstand. RAGHAVAN institutionalisierte seine Überzeugungen, indem er 1974 das Dr. V. Raghavan Centre for Performing Arts gründete und sich der Förderung des klassischen Tanzes Bharata Natyam, der Forschung und Erhaltung von Sanskrit-Schauspielen und um die Kontinuität des künstlerischen Erbes T. Balasaraswatis widmete, s. <http://www.drvraghavancentre.com/trust-aims&objectives.html> – Zuletzt geprüft am 3.8.2015. Weniger Traditionalist, dafür umso stärker dem abhinaivistischen Trend des modernen Bharata Natyam verpflichtet, war SATHYANARAYANA, der in seiner Studie zum Bharata Natyam (1969) ein Selbstbild des Tanzes im Sinne einer brahmanisierten Kunst abgibt. Als Indologe

entwickelten sich eine Vielzahl unterschiedlicher Interpretationsstile derselben Tanzkunst.<sup>100</sup> Unabhängig von diesen Diskussionen hatte sich das Bharata Natyam von einer illegalen regionalen Tanz-Praxis zur prestigeträchtigen, Indien-weiten Bühnenkunst der gehobenen Mittelklasse gewandelt. Die neue vielsprachige Gemeinschaft umfasste nicht nur die urbanen Tänzerinnen, Lehrmeister, ehemalige *devadāsī* und Musiker, sondern auch Tanz-Anthropologen, Tanzkritiker, Theosophen, Kostümschneider, Juweliere, Bühnentechniker und viele andere Spezialisten des Dienstleistungssektors.<sup>101</sup> Mit dem modernen Bharata Natyam war faktisch eine Berufsklasse geschaffen worden, die eine gemeinsame Kulturaktivität verfolgte: die Bharata-Natyam-Inszenierung. Institute, allen voran das von Rukmini Devi Arundale 1936 gegründete Kalakshetra (Ta.: கலாக்ஷத்ரிரா)<sup>102</sup>, bildeten brahmanische Tanzbegleiter aus, liessen Schüler aus allen Gesellschaftsschichten von karnatischen Musikern unterrichten<sup>103</sup> und produzierten Aufführungen ihrer eigenen Inszenierungen. Diese Veränderung verfolgte zwei Absichten. Traditionelle Rollen, wie die Aufgaben eines Tanzlehrmeisters, der traditionell sowohl die Tanzstücke choreographierte als auch auf der Bühne die Tänzerin begleitete, wurden in separate Tätigkeiten aufgeteilt, die von unterschiedlichen Spezialisten ausgeführt werden konnten. Durch die De-Kontextualisierung der Performance veränderte sich die Rolle der Bühnenautorität. Die Aufführung war keine vom *nattuvanār* sondern von der Tänzerin geführte Performance.<sup>104</sup> Die Tänzerin erschien als Proxy-*devadāsī*<sup>105</sup>, zwar optisch den traditionellen Tempeltänzerinnen nachempfunden, aber mit einem sichtlich modernisierten Aussehen.<sup>106</sup> Die Erfindung einer zeitgenössischen Tempeltänzerin war sinnbildlich für die Veränderungen im sozialen und ästhetischen Aufbau der modernen Bharata-Natyam-Inszenierung.<sup>107</sup> Die Inszenierung von Bharata Natyam entwickelte sich damit zum

---

aus Karnataka galt sein Interesse speziell dem Tanz und seiner Entwicklung in Karnataka, s. SATHYANARAYANA (1990).

<sup>100</sup> Ausführlich dazu s. O'SHEA (1998:54ff und 2007:58ff.); Beispielhaft für die unterschiedlichen Tanzstile ist die Interpretation von *śṛṅgāra* (Liebe) im Schauspiel. Viele brahmanische Tänzerinnen empfanden die Darstellung von Liebe in den Darbietungen der *devadāsī* als zu sinnlich oder vulgär und stellten sie stattdessen als religiös-motivierte Hingabe (*bhaktī*) dar. MEDURI (2001:109) betrachtet solche Entwicklungen als problematisch, denn sie haben dem Tanz eine brahmanische Befangenheit einverleibt, die eigentlich die ideologisch-philosophische Voreingenommenheit dieser Gesellschaftsklasse darstellte und nichts mit der Kunst zu tun hatte. Es gab Versuche, diesen sinnlichen Aspekt des Tanzes wiederaufzunehmen. Eine solche Exponentin ist die Tänzerin Padma Subrahmanyam, die dem schauspielerischen Aspekt des Bharata Natyam in einem «back-to-the-roots»-Anspruch eine erotische Komponente verlieh.

<sup>101</sup> S. MEDURI (2008b:149).

<sup>102</sup> Kalakshetra ist eine Schule für Bharata Natyam, karnatische Musik und weitere Künste in Chennai, die von Rukmini Devi Arundale 1936 gegründet und aufgebaut wurde. S. <http://www.kalakshetra.in/> – Zuletzt geprüft am 4.7.2016

<sup>103</sup> Rukmini Devi Arundale engagierte z.B. gestandene karnatische Musiker wie M. K. Vasudevachar (Kn.: ಮೈಸೂರು ವಾಸುದೇವಾಚಾರ್, 1865 – 1961) und Tiger Varadachariar (Ta.: டைகர் வரதர், 1876 – 1950) als Mentoren, Komponisten und Lehrer, vgl. RAJAGOPALAN (1990:403, 399).

<sup>104</sup> S. ALLEN (2010:209f.).

<sup>105</sup> MEDURI (2008b:138) verwendet diesen Begriff in Bezug auf Rukmini Devi Arundale. Ich erweitere die Bezugnahme auf alle Tänzerinnen des Bharata-Natyam-Revivals, da Rukmini Devis Vorgabe innert kürzester Zeit zum Vorbild für die moderne Bharata-Natyam-Tänzerin schlechthin wurde. Ausführlicher dazu s. u.

<sup>106</sup> Zu diesem neuen Erscheinungsbild gehört ein neu konzipiertes Kostüm, welches mit dem traditionellen Schmuck der Tempeltänzerinnen kombiniert wurde. Ausführlicher dazu s. im Anhang unter „Inszenierung im Tanz“.

<sup>107</sup> S. MEDURI (2008b:139).

Flaggschiff der klassisch-traditionellen Performance: Sie war ein historisiertes Konstrukt, bestehend aus einer Symbiose von westlicher Performance-Kultur<sup>108</sup> und indischem Traditionsbewusstsein.<sup>109</sup>

---

<sup>108</sup> Hierzu zählen, neben der Kostümierung der Protagonisten, auch die neue Platzierung des Begleitensembles, welches fortan und bis heute seitlich auf der Bühne auf dem Boden sitzt, anstatt stehend hinter der Tänzerin herzugehen, sowie der Einsatz von moderner Bühnentechnik und Bühnenbildern, s. MEDURI (2008b:140ff.) und LYNTON (1995:26).

<sup>109</sup> Dies zeigt sich deutlich an Aussagen von Rukmini Devi Arundale selbst. In einer Retrospektive auf ihre eigene Arbeit negierte sie, je den Anspruch gehabt zu haben, den indischen klassischen Tanz zu modernisieren und bestand darauf, im Interesse und Geist der Schriften und der Tradition gehandelt zu haben, s. MEDURI (2008b:139).

## 2.6. Bharata-Natyam-Inszenierung und -Performance seit 1950

In der Diskussion über die Entwicklung der Performance und Rezeption von Bharata Natyam in den letzten 70 Jahren muss zwischen der Inszenierung des Bharata Natyam und der Bedeutung, die dieser Inszenierung beigemessen wird, unterschieden werden. Beide Aspekte haben in der kurzen Zeit zwischen 1900 und 1950 eine grundlegende Veränderung erfahren. Die heutige Inszenierung des indischen Tanzes wirft die Frage nach den Einflüssen auf, die dazu führten, aus dem ehemaligen Tempeltanz eine Bühnenkunst nach westlichen Standards zu formen. Dazu gehört die Aufarbeitung der Rezeption von Ruth St. Denis (1879 – 1968) oder Anna Pavlova (Ru.: Анна Павловна [Матвеевна] Павлова, 1881 – 1931), welche als erste westliche Tänzerinnen indischen Tanz in ihre Inszenierungen integrierten oder ihn imitierten.<sup>110</sup> Diese Interpretationen wirkten sich auf die Rezeption in beide Richtungen aus, sowohl auf die Wahrnehmung des indischen Tanzes im Westen, als auch auf die Wahrnehmung der eigenen Tanztradition der Inder in Indien. Es ist nicht unterscheidbar, welcher Einfluss hierbei stärker wirkte, wie COORLAWALA (1992) treffend beschreibt:

«Say that Indian dance is an image reflected in two mirrors opposite each other - the 'East' and 'West.' As the image multiplies into many variations of itself, it becomes impossible to determine which mirror it is in. When one image exclusively is selected, it usually reflects the perspective and image of the one who is looking. In a series of expanding repercussions and dialogues between India and the 'West' each exchange modifies and influences the following one.»<sup>111</sup>

Bis Anfang des 20. Jh. begrenzte sich die Rezeption von Indien im westlichen Tanz auf die Darstellung der Exotik, der Farbenpracht und dramatischer Geschichten. Ruth St. Denis brachte die neue Komponente der Mystik und der Anmut in ihre Interpretationen hinein. COORLAWALA argumentiert, dass St. Denis, obwohl sie eine fiktive und westlich interpretierte Form indischen Tanzes inszenierte, dem indischen Publikum zu einer ganz neuen Perspektive auf ihren eigenen Tanz verhalf: «[...] this dance was an integrated part of life and rituals of the performers, and like many of the traditional forms, it was not perceived as art fit for cultural presentation.»<sup>112</sup> St. Denis hatte zwar keine direkten indischen Protégés, aber sie eröffnete neue performative Perspektiven für den indischen Tanz. Die russische Ballettkünstlerin Pavlova hingegen hatte auf zwei grosse Tanz-Persönlichkeiten des indischen Tanz-Revivals direkten Einfluss: Uday Shankar (Bn.: উদয় শঙ্কর, 1900 – 1977) und Rukmini Devi Arundale. Laut COORLAWALA sprach Pavlova das indische Publikum vor allem aufgrund der abhinavistischen Ideale in ihren westlichen Inszenierungen<sup>113</sup> an:

---

<sup>110</sup> Die Faszination indischer Themen im westlichen Tanz kann bis ins 17. Jh. zurückverfolgt werden, s. WARREN (2006). Die anfangs Kostüm-orientierten Ballett-Inszenierungen entsprangen weitgehend der Fantasie der westlichen Choreographen und Kostümbildner und hatten kaum einen Bezug zu Indien, s. WARREN (2006:99ff.).

<sup>111</sup> COORLAWALA (1992:147)

<sup>112</sup> COORLAWALA (1992:129)

<sup>113</sup> Pavlova tanzte auch indische Inszenierungen. Zusammen mit Uday Shankar kreierte Pavlova verschiede-

«She brought to India the ethereal impact of her Dying Swan, which corresponded with the spiritual image that Indian reconstructionists were claiming for their own art forms.»<sup>114</sup>

Zweifellos demonstrierten solche Inszenierungen neue Möglichkeiten von Kunst-Präsentation und wurden von Rukmini Devi Arundale und ihren Zeitgenossinnen genutzt, um die Inszenierung des «neuen» Bharata Natyam zu gestalten. Nach St. Denis und Pavlova folgte eine Generation westlicher Tänzerinnen, welche immer mehr «authentische» Elemente des indischen Tanzes in den Westen brachten.<sup>115</sup> Russell Meriwether Hughes alias La Meri (1899 – 1988) und Christine Klein alias Malavika (n.d.) gehörten zu den ersten, die Bharata Natyam von Grund auf unter indischen Lehrmeister erlernten und in Amerika und Europa präsentierten.<sup>116</sup> Die Folgen dieser Zusammenarbeit zwischen Ost und West erzeugte auf beiden Seiten ein wachsendes Bedürfnis nach Authentizität. Die ersten indischen Tanz-Pionierinnen traten auf westlichen Bühnen auf, wie Balasaraswati, Mrinalini Sarabhai (Ml.: മൂന്നാളിനി സാരാഭായി, 1918 – 2016) und andere, was nachhaltigen Einfluss darauf hatte, welche Bedeutung man der Tanzkunst auferlegte:

«Audiences abroad consistently expect to see an ancient (read 'beyond criticism'), timeless (read 'unchanging'), mysterious (read 'incomprehensible'), spiritual, beautiful, ecstatic, complex art form. Even now, the dances that India exports to the West are selected (by both Western and Indian impresarios) as they correspond to Western concepts of what Indian dance should be. In India, this process is legitimized by its rewards: performances abroad, acclaim, and a sense of self defined against the Western 'other.' Dancers acclaimed outside India return to a new level of acceptance and respect for their art within India, where dance is perceived as epitomizing the highest values of Indian culture. The accrued acclaim from international exposures provides dignity to the sense of self of a battered nation emerging from centuries of economic and cultural exploitation.»<sup>117</sup>

Der indische Staat erkannte die Bedeutung dieser Entwicklung, reagierte entsprechend und richtete in den 1950er Jahren nationale Akademien ein, welche das Patronat der darstellenden Künste übernehmen sollten.<sup>118</sup> Die Sangeet Natak Akademi (Hi.: संगीत नाटक अकादेमी, *saṅgīt nāṭak akādemī*) die nationale Akademie für Tanz, Musik und Theater, ist eine solche Institution und wurde 1952 zur Unterstützung, Förderung und Regulierung der indischen Künste gegründet.<sup>119</sup> 1958 fand in Neu Delhi die erste nationale Tanz-Konferenz Indiens

---

ne Fusion-Produktionen mit Elementen aus Ballett und indischem Tanz, bis dieser mit seiner eigenen indischen Tanztruppe in Europa und Amerika grosse Erfolge feierte.

<sup>114</sup> S. COORLAWALA (1992:143).

<sup>115</sup> Für eine ausführliche Darstellung s. WARREN (2006:108ff.).

<sup>116</sup> S. WARREN (2006:109); La Meri adaptierte 1944 das Ballett Schwanensee (Ru.: Лебединое Озеро), nannte das Stück «Hamsarani» (Hi.: हंसराणी) und nutzte Elemente aus dem indischem Tanz. 1946 choreographierte sie Bharata-Natyam-Tänze zu Bach-Musik, s. COHEN (1998[4]:355).

<sup>117</sup> COORLAWALA (1992:147f.).

<sup>118</sup> S. MEDURI (2008b:150).

<sup>119</sup> Die Sangeet Natak Akademi vergibt nationale Preise an herausragende Künstler, verleiht Stipendien an

statt. MEDURI sieht in den Beiträgen rund um diese Konferenz

«[...] an epistemic rupture in the practice history of Bharatanatyam because the dance was abstracted from the socio-cultural history in which it had been constituted, dehistoricized and reified into an ahistorical aesthetic representation. It was then exported as a ‚national dance par excellence‘ in the cultural exchange programs that India established with the world in the 1960s.»<sup>120</sup>

In den 1960er Jahren subventionierte der Staat landesweit den Bau von Theaterbühnen im westlichen Stil. Doch auch in dieser Atmosphäre der offenen und beherzten Kunstförderung wurde die sozialhistorische Vergangenheit des klassischen indischen Tanzes weiterhin verschwiegen oder verfälscht.<sup>121</sup> KAPILA VATSYAYAN (Hi.: कपिला वात्स्यायन, 1928 –), Indiens wohl bekannteste Tänzerin und Tanzgelehrte der Neuzeit, publizierte in den 60er und 70er Jahren zwei staatlich gesponserte Bücher über den indischen Tanz, welche beide die sozialgeschichtlichen Hintergründe des Bharata Natyam im 20. Jh. ignorierten und ihn als den klassischen Tanz Indiens historisierten. PADMA SUBRAHMANYAM (Ta.: பத்ம ஈப்ரமணியம், 1943 –), eine der berühmtesten Tänzerinnen und Tanzhistorikerinnen der 80er Jahre, hielt in einem Vortrag über Tempeltanz zum Verfall der *devadāsī* fest:

«The social status of the Devadasi was quite high to start with but later, the graph fell down miserably. [...] The downfall started from the time the Mohamadans' entered the political scene. [...] The main reason is the fact that dance which is a mode of worship for our religion has always been viewed as mere entertainment for pleasure by the Mussalmans.»<sup>122</sup>

Solche Aussagen stehen exemplarisch für das Selbstverständnis einer ganzen Generation von hochkastigen Bharata-Natyam-Künstlerinnen, die eine falsche Historisierung des Tanzes den «Indian point of view» nannten und damit das Ziel verfolgten, um es in SUBRAHMANYAMS Worten zu sagen, «das indische Selbstbewusstsein zu revitalisieren».<sup>123</sup> Im Westen wurde diese ideologisierende Sicht übernommen und ein Bild der hochentwickelten Bühnenkunst gezeichnet, die aufgrund der imperialistischen Fremdherrschaft niederging und nur dank der nationalen Befreiungsbewegung Indiens wieder auferstanden war.<sup>124</sup>

Ab den 1980er Jahren nahm die Globalisierung des Bharata Natyam sprunghaft zu. Dazu

---

junge Aspiranten, kümmert sich um den Fortbestand von Randgruppen aus der Volkskunst und fördert innovative Kunstprojekte. Sie kam in der Vergangenheit in die öffentliche Kritik aufgrund der fehlenden Transparenz bei der Verleihung von Preisen und Ehrentitel und sonstiger Korruptionsvorwürfe, s. <http://indiatoday.intoday.in/story/leela-samson-quits-kalakshetra-after-pil-questions-continuance/1/187348.html> – Zuletzt geprüft am 11.5.2016. Seit 1965 gibt es auch das *Journal of Sangeet Natak Akademi*, in welchem Artikel zu verschiedenen Themen der performativen Künste Indiens publiziert werden.

<sup>120</sup> MEDURI (2008b:151)

<sup>121</sup> S. MEDURI (2008b:152 & 160 n. 28).

<sup>122</sup> SUBRAHMANYAM (2001?:26)

<sup>123</sup> S. SUBRAHMANYAM (2001?:58).

<sup>124</sup> S. REBLING (1982:11).



trugen einerseits die zahlreichen gebildeten, ins Ausland emigrierten Inder bei. Andererseits förderte der indische Staat die kulturellen Auslandsbeziehungen. Aufgrund seiner Popularität wurde der indische Tanz Bestandteil grossangelegter Kultur-Projekte zur Propagierung indischer Kultur. Dazu gehören z.B. die sogenannten India Festivals Abroad, die mithilfe des indischen Kulturministeriums<sup>125</sup> weltweit organisiert wurden. Tänzerinnen, die das Bild der Tanzhistorikerin verkörperten, folgten den Pionierinnen der 1960er und 70er Jahre und arbeiteten weiter daran, dem Bharata Natyam im Westen eine neue Identität, fern von Exotik und Orientalismus zu verschaffen. Die Idealisierung und De-Historisierung des Bharata Natyam wurde im Zuge dieser offensiven Popularisierung zum Standard.<sup>126</sup> Die traditionelle *devadāsī* war mittlerweile eine missverstandene Künstlerin, die nun, im liberalen und intellektuellen Umfeld, welches man dem klassischen indischen Tanz geschaffen hatte, rehabilitiert werden konnte. Man eröffnete unter anderem eine Art «back to the roots»-Debatte, in welcher die «Verwestlichung» der Performance-Kultur als ein koloniales Produkt angeprangert wurde.<sup>127</sup>

«In contrast – so the traditionalist claim – the modern Westernized culture of realistic, secular, and commercial urban performance disrupted and displaced indigenous theatrical traditions that had developed continuously for nearly two millenia.»<sup>128</sup>

Wie widersprüchlich diese Idee und die daraus resultierende Rückführung zur ursprünglichen Inszenierung ist, beantwortet BHARGAVA DHARWADKER gleich selbst:

«[...] the 'new' traditional theatre is a commodity for the same predominantly middle-class urban audience as other major forms of contemporary theatre. Its materials and conventions of representation are different; its locations and modes of consumption are not. It is simply a new kind of urban theatrical experience mediated by large-scale state patronage, and dependent on the institutions both of print and performance.»<sup>129</sup>

Eine der Folgen für den Tanz war, ihn wieder im Hindu-Tempel, dem Ort des Ursprungs des *sadīr*-Bharata-Natyam, als neue öffentlichkeitswirksame Veranstaltungsstätte zu inszenieren.<sup>130</sup> Es war die Geburtsstunde von Tempel-Tanz-Festivals wie dem Nāṭyāñjalī-Festival von Chidambaram, welches bis heute grosse Popularität genießt und Prestige besitzt. Tatsächlich entwickelte sich die Tanztechnik aber weiter in eine «theatralisierte» Darstellungsform, die es ihr ermöglichte, international Fuss zu fassen.<sup>131</sup>

---

<sup>125</sup> ICCR (Indian Council for Cultural Relations) wurde 1950 gegründet und widmet sich der Förderung und Stärkung der internationalen kulturellen Beziehungen mit Indien.

<sup>126</sup> S. GASTON (2005:39f.).

<sup>127</sup> Vgl. BHARGAVA DHARWADKER (2009:66ff).

<sup>128</sup> BHARGAVA DHARWADKER (2009:59)

<sup>129</sup> BHARGAVA DHARWADKER (2009:71)

<sup>130</sup> Federführend in dieser Rückführung war VATSYAYAN, s. MEDURI (2008b:153f.).

<sup>131</sup> Dazu gehören die Verfeinerung und Perfektionierung der geometrischen Linien in Tanzbewegungen, die Nutzung einer grösseren Tanzfläche, die Anwendung von Regietechniken in Gruppenchoreographien und angepasste Dramatik im Schauspiel. Sie alle sind direkte Folgen der Performance von Bharata Natyam in Theaterbühnen nach westlichem Vorbild. S. auch O'SHEA (2006:124).

Der langsame Widerstand begann in den 1990er Jahren, als eine neue Generation von kritischen Tänzerinnen sowohl innerhalb wie ausserhalb Indiens die Ideologie des klassischen indischen Tanzes zu hinterfragen begannen. Der dominante Rahmen von Nationalismus, Traditionalismus und Tanzhistorie, welcher das Bharata Natyam die vergangenen fünf Jahrzehnte eingegrenzt und definiert hatte, wurde nicht mehr kritiklos akzeptiert. Es wurden Fragen nach Sinn und Ziel des allegorisierten Bharata Natyam laut. Eine dieser kritischen Stimmen ist AVANTHI MEDURI (n.d.), Dozentin in Performance Studies und ausgebildete und aktive Bharata-Natyam-Künstlerin. MEDURI ist nur aufgrund ihrer Herkunft aus einem modern-traditionellen, brahmanischen, südindischen Haushalt und der Sozialisierung in der Bharata-Natyam-Ideologie voll verständlich. MEDURI betrachtet das moderne Bharata Natyam und seine Anforderungen, die es an die moderne traditionelle Tänzerin stellt, sowohl kritisch als auch historisch.<sup>132</sup> In ihrer Einschätzung der traditionellen *devadāsī* entgeht sie dennoch nicht der verbreiteten Romantisierung. An die Stelle der traditionell brahmanischen Verurteilung der *devadāsī* setzt sie ein Bild der *devadāsī* als Ur-Feministinnen Indiens. Der entideologisierende Trend, den MEDURI verfolgt, ist eine allgemeine Tendenz, die in der neuzeitlichen Bearbeitung der Bharata-Natyam-Performance beobachtet werden kann. Hierzu gehört der Religionswissenschaftler DAVESH SONEJI (n.d.), Mitbegründer und Leiter der Mangala-Initiative, einer NGO, die sich um die soziale Gerechtigkeit für die *devadāsī*-Nachfahren und andere traditionelle Performance-Gemeinschaften in Südindien einsetzt.<sup>133</sup> Die intellektuelle Aufarbeitung des Bharata-Natyam-Erbes wurde von Praktizierenden aufgenommen, die sich kreativ damit auseinandersetzten, dem allegorisierten Bharata Natyam zu entkommen, die sich von der Lähmung der Über-Idealisierung einer romantisierten Kunst frei machten und veraltete Ansichten über Kultur, Orient und Exotik abschüttelten.<sup>134</sup> Einen solchen Ansatz verfolgen Künstlerinnen wie Mrinalini Sarabhai<sup>135</sup>, Chandralekha (Mr.: चंद्रलेखा, 1928 – 2006)<sup>136</sup>, Shobhana Jeyasingh (Hi.: शोभना जयसिंह, 1957 – )<sup>137</sup> oder Lata Pada (Kn.: ಲತಾ ಪಾಡ, 1947 – )<sup>138</sup>, die die Grundlagen des Bharata Natyam benutzen, um post-

---

<sup>132</sup> Um Entwicklungen des säkularisierten indischen Bühnentanzes exakter zu fassen, widmete sie sich später Rukmini Devi Arundale und deren Institution Kalakshetra. Dabei verlor sie den Blick für die Beschränktheiten Rukminis und tendiert dazu, diese Varietät des Bharata Natyam zu verabsolutieren.

<sup>133</sup> SONEJI weist durch seine sozio-ethnologische Aufarbeitung der Bharata-Natyam-Performance-Historie auf die noch bestehenden *devadāsī*-Gemeinschaften hin und unterstützt das Bewusstwerden der tatsächlichen Geschichte des Bharata Natyam als eine nicht einlinige Entwicklung.

<sup>134</sup> S. JEYASINGH (1997:31ff.).

<sup>135</sup> Zu Mrinalini Sarabhais Kreationen s. SARABHAI (1986).

<sup>136</sup> S. KATRAK (2011:42ff.) und BHARUCHA (1995).

<sup>137</sup> Ausführlicher über Shobhana Jeyasingh's Werke s. O'SHEA (2007:65ff.).

<sup>138</sup> Lata Padas Inszenierung «Revealed by Fire», s. <https://www.youtube.com/watch?v=nkEWZvx7cw> – Zuletzt geprüft am 5.7.2016, ist beispielhaft für den sogenannten «Modern Bharata Natyam», in Anlehnung an das Modern Ballett.

moderne, säkulare Choreographien ausserhalb des traditionellen Repertoires zu kreieren.<sup>139</sup> Der Grossteil dieser innovativen Arbeit im Bharata Natyam findet ausserhalb des indischen Subkontinents statt.<sup>140</sup> Es wäre wohl nicht gewagt zu behaupten, dass die Weiterentwicklung des Bharata Natyams im 21. Jh. eine globale Angelegenheit der in der Diaspora akkulturierten Ausland-Indierinnen ist. Die neue Generation von Bharata-Natyam-Künstlerinnen kommt aus immigrierten Gemeinschaften. Sie sind kritischer, haben aber auch ein ganz neues und anderes Selbstbewusstsein als noch die älteren Tänzerinnen-Generationen.<sup>141</sup> Das Selbstbild dieser Generation ist nicht mehr geprägt von postkolonialem Nationalismus oder einer pro-westlichen Intellektualität, sondern in erster Linie von Individualismus. Die moderne Performance von Bharata Natyam als «cultural occupation»<sup>142</sup> begrenzt sich weder auf eine Tänzerin aus einem bestimmten Milieu oder einer bestimmten Herkunft, noch auf inhaltliche Themen oder eine zwingende Anbindung an eine Religion oder Tradition.<sup>143</sup> In diesem Zusammenhang stellt sich eine neue Frage: Wie geht man mit einer derart heterogenen Kunst-Interpretation und ihren multi-kulturellen Repräsentantinnen um?<sup>144</sup> Die moderne Bharata-Natyam-Performerin identifiziert sich mit der globalen Tanzkultur und will diese mitgestalten – und ein Stück weit mit ihr verschmelzen. Diese Prozesse haben mit anderen Schwierigkeiten zu kämpfen als nur mit den normativen Grenzen der Tradition. Wie PILLAI (2002) in ihrer Momentaufnahme des «Contemporary Bharatanatyam» skizziert, ist das globale Bharata Natyam in seiner Produktivität gebunden an die Herausforderungen der Privatwirtschaft und gleichzeitig Mittel zur Selbstidentifikation und zur Erhaltung der kulturellen Identität der indischen Diaspora.<sup>145</sup> Bharata Natyam ist so zum Spielfeld von einerseits gut vernetzten und wohlhabenden Tänzerinnen und andererseits für die indischen Gemeinschaften in Europa und Nord- und Mittel-Amerika<sup>146</sup> und deren Amateur-Praxis geworden. In diesem Kontext ist Bharata Natyam nicht mehr Ziel sondern Zweck:

«Parents encourage their daughters to study bharata natyam in the hopes of their performing an arangetram, or solo debut. The arangetram, for many young women, marks their entry into a middle-class diasporic Indian community rather than into the performance milieu, often terminating a period of dance study instead of inaugurating a

<sup>139</sup> O'SHEA (2007:3) behauptet, dass die Werke solcher Künstlerinnen bewirkten, dass Bharata Natyam aus seiner Marginalisierung als exotische Tanzform ausbrechen und sich innerhalb der westlichen zeitgenössischen Performance einreihen konnte. Ausführlicher zu zeitgenössischem indischen Tanz s. KATRAK (2011).

<sup>140</sup> Studien dazu beschäftigen sich hauptsächlich mit den entsprechenden Entwicklungen in Grossbritannien, wie z. B. MEDURI (2008b).

<sup>141</sup> S. IYER (1997:1ff.).

<sup>142</sup> S. KUMAR (2011).

<sup>143</sup> S. BANERJEE (2014).

<sup>144</sup> O'SHEA (1998:51ff.) nennt dies die Frage nach Autorität und Authentizität.

<sup>145</sup> S. UNNI (2016:144).

<sup>146</sup> Obwohl die indische Diaspora auch in Südafrika, den karibischen Inseln und in Mauritius sehr ausgeprägt ist, s. NAIR (2002), KHAN (2002) und HARING (2002), gibt es kaum Studien zur Entwicklung von Bharata Natyam im Kontext dieser Gemeinschaften. Einige Beiträge zur indischen Tanzkultur wie Bollywood oder Bhangra in Südafrika sind vorhanden, s. Hawley, J. C. (2008): *India in Africa, Africa in India: Indian Ocean Cosmopolitanisms*. Bloomington : Indianapolis University Press, oder Blom Hansen, T. (2005): *In Search of the Diasporic Self: Bollywood in South Africa*. In: *Bollywood: Popular Indian Cinema Through A Transnational Lens*. Ed. by Dr. R. Kaur, A. J. Sinha. New Delhi : SAGE.

dance career.»<sup>147</sup>

Die Folge des so geschaffenen Bharata-Natyam-Booms hat eine neue Masse indischer Tänzerinnen geschaffen, die ein sowohl kulturelles als auch künstlerisches Dilemma zu bewältigen haben:

«This surplus, in turn, puts pressure on dancers to differentiate themselves from their peers through the authorship of original works, while the importance of bharata natyam as a cultural emblem encourages performers to demonstrate their fidelity to the past.»<sup>148</sup>

Der daraus entstehende Wettbewerb hat trotz all der Entwicklungsmöglichkeiten auch seine Nachteile für die Kunst. Die Bandbreite der performativen Qualität, der technischen Kunstfertigkeit und Ideologie unterscheidet sich grundlegend vor allem aufgrund eines äusserst variablen Selbst-, Kunst- und Traditionsverständnisses der Tänzerinnen:

«The result is that many young dancers end up considering themselves as 'professional', and setting up their own classes when the level of rigour that would really merit that description is far from having been achieved.»<sup>149</sup>

Die Zukunfts-Perspektiven des Bharata Natyam abzuschätzen ist umso schwieriger, da vermieden werden sollte, in eine «naive Nostalgie der glorreichen Kunst einer Fantasievergangenheit»<sup>150</sup> zurück zu fallen. Das Spannungsfeld zwischen Tradition und Moderne, bzw. die Diskussion darüber, was Bharata Natyam ist und was nicht, wird diesbezüglich das vermutlich Wichtigste bleiben, was Kritiker, Performer, Zuschauer und Akademiker auch in Zukunft beschäftigen wird.<sup>151</sup>

«This complex history has created a series of double binds in which dancers, instructors, writers, and viewers expect bharata natyam to be verifiably traditional yet creative, authentically Indian yet globally accessible, respectable yet commercially viable. The very pressures that inflect the form, however, also provide the opportunity for dancers to represent their own perspectives in choreographic practice. This in turn, allows for the self-fashioning of the dancer's identity as she addresses a global dance milieu. Bharata natyam is therefore both haunted and enabled by its own contentious history.»<sup>152</sup>

Zweifelsohne haben die Performance-Studies und die akademische Beschäftigung mit der

---

<sup>147</sup> O'SHEA (2007:3); Zur Thematik der Identitätsbildung durch das Tanztraining in der Diaspora s. auch GORRINGE (2005).

<sup>148</sup> O'SHEA (2007:55)

<sup>149</sup> GORRINGE (2005:99)

<sup>150</sup> PILLAI (2002:27)

<sup>151</sup> S. dazu auch LOPEZ Y ROYO (2004) die das Spannungsfeld zwischen Klassizismus und zeitgenössischem indischen Tanz im Kontext der britischen Diaspora aufzeigt.

<sup>152</sup> O'SHEA (2007:25); S. auch HUBEL (2014), die in diesem Zusammenhang betont «[...] this dance belongs as much to the girls and women in the South Asian diaspora, whatever their caste, class, or religion, as it does to Indians.», s. unter <http://www.museindia.com> – Zuletzt geprüft am 06.04.2017.

Bharata-Natyam-Performance dem klassischen indischen Tanz neue Wege der Selbstreflexion und neue Diskurs-Räume geschaffen.<sup>153</sup> Dennoch, oder möglicherweise gerade deswegen, scheint die intellektuelle Beschäftigung mit dem klassischen indischen Tanz in einer Sackgasse gefangen zu sein. Die Möglichkeiten für den indischen Tanz sich abseits des historischen und ideologischen Diskurses<sup>154</sup> weiterzuentwickeln, z.B. in Gebieten wie der Sportpsychologie, Tanzpädagogik oder mithilfe der Erforschung von verschiedenen Bewegungskonzepten, sind zum grössten Teil noch unangetastet.

---

<sup>153</sup> Die Bildung der Performance-Studies steht im Zusammenhang damit, die Kulturwissenschaften vom Euro- und Amerika-Zentrismus zu befreien. Die Formen des indischen Tanztheaters nehmen daher einen zentralen Platz in den Performance-Studies ein. Auch die kulturvergleichende Ethnologie hat sich mit der Performance von Bharata Natyam beschäftigt, s. SCHECHNER (1985).

<sup>154</sup> O'SHEA kann insofern zugestimmt werden, als dass der aktuelle Diskurs zu und über Bharata Natyam, welcher sich in den letzten Jahren stark im historischen und indologischen Kontext bewegt hat – s. SONEJI (2008, 2010, 2012), MEDURI (2001, 2005, 2008b), SUBRAMANIAN (2008, 2011), BAKHLE (2005) – das Bharata Natyam einerseits in die moderne Tanzforschung eingeführt hat, aber andererseits das Verfolgen neuer Ansätze hemmt.

