

Die im folgenden Text erwähnte
“beigefügte CD” ist aus einer über
die gleiche Webseite wie dieses
PDF-Dokument aufrufbaren
ZIP-Datei herzustellen.

**Südasienswissenschaftliche
Arbeitsblätter
Band 6**

Odissi
**Eine ostindische Tanzform im
Kontext der Debatten um regionale
Traditionen und kulturelle Identität**

CORNELIA SCHNEPEL

Halle (Saale) 2005

Odissi

Südasienwissenschaftliche Arbeitsblätter

herausgegeben von

Rahul Peter Das

am

**Institut für Indologie und
Südasienwissenschaften
der**

**Martin-Luther-Universität
Halle-Wittenberg**

Band 6

Odissi

Eine ostindische Tanzform im Kontext der Debatten um regionale Traditionen und kulturelle Identität

CORNELIA SCHNEPEL

Halle (Saale) 2005

© Cornelia Schnepel

ISBN 3-86010-739-9

Vorwort

Die vorliegende Arbeit beschäftigt sich mit der Tanzform Odissi (*orīṣī*, vorwiegend jedoch als *odīṣī* transkribiert) aus dem ostindischen Unionsstaat Orissa. Faszination, Anregung und Ermutigung zu diesem Thema erhielt ich von Prof.Dr. Burkhard Schnepel in seinem Seminar "Ethnographie und Geschichte Orissas", das ich am Institut für Historische Ethnologie in Frankfurt am Main besuchte. Und daß aus diesem Thema eine Magisterarbeit entstand, verdanke ich Prof.Dr. Prasanna Kumar Nayak (Bhubaneswar) für seine Einführung in die Feldforschung in Orissa, sowie Prof.Dr. Karl-Heinz Kohl vom Institut für Historische Ethnologie in Frankfurt am Main für sein Interesse an diesem Thema und seine Magisterbetreuung.

Meine erste Lektüre zum Thema Odissi-Tanz bildete die Publikation *Wives of the God-King* der amerikanischen Sozialanthropologin Frédérique Apffel Marglin. Marglins Studie handelt von der Institutionalisierung von Tänzerinnen in Orissa, die als Devadasis (*devadāṣī*) oder Tempeltänzerinnen in Tempeln und an Königshöfen rituell Tänze darboten. Diese Institution gibt es heute nicht mehr, aber Schritte, Körperhaltungen und -bewegungen ihrer Tänze sind in dem heutigen Odissi-Tanz wiederzufinden. Wie dieser Tanz zu kulturpolitischen Zwecken instrumentalisiert wurde, welche Bedeutung er für die heutigen Akteure besitzt, wie aus einem einst untergegangenen Kulturgut bzw. Kulturgütern eine Tradition gemacht wurde und welche Konnotationen damit einhergehen, sind Aspekte, mit denen sich die vorliegende Arbeit beschäftigt. "Tanz" steht hier beispielhaft für viele andere Künste und Kulturgüter, die nach der Unabhängigkeit Indiens für die Hervorbringung eines neuen indischen Selbstbewußtseins unerlässlich waren.

Zur Entstehung der vorliegenden Arbeit haben viele Menschen in Bhubaneswar, Orissa ganz wesentlich beigetragen. Ohne die zahlreichen Gespräche und Interviews und ohne das praktische Training, das mir am *Odissi Research Centre* in Bhubaneswar zuteil wurde, wäre eine Ausformulierung der Studie nicht möglich gewesen. Auf diesem Wege möchte ich mich bei ihnen für ihre Gastfreundschaft und Offenheit ganz herzlich bedanken. Mein besonderer Dank geht an Barbara Čurda, Rekha Tandon, Kum Kum Mohanty, Bidut Kumari Choudhury, Ileana Citaristi, Gangadhar Pradhan und Gajendra Panda.

Die Veröffentlichung der Magisterarbeit verdanke ich Prof. Dr. Rahul Peter Das und Dr. Hans Harder vom Institut für Indologie und Südasienswissenschaften in Halle. Dr. Harder möchte ich für seine Ermutigung und sein Engagement zu einer Veröffentlichung danken und Professor Das meinen besonderen Dank aussprechen für die wertvollen thematischen Hinweise und dafür, daß er sich bereit erklärt hat, die Arbeit in seine Reihe *Südasienswissenschaftliche Arbeitsblätter* aufzunehmen.

Damit das Erscheinen der Arbeit in einem adäquaten Finanzierungsrahmen möglich war, wurden die Abbildungen aus der ursprünglichen Magisterarbeit auf eine CD-ROM gebrannt, die sich in einem Umschlag hinter der letzten Seite dieser Publikation befindet.

Die Arbeit ist meinem Mann Burkhard gewidmet.

Halle, im März 2005

Cornelia Schnepel

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	i
Einleitung	1
Kapitel 1: Kurze Einführung in die Religionsgeschichte des indischen Tanzes	9
1. Einführung	9
2. Die indische Tanztradition	9
3. Die Welt der Götter und die Welt des Tanzes	13
4. Grundlagen des indischen Tanzes	18
5. Devadasis	21
Kapitel 2: Geschichte und Tanztradition Orissas	29
1. Geschichte und frühe Belege der Tanztradition	29
2. Der Odissi: Eine <i>Invention of Tradition</i> ?	36
Kapitel 3: Die Polyphonie der Odissi-Akteure	47
1. Einleitung	47
2. Dance Master Kum Kum Mohanty	51
3. Dance Master Bidut Kumari Choudhury	55
4. Guru Gangadhar Pradhan	60
5. Guru Gajendra Panda	62
6. Dance Master Ileana Citaristi	65
7. Odissi-Interpretin Rekha Tandon	70
8. Guru Kelucharan Mohapatra	77
9. "Tradition" und "Moderne"	87
Kapitel 4: Tanz in theoriegeschichtlicher Betrachtung ...	93
1. Einleitung	93
2. Die Tanzdiskurse in der Ethnologie	94
3. <i>The Politics of Dance</i>	104
Kapitel 5: Schlußbetrachtung: Identität und Körper	113
Bibliographie und Quellen	130
Verzeichnis der Abbildungen auf der beigefügten CD ..	147

Einleitung

“I want to know if you are able to dance Odissi!”, lauteten die imperativen Worte der “Lady Principal” des *Odissi Research Centre* (ORC), Kum Kum Mohanty am Nachmittag meines ersten Trainingstages an ihrer Schule. Sie forderte mich auf, eine der Grundhaltungen im Odissi, die *cauka*-Position, einzunehmen: In gebeugter und weit geöffneter Beinstellung sollten die Knie weit nach außen zeigen und zusammen mit den Fußstellungen eine gerade Linie bilden. Der Oberkörper sollte gerade sein und die Haltung der Arme ein Rechteck andeuten.¹ Nach dem mir fremden Rhythmuszyklus, dem *tāl*², sollte ich in der eingenommenen Haltung tief in die Knie gehen und mich wieder aufrichten. Ich muß einfach lächerlich gewirkt haben, so verkrampft wie ich war, ganz ohne Balance und mit den Armen rudernd, um das Gleichgewicht zu halten und im Takt bleiben zu können. Ich scheiterte kläglich. Wiederholt ließ mich Mohanty während meines Gastaufenthaltes, der vier Wochen umfaßte, wissen, daß ich nicht die nötigen Körperrundungen für den Tanz besäße und für die Erlernung eine intensive Trainingszeit von mindestens zehn Jahren einplanen müßte. Als sie mich an meinem letzten Tag mit den Worten “your singing is better than your dancing!” verabschiedete, wußte ich, “I am not able to dance Odissi.”

Im Rahmen meines projektorientierten Studiums im kulturwissenschaftlichen Studiengang Ethnologie bin ich im September

¹ Vgl. Abbildung 1 auf der beigefügten CD.

² Das neuindoarische Wort *tāl*, im Oriya *tāl(a)*, bezeichnet einen Zyklus von Taktschlägen. Das in Orissa entstandene Rhythmussystem besteht aus insgesamt acht *tāls*. Der erste und einfachste wird *ek(a)tālī* genannt und besteht aus vier Taktschlägen. Diese werden beim Erlernen des Tanzes oder der Musik mit den Lauten *ta — tathi — naka — thini* hörbar an den Fingern einer Hand abgezählt.

2001 für zwei Monate nach Orissa gereist. Orissa grenzt im Norden an die indischen Bundesstaaten West Bengal und Jharkhand, im Süden an Andhra Pradesh, im Westen an Chattisgarh und im Osten an den Indischen Ozean. Das geographische Bild wird von einem Küstengebiet sowie Flußtälern im Osten und von einem gebirgigen und bewaldeten Hinterland im Westen, den Ausläufern der Eastern Ghats, bestimmt. Die Region wurde 1936 zum Unionsstaat Orissa ausgerufen; Hauptstadt ist Bhubaneswar. Die demographische Situation Orissas weist einen im gesamtindischen Vergleich hohen Anteil tribaler Bevölkerungsgruppen auf. Diese besitzen eigene kulturelle Ausdrucksformen in Musik, Tanz, bildlichen Darstellungen und Kunsthandwerk, die nach der Unabhängigkeit Indiens wiederentdeckt und besonders hervorgehoben wurden und weiterhin werden.

In dieser Region, die dem Besucher, sobald er die staubige und laute Hauptstadt Bhubaneswar hinter sich gelassen hat, malerische Flußlandschaften, ausgedehnte Reisfelder, herrliche weite, weißsandige Strände sowie Wald- und Gebirgslandschaften offenbart, wurde ein Tanz geschaffen, der eng mit der regionalen Identität bzw. Selbstdarstellung Orissas verknüpft ist und als Odissi (*orīśī*, jedoch vorwiegend als *odīssī* transkribiert) bekannt wurde. Der Name, so heißt es, sei eine Wortschöpfung aus dem letzten Jahrhundert des Orissa-Poeten, Bühnenauteurs und Musikologen Kalicharan Patnaik (vgl. PATNAIK 1971: i). Der Odissi zählt zu den "klassischen" indischen Tänzen. Er steht neben den international bekannteren indischen Tanzkunstformen Bharatanatyam (*bharatanāṭyam*), Kathakali (*kathākālī*), Kathak und Kucipudi (*kucipudī*) für einen kulturellen Ausdruck Indiens.

Dieser Tanz war der Untersuchungsgegenstand meines Forschungsaufenthaltes. Da ich einen direkten Zugang zu meinem Forschungsgegenstand haben wollte, entschied ich mich für die

von Malinowski begründete Methode der “teilnehmenden Beobachtung”. Durch die persönliche Verbindung des Projektleiters, Professor Schnepel, zu Professor Nayak (Bhubaneswar)³ und durch die gute Verbindung Professor Nayaks zu Mohanty wurde ich am ORC in Bhubaneswar aufgenommen. Bis zum Zeitpunkt meiner Ankunft in Orissa kannte ich den Odissi nur aus Veröffentlichungen über den indischen Tanz im allgemeinen und aus Studien über die frühere Tempeltanz-Tradition.

Der Großteil der mir zugänglichen Literatur beschäftigt sich mit den klassischen Tänzen Indiens und konzentriert sich auf Dokumentation und Beschreibung dieser Tänze. Die Untersuchungen wurden entweder aus historischen und religionswissenschaftlichen Perspektiven (SAMSON/PASRICHA 1987; MICHAELS/BALDISSERA 1988; SMITH 1996) angefertigt, oder untersuchen das Tanzkonzept der alten Sanskritschriften (BOSE 1991; BOSE 2001). Andere Studien behandeln die Tradition der Devadasis (*devadāsī*) oder Tempeltänzerinnen, (MARGLIN 1985; MEDURI 1996; KERSENBOOM 1992; GASTON 1992) oder untersuchen den Tanz in der ikonographischen Darstellung (GASTON 1982; TANDON 1994; SMITH 1996). Allein Kapila Vatsyayan (VATSYAYAN 1995) spricht auch Tänze im ländlichen Indien an, die sie in “Stammestänze, Dorfvolkstänze und traditionelle Ritualtänze” einteilt (VATSYAYAN 1995: 316). In ihren Ausführungen beschreibt sie auch die Geschichte der klassischen indischen Tänze, weist aber auf eine Interaktion der klassischen Tanzformen mit den ländlichen hin: “Die zeitgenössischen Arten des klassischen indischen Tanzes mit ihren kunstvoll stilisierten Formen reiner Bewegung und eindrucksvoller Pantomime haben ihre Vorläufer in den Volkstänzen. Diese vielfältigen Tanzformen sind nicht nur Spuren der Ver-

³ Beiden sei an dieser Stelle für ihre Unterstützung gedankt.

gangenheit, sie haben immer noch die innere Lebenskraft, die die kunstvolleren, ihrer selbst bewußten Tänze beeinflusst. Volkstanz und Kunsttanz sind daher nicht voneinander zu trennen, sie befinden sich in einem ständigen Dialog” (loc.cit.).

In Orissa ermutigten mich einige Gurus, über den Odissi zu schreiben, da es an Literatur mangle (Interviews 12 und 14). Diese Gegebenheit hatte einen Einfluß auf meine Entscheidung, die Feldforschung zur Magisterarbeit auszuformulieren. Dabei war mir daran gelegen, die Odissi-Akteure selbst zu Wort kommen zu lassen. Meinen Beobachtungen und Eindrücken zufolge lag den Oriya-Gurus ganz konkret daran, das Eigene, das Regionale dieser Tanzform im Diskurs über den Odissi als klassischer Tanz zu stärken und hervorstreichend. Das Attribut “klassisch” verleiht der Tanzform zwar Anerkennung, ist aber vor allem ein “sanskritischer” Diskurs, der mit einer nationalistischen Idee und Selbstdarstellung Indiens assoziiert wird. Mit der Betonung auf die regionale Geschichte und Religion sowie auf volkstümliche und tribale Elemente des Tanzes wird ein regionales Identitätsbewußtsein gestärkt und geschaffen. Darüber hinaus ließen mich die Mehrzahl der Akteure wissen, daß der Odissi Innovation benötige, um die künstlerische Kreativität am Leben erhalten und damit ein breiteres, überregionales und internationales Publikum ansprechen zu können.

Die Studie über den Odissi verfolgt das Ziel, emische Sichtweisen des Odissi wiederzugeben, die in die Diskurse von Tradition und Identität eingebettet werden. Dabei werde ich mich auf ethnographisches Material beziehen und versuchen aufzuzeigen, inwieweit die Konzepte von Tradition und Identität miteinander verquickt sind und dem Wandel, als Bedingung für das Fortbestehen, unterliegen.

Im Verlauf des Feldforschungsprozesses erlebte ich mich selbst als Untersuchungsgegenstand: Meine Gastgeber zeigten

sich sehr interessiert an meiner Person. Es wurden mir viele Fragen zu meinem Tun, meinem Tagesablauf und zu meinem Leben daheim in Deutschland gestellt. Ich habe mich in der Zeit meines Aufenthaltes in ganz unterschiedlichen Rollen wiedergefunden: Im Hotel wurde mir ein hoher sozialer Status zuteil, auf der Straße war ich aufgrund meiner Erscheinung Attraktion und Exotin. Am ORC fand ich mich in einem Sozialisierungsprozeß wieder (ich hatte den Status der Nichtwissenden eingenommen). In Gesprächen mit Tanzmeistern war ich die ausländische Kulturinteressierte, durch die man sich finanzielle Unterstützung für Schule und Kunst erhoffte. Einige junge indische Frauen aus gutem Hause, die ich in *beauty parlours* und bei Tanzaufführungen traf, fanden mich etwas sonderbar: Eine Frau aus dem Westen im Sari! Warum trug ich so ein umständliches Kleidungsstück?, Wieso wollte ich so etwas "Kompliziertes" wie den Odissi erlernen?, lauteten ihre Fragen. Die landestypische Kleidung würden diese jungen Frauen am liebsten abstreifen. Den Odissi finden sie alt und obsolet, die Bollywood-Choreographien dagegen ganz *cool* und *hip*.

Diese Situationen führten zu Selbstreflexion und Nachdenken über mein Tun. Die zufälligen Kontakte mit den jungen Frauen spiegeln ein Bild von der Gesellschaft Orissas, die sich anscheinend in einem Spannungsfeld von Tradition und Moderne befindet. Zudem wurde mir bei dem Versuch der Aneignung einer außereuropäischen Tanzform immer mehr bewußt, inwieweit Körperbewegungen kulturell determiniert sind und einem unbewußten Verinnerlichungsprozeß unterliegen. Als ich zudem nach meiner Rückkehr in Frankfurt einer Odissi-Unterrichtsstunde beiwohnte, die von einer deutschen Odissi-Interpretin ausgerichtet wurde, wußte ich: Zur Aneignung des Tanzes bedarf es neben der Aneignung und Internalisierung fremder ungewohnter Bewegungen zusätzlich der Internalisierung

von einer diesen Tanz begleitenden Philosophie und Weltanschauung. In Orissa ist eine Religiosität lebendig, die sich in einer tiefen Verehrung zu der regionalen Gottheit Jagannātha ausdrückt. Mit Marglin gesprochen: “The cult of Jagannātha is linked with Orissan history and is the hub of Orissan culture” (MARGLIN 1985: 18). Tatsächlich ist für viele Akteure die Tanzkunst auch eine religiöse Ausübung. In den ersten beiden Kapiteln dieser Arbeit werde ich auf diese bedeutsame Verknüpfung von Religion und Kunst eingehen.

Den Odissi habe ich in der Zeit meines Aufenthaltes als eine höchst stilisierte, ästhetische Form von körperlicher Aktivität wahrgenommen. Es handelt sich hierbei um eine Kunstform, die auf einem kulturellen Ideenkonstrukt basiert, das anhand von alten Sanskritschriften, der Ikonographie und sowohl tribaler als auch volkstümlicher Elemente entwickelt wurde. Im Vorfeld meiner Untersuchung habe ich den Tanz als eine *einheitliche* Kunstform wahrgenommen, die auf eine zweitausendjährige Tradition zurückblicken kann und ein regionales Emblem darstellt. Dieses Bild ist vor Ort brüchig geworden. Der Tanz erscheint nur im Vergleich mit anderen Tanzformen und in einem nationalistischen Diskurs als Einheit. Ich hörte unterschiedliche Stimmen darüber, was der Odissi ist: Er sei eine mehrtausendjährige Tradition; er sei eine Neu-Schöpfung des 20. Jahrhunderts; er sei ein *tribal dance*; er sei eine Ehrerbietung an die Gottheit Jagannātha; der Tanz sei *spiritual*.

So lautete die Fragestellung an meinen Untersuchungsgegenstand: Was ist der Odissi?, oder: Was ist die Odissi-Tradition? Ich habe eine Kunstform vorgefunden, die es anscheinend immer schon gab, die aber wieder “salonfähig” gemacht wurde. Könnte Tradition als ein elastisches formbares Objekt betrachtet werden, das von den Akteuren einer Gesellschaft an aufkommende Bedürfnisse angepaßt wird? In Kapitel 2, Sektion 2

wird dieser Themenpunkt im Rahmen des Arguments einer *Invention of Tradition* diskutiert.

Eine weitere Frage, die sich während meiner Untersuchung aufdrängte, richtet sich an die Einheitlichkeit dieser Tanzform: Existiert die *einheitliche* Form des Odissi vielleicht nur in seiner Begrifflichkeit? Mit dem Tanz ist ein bestimmtes Verständnis von Tradition verbunden. Dieses wird von Akteur zu Akteur unterschiedlich beurteilt, d.h. es werden unterschiedliche Kriterien dessen, was der Odissi ist, hervorgehoben. Die divergierenden Ideen von der Tanzform Odissi sollen anhand der von mir skizzierten Porträts der Odissi-Akteure, welche die Tanzkunst bestimmen, veranschaulicht werden. In Kapitel 3, das diesen Ideen gewidmet ist, habe ich daher den Begriff "Polyphonie" gewählt, weil damit die vielen Stimmen (die der Akteure) über den Odissi kenntlich gemacht werden sollen. Ein möglicher Untertitel könnte lauten: "Die Odissi-Choreographie(rungen) der Odissi-Akteure", denn es geht auch um Gestaltung und Innovation des Odissi, die nach unterschiedlichen Konzepten erfolgt, und ähnlich einer Tanzvorlage tritt der Odissi in mannigfaltigen Neufassungen auf.

Das Spannungsfeld Tradition und Moderne — ich knüpfe hier an meine zuvor erwähnten Erfahrungen mit jungen Frauen an — kommt in der Kunstform zum Tragen. Eine sich immer stärker ausbreitende gebildete Mittelklasse und die zunehmende Modernisierung der Region sind Faktoren, die dem Tanz und der Tradition geradezu eine Revision aufzwingen. Ich sehe den Tanz in Orissa an einem Wendepunkt angelangt, nämlich zwischen Tradition und Moderne, wobei ich hinzufügen möchte, daß ich die Moderne nicht als eine Abwendung von der Tradition verstehe. Vielmehr, so könnte man sagen, bedingen und beeinflussen Tradition und Moderne einander. Da Tradition eng verknüpft ist mit Geschichte und der Selbstdarstellung einer

Gruppe, Region oder Nation, also Kriterien, die Stabilität und Kohärenz schaffen, könnte man folgende These formulieren: Die Moderne verhilft der Tradition gewissermaßen zu einer Sicherung bzw. Aufrechterhaltung eines kollektiven Identitätsbewußtseins und somit Kontinuität. Tradition möchte ich als ein kulturelles Konzept verstanden wissen, mit dem Ideen, Geschichte, Wertvorstellungen, soziale Rollenzuschreibungen und Identität vermittelt und übertragen werden können. Diese Übertragung geschieht von einer Generation zur anderen oder von einer sozialen Gruppe zur anderen. Dabei kann es zu Bedeutungs-, Inhalts- sowie Formveränderungen kommen. Die (Neu-)Schaffung von Traditionen kann auch ein Rüstzeug der Identitätsbildung darstellen, womit eine regionale wie auch nationale Kollektivität entstehen kann.

In Kapitel 4, in dem ich einen Überblick über die Theoriegeschichte zum Thema Tanz gebe, soll die Instrumentalisierung und Polyvalenz des Tanzes veranschaulicht werden. Inwiefern die Instrumentalisierung des Tanzes mit der Konstruktion von Identitäten und damit wiederum mit der Schaffung von Tradition(en) zu tun hat und welche Konnotationen damit unweigerlich hervortreten, wird in Kapitel 5, meiner Schlußbetrachtung, veranschaulicht. Die vorangehenden Kapitel dieser Arbeit finden hier gleichsam zu einer Synthese. Mit einer kurzen Übersicht der vorherrschenden Identitätsdebatten in den Kulturwissenschaften werde ich zu neueren Richtungen in der Tanzforschung überleiten. Die Schaffung von Tradition, so könnte man sagen, ist auch Identitätsproduktion. Die Konzepte Tradition und Identität werden von Abgrenzung und Wandelbarkeit bestimmt und stehen immer in einem stetigen Prozeß der Aushandlung.

KAPITEL 1

Kurze Einführung in die Religionsgeschichte des indischen Tanzes

1. Einführung

Um den Hintergrund, vor dem die konkrete Thematik dieser Arbeit — der heutige Odissi-Tanz — angesiedelt ist, anzudeuten, möchte ich in diesem ersten Kapitel eine kurze Einführung in die Religionsgeschichte des indischen Tanzes im allgemeinen geben, die im wesentlichen auf der Lektüre der hierfür relevanten Literatur beruht.⁴ Es wird sich dabei zeigen, daß in frühen, in Sanskrit verfaßten Texten der Tanz meist als eine von den Göttern geschenkte, heilige Kunst betrachtet wird. Es ist dieser (angenommene) religiöse Ursprung des indischen Tanzes, und es sind diese antiken Texte, durch die vielen gegenwärtigen indischen Tänzen (wie auch dem Odissi) Legitimation, Autorität, „Authentizität“ und Prestige verliehen wird.

2. Die indische Tanztradition

Tanz und Theater haben in Indien eine lange Tradition und werden als eine dramaturgische Imitation der göttlichen Welt verstanden, so wie diese Welt in vedischen, *Purāna*- und *Upāniṣad*-Texten beschrieben wird (vgl. MICHAELS/BALDISSERA 1988: 17). Der klassische indische Tanz wird auch als eine Form des Yoga bezeichnet, im Sinne einer spirituellen Methode oder Technik, mit deren Hilfe körperliche und geistige Kraft zu einer Einheit verbunden werden sollen. Dahinter steht ein phi-

⁴ Selbstverständlich kann dieses Vorhaben nur bedingt verwirklicht werden, es dürfte aber besonders Lesern, die keine Vorkenntnisse in der Materie besitzen, einen sinnvollen Einstieg in die folgenden Kapitel ermöglichen.

losophisch-religiöses System und eine (Initiations-)Struktur, d.h. zur Erlernung des Yoga wie auch einer klassischen Tanzform oder anderen Kunstgattung bedarf es nach Ansicht der Akteure der Leitung eines Gurus, der seine (Er)kenntnisse, sein Wissen und sozusagen sein Handwerk weitergibt.⁵

Erste Zeugnisse, die auf eine ausgeprägte Tanzkunst in Indien hinweisen, sind skulpturale Figurinen und Torsi in charakteristischen Tanzhaltungen aus dem 3. Jahrtausend v.Chr. Als das früheste literarische Zeugnis der indischen Tanztradition wird der *Rgveda* (ca. 1200-1000 v.Chr.)⁶ angeführt. In dieser Schrift, einer Anthologie religiöser Hymnen und Gedichte, werden die Götter bisweilen als Tänzer angerufen und besungen, und vor allem der Hochgott Indra wird vielfach als wilder Tänzer beschrieben (vgl. MICHAELS/BALDISSERA 1988: 10). In den später entstandenen vedischen Schriften werden auch Tänze beschrieben, die bei Totenverbrennungen sowie zur Abwehr von Dämonen und Geistern ausgeführt wurden, und es wird von einem Tanz um das heilige Herdfeuer berichtet. Ab etwa 500 v.Chr. mehren sich schriftliche Belege über das indische Tanztheater, und mit Aufkommen von Buddhismus, Jainismus und Hinduismus ist vom Tanz bei Ritualen, Opferzeremonien und zur Götterverehrung in Tempeln die Rede. Darüber hinaus finden sich Schilderungen über Tänze an Königshöfen sowie in prosperierenden Städten und Residenzen von wohlhabenden Kaufleuten.⁷ Im Staatslehrbuch *Arthasāstra* von Kauṭalya, dessen Ge-

⁵ Vgl. SAMSON/PASRICHA 1987: 9 und ELIADE 1988: 12f.

⁶ Diese Datierung ist — vor allem in Südasien — umstritten.

⁷ “Die Höfe hatten großen Anteil an der Förderung von Theaterstücken, Gedichten, Kunstdichtungen und Romanen. Unter dem Einfluß gebildeter Brahmanen entstanden ausgefeilte Theorien zur Ästhetik von Kunst, Musik, Dichtung und Tanz, in denen nahezu alle Einzelheiten normierend festge-

nese möglicherweise bis ca. 300 v.Chr. zurückverfolgt werden kann und das das Leben eines Königs bis ins Detail regelt, werden neben Kurtisanen, die im Tanz ausgebildet sein mußten, erstmals professionelle Tempeltänzerinnen, Devadasis (*devadāsi*), erwähnt. Im *Kāmasūtra*, dem Lehrbuch der Erotik (wohl im 2. Jhdt. n.Chr. entstanden), sind Anforderungen an die Kunstbeherrschung noch verfeinert worden. Es werden bis zu 64 Künste erwähnt, “von Gesang und Tanz bis zur Rezitation von Gedichten oder der Kunst des Blumenbindens” (MICHAELS/BALDISSERA 1988: 12). Zahlreiche schriftliche Belege, Reliefs und Statuen über Tempeltänzerinnen häufen sich ab dem 4. und 5. Jahrhundert n.Chr. Die heutigen, als klassisch angesehenen indischen Tänze, wie Bharatanatyam, Kucipudi, Kathakali und Odissi, enthalten maßgebliche Elemente dieser früheren Tempeltänze.

Religion und Gesellschaft können in Indien nicht kategorisch voneinander getrennt werden. Die Religion nimmt im sozialen Leben der Bevölkerung eine autoritative Rolle ein. Die darstellende Kunst wird daher, wie so viele andere Bereiche, die das soziale Leben ausmachen, auf ein heiliges Wissen zurückgeführt: den fünften Veda, den *Nātyaveda*.⁸ Dieser Text enthält das Wissen von Tanz und Drama. Die Entstehung des *Nātyaveda* beruht auf einem Mythos, demzufolge der Schöpfergott Brahmā⁹ von den übrigen Göttern gebeten wurde, einen Veda

geschrieben wurden” (MICHAELS 1998: 76).

⁸ Die vier Veden sind *Rgveda* (Hymnen), *Sāmaveda* (Gesänge), *Yajurveda* (Opfersprüche) und *Atharvaveda* (magische Formeln) (vgl. MICHAELS 1998: 65-74). Die Texte verschiedener Wissensgebiete (z.B. Medizin, Bogenschießen, epische Dichtung usw.) werden in bewußtem Anschluß an diese Tradition oft jeweils — wie oben — als “fünfter Veda” bezeichnet.

⁹ Obwohl Namen der klassischen Literatur in der Regel in der Stammform

zu schaffen, der den Menschen veranschaulichen sollte, auf welche Weise sie ihre höchsten Lebensziele erreichen konnten. Die, so wird angenommen, von Brahmanen (*brāhmaṇa* “Mitglied des Priester-/Gelehrterenstandes”) verfaßte Schrift ermöglichte es, religiöse Lehren zu popularisieren, und die Priester konnten somit zugleich ihre religiöse Vormachtstellung aufrechterhalten.¹⁰ So wurde mit der dramaturgischen Darstellung einerseits der Bevölkerung ein (religiöses) Wissen zugänglich gemacht, andererseits bot sich die Möglichkeit einer Missionierung. Die Motive, Themen und Handlungen, die im Tanz und Tanztheater verarbeitet werden, sind folglich den Mythen, Legenden, den großen Hindu-Epen *Mahābhārata* und *Rāmāyaṇa*, Göttergeschichten und *Purāṇa*-Texten entnommen. Es sind Manifestationen kultureller Konzepte, Ideale und Weltanschauungen für eine bestimmte soziale Ordnung.

Die nach dem (bereits in vedischen Texten erwähnten) *varṇa*-System¹¹ ausgerichtete soziale Ordnung wird auf der Bühne repräsentiert. Die Tänzer und Schauspieler verkörpern die spezifischen Typen dieser Hierarchie durch diesen zugeschriebene Charaktere und Eigenschaften und weisen zugleich auf eine Dreiteilung der Welt hin: Götterwelt, Menschenwelt, Unter- bzw. Dämonenwelt. Die Figuren der Götterwelt und Angehörigen

angegeben werden, ist beim Gott Brahman der Nominativ *Brahmā* üblich.

¹⁰ Vgl. hierzu Ausführungen bei SAMSON/PASRICHA 1987 und MICHAELS/BALDISSERA (1988).

¹¹ Eine soziale hierarchische Ordnung nach Klassen oder Ständen: *brāhmaṇa*, *ksatriya*, *vaiśya* und *sūdra*. Da die Bezeichnung “Kaste” in diesem Zusammenhang heute umstritten ist, wird sie hier vermieden. Zum Thema religiöse und soziale Hierarchie im Hinduismus und indischen Sozialsystem vgl. z.B. MICHAELS 1998: 176-221, FULLER 1992:11-24 und DAS, R.P. 2005.

ge der ranghöchsten Hierarchiegruppe sind brahmanisch-reine Wesen (ideale Menschen). Die *kṣatriyas* sind Helden, leidenschaftlich und mutig. Die Wesen der Unterwelt sind dunkle Gestalten, *sūdras*, mit dämonischem Charakter.

Auf der Bühne werden somit gleichsam Stereotype einer sozialen und kosmischen Ordnung abgebildet. Die tänzerisch erzählten Geschichten verweisen auf ein(e) bestimmte(s) Weltbild oder Weltanschauung und beschreiben im besonderen den Dharma (*dharma*, "das ewige Gesetz" gemäß MICHAELS 1998: 31). Dieser umfaßt Normen und Regeln des religiösen sowie sozialen Lebens. Er bestimmt und regelt Lebensaufgabe und Lebensordnung der Menschen und Tiere im allgemeinen, sowie das Leben der Geschlechter, das einer bestimmten Altersgruppe und das der unterschiedlichen sozialen Stände. Es gibt auch einen Dharma für die göttliche Weltordnung und deren Erhaltung. Die künstlerische Darbietung¹² offenbart demnach ein hinduistisches Weltbild vornehmlich nach der Sicht brahmanischer Priester und Gelehrten. Weiterhin findet damit eine soteriologische Philosophie Bestätigung, die das Ziel der Erlösung oder Befreiung vom Schmerz und vom Leiden des irdischen Daseins verfolgt. Es ist dies die Lehre der Welt als Illusion (*māyā*).

3. Die Welt der Götter und die Welt des Tanzes

Die Mythologie der Hindu-Gottheiten spielt für die Tanzdarbietung und die Tanzformen eine wichtige Rolle. Die wichtigsten Gottheiten im Hindu Pantheon sind Brahmā, Viṣṇu, Śiva und Devī sowie ihre *avatāras* (Inkarnationen). Bestimmend für den Tanz sind ikonographische Darstellungen dieser Gottheiten, die an zahlreichen Tempelaußenwänden zu bewundern sind und in

¹² Es sind hier die mit dem Attribut "klassisch" versehenen Tanz-, Theater- und Musikkünste gemeint.

skulpturalen Darstellungen erworben werden können. Meistens werden sie durch die plastische Darstellung der Symbole, die ihnen zugeschrieben wurden, dargestellt. So wird Kṛṣṇa (eine Inkarnation des Gottes Viṣṇu) beispielsweise im Tanz durch das Symbol der Flöte dargestellt.¹³ Die Ikonographie bildet somit auch eine der Grundlagen für die Körperhaltungen und Posen im Tanz.

In besonderem Maße werden im Tanz die Götter Śiva und Viṣṇu verehrt. Śiva wird in seiner Erscheinungsform als Naṭarāja, der kosmische Tänzer, der Herr des Tanzes (“Lord of the Dance”) vor allem in Südindien verehrt (vgl. COOMARASWAMY 1985). Śiva ist ein zwiespältiges, für den westlichen Betrachter paradoxes Wesen. Er ist Zerstörer, Schöpfer, Asket und Eros. Die Ursprünge seines Tanzes liegen im Dunklen, klar ist hingegen, so ist vielen Texten zu entnehmen, daß er eine göttliche Tatkraft und Macht besitzt, die sich in Gegensätzen offenbart. Śiva ist ein Erschaffer, ein Handelnder; er besitzt sozusagen, mit einem postmodernen Begriff ausgedrückt, *agency*. Vor allem in Südindien findet man zahlreiche Kupfer- und Bronzeskulpturen, die ihn in seinem Tanz Nadanta zeigen.¹⁴

Śiva wird in diesen Skulpturen immer mehrarmig, in der Regel jedoch vierarmig, gezeigt, mit geflochtenem oder verfilztem Haar. Er trägt eine Halskette als Symbol für die Kobra. Sein Haar zieren eine Mondsichel, die Gestalt der Meerjungfrau Gaṅgā (COOMARASWAMY 1985: 58) und eine Girlande aus Zimtblättern. Im rechten Ohr trägt er einen Männer- und im linken Ohr einen Frauenohrring. Er ist geschmückt mit weiteren Halsketten und Armreifen, trägt einen Schmuckgürtel um die

¹³ Siehe Abbildung 2 auf beigefügter CD.

¹⁴ Siehe Abbildung 3 auf beigefügter CD.

Hüfte, Kettchen um die Fußgelenke, Finger- und Zehringe. Er ist in "tightly fitting breeches" (COOMARASWAMY 1985: 58) gekleidet und mit einem flatternden Schal und einem heiligen Tuch ausgestattet. In der einen seiner zwei rechten Hände hält er eine Trommel, die andere ist himmelwärts gerichtet. Eine der linken Hände hält das Feuer, die andere zeigt nach unten auf den Zwergdämonen Muyalaka, auch Apasmāra genannt, der eine Kobra umfaßt. Śivas linkes Bein ist angehoben, und sein Fuß richtet sich himmelwärts. Meist steht er auf einem Lotussockel, aus dem ein Flammenring der Glorie entspringt. Das Symbol seiner Schöpferkraft ist das *liṅga* (Phallus).

Śivas Tanz ist wild, voller Erotik und Ekstase. Seine Repräsentation als Naṭarāja ist symbolisch zu verstehen. So weist sein verfilztes Haar auf seine asketische Eigenschaft hin, die Trommel in seiner Hand symbolisiert die heilige Silbe *om* (eine Verdichtung der vedischen Hymnen), der Flammenkreis stellt den ewigen Zyklus der Zeiten dar: Zerstörung und Erneuerung. Die hochgehaltene rechte Hand ist eine Geste der Abwehr von Furcht. Der Fuß auf dem Zwergdämon ist ein bildhafter Ausdruck für die Ignoranz der Unwissenden, und die linke untere Hand sowie das linke Bein, die aus dem Kreis des Feuers hinausweisen, sind Metaphern für die Befreiung aus dem Kreislauf der Wiedergeburten. Wie vorhergehend erwähnt drückt sich die Besonderheit Śivas in Gegensätzen aus, die ihm sozusagen immanent sind.¹⁵

Der Kunsthistoriker Coomaraswamy faßte 1924 den zentralen Gedanken von Śiva als Tänzer folgendermaßen zusammen: (i) Śivas Tanz sei das Bild eines rhythmischen Spiels als Quelle, aus der jegliche kosmische Bewegung und Aktivität entstehe. Der Tanz verfolge (ii) das Ziel der Befreiung von den Fesseln

¹⁵ Vgl. SIVARAMAMURTI 1974; O'FLAHERTY 1981; COOMARASWAMY 1985.

der Illusion (*māyā*) bzw. Unwissenheit und Leiden. Und (iii) der Ort, an dem der Tanz vollführt wird, sei das Herzinnere. Die Idee des kosmischen Tänzers sei eine Synthese von Wissenschaft, Religion und Kunst (COOMARASWAMY 1985: 65). Die Kunsthistorikerin und Tänzerin Tandon interpretiert die ikonographische Darstellung Śivas wie folgt: “He [Śiva] represents the ongoing movement of the dance of life in this universe, seen as a common feature in many parts of upper India and the Deccan” (TANDON 1994: 48). In der Natarāja-Darstellung, die Śiva mit vielfältigen Symbolen ausstattet, verdichten sich unter anderem auch vedische Lehren und eine philosophische Weltanschauung. Seine Dekoration bildet gewissermaßen auch eine Vorlage für die Kostümierung der klassischen indischen Tänzerinnen.¹⁶

Gott Viṣṇu und seine Erscheinungsformen sind besonders beliebte Figuren im indischen Tanztheater. Und die Mythologien, die sich um seine Erscheinungsformen ranken, sind bevorzugte Themen und Motive der Tanzdarbietungen. Viṣṇu gilt als der Hüter der Weltordnung; er ist Gerechtigkeit, Retter und Erlöser. In allen seinen Inkarnationen (zehn insgesamt) stellt er das Gleichgewicht der Welt, die sozio-kosmische Ordnung, Dharma, wieder her. Als Fisch (*matsya*) rettet er die Veden und den Weisen Manu vor der Sintflut. In seinem *avatāra* als Schildkröte (*kūrma*) hilft er den Göttern, den Ozean aufzuwühlen, um verlorene göttliche Schätze zurückzuholen. In der Gestalt eines Ebers (*varāha*) befreit er die Erde aus dem Ozean. Als Löwenmensch (*narasiṃha*, *nṛsiṃha*) tötet er den König der Dämonen, und in der Erscheinung eines Zwerges (*vāmana*) stellt er das

¹⁶ Für weitere Ausführungen zur Mythologie und Ikonographie Śivas sei hier auf SIVARAMAMURTI 1974, O’FLAHERTY 1981, GASTON 1982, BOSE 1991, SMITH 1996 und BOSE 2001 verwiesen.

Gleichgewicht der Welt wieder her, das ein ehrgeiziger überheblicher König durcheinander gebracht hatte. In der Verkörperung des Weisen Paraśurāma zeigt er sich als heldenhafter Brahmane, der die *ksatriyas* bekämpft, die die Welt alleine beherrschen wollten. Das *Rāmāyaṇa*-Epos zählt zu einem beliebten Text des indischen Tanztheaters. Hier tritt Viṣṇu als Rāma in Erscheinung und wird als gerechter König und Held verehrt.

Als Kṛṣṇa erscheint er in verschiedenen Kontexten, so auch im großen *Mahābhārata*-Epos, das ebenfalls Stoff für Tanzstücke liefert, als Wagenlenker des Heerführers Arjuna, dem er zum Sieg der Schlacht zwischen zwei verfeindeten Gruppen von Brüdern und Halbbrüdern verhilft. Seine Rede auf dem Schlachtfeld wurde mit der *Bhagavadgītā* (“Gesang des Erhabenen”) weltberühmt.¹⁷ Das Kṛṣṇa gewidmete Gedicht *Gītagovinda* von Jayadeva (12. Jhdt. n.Chr.) zählt im besonderen in Orissa zu einer der beliebtesten Vorlagen für Tanzchoreographien. Darin wird die hingebungsvolle, selbstlose Liebe der Kuhhirtin Rādhā zu dem Flöte spielenden und Frauen betörenden Kṛṣṇa beschrieben. Das *Gītagovinda* steht stellvertretend für eine monotheistische Gottesliebe. Es ist die selbstlose und hingebungsvolle Verbindung zu einer bevorzugten Gottheit, meist Kṛṣṇa. Diese Form von Religiosität, die *bhakti* “Hingabe” genannt wird, verfolgt das Ziel der Erlösung aus dem Kreislauf der Wiedergeburten durch emotionale Hingabe und göttliche Gnade.

Die Göttin Devī ist, wie Śiva, eine ambiguoſe Figur. Sie ist nicht ohne ihn zu denken. In vielen Mythen wird sie als seine Gefährtin dargestellt, mit dem sie eine kämpferische und antagonistische Beziehung lebt. In einem südindischen Mythos wird ein Tanzwettbewerb zwischen beiden Gottheiten beschrieben, in dem Devī als Pārvatī (die Ehefrau Śivas) auftritt. Als

¹⁷ Vgl. MICHAELS/BALDISSERA 1988 und SAMSON/PASRICHA 1987.

Mahiṣamardinī zeigt sich Devī in Gestalt der Göttin Durgā, die den Büffeldämon Mahiṣa bekämpft und enthauptet; gemäß verschiedener Textinterpretationen ist Mahiṣa Gott Śiva (BERKSON 1995: 125-132). Die machtvollen Eigenschaften der Göttin, *śakti* genannt, werden als die weibliche Seite Śivas gedeutet, woher auch ihr Name Śakti herrührt. Denn Śiva ist ein androgynes Wesen, und seine Energie, die er durch strenge Askese (*tapas*) und Sexualität erlangt, wird als die weibliche Kraft *śakti* und zugleich die Göttin selbst gesehen. In vielen Mythen und *Purāṇa*-Texten erscheint Devī in Gestalt von Durgā, Kālī oder Cāmuṇḍā, immer wild, dämonisch und zerstörerisch. Devīs dämonische Seite wird selten im klassischen indischen Tanz dargestellt. Dieser orientiert sich dezidiert an jener Tradition, welche die Göttin anmutig, liebevoll und als getreue Ehefrau versteht (vgl. MICHAELS/BALDISSERA 1988: 41).

4. Grundlagen des indischen Tanzes

Die Historiographie der klassischen indischen Tanzformen, wie zuvor bereits angesprochen wurde, richtet sich normativ nach schriftlich fixierten und anerkannten Texten der sanskritischen Tradition. Das komplette Bewegungsvokabular der Tanzformen, Gestik, Mimik, Make-up, Kostüme, Musik und Ästhetik sind in derartigen Schriften fixiert worden und bilden aus normativer Sicht das Grundlagenmaterial und die Ursprungsgeschichte der Tänze. Das Bewegungsvokabular wurde auch auf skulpturale Weise festgeschrieben. Im südindischen Tempel Chidambaram (12. Jhdt. n.Chr.) wurden 108 verschiedene Körperhaltungen und -bewegungen in Stein gemeißelt. Diese bildhauerischen Zeugnisse wurden in der ältesten Tanzliteratur, dem *Nāṭyaśāstra* (vermutlich im 5. Jhdt. n.Chr. fertiggestellt) beschrieben. Der Legende nach hat der Weise Bharata diese Schrift verfaßt (nachdem er von Brahmā den *Nāṭyaveda* gelehrt

bekommen hatte), in der ein spezifisches Konzept vom Tanz, Regeln und Techniken des Tanzes geschildert werden. Bharata berichtet von philosophischen und ästhetischen Ideen, die Körperbewegungen bedingen. Jedes einzelne Körperglied wird auf sein Bewegungspotential hin beschrieben. Die minutiös geschilderten Bewegungen der einzelnen Glieder werden miteinander kombiniert, woraus Posen entstehen, die mit bestimmten Termini versehen wurden. Den Tanz klassifiziert er in die fünf Bereiche: *nṛtta*, *tāṇḍava*, *piṇḍibandha*, *abhinaya* und *sukumāraprayoga*.¹⁸ Entstanden ist ein hochstilisiertes Bewegungssystem, das den natürlichen Körper im Tanz zu einem ästhetischen Kunstkörper werden läßt. Hierzu BOSE 2001: 2:

The codification of dance by Bharata, who articulated the mythic origin and history of dance, laid down the philosophical and aesthetic ideas behind bodily motion, and developed a stylised system of movements, thus creating an art-form that was recognised in the pan-Indian Sanskrit tradition as the standard.

Das von Bharata verfaßte Lehrbuch für die darstellende Kunst wird auch heute noch als federführend für alle klassischen indischen Tänze angesehen: “Every dancer of modern India claims to draw his or her art from this text” (BOSE 2001: 27). Ein weiteres maßgebliches Werk für die tänzerischen Darstellungskünste ist das im 12. Jahrhundert von Nandikeśvara entstandene *Abhinayadarpaṇa*. Dieses Werk wird als “a Mirror of Gestures” (BOSE 2001: 27) verstanden¹⁹ und befaßt sich ausschließlich mit der expressiven Seite des Tanzes. Es handelt sich hierbei um detaillierte Beschreibungen von vier verschiedenen Dar-

¹⁸ Weitere Ausführungen zum Tanzkonzept Bharatas bei BOSE 2001: 9-25.

¹⁹ Von MICHAELS/BALDISSERA 1988: 44 in die deutsche Sprache übersetzt als “Spiegel der (tänzerischen) Darstellungskünste”.

stellungsformen: *āṅgika* (Körperbewegung), *vācika* (gesprochene und musikalische Darstellungsmittel), *āhārya* (Kostüme, Make-up, Dekoration von Tänzern und Bühne) und *sāttvika* (Ausdruck von Gefühlszuständen). Beide Tanzmanuale beschreiben darüber hinaus Choreographien und enthalten ein bestimmtes Konzept der Ästhetik von Stimmungen und Gefühlen.

Der Tanz wurde später in einen rhythmischen *nṛtta*-Tanz und einen *abhinaya*-Tanz eingeteilt, die auch die gegenwärtigen Tanzformen und Tanzdarbietungen bestimmen. Der *nṛtta*-Tanz drückt die Ästhetik und Schönheit der Bewegungen aus (das Zusammenspiel der Körperhaltungen und Gesten, die harmonischen, weichen, fließenden Bewegungen), während der *abhinaya*-Tanz den Sinn der mythologischen oder poetischen Handlungen vermittelt. Hierzu ist ein festgelegtes Repertoire von Darstellungsmitteln notwendig. Diese sind Gesten und Körperhaltungen, die ebenfalls in den Texten bis ins Detail beschrieben werden. Die Augenstellungen werden in 36 Formen eingeteilt, und es werden 64 Handgesten (*hasta*) unterschieden. Damit werden Mythen erzählt, Heldenfiguren gespielt und Gefühlszustände ausgedrückt und hervorgerufen. Mit den Handgesten werden abstrakte Begriffe (Liebe, Unwissenheit, Tod), Objekte, Menschen und Tiere bezeichnet, die für ein Laienpublikum nicht gerade einfach zu identifizieren sind. Die Handsprache ist sehr komplex und ohne vorherige Anleitung nicht zu verstehen.

Auch Kostüme und Farben sowie Gesichts- und Körperbemalung sind gleichsam eine Sprache und von symbolischer Bedeutung im Tanztheater. Die Farbe Weiß steht für Reinheit und religiöse Wahrheit; dubiose, böse Gestalten tragen dunkle Farben; Gelb- und Rottöne stehen für Asketen. Die Tänzerin gleicht einer Blume, Prinzessin oder Braut. Ihre Augen werden mit schwarzem Kajal betont, die Lippen rot bemalt, Fuß- und Fingernägel lackiert, ein dekorativer roter Punkt auf die Stirnmitte gesetzt. Fuß-

sohlen und Zehen sind mit roter Farbe bemalt und sollen so den Spitzen der Blütenblätter einer Lotosblume ähneln. An Händen, Armen, Füßen, Hüfte und Ohren wird Schmuck getragen. Und im Haar haben die Tänzerinnen meist noch ein Blumengebinde, an den Haarschmuck des Naṭarāja-Tänzers erinnernd.

Die Besonderheit im klassischen indischen Tanz ist das in den Tanzmanualen beschriebene Konzept der Ästhetik von Stimmungen und Gefühlszuständen. Es geht darum, eine bestimmte Gefühlshaltung, *bhāva*, hervorzubringen, die beim Zuschauer einen entsprechenden Gefühlszustand, *rasa*, auslöst. Die Begriffe bezeichnen eine theoretische Grundlage der indischen Ästhetik, die Musik, Poetik, Tanz, Blumenbinden und selbst Farben, Formen, Geschmack und Düfte betreffen. *Bhāva* wird unter Anwendung der zuvor beschriebenen Techniken hervorgerufen, indem mit körperlichem Ausdruck ein bestimmtes und beim Zuschauer bekanntes Gefühl dargestellt wird. Um dies erreichen zu können, muß sich der Tänzer in emotionale Haltungen hineinversetzen, sich gleichsam mit ihnen identifizieren können. Der Betrachter nimmt das dargestellte Gefühl in sich auf; er muß es empfinden, fühlen können.²⁰ So kann die Tanzdarbietung auch immer die Möglichkeit bieten, ein ästhetisches Erlebnis in religiöse Erfahrung umzuwandeln. Daß der Tanz ein Mittel sowohl des Tänzers als auch des Betrachters für religiöse Erfahrungen darstellt(e), äußerte sich in der pan-indischen Tradition des Tempeltanzes.

5. Devadasis

Zur Entwicklung des klassischen indischen Tanzes hat wesentlich ein Brauchtum beigetragen, ein pan-indisches Phänomen, das besonders stark in Südindien ausgeprägt war: der Tempel-

²⁰ Einen guten Überblick über die Konstruktion von Emotionen in Indien gibt LYNCH 1990.

tanz. Die jahrtausendealte indische Tradition des Tempeltanzes, die auf mythische und spiritueller-religiöse Quellen zurückgeführt wird, war ein unerläßlicher Bestandteil täglicher Verehrungsrituale in Tempeln sowie zu bestimmten jährlichen Festlichkeiten, wie dem Rathayātrā (Wagenfest) in Orissa. Die ‐Dienerin des Gottes‐, so die wörtliche Übersetzung des Terminus *devadāsī*, stellte eine besondere soziale Frauengruppe innerhalb der Hindu-Gesellschaft dar. Sie repräsentierte nach einer Studie von Marglin über die Tempeltänzerinnen in Orissa den ehefraulichen Stand *par excellence* und war als ‐glücksverheißende Frau‐ (*maṅgalanārī*) in der Gesellschaft angesehen (vgl. MARGLIN 1985: 46). Es galt als achtbar, Töchter dem Tempel als Gottesdienerin zu übergeben. Zu den Aufgaben des Tempeldienstes gehörten neben dem Tanzen und Singen bei täglichen Zeremonien und zu großen Festen das Ankleiden, das Waschen und das Luftfächern der Götterstatuen. Devadasis wurden bereits im Kindesalter dem Tempeldienst geweiht und in Tanz, Gesang und Literatur ausgebildet. Der Dienst am Tempel konstituierte die Ehe mit dem Gott des Tempels. Im präpubertären Alter und mit Eintritt der Menstruation wurden Verlobungs- und Ehezeremonien durchgeführt, die die Ehe mit dem Gott beschlossen und belegten. Dies bedeutete zugleich, daß sie mit dem Mann, der dem Gott des Tempels am nächsten stand, nämlich dem ‐ersten Diener Gottes‐ (König und auch Brahmanenpriester), verheiratet waren. Sie waren somit auch Dienerinnen des Königs und der Brahmanenpriester und erhielten den Beinamen ‐göttliche Kurtisane‐.

In Orissa, wo die Tänzerinnen Mahari (*māhārī*) genannt wurden, ist die Tempeltanztradition im Jagannātha-Tempel von Puri seit dem 11. Jahrhundert belegt.²¹ Und bis zu Beginn der 1980er

²¹ Vgl. PATNAIK 1971: 62; siehe auch Abbildungen 4 und 5 auf der beige-fügten CD.

Jahre übten dort noch Tänzerinnen ihren Dienst aus.²² In Puri waren die Tänzerinnen ebenso dem königlichen Palast verpflichtet. Die Frauen erhielten materielle Unterstützung von Königen, Fürsten und Pilgern, und ihre Existenz galt lange Zeit offenbar als ein Zeichen der Macht eines Herrschers. So geht aus einer Inschrift des 12. Jahrhunderts hervor, daß der Sonnentempel von Konarak in Orissa über 500 Tempeltänzerinnen und Musiker beschäftigte (vgl. MICHAELS/BALDISSERA 1988: 14).

Unter dem Einfluß muslimischer und später britischer Herrschaft verlor die Tradition zunehmend an Prestige und kam in den Verruf der Prostitution. Orthodoxe Hindus, aber auch eine westlich erzogene Oberschicht kehrten sich gegen diesen alten Brauch. Die lokalen traditionellen Tänze, die heute als "klassisch" kategorisiert werden, wurden im Zuge einer "Revitalisierungsbewegung"²³ und damit einhergehenden *Anti-Nautch*-Bewegung²⁴ von ihren ursprünglichen Darstellerinnen, den Devadasis, und ihrem ursprünglichen Aufführungsort, dem Tempel, getrennt. Die Tradition der Devadasis wurde in Schweigen, in nebulöse Beschreibungen und Darstellungen gehüllt, welche die Frauen zum einen anmutig, attraktiv, graziös, bezaubernd und elegant erscheinen ließen, aber auch als ausgeprägt unmo-

²² Vgl. MARGLIN 1985. Zum Zeitpunkt von Marglins Untersuchung (1977-1981) gab es in Puri noch neun Devadasis, von denen vier den Tempeldienst ausführten.

²³ Die Revitalisierungsbewegung bezeichnete eine Kulturreform, die mit westlichem Blick eine Neubewertung, Neubetrachtung und Neudefinierung eigener kultureller Einrichtungen und Ausdrucksformen beinhaltete.

²⁴ *Nautch* ist ein anglisiertes indigenes Wort für "Tanz" (*nāc*). Die *Anti-Nautch*-Bewegung war Teil der sozialen Kulturreform und hatte die Abschaffung der Tradition des "unmoralischen" Tempeltanzes zum Ziel. Vgl. MARGLIN 1985: 6-8.

ralisch, unsittlich, obszön, ausschweifend, liederlich und lasterhaft betrachteten (vgl. MARGLIN 1985: 4-8). Der Aspekt der Unsittlichkeit führte schließlich zur Auflösung der Institution. Eine stark westlich orientierte Sichtweise auf das eigene Kulturgut machte die lokalen, traditionellen Tänze zu national und international anerkannten Kunstformen, die den Status von "Reinheit" erhielten und ein neues kulturelles Identitätsbewußtsein konstituierten. Der Tanz wurde somit zu einer "höheren" Kunst revalorisiert, die Tänzerinnen jedoch degradiert und von der Gesellschaft marginalisiert.

Ich möchte an dieser Stelle etwas ausführlicher auf Marglins Forschung und Beobachtungen eingehen, die zu aufschlußreichen Erkenntnissen über die sozial konstruierte Rolle der Frau in der indischen Gesellschaft führten. Marglins Studie beschäftigt sich mit Frauen und stellt die Konzepte von "glücksverheißend" und "unglücksverheißend" (*auspicious* und *inauspicious*) dem dominanten Diskurs von Reinheit und Unreinheit und damit verbundener Status- sowie Rangzuordnung gegenüber.

Es geht um Frauen und die ihnen übertragenen oder zugesprochenen kulturellen Vorstellungen, am Beispiel der vergangenen indischen Institution der Devadasis vom Jagannātha Tempel in Puri verdeutlicht. Marglins Forschungsziel, das eine Rekonstruktion der Devadasi-Institution vor Aufkommen der Kulturreform beinhaltete, führte zu einem Perspektivenwechsel hinsichtlich der indigenen Bedeutung und Stellung der Frau in der indischen Gesellschaft. Die Tempeltänzerinnen betrachtet sie als ein bedeutsames kulturelles Symbol, in dem sich eine Ideologie des Femininen verdichtet und manifestiert. In diesem Zusammenhang hebt sie die weibliche Macht *śakti* hervor, die Unheil, Tod und Krankheit bringen, aber auch davor bewahren kann, und die sich in lebenszyklischen Prozessen (Menstruation, Geburt, Wachstum, Verfall und Tod) manifestiere. Es sind

“glücksverheißende”, aber auch “unglücksverheißende” Prozesse. Sie designieren Wandel, Transformation, Lebenserhaltung und Bewegung, allesamt Eigenschaften, die den Frauen zugeschrieben werden.

Mit der Heirat ist eine Frau fortan für die Kontinuität und das Wohlergehen der Verwandtschaftslinie ihres Ehemannes verantwortlich. Dies beinhaltet vornehmlich die Nahrungszubereitung, das Gebären von Söhnen, den Dienst an ihrem Mann und die Beachtung bestimmter Reinheitsgebote. Ihr Lebensbereich ist der Haushalt und das Familienheim. Dem statusgebundenen Konzept von “Reinheit — Unreinheit” zufolge wird der Frau der niedrigste Rang (*śūdra*) zugeordnet, der unveränderlich ist (MARGLIN 1985: 62f.).

Doch gemäß dem Konzept der “Glücksverheißung” wird sie zum Symbol für das Leben (Wohlergehen, Wachstum, Lebenserhaltung, Fruchtbarkeit). Eine Frau kann zum Zeichen des Unheils für die Familie und den Klan bei Unfruchtbarkeit und Überleben des Ehemannes werden. In diesen Fällen hat sie ihren Dharma, ihre Lebensaufgabe, nicht erfüllt. Es wird den Frauen weiterhin eine starke sexuelle Energie zugeschrieben, welche durch große indische Göttinnen, Durgā beispielsweise, repräsentiert wird und symbolisch für die weibliche Macht (*śakti*) steht, die Gefahr in sich birgt, wenn sie nicht kontrolliert wird. Durch die Ehe wird diese Energie gezähmt (MARGLIN 1985: 61f.) .

Devadasis, so geht aus Marglins Buch hervor, waren in einem spirituellen Sinne mit der Gottheit Jagannātha verheiratet, auf der Ebene der sozialen Realität waren es jedoch unverheiratete Frauen, die auch keine säkulare Ehe eingehen durften und demnach in der Regel keine eigenen Kinder hatten. Die Kontinuität ihrer Gruppe und Tradition wurde durch das Adoptieren von Mädchen gesichert. Die Gruppe setzte sich aus Frauen unter-

schiedlicher Kasten zusammen und wurde keinem bestimmten Rang zugeordnet. Die Ordnung der Verwandtschaftsbeziehungen war matrilinear ausgerichtet, und ihre Klanzugehörigkeit war die des Gottes des jeweiligen Tempels, dem sie zugesprochen wurden. Die Tatsache der göttlichen Eheverbindung machte die Devadasis zu ewigen Ehefrauen, denn sie konnten nie Witwe werden und waren somit nie “unglücksverheißend”. Ihre sexuellen Beziehungspartner waren in erster Linie König und Brahmanenpriester, daneben konnten sie Beziehungen mit angesehenen Männern der Stadt haben, jedoch nicht mit Fremden. Ihr Familienheim war gleichsam die Stadt, in der sie lebten.

Der Tempeltanz versinnbildlicht die göttliche Vereinigung (darunter wird auch die sexuelle Vereinigung verstanden), *maithuna*. Devadasis sind die *maṅgalanārīs*, die glücksverheißenden Frauen, gerade weil sie sexuelle Beziehungen haben und außerhalb jeglicher Rangordnung stehen. Sexualität und die sexuelle Vereinigung werden mit Regen und Wasser assoziiert, Symbole der Fruchtbarkeit, die vor Trockenheit und Hunger bewahren und für Wachstum, Blüte, Glück und Nahrung stehen (MARGLIN 1985: 94f.). Die Frau und die weibliche Sexualität erhalten hier eine positive Bewertung. Durch den Fokus auf das Konzept der “Glücksverheißung” bei Marglin wird den Frauen Handlungsfähigkeit und Wirkkraft zugeschrieben. Die Konzepte “Unreinheit” und “glücksverheißend” stehen sich nicht gegenüber, sondern bedingen einander. Denn das Unkeuschsein und die rituelle Unreinheit der Frau bedingen Leben, Lebenserhaltung und Kontinuität, folglich “Glücksverheißung”.

Es handelt sich beim Tanz also um eine Frauentradition. Der Tanz war Handlungsbereich der Frauen. In ihm äußert sich eine Ideologie des Femininen. Dies ist auch heute noch der Fall. Der Odissi-Tanz wird als ein auffällig ästhetischer und femininer

Tanz wahrgenommen, nach Aussagen der Akteure.²⁵ Auf der Bühne sind generell Tänzerinnen zu sehen. “‘The public wants to see female dancers!’ is a statement I encountered frequently”, schreibt Čurda (ČURDA 2001: 8). Gleichwohl ist hier eine ambivalente Einstellung seitens der Gesellschaft zum Tanz zu beobachten, die eine Geschlechterrollenproblematik in sich birgt. Die Tanzausübung gilt heute als eine anständige und tugendhafte Beschäftigung für Mädchen und junge Frauen aus der Mittel- und Oberschicht, allerdings nur bis zum Zeitpunkt der Heirat. Während meines Besuches an der Tanzschule des *Kala Vikash Kendra* in Cuttack habe ich erfahren, daß nur ca. 1% aller Tanzschülerinnen nach der Heirat beim Tanz bleiben. Die Mädchen, so bezeugten sie selbst etwas peinlich berührt, würden sehr gerne weiter tanzen, auch nach der Heirat, doch sei dies meist nicht mehr möglich. Der “General Secretary” der Schule fügte hinzu, daß sich Frauen nach der Heirat um ihre Familie und angeheirateten Verwandten (*in-laws*) kümmern müßten (Interviews 3, 8 und 9). Eine meiner Informantinnen meinte, der Odissi und das Tanzen im allgemeinen seien eine andere Welt. Der Odissi sei provokativ und laut, und die Bühnenauftritte seien spät am Abend, eine Tageszeit, zu der Frauen nicht mehr in der Öffentlichkeit unterwegs sein sollten. Des weiteren sei die Thematik des Tanzes *sensual*, es würden Liebesthemen aus dem *Gītagovinda* aufgeführt. Entsprechend anziehend und verführerisch, manchmal auch unzüchtig anmutend seien da die Körperbewegungen und die Blicke der Tänzerinnen. Jeder kenne die Bedeutung dieser Ausdrucksformen. So wirke der Tanz bei einer verheirateten Frau obszön und anstößig (Interview 8).

²⁵ Vgl. Kapitel 3 und von mir vor Ort durchgeführte Interviews.

Für Mädchen und junge Frauen sei das Tanzen, in den Augen der Akteure, eine sittliche Angelegenheit; für verheiratete Frauen sei es hingegen nicht tolerabel. Hinzu kommt ein ökonomisches Problem. Der Bühnentanz ist kostspielig: Reisen, Kostüme, Musiker und natürlich die Trainingsstunden. Doch eine Veränderung zeichnet sich dahingehend ab, daß insbesondere Frauen der Oberschicht den Tanz “as a mode of women’s self-expression” (BOSE 2001: vi) entdeckt haben und als Solotänzerinnen auch nach der Heirat auf der Bühne zu sehen sind. Dazu gründen sie meist auch Schulen, bilden Tänzerinnen und Tanzpädagoginnen aus und beginnen damit ein männliches Monopol abzulösen (nämlich die Tanzvermittlung, die bislang im Handlungsbereich der Männer lag).²⁶ In gewisser Hinsicht stellen diese Frauen heute eine Patronage für die Tanzkunst dar.²⁷ Dieses Argument unterstützt ein Bericht von Čurda, den sie mir als eMail im Dezember 2001 nach meiner Rückkehr in Deutschland zusandte: Eine Odissi-Präsentation, die als Hommage an Guru Deba Prasad Das organisiert wurde, sei größtenteils von einer Tänzerin der *upper-class* gesponsert worden.

²⁶ Zwei Beispiele hierzu: das *Odissi Research Centre* von Kum Kum Mohanty in Bhubaneswar und die *Gunjan Dance Academy* von Meera Das in Cuttack.

²⁷ FABRI 1981: 67: “But it is imperative that Orissa should now produce a class of solo dancers of her own, and that daughters of good houses of Orissa should realize that only professional dancers can rescue what is left of this most enchanting inheritance of their country.”

KAPITEL 2

Geschichte und Tanztradition Orissas

1. Geschichte und frühe Belege der Tanztradition

Die Geschichte des Odissi wird bis in das 2. Jahrhundert v. Chr. zurückverfolgt. In der Literatur über die klassischen indischen Tänze wird auch dieser Tanz zu einer "Großen Tradition" gezählt.²⁸ Es ist gar davon zu lesen, daß sich in Orissa die frühesten Zeugnisse befänden, die eine Tanztradition in Indien belegen.²⁹ Unterschiedliche religiöse Traditionen wie der Jainismus, Buddhismus, Śivaismus und Viṣṇuismus haben Zeugnisse über die Bedeutsamkeit des Tanzes im religiösen und sozialen Leben hinterlassen. So wird die zweitausendjährige Tradition besonders bekräftigt durch architektonische und skulpturale Funde dieser Zeitepochen. In der Jaina-Höhle von Udayagiri (2. Jhdt. v. Chr.) in Bhubaneswar hinterließ König Khāravēla skulpturale Bekenntnisse für sein Gefallen an den "schönen Künsten" Tanz und Musik. Die Felsenhöhlen sind voller Abbildungen von Tänzerinnen und Musikern, die lebendige Feste erahnen lassen.³⁰

Auch der Mahāyāna-Buddhismus (6. Jhdt. n. Chr.), der vom Tantra und Śivaismus (eine religiöse Strömung, die über meh-

²⁸ Die "Große Tradition" bezeichnet einen sanskritischen, brahmanischen, weitgehend homogenen Hinduismus. Vgl. MICHAELS 1998: 41-44 und FULLER 1992: 24-28. Zur Literatur des klassischen indischen Tanzes vgl. SAMSON/PASRICHA 1987: 95f.; MICHAELS/BALDISSERA 1988: 146-150; BOSE 2001: 63-70; SCHMIDT 2002: 404.

²⁹ Vgl. PATNAIK 1971: 12, Dokument 2 und MICHAELS/BALDISSERA 1988: 146: "Seine Ursprünge lassen sich sogar in vorchristliche Zeiten zurückverfolgen, als dieser Text [*Nāṭyasāstra*] noch gar nicht verfaßt worden war".

³⁰ Vgl. PATNAIK 1971: 8-12 und TANDON 1994: 6.

rere Jahrhunderte Orissa dominierte) beeinflusst war, hinterließ architektonische und skulpturale Spuren: "... we find human beings as well as Gods and Goddesses as *Marichi, Vajra Varahi, Achala, Aparajita, Heruka* represented in dance-poses which bear eloquent testimony of a particular school of dancing in ancient Orissa" (PATNAIK 1971: 13).³¹ Aus jener Zeit sind im Śatrughaneśvara-Tempel bei Bhubaneswar drei verschiedene Darstellungen des tanzenden Śiva gefunden worden, unter anderem in der für den Odissi so typischen *tribhaṅga*-Pose.³² Aus dem 7. Jahrhundert n.Chr. bezeugen am Mārkaṇḍeśvara-Tempel ein zwölfarmiger Naṭarāja und mehrere Frauendarstellungen in Tanzhaltung die Tanztradition. Ebenso sind am Paraśurāmeśvara-Tempel und Kapileśvara-Tempel in Bhubaneswar kunstvolle Tanzszenen aus dem 7. Jahrhundert zu bewundern. Aus dem 9. Jahrhundert sind auch architektonische Funde aus dem Hinterland bekannt. In Ranipur Jharial, Distrikt Bolangir, sind an mehreren Nischen des Tempels Hirapur mit edlen Schmuckstücken ausgestattete Yoginīs³³ in einem spirituellen, ekstatischen Tanz abgebildet. Hierunter befinden sich Darstellungen von Tänzerinnen in der Odissi-Grundposition *cauka*.³⁴

Architektonische und skulpturale Zeugnisse der Tanztradition häufen sich ab dem 10. Jahrhundert. An den Tempeln Mukteśvara (10. Jhdt.),³⁵ Liṅgarāja und Rājarāṇī (11. Jhdt.) in Bhubaneswar, um nur einige von vielen in der Umgebung Bhubanes-

³¹ Zum Thema Tanz im Buddhismus vgl. SAHOO 1981.

³² Vgl. TANDON 1994: 50; siehe Abbildung 6 auf beigefügter CD.

³³ Yoginīs stellen die sich in Tänzerinnen verkörperte weibliche Energie *śakti* dar. Vgl. PATNAIK 1971: 15 und TANDON 1994: 56-58.

³⁴ Siehe Abbildung 1 auf beigefügter CD.

³⁵ Siehe Abbildung 7 auf beigefügter CD.

wars zu nennen, zieren Naṭarāja-Figuren in unterschiedlichen Darstellungen,³⁶ Musikspieler und Tänzerinnen die Fassaden. Gestik und Posen ähneln den heutigen Bewegungsformen des Odissi.

Zu tiefgreifenden Veränderungen im politischen, sozialen und religiösen Leben der Region kam es im 12. Jahrhundert, als der mächtige Gaṅga-König Coḍagaṅga (1078-1152) die kleinen König- und Fürstentümer der Region zu dem Großkönigtum Orissa (Oḍradeśa) in Ostindien vereinte. Coḍagaṅga, der dem Śivaismus zugewandt war, erhob die autochthone Gottheit von Puri zur Reichsgottheit, ließ den größten und höchsten Tempel jener Zeit bauen, den Jagannātha-Tempel in Puri, und gründete eine neue Religion, den Jagannātha-Kult. Der Folgekönig Anaṅgabhīma III (1211-1238) übertrug der Gottheit die Befehlsgewalt und Oberhoheit des Landes und beanspruchte für sich die Stellvertretung und den Status als Sohn Jagannāthas. Narasiṃha I (1238-1264) schließlich proklamierte für sich zusätzlich die militärische Stellvertretung des Gottes, und die bislang unter dem philosophisch-religiösen Namen verehrte Gottheit von Puri, Puruṣottama oder “Höchstes Wesen”, wurde fortan als Jagannātha oder “Herr der Welt” verehrt. Narasiṃha I führte darüber hinaus den Titel *gajapati* “Elefanten-Herr” für die Könige Orissas ein, womit die Herrschaft und Größe des Königtums auf eine gesamtindische Ebene zu erhöhen versucht wurde. Der Höhepunkt der Herrschaftsideologie der Gajapatis wurde mit dem Bau des höchsten und größten Tempels in Konarak erreicht. Narasiṃha I weihte diesen Tempel der gesamtindischen Gottheit Sūrya, dem Sonnengott, was eine weitere “Erhöhung und Ausweitung der Herrschaftslegitimation der Könige Orissas

³⁶ Zu den unterschiedlichen Darstellungsformen Śivas als Naṭarāja hat GASTON 1982 eine aufschlußreiche Untersuchung geführt.

durch königliche Förderung subregionaler, regionaler und gesamtindischer Gottheiten bedeuten” (KULKE 1979: 63) könnte.

Des Weiteren wurde Jagannātha in einer religiösen Vorstellung zu einem *avatāra* des Gottes Viṣṇu erklärt. Narasiṃha I, der epigraphischen Zeugnissen zufolge als “‘a great devotee of Śiva’ and ‘the son of Durgā and the son of Puruṣottama’” (KULKE 1978c: 201) bezeichnet wurde, erscheint auf Skulpturen in Konarak auch als Gott Kṛṣṇa. Die Herrschaftsideologie des Gajapati-Königtums, in der die Gottheit Jagannātha als Herrscher der Welt geradezu verkönigt wurde und die der Gottheit zu gesamtindischer Bedeutung verhalf, ist in den Folgeherrschaften Orissas fortgeführt worden und wurde mit Textsammlungen für Pilger (*Māhātmyas*) zusätzlich gestärkt. In der weiteren Entwicklung wurde der König als persönlich von Jagannātha erwählter Herrscher betrachtet und hinfort zum “ersten Diener” des Gottes ernannt. Es kam in den folgenden Jahrhunderten zu einer immer größeren Verschmelzung von König und Gott, die auch auf ritueller Ebene eine Entsprechung fand und den Tempeltänzerinnen eine bedeutsame Rolle zukommen ließ. Die imposanten Tempelbauten, der Jagannātha-Tempel in Puri (12. Jhdt.) und der Sonnentempel in Konarak (13. Jhdt.), wurden mit einer Tanzhalle (*nāṭyamandapa*) ausgestattet, die auf die Bedeutsamkeit von Tanzritualen hinweisen. Die Fassaden weisen Verzierungen von reichlich geschmückten Tänzerinnen in unterschiedlichen Posen auf. Neben Tanzbegebenheiten sind auch Hindu-Gottheiten in ihren unterschiedlichen Seinsformen in ausgefeilter Bildhauerkunst dargestellt, unter ihnen sind am häufigsten Śiva und Kṛṣṇa vertreten.

Der gegenwärtige Jagannātha-Kult, so läßt die Geschichtsschreibung erkennen, umfaßt verschiedene philosophisch-religiöse Strömungen. Patnaik beschreibt die Jagannātha-Religion als eine aus mehr als zwanzig verschiedenen Religionen und

kulturellen Richtungen bestehende Fusion (PATNAIK 1971: 5f.):

Jagannath, the presiding deity of this land typically symbolises the fusion of more than twenty religions and cultural trends. He is claimed as Savara God. The Savaras (Saoras) numbering more than one million, now living in Orissa claim themselves to be the earliest inhabitants of Orissa and according to them, an old Saora tended the image of Jagannath before it found its way to its present home in the great temple at Puri. This legend also finds mention in the later Puranas. Some ascribe Jagannath to be a Buddhist image; some ascribe Him as a Jaina Tirthankara and Chaitanya, the great Vaishnavite prophet called him an *avatar* of Vishnu. The priests who serve in Jagannath temple are both Brahmins and non-Brahmins including the tribals (*Daitapati*). People of all classes are treated equal inside the campus of this temple. This is the unique characteristic of Jagannath religion.

Die im Zitat hervorgehobene Mannigfaltigkeit des Jagannātha-Kultes ist im Odissi-Stil lebendig. Im Diskurs um den Ursprung der heutigen Odissi-Form wird sich ebenfalls auf den Jagannātha-Kult bezogen, wie diverse Veröffentlichungen in den Journalen des Institutes *Kala Vikash Kendra* zeigen.³⁷ So habe sich der Tanz aus einer rituellen Praxis im Tempel und am Königshof entwickelt. Wie fest sich der Viṣṇuismus in Orissa verankert hatte, dokumentiert das literarische Werk *Gītagovinda*, das der Kṛṣṇa-Verehrer und Dichter Jayadeva im 12. Jahrhundert verfaßt hat. Dieses poetische Werk hat die Künste in Orissa stark beeinflußt und wird gar für eine Bibel der Künste gehalten. Der Legende nach ist Jayadeva mit einer hübschen Devadasi verheiratet gewesen, die ihn in seiner Dichtkunst inspiriert habe. Beide hätten, so schreibt der Odissi-Guru Debaprasad Das, allabendlich mit Gesang und Tanz die poetischen Ver-

³⁷ Vgl. Dokument 37 (Journale von 1981, 1983 und 1992).

se und Lobpreisungen Kṛṣṇas im Jagannātha Tempel von Puri vorgetragen. Das Gedicht erachtet er als sanskritisierte Form des volkstümlichen Theaters in Orissa (DAS, D. 1995: 87f.):

Gītagovinda was sung, danced and enacted at several other places throughout Orissa following the traditions in the Jagannātha temple at Puri. Undoubtedly this poem has the potentials of being sung and danced and in fact it was a Sankritised form of the folk theatre that was prevalent in Orissa.

Es werden im *Gītagovinda* besonders die göttlichen Rādhā-Kṛṣṇa-Spiele besungen und im *abhinaya*-Tanz dargestellt. Nach wie vor bildet dieses Werk die Grundlage vieler Odissi-Choreographien.

Die “Große Tradition” des Tanzes in Orissa wird gleichfalls mit Sanskritschriften belegt. Das *Nāṭyaśāstra* von Bharata gilt auch für diesen Tanz als schriftliche Urquelle dieser Kunstform. Ferner wird auf den *Abhinayadarpaṇa* rekurriert, und gleichwohl existieren spätere Sanskrittexte, welche die besondere Form des Odissi beschreiben. Einer dieser Texte ist die im 16. Jahrhundert von Puṇḍarīka Viṭṭhala verfaßte Schrift *Nartananirṇaya*, über die Mandakranta Bose bemerkt (BOSE 2001: 64):

Nartananirṇaya is the only text that gives us a full picture of the *deśī*³⁸ traditions that existed in Puṇḍarīka’s time and we can trace to this text the beginnings of the classical styles we see today. Odissi is one of those styles. Indeed, *Nartananirṇaya* offers the earliest record of the Odissi style, ...

Bose entdeckte in dieser Schrift ein Konzept, das besonders

³⁸ In der Sanskritliteratur werden die klassischen Tänze (zu der “Großen Tradition” gehörend) als *mārga* bezeichnet und die ländlichen und lokalen Tänze (“Kleine Tradition”) als *deśī*. Vgl. BOSE 2001: 3, MICHAELS/BALDISERA 1988: 42 und VATSYAYAN 1980: 5f.

beim Odissi zum Tragen kommt, *bandhanṛtta*. Es handelt sich hierbei um ästhetisch stilisierte Körperbewegungen und -haltungen (16 *karaṇas*), die bestimmten Regeln folgen, so zum Beispiel die Posen *cauka* und *tribhaṅga* (BOSE 2001: 65f.). Ein weiteres Textbeispiel bildet die *Abhinayacandrikā* von Maheśvara Mahāpātra, deren Entstehung Patnaik zunächst auf das 15. Jahrhundert, aber in einer neueren Ausgabe auf das 17. Jahrhundert datiert.³⁹ In diesem Schriftstück, das 284 Verse enthält, sind Lobpreisungen der Gottheiten Gaṇeśa und Jagannātha enthalten sowie Beschreibungen der kunstvollen Charakteristika des heute bekannten Odissi-Stils.

Im 16. Jahrhundert kam es vermehrt zu Tanzdarbietungen, die nicht mehr allein auf Tempel und Königspalast beschränkt waren, sondern auch in der Öffentlichkeit gezeigt wurden. Die Rituale im Tempel und am Königshof durften nur von Frauen aufgeführt werden. Außerhalb dieser Anlagen tanzten Knaben, die als Mädchen verkleidet auftraten. Das Aufkommen dieser Tradition, die unter der Bezeichnung Gotipua (*gotipua*) bekannt wurde, kann nicht eindeutig nachvollzogen werden. Es wird angenommen, daß nach der muslimischen Machtübernahme Orissas, während welcher die Kunst der Devadasis zum ersten Male dem Untergang geweiht war, einzelne (*goti*) Knaben (*pua*), die Gotipuas, die Tanztradition fortführten. Für eine weitere Erklärung der Gotipua-Entwicklung steht der Einfluß des viṣṇuitischen Propheten Caitanya (1486-1533). Seine Lehren waren von starker Bhakti-Religiosität geprägt. Sie beinhalteten die liebevolle und totale Hingabe zu Kṛṣṇa als Dienerin. Es ist wahrscheinlich, daß die große Anhängerschaft Caitanyas in Orissa den Gotipua-Tanz zur Propagierung ihrer Philosophie und Verbreitung

³⁹ Vgl. PATNAIK 1971: 88 und PATNAIK 1999: 1.

des Kultes nutzten.⁴⁰ Unter König Rāmacandradeva entstanden Ausbildungsstätten für Bewegungstraining (*ākharā*), wo die Knaben in die Kunstfertigkeit des Tanzes eingeführt wurden. Das besondere Kennzeichen dieses Stils, der auf dem Tanz der Devadasis beruht, sind die ausgeprägten akrobatischen Elemente.⁴¹

Vor diesem historischen Hintergrund wird in der neueren Literatur der heutige Odissi als das Produkt einer Fusion aus zwei vergangenen alten Traditionen, die der Tempeltänzerinnen und die der Gotipua-Tänzer, beschrieben. In der allgemeinen Wahrnehmung der Oriyas besteht Einigkeit darüber, daß die Gotipua-Tänzer den Tanz erstmals aus Tempel und Königspalast heraus in die Öffentlichkeit getragen haben, ja, den Tempeltanz popularisierten. Die Gotipuas seien in Gruppen von Dorf zu Dorf gezogen und hätten, in Mädchenkleidung kostümiert, der Öffentlichkeit akrobatische Tanzdarbietungen geboten. Gegenwärtig gewinnt der Gotipua-Tanz, der in der Zeit der Etablierung des Odissi als klassischer Tanz weniger Beachtung fand, wieder an Popularität.⁴² Bei den von mir besuchten Tanzveranstaltungen waren die Gotipuas stets im Programmablauf enthalten, und Guru Pradhan hat in Konarak eine Gotipua-Schule innerhalb seiner Tanzschule *Natya Mandap* gegründet (vgl. auch Dokument 28).

2. Der Odissi: Eine *Invention of Tradition*?

There is a witty, yet very profound, French saying that runs, “Si Dieu n’existait pas, il Le faudrait inventer” (If God did not exist,

⁴⁰ Vgl. PATNAIK 1971: 73-77 und KOTHARI 2001: 94. Zum Einfluß des Bengalen Caitanya auf die Religion und Politik Orissas siehe auch SCHNEPEL 1997: 147f. und MUKHERJEE 1978: 309-319.

⁴¹ Vgl. KOTHARI 1978: 101-106; siehe Abbildungen 8 und 9 auf beigefügter CD.

⁴² Interview 14. Vgl. auch Kapitel 3.

one would have to invent Him). This most occurred to me in connexion with Odissi dancing. If there were no Odissi dancing in existence today, one would have to conclude that it did exist before. (FABRI 1981: 63)

Nach diesem Streifzug durch die Geschichte Orissas und seiner Tanztradition möchte ich nun auf den kontemporären Odissi zu sprechen kommen. Die maßgeblichen Tänzer und Gurus in Orissa beziehen sich zwar stolz auf kunsthistorische und religionsgeschichtliche Zeugnisse, wenn sie über den Odissi sprechen. Aber könnte nicht auch folgende Sichtweise zutreffen?: Bei der Tanzform, die uns heute begegnet, handelt es sich im wesentlichen nicht um eine Jahrtausende alte, sondern nur um eine fünfzig Jahre junge Tradition. Mit der politischen Unabhängigkeit Indiens und der damit einhergehenden Kulturreform oder “Revitalisierungsbewegung” wurde der Tanz so entscheidend (re)konstruiert, daß man von einem *post-independence*-Phänomen reden muß.⁴³

Tatsächlich könnte man die Renaissance des Odissi aus sozialanthropologischer Sicht einem Diskurs zuordnen, der mit der Veröffentlichung der Historiker Hobsbawm und Ranger seinen Anfang genommen hat: *The Invention of Tradition*. “Erfundene Traditionen”, so geht aus mehreren Veröffentlichungen zu diesem Argument hervor, sind für die Gesellschaft, in der sie “erfunden” werden, zweckbestimmt oder intentional.⁴⁴ Das zentrale Moment des Arguments der *invention of tradition* liegt in der Zeitdimension, und unmittelbar damit verknüpft sind Geschichte und eine Konzeptualisierung von Nation oder Gruppenidenti-

⁴³ Vgl. PATNAIK 1971: 130-147; MARGLIN 1985: 27; TANDON 1994: 10; ČURDA 2001: 2ff.

⁴⁴ Vgl. HOBBSAWM/RANGER 1983; THOMAS, N. 1992; OTTO/PEDERSEN 2000; BABADZAN 2000.

tät.⁴⁵ Das Moment der Zeit drückt sich in “Tradition(en)”, in der direkten Anknüpfung der Vergangenheit an die Gegenwart aus; die Vergangenheit lebt gleichsam in der Gegenwart fort und prägt diese. Damit aufkommende Konnotationen beziehen sich auf Begrifflichkeiten wie Kontinuität, Zeitauflösung, Erinnerung sowie Gedächtnis und Identität.⁴⁶ Bedeutsame Topoi der Idee der “erfundenen Traditionen” scheinen mit einer genuinen Altertumsgeschichte, Sakralisierung der Vergangenheit oder mit Schriften verhaftet zu sein, wie so viele der Illustrationen aus verschiedenen Regionen der Welt bekunden.⁴⁷

⁴⁵ HOBBSAWM 1983: 13: “In this connection, one specific interest of ‘invented traditions’ for, at all events, modern and contemporary historians ought to be singled out. They are highly relevant to that comparatively recent historical innovation, the ‘nation’, with its associated phenomena: nationalism, the nation-state, national symbols, histories and the rest. All these rest on exercises in social engineering which are often deliberate and always innovative, if only because historical novelty implies innovation.” Es sei in diesem Zusammenhang noch auf Benedict Andersons 1983 erschienenes Werk *Imagined Communities* hingewiesen (ANDERSON 1991), das sich ebenfalls mit den modernen Phänomenen “Nation” und “Nationalismus” auseinandersetzt, die als gedachte, imaginierte Gebilde mit religiösen Ideen, Sprache, (altertümlichen) Schrifttümern, Geschichte, Herrscherhäusern, Abstammung und auf Göttlichkeit zurückgeführte Herrschertümer gefüllt werden, um Legitimation sowie Autorität erlangen zu können.

⁴⁶ Für weitere Ausführungen zu diesen Themenpunkten siehe ASSMANN, J. 1992 und ASSMANN, A. 1999 sowie FRANÇOIS/SCHULZE 2001. Des weiteren macht MARGLIN 1985 in der Rekonstruktion der Tempel- und Königshofrituale auf ein bestimmtes indigenes religiös-philosophisches Zeitverständnis aufmerksam, das an eine bestimmte Weltanschauung und Geschichte erinnert: *time transcended*, *time dissolved* und *time renewed*.

⁴⁷ Ich möchte in diesem Zusammenhang auf KOHL 2000 verweisen. Hier wird die Relevanz ethnologischer Berichte verdeutlicht, die dem Bildungsprozeß eines nationalen Selbstbewußtseins und der Revalidierung von Tra-

Trifft dieses Bild von der “erfundenen Tradition” auch auf den Odissi zu? Einige Einschränkungen könnten mit Assayag angebracht werden. Zunächst argumentiert er (ASSAYAG 1999: 28):

An approach in terms of “invented tradition” cannot fail to raise questions, since the term covers such a wide range of connotations. It may refer to the slow evolution of an institution, passing through all the graduated stages wherein the new is injected into practices or institutions of greater or lesser historical depth ...

Er führt diesen Punkt weiter aus (ASSAYAG 1999: 28f.):

Or it [die erfundene Tradition] may refer to successive modifications, almost imperceptible but repeated[,] which cumulatively found an innovating tradition by creating the possibility of a perfect orthodoxy unknown to the tradition, understood in the sense of an inherited patrimony. In such complex frames of action and organisation, it is often very difficult to disentangle elements that are “pure invention” from others that were “rediscoveries”, “revivals” or “reconstructions”.

Eine weitere Aussage Assayags erachte ich in der Konstruktion von Identität und Identitäten oder Nation als bedeutsam (ASSAYAG 1999: 29):

In fact throughout the whole world, from the borders of Britain and eastern Europe to Oceania, Amazonia and Asia, élites and/or militants have encouraged many populations to formulate their identity in a discursive way in order to reaffirm the cultural distinctiveness or autonomy of their community.

In diesem Sinne sei auf eine Frage der russischen Balletteuse Anna Pavlova hingewiesen, die sie während eines Gastauftrittes 1929 in Indien stellte: “Where is your dance?” (zitiert nach

dition beigemessen wurde.

HANNA 1993: 126). Wo ist Indiens Tanz bzw., in Worten Assa-yags, “cultural distinctiveness”?

Das, was hinter der Idee von “erfundenen Traditionen” steht, sind im Sinne der vorangegangenen Ausführungen also letztendlich nichts anderes als Prozesse der Abgrenzung, Unterscheidung und Gruppenbildung. Der Tanz in Orissa könnte auf den ersten Blick als “erfunden” betrachtet werden, denn Stil, Repertoire, Choreographien und Name, so wie sie heute bekannt sind, waren bis in die fünfziger Jahre des vorigen Jahrhunderts nicht existent. Doch handelt es sich beim gegenwärtigen Odissi wohl weniger um eine *invention* als um eine *innovation* von Tradition. Am Beispiel des Odissi läßt sich aufzeigen, daß Traditionen formbare Objekte und (kultur)politische Instrumente sein können.

Mit Bezug auf eine Zeit der Wiederbelebung oder Erneuerung alter Traditionen spricht Čurda von einer “period of intense nationalism in which Indian government needed to prove India’s cultural identity. The movement of revival of ‘classical dances’, based on regional styles, reinforced at that time, and this was also a period of rediscovery of countless folk dances” (ČURDA 2001: 5). Der Tanz mußte neuen Bedürfnissen angepaßt werden, wobei der Impuls zunächst von der indischen Regierung ausging. Die zugrunde liegende Ideologie der Nation beinhaltete eine Hervorhebung der historischen Größe Indiens sowie die Aufwertung und Rettung aller indischen Künste, die von Verfall und Vergessenheit bedroht waren. Um im Vergleich mit dem Westen zu Autorität gelangen zu können, bedurfte es auch einer Hervorhebung von indigenen ästhetischen Werten. Weitere wesentliche Impulse zur Erneuerung gaben indische Intellektuelle und eine westlich erzogene indische Oberschicht. Ein beachtenswerter Antrieb kam aber auch von Seiten westlicher Künstler sowie Kunstinteressierter und Feuilletonnisten.

Nennenswert sind auf einer gesamtindischen Ebene die ben-

galischen Brahmanen (i) Uday Shankar, der mit Anna Pavlova in den 1920er Jahren zusammengearbeitet und getanzt hat,⁴⁸ und (ii) Rabindranath Tagore, der auf der Basis von Sanskrittexten, von eigenen Erfahrungen und durch den Kontakt mit Tanzformen verschiedener indischer sowie südostasiatischer Traditionen eine neue Idee und Ideologie vom Tanz entwickelte und eine Tanzform hervorbrachte, die von Hybridität gekennzeichnet war. Er erachtete diese Kunst als einen wichtigen Bestandteil für eine humanistische Erziehung und integrierte sie in den Stundenplan seiner Schule *Shantiniketan*.⁴⁹ Ebenfalls einflußreich war (iii) die Theosophische Gesellschaft, die vor allem in der Person der tamilischen Brahmanin Rukmini Devi dem südindischen Bharatanatyam zu Anerkennung und Ruhm verhalf (vgl. KIMIKO 1994).

Auf regionaler Ebene waren an der Renaissance des Tanzes in Orissa zunächst Oriya-Gebildete maßgeblich beteiligt, die bereits Ende des 19. Jahrhundert den Grundstein für ein Oriya-Nationalbewußtsein mit der Proklamation für eine eigene Sprache gelegt hatten.⁵⁰ Der Poet und Musiker Kalicharan Patnaik schrieb

⁴⁸ Es sei hier angemerkt, daß Uday Shankar, der international wohl berühmteste indische Tänzer, in London und Paris eine künstlerische Ausbildung genoß und mit Pavlova indische Ballette kreierte (*The Hindu Wedding* und *Rādhā and Kṛṣṇa*). Er feierte mit seinem Stil und seinen Darbietungen in Europa und Amerika triumphale Erfolge. Vgl. SCHMIDT 2002: 406-408. Uday Shankar wird heute als Pionier in der Revitalisierung der indischen Tanztraditionen betrachtet.

⁴⁹ BOSE 2001: 99-115 gibt einen guten Überblick über Tagores Tanzkonzept, Entwicklung und Wirken in diesem Bereich der Kunst.

⁵⁰ Eine Bewegung des "Oriya-Nationalismus" entstand um 1860 mit der sogenannten "language crisis". Die Oriya-Elite lehnte sich gegen die bengalische Überlegenheit auf, indem sie sich für eine Wiederbelebung der "Muttersprache Oriya" einsetzte. Es entstanden Tageszeitungen, und es begann

über den Sanskrit-Ursprung des Odissi und verfaßte darüber hinaus mehrere Gedichte in Oriya, die eine Vorlage für Choreographien darstellen. Einer der führenden Persönlichkeiten dieser Zeit ist Dharendra Nath Patnaik, der in seiner Kindheit und Jugend den Gotipua-Tanz ausübte. Er begann Mitte der fünfziger Jahre mit einer extensiven kunsthistorischen und linguistischen Studie über die Tanztradition in Orissa (vgl. PATNAIK 1971).

Zu dieser Zeit ging die Patronage für Kunst, Musik und Theater in die Hände der Regierung über. Es wurden staatliche Institutionen gegründet, wie die *Sangeet Natak Akademi*, die in allen indischen Regionen eingerichtet wurde. Die *Sangeet Natak Akademi* ist gewissermaßen eine pan-indische Kulturverwaltung zur Dokumentation und Förderung der vielfältigen Kunstgattungen aller indischer Bundesstaaten, die auch Kulturfestivals ausrichtet. In Orissa wurde darüber hinaus 1964 das erste College für Musik und Tanz in Bhubaneswar gegründet, der bis 1982 der *Sangeet Natak Akademi* angeschlossene *Utkal Sangeet Mahavidyalaya*, dessen erster „Principal“ Patnaik war. Seit 1982 gehört der *Utkal Sangeet Mahavidyalaya* zum *Department of Culture* der Regierung Orissas. Eine weitere staatliche Einrichtung zur Förderung und Verbreitung der Künste in aller Welt ist das *Indian Council for Cultural Relations (ICCR)*. Es gehört zum *Department for External Affairs* der indischen Re-

eine Blütezeit der Oriya-Literatur und Geschichtsschreibung. Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wurden Schulen und Universitäten gegründet, und um die Jahrhundertwende wurde gefordert, Orissa zu einer eigenständig politisch-administrativen Einheit zu machen. Mit der aufkommenden Nationalbewegung Mahatma Gandhis integrierte sich auch Orissa allerdings in die *All-India Movement*, „because ‘they were Indians first and Oriyas next’“ (MISHRA 1986: 238). Zum Oriya-Nationalismus im gegebenen Zusammenhang vgl. auch DAS, G.N. (1978).

gierung in Neu-Delhi. Patnaik war Mitglied im *Expert Committee Eastbound* des ICCR. Dieses Komitee besteht aus zehn Mitgliedern, die Künstler aus allen Ost-Regionen Indiens auswählen und mit Stipendien ausstatten (Interview 13).

Die Regierung sponsorte gleichfalls kulturelle Veranstaltungen in der Hauptstadt New Delhi, an denen 1954 erstmalig eine Odissi-Interpretin (Priyambada Mohanty) in Begleitung von Patnaik teilnahm. Damals bestand der Odissi nur aus einer kleinen Einheit, die als *pure dance (nr̥tta)* bezeichnet wurde, die zehn bis fünfzehn Minuten lang war. Ein französischer Intellektueller und Kulturkritiker, Charles Fabri, der sich von der Tanzform besonders angesprochen fühlte, schrieb Lobpreisungen über diesen Tanz in verschiedenen Zeitungen und Magazinen. Ein weiterer Kritiker, der dem Tanz zu immer größerem Renommee verhalf und ausländische Tanzinteressierte nach Orissa zog, war Mohan Khokar. In Orissa wurde die Oriya-Elite verstärkt auf junge Tänzer in traditionellen Theatern aufmerksam. Sie kamen aus den Gotipua-Schulen und formten gemeinsam mit Patnaik den Odissi.

Patnaik erinnerte sich während unseres Gespräches, daß er in Seminaren mit Gurus seine Sammlungen und Materialien ausgebreitet habe, worüber dann gemeinsam diskutiert wurde. Anhand dieser Materialien sei versucht worden, Haltungen und Posen in physische Bewegungen umzusetzen. Es sei sehr viel experimentiert worden, meinte er. Er habe eine Führerrolle für die erste Generation der Odissi-Gurus eingenommen, zu denen Kelucharan Mohapatra, Pankaj Charan Das, Debaprasad Das und Mayadhar Rout zählen. Sein großer Vorteil gegenüber den Gurus sei seine Schulbildung gewesen, über welche die meisten Tänzer nicht verfügten. Und er besaß ein historisches Wissen, was den Tänzern ebenfalls fehlte. Dafür hätten die Tänzer ihr Bewegungswissen mit eingebracht, das sie auf traditionelle

Weise durch eine enge Meister-Schüler-Beziehung oral und visuell erlernt hatten. Die Gurus, so Patnaik, benötigten eine *public relations*, die er für sie übernommen habe. Er betrachtet sich selbst auch heute noch als *guide* für viele Gurus und professionelle Tänzer.

In diesem Zusammenhang ist der 1957 gegründete Guru-Verband *Jayantika* zu erwähnen, der gemeinsam mit Patnaik aktiv an einer Vereinheitlichung der Odissi-Form arbeitete. Einige der Gurus und Tänzerinnen aus diesem Kreis gingen auch an die renommierte Tanzschule *Kalakshetra* in Madras, um bereits etablierte klassische Tanzformen (Bharatanatyam, Kathakali) zu erlernen. Darüber hinaus haben Gurus und Tänzer im Anschluß von Exkursionen in die ländlichen Gebiete von Orissa Elemente der Volks- und Stammestänze aufgenommen. Die auf diesen Wegen rezipierten südindischen und volkstümlichen bzw. tribalen Elemente wurden *śāstra*-gerecht in den Odissi eingebracht. Patnaik betont, daß der aus dem *Jayantika*-Verband hervorgegangene Odissi die offizielle klassische Form sei: “Any deviation from this style by any Guru is being criticized. Whatever improvement is to be done, it must be on the basis of the age-old tradition, not by imitation or imbibation. Otherwise it will lose its unique form and character” (PATNAIK 1988: 22).

Eine Führungsrolle in der Förderung und Entwicklung des Odissi hat auch die 1952 gegründete private Institution *Kala Vikash Kendra*, die gerne als Geburtsstätte des Odissi betrachtet wird, in Cuttack eingenommen.⁵¹ Der Gründer dieser Institution, Babulal Doshi, war Geschäftsmann und kam aus dem indischen Bundesstaat Gujarat. Als Nicht-Oriya hat er der Oriya-Kultur und dem Odissi zu großer Popularität verholfen. Das Institut, an

⁵¹ Siehe Abbildung 10 auf beigefügter CD.

dem Musik, Tanz und Drama unterrichtet wird, war einmal richtungsweisend. Der Tanz-Guru Kelucharan Mohapatra, der Poet Kalicharan Pattnayak und auch Patnaik waren am Aufbau aktiv beteiligt gewesen. Das Institut beherbergt einen Museumsraum, in dem die Entwicklungsgeschichte des Odissi in Schriften und Photographien nachvollzogen werden kann. Unter der Patronage des Institutes haben Tänzer an Tanzveranstaltungen in Delhi, Bombay, Madras und Kalkutta teilgenommen. Es wurden "Summer Camps" organisiert, und viele ausländische Tänzer und Tanzinteressierte haben am *Kala Vikash Kendra* eine Odissi-Ausbildung erfahren. Die Institution berichtet in einer jährlichen Journal-Ausgabe über ihre Aktivitäten.

In der Mitte und gegen Ende des letzten Jahrhunderts ist eine große Anzahl von registrierten Odissi-Tanzschulen entstanden. Es sollen hier die bekannteren genannt werden: 1975 öffnete die *Orissa Dance Academy* in Bhubaneswar; 1978 wurde in Konarak das *Konark Natya Mandap* gegründet; 1984 kam es zur Eröffnung des staatlich geförderten *Odissi Research Centre* in Bhubaneswar; 1993 gründete Kelucharan Mohapatra in Bhubaneswar die *Srjan*-Schule; 1995 eröffnete die *Art Vision Institution* ebenfalls in Bhubaneswar; des weiteren wurde in Cuttack 1995 die *Gunjan Dance Academy* gegründet. Der Tanz kann darüber hinaus privat bei vielen Gurus erlernt werden.

Diese hier erwähnten Maßnahmen zeitigten einigen Erfolg. Am *Kala Vikash Kendra* ausgebildete Gurus und Tänzerinnen machten sich unter anderem einen Namen in Bombay und Delhi. Der Odissi wird zudem global: Es gibt unzählige Schulen in Europa, den USA und Kanada. Auch die Pop-Ikone Madonna trug zur Popularisierung des Odissi bei. Bei einer MTV-Award-Verleihung, die auf Fernsehbildschirmen weltweit zu sehen war, sang sie, von Odissi-Tänzerinnen begleitet, vedische Verse; eine Jagannātha-Effigie zierte die Bühne (vgl. Dokument 36).

Neben diesem großen Erfolg, den der Tanz national und international verzeichnen kann, macht man sich in Orissa hingegen Sorgen um die Erhaltung der "reinen" Kunstform. Kshirod Prosad Mohanty, der "General Secretary" des *Kala Vikash Kendra*, schreibt im "Editorial" des im Jahre 2000 herausgegebenen Journals (Dokument 37):

Cultural scenario of our state is getting blurred by hues alien to our heritage. Social traditions and customs are getting eroded. ... Actually we lack pride in being oriya and are least concerned to project our identity. ... We have to awake from the slumber. The sooner we regain our pride of being oriya the better will it be for the cultural renaissance.

In einer Rede Sarat Kars ("Speaker of the Legislative Assembly, Government of Orissa"), die er anlässlich einer Odissi-Veranstaltung in Cuttack hielt, wird von der Erhaltung der Oriya-Identität gesprochen. Es wird bedauert, daß junge Mädchen in Orissa den Tanz erst erlernen und ihn dann aber mit der Heirat wieder aufgeben. Über die Regionalgrenze und über die Nationalgrenze hinaus würde der Tanz von Frauen erlernt und verbreitet werden. Doch solle der Odissi mehr in Orissa unter den Oriyas gefördert werden. Die Bevölkerung Orissas vergesse ihre Kultur und Tradition. Die Oriyas sollten ihre Kultur und Tradition pflegen und aufrechterhalten.⁵²

Steht der Tanz vor einer "neuen" Erneuerung? Um dieser Frage nachzugehen, möchte ich im nächsten Kapitel zunächst die maßgeblichen Akteure des Odissi vorstellen und zu Worte kommen lassen.

⁵² Gemäß dem Feldbucheintrag vom 20.10.2001.

KAPITEL 3

Die Polyphonie der Odissi-Akteure

The Indian culture is unity in diversity (Interview 13).

1. Einleitung

Im voranstehenden Kapitel wurde die historische Entwicklung des Odissi geschildert. Hierin zeigte sich, daß der Tanz in der Zeit nach der indischen Unabhängigkeit für die nationale Selbstdarstellung einen Nutzen besaß. Im Zuge einer nationalen Kulturreform wurde die kulturelle Vielfalt des Landes zu einer nationalen Einheit zusammengefaßt. Die kulturelle Vielfalt ist gleichsam ein Markenzeichen Indiens. Spricht man heute vom Odissi, so weiß man: Es ist ein klassischer indischer Tanz aus dem Bundesstaate Orissa. Man weiß aber nicht, daß Aspekte dieser Tanzform in Orissa umstritten sind. In diesem Kapitel soll aufgezeigt werden, daß keineswegs Einstimmigkeit über den besonderen Stil dieser Tanzform besteht. Doch bevor ich auf die unterschiedlichen Sichtweisen der Odissi-Akteure über den Odissi zu sprechen komme, möchte ich die von außen wahrnehmbare Homogenität des Tanzes aufzeigen.

Die Tanzform besitzt bestimmte Charakteristika, die sich in (i) den Basis-Körperhaltungen *cauka*,⁵³ *tribhaṅga*,⁵⁴ *abhaṅga*,⁵⁵

⁵³ Nachgestaltung der Ikonographie des Gottes Jagannātha, Gott von Orissa: aufrechte Körperhaltung; geöffnete Beinstellung, Füße nach außen gedreht, die Knie rechtwinklig angezogen bilden mit den Füßen eine Linie; Arme zu den Seiten ausgestreckt, Ellbogen angewinkelt, so daß die Unterarme und Hände nach vorne zeigen. Es ist eine ausgesprochen männliche Körperhaltung. Vgl. Abbildungen 1 und 11 auf beigefügter CD.

⁵⁴ Dreifache Beugung des Körpers: Beine, Hüfte und Kopf werden wie zu einer S-Kurve geformt. Eine sehr anziehende, weibliche Körperhaltung, in

äußern und in (ii) besonderen Kostümen, Schmuckaccessoires und Make-up. Das traditionelle Odissi-Kostüm besteht aus traditionellen Seidensaris im Webstil Orissas, einer dazu passenden Bluse, einer fächerförmig gebundenen Schürze und einem aus silbernen Plättchen bestehenden Gürtel. Die Haare werden bei Bühnenauftritten zu einem Knoten hochgesteckt, mit einem Blumenkranz und Diadem geschmückt. Zu den Schmuckaccessoires zählen Kettchen und Bänder mit Glöckchen, die die Fußgelenke zieren, Oberarmreife und Armbänder, die die Arme schmücken, Halsketten und Ohrschmuck. Als Make-up wird schwarzer Kajal verwendet, mit dem die Augen betont und bis zu den Schläfen hin verlängert werden. Handflächen und Fußsohlen sind in roten Farbmustern verziert.⁵⁶ Des Weiteren sind (iii) dem Odissi Gangarten, Schrittfolgen und Schrittkombinationen eigen, die oft geometrische Muster beschreiben. Ebenfalls beziehen sich (iv) die Motive der Choreographien auf regionale Rādhā-Kṛṣṇa-Legenden und auf Jayadevas *Gītagovinda*.

Die Bühnendarbietung beinhaltet (v) ein fünfteiliges Bühnenrepertoire, das Darstellungen des "reinen Tanzes" und des "Ausdruckstanzes" umfaßt. Das *maṅgalācaraṇa* eröffnet die Darbietung. Es ist Invokation und Begrüßung einer Gottheit. *Batu*, die darauffolgende Sequenz, wird als *pure dance* bezeichnet. Dieser Tanz zeigt die Basisbewegungen des Odissi zu rhythmischer Musik. Es sind meist ästhetische skulpturhafte Posen, die an Fi-

der sich die Ikonographie der Tempelskulpturen äußert. Vgl. Abbildungen 6 und 12 auf beigefügter CD.

⁵⁵ Geöffnete Beinstellung, Knie rechtwinklig angezogen; das Körpergewicht wechselt von einer Seite zur anderen, wobei die Füße bei der Gewichtsverlagerung kurz angehoben und beim Aufstellen auf den Boden geklatscht oder gestampft werden.

⁵⁶ Siehe Abbildung 13 auf beigefügter CD.

gurinen von Tempelaußenwänden erinnern. Die *pallavī*, ebenfalls ein *pure dance*, wird zu *rāgas* getanzt. Dieser Tanz ist die Interpretation eines Liedes oder einer Melodie. Man spricht davon, daß in diesem Stück durch die Tanzbewegungen die Schönheit der Musik gesteigert wird, aber auch die Musik die Schönheit des Tanzes unterstreicht. Musik und Tanz stehen hier in direkter Kommunikation miteinander. Daran schließt sich der *abhinaya*, der Ausdruckstanz, Herzstück eines jeden klassischen Tanzes. Es sind Interpretationen von Gedichten, Legenden oder Göttergeschichten. Der Tänzer nimmt hierbei unterschiedliche Rollen ein, die durch den Tanz, die Mimik und die Gestik dargestellt werden. Mit *mokṣa* wird die Bühnendarbietung beendet. Wie *batu* und *pallavī* handelt es sich hier um einen *pure dance*, jedoch mit soteriologischem Inhalt: die Erlösung, das Einswerden mit dem Göttlichen.⁵⁷

Die den Odissi auszeichnenden anmutigen Bewegungen und im besonderen die Oberkörperbewegungen sind Identifikationsmerkmale, die zu stereotypen Beschreibungen wie sinnlich, grazil, feminin, ästhetisch, spirituell, charmant und von weichen runden Bewegungen gekennzeichnet führten. Immer wieder liegt die Betonung auf der Feminität. Ich möchte hierzu einige Zitate anführen. Die amerikanische Ethnologin und Odissi-Interpreten Frédérique Apffel Marglin schreibt in der Einleitung ihrer *Devadasi*-Studie: “In Odissi I found a blend between soft rounded sensuousness and powerful square strength, a combination which held a profound fascination for me” (MARGLIN 1985: 2). In einer Publikation von Leela Samson und Avinash Pasricha über den klassischen indischen Tanz ist zu lesen: “Odissi hat einen ungewöhnlichen Charme; eine Harmonie der Linien und

⁵⁷ Interview 11: “Mokṣa is salvation, complete surrender to god, one with the Lord, mingles the souls”.

Bewegungen sind ihm eigen. Es ist ein sehr skulptureller Tanzstil” (SAMSON/PASRICHA 1987: 101). Und: “Die Bewegungen des Odissi sind gefühlsbetont, lyrisch” (op.cit.: 109). Die indische Odissi-Tänzerin und Kunsthistorikerin Rekha Tandon beurteilt den Odissi als Lyrismus (Interview 20): “gentle lyricism, the poetic gentleness to the movement and the strong rhythmic structure”. Barbara Čurda, Odissi-Interpreten französisch-österreichischer Herkunft, fasziniert “der grazile Aspekt und die runden Bewegungsformen” (Interview 4). Und der junge indische Tänzer Bantu erzählte von weichen runden Bewegungen, anmutigen Posen und herrlichen Kostümen, die in ihm Begeisterung für den Tanz hervorgerufen haben (Interview 1).

Der vorangestellten Homogenität soll eine Choreographie von der Polyphonie der Odissi-Akteure folgen. Vor Ort eröffnete sich ein Kaleidoskop des Odissi. Da wird von (Stil-)Abweichungen⁵⁸ gesprochen und dem Fehlen eines “central principle” (vgl. Dokument 4), und ich erfahre in einem formlosen Gespräch, so nebenbei, daß “they [Gurus] created their own styles”.⁵⁹ Meine erste subjektive Wahrnehmung im Feld war Verwirrung. Es schien offenbar viele Stile zu existieren, die alle die Bezeichnung Odissi trugen, ja, alle Odissi waren. Ich habe die Tanzform “Odissi” als umstritten wahrgenommen, und mein Feldaufenthalt hat mich zu der Annahme geführt, daß dieser Tanz im Brennpunkt vielfältiger Aushandlungen steht. Darüber hinaus spielt er offensichtlich eine wichtige Rolle im Diskurs der regionalen Identität. Die Vielstimmigkeit der Odissi-Akteure äußert sich in unterschiedlichen Auffassungen über den *abhinaya*, Schrittkombinationen, Körperhaltungen, Bewegungsreper-

⁵⁸ “We find a lot of variations in Odissi dance, costumes and the music that goes with it” (Dokument 37, 2000: 15).

⁵⁹ Feldtagebuchnotiz vom 14.9.2001.

toire, *hastas* (Handgesten), Kostüme, Musik, Choreographien, Motive und Inhalte der Choreographien, über männliche Bühnendarsteller sowie einen *maskulinen* Odissi-Stil.

Anhand der von mir zutage geförderten Materialien werde ich im folgenden von den Odissi-Akteuren Porträts zeichnen. Damit soll ein Einblick in die unterschiedlichen Vorstellungen vom Odissi und seiner Polyfunktionalität gegeben werden. Beim Skizzieren der Porträts haben sich Ansatzpunkte für Interpretationen ergeben, die ich als erwähnenswert erachtet habe und daher in die Skizzierungen einfließen lasse.

Die Polyphonie der Odissi-Akteure will ich mit der Tanzmeisterin Kum Kum Mohanty eröffnen, die unter den Odissi-Akteuren in Bhubaneswar als "Tanzpolitikerin" (Interview 12) gesehen wird. An ihre Stimme schließen sich weitere maßgebliche Persönlichkeiten der bhubaneswarschen Odissi-Szene an: Tanzmeisterin Bidut Kumari Choudhury, Guru Gangadhar Pradhan und Guru Gajendra Panda. Die Odissi-Interpretinnen Ileana Citaristi und Rekha Tandon sind Nicht-Oriya-Stimmen, sie stehen für Innovation und Freiheit in der Stilausübung. Den Schlußakt wird der Altmeister Guru Kelucharan Mohapatra bilden.

2. Dance Master Kum Kum Mohanty

Kum Kum Mohanty ist die Direktorin des *Odissi Research Centre* (ORC) in Bhubaneswar. Das ORC, eine staatliche Institution zur Förderung, Verbreitung und Erlernung des Odissi, wurde 1984, auf Mohantys Initiative hin und mit Unterstützung der Regierung, gegründet. In Mohantys eigener Präsentationsbroschüre wird sie als "dancing bureaucrat" bezeichnet (vgl. Dokument 1). Und in der Tat erlebt man die ehemalige Regierungsbeamtin in ihrer kleinen Schule im Stadtteil Nageswar Tangi, wo sie sich tagsüber in ihrem klimatisierten Büro aufhält, bevor sie sich am Spätnachmittag dem Training zuwendet, als Bürokratin und

Verwalterin. Am ORC erhalten die Studenten und Studentinnen neben der intensiven Ausbildung in der Tanzkunst auch eine Musik- und Literaturlausbildung. Denn Musik, Literatur und Tanz bilden gewissermaßen eine Dreifaltigkeit. Tanzen, das heißt die praktische Ausübung des Odissi, so erfuh ich in einem meiner ersten Gespräche an dieser Schule, bedinge ein Verstehen oder Begreifen der Literatur sowie der Musik (womit die regionale Literatur und Musik gemeint sind).

Mohanty ist Puristin, Perfektionistin, Traditionalistin und, wie man im Englischen sagen würde, “a disciplinarian”. “Purity”, “purity in dance”, “pure beauty”, “aesthetic values”, “stylistic purity” und “stylistic perfection” sind Wörter, die in Mohantys Aussagen immer wiederkehren.⁶⁰ Während eines Odissi-Seminars, das im Dezember 1999 vom *Kala Vikash Kendra* veranstaltet wurde, zitierte sie eine Passage aus dem *Nāṭyaśāstra*, dem führenden Sanskritwerk der indischen Künste, die ich hier wiedergeben möchte: “Dance has emerged not as specific need but it creates beauty. Therefore man loves it and it has been eulogized as auspicious” (Dokument 37, 2000). Und sie fügte erläuternd hinzu (op.cit.: 16):

Pure dance i.e. Nrutṭa is an action, an Art of Dance where the entire body has been used as an instrument to create the action. This is not the one of mundane world. This action has intrinsic aesthetic value. NRUTṬA has movements of ‘ANGA, PRATY-ANGA and UPANGA’.⁶¹ Those follow the principle of symmet-

⁶⁰ Interview 10; vgl. auch MOHANTY 1999.

⁶¹ *Nṛṭṭa* (Oriya-Aussprache /nrutṭa/), das Konzepte sowohl des Sanskrit *nṛṭṭa* wie auch *nṛṭṭa* wiederzugeben scheint (vgl. dazu auch Kapitel 4), wird als eine Kunst beschrieben, mit der Schönheit durch eine bestimmte Anordnung der Körperglieder erzeugt wird. Mit *aṅgās* sind die Körperglieder gemeint, *upāṅgās* sind die kleineren Gliedmaße und *pratyāṅgās* sind die

ry. The essence of dance is perfection in movement which brings the grace. ... Sarangadev in Sangeeta Ratnakar has said that when your limbs move, it does not create Abhinay neither gives any meaning but when it moves in symmetry NRUTTA or pure dance is established. Hence the perfection in body movement and the grace comes after a lot of practice under the supervision of a competent Guru.

Die "stilistische Schönheit und stilistische Perfektion" erfordere ein intensives Training sowie "basic training principles".⁶²

Mohanty empfindet eine hohe Achtung für die Tradition und Kultur Orissas. Die Hingabe, welche der Tanz erfordert, ist für sie selbstredend (vgl. Dokument 34). Der Akt des Tanzens verlange eine hohe mentale Konzentration, und die Tanzbewegungen müssten *embodied* sein (Interview 10). Außerdem betrachtet sie den Tanz als eine Sprache. Sie erklärte, genau wie die Sprache bestehe der Tanz aus Buchstaben, Wörtern, Sätzen und Paragraphen (*loc.cit.*). Weil der Tanz eine Sprache ist, mit dem Sätze gebildet und Erzählungen geschrieben/getanzt werden, benötigt er, gleich einer Sprache, eine Grammatik. Ebendarum geht es Mohanty. Sie will den Odissi standardisieren. In einem Interview mit Shyamhari Chakra erklärte sie: "As a dancer I had encountered many hurdles. There was no system and grammar codified, nor any documentation was done for posterity" (vgl. Dokument 34). Die Kodifizierung, Dokumentation, Notation und Verbreitung des Odissi sind Zielinhalte ihrer Tätigkeit am ORC. Im Jahre 1988 publizierte sie den ersten Band des *Odissi Path Finder*. Die Publikation dieser Tanzgrammatik sei ein "Meilenstein" im Odissi-Tanz. Sie sprach von einer oralen Tradition, die sie in Buchform übertragen habe: "a transition into bookform"

kleinsten Körpergliedmaße (BOSE 2001: 10-13, 32).

⁶² Vgl. MOHANTY 1999: Foreword.

(Interview 10). 1995 wurde der zweite Band des *Odissi Path Finder* herausgegeben. In diesem liest man (MOHANTY 1995: ii):

In the last 40 years old Odissi Classical dance certain single and double hand gesture have been used by the creative Maestros and handed down orally to generations of Odissi dancers. The *Odissi Research Centre* has attempted to identify them and codify in this book with nomenclature.

Sie meinte, die Gurus hätten ihr Wissen oral weitergegeben. Bewegungen und Schritte hätten die Gurus nicht benennen können (loc.cit.). Es habe keinen einheitlichen Odissi-Stil gegeben. Die Gurus besaßen ihren persönlichen, ganz besonderen Odissi-Stil.⁶³

Purabi Patnaik schrieb in einer Besprechung des zweiten Bandes des *Odissi Path Finder* (Dokument 4): “There were too many deviations and no central principle. But every classical form needs a discipline, a base. The Odissi dance Pathfinder attempts to codify this base for Odissi.”

Die von Mohanty publizierten Odissi-Tanzmanuale sind Zeugnisse einer ersten schriftlichen Gegenwartsform des Odissi. In diesen Handbüchern wird ein komplettes Odissi-Repertoire, detailliert, illustrativ und mit schriftlichen Erläuterungen versehen, dargelegt. Diese Nomenklatur verdankt ihre Entstehung arbeitsreichen Seminaren mit Gurus und Tanzmeistern, die auch filmisch dokumentiert worden sind, in denen u.a. auf das *Nāṭyaśāstra* und Tanztraditionen wie dem Gotipua-Tanz rekurriert wurde. Mohanty hat eine Nomenklatur für Odissi erschaffen, die Grundlageninventar eines jeden Odissi-Tänzers und -Ausbilders sein soll. Sie will damit die Stilvielfalt ausgleichen und ein uniformes Trainingskonzept herbeiführen.

⁶³ Vgl. hierzu MOHANTY-HEJMADI 1990: 3-18.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß Mohanty den Odissi als Ausdruck und Gestaltung von Schönheit und Ästhetik betrachtet. In ihrer Leidenschaft für den Tanz schwingt die Idee vom Schaffen einer Struktureinheit des Odissi mit. Mohanty will den Odissi normieren, schriftlich fixieren, und sie will Parameter für Gurus und Lernende schaffen. Hauptausgangspunkt für ihr Werk bildet die ihr eigene Vorstellung von *pure beauty* und Perfektion, die sie in ihrem "Standard-Odissi" verwirklicht sehen will. Weiterhin will sie den Odissi verbreiten und für die Nachwelt erhalten. Dies geschieht auf dem Wege der Ausbildung von Tanzlehrmeisterinnen an ihrer Schule, durch die Gründung von Tanzschulen in ganz Orissa, durch die Aufnahme ausländischer Tanzinteressierter, und durch die Einrichtung eines Archivs. Mit ihrer Betonung auf das Attribut *pure* in Bezug auf den Odissi zeichnet sie sich, so könnte man sagen, als *śāstra*⁶⁴-Vertreterin dieser Tanzform aus.

3. Dance Master Bidut Kumari Choudhury

Bidut Kumari Choudhury ist *Lady Principal* des *Utkal Sangeet Mahavidyalaya*. Dieses College für Musik und Tanz in Bhubaneswar ist dem *Cultural Department* der *Utkal University* in Bhubaneswar angegliedert. Die staatlich-institutionelle Verankerung des Colleges ermöglicht Studierenden den Erwerb eines anerkannten Abschlusses in Musik und Tanz. Die Tatsache, daß am *Mahavidyalaya* anerkannte Abschlüsse erworben werden können, sei ein großer Vorteil, den das College gegenüber den anderen Institutionen für Musik und Tanz in Bhubaneswar besitze, betonte Choudhury mit erhobenem Zeigefinger während unseres Gespräches. Die Schüler und Schülerinnen an ihrem

⁶⁴ Die *śāstra*-Tradition ist mit einer direkten Verbindung zu als heilig empfundenen Sanskrittexten verknüpft.

College erhielten neben der tänzerischen und musikalischen Ausbildung auch Unterricht in fachübergreifenden Bereichen: Wirtschaft, Politik, Geschichte, Englisch, Sanskrit oder Oriya. Choudhury ist darauf bedacht, daß ihre Schüler und Schülerinnen einen Bildungsabschluß erlangen, der ihnen ein weiterführendes Hochschulstudium in Delhi ermöglicht und Berufsaussichten bietet (Interview 2). Ein weiterer Vorzug des *Mahavidyalaya-Colleges*, bedeutete die *Lady Principal*, sei die Konzentration der Odissi-Ausbildung auf *mudrās* (Hand- und Fingergerben) und den *abhinaya* (Ausdruckstanz).⁶⁵

Sie bezeichnete sich als einzige Odissi-Tanzmeisterin in Bhubaneswar, die besonders großen Wert auf die *abhinaya*-Ausbildung im Tanz lege (Interview 2). Daß es sich beim *abhinaya* und den *mudrās* um ein Basisinventar, gar um das Grundlagenrepertoire des Tanzes handele, wird in Choudhurys Publikation, einer kleinen Tanzfibel mit dem Titel *Odissi Dance*, offenbar. Das Lehrbuch richtet sich an Tanzstudierende und will, zusätzlich zur sonst eher praxisorientierten Tanzausbildung, theoretisches Wissen über den Tanz vermitteln, das Choudhury als einen wichtigen Bestandteil der Ausbildung erachtet (Interview 2).

Choudhury legt den Fokus im Odissi auf (i) die *mudrās*, welche Zierde und Schmuck des Tanzes seien und dem Tanz seinen besonderen Charme verleihen⁶⁶, und (ii) auf den *abhinaya*, die

⁶⁵ Wie bereits in Kapitel 1 ausgeführt wurde, bezeichnet *abhinaya* den expressiven Tanz, der auch Tanzpantomime genannt wird. Im *abhinaya* werden poetische oder mythologische Handlungen erzählt. Die Hand- und Fingerbewegungen, *mudrā* und *hasta*, stehen für ein Wort, eine Redewendung oder eine Idee, oder repräsentieren Heldenfiguren. Für weitere detaillierte Ausführungen über *abhinaya* und *mudrā* sei hier auf MICHAELS/BALDISSE-RA 1988: 50-76, PATNAIK 1971 und PURI 1998 verwiesen.

⁶⁶ Vgl. CHOUDHURY 1999: 13.

expressive Seite des Tanzes. Das Repertoire von Ausdrucksge-
sten, Augenstellungen, Gesichtsmimik und Körperhaltungen
diene zum Erzählen von Göttergeschichten und Mythen. Es
diene auch, dazu eine Beziehung zum Publikum herzustellen:

The body gestures in the dance give pleasure to the eyes of the
audience. ... While watching the dance being performed, our
mind and heart is also influenced. ... But dance is not only vi-
sion, it flows in two streams for the purpose of audience as spec-
tacle and audible.⁶⁷

So, this art gives peace to the mind of a dancer as well as prov-
ides pleasure & fascination to others ... the dance which has its
base in gestures is a fine art.⁶⁸

Diese "fine art" betrachtet sie als eine der elementaren Künste
im Götterhimmel, derjenige Ort, an dem schon Indra leiden-
schaftlich tanzte und Śiva seinen Gram mit dem wilden und
zerstörerischen *tāṇḍava*-Tanz Ausdruck gab.⁶⁹

Die Körpergesten deutet Choudhury als eine dem Menschen
primordiale Kommunikationsform. Aus sprachlicher Mangel-
haftigkeit heraus habe der Mensch die Symbolsprache ent-
wickelt, womit Gefühle und Gedanken ausgedrückt werden
konnten. Der *abhinaya*, erklärt sie (CHOUDHURY 1999: 67):⁷⁰

... is the manifestation of the primitive man. The early man did
not have a language nor could he talk, whatever he felt he ex-
pressed it in form of action. ... The word 'Abhi' derives itself
from sky, 'Ni' from minerals, and 'Aach' from every one. All

⁶⁷ Op.cit.: 1-3.

⁶⁸ Op.cit.: 5f.

⁶⁹ Loc.cit.

⁷⁰ Besonders Hervorzuhebendes wurde kursiv wiedergegeben.

these constitute to form the abhinaya together. *It is a flow of dance or drama to the audience.* The rhythm of any animal, bird or man and its thouns [sic] the Gods & Goddesses is enacted in the form of Abhinaya, thereby bringing asoulful [sic] in the hearts of the audience. Forgetting one's self, enacting someone else other than yourself with such engrossement is known as Abhinaya. Abhinaya is ensconced within the life of mankind.

Ihren Erläuterungen nach ist der *abhinaya* (i) eine Form der Kommunikation und soll (ii) eine Wirkung auf das Publikum ausüben. Gemäß ihrer Buchausführung zeichne sich der Tanzkünstler durch die Beherrschung des *abhinaya* aus. In der Interpretation eines poetischen Gedichts, Liedes oder einer Göttergeschichte, die in überzeugender Darstellung und mit "authentisch" wirkendem Ausdruck von Gefühlen hervorgebracht werden sollen, wollen Empfindungen, emotionale Stimmungen und Gefühlshaltungen beim Zuschauer ausgelöst werden.

Die Akzentuierung auf den *abhinaya*, der in allen klassischen indischen Tanzformen mehr oder weniger stark entwickelt wurde, deutet auf ein bedeutsames Element für das Tanzereignis hin: das Publikum. Dieses Element, das auch in Ritualen signifikant ist, wird in der Tanzforschung, Theaterethnologie und Ritualforschung vielfach debattiert. Es wird dabei das Phänomen der *Emergenz* diskutiert.⁷¹ Der Tanz erzeugt beim Zuschauer Stim-

⁷¹ Das Phänomen der *Emergenz*, das durch eine Interaktion von Darsteller und Zuschauer entsteht, wird in neueren sozialanthropologischen Studien über die Formen der Performanz erörtert. Bei SCHIEFFELIN 1998: 194-207 wird von einer Wirklichkeitstransformation gesprochen. Der Autor weist auf eine realitätsschaffende Seite der Performanz hin; die *andere* geschaffene Realität wird durch die Interaktion von Darsteller und Publikum — d.h. die Zuschauer sind ebenfalls Akteure — lebendig. Aufschlußreich zu diesem Thema ist Schieffelins Ethnographie und Analyse der Gisaro Zeremonie bei den Kaluli in New Guinea SCHIEFFELIN 1976. Vgl. auch REIN 1998:

mungen und Emotionen, erinnert, und gestaltet unter Mitwirkung der Zuschauer eine “emergente Realität”.⁷²

Der Aspekt der *Emergenz* ist auch bei den Ausführungen von MARGLIN 1990 über das Tanzritual der früheren Tempeltänzerinnen (Devadasis) zu finden. Ihrer auf ethnographischem Material beruhenden Analyse zufolge erregt oder stimuliert die Tänzerin mit ihrem Tanz beim (gläubigen) Zuschauer, der zum Mitwirkenden des Ereignisses wird, ein ihm innewohnendes, bekanntes Gefühl, *śṛīṅāra rasa* (“erotic emotion”), dem Marglin die Begriffsbezeichnung “body-emotion-thought” gibt. Auch andere zeitgenössische Tänzer betonen den emergenten Aspekt des Tanzes,⁷³ so beispielsweise die indische Kathak-Tanzmeisterin Rohini Bhate (Zitat aus DASSEL 2002): “Dance does not signify mere pleasure — nor is it just a fascinating physical activity. It awakens the soul and arouses a sense of elation — rarely experienced otherwise.”

Indem Choudhury die expressive Seite des Tanzes unterstreicht, womit das Phänomen der *Emergenz* in den Vordergrund der Tanzkunst tritt, spricht sie die frühere Funktion des Tanzes an: das Tanzritual in den Tempeln und die Vereinigung mit der Götterwelt. Sie steht somit für die Fortführung der Devadasi-Tradition im ursprünglichen rituellen Sinne.

217-219.

⁷² Vgl. KÖPPING 2002: 18.

⁷³ Vgl. hierzu Hejmadi in Dokument 37, 2000: 23: “There is an organic reaction between the audience and the artist. The best artists are those who can transmit the emotion to them. ... Their attainment has reached such a level that they can contact with everyone in the audience. That is perfection and should be the ultimate aim.”

4. Guru Gangadhar Pradhan

“Dancing with dreams”, “Guru with a dream” und “Gotipua with a mission” lauten Überschriften von Artikeln, die über Guru Gangadhar Pradhan in den letzten Jahren verfaßt wurden (vgl. Dokumente 13, 14 und 16).

Pradhan gründete 1978 auf einer Landfläche von drei Acres, inmitten von Kasuarinenhainen und Cashewbäumen, ein Tanzzentrum mit Freilichtbühnen, das er *Konark Natya Mandap* (Konarak Tanzhalle) taufte. Das *Konark Natya Mandap* liegt unweit des weltberühmten Sonnentempels (12. Jhdt.) in Konarak; dessen Schmuck sind die erotischen Skulpturen und Figuren von Tänzerinnen an den Tempelaußenwänden.

Pradhans Traum besteht darin, sein Tanzzentrum in Konarak als einen international renommierten Ort der Kunstausbübung und einen Ort der Spiritualität zu etablieren (Interview 14). Sein Lebensziel (*mission*) “strives to embrace everybody under the sun to build a worldwide cultural family”, zitierte ihn Sugyan Choudhury (Dokument 14). Den Grundstein hierfür legte Pradhan im Jahr 1986, als er in Zusammenarbeit mit dem *Eastern Zonal Cultural Centre*⁷⁴ das *Konark Dance and Music Festival* gründete, das sich zu einer feststehenden jährlichen Veranstaltung entwickeln sollte, wo renommierte Künstler aus ganz Indien ihre Kunst darbieten (vgl. Dokumente 22 und 23).

Das *Konark Natya Mandap* als internationale Begegnungs-

⁷⁴ *The Eastern Zonal Cultural Centre* ist eines von sieben Kulturzentren, die von der indischen Regierung ins Leben gerufen wurden zur Erhaltung, Förderung, Dokumentation, Verbreitung und Unterstützung von Indiens vielfältigem kulturellen Erbe. Die Gründung der Zentren geschah unter dem Gesichtspunkt einer kulturellen Integration aller indischen Bundesstaaten, die politischer Bestandteil der Konstruktion für eine nationale Identität war. Vgl. Dokument 22.

und Austauschstätte für Künstler? Pradhan ist zwar an einem internationalen künstlerischen Austausch interessiert, aber noch mehr interessiert ist er an der Verbreitung der Oriya-Kultur und Oriya-Traditionen. Seine Idee oder sein Traum, um mit Pradhans Worten zu sprechen, begegnet uns als kulturelles Konzept zur Verbreitung, Erhaltung und Förderung der Oriya-Kultur auf nationaler wie auch auf internationaler Ebene (Dokument 21). “Art Culture” ist für Pradhan synonym mit “Oriya Culture” (Interview 14). Neben seiner Funktion als Leiter der Tanzschulen in Bhubaneswar und Konarak zählt er zum Direktorenkreis der *Chitrlekha Dance Academy* in Kanada und ist Mitbegründer von verschiedenen Odissi-Schulen in Indien, Holland und den USA (Dokumente 22 und 23).

In einem Zeitungsartikel von Sugyan Choudhury wurde der Guru als “a stickler for preserving traditions” (Dokument 14) bezeichnet, und während unseres Gespräches nannte er sich stolz “a tradition lover” (Interview 14). Sein Engagement für die Kontinuität der Oriya-Traditionen ist groß. Laut seinen Berichten toure er mit seinem Ensemble von Dorf zu Dorf, gebe Vorstellungen, suche nach Talenten, denen er Ausbildung und ein Zuhause in seinem Ashram biete, ohne ein Entgelt zu fordern, und werbe für den Odissi und den Gotipua-Tanz (loc.cit. und Dokument 13). Pradhan etablierte in seinem Ashram in Konarak eine Gotipua-Schule nach dem traditionellen *gurukulaparamparā*-System: Die Knaben leben im Ashram, werden von ihrem Guru erzogen, erhalten eine Schulbildung und werden im Tanz ausgebildet. Mit Vollendung des vierzehnten Lebensjahres erfolgt eine weitere Ausbildung im Odissi, um später, als Gurus — traditionsgemäß — den Tanz zu unterrichten und somit die Tradition fortzusetzen.⁷⁵

⁷⁵ Interview 14. Vgl. Dokument 13; HANNA 1998: 217.

Pradhans ausgeprägtes Traditionsbewußtsein äußert sich auch in seiner Auffassung vom Odissi. Während unserer holperigen Autofahrt nach Konarak sagte Pradhan: “Odissi is a refinement of Gotipua, Devadasi and folk dance” (Interview 14). Alle drei genannten Tanzformen, die Pradhan im Odissi vereint sieht und die er in seinen Tanzchoreographien einbauen möchte, sind eng mit der Geschichte Orissas verknüpft. Der Odissi erscheint hier als ästhetisierte Form früherer Tanztraditionen und volkstümlicher regionaler Tänze. Pradhan ergänzte seine Ausführung mit einem evolutionistischen Gedanken (loc.cit.): “First tribal and folk and then Odissi”.

Pradhan möchte Orissa, und damit seine Person, in der ganzen Welt bekannt machen. Dies soll durch die Verbreitung des Tanzes geschehen und durch die Auferweckung der Sonnentempel-Tradition in Konarak, “so that Odissi reaches all parts of the world” (vgl. Dokument 21). Eine erfolgreiche Choreographie dieses kreativen Gurus steht beispielhaft für diese Idee: “Konarak Jagran. Sun temple come into light, the awakening of the statues of Konarak temple”. Pradhans Arbeit und Engagement wird von einer devotionalen Haltung begleitet, ohne die seiner Meinung nach die Kunst nicht auszuführen sei (Dokument 11).

Er weist auf die tribale und volkstümliche Komponente des Tanzes hin, die sozusagen, seinem evolutionistischen Gedanken folgend, Basis-Elemente des Tanzes bilden. Mit seiner Idee von der Auflebung der Konarak-Tradition soll an die glorreiche Geschichte der Region erinnert und die kulturelle Identität der Region gefördert werden.

5. Guru Gajendra Panda

“Der Odissi ist ein tribaler Tanz. Denn Orissa, das ist der Herr Jagannātha. Und der Jagannātha-Kult, das ist ein tribaler Kult”. Diese Aussagen aus Interview 12 bildeten den Auftakt meines

Gespräches mit Guru Gajendra Panda, der eigene Tanzschulen in Bhubaneswar und Berhampur, Südorissa, leitet. Panda schildert ein komplexes Odissi-Gebilde, das auf drei Grundpfeilern beruht: tribale Kultur, *śāstra*-Tradition und *bhakti*.

Den Aussagen Pandas folgend, könnte man sagen, daß der Odissi sowohl ein tribaler als auch ein klassischer Tanz ist. "Classical", erläuterte Panda, "means *śāstra* and *paramparā*". Er entwickelte eine Choreographie, die den Titel "Interfacing" trägt. Der während der Vorstellung im Auditorium *Rabindra Mandap* in Bhubaneswar entstandene Videofilm wird mir bei unserem Gespräch zur Hervorhebung dessen, was Panda wichtig ist und woran er arbeitet, vorgespielt. Der Ausdruck *interfacing*, den ich mit "Wechselbeziehung" und "Berührungspunkte" übersetzen möchte, veranschaulicht Pandas Gedanken der Verflechtung der tribalen Tänze und Volkstänze mit dem klassischen Odissi: eine Verflechtung, die sich in den Tanzschritten und -haltungen äußere.

Die verbindenden Elemente demonstrierte Panda noch einmal verdeutlichend live während unseres Gespräches in seinem Wohnraum. Seine Stilvorstellungen vom Odissi seien *rough* und *traditional*, betonte er mehrmals. Das grobe Leinen würde er dem feinen Zwirn vorziehen, pointierte er. Panda will die tribalen Elemente, die dem Odissi eigen seien, stärker hervorheben, und des weiteren will er tribale Elemente in den Odissi integrieren.

Die im Odissi enthaltenen tribalen Elemente machen den Tanz, aus Pandas Perspektive betrachtet, zu einem tribalen Tanz, der somit ein Kulturgut der Region darstellt und auch eine Repräsentationsform der regionalen Gottheit Jagannātha ist. Und mit der Abstimmung von Tanzhaltungen, -bewegungen und -schritten auf sanskritische Texte wird der Odissi zu einem klassischen Tanz. Er unternahme Exkursionen zu tribalen Bevölkerungsgruppen in Orissa. Dort schaue er sich Tänze an und

kopiere Tanzschritte und -bewegungen, die er später in den Odissi übertragen bzw. einführen möchte, soweit dies mit den *śāstra*-Schriften zusammenpaßt. Darüber hinaus arbeitet Panda daran, Odissi-Bewegungen dem schnelleren Rhythmus, die den tribalen Tänzen und Volkstänzen eigen sind, anzupassen. Die Oriya-Kultur sei eine so reichhaltige Kultur, und noch längst sei nicht alles ausgeschöpft worden.

Die *bhakti*-Religiosität äußert sich bei Panda im Akt des Tanzes. Der Tanz sei *bhakti* und Gott Kṛṣṇa, bekräftigte er. Demzufolge könnte der Tanz eine Form der Götterverehrung bedeuten. Und für Panda drückt die Tanzperformanz eine liebevolle Hingabe an die regionale Gottheit Jagannātha und an Kṛṣṇa aus. Kṛṣṇa soll sich, laut Aussage Pandas, in den Dichter Jayadeva inkarniert haben, als dieser im 12. Jahrhundert das lyrische Gedicht *Gītagovinda* schrieb, das reichhaltigen Stoff für Tanzchoreographien des Odissi liefert. So ist auch eine Choreographie Pandas Kṛṣṇa gewidmet. Er hat sie "Kṛṣṇa Love Reintended" genannt (vgl. Dokument 3). Sein größtes und wichtigste Tanz-Projekt aber, an dem er arbeitet, widmet er Jagannātha: "Lord Jagannātha and Odissi Dance". Panda betonte, er habe alles, was er zum Leben benötige, von Gott Jagannātha. Und sein Leben habe er zu hundert Prozent dem Tanz gewidmet.

Bei Panda ist der Tanz eine Form der *bhakti*-Religiosität. In seinen Aussagen spiegelt sich die Kultur Orissas wieder: der Jagannātha-Kult, in dem sich die Verbindung des Hinduismus mit den Stammeskulturen Orissas manifestiert. Verweise auf die tribalen Tänze finden sich wiederholt in diesen Aussagen. Pandas Bühnenrepertoire beinhaltet immer auch die Darbietung eines regionalen Volkstanzes. Der Einfluß der Stammeskulturen auf die *hinduistische* Kunstform Odissi wird im besonderen betont. Man stößt bei Panda auf das Phänomen der Hinduisierung eines (vielleicht) ursprünglich tribalen Tanzes. Das heißt, daß durch

Abstimmung tribaler Elemente auf Sanskrittexte die Tanzform hinduisiert und somit auch erhoben wurde. Man begegnet aber auch einem Phänomen, das KULKE 1979: 18 als “Tribalisierung” des Hinduismus bezeichnete. Damit wird hervorgehoben, daß im Prozeß der Hinduisierung tribaler Bevölkerungsgruppen in Orissa ebenso eine Beeinflussung des Hinduismus durch Elemente der Stammeskulturen stattgefunden hat.⁷⁶ Panda “tribalisiert” die hinduistische Kunstform, indem er tribale Elemente einfließen läßt. Nach seinem Verständnis sind der Tanz und die Tanzaktivität etwas Göttliches und immer eine Form religiöser Ausübung.

6. Dance Master Ileana Citaristi

Es führen staubige Straßen von der “New Capital” Bhubaneswar zur “Old Town”, dem religiösen Zentrum von Bhubaneswar. Die Häuser stehen dicht an dicht, die Straßen sind eng und verwinkelt, Fußgänger, Radfahrer, Ochsenkarren, Fahrrad- und Motorrikshas, Mopeds, Autos und Kühe drängen in der sengenden Hitze, sich teils mit auditiven Mitteln Platz verschaffend, vorwärts. Inmitten dieses kunsthistorischen Zentrums der Stadt, wo ca. 500 Tempel über Orissas religiöse Zeitepochen Zeugnis ablegen, hat die Odissi-Tänzerin italienischer Herkunft, Ileana Citaristi, einen Ort der Stille am heiligen Bindu-Sagar-See gefunden. Hier gründete sie 1995 ihre Schule *Art Vision* (vgl. Dokument 8). Das breite Kursangebot der Institution richtet sich sowohl an die heimische Bevölkerung als auch an Tanzinteressierte außerhalb Orissas und Indiens. Die Unterrichtsschwerpunkte liegen auf der Erlernung des Odissi und des Chhau-Tanzes⁷⁷. Darüber hinaus ist die *Art Vision*-Schule eine Begeg-

⁷⁶ Vgl. SCHNEPEL 1997: 76f.

⁷⁷ Chhau (*chhāi*) bezeichnet eine Tanz-Kampfkunst aus der Region Mayurbhanj in Orissa. Vgl. VATSYAYAN 1980: 75-82, und Abbildung 14. Dieser

nungsstätte für Künstler und angehende Künstler unterschiedlichster Disziplinen während des jährlich stattfindenden *Festival of Films on Performing and Visual Arts*.

Ich solle ihr erst kürzlich veröffentlichtes Buch über Kelucharan Mohapatra lesen, sagte sie mir kurzangebunden am Telefon, in dem ich *alles* Wissenswerte über den Odissi-Tanz, seine Geschichte und Wiederbelebung, erführe. Schließlich fand sie doch einen freien Termin für ein kurzes Gespräch mit mir in ihrem toskanisch wirkenden Zuhause. Citaristi kam über den indischen Tanz Kathakali zum Odissi. Aus einem sechsmonatigen Aufenthalt zur Erlernung des Tanzes wurden sechs Jahre, daran hat sich ein permanenter Aufenthalt in Orissa nahtlos angeschlossen. Sie erzählte: “I was satisfied from physical discipline, intellectually of the philosophy work and my Guru Kelucharan Mohapatra. So everything came together. Nothing else was existing any more” (Interview 3). Sie sei von Kelucharan Mohapatra und vom Odissi so gefangen und fasziniert gewesen, daß nichts anderes mehr möglich gewesen sei, als mit dem Odissi weiterzumachen, berichtete sie.

Ihr Buch *The Making of a Guru* (CITARISTI 2001) ist eine Hommage an ihren Lehrmeister, an sein Leben und schöpferisches Wirken, das bis heute noch kein Ende gefunden hat. Und es ist zugleich die Geschichte vom Odissi, vom Werden des Odissi. Dieses lebendige Werk ist ebenso Dokumentation wie ergebene Anerkennung über einen herausragenden Aspekt des kulturellen Lebens Orissas. *The Making of a Guru* ist gleichsam “The Making of Odissi” und somit eine erste neuere, geschichtliche Darstellung des Tanzes.

Citaristis Verständnis vom Odissi ist kongruent mit Kelucha-

Tanz ist auch im benachbarten Jharkhand und Westbengalen heimisch; die bengalische Schreibweise ist *chau*.

ran Mohapatras Stil. Die Odissi-Tänzerin genießt innerhalb der Odissi-Tanzgemeinde und bei der Bevölkerung in Bhubaneswar Respekt und Anerkennung. Eine meiner Informantinnen erzählte, Ileana Citaristi sei sehr indisch, sogar indischer als sie selbst, und es sei erstaunlich, was sie als Frau in Orissa aufgebaut habe. Citaristi zählt zum engeren Kreis der führenden Odissi-Gurus bzw. Tanzmeisterinnen in Bhubaneswar. Sie veröffentlicht Artikel im Journal des *Kala Vikash Kendra*, und als im Dezember 1999 am *Kala Vikash Kendra* ein Seminar ausgerichtet wurde, in dem man über eine Einheitsform des Odissi diskutierte, zählte Citaristi zum Kreis der Teilnehmer neben Kum Kum Mohanty, Dharendra Nath Patnaik, Guru Gangadhar Pradhan u.a.

Mit ihrer Kunstbeherrschung und ihrer Tanzschule hat sie sich in Orissa etabliert und einen Namen gemacht. Für eine weitere persönliche Entfaltung sowie Erfolg blickt die Künstlerin jedoch nach Bombay. Sie sucht nach einem Ort, Rahmen und Publikum, um ihre Kreativität und ihr experimentelles Arbeiten entfalten zu können. Sie erhielt in den letzten Jahren Auszeichnungen für ihre tanzkünstlerischen Produktionen und für die Choreographie zum bengalischen Film *Yugānta*. Es sind Produktionen mit innovativen Themeninterpretationen in Odissi- und Chhau-Choreographien: “Sūrya Devatā” (Sonnenpositionen; Aufgang, Höchststand, Untergang, Nachtsonne), “Images of Change” (eine Inspiration nach der chinesischen Yin-Yang-Philosophie), eine Interpretation des griechischen Mythos “Echo and Narcissus”, und “Māyā Darpaṇ” (Interpretation des *māyā*-Konzepts nach den *Upaniṣad*-Schriften) (vgl. Dokument 7).

Sie bedeutete, daß “my purpose is to be a performing artist and to choreograph compositions” (Interview 3). Citaristi verfolgt das Ziel, für anspruchsvolle Filmproduktionen in “Bollywood”, der größten Filmindustrie weltweit, zu choreographieren. Die aktuelle Situation des Odissi in Bhubaneswar nimmt sie als eine

Phase der Stagnation wahr; dem Tanz fehle es an Homogenität; die Tanzakademien, die Examen abnehmen, differieren in Stil, Musiksystem und Anforderungen an Examinanden; den Schülern und Schülerinnen fehle es an Ehrgeiz und Willen; nach der Heirat hörten die Mädchen mit dem Tanzen auf. Der fehlende Rahmen für Innovation und Kreativität hat dazu geführt, daß die Künstlerin heute in eine andere Richtung blickt. Keine der Odissi-Schulen in Orissa habe bislang talentierte und herausragende Tänzer hervorgebracht, brachte sie betrübt und unzufrieden hervor.⁷⁸

Citaristi ist eine ergebene Schülerin Mohapatras und Vertreterin seines in den letzten fünfzig Jahren entwickelten Odissi-Stils. Ihre kurze Selbstdarstellung, die ich nachstehend aus ihrer Homepage (Dokument 38) zitieren möchte, und die oben angeführten Aussagen zeugen von einer Religionsform, die in Indien weit verbreitet ist und MICHAELS 1998: 39 als “Guruismus” bezeichnet:

I was in search of a land where I could express in a total and unrestricted way those inner questions of the soul that could not find satisfaction in any of the solutions offered by the present patterns of living of this western civilization. After completing my doctorate in philosophy and having worked for some years in both traditional and experimental theatre in my own country, Italy, I followed the callings of ancestral and inexplicable paths and reached this land of Orissa. Here, completely dedicated to the sacred art of Indian dance at the feet of my guru Kelucharan Mohapatra, I am able to give shape to the inner striving of the soul and overcome the anxiety of human existence.

Der Guruismus äußert sich in der Verehrung einer charismatischen Person, dem *guru* (Meister). Gerade die Ausbildung in

⁷⁸ Interview 2. Vgl. auch Dokument 37, 2000: 36: “Odissi dance is now at a Zenith but has problems to stay at that position.”

den indischen Kunstgattungen ist stark von einer Form des Guruismus geprägt. Der Guru hatte früher auch oftmals eine elterliche Funktion übernommen.⁷⁹

Citaristi zählt zu den innovativen Tanzkünstlern. Sie experimentiert mit Kostümen, Themen, Raum, Medien, Musik und Bewegungsformen.⁸⁰ Ihre Kreativität basiert auf einem regionalen Kulturgut, dem Odissi-Tanz, jedoch überschreitet sie in ihren schöpferischen Choreographien den regionalen Rahmen und kann dadurch Publikum und Erfolg nur außerhalb Orissas finden. Die Ausgestaltung einer "personalen Identität"⁸¹, die mit dem Zusammentreffen mit Mohapatra und der Aneignung eines ihr fremden Kulturgutes, den Odissi, ihren Anfang nahm, stand und steht im Vordergrund ihrer künstlerischen Aktivität. So steht *The Making of a Guru*, das auch "The Making of Odissi" heißen könnte, ebenfalls für "The Making of Citaristi".

Citaristis Biografie betrachte ich als beispielhaft für einen aktuellen theoretischen Diskurs über Identität, der auf dem Symposium "Tanz — Politik — Identität" im Jahr 2000 (= KAROSS/WELZIN 2001a) geführt wurde. Im Brennpunkt dieses Diskurses steht das Spannungsverhältnis von personaler und kollektiver Identität in der Tanzkunst. Dabei geht es um das Finden und Wahren einer eigenen künstlerischen Identität, um das Verständnis des Zusammenhangs von Körper, Bewegung und Identität, und es geht um die Interaktion mit der sozialen Umwelt. Daneben steht Citaristi für einen Orient-Okzident-Dialog im Tanz sowie für den kulturellen Fremdeinfluß, den sie auf die Tanz-

⁷⁹ Interview 12. Zu diesem Thema schreibt Rosemary Jeanes Antez (Dokument 37, 2000: 54): "Dance Gurus too are often viewed as surrogate parents since they give birth to the dancer in each of their students."

⁸⁰ Vgl. Dokument 38 (Event-Ankündigung): "Dance with the camera".

⁸¹ Ein Begriff, den ich von KAROSS/WELZIN 2001b übernommen habe.

form ausübt.⁸²

7. Odissi-Interpretin Rekha Tandon

Dance is spiritual. It celebrates the individual person. It is a celebration of the self. (Rekha Tandon in Interview 20)

São Paulo, Brasilien 1992. Die Odissi-Gruppe *Madhavi Mudgal Company* aus Neu-Delhi gastiert in Brasiliens Wirtschaftsmetropole, unter ihnen Rekha Tandon. Ein schwer zu beschreibendes mystisches Erlebnis sollte zu einer Wende in der tänzerischen Laufbahn der jungen, talentierten Odissi-Tänzerin führen. Während eines Bühnenauftritts verspürte Tandon eine außergewöhnlich starke Energie, die vom Publikum auf sie, die Darstellerin, übertragen wurde und sie, ihren eigenen Angaben zufolge, in ein "Astral"-Stadium versetzte: "All of a sudden I have seen myself floating on the ceiling and my body moving. I functioned like a vortex. I felt like an empty conduit, pipe-like; I felt like being used" (Interview 20).

Tandons Erlebnis an jenem Abend in São Paulo könnte, auch im Sinne der Tänzerin selbst, als Folge eines Kommunikationsaktes zwischen Publikum und Darstellerin gedeutet werden. Denn die spirituelle Interaktion mit dem Publikum ist nach Tandon von großer Bedeutsamkeit für ihre Bühnendarbietungen.⁸³ Sie

⁸² Vgl. hierzu Ausführungen von GASTON 1998. Vor dem Hintergrund des blühenden Interesses am indischen Tanz in und außerhalb Indiens untersucht die Autorin die gegenseitige Beeinflussung von Ost- und West-Interpreten, die zu Innovationen in Stil und Choreographie führen. Diese Beeinflussung wecke unter anderem bei den Künstlern ein Bedürfnis artistischen Experimentierens sowie das Anliegen der Künstler, die Tanzkunst einem breiteren Publikum zugänglich machen zu können.

⁸³ Vgl. hierzu auch die Ausführung über Bidut Kumari Choudhury und das Phänomen der Emergenz.

erklärt, sie tanze nicht *für* das Publikum, sondern sie tanze *mit* ihm, genauer gesagt, mit der Energie des Publikums. Sie spiele und tanze mit dieser Energie, gar mit allem, was sie aufnehmen könne, sogar mit dem Ort der Darbietung, den sie noch publikumleer vor jedem Bühnenauftritt aufsucht, um mit ihm zu kommunizieren und “to sanctify the space” (Interview 20).

Die spirituelle Erfahrung in Brasilien führte zu einer Entscheidung, die ihre Tanzmeisterin mit Erstaunen aufnahm: Tandon hat die Tanztruppe und ihre Tanzmeisterin verlassen. Sie hat sich vom Guruismus abgewendet. Sie habe nicht mehr mit der Truppe arbeiten und den Odissi in der Form praktizieren können, wie sie ihn in den vergangenen Jahren seit Beginn des Erlernens ausübte. Die Truppe und die *traditionelle* Odissi-Form hätten auf einmal klaustrophobische Züge für sie angenommen. Sie habe sich eingesperrt gefühlt. Ihre Entscheidung führte sie zum *Laban Centre for Movement and Dance* in London. Dort gab sie Workshops und entwickelt seitdem ihren eigenen Odissi. Tandon will das Bewegungsvokabular, genauer gesagt, die Körpersprache im Odissi erweitern, sie fordert mehr Freiheit in choreographischen Arrangements, und sie will ein breites Publikum ansprechen.

Tandons Tanzlaufbahn begann mit der Erlernung der klassischen indischen Tänze Bharatanatyam, Kathak und Manipuri (*manipuri*). 1978 kam sie zum Odissi und blieb bei dieser Tanzform.⁸⁴ “The gentle lyricism and the strong rhythmic structure” hätten bei ihr Faszination für den Tanz hervorgerufen.⁸⁵ Es kam zu einer immer intensiveren Beschäftigung mit dieser Tanzform, seiner Geschichte und religiösen Entwicklung. Nach einem er-

⁸⁴ Abbildungen 15 und 16 auf beigefügter CD.

⁸⁵ Loc.cit.

folgreich abgeschlossenen B.A.-Studium in Architektur nahm sie an einem "Master Programme" in Kunstgeschichte teil und schrieb ihre Abschlußarbeit über "The History of Religion in Orissa". Sie lebt heute in Bhubaneswar, Delhi und London, ist Tanzforscherin am *Laban Centre for Movement and Dance* und arbeitet an ihrer Dissertation "Classicism on the Threshold of Modernity: Expanding the Physical Parameters of Odissi Dance for Contemporary Audiences", die in Assoziation mit der von ihr 1997 gegründeten Organisation *Dance Routes* steht.

Dance Routes strebt nach neuen Richtungen in der Choreographie der traditionellen indischen Tanzformen und will Bewußtsein schaffen für den Nutzen von Tanz in Bezug auf die allgemeine Bildung und im Bereich der Therapie.⁸⁶ Des weiteren will *Dance Routes* mit innovativen Tanzfilmproduktionen und Bühnenkreationen das Publikum zum Nachdenken über die Bedeutung von Spiritualität in der gegenwärtigen Zeit herausfordern.⁸⁷ Beispielhaft steht hierfür ihre Bühnendarbietung in Neu-Delhi vom 19./20. März 1999. Jede einzelne der fünf Sequenzen, die eine Odissi-Darbietung beinhaltet, variierte sie mit eigenen kreativen Arrangements und erweiterte die traditionelle Darbietung um zwei außergewöhnliche Sequenzen: die Kreationen "Gitanjali" und "Caryatid Rests".

In "Gitanjali"⁸⁸ wird auf die Musik verzichtet. Die Tänzerin interpretiert ausgewählte in Englisch vorgetragene Gedichte Tagores, die im letzten Akt mit Naturklängen (Vogelstimmen,

⁸⁶ Eine Idee, die der Vision von Rabindranath Tagore ganz ähnlich ist. Vgl. hierzu BOSE 2001: 99-115.

⁸⁷ Vgl. Dokumente 31 und 32.

⁸⁸ Titel eines bengalischen Gedichtbandes von Rabindranath Tagore, für dessen vom Dichter selbst angefertigter englischer Übertragung ihm der Nobelpreis für Literatur verliehen wurde.

Donnergrollen) und der Pakhawaj-Trommel untermalt werden. Das Odissi-Repertoire wurde durch die Nutzung des Raumes (*body in space*) erweitert.

“Caryatid Rests”, eine Filmproduktion, wurde im Anschluß an die Abschlußsequenz der traditionellen Odissi-Bühnendarbietung, *mokṣa*, vorgeführt. Die Intention war, in diesem Film den Geist eines alten unbewohnten herrschaftlichen Gebäudes in London durch die Tänzerin im traditionellen Odissi-Kostüm zu repräsentieren. Die Tänzerin bewegt sich — ohne Elemente des *abhinaya* zu verwenden — in leeren Räumen. Der Film zeigt Bilder plötzlicher Materialisierung und Verschwindens der Tänzerin, sich bewegende Schatten, einen ruhig daliegenden moosigen Teich und ein sich die Pfoten leckendes Kätzchen. Es sind Bilder, die Stille und zugleich eine ruhige Form von Lebenskraft ausstrahlen. Die Choreographie wurde mit Musik vom Piano, der Oboe und dem Synthesizer begleitet. Tandon wollte den spirituellen Aspekt des Tanzes hervorheben. Durch das Medium Film und unter der Verwendung eines dem Odissi fremden Musik-Genres sollte die Kontinuität einer traditionellen Tanzform in einer anderen Zeit und an einem anderen Ort aufgezeigt werden.

Tandons Studium am *Laban Centre* in London, das sie retrospektiv als “self study programme” bezeichnet, beeinflusste ihre tänzerische Tätigkeit in bezug auf Kreativität und Forschungsrichtung im Tanz. Sie reflektierte über die Odissi-Tradition insgesamt und über die Art und Weise der Tanzvermittlung sowie der im Odissi vorherrschenden Choreographien. Das Studium der Tanzstrukturlehre⁸⁹ führte sie zu der Erkenntnis, daß der

⁸⁹ Tandon verwendet den Begriff *choreology* und rekurriert wahrscheinlich auf Rudolph Benesh, der in den vierziger Jahren des letzten Jahrhunderts diesen Begriff prägte. Es handelt sich dabei um eine Disziplin, die sich mit Strukturen im Tanz, in Bewegungen und Rhythmus beschäftigt, die “Gram-

Odissi in seinen Bewegungseinheiten, Bewegungssegmenten, in Choreographie und in der den Tanz begleitenden Musik limitiert ist. Sie will den Tanz modernisieren, ohne sich dabei von der Tradition abwenden zu müssen. Sie sucht nach Freiheit (“freedom and freethinking”) in der Tradition. So ist sie eine traditionelle wie auch individuelle Darstellerin. Es geht ihr um die Balance zwischen Tradition und Moderne (vgl. Dokument 35).

An ihrer tänzerischen Arbeit und im Tanzunterricht sind ihr spirituelle Disziplin und die Körperbewegung wichtig. Die Spiritualität, so Tandons Ansicht, sei dem Odissi inhärent (Interview 20). In den Bewegungsformen des Odissi erkennt sie eine enge Verbindung zum Yoga,⁹⁰ genauer dem *hathayoga* — den sie seit mehr als zehn Jahren praktiziert —, eine Form körperlicher Aktivität, mit welcher ein Zusammenbringen, mit Tandons Worten gesprochen, von “body awareness” und “psychic awareness” erreicht werden will. So dient Tandon der Odissi als Medium zur Aktivierung spiritueller Energie: “The combined body and mental awareness is to activate the seven *cakras*” (Interview 20). Darüber hinaus bettet sie den Tanz in die Tradition

matiken” und Regeln aufstellt. Dieses Bewegungsnotationssystem dient als Handwerkszeug für Bewegungsanalyse und Rhythmus, als Grundlage für die Tanzvermittlung und zur Erstellung von Vorlageskripten für choreographische Produktionen. Die Disziplin habe ich, Tandons Ausführungen und eigenen Recherchen zufolge, als “Tanzstrukturlehre” verstanden.

⁹⁰ *Yoga*, insbesondere in der Nachfolge der in Patañjalis *Yogasūtra* aus der ersten Hälfte des 1. Jahrhunderts zuerst zusammengefaßten Systematisierung, bezeichnet eine psychisch-physische Technik, die das “Ziel der Befreiung durch Erkenntnis der Einheit in Zweiheit, der Gleichheit von Geist und Materie und der Verschiedenheit von Seele und Materie durch die Identifikation der Individualseele mit Unsterblichkeit” (MICHAELS 1998: 295) verfolgt. Zur für den Kontext relevanten Vertiefung der einschlägigen Philosophie und Methoden sei hier auf ELIADE 1988 verwiesen.

des Tantrismus.⁹¹ Sie spricht von geometrischen Diagrammen, den *yantras*,⁹² die sich mit der darstellerischen Ausdrucksform Tanz beschreiben lassen.

Tandon unterscheidet sich von vielen Akteuren in Orissa insofern, als sie aus einem anderen indischen Bundesstaat kommt, ein Tanzstudium in Europa absolvierte und somit westliches Wissen und Denken in ihre Kunstausbübung integriert. Zudem verbindet sie die Tanzkunst mit philosophisch-religiösen Lehren der Sanskrittradition, und sie läßt sich nicht auf den Oriya-Identitäts-Diskurs ein, der in Orissa unter den Akteuren vorherrscht. Wiederholt habe ich erfahren, daß sich die charismatische Tänzerin über diesen Diskurs ärgert. Tandon strebt nach expressiver individueller Freiheit im Odissi. Sie definiert den Tanz als eine religiöse Aktivität, die immer auch mit einem spirituellen Ereignis verbunden sei (Interview 20). Es geht hier nicht mehr allein um Darstellung und Ausdruck eines gesamtindischen Kulturgutes als vielmehr um *self-expression* im und durch den Tanz, also um die Selbstentfaltung, ja, den Ausdruck der eigenen Persönlichkeit und darüber hinaus um das Erreichen eines transzendenten Seinszustandes.

In diesem Zusammenhang möchte ich abschließend die durch

⁹¹ Der Tantrismus wird von MICHAELS 1998: 39 als eine Form des Spirituallismus mit einer Erlösungslehre dargestellt, deren Ziel die eigene, individuelle Befreiung ist. Allerdings ist, noch mehr als beim Yoga, die vor allem durch gelehrte literarische Traditionen beeinflusste Charakterisierung insofern problematisch, als es sich primär um *körperliche* Traditionen handelt, deren literarischer theoretischer Überbau höchstwahrscheinlich sekundär ist; vgl. DAS, R.P. 2003: 164-166.

⁹² Ein *yantra* oder auch *mandala* ist ein sakrales Diagramm, das eine Gottheit oder göttliche Kräfte repräsentiert und auch Mittel der Invokation von Gottheiten sein kann. Vgl. MICHAELS 1998: 78 und 253; KERSENBOOM 1995: 198.

das bereits behandelte Phänomen der Emergenz, also die durch Publikum und Darsteller entstandene Wirkkraft, hervorgerufene mystische Erfahrung der Tänzerin, die sie während der Tanz-Präsentation in Brasilien erlebt hat, wieder aufgreifen. Tandons Aussage "I felt like being used" bringt mich zu dem Begriff der *passiones*, den LIENHARDT 1961 in die Ethnologie einführte, KRAMER 1987 weiterentwickelte und den u.a. SCHNEPEL 2000 bei seiner Interpretation des Danda Nata (Dando Nato) (*danda nāta*, gemäß Schnepel "Tanz der Strafe") in Südorissa angewandt hat.

Ausgehend von der Vorstellung existenter nicht-menschlicher Wesen, übernatürlicher Kräfte und außermenschlicher Mächte, die die *passiones* auslösen und mit denen der Mensch in Kommunikation steht, die vom Menschen Besitz ergreifen, auf ihn einwirken und auch in ihn eindringen können, hat der Begriff einen heuristischen Wert für das Verstehen der Phänomene von Besessenheit, Trance, Magie und Schamanismus. In diesen außergewöhnlichen Situationen ist der Mensch kein autonomes, aktiv handelndes Wesen, sondern wird als Medium der Gestaltung oder Handlungen dieser außermenschlichen Mächte verstanden.⁹³ Im Falle Tandons ist es, so die Ansicht der Tänzerin selbst, zu einer Übernahme ihres Körpers durch eine spirituelle Energie gekommen, die sie in einen Seinszustand versetzte, der als Befreiung (im Sinne von Körper-Befreiung), Ekstase oder Losgelöstheit von Raum und Zeit definiert werden könnte: "I have seen myself floating on the ceiling and my body moving. I functioned like a vortex".

Tandon steht exemplarisch für ein Spannungsverhältnis von Tradition und Moderne. Ihre Forderung nach künstlerischer Kreativität und Innovation im Odissi ist nicht nur ein Zeichen von

⁹³ Vgl. hierzu auch REIN 2000.

Selbstentfaltung, sie will damit auch den Tanz und somit die Tradition über Zeit- und Geographiegrenzen hinaus fortleben lassen. Die Tänzerin steht exemplarisch für das von FOSTER 1997 formulierte Argument, daß eine Kommunikation von Ideen und Emotionen erst durch eine Interaktion von Körper(wissen) und dem Selbst entstehen könne.⁹⁴

8. Guru Kelucharan Mohapatra

He dances on stage as if possessed by a divine spirit which acts through him; never repeating himself, always recreating with total involvement. For his disciples he is like god. ... Kelucharan receives all these demonstrations of love with grace and offers everything to his beloved Lord Jagannath; on stage, as in life, devotion fills his gestures and radiates from him (CITARISTI 2000: 180f.)

Kelucharan Mohapatra ist der erste Personennamenname, dem diejenigen begegnen, die sich mit einer Untersuchung der indischen Tanzform Odissi befassen wollen.⁹⁵ Er gilt gemeinhin als einer der führenden Erneuerer des Odissi-Tanzstils (SAMSON/PASRICHA 1987: 110; MICHAELS/BALDISSERA 1988: 150), wird als “the leading Guru of Odissi” (BOSE: 2001: 66) und als “the highest Guru in Odissi dance” (PATNAIK: 1990: 134) beschrieben. Manchmal begegnet man ihm in Texten als “the father architect of Odissi” (Dokument 39), oder als der Odissi-Legende (MOHANTY-HEJMADI 1990: 13). Er habe einen Stil und eine Traditionslinie kreiert, die heute für den Tanz maßgebend sei (Interview 20). MOHANTY-HEJMADI 1990: 13 schreibt: “Guru Kelucharan Mohapatra has choreographed the largest number of items in Odissi and has considerably enriched its repertoire”.

⁹⁴ Vgl. Kapitel 5.

⁹⁵ Abbildungen 17, 18 und 19 auf beigelegter CD.

Darüber hinaus sind Institutionen unter seiner aktiven Mitwirkung aufgebaut worden: das *Kala Vikash Kendra* in Cuttack sowie das *Odissi Research Centre* in Bhubaneswar.

Viele der heutigen Gurus und “Dance Masters”, so die Bezeichnung der Tanzlehrmeisterinnen, sowie Odissi-Interpreten und -Interpretinnen regionaler, nationaler als auch transnationaler Herkunft waren einst Schüler Mohapatras, so etwa, um nur einige Namen zu nennen: Guru Gangadhar Pradhan, Kum Kum Mohanty, Sanjukta Panigrahi, Madhavi Mudgal, Bidut Kumari Choudhury, Ileana Citaristi. Einige seiner Schüler haben internationale Berühmtheit erlangt, viele haben eigene Schulen gegründet — auch im Ausland —, an denen der von Mohapatra kreierte Odissi-Stil bereits an die vierte und fünfte Tänzergeneration weitergegeben wird.

Den virtuosen, “gottähnlichen” Lehrmeister und Haupt-Odissi-Begründer, der 2004 verstarb, möchte ich in einer “Choreographie der Begegnungen” vorstellen. Denn Mohapatra bin ich oft begegnet: in Essais über den Odissi, in Büchern über den klassischen indischen Tanz, auf Odissi-Internet-Webseiten, bei Gesprächen mit Odissi-Akteuren und Nicht-Odissi-Akteuren, in seiner Buchbiografie von Citaristi, auf Plakaten in einer typischen Odissi-Pose, bei einer Tanzaufführung in Cuttack und in seiner Schule *Srjan*. Doch sollte es nicht zu einem Interview kommen.

Begegnung 1: Die Biographie

Citaristis Mohapatra-Biographie *The Making of a Guru* beginnt mit der Einleitung: “The story of his [Mohapatras] artistic experience touches all the salient aspects of the cultural life of Orissa in the last 60 years, and is the story of the growth of Odissi and its recognition as a classical dance form” (CITARISTI 2001: 13). Die Biographie liest sich wie eine einzigartige Erfolgsstory: Der

Sohn einer *citrakāra*-Familie (Malerkaste) aus Raghurajpur bei Puri ist fasziniert von Theater, Mythen, Malerei, Rhythmus und dem Klang der Khol-Trommel (sein Vater war ein Khol-Spieler). Er schleicht sich mit fünf Jahren morgens heimlich ins dörfliche *ākharā*⁹⁶, um den damals als vulgär und unsittlich erachteten Gotipua-Tanz zu erlernen, wird aufgrund seines künstlerischen Talentes, aber auch wegen der mißlichen Finanzlage der Familie mit neun Jahren in die Obhut des Schauspielers und Musikers Guru Mohansundar Dev Goswami und seiner bekannten und angesehenen Ras-Lila-Theatertruppe⁹⁷ in Puri gegeben. Dort wird ihm eine breite künstlerische Ausbildung zuteil: Dramaturgie, Tanz, Gesang, Choreographie, Make-up, Bühnengestaltung, das Spielen der Mardala-Trommel. Goswamis Erziehung und Choreographie-Kreationen waren von *bhakti*-Elementen und Kṛṣṇa-Mythologien durchdrungen. *Bhakti* sollte ebenso zum Leitmotiv Mohapatras künstlerischer Tätigkeit wie seiner Lebensführung werden.

Im Detail wird im weiteren Verlauf der Biographie der künstlerische Werdegang dieses “einfachen” und “bescheidenen” Mannes beschrieben, der von glücklichen Zufällen, starkem Willen, hohem Anspruch an sich selbst, großer Lernbereitschaft, dem Streben nach Perfektion sowie der Liebe und Freude zur Kunst bestimmt war. Die Entstehung der choreographischen Kreationen wird in ihren Einzelheiten geschildert, sowie das Zusammentreffen und -arbeiten mit den damals wichtigen Persönlichkeiten der Kunstszene, der Kulturpolitik wie auch den Oriya-Intellektuellen.

⁹⁶ Öffentlicher Ort des körperlichen Bewegungstrainings von Knaben und Männern.

⁹⁷ *Rās-līlā* bezeichnet ein Theaterspiel, das von amourösen Spielen des Gottes Kṛṣṇa mit den Milchmädchen von Vrindavan handelt.

Nach Verlassen der Ras-Lila-Truppe verdiente Mohapatra seinen Lebensunterhalt mit Arbeiten auf Betel-Plantagen und dem Rollen von Bidis⁹⁸, bevor er durch ein glückliches Zusammentreffen mit dem Leiter eines Theaterstückes zum *Annapurna Theatre* in Cuttack kam. Pankaj Charan Das⁹⁹ unterrichtete ihn im Tanz, und durch den Kontakt mit Dayal Sharana aus Andhra Pradesh kam der große Durchbruch. Er wurde mit den Techniken des berühmt gewordenen (und bereits oben in Kapitel 2 erwähnten) bengalischen Tänzers Uday Shankar vertraut gemacht, die ihm das Tor zur tänzerischen Kreativität öffneten. “Dayal Sharana showed me the way” (zitiert nach CITARISTI 2001: 75).

Mit der Eröffnung des *Kala Vikash Kendra* in Cuttack begann eine intensive Zeit des Unterrichtens, Choreographierens, der Gestaltung von Kostümen und Schmuckaccessoires — ja, es wurde der Grundstein für das, was heute den Odissi auszeichnet, gelegt. “I will make every effort to show these fellows what this ‘Odissi’ is” (op.cit.: 91) äußerte Mohapatra, als er einmal von einem Tänzer aus Kalkutta gefragt wurde, was denn der Odissi eigentlich sei. Dies war sein Ziel, an dem er strebsam arbeitete. 1958 konnte der erste große Erfolg verbucht werden: Während eines “All India Dance Seminars” in New Delhi wurde der Tanz offiziell als “Odissi” anerkannt und in die Kategorie der klassischen indischen Tänze eingereiht. Von da an war Mohapatra gefragt, und die Popularität des Tanzes nahm rasant zu. Zwischen Workshops in Delhi, Bombay und Kalkutta gab er Privatstunden in Cuttack und Bhubaneswar; es kam zu Filmproduktionen, er reiste als einer von Indiens “cultural ambassa-

⁹⁸ Preiswerte kleine Zigaretten, die aus einem Tabakblatt gerollt werden (anglisierte Schreibweise).

⁹⁹ Pankaj Charan Das kommt aus der Tradition der Mahari-Tänzerinnen und des Gotipua-Tanzes. Vgl. MOHANTY-HEJMADI 1990.

dors” ins Ausland und komponierte unaufhörlich. Seine Schaffensperiode erreichte in den achtziger Jahren einen Höhepunkt, und er kehrte auf die Bühne zurück.

1984 eröffnete seine Schülerin Kum Kum Mohanty das *Odissi Research Centre* in Bhubaneswar. Die Institution hat sich von Beginn an der Kodifizierung und Dokumentation des Odissi verschrieben, eine Idee, für die sich Mohapatra begeisterte und für deren Entwicklung er seine aktive Mitarbeit zusagte. Unstimmigkeiten über eine Themeninterpretation führten nach zehnjähriger Zusammenarbeit zur Trennung. Gemeinsam mit seinem Sohn Ratikanta und der Unterstützung einiger Schüler und Schülerinnen aus Bombay wurde die Schule *Srjan* gegründet. Mit fast achtzig Jahren entwarf er fast bis zuletzt Choreographien und war auf Tanzbühnen zu erleben. Wiederholt ist in der Biographie davon zu lesen, daß er seine Inspirationen aus dem täglichen Leben, dem Gotipua- und Mahari-Tanz, dem Chhau-Tanz und den regionalen Volkstänzen entnahm. “It is essential to learn continually from the external world” (zitiert nach CITA-RISTI 2001: 94).

Begegnung 2: Stimmen über Mohapatra

Die Odissi-Interpretin Čurda äußerte: “Mohapatra kann ganz großen internationalen Erfolg feiern. Er ist eine Berühmtheit im In- und Ausland” (Interview 4).

Soubarnambuja (Lolly) Mishra, eine junge Tanzinteressierte aus Bhubaneswar, findet Mohapatra in seinem Tanz sehr charismatisch und ausdrucksvoll (Interview 8).

Mishras Großmutter erzählte lebhaft von der Zeit, als ihre Töchter den Odissi von Guruji Kelucharan, wie sie den Meister liebevoll nannte, erlernten. Er sei damals ein junger Mann gewesen, der ins Haus der Familie kam, um den Tanz zu unterrichten. Heute sei Guruji ein großer und berühmter Tänzer. Als er damals

ins Haus kam, habe er sich tief vor ihren Füßen verneigt, heute sei es umgekehrt (persönliches Gespräch im Oktober 2001).

Kshirod Prasad Mohanty erzählte schwärmerisch von Zeiten, zu denen bis spät in die Nacht und gar ganze Nächte hindurch am *Kala Vikash Kendra* komponiert, choreographiert und analysiert wurde, als Mohapatra noch dabei war. Mohapatra sei Triebkraft und Kapital für den Odissi gewesen. Sein Name stehe synonym für den Tanz Odissi (Interview 9).

Guru Gangadhar Pradhan erzählte preisend, daß er die Feinheiten des Odissi von Mohapatra, seinem Guru, gelernt habe. “I follow complete[ly] Kelucharan Mohapatra’s style and him in person.” Er erachtet Mohapatra neben der Tänzerin Sanjukta Panigrahi (Mohapatras Schülerin) als Hauptverantwortlichen für die nationale und internationale Verbreitung des Odissi (Interview 14).

Für die Odissi-Interpretin Sujata (Mohapatras Schwiegertochter) ist der Odissi gleichbedeutend mit Mohapatra. Er sei ein “creator”. Die Debütanten müßten die “Mohapatra-Bedeutung” der Bewegungen verinnerlichen: “the embodiment of Mohapatra”. Dann erst würde der Tanz *pure* werden, erklärte sie (Interview 18).

Es gibt aber auch kritische Stimmen. Eine angesehene Oriya-Vokalistin kritisierte Mohapatras Darbietung, die zur Zeit meines Aufenthaltes in Cuttack geboten wurde. Mohapatra habe Stilbruch begangen, denn er habe nicht zu Odissi-Musik getanzt und hatte keine Live-Musiker. Es seien unterschiedliche Episoden aus unterschiedlichen Hindu-Epen präsentiert worden, ganz zusammenhangslos. Sie berichtete, Mohapatra komme aus ärmlichen Verhältnissen und könne nur eine fünfjährige Schulbildung vorweisen. Sie sagte des weiteren, für die Oriya-Bevölkerung sei der Meister zu teuer. Sein Tanzensemble bestehe aus Frauen reicher Familien, Frauen der *upper class*, die aus Bom-

bay, Kalkutta und Delhi kämen. Mohapatra lebe vom Tanz (persönlich geführtes Gespräch nach einer Odissi-Darbietung).

Guru Gajendra Panda beurteilt Mohapatra zwar als “moving Guru”, der seine Präsentationen auf die Kultur des jeweiligen indischen Bundesstaates abstimme. Mohapatras Odissi-Stil wertet er aber als extrem feminin, zu weich, äußerst stilisiert, zu “international” und zu “commercialised” (Interview 12).

Begegnung 3: Feldtagebucheintragungen

“The Sixth Annual Day Celebration” der *Gunjan Dance Academy* in Cuttack (Feldtagebuch vom 20.10.2001):

Das Auditorium *Shaheed Bhawan* in Cuttack wirkt schäbig. Im Saal ist es heiß, schwül, stickig. Die *Gunjan Dance Academy* veranstaltet anlässlich ihres sechsten Jubiläumstages eine Odissi-Performance. Wir treten ein, L., S. mit ihren Schwestern und ich. Unter den ehrenvollen Gästen, die in der ersten Reihe vor der Bühne Platz genommen haben, begrüßen wir Kelucharan Mohapatra. Er wirkt klein und schwächig, sein Blick ist in die Ferne gerichtet. Mir scheint, er ist gar nicht hier, im Saal. Er lächelt mich an, wie die anderen auch, aber ich habe das Gefühl, er nimmt mich nicht wahr und sieht mich auch nicht. In den Eröffnungsreden der Veranstaltung fallen immer wieder die Begriffe “Love”, “Devotion”, “Bhakti”, und es wird von der Vereinigung mit dem Göttlichen gesprochen in bezug auf den Odissi. Nira Das, Odissi-Tänzerin, ehemalige Schülerin von Kelucharan Mohapatra und Gründerin der *Gunjan Dance Academy*, spricht feierlich von Mohapatra als “Creator of Odissi Dance” und “a living legend”. Ihre Rede ist eine Hommage an Mohapatra, den großen, den weltberühmten, **den** Odissi-Interpreten per se. Dann kommt Mohapatra selbst ans Mikrofon. L. übersetzt: 500 Schüler aus ganz Indien habe er im Odissi unterrichtet. Der Odissi sei Ausdruck von Respekt und Ehrerbietung vor Lord Jagannātha, “dance is to please and for Lord Jagannath’s pleasure”.

Nach einigen Darbietungen von SchülerInnen der Cuttack'schen Odissi-Schule kommt Mohapatra selbst auf die Bühne. Plötzlich erschien er mir nicht mehr klein und schwächlich. Nein, jetzt war er richtig groß und von einer unglaublichen Aura umgeben. Da war eine Art Fluidum. Dort oben auf der Bühne, da spricht er, antwortet und erzählt. Er kommuniziert mit dem Tanz und durch den Tanz.

Besuch der Tanzschule *Srjan* in Bhubaneswar (Feldtagebuch vom 30.10.2001):

Nachdem mir zweimal, trotz vorheriger telefonischer Anmeldung, der Termin mit Kelucharan Mohapatra kurzfristig abgesagt wurde, wagte ich einen weiteren Versuch. Ohne Voranmeldung fuhr ich zu Mohapatras Tanzschule *Srjan*. Und ich sollte Glück haben. Das Anwesen liegt still da. Ich höre Musik. Die Eingangstüren stehen weit offen. Links vom Eingang säumen abgestreifte Slippers und Sandalen den Türbereich, und durch ein Fenster konnte ich eine Tänzerin erkennen. Vor ihr sitzt, unterhalb des Fensters und mit dem Rücken zur Wand, Mohapatra und filmt. Die Tänzerin sieht mich und fordert mich mit einem Nicken auf einzutreten. Ich grüße in der landestypischen *namaskāra* Geste. Mohapatra sitzt, nur mit einem *dhotī* bekleidet, auf einer Art Futon in Yoga-Position. Rechts von ihm stehen ein Taperecorder und eine Halogenleuchte, vor sich hat er ein Stativ mit Videokamera. Der Tanzsaal ist gekalkt, der Fußboden betoniert, in einer Ecke ist ein kleiner Jagannātha-Altar aufgebaut. Mohapatra grüßt mich, doch, wie beim letzten Mal in Cuttack, habe ich das Gefühl, daß er mich nicht wirklich wahrnimmt. Er ist gerade mit einer Komposition beschäftigt, zu Hindi-Musik (habe ich später erfahren), die blechern aus dem Taperecorder schallt. An diesem Vormittag durfte ich eine Kompositionskreation des Altmeisters zu einem Hindisong miterleben. Mohapatra wirkt jung und dynamisch. Die junge Frau, so stellte sich heraus, ist Mohapatras Schwiegertochter, Sujata. Ihr Tanz ist graziös und lieblich. Den Liedtext, ein Krickelkrakel in

einem Kalenderbuch, gehen beide Künstler Strophe für Strophe gemeinsam durch, singen den Text und schlagen den Takt. Mohapatra imaginiert Hand- und Armbewegungen, die er an seine Schülerin überträgt. Beide stimmen sich über die endgültige ästhetische Form ab, dann Probe und Aufnahme. Zwischendurch gibt es immer wieder ein Kommen und Gehen von Schülerinnen, die der Reihe nach vor Mohapatra auf den Boden fallen, seine Füße berühren, sich sodann vor ihm verneigen, bevor sie sich wieder erheben. Ab und an zieht Mohapatra eine kleine Tasche hervor, die in Reichweite neben ihm liegt, in welcher sich seine Betelutensilien befinden. Diese sind: in einem feuchten Tuch eingewickelte grüne Blätter (Betelblätter), ein Döschen mit butterigem Inhalt, Tabak. Er nimmt eines der feuchten Blätter heraus, bestreicht dieses mit der weichen butterigen Substanz, streut Samen und Körner darüber und wickelt das Blatt in Tütchenform. Jede einzelne Handlung geschieht auf eine meditative Weise. Dabei hört er nicht auf zu komponieren, das kann man an seinen Augen und an seinem sich wiegenden Kopf erkennen.

So saß ich auf einem Plastikstuhl neben Mohapatra für vielleicht zwei Stunden, wir redeten nichts. Auch die kommenden und gehenden Mädchen setzten sich still zu Boden, standen still auf und redeten nichts. Der Meister war unnahbar, ich hatte unwillkürlich erheblichen Respekt vor diesem Mann. Die Situation für ein Gespräch wollte sich nicht ergeben. Meine Wahrnehmung war, daß sich Mohapatra in einer anderen Sphäre befand. Er weilte in einer Welt der Musik und des Tanzes und befand sich im Prozeß der Übertragung imaginierten Stimmungen und Bewegungen — durch Musik und Lied hervorgerufen — in die visuelle Ausdrucksform Tanz. Nach der Komposition verließ ich still den Tanzsaal, verabschiedete mich auf die landestypische Weise bei Mohapatra, und hatte noch eine zehnminütige Gelegenheit, mit Sujata zu sprechen. Dann wurde sie auch schon wieder vom Meister gerufen. Weitere Kompositionen seien noch fertig zu stellen, denn am nächsten Tag sei in der Frühe Abreise angesagt. Da war sie dann auch schon wieder weg. Und ich kehrte in mein Hotel zurück.

Abschließend läßt sich folgendes sagen: Das, was Mohapatras Leben bestimmte, war seine devotionale Haltung gegenüber der Gottheit Jagannātha und das Tanzen. Mohapatra war die Quelle, Mittel und Kapital für diejenigen, die Kulturpolitik betrieben. Er stellte sozusagen in einem Bourdieu'schen Sinne ein regionales Kulturkapital dar.¹⁰⁰ Oriya-Intellektuelle, Künstler von außerhalb Orissas und führende Persönlichkeiten in kulturellen Komitees der Regierung haben das Potential seines Talentes, seines Engagements, seiner Kreativität, kurzum seiner "Vokation" zum Tanz erkannt und vorteilhaft für die Kulturpolitik zu nutzen gewußt.

Es war die Zeit kurz nach der Unabhängigkeit Indiens; die aufgekommene Kulturbewegung wurde von dem Diskurs der "Identität" geleitet. Dem *neuen* Indien ging es um eine *neue* Selbstdarstellung; so kam es, daß alte Traditionen in allen indischen Bundesstaaten ausgegraben und rekonstruiert wurden, was eine Blüte in Musik, Tanz, Literatur, Theater und Kunst zur Folge hatte. Es war ein pan-indisches Phänomen, und nach Auswertung meines Materials komme ich zu der Behauptung, daß zu dieser Zeit der Diskurs der regionalen Identität im Schatten des Diskurses der nationalen Identität lag.

Dies könnte eine Erklärung für Mohapatras Abwesenheit an Seminaren (z.B. Dezember 1999 am *Kala Vikash Kendra*) sein, in denen es um das Finden einer Übereinstimmung für eine standardisierte Form des Odissi geht. "Guru Kelucharan Mohapatra was conspicuously absent and missed", heißt es in einer kurzen Berichterstattung von Tandon (Dokument 35). Denn Mohapatras Auffassung über Regeln im Odissi lautet: "The limits are not dictated by the style but by your aesthetic sense; there is an

¹⁰⁰ Zu weiteren Ausführungen zum Begriff des kulturellen Kapitals vgl. BOURDIEU 1983.

inner harmony which is common to the movement composed, the underlying music and the context of the meaning to be expressed. If this harmony is not achieved you will instinctively know that something is wrong and you will continue the search for it until that harmony is achieved and when it is realized you will instinctively know” (zitiert nach CITARISTI 2001: 157). Das Erlangen der Harmonie oder die Herstellung des Gleichgewichts gelten als religiös-philosophische Aspekte des Hinduismus, beispielsweise mit Śivas Darstellung als Naṭarāja verdeutlicht.

Schließlich, wie Mohapatras Biographie zu entnehmen ist, ist sein Stil eine Melange, und er hat nichts festgeschrieben, weil sonst die Freiheit in der Kreativität verloren ginge. Mohapatra ging es schlicht um den Tanz, der hier als eine Religiositätsform der viṣṇuitischen *bhakti*-Tradition erscheint.

9. “Tradition” und “Moderne”

Die Skizzierungen einzelner Tänzer und Tänzerinnen haben gezeigt, daß der Odissi eine lebendige, immer im Wandel stehende und der Aushandlung unterworfenene Kunst ist, die von den verschiedenen Akteuren zu unterschiedlichen Zwecken instrumentalisiert werden kann.

Es gibt zwar eine Reihe von ähnlichen oder gemeinsamen Aussagen. So wird von einer Internalisierung (*embodiment*) von Bewegungen, Musik und Choreographiethemen gesprochen als Voraussetzung für die “perfekte” Tanzbeherrschung. Die Aussage, der Tanz sei eine Tradition, ist wiederholt in Gesprächen mit den Akteuren gefallen. Und alle Akteure betonen, daß der Tanz Hingabe (zum Tanz und zur Tradition) und das Streben nach Perfektion erfordere. Und dafür benötige man Disziplin und Zeit.

Der allgemeine Eindruck der Akteure über die Resonanz des Odissi in der Bevölkerung zeichnet allerdings das Bild von einer jüngeren Generation, vornehmlich aus urbanen Gebieten, die

keine Zeit mehr hat und *fun* haben möchte. Der Tanz will schnell erlernt sein, man will innerhalb kürzester Zeit auf der Bühne stehen. Und auch die ausländischen Tanzinteressierten möchten innerhalb kürzester Zeit ein sogenanntes *item* gelehrt bekommen und tanzen können. Der Bildungsabschluß geht vor. Und der moderne Tanz (eine Mischung aus Rap, Discotanz, Rockmusik, Breakdance, Aerobic) habe mit Pauken und Trompeten Einzug gehalten, und seine Popularität schreite unaufhaltsam voran.¹⁰¹ Dieses Gefühl einer Bedrohung durch die “Moderne” wird besonders deutlich in einem Zeitungsartikel mit der Überschrift “Modern Dance Edges out Odissi in Orissa” (Dokument 27). Allen Akteuren geht es um die Bewahrung, die Fortführung und Erhaltung der Tradition.

Die Tradition, die als eng mit der Region Orissa verknüpft gesehen wird, soll gleichsam vor dem Untergang gerettet werden. Dies geschieht auf unterschiedliche Weise, d.h. die Akteure haben unterschiedliche Vorstellungen darüber, wie die Erhaltung und Kontinuität geschehen soll. Diese Tatsache hat Kontroversen hervorgerufen. Denn die Frage, die sich hier stellt, lautet, was eigentlich ist der Odissi oder die Odissi-Tradition? Hier zeigen die Porträts, daß es unterschiedliche Vorstellungen über den Odissi bzw. die Odissi-Tradition gibt und auch darüber, wie man die Tradition bewahren oder vielleicht auch modifizieren könnte, müßte und sollte.

Die Auswertung meines Materials und das Verfassen der vorangehenden Porträts könnten zu einer Kategorisierung der Positionen in “Traditionalisten” und “Modernisten” führen. Was verstehe ich unter diesen Begriffbezeichnungen? Und was unterscheidet die beiden Gruppen voneinander? Beide Gruppen rekurrieren auf die Kunstform “Odissi”, die mit dem Begriff

¹⁰¹ Vgl. Dokument 27 und Dokument 37.

“Tradition” verknüpft wird. Die “Traditionalisten” vertreten eine Ansicht, die man konservativ und teilweise sehr orthodox nennen könnte, während die “Modernisten” (nicht als Abwendung von der Tradition zu verstehen) die Grenzen der Tradition ausreizen und für neue, d.h. moderne Ideen offen sind.

Zur Veranschaulichung sollen abschließend die einzelnen Positionen in der vorgenommenen Einteilung noch einmal hervorgehoben werden

Die “Traditionalisten”

Zu den “Traditionalisten” zähle ich Kum Kum Mohanty, Bidut Kumari Choudhury, Guru Gangadhar Pradhan und Guru Gajendra Panda. Sie heben kulturelle und religiöse Elemente der Region ganz besonders hervor. Und sie erkennen die Sanskrittexte (*Nāṭyaśāstra* und *Abhinayadarpaṇa*) mehr oder weniger stark als maßgebend für die Tanzform an.

Guru Gangadhar Pradhan, der *tradition lover* und *dreamer* der Odissi-Tanzszene, sieht die Tradition in enger Verknüpfung mit der Oriya-Kultur. Und diese umfaßt vergangene Traditionen der Region, tribale und volkstümliche Tanzformen. Seine Schüler und Schülerinnen sucht er, wie es früher bei den Wandertheatern der Fall war, in ländlichen Gebieten. Er betreibt viel Werbung für sich und sein Traumprojekt: die Auferstehung der vergangenen Konarak-Tradition und die Etablierung seines Konarak-Ashrams als internationales Kulturzentrum. Es soll ein Forum für Kunst und Spiritualität sein; des weiteren soll Orissa der Stern am weltweiten Himmel der Künste werden. Für die Popularisierung seiner Projekte ist er stets auf der Suche nach Patronage und Mäzenen.

Guru Gajendra Panda kommt aus dem traditionellen *guruparamparā*-System. Seine Lebenshaltung kommt einer religiösen Form des Dienens an der Gottheit Jagannātha gleich. Seine Auf-

gabe im Tanz sieht er in der Vermittlung und Verbreitung des Odissi durch das Hervorbringen guter Schüler. Sein Traditionsverständnis bezieht sich stark auf den Jagannātha-Kult. Die angestrebte Bewahrung der Odissi-Tradition ist zugleich die Erhaltung des Jagannātha-Kultes. Er greift zudem in seinem Tanz auf ursprüngliche Elemente der Region zurück. So werden in seinem Odissi die tribalen und volkstümlichen Elemente, die auch im Jagannātha-Kult vorhanden sind, hervorgehoben. Er erachtet Modifikationen des Stils als zulässig, solange es sich um die Integration tribaler und volkstümlicher Tanzschritte sowie Rhythmen handelt, und solange es um die Schaffung eines maskulin erscheinenden Stils geht. Wie Pradhan ist auch er stets auf der Suche nach Patronage und Bühnenauftritten.

Bidut Kumari Choudhury sieht als Traditionalistin den Odissi in der ursprünglich rituellen Tradition der Devadasis. Ihr Fokus liegt auf dem *abhinaya*, das einen primordialen Charakter und Wirkkraft auf das Publikum besitze.

Kum Kum Mohanty könnte als Hardliner unter den Traditionalisten betrachtet werden. Sie will Grundsatzregeln schaffen, dem Tanz eine Grammatik geben. Sie fordert die Festschreibung der Tanztradition. Ihr Traditionsbild setzt sich zusammen aus einer vor fünfzig Jahren entwickelten Tanzform (die von Mohapatra geschaffene), den Sanskritschriften sowie alten Oriya-Schriften. Dem werden ihre eigenen Vorstellungen von *beauty*, Ästhetik und Perfektion hinzugefügt. Die Choreographien und Musik sind regional gebunden: Oriya-Gedichte und Poesie sowie Oriya-Musikkompositionen gemäß der *sāstra*-Tradition. Gemäß dieser Tradition soll der Tanz Schönheit erzeugen. Die Schönheit der Musik und der Poesie soll visuell hervorgehoben werden. Und dies wiederum bedeutet die Hervorhebung der Schönheit Orissas.

Die “Modernisten”

Ileana Citaristi zeichnet sich durch experimentelles Choreographieren und die Weiterentwicklung des Bewegungsrepertoires im Odissi aus. Sie schöpft ihre Kreationen und Kreativität aus dem Mohapatra-Stil und seinen Choreographien sowie aus einer weiteren Traditionsform der Region, dem Chhau-Tanz. In beiden Stilen werden die Möglichkeiten für moderne Interpretationen ausgereizt. Abstrakte metaphysische und philosophische Themen sowie westliche Mythen finden Platz in ihren innovativen Choreographien. Den Körper macht sie zu ihrer Sprache, den Tanz zum Sprechakt. Sie steht beispielhaft für das Spannungsverhältnis von personaler und kollektiver Identität.

Für Rekha Tandon ist der Tanz eine Lebensphilosophie und Form des Spiritualismus. Neben der Tanzform Odissi recurriert sie auf weitere indische Traditionen: Tantrismus und Yoga. Diese sieht sie im Odissi vereint. Die intellektuelle Künstlerin betrachte ich als gegenwärtig in der Transition vom “klassischen” Odissi zum “modernen” (zeitgenössischen) Odissi stehend. Die traditionelle Odissi-Form (auf Mohapatra zurückgehend) soll eine Ausdehnung erfahren, um auch ein modernes und westliches Publikum anzusprechen. Tandon experimentiert in ihren innovativen Choreographien mit westlicher Musik, interpretiert auch englische Texte, verändert Musikkompositionen und unterläßt zuweilen auch das Tragen der Fußglöckchen während einer Bühnendarbietung. Sie will mit dem Odissi Spiritualität erfahrbar machen und seine Bedeutung für die allgemeine Bildung und im Bereich der Therapie vermitteln. Darüber hinaus will sie zeigen, daß der Odissi weder orts- noch zeitgebunden ist; er könne über die Grenzen Orissas und Indiens hinaus, ja, überall existieren. Der zeitgenössische Anspruch der Tänzerin, so könnte man sagen, verleiht der Tradition eine gewisse Lebendigkeit und Fortdauer.

Von allen vorgestellten Odissi-Persönlichkeiten ist zu beobachten, daß Kum Kum Mohanty in der Odissi-Gemeinde Bhubaneswars eine Kontroverse auslöst. Neidvoll wird ihre Live-Musikgruppe (es sollen die besten Musiker sein) zur Kenntnis genommen, die sich keine andere Institution leisten kann. Es wird erzählt, daß in ihren Tanzmanualen Termini für Odissi-Posen *erfunden* worden seien. Ohne praktische Anleitung würden diese ORC-Publikationen niemanden nützen. Die Fibeln seien ein reines ORC-Produkt, denn nicht alle maßgeblichen Gurus hätten an der Entstehung und Entwicklung mitgewirkt. Zudem bestünde keine Kooperation mit anderen Odissi-Schulen und Institutionen. Pradhan habe sie den Rang abgelaufen, als sie vor einigen Jahren mit Unterstützung der Regierung ein jährlich stattfindendes “Konarak Musik- und Tanzfestival” in Konarak begründete, direkt am Sonnentempel. Sie sei keine Lehrmeisterin, es fehle ihr an pädagogischen Fähigkeiten, meinte Choudhury. Mohanty mache Tanzpolitik, sie habe die Fäden in der Hand, ihr Ensemble könne bei großen und wichtigen Festivals auftreten. Sie sei *tough*, gleichsam ein Mann, äußerte Panda.

Des weiteren ist zu beobachten, daß eine Persönlichkeit außerhalb der Kategorisierung von “Traditionalisten” und “Modernisten” steht: Kelucharan Mohapatra. Er ist nicht einzuordnen, weil *er* die Tradition war; er war eine *living tradition* oder, um im Vokabular des Tanzes zu sprechen, eine *dancing tradition*. Auf seinen entwickelten Stil, seine Choreographien und Musikkompositionen berufen sich die meisten der Odissi-Akteure. Und indem er seine Darbietungen dem Publikum des Darbietungsortes anpaßte, verbreitete er mehr und mehr den Tanz und machte ihn populär.

KAPITEL 4

Tanz in theoriegeschichtlicher Betrachtung

1. Einleitung

In Kapitel 1 und Kapitel 2 habe ich den indischen Tanz und den Tanz in Orissa zunächst aus einer historischen und einer religionswissenschaftlichen Perspektive geschildert. In Kapitel 3 wurde versucht, den Tanz in Orissa näher zu bringen, indem vorwiegend emische Perspektiven dieser Tanzform wiedergegeben und interpretiert wurden. In diesem Kapitel nun soll eine theoriegeschichtliche Betrachtung über den Tanz im allgemeinen folgen. Dabei möchte ich im Wesentlichen einen chronologischen Überblick über ethnologische Theorien und Herangehensweisen an den Forschungsgegenstand Tanz vorstellen, wobei immer auch ein Rückbezug auf die vorhergehenden Kapitel und die Orissa-Problematik stattfinden soll. Die Tanzuntersuchungen wurden von wissenschaftstheoretischen Paradigmen der Zeit geleitet. Sie könnten daher auch als exemplarisch für die allgemeinere ideengeschichtliche Entwicklung gelesen werden.

Seit den 70er Jahren des vergangenen Jahrhunderts ist das Interesse am universalen Kulturphänomen "Tanz" in der Ethnologie gestiegen. Zwar wurden Tanzstudien zunächst ein wenig belächelt und mit dem Attribut "esoterisch" versehen (vgl. REED 1998), doch sollte bereits ein Jahrzehnt später dieses "esoterische" Forschungsfeld einen Interessenschub und vor allem Anerkennung als untersuchungswürdiger Aspekt erlangen. Der Wandel des Stellenwertes erfolgte unter anderem durch eine Verlagerung des Forschungsschwerpunktes "Tanz" auf das breitere Forschungsgebiet "Bewegung" (*movement*) (loc.cit.). So wurde "Tanz" unter die übergeordnete Kategorie "Bewegung" subsumiert.

Ein Argument für diese Schwerpunktverlagerung bestand darin, daß westliche Ideen von ästhetisch gestalteten rhythmischen Körperbewegungen nicht unbedingt kulturübergreifend anwendbar sei. Denn “Tanz” werde in nicht-westlichen Gesellschaften oft anders definiert und kategorisiert.¹⁰² So auch in Indien, wo die Kunstgattungen “Tanz”, “Musik” und “Literatur” nicht streng voneinander getrennt werden. In den klassischen, von den Akteuren als autoritativ betrachteten Schriften, wie etwa im *Nāṭyaśāstra*, dem Ursprungstext aller Nachfolgetexte für die indische (Tanz)Kunst, wird diese in drei Hauptaspekte unterteilt: *nṛtta*, *nṛtya* und *nāṭya*.¹⁰³ Es handelt sich hierbei um technische Bewegungsprinzipien als Grundlage für die Tanz-Darstellung. Der heutige Odissi-Tanz wird im Wesentlichen von den Aspekten *nṛtta* (pure dance: ästhetische, skulpturhafte Bewegung), *nṛtya* (mit *nṛtta* verbundener, interpretativer Tanz) und *abhinaya* (Ausdruckskunst) bestimmt.

2. Die Tanzdiskurse in der Ethnologie

“Tanz” hat schon in frühen ethnologischen Untersuchungen Beachtung gefunden. Allerdings wurde er dabei zwar als bedeutsames kulturelles Phänomen für die gegebene Gesellschaftsordnung erkannt, nichtsdestotrotz aber eher marginal behandelt und in der Regel mit Ritualen, Religion und Magie in Verbindung gebracht.

So beschrieb beispielsweise James George Frazer in seinem Monumentalwerk *The Golden Bough* von 1922 (FRAZER 1996: 30f., 136f.) Tänze unterschiedlicher geographischer Gebiete, die ihm essentiell für einen Erfolg der “homöopathischen Ma-

¹⁰² Vgl. ROYCE 1977 und KAEPLER 1985.

¹⁰³ Für weitere Ausführungen zum Konzept des Tanzes in Sanskritschriften siehe BOSE 2001: 9-35.

gie” galten. Bei Émile Durkheim findet man 1915 die Beschreibung eines ekstatischen Tanzes der australischen Warramunga, bei denen der *corrobbori*-Tanz einen wichtigen Platz im Verlauf eines religiösen Rituals einnahm (DURKHEIM 1976: 214-219). Dieses Ritual sei von einem kollektiven Rausch oder Zustand des Überschäumens (*effervescence*) geprägt, der gewissermaßen den Urgrund religiösen Empfindens bildet.¹⁰⁴ Die Funktion dieses Rituals sah Durkheim in der Konstruktion religiöser und sozialer Identität. Zudem verleihe es ein Zusammengehörigkeitsgefühl und Kontinuität der Gemeinschaft. A.R. Radcliffe-Brown berichtete 1922 in seiner Monographie *The Andaman Islanders* aus strukturfunktionalistischer Sicht von einem “ordinary dance” als bedeutungsvolles soziales Ereignis zur Erhaltung der Gruppensolidarität und Aufrechterhaltung des Sozialsystems (RADCLIFFE-BROWN 1964: 128-135, 247-253).

Ferner findet der Tanz bei E.E. Evans-Pritchard einige Aufmerksamkeit. Schon 1928 bemerkt er in einem Aufsatz (EVANS-PRITCHARD 1928: 446; vgl. auch NESS 1996):

In ethnological accounts the dance is usually given a place quite unworthy of its social importance. It is often viewed as an independent activity and is described without reference to its contextual setting in native life. Such treatment leaves out many problems as to the composition and organization of the dance and hides from view its sociological function.

Und in seinem Opus *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande* von 1936 wird Tanz ausführlich im Zusammenhang mit Wahrsagung, Heilung und Magie verbunden (EVANS-PRITCHARD 1976: 70-90). Des weiteren können Tanzbeschreibun-

¹⁰⁴ Dies ruft ein Diktum von Marett in Erinnerung, demzufolge Religion eher getanzt als gedacht werde. Vgl. RIESEBRODT 1997.

gen bei Franz Boas, Ruth Benedict und Margaret Mead nachgelesen werden, in denen ebenfalls ein funktionalistischer Ansatz erkennbar wird (vgl. ROYCE 1977: 22-26).

Die Tänzerin, Choreologin und Ethnologin Gertrude P. Kurath gilt gemeinhin als Wegbereiterin in der Etablierung einer Tanzethnologie als Subdisziplin der Ethnologie. In KURATH 1960 identifiziert sie ein Spektrum an Forschungsrichtungen und Forschungsfeldern der Tanzethnologie. Die anschließenden Diskussionen in den sechziger und siebziger Jahren drehten sich einerseits um die Findung einer präziseren, transkulturellen Begriffsdefinition von Tanz und um eine Bestimmung der Forschungsrichtung sowie der Spannweite des Forschungsbereiches Tanz in der Ethnologie. Ein weiteres umstrittenes Thema waren die Klassifizierungen außereuropäischer Tanzphänomene als "ethnisch", "primitiv", "rituell", und "volkstümlich". Eine Kritik an solchen Klassifizierungen, die eine ethnozentristische Sichtweise implizierten und das westliche Ballett als Zenit aller Tanzformen hinstellten, äußerte beispielsweise Joann W. Keali'inohomoku in ihrem 1969 publizierten Artikel "An Anthropologist looks at Ballett as a Form of Ethnic Dance" (KEALI'INOHOMOKU 1997).

Das Interesse am Untersuchungsgegenstand Tanz und Bewegung wuchs, wie eingangs schon erwähnt, in den 1970er und 1980er Jahren an. Der Fokus der Untersuchungen lag nicht mehr nur auf der Tanzgeschichte oder in der Dokumentation von Tänzen. Ebenfalls wich der bislang als sehr wichtig erachtete Aspekt der Tanznotation etwas in den Hintergrund. Tanz und Bewegung wurden zu wichtigen Gegenständen von Kulturanalysen. Man erkannte, daß das Tanzen in gegebenen Gesellschaften gar eine politische Rolle einnehmen konnte. Indem Tanz und Bewegung in einen breiteren kulturellen Rahmen eingebettet wurden, konnten wertvolle Beiträge zu Themen wie Körperdisziplinierung, Verhaltensnormen, Identitätskonstruktion, Ge-

schlechterkonstruktion, Ritual und Ästhetik geleistet werden.

Mit Paul Spencer möchte ich hier eine kleine Zwischenbetrachtung einlegen, bevor ich mit einem chronologischen Ablauf fortfahren werde. In seiner Einleitung zu *Society and the Dance* wird nämlich ein Überblick über die bis dato vorgelegten Theorien geboten (SPENCER 1985). Es sind diese die (i) Katharsistheorie (Tanz als Therapie), die (ii) funktionalistische Theorie (die pädagogische Rolle des Tanzes innerhalb einer Gesellschaft; Tanz als Mittel der sozialen Kontrolle und als moralische Wirkkraft), (iii) die Theorie vom Tanz als Rausch und Transformation von Wirklichkeit, (iv) Tanz als ein Mittel des Wettbewerbs und der Abgrenzung, (v) die Theorie der *Communitas* und *Anti-Struktur* (Tanz als Ritual) und (vi) die strukturalistische Theorie (Tanz als Sprache, die nonverbale Form der Kommunikation).

In meinen theoriegeschichtlichen Betrachtungen wird an dieser Stelle die von Spencer unter Punkt (vi) genannten Herangehensweise wichtig; denn die Annahme, daß Tanz eine Sprache — und zwar als Zeichenmodell und Zeichensystem im Sinne Saussures — und damit eine Form der Kommunikation sei, erhält in vielen Forschungen großes Gewicht.¹⁰⁵ Indem Tanz nunmehr als Form der nonverbalen Kommunikation betrachtet wurde, konnte er analog einer Sprache und mit Hilfe von (Bewegungs)Notationssystemen untersucht werden.¹⁰⁶

Diese Herangehensweise besitzt einen Erkenntniswert, insofern mit ihr die Struktur von Tänzen zu einem gegebenen Zeitpunkt, aber auch im Laufe ihres historischen Wandels erfaßt werden kann. Die in Notationen aufgezeichneten Körperbewe-

¹⁰⁵ Neben Saussure waren insbesondere der Linguist Chomsky sowie der Strukturalist Lévi-Strauss für diese Studien besonders einflußreich.

¹⁰⁶ Die Notationen wurden meistens nach den von Benesh und Laban entwickelten Systemen vorgenommen.

gungen und Tanzabläufe können der Dokumentation und dem Vergleich mit anderen Tanzformen dienen. Darüber hinaus können damit auch Tanzformen festgeschrieben werden. Ich möchte in diesem Zusammenhang nochmals auf Kum Kum Mohanty hinweisen, die ja ein Notationssystem entwickelte, um den Odissi zu dokumentieren und ihm eine einheitliche Form zu verleihen (vgl. Kapitel 3). Damit verbindet sie ein kulturpolitisches Ziel: die Verbreitung einer bestimmten Odissi-Form, die ihre Signatur trägt und zugleich *der* Odissi Orissas sein sollte.

Der Strukturalismus, die Kommunikationstheorie sowie Ansätze der Kognitiven Ethnologie treten besonders in den Studien von Adrienne Kaeppler, Anya Peterson Royce, Judith Lynne Hanna und Saskia C. Kersenboom, die ich jetzt in dieser Reihenfolge näher betrachten möchte, deutlich hervor.

In Weiterführung des sprach- bzw. kommunikationstheoretischen Ansatzes spricht KAEPLER 1985: 92 vom Tanz als einer ästhetischen Form der Sprache, die der Literaturgattung Poesie ganz ähnlich sei:

Cultural forms that result from the creative use of human bodies in time and space are often glossed in English as ‘dance’. These cultural forms can be said to formalise human movement into structured systems in much the same way that poetry formalises language.

Konkret untersuchte Kaeppler die Tanzaktivitäten der Tonga im Südpazifik, die in dieser Gesellschaft immer mit Poesie, Musik und bestimmten Zeremonien verbunden seien. Insbesondere mit Bezug auf Langers Ästhetiktheorie (vgl. LANGER 1953) identifizierte Kaeppler bei den Tonga unterschiedliche Genres der Performanz. Sie vermeinte dabei, ein ästhetisches Prinzip aufgedeckt zu haben, nach welchem Körperbewegungen, Reden und Performanzen ausgeführt werden. Außerdem stellte sie Ver-

änderungen in Form, Funktion und Rolle der Tänze fest, die mit historischen Ereignissen einhergingen. Die Bewegungen und Bewegungssequenzen erfaßt sie als Bedeutungsträger (Signifikanten): diese vermitteln Informationen, verweisen auf und machen Aussagen über die soziale Wirklichkeit der Gesellschaft.

Form und Funktion des Tanzes werden ebenfalls bei ROYCE 1977 beleuchtet und akzentuiert. *The Anthropology of Dance* ist eine erste generelle Übersicht der Subdisziplin Tanzethnologie. Es werden Methoden, Perspektiven, Struktur, Funktion und Bedeutung expliziert und mit reichlichen Beispielen aus eigenen Untersuchungen bei den Zapoteken in Mexiko und denen anderer Wissenschaftler veranschaulicht. Royce stellt vor allem den notwendigen kulturellen Kontext für die Betrachtung von Form, Kommunikationscharakter und Bedeutung des Tanzes heraus. In diesem frühen Werk werden bereits Themenpunkte angesprochen, die in späteren Publikationen über Tanz vertieft wurden: Tradition, Identität, Kommunikation und eine *politics of dance*.

Auch in der von Hanna entwickelten Tanztheorie¹⁰⁷ liegt der Fokus auf einer Zeichen- und Symbolinterpretation des Tanzes. In einem 1979 veröffentlichten Artikel versucht sie, Tanz auf einer transkulturellen Ebene begreifbar zu machen. Abgesehen von einer allgemein formulierten Definition von Tanz¹⁰⁸ be-

¹⁰⁷ Vgl. HANNA 1979; HANNA 1988; HANNA 1993; HANNA 1998.

¹⁰⁸ HANNA 1979: 19: "Dance, in my opinion, can be most usefully defined as human behaviour composed, from the dancer's perspective, of (1) purposeful, (2) intentionally rhythmical, and (3) culturally patterned sequences of (4) non-verbal body movements other than ordinary motor activities, the motion having inherent and 'aesthetic' value — aesthetic referring to notions of appropriateness and competency held by the dancer's reference groups which act as a frame of reference for self-evaluation and attitude formation to guide the dancer's actions."

trachtet sie Tanz “as a mode of expression” (HANNA 1979: 21) und als “a cognitive mode; it can convey concepts in much the same way as verbal language, especially poetry” (loc.cit.); sie meint, Tanz “may affect the behaviour of performer and observer” (loc.cit.). Die “cognitive and affective functions” (op.cit.: 26) erachtet sie als zwei miteinander verknüpfte Dimensionen einer “sociopsychological function” (loc.cit.), welche der Tanz besitzt. Die nonverbale kommunikative Sichtung des Tanzes, in der Saussures Sprachtheorie anklingt, wird im folgenden Zitat deutlich (op.cit.: 24):

Dance is a whole complex of communication symbols, a vehicle for conceptualization. It may be a paralanguage, a semiotic system, like articulate speech, made up of signifiers that refer to things other than themselves. Information necessary to maintain a society’s or group’s cultural patterns, to help it attain its goals, to adapt to its environment, to become integrated or to change are some of the substantive possibilities of communication.

Nach Hanna wird im und durch den Tanz kulturelles Verhalten übermittelt und erlernt. Sie sieht Tanz “as a Medium of Socialization” (HANNA 1998: 196) und “a vehicle through which culture is learned” (op.cit.: 29). Ferner (op.cit.: 196):

However, we know that dance, as part of the cultural communication system, conveys information. Consequently, the cognitive psychologists’ socialisation model for the learning of culture helps us understand the relationship of dance to gender patterning.

Wie der letzte Halbsatz des Zitats zeigt, gilt Hannas Forschungsinteresse am Tanz vorwiegend der sozialen Produktion von Frauen- und Männerbildern, die mit dem Tanz vermittelt werden. Sie nimmt eine feministische Perspektive in ihren Analysen ein. Für den klassischen indischen Tanz stellt sie eine Interpretation vor, in der Tanz die Metapher eines idealen femininen Charakters der

Frau darstellt und eng mit der Religion verknüpft ist.¹⁰⁹

Zugleich sieht sie den Tanz und die Religion in Indien als “Mouthpiece of Man’s Religion” (HANNA 1998: 199). Die Produktion der Sanskritschriften und des Tanzes als auch die Tanzvermittlung lagen in den Händen der Männer. “Thus males have been the key architects of dance productions and images” (op.cit.: 109). Vom feministischen Standpunkt aus betrachtet, wird bei Hanna der indische Tanz als eine kognitive Methode zur Erlernung sozialen Rollenverhaltens und als ein Sozialisationsmedium dargestellt, das von Männern für Frauen entwickelt wurde. Die Frauen verbreiten lediglich die von Männern produzierten Rollenvorstellungen und verkörpern ein männliches Wertesystem, gar die männliche Vorstellung von der sozialen Wirklichkeit.

Doch ist Tanz nicht nur ein Medium zur Darstellung von dem, was ist, sondern auch von dem, was sein könnte. HANNA 1998: 222 stellte bei ihren Studien über die indischen Tänze fest, daß sich im Tanz gesellschaftliche Umbrüche manifestierten. Die Tanzformen, Choreographien und Themen würden variiert werden, Frauen übernahmen vermehrt eine Guru-Rolle, leiteten eigene Schulen, choreographierten, veränderten Kostüme und präsentierten durch choreographische Korrekturen der traditionellen Themen aus den Hindu-Epen *Mahābhārata* und *Rāmāyana* ein verändertes Frauenbild auf der Bühne.

Und tatsächlich: In den letzten Jahren zeichnen sich im indischen Tanz vermehrt Veränderungen in der Präsentation, in der Choreographie sowie in der Form der Tanzvermittlung ab. Die

¹⁰⁹ Hierzu vgl. GASTON 1992: 154. Ich möchte in diesem Zusammenhang auf die Aussage einer meiner Informanten am ORC verweisen. Dieser, selbst Tanzauszubildender, schwärmte unentwegt von der formvollendeten Schönheit und Femität der Tänzerinnen, die sie durch die Erlernung des Tanzes angenommen haben

von Hanna erwähnten gesellschaftlichen Veränderungen lassen sich am Odissi empirisch bestätigen. Zur Erinnerung: Mohanty hat eine Guru-Rolle angenommen. Sie gründet Schulen, bildet Tanzpädagoginnen aus, choreographiert und überträgt den Tanz in ein Notationssystem; mit anderen Worten ausgedrückt: sie macht sich zur Autorin des Tanzes, was in der Vergangenheit und gemäß Tradition den Männern vorbehalten war. Tandon und Citaristi forschen nach einer Erweiterung des Bewegungssystems und sind innovativ in ihren choreographischen Arrangements, in denen auch westliche Stilmittel verwendet werden. Der Tanz dieser beiden Frauen wird abstrakter, der narrative Aspekt des Tanzes tritt in den Hintergrund, da die Betonung bei Citaristi auf dem Körperausdruck und bei Tandon auf der Spiritualität liegt.

Eine weitere Veränderung zeichnet sich bei den männlichen Akteuren ab. Während die Bühnendarbietung bislang dem Bereich der Frauen zugeordnet war, streben die Männer nun danach, selbst Bühnendarbietungen zu geben. Sie sind vermehrt auf der Bühne zu sehen,¹¹⁰ und darüber hinaus beginnen sie, einen "männlichen" Odissi-Stil für sich zu beanspruchen. Die Männer sollten, so Panda, auf der Bühne "männlich" erscheinen, was unweigerlich eine Neudefinition und Neukonstruktion des Männerbildes und der "Männer-Identität" im Bereich der Tanzkunst in Orissa in sich birgt. Pradhan ist ebenfalls bemüht, die männliche Hegemonie dieser Kunst aufrechtzuerhalten, so zum Beispiel durch die in Konarak etablierte Gotipua-Schule.

Abschließend möchte ich mich in diesem Zusammenhang der Ethnologin und Tänzerin Kersenboom zuwenden, die über den

¹¹⁰ Während meines Feldaufenthaltes erntete ich erstaunte Blicke und Ausrufe, als ich den Mitgliedern des ORC berichtete, Guru Gajendra Panda bei einer Odissi-Veranstaltung auf der Bühne erlebt zu haben (Feldtagebuch, Oktober 2001).

Bharatanatyam im südindischen Bundesstaat Tamil Nadu forschte. Dort untersuchte sie das Sprachkonzept *muttamil* "drei Tamils"; darunter wird die Sprache der Region verstanden, die das Wort, die Musik und den mimetischen Tanz umfaßt (KERSENBOOM 1995: xvi). Ihre Kulturanalyse unterstreicht den Tanz als ganz wesentlich für das Verständnis der Tamil-Sprache. Das von dem französischen Philosophen Ricoeur entwickelte Paradigma, in welchem Hermeneutik und Strukturalismus verbunden werden, verknüpft sie mit Barthes' Semiologie.¹¹¹ Kersenboom betrachtet die Tamil-Kultur als einen Text, der in Form einer "performing art" auftritt. In diesem erweiterten Verständnis von "Text" ist dieser Symbol, Zeichen, Erfahrung, Wissen und Erlebnis. Er wird lesbar, deutbar, begreifbar und lebendig nur durch die Interaktion von Musik, Tanz und Publikum. Demzufolge ist der "Performer" Text und Zeichen zugleich, denn er verleiht durch und mit seiner Performanz dem Text Leben (KERSENBOOM 1995: 82):

In fact, the sign has to live in order to bring the signal alive. The performer is such a sign. ... The text is nothing but the person who performs it. ... The performer and the occasion of performance stand supreme in the life of the text. It is they who are marked in a significantly telling way. The story they tell is 'the theory of the world' that is necessary to interpret the 'material and immaterial signs of the world'. The concept of culture as a combination of the two, results in 'culture as a performing art'.

Auch Odissi-Interpreten betonen die Signifikanz von Musik und Literatur für den Tanz. So erklärte beispielsweise Sangita Mohapatra: "Music is the soul of the dance. The song is translated into dance" (Interview 11). Der Odissi, so Mohapatra, könne ohne ein Wissen und Verstehen von Musik und Literatur ei-

¹¹¹ Zu Ausführungen und zur Vertiefung der Semiologie siehe BARTHES 1988.

gentlich nicht getanzt werden. Sie spricht von einem *embodiment* von Musik und Literatur, als ob im Tanz Musik und Literatur zu einer Synthese fänden. So kam auch ich während meines Aufenthaltes am ORC nicht um den Musikunterricht herum. Nur die Literatur wurde mangels ausreichender Sprachkenntnisse in Oriya nicht zum Bestandteil meines Trainingsplanes gemacht. Doch für einen zukünftigen Aufenthalt könnte mir auch ein Privatlehrer zur Erlernung der Oriya-Sprache zur Verfügung gestellt werden, meinte Kum Kum Mohanty.

3. *The Politics of Dance*

An dieser Stelle sei auf eine Entwicklung hingewiesen, die außerhalb der Tanzethnologie im engeren Sinne stattgefunden hat. In den Kulturwissenschaften allgemein wurde nämlich die performative Dimension kultureller Phänomene und sozialen Handelns in solch einem Maße in den Mittelpunkt des Interesses gerückt, daß Wissenschaftler wie Erika Fischer-Lichte sogar von einer "performativen Wende" sprechen.¹¹² KÖPPING 1998: 46 führt diesen Punkt wie folgt aus:

Diese Entwicklung sollte in der Ethnologie begrüßt werden, nicht nur, weil sie damit, auch durch das Adoptieren einiger ihrer Schlüsselkonzepte, in den Mittelpunkt des Versuchs der wissenschaftlichen Etablierung einer interkulturell akzeptablen möglichen kulturwissenschaftlichen Grundkategorie oder Forschungsmethode gerät, sondern weil nunmehr über den Weg des Begriffs 'Theater' als Vorführung von Haltungen und Wertorientierungen verschiedener Ethnien und Gruppen die Selbstwahrnehmung und Selbstpräsentation derselben zum Forschungsfokus erhoben wird, indem damit der seit Malinowski eingeforderte Königsweg der Forschungsmethode, nämlich andere Kulturen und Kulturen generell durch die Brille der Ausführenden (sozial Handelnden)

¹¹² FISCHER-LICHTE 1998.

zu präsentieren, mit der Geertz'schen Perspektive verbunden wird, daß Darstellungen, Repräsentationen und Aufführungen (Performanzen) sowohl als ein Modell *von* wie *für* kulturspezifische Wahrnehmung der Realität gelten können.

Kultur wird hier als eine performative Inszenierung betrachtet; statt von "Kultur als Text" könnte man gewissermaßen von "Kultur als Performanz" sprechen. Dieser Ansatz wird von Köpping zudem mit Geertz in Verbindung gebracht, insbesondere mit dem Geertz'schen heuristischen Konzept "Modell *von* wie *für*".¹¹³ Performative Handlungen sind nicht nur Modelle *von* Kultur oder Gesellschaft, d.h., sie bilden nicht nur ab, sondern sie sind auch Modelle *für*, d.h. sie besitzen Vorbildcharakter, durch das Handeln bestimmt wird.

Im vorangehenden Kapitel habe ich versucht, die kulturelle Performanz Odissi durch die Sicht der Ausführenden zu präsentieren. Diese Darstellungsform hat einen Einblick in die Gedankenwelt der Akteure eröffnet und zugleich Grundlegendes über die Kultur Orissas vermittelt. Wird der Odissi als ein Modell *von* regionaler und *für* regionale Identität betrachtet, so tritt das Gewebe einer bestimmten Identitätsvorstellung zutage, in dem die Oriya-Sprache, der Jagannātha-Kult und das vielfältige kulturelle und künstlerische Erbe der Region miteinander verwoben sind.¹¹⁴

¹¹³ Clifford Geertz entwickelte 1973 einen interpretativen Zugang zum Verstehen kultureller Ausdrucksformen. Soziale Handlungen werden als wahrnehmbare symbolische Formen aufgefaßt, die auf eine tiefere kulturelle Bedeutung hinweisen. Die Einstellung zur Welt und bestimmte Vorstellungen von Kultur können sich dabei bereits im täglichen sozialen Miteinander, aber auch in solch spektakulären Performanzen wie dem Hahnenkampf ausdrücken. Für Ausführungen zum Symbolsystem "Modell *von* und *für*" siehe GEERTZ 1983: 52-55.

¹¹⁴ Vgl. Kapitel 3 sowie Dokument 37.

Im Odissi wird auf diese kulturellen Elemente symbolisch hingewiesen: die Bezeichnung des Tanzes, das Darbietungsrepertoire, die Mimik und Gestik, die Posen und Schrittfolgen sowie Bewegungsfolgen, die choreographischen Arrangements und Thematiken, die Kostüme und das Make-up.

In dieser Sicht der Dinge wird mit dem Odissi-Tanz die spezifische Idee von Oriya-Identität sinnlich und emotional erfahrbar und gewissermaßen "erfühlbar" gemacht. Ich möchte in diesem Zusammenhang den Gedanken formulieren, daß Tanz auch als ein eigenständiges kulturelles Phänomen einer Gesellschaft definiert werden könnte, das in Beziehung(en) zu einem sozialen Ganzen steht, oder, im Sinne von MAUSS 1990 gesprochen, eine *totale soziale Institution* darstellt. Von diesem Standpunkt aus betrachtet, böte der Odissi einen weiteren möglichen Zugang zum Verstehen und Erklären der Orissa-Kultur. Der Tanz ist gleichsam die Essenz der Gesellschaft. In ihm verdichten sich Religion, Geschichte, Lebensphilosophie, Weltanschauung, soziale Realität, Hierarchien, Verhaltensweisen und sozial konstruierte Geschlechterbilder. So könnte man formulieren, der Odissi-Tanz ist gleichsam Orissa.

Die performative Wende ging auch in die neueren tanzethnologischen Forschungen ein, auf die ich jetzt wieder zurückkommen möchte. Tanz als Performanz zu betrachten scheint zwar selbst-evident und ohne großen, neuen Erkenntniswert zu sein. Auch ein performativer Ansatz an sich ist nicht vollkommen neu, wie schon der Hinweis auf Arbeiten von Goffman (bereits 1959) und Turner belegen kann.¹¹⁵ Der performative Ansatz der neunziger Jahre mißt allerdings verstärkt einer bestimmten Form des Performativen große Bedeutung bei: dem Aushandeln. Kulturelle Performanzen, einschließlich Tanz, sind in dieser Sicht der Din-

¹¹⁵ Siehe GOFFMAN 1983 und TURNER 1982.

ge nicht etwas Gegebenes, sondern etwas sozial Geschaffenes. Und dieses ständige "Schaffen" oder "Konstruieren" unterliegt Prozessen der Aushandlung und der Kontestation. Die vorangehenden Kapitel haben über das Konstruieren, Rekonstruieren und Dekonstruieren des Odissi einigen Aufschluß gegeben. Im besonderen zeigten die Porträts der Gurus, daß die kulturelle Ausdrucksform Odissi "umstritten" ist und ausgehandelt wird in Bezug auf die Formen, Forminhalte und Inszenierungen des Tanzes.

Diese aktuelle Betrachtungsweise der Tanzforschung ließe sich mit dem von REED 1998 benutzten Begriff der *Politics of Dance* auf den Punkt bringen. Neuere gegenwärtige Forschungsrichtungen in der Tanzethnologie rücken nun auch verstärkt Kolonialismus, Nationalismus, Ethnizität, Identität und verwandte Themen in den Mittelpunkt ihrer Untersuchungen. Es wird dabei Rückbezug genommen auf Ideen von Wissenschaftlern wie Foucault, Derrida, Bourdieu und Butler sowie auf den von Greenblatt begründeten *New Historicism*.¹¹⁶

Was besagt *The Politics of Dance*? Ich habe lange nach einer adäquaten deutschen Übersetzung dieses Ausdrucks gesucht. Doch "Tanzpolitik" oder "Politik des Tanzes" erscheinen mir unscharfe Übersetzungen zu sein, da die Semantik von "Politik" im Deutschen enger gefaßt ist als im Falle des englischen *politics*. Selbst die mögliche deutsche Übersetzung "Macht des Tanzes" (BRAUN/GUGERLI 1993) drückt nicht genau genug das Aushandeln und Instrumentalisieren des Tanzes aus. Vielmehr impliziert das Wort "Macht" etwas Feststehendes, als ob der Tanz an sich Macht besäße. Ich habe mich entschieden, die englische Redewendung beizubehalten, weil der Begriff *politics* weniger

¹¹⁶ Vgl. BRANDSTETTER/VÖLCKERS 2000; DESMOND 1997a; FOSTER 1995; FOSTER 1996; KÖPPING 1998; MONS 2000; MORRIS 1996; REED 1998; REIN 1994; SAX 2002; SCHNEPEL 2000; WASHABAUGH 1998; WULFF 1998.

eng erscheint als der deutsche Begriff “Politik” und weil darin die soziale Interaktion — das Handeln, Aushandeln und Gestalten — deutlicher zum Ausdruck gebracht wird als mit der feststehenden hegemonialen Größe “Macht” oder dem Ausdruck “Tanzpolitik”. Und darum geht es: um das Aushandeln, um die soziale Interaktion, die Widersprüche, die Ambivalenz, die Konflikte kultureller Ausdrucksformen und um die Wandelbarkeit.

In diesem Zusammenhang möchte ich auf David Parkin verweisen. In seiner Einleitung zu *The Politics of Cultural Performance* (PARKIN 1996) diskutiert er die Ideenentwicklung des Konzeptes der *cultural performance*, dessen Ursprung er bei Gluckman und der “Manchester School of Social Anthropology” ansiedelt. Kulturelle Performanzen als eine Form von *politics* zu betrachten, gehe auch auf Turners *social drama*-Konzept von 1957 zurück (TURNER 1996). In einem *social drama* manifestierten sich soziale Spannungen, die in einer gegebenen Sozialstruktur vorhanden sind, jedoch im Verborgenen liegen, unsichtbar sind.¹¹⁷

Parkin verweist in seinen Ausführungen des weiteren auf Abner Cohen, der Turners *social drama*-Konzept weiterentwickelt habe. Cohen, so Parkin, versteht Macht (*power*) und Symbolik (*symbolism*) als zwei unterschiedliche Größen oder Variablen, die in dialektischer Beziehung zueinander stehen können. Cohens Anschauung nach sind performative Handlungen Symbole. Sie sind aber keine Symbole, deren Bedeutung es aufzudek-

¹¹⁷ TURNER 1996: 93: “The social drama shows vividly how these social tendencies operate in practice; how, in a given situation, some may support and others oppose one another; and how conflict between persons or groups in terms of a common norm or in terms of contradictory norms may be resolved in a particular set of circumstances. In the social drama latent conflicts of interest become manifest, and kinship ties, whose significance is not obvious in genealogies, emerge into key importance.”

ken gilt, sondern Symbole, die etwas bewirken. Darin liegt die Kraft oder Macht der *cultural performance*. Mit "kulturellen Performanzen" können Ideologien, soziale Strukturen, Verhalten und Wertvorstellungen nicht nur lediglich ausgedrückt und legitimiert, sondern auch aufgebrochen und neugestaltet werden. Symbole und symbolische Handlungen sind also nicht nur Zeichen, die auf etwas verweisen, die abbilden und die Bedeutung besitzen, sondern auch Zeichen, die Wirkkraft besitzen.

Cohen exemplifizierte seine Ideen am *Notting Hill Carnival*. Bei dieser Festivität habe eine Transformation vom Symbolischen zum Politischen stattgefunden. Zu Beginn habe es sich um ein polyethnisches lokales Festival geringen Ausmaßes gehandelt. Im Laufe der Zeit entwickelte es sich aber zu einer politischen Bewegung gegen den Rassismus. Die besagte kulturelle Performanz könne aber auch in Zukunft gegenteilige oder gänzlich andersartige Wirkungen hervorbringen.

Einen weiteren Zugang zur *politics of dance* bietet REED 1998. Die Autorin bezieht sich auf Studien, die außereuropäische Tänze in Ländern mit langer Kolonialgeschichte untersuchten. Die Untersuchungen sind historisch ausgerichtet und oft Rekonstruktionen von Tanzkulturen. Es können Prozesse aufgezeigt werden, die zu Veränderung und Neugestaltung der Tänze führten und unmittelbaren Einfluß auf das Gesellschaftsbild ausübten. Es werden Beispiele aus der lateinamerikanischen Andenregion angeführt, aus Kuba, aus Haiti, aus den Philippinen und aus Indien. In vielen Fällen stellten die Tänze der indigenen Bevölkerung, so Reed, für die Kolonialmächte und Missionare eine Bedrohung der sozialen Ordnung und vorherrschenden Moral dar, oder sie wurden als genuine Gefahr für eine mögliche Rebellion angesehen. Tanz war in vielen kolonialisierten Gebieten, aber auch in Europa, ein Mittel, mit dem Pro-

test und Widerstand ausgedrückt werden konnten.¹¹⁸

Viele der von Reed herangezogenen Studien beschäftigten sich mit Indien, im besonderen der Institution der Tempeltänzerinnen oder Devadasis (MARGLIN 1985; KERSENBOOM-STORY 1987; MEDURI 1996;). Der Tanz der Tempeltänzerinnen, so möchte ich in Erinnerung rufen, ist als exotisch, erotisch, unzüchtig und sündig aufgefaßt worden. Zugleich wurde der Tanz als anmutig, graziös und bezaubernd beschrieben und konnte gar ein Verlangen beim Betrachter wachrufen.¹¹⁹ Diese vermeintliche Unsittlichkeit führte zu der in Kapitel 2 erwähnten *Anti-Nautch*-Bewegung und schließlich zur Auflösung der Tempeltanz-Institution. Die zuvor gesellschaftlich anerkannte Frauengruppe der Devadasis wurde fortan von der Gesellschaft degradiert und marginalisiert und ist heute nicht mehr existent.

Im 19. und 20. Jahrhundert mehrten sich westlich orientierte Sichtweisen indischer Intellektueller auf ihre eigene Kultur. Es setzte eine Revalorisierung der lokalen traditionellen Tänze ein, die heute zu national und international anerkannten Kunstformen avanciert und darüber hinaus in andere Staaten (Europa, USA, Kanada, Japan) migriert sind.¹²⁰ Die früheren Tempeltänze wurden geradezu von ihrer Unmoral und Unreinheit "gereinigt" und erhielten den Status "klassisch", und es wurde ein neues

¹¹⁸ Als Beispiel sei hier die brasilianische Tanzkampfkunst Capoeira genannt, die von den von Afrika verschleppten Sklaven entwickelt wurde und als Camouflage des Protestes und der Verteidigung diente. Bei BRAUN/GUGERLI 1993: 178 wird der Walzer als ein Mittel des Protests und des Aufbegehrens gegen etablierte Machtverhältnisse beschrieben. Vgl. auch VATSYAYAN 1980: 4.

¹¹⁹ Vgl. MARGLIN 1985 und REED 1998.

¹²⁰ MEDURI 1996 spricht gar vom indischen Bharatanatyam-Tanz als "world dance".

kulturelles Identitätsbewußtsein konstruiert. Überdies wurde die neuere “erfundene” Geschichtsschreibung über den indischen Tanz mit “nationalist histories” (REED 1998: 508) verzahnt. So legt ERDMAN 1996 eine kritische Studie über die Geschichte des indischen Tanzes vor, in der sie vorherrschende Auffassungen hinsichtlich Authentizität und Altertümlichkeit der klassischen Tänze hinterfragt. Sie hebt den beachtlichen Einfluß europäischer und amerikanischer Tänzer und europäisch beeinflusster indischer Tänzer (etwa Uday Shankar) hervor, die diese Tänze entscheidend mitgeprägt haben.

Mit dem Tanz als politischem Instrument konnten gesellschaftliche Veränderungen herbeigeführt und Stereotypen über eine fremde Gesellschaft (ein bestimmtes Bild vom Anderen) vermittelt werden. Ein ehemals spiritueller Tanz, der im religiösen indischen Leben einen hohen Stellenwert einnahm, wird zur Unsittlichkeit degradiert, von westlichen Tänzerinnen und Tänzern exotisiert oder orientalisiert (im Sinne von SAID 1978),¹²¹ und steigt mit der Unabhängigkeit Indiens zum nationalen Emblem empor. Je nach vorherrschendem Diskurs kam es also zu einer Veränderung der Funktion, der Form, der Darstellung und des Status des Tanzes.¹²²

¹²¹ Im frühen 20. Jahrhundert verarbeiteten berühmte westliche Tänzerinnen wie Maud Allan, Ruth St. Denis und Anna Pavlova sowie Nijinski und Michael Fokin “orientalische” Themen in ihren Choreographien und präsentierten dem europäischen Publikum ein bestimmtes Bild vom Orient auf westlichen Theaterbühnen (vgl. Abbildungen 20 und 21 auf beigefügter CD) sowie auch in Indien. Die Aufführungen waren von fulminantem Erfolg gekrönt. Eine von Balanchines berühmten Choreographien lautet *La Bayadère* (“Die Tempeltänzerin”). Für weitere Ausführungen sei hier auf ERDMAN 1996 und KORITZ 1997 verwiesen.

¹²² Ich möchte in diesem Zusammenhang auf die Publikation der beiden Historiker Braun und Gugerli (BRAUN/GUGERLI 1993) verweisen. In ihrer Stu-

Vom zuvor Gesagten lassen sich auch Parallelen zum Odissi-Tanz ziehen. Der Tanz wurde seinem ursprünglichen Kontext enthoben, er wurde, in den Worten Reeds, “domesticated, reformed, and resanctified for middle-class consumption” (REED 1998: 508). In den vorangehenden Kapiteln wurde gezeigt, daß sich Historiker des Odissi, insbesondere Oriya-Historiker, immer wieder auf Zeugnisse des Altertums berufen und den Ursprung des Odissi zurückführen auf Texte wie *Nāṭyaśāstra*, *Naratananirṇaya* und *Abhinayadarpana*, die Ikonographie der Tempel, die vergangene Tanztradition des Sonnentempels von Konarak, das göttliche Schriftwerk *Gītagovinda*, kurzum, den Tanz will man auf eine mehrtausendjährige Tradition zurück verfolgt wissen.¹²³

Bei einer Bewertung dieser Vorstellungen sollte allerdings in Betracht gezogen werden, daß solche Annahmen von der langwährenden Geschichte des Odissi eine Produktion des 20. Jahrhunderts sind. Weiterhin soll daran erinnert werden, daß die konstruierte Geschichte der Region für die Selbstdarstellung Indiens nach der britischen Unabhängigkeit wertvoll war. Die Regierung gründete Institutionen wie die *Sangeet Natak Akademi*, *Utkal Sangeet Mahavidyalaya* oder das *Indian Council of Cultural Relations*. Dem orientalistischen Bild des Okzidents konnte ein “genuin” indisches entgegengesetzt werden.

die über die Hoffeste und das Herrschaftszeremoniell in Europa von 1550-1914 werden unter anderem die Triebkräfte der Herrschaftslegitimation und der Charismaproduktion aufgespürt, die mit dem Tanz unmittelbar verbunden waren. Tanz besaß in Frankreich, England und Deutschland eine Herrschaftssymbolik und war auch politische Strategie der Herrschenden.

¹²³ Vgl. BOSE 2001 und PATNAIK 1971. Es sei auch auf die von mir durchgeführten Interviews hingewiesen.

KAPITEL 5

Schlußbetrachtung: Identität und Körper

Der Ausgangspunkt meiner Ausführungen bildete ein zweimonatiger Aufenthalt im ostindischen Unionsstaat Orissa, wo ich unter Anwendung der Methode der "teilnehmenden Beobachtung" einer Tanzkunstform nachgegangen bin, von der es heißt, daß sie, obwohl sie eine mehrtausendjährige Tradition darstelle, doch eine Schöpfung des 20. Jahrhunderts sei. Wie kann das sein? Auf den ersten Blick ist dies doch eine recht eigentümliche, paradoxe Aussage. Dieses Paradoxon, das von zwei Diskursen geleitet wird, von einem offiziell gesamtindischen und von einem regionalen, machte ich zum Schwerpunkt meiner Untersuchung. Die Tanzkunstform besitzt in der Tat eine mehrtausendjährige Geschichte, aber der Odissi kann tatsächlich auch als eine Schöpfung des 20. Jahrhunderts betrachtet werden, wie aus meinen Ausführungen in den ersten beiden Kapiteln hervorgeht. Über eine religionsgeschichtliche Perspektive auf den indischen Tanz, die mit einer Vorstellung von Tradition verknüpft ist, leitete ich über zu dem Argument der *Invention of Tradition*. Hierbei zeigte sich, daß die *invention* eine *innovation* ist. Auf diesem Hintergrund wurde ersichtlich, daß Tradition ein formbares Objekt, das von den Akteuren einer Gesellschaft an aufkommende Bedürfnisse angepaßt wird, und ein (kultur)politisches Instrument sein kann.

Ich habe in Kapitel 3 der offiziellen Historiographie des indischen Tanzes bzw. des Odissi emische Sichtweisen gegenübergestellt. Darin werden einerseits divergierende Ideen vom Odissi und unterschiedliche Vorstellungen von Tradition erkennbar, und andererseits wird die Wandelbarkeit von Tradition offenkundig. Indem ich in Kapitel 4 mein Thema in einen wissenschaftstheoretischen Rahmen einbettete, wurde evident, daß der

Odissi hinsichtlich einer *invention* oder *innovation* und einer Instrumentalisierung kein Einzelfall darstellt. Es konnte aufgezeigt werden, daß Tradition und Identität im Prozeß der Erschaffung von Kunstformen miteinander verflochten sind. Aus einer performativen Betrachtungsweise heraus wird der Aspekt des sozialen Handelns in den Mittelpunkt von Kulturanalysen gerückt, der mit dem Begriff *politics* überschrieben werden kann.

Die drei Hauptstränge meiner Arbeit — der Odissi, die Geschichte tanzethnologischer Forschung und die Bedeutung von “Tradition” — sollen im Folgenden auf einer höheren Ebene zu einer analytischen Einheit zusammengefaßt werden. Ich möchte abschließend darstellen, wie eine Interpretation des Odissi mit tanztheoretischen Exkursen über Identität zusammengebracht werden könnte. Dabei wird sich erweisen, daß auch der Körper — Tanz drückt sich nun einmal durch den Körper aus — eine zentrale Rolle spielt.

Die Themenpunkte “Identität” bzw. Identitätspolitik und Körper bzw. *body politics* im und durch den Tanz lassen sich direkt an den zuletzt ausgeführten Punkt einer *politics of dance* anknüpfen. Die Identitätsproblematik im allgemeinen bildet ein aktuelles und viel diskutiertes Thema in den Kulturwissenschaften. Es würde jedoch den Rahmen der vorliegenden Arbeit sprengen, wollte ich auf die unterschiedlichen Identitätsdebatten und auf die reichliche Anzahl von Veröffentlichungen zum Thema eingehen. Meine Intention ist es aufzuzeigen, inwieweit diese Thematik mit einer *politics of dance* verknüpft sein kann. Bevor ich mich direkter mit den Problematiken “Tanz und Identität” sowie “Tanz und Körper” beschäftige, sei zu Beginn allerdings auf einige Publikationen jenseits der Tanzforschung hingewiesen, die einen informativen Überblick über die Identitätsdiskussionen in der Kulturwissenschaft geben.

In dem Band *Identitäten* (ASSMANN/FRIESE 1998a) sind Texte

zu der Identitätsproblematik aus unterschiedlichen kulturwissenschaftlichen Disziplinen zu finden, die die gegenwärtigen Theoriediskussionen und Begriffsbestimmungen dokumentieren. Dreh- und Angelpunkt der meisten Beiträge sind die Begriffe "Grenze" und "Differenz". Es geht dezidiert um die unterschiedlichen Formen der Konstruktion kollektiver Identitäten bzw. "Wir-Identitäten": kulturelle Identität, nationale Identität, Geschlechtsidentität, Klassenidentität, ethnische Identität. Die verschiedenen Beiträge dieses Bandes behandeln aber auch die Mechanismen der Abgrenzung, die Heterogenität und Wandelbarkeit von Identität, das perpetuelle (Neu-)Schaffen von Identität und den fluktuierenden und emotionalen Charakter, den Identitätskonstrukte aufweisen. Es wird dabei offenbar, daß oft unhinterfragt zugrunde gelegte Merkmale von Identität, wie Einheit, Kontinuität und Kohärenz, unhaltbar sind.

So argumentiert beispielsweise Straub in seinem Aufsatz über die theoretischen Begriffe "personale und kollektive Identität": "Identität als Struktur-, Gestalt- oder Formbegriff ist das Resultat psychischer Integrationsleistungen, die man theoretisch als eine *Synthesis des Heterogenen* begreifen kann" (STRAUB 1998: 92). Er stellt fest (op.cit.: 93):

Identität ist ein immer nur vorläufiges Resultat kreativer, konstruktiver Akte, man könnte fast sagen: sie ist geschaffen für den Augenblick. Medium und Ausdrucksmittel für solche Akte sind alle möglichen sprachlichen und sonstigen Verhaltensweisen: Vom Beschreiben und Argumentieren über das (höchst bedeutsame) Erzählen von Geschichten bis hin zum Träumen und Gestalten von Objekten kommt hier so gut wie alles in Betracht.

Und er schlußfolgert (op.cit.: 95):

... so gilt Identität jedenfalls als ein Konstrukt, das durch das symbolisch und soziokulturell vermittelte, bedeutungsstrukturierte

rierte und Bedeutungen schaffende *Handeln* der betreffenden Personen konstituiert ist.

Mit Rückbezug auf Frederik Barth hebt auch Kohl den “relationale[n] und situative[n] Charakter” (KOHL 1998: 275) in der ethnischen Gruppenbildung hervor. Für die ethnische Grenzziehung seien einerseits gruppenkonstituierende Merkmale bestimmend, die auf Sprache, Religion, Abstammung, Wirtschaftsweise, Geschichte, Kastenzugehörigkeit und politischen Axiomen beruhen. Andererseits spielten auch die “Erfindung” und die Rekonstruktion von Traditionen sowie von historischen Ereignissen eine wichtige Rolle. Entscheidend für die Etablierung eines Wir-Bewußtseins sei die Abgrenzung vom Fremden und die Interaktion mit dem Anderen. Kohl unterstreicht in seinen Ausführungen zudem das Potential des affektiven Faktors der ethnischen Gruppenbildung: Es sind dies primordiale oder ursprüngliche Bindungen. Gemeint sind die “von frühester Kindheit an vermittelten Gefühle der Zugehörigkeit zu den nächsten Verwandten, zu einer bestimmten Religion, zu einer besonderen Sprache, zu spezifischen Normen und Bräuchen oder auch zu jener umgrenzten und überschaubaren Örtlichkeit, die wir im Deutschen als Heimat bezeichnen” (KOHL 1998: 285).

Alles in allem erweist sich Identität/Ethnizität als sozial konstruiertes Gebilde, das auf einer Vielzahl von Kriterien beruht und veränderbar ist, je nach Interessen, Situation und Konfliktlagen. Diese Wandelbarkeit ist von der Hervorhebung einer oder mehrerer Kriterien abhängig. Die Vorstellung von einer kollektiven Identität könnte als Differenzierungsprozeß von sozialen Gruppen und Bevölkerungsgruppen verstanden werden. Assmann und Friese bringen dies in nachfolgendem Zitat wie folgt zum Ausdruck (ASSMANN/FRIESE 1998b: 23):

Im Mittelpunkt steht dabei der Begriff der Grenze, ohne den Iden-

tität gar nicht denkbar ist. ... Identitäten sind um so kompakter, defensiver und gegebenenfalls auch potentiell aggressiver, je stärker sie die Grenze als äußeren Schutzwall aufrichten; und sie sind um so elastischer und differenzierter, je mehr sie diese Grenzen selbst zum reflexiven Gegenstand einer immer offenen Identitätsbildung werden lassen. Das bedeutet, daß der Gegenbegriff zu Identität, nämlich Differenz, nicht mehr als das Andere der Identität bestimmt wird, das diese durch Grenzziehung und Gegensatzbildung konstituiert. Sobald die Differenz ins Innere der Identität verlegt wird, verliert der Begriff seine problematischen Konnotationen von Homogenität und Totalität, Substanz und Organizität. So verstanden wäre Identität nicht mehr der Gegensatz von Alterität, sondern eine Praxis der Differenz.

Mit diesem Zitat verlasse ich die Identitätsdebatten außerhalb der Tanzforschung. Die Einfügung sollte lediglich einer kurzen Übersicht dienen. Es war mir hierbei wichtig die Differenz, die Abgrenzung und die Wandelbarkeit von Identitäten zu unterstreichen, die ebenfalls in der Tanzforschung thematisiert werden. Identitäten oder die Konstruktionen von Identitäten äußern sich nämlich nicht nur in Diskursen, sondern sie können auch mit medialen Inszenierungen wie dem Tanz geschaffen werden. Tanz als eine kulturelle Selbstinszenierung kann Kulturbewußtsein schaffen. Schon bei Radcliffe-Brown sind hierzu Hinweise zu finden (RADCLIFFE-BROWN 1964: 252f.):

There is only one kind of dance in any given tribe. In this way the dance produces a condition in which the unity, harmony and concord of the community are at a maximum, and in which they are intensely felt by every member. It is so to produce this condition, I would maintain, that is the primary social function of the dance. The well-being, or indeed the existence, of the society depends on the unity and harmony that obtain in it, and the dance, by making that unity intensely felt, is a means of maintaining it. ... dancing is a means of uniting individuals into a harmonious whole and at

the same time making them actually and intensely experience their relation to that unity of which they are the members.

Bei diesem Zitat wird die Polyvalenz, die der Tanz besitzen kann, erkennbar. Zum einen diene er der Differenz und Abgrenzung gegenüber einer anderen Gruppe; er wäre Identifikationsmarkierer, oder, um es mit DESMOND 1997b: 41 zu sagen, “a signal of identity”. Des weiteren spiele der Tanz nach Radcliffe-Brown eine ganz wesentliche Rolle hinsichtlich der Aufrechterhaltung und Fortdauer der Gruppeneinheit: mit dem Tanz werde Gemeinschaftssinn gefördert; er bewirke die Etablierung von Solidarität und die Herausbildung eines bestimmten “Wir-Bewußtseins”. Darüber hinaus könne die Etablierung von Solidarität und Zugehörigkeit nur durch einen affektiven Faktor bewirkt werden, nämlich: “by making that unity intensely felt” (RADCLIFFE-BROWN 1964: 253).¹²⁴

Ich möchte hier einen Bogen zurück zu den Porträts der Odissi-Akteure schlagen. Bei den Akteuren Choudhury und Tandon wird auch das Emotionale im Tanz besonders hervorgehoben. Das durch die interaktive Tanzdarbietung entstandene Phänomen der Emergenz, das auch bei Radcliffe-Browns Beschreibung zutage tritt, bewirkt die Verbundenheit eines jeden Einzelnen mit der Gruppe; gruppenkonstituierend bzw. identitätsstiftend sind hier die Elemente Kontinuität und Kohärenz. Diese Elemente werden indirekt von den Traditionalisten unter den Odissi-Akteuren in ihrem Schaffen und Aufrechterhalten der Odissi-Tanzform gefordert, so als ob die Tanzform schon immer vorhanden gewesen, gar eine gegebene, primordiale Kunst sei.¹²⁵

¹²⁴ Auch Durkheim betonte die soziale Identität, das Zusammengehörigkeitsgefühl und die Kontinuität des Tanzrituals der Warramunga.

¹²⁵ Nämlich eine von den Göttern gegebene Kunst, gemäß den alten Gelehr-

Eine Geschichtsschreibung, die unter anderem Fremdeinflüsse, die Adaption anderer regionaler Tanzstile und die Transformation von Bewegungselementen hervorhebt oder Choreographie- und Musik-Bruch begeht, wird hier eher negiert. Und wie man bei Mohapatra sehen konnte, wird sein Tanz, da Fremdeinflüsse und Brüche kenntlich sind, von "Traditionalisten" kritisiert.¹²⁶

Die Identitätsmerkmale Kontinuität und Kohärenz werden auch in der Tanzforschung in Frage gestellt. Das Untersuchungsinteresse liegt, wie auch in den theoretischen Identitätsdebatten zu erkennen war, auf der Wandelbarkeit und Heterogenität von sozialen Einheiten, die im Tanz Ausdruck finden. So weist Hanna auf die Heterogenität des indischen Tanzes bzw. der indischen Tänze hin (HANNA 1993: 130):

Indian dance in its heterogeneity reflects regional, ethnic group, religious and social class differences as well as a differential impact of foreign assaults and adaptations.

Wie es zu dieser "*Synthesis des Heterogenen*" (STRAUB 1998: 92) kommt, wie die Integration dieser unterschiedlichen sozialen Identitäten geschieht, wird in der Tanzwissenschaft näher beleuchtet. In den Studien über Tanz stehen Fragen mit "wie" im Mittelpunkt der Untersuchungen. Es wird Prozessen, Mechanismen und Konstruktionsfaktoren von Identitätsbildungen nachgegangen. Es werden äußere Kultureinflüsse behandelt, die Aneignung kulturfremder Tanzstile und Bewegungselemente und die Neugestaltung übernommener Tanzformen und Tanzelemente sowie der Einfluß der Medien erörtert.¹²⁷

tenschriften.

¹²⁶ Vgl. Kapitel 3, Sektion 8.

¹²⁷ Vgl. DESMOND 1997a; HANNA 1988; KAROSS/WELZIN 2001a; KERSENBOOM 1995; REED 1998; ROYCE 1977; SPENCER 1985; THOMAS, H. 1993;

Soziale Identitäten, so ist vor allem in DESMOND 1997a zu erkennen, können über Tanz und Bewegung gebildet werden. Denn nicht nur tänzerische Bewegungen sind soziale Konstrukte und verweisen auf eine bestimmte Kultur, sondern auch alltäglich (meist unbewußt) ausgeführte Bewegungen sind soziokulturelle Gebilde, sozusagen ursprüngliche, verinnerlichte Bewegungen, die eine Kohärenz zu einer bestimmten sozialen Einheit aufweisen.¹²⁸ Die dem Identitätskonzept zugrunde liegende formale Struktur "Einheit", so wird gezeigt, unterliegt der Transformation. Die Einheit kann gebrochen und neugestaltet werden. Das *signal of identity* einer bestimmten sozialen Gruppe kann eine Bedeutungsverschiebung erfahren. Desmond selbst erörtert Tanz unter dem Aspekt einer "performance of cultural identity" (DESMOND 1997b: 31). Ihrer Ansicht nach stehen die Bereiche Tanz und Bewegung für einen "primary social text", der Komplexität, Polysemie und eine stetige Veränderlichkeit aufweise. Eine intensivere Beachtung des Forschungsgegenstandes Tanz in der Kulturwissenschaft, so Desmond, könne einen Beitrag leisten zum Verständnis davon, wie soziale Identitäten durch Körperbewegung ausgehandelt, gebildet und signalisiert werden:

Dance remains a greatly undervalued and undertheorized arena of bodily discourse. ... we can further our understandings of how social identities are signaled, formed, and negotiated through bodily movement. We can analyze how social identities are codified in performance styles and how the use of the body in dance is related to, duplicates, contests, amplifies, or exceeds norms of nondance bodily expression within specific historical contexts.¹²⁹

WULFF 1998.

¹²⁸ Vgl. hierzu POLHEMUS 1993.

¹²⁹ Op.cit.: 29.

... movement is a primary not secondary social “text” — complex, polysemous, always already meaningful, yet continuously changing. Its articulation signals group affiliation and group differences, whether consciously performed or not. Movement serves as a marker for the production of gender, racial, ethnic, class, and national identities.¹³⁰

Desmond bezieht sich in ihrem Aufsatz “Embodying Difference” auf das von Bourdieu entwickelte Konzept der “feinen Unterschiede” und hebt Art und Weise der Transmission von Tanz- und Bewegungsformen über Identitätsgrenzen, Sozial- und Geographiegrenzen hinaus hervor. Bei den Transmissionen von Tanzformen, die von einer bestimmten sozialen Gruppe zu einer anderen erfolgen, komme es zu Bedeutungsverschiebungen. Die Autorin führt vor allem Beispiele aus dem Bereich des Jazz, den argentinischen Tango, die lateinamerikanischen Tänze sowie Beispiele aus der Rap- und Hip-Hop-Szene an. Ein weiteres Exempel ist auch der Odissi-Tanz. Das “signal of identity” hat sich auch hier verschoben: von einer anerkannten Frauengruppe, die einen göttlichen Tempeldienst ausübte, zu einer unehrbaren, gesellschaftlich nicht anerkannten Frauengruppe bis hin zur Kategorie (mit Worten Desmonds gesprochen) “‘sophisticated’ marked as sensual rather than sexual” (op.cit.: 41).

Des weiteren könnten Klassen- und Rassenmerkmale sowie Örtlichkeit mit, über und durch Bewegung ausgedrückt werden, und zwar durch “changing lexicons of movement” (op.cit.: 39). Die Unterscheidung erfolge in Form eines “bodily bilingualism” (loc.cit.). Fernerhin könnte es zu einem Verschmelzen und Verwischen von unterschiedlichen Identitätskategorien in *einer*

¹³⁰ Op.cit.: 31. Den letzten Satz in diesem Zitat könnte man um die “production of regional identities”, wofür wiederum die Fallstudie Odissi ein Beispiel ist, erweitern.

Tanzform kommen, was die Produktion eines neuen Stereotyps zur Folge habe. Eine solche Verwischung zeige sich vor allem bei den populär gewordenen lateinamerikanischen Tänzen und auch in der “black culture”-Szene (Rap, Hip-Hop). Auch hier möchte ich auf den Odissi verweisen, in dem sich eine Verwischung von Grenzen und Kategorien äußert. Es haben sich im besonderen ethnische und regionale Grenzen aufgelöst, aber auch religiöse und säkulare. Und das heutige Label des Tanzes lautet, wie bereits zuvor angeführt, “klassisch”.

Tanzformen würden auch oft als “evidence of a ‘character’, sometimes of a ‘national character’” (op.cit.: 43) geschaffen. Dieses Thema wird auch bei REED 1998: 510 angesprochen: “Since at least the 19th century, dance and music have emerged as potent symbols of identity for ethnic groups and nations worldwide.” Die narrative Eigenschaft des Tanzes habe vielerorts dazu geführt, daß man Tanz zur Verbreitung nationalistischer Ideologien benutze, wie es beispielsweise in China und auf Kuba der Fall gewesen sei.¹³¹

Auch in Indien waren die Selbstdarstellung und das neuentwickelte Selbstbewußtsein des Landes mit einer bestimmten Vorstellung von nationaler Identität verknüpft.¹³² So besitzt gemeinhin der südindische Bharatanatyam-Tanz eine Art “Nationalcha-

¹³¹ Vgl. hierzu auch DESMOND 1997b: 45.

¹³² Vgl. hierzu BOSE 2001. Die Autorin sieht die Entwicklung des indischen Tanzes, der heute einen repräsentativen Stellenwert eingenommen hat, als Folge der Konstruktion einer politischen Identität. “The dance traditions of India were demonstrably nursed into rejuvenation by a handful of individuals who were as much attracted by the sheer beauty of dance as motivated by the nationalist need to reclaim India’s cultural capital. ... The antiquity of dance was a necessary part of the nationalist argument, for it legitimised India as a highly evolved civilization” (BOSE 2001: vf.).

rakter” Indiens. Bestimmend in der Entstehung, Entwicklung und Produktion eines “Nationalcharakters” oder “Regionalcharakters” sind staatliche Institutionen, wie etwa die *Sangeet Natak Akademi* oder der *Utkal Sangeet Mahavidyalaya* und das *Odissi Research Centre* in Bhubaneswar (vgl. Kapitel 2). An diesen Institutionen wird kodifiziert, dokumentiert und ausgebildet. Aber auch in der Neukonstruktion der Geschichte und in der Rekonstruktion/Neuschöpfung von Tradition(en), die eng mit einer Nationalismus-Ideologie verbunden ist bzw. sind, besitzen diese Institutionen Autorität. Und maßgeblich für die Förderung der indischen Kunstformen ist das *Indian Council of Cultural Relations* in Neu-Delhi.¹³³ Hier werden Künstler für Auslandsreisen ausgewählt, für Stipendien nominiert und für ihre Leistungen ausgezeichnet. Staatlich ausgerichtete pan-indische Tanz-Workshops und Konferenzen sind ebenfalls richtungsweisend für die Kunstformen gewesen. So könnte nachfolgendes Zitat von Reed auch exemplarisch für den Odissi-Tanz stehen (REED 1998: 511):

In many postcolonial nations, the dancer of the valorized national dance comes to be idealized as an emblem of an authentic pre-colonial past. ... As an embodiment of cultural heritage, the dancer becomes inscribed in nationalist histories and is refigured to conform to those histories.

Der international berühmte Guru Kelucharan Mohapatra ist ein solches regionales, aber auch staatliches Emblem. Er steht für ein *embodiment* der Geschichte, Religion und Kultur Orissas. Seine Biographie und sein Tanz sind Regional-, aber auch Nationalgeschichte des unabhängigen Indiens (vgl. Kapitel 3).

In dem zuvor Gesagten wurden changierende soziale Identitäten und die Konstruktionen und Transformationen dieser Identi-

¹³³ Interview 13. Siehe auch Kapitel 2.

täten behandelt. In KAROSS/WELZIN 2001b wird die Identitätsproblematik innerhalb der westlichen Tanzkultur diskutiert. Die Ausgangsproblematik beruht hier auf der Wahrnehmung, daß sich auf dem Kunstfeld Tanz keine kollektive Identität entwickeln konnte. Vielmehr “scheinen sich Tanzschaffende und Tanzinteressierte eher auf die Ausgestaltung der personalen Identität zu beschränken” (op.cit.: 1). Die Identitätsproblematik wird überwiegend aus individual- und sozialpsychologischen Perspektiven angegangen und wird von dem Paradigma geleitet, “dass Tanz unabdingbar an die Körperlichkeit der ihn ausführenden Person gebunden ist” (op.cit.: 2). Diese Tatsache führe unweigerlich zunächst zu einer Auseinandersetzung mit der personalen Identität, deren Begriffsdefinition im Vordergrund der Beiträge dieses Werkes steht. Allerdings könne ein Verständnis vom Körper nicht ohne die Einsicht erfolgen, daß er auch Bestandteil einer sozialen Konstruktion, also auch immer ein Produkt einer bestimmten Kultur-Ordnung sei. Und dies erzeugt eine Anbindung an und Auseinandersetzung mit einer kollektiven Identität.

Neben der Klärung von Begriffsdefinitionen wie “personale Identität”, “Identitätsarbeit” und “Patchwork-” oder “Bastelidentität” werden diskutiert: (i) das Phänomen des Eigensinns des Körpers in der Identitätsbildung, (ii) der Verlust der gemeinschaftsformenden Funktion des Tanzes, (iii) die Abhängigkeit der eigenen künstlerischen Identität von gesellschaftlich-politischen Ordnungen, die künstlerische Formen und ästhetische Vorstellungen bestimmen, (iv) die geschlechtsspezifische Identitätsbildung in der Welt des Balletts,¹³⁴

findung in der Tanzpädagogik. Die Betonung beruht auf der Abgrenzung zum “Anderen”, auf der Veränderlichkeit, den Integrationsleistungen und der Bewahrung von Identität. Jedoch steht

¹³⁴ Vgl. hierzu die Untersuchung der Ballettkultur von WULFF 1998.

im Vordergrund des Forschungsinteresses das Individuum als eine biographische Einheit und seine vielfältigen Beziehungen zu seiner Umwelt. Es geht um Selbstgefühl, Selbstthematisierung und Selbstbestimmung, um das Handeln, Entwerfen, und Gestalten (vgl. LIEBSCH 2001).

Die Odissi-Interpreten Citaristi soll an dieser Stelle Erwähnung finden. Sie ist in Bhubaneswar eine anerkannte Odissi-Persönlichkeit.¹³⁵ Ihr Interesse liegt im Finden und Ausgestalten ihrer personalen Identität, die über den Körper und den Tanz erfolgt. Ihr Verlangen nach physischem Bewegungsausdruck, nach einer “full body expression” (Dokument 33) habe sie nach Indien geführt, und dort habe sie gefunden, was sie suchte: “I was in search of a land where I could express in a total and unrestricted way those inner questions of the soul that could not find satisfaction in any of the solutions offered by the present patterns of living of this western civilization”, erklärt sie auf ihrer Homepage.¹³⁶

In den 1970er Jahren war die Künstlerin Mitglied des Grotowski-Theaters. Wie man mit dem Körper spricht, wie man sich mit seinem Körper ausdrückt, seien Ausbildungsinhalte bei Grotowski gewesen. Und mit dem indischen Tanz Odissi sowie der regionalen Tanzform des Chhau aus Mayurbhanj (*mayūr'bhāñjī chhāi*) habe sie eine konvenable Ausdrucksmöglichkeit gefunden. “... the codified language of the Odissi style taught me how to move my body within the parameters of the classical idiom, but it was the more vibrant and adaptable Mayurbhanji Chhau style which inspired me to continue the search for a ‘full body expression’” (Dokument 33), so Citaristis Erläuterung zu ihrer Choreographie “The Journey”, die sie 1998 produzierte. So hat

¹³⁵ Vgl. Kapitel 3, Sektion 6.

¹³⁶ Vgl. Kapitel 3, Sektion 6.

die Künstlerin über den Körper und über eine bestimmte Form der Bewegungstechnik, die sie sich angeeignet hat, zu einer Ausdrucksmöglichkeit des Selbst gefunden. Körper und Bewegungstechnik sind Ausdrucksmittel des Selbst. In ihrer Tanzausübung fließen eigene Gedanken und fremde Stilmittel mit ein.

Körper, Körperlichkeit, Körperausdruck, tanzende Körper, *body politics*, Körperrealitäten sind Begriffe, die in zeitgenössischen Choreographien, in den Sozialwissenschaften, in der Philosophie sowie in den Theaterwissenschaften thematisiert werden. Das Forschungsinteresse im Tanz auf den Körper zu richten, ist nur folgerichtig, ist er doch das Hauptinstrument des Tanzausübenden. Man liest Aufsatztitel wie “Der Körper im Tanz der Strafe” (SCHNEPEL 2000), “Dancing Bodies” (FOSTER 1997), “Spectacle and Dancing Bodies That Matter” (SCOTT 1997), “Reinstating Corporeality: Feminism and Body Politics” (WOLFF 1997), “Körper und Identität” (BARKHAUS 2001), “Körper/Medien: Wahrnehmung, Körperlichkeit und das Bild” (KUPPERS 2000), “Der Körper ist ein Double für das Double des Körpers” (GRAFF 2000), oder “La danse, le corps, l’inconscient” (GIL 2000) und “Le corps dérobé” (MONS 2000). Es sei auf drei weitere Publikationen, die stellvertretend für die Forschungsrichtung sind, verwiesen: *Corporealities* (FOSTER 1996), *Körper und Identitäten* (SCHRÖTER 1998) und *ReMembering the Body* (BRANDSTETTER/VÖLCKERS 2000).

Die Kunstform und Bewegungskultur Tanz, als ein sozial geschaffenes Produkt, wird als eine kulturelle Performanz verstanden, die nicht nur aufgrund des bewegungstechnischen Könnens fasziniert, sondern auch etwas ausdrückt, abbildet, repräsentiert und transformiert, und Prinzipien sozialen Zusammenlebens veranschaulichen kann. Der Körper — ich nehme hier Bezug auf die Ausführungen von SCHNEPEL 2000 zum *daṇḍa nāṭa* in Südorissa — ist nicht nur “expressiv-performa-

tiv” (op.cit.: 163), sondern relevant sind “Fragen nach dem Körper als Gefäß von Gottheiten und göttlichen Kräften, nach dem Körper als ‘Schreibfläche’ für die Inskription von Gesetz, Moral und Brauch und nach dem Körper als Gegenstand von Folter, Zärtlichkeit und Initiationspraktiken” (loc.cit.).

Der Gedanke der Inskription wird auch bei FOSTER 1997 verfolgt. Mit Rückbezug auf Foucault nimmt die Autorin den Körper als “a body-of-ideas” (op.cit.: 235) wahr. In dem “Dancing Bodies” genannten Aufsatz veranschaulicht sie ihre These vom “body-of-ideas” am Beispiel eines Bühnentänzers und den unterschiedlichen Tanztechniken (Ballett, die Techniken von Isadora Duncan, Martha Graham und Merce Cunningham, Kontakt-Improvisation-Technik). Es wird hier das Verhältnis von Körper und Selbst (*self*) diskutiert.¹³⁷ Die Ausbildung eines Tänzers, die ein langjähriges hartes Training voraussetzt, bringe zwei Körper hervor: den vom Tänzer selbst wahrgenommenen und fühlbaren, den er trainiert, und einen ideal-ästhetischen (imaginierten oder bei anderen Tänzern gesehenen und in Filmen dargestellten), der erreicht werden will. Beide Körper bedingten und beeinflussten einander und würden immer wieder eine Veränderung erfahren. Foster versteht den Körper nicht nur als ein Objekt, in das etwas inskribiert werden kann, sondern schreibt ihm auch eine Handlungsmöglichkeit zu. Die Kommunikation von Ideen und Emotionen könne erst durch eine Interaktion von Körper und Selbst

¹³⁷ Vgl. hierzu auch SAX 2002. In diesem *Dancing the Self* betitelten Buch über “Personhood and Performance in the Pandav Lila of Garhwal” wird die Konstruktion des Selbst durch Performanz diskutiert (op.cit.: 6): “In sum, my contention is that performance theory is a valuable resource for understanding how performances ... serve to create, reaffirm, and alter collective worlds of meaning and relationship. However, one question has rarely asked by performance theorists: How is the self constructed in and through performance?”

entstehen. Und diese Beziehung werde durch Trainingsmethoden und Techniken erzielt.¹³⁸ Demnach drücke der Körper nicht nur aus, was in ihn eingepägt wurde, sondern er könne das Eingepägte auch verändert wiedergeben und somit mehr Möglichkeiten zu Identifikationen zur Verfügung stellen. Dieser Gedanke wird in *Corporealities* (FOSTER 1996) weiter ausgeführt.

Bei BRANDSTETTER/VÖLCKERS 2000 wird der Körper einerseits als Gedächtnis-Ort diskutiert und andererseits als Körper, der aus einer Vielheit von Körpern (Körperkonzepten) bestehe, die zur Formierung von Identität bereitstünden. Es werden Überlegungen zur Repräsentation des Körpers angestellt, die den Themenpunkten “Körper in Bewegung” sowie “Tanz und Choreographie” besondere Aufmerksamkeit zukommen lassen. Dabei wird das Verständnis vom “bewegten Körper als einheitliche Gestalt” (BRANDSTETTER 2000: 16) aufgelöst.¹³⁹

Vorstellungen vom Körper als “disiecta membra” (BRANDSTETTER 2000: 18), “idealer” Körper und als Gefäß und Erinnerungs-Ort erscheinen auch in Bezug auf die indische Tanzgeschichte nicht neu. Die Auflösung des natürlichen Körpers in Einzelteile, die Untersuchung dieser auf einzelne Bewegungspotenziale und der rekonstruierte Kunstkörper auf der Bühne werden gerade in der indischen Tanzkunst besonders kenntlich. Bereits in der frühen Sanskritschrift *Nāṭyaśāstra* werden Einzelheiten über Kör-

¹³⁸ Es sei hier auf die Odissi-Interpretinnen Citaristi und Tandon verwiesen in Kapitel 3, Sektion 6 bzw. 7. An der Tanzkunst dieser beiden Frauen wird diese Beziehung besonders kenntlich.

¹³⁹ Zu den Problematiken der Körper-Repräsentation, dem Konzept von Körper als (mit Brandstetters Worten) “disiecta membra” (Körper in Einzelteile zerlegt) und Rekonstruktion eines Kunst-Körpers, und zu der Verbindung, ja, “Allianz” von Tanz(-Körper) und den modernen Bildmedien sei auf KLEIN 2000 verwiesen.

perhaltungen, Hand- und Fingerbewegungen, Augenstellungen, Mimik und der Einsatz verschiedener Körperteile im Tanz detailgenau beschrieben (vgl. Kapitel 1). Die perfekte Beherrschung des *abhinaya*, so wurde in Kapitel 3, Sektion 3 ausgeführt, liegt im Selbst-Vergessen, Sich-Erinnern (der gelernten Bewegungen, Mythen und Legenden) und im authentischen Darstellen eines anderen Wesens, nämlich einer Gottheit, die durch den Tänzer zu den Menschen spricht. Auch Pradhan benutzt den Tanz als einen Ort der Erinnerung und Geschichte. Die Diskussionen um den Körper als Schreibfläche, Gefäß und Erinnerungs-Ort sind eng mit Identitätsproblematik und *cultural politics* verknüpft.

Abschließend könnte man Identität vielleicht als eine Ideologie der Differenzen, die sich in Performanzen ausdrückt, bezeichnen. Und eine der möglichen Formen der Performanz ist der Tanz (und somit auch der Körper). Die praktische Umsetzung einer Ideologie in soziale Wirklichkeit hängt jedoch gewiß auch mit einer "Fühlbarkeit" dieser Vorstellung zusammen. Die bereits angesprochene Emotionalität von Performanzen, die durch das Phänomen der Emergenz ausgelöst wird, erscheint als unentbehrlicher Faktor für ein Gelingen dieser Umsetzung.¹⁴⁰ Der Aspekt des Emotionalen ist auch für die individuelle Identitätsbildung im Tanz, die mit der Körperlichkeit verbunden ist, bedeutungsvoll. Es geht um die Selbstwahrnehmung, das Selbsterleben und Selbstschaffen in der Auseinandersetzung mit unterschiedlichen Situationen des persönlichen und öffentlichen Raumes, der eigenen Geschichte sowie der Geschichte von anderen.¹⁴¹

¹⁴⁰ Siehe hierzu LYNCH 1990.

¹⁴¹ Als Beispiel sei auf die avantgardistische Tanzproduktion "Stories — A Series of Events" der Tänzer und Choreographen Labor G. Ras und David Hernandez verwiesen, die vom 19. bis zum 21.12.2002 in Berlin aufgeführt wurde.

Bibliographie und Quellen

(im Text nicht namentlich Zitiertes ist mit * gekennzeichnet)

- ANDERSON, Benedict 1991: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. London: Verso.
- ASSAYAG, Jackie 1999: "Introduction: The Past is not (always) a Foreign Country", in: Jackie Assayag (Hrsg.), *The Resources of History. Tradition, Narration and Nation in South Asia*. Études Thématiques 8. Paris: École Française d'Extrême-Orient, S. 21-38.
- ASSMANN, Aleida 1999: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: C.H. Beck Verlag.
- ASSMANN, Aleida; FRIESE, Heidrun (Hrsg.) 1998a: *Identitäten. Erinnerung, Geschichte, Identität 3*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- 1998b: "Einleitung", in: ASSMANN/FRIESE 1998a, S. 11-23.
- ASSMANN, Jan 1992: *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C.H. Beck Verlag.
- BABADZAN, Alain 2000: "Anthropology, Nationalism and 'The Invention of Tradition'", *Anthropological Forum* 10,2: 131-155.
- BARKHAUS, Annette 2001: "Körper und Identität. Vorüberlegung zu einer Phänomenologie des eigensinnigen Körpers", in: KAROSS/WELZIN 2001a, S. 27-49.
- BARTHES, Roland 1988: *Das semiologische Abenteuer*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- *BAUMANN, Gerd 1996: *Contesting Culture. Discourses of Identity in Multi-Ethnic London*. Cambridge: Cambridge University Press.
- BERKSON, Carmel 1995: *The Divine and Demonic. Mahisa's heroic Struggle with Durga*. New Delhi: Oxford University Press.
- BOSE, Mandakranta 1991: *Movement and Mimesis. The Idea of Dance in the Sanskrit Tradition*. Dordrecht: Kluwer Academic Publishers.

- 2001: *Speaking of Dance*. New Delhi: D.K. Printworld.
- BOURDIEU, Pierre 1983: “Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital”, in: Reinhard Kreckel (Hrsg.), *Soziale Ungleichheiten*. Göttingen: Verlag Otto Schwartz & Co., S. 183-198.
- BRANDSTETTER, Gabriele 2000: “Einleitung”, in: BRANDSTETTER/VÖLCKERS 2002, S. 14-42.
- BRANDSTETTER, Gabriele; VÖLCKERS, Hortensia (Hrsg.) 2000: *Remembering the Body*. Ostfildern-Ruit: Hatje-Cantz Verlag.
- BRAUN, Rudolf; GUGERLI, David 1993: *Macht des Tanzes. Tanz der Mächtigen*. München: C.H. Beck Verlag.
- *BRECKENRIDGE, Carol A.; VEER, Peter van der (Hrsg.) 1993: *Orientalism and the Postcolonial Predicament*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- CHOUDHURY, Bidut Kumari 1999: *Odissi Dance*. Bhubaneswar: Chandra Sekhar Mohapatra.
- CITARISTI, Ileana 2001: *The Making of a Guru. Kelucharan Mohapatra, His Life and Times*. New Delhi: Manohar.
- COOMARASWAMY, Ananda K. 1985: *The Dance of Śiva. Essays on Indian Art and Culture*. New York: Dover Publications.
- ČURDA, Barbara 2001: *Odissi. A Dance Form from the Indian State Orissa. Scope & Constraints*. Article for *Conseil International de la Danse* General Assembly Paris, June 2001 (unveröffentlicht).
- *——— 2002: “Odissi in Contemporary Orissa. Strategies, Constraints, Gender”, in: Alkis Raftis (Hrsg.), *Dance as Intangible Heritage. Proceedings of the 16th International Congress on Dance Research, Corfu 2002*. Athens: Dora Stratou / International Organization of Folk Art — Greek Section, S. 31-37.
- DAS, Debaprasad 1995: “Dance”, in: Dinanath Pathy, Bhagaban Panda, Bijaya Kumar Rath, (Hrsg.), *Jayadeva and Gītagovinda in the Traditions of Orissa*. New Delhi: Harman Publishing House, S. 87-91.
- DAS, G.N. 1978: “Jagannātha and Oriya Nationalism”, in: Annchar-

- lott Eschmann, Hermann Kulke, Gaya Charan Tripathi (Hrsg.), *The Cult of Jagannath and the Regional Tradition of Orissa*. New Delhi: Manohar, S. 359-374.
- DAS, Rahul Peter 2003: "Stranger in a Strange Land", in: Renata Czekalska, Halina Marlewicz (Hrsg.), *2nd International Conference on Indian Studies. Proceedings*. Cracow Indological Studies 4-5. Kraków: Jagiellonian University, Institute of Oriental Philology, S. 153-177.
- 2005: "Kaste", in: Ute Pietruschka (Hrsg.), *Gemeinsame kulturelle Codes in koexistierenden Religionsgemeinschaften. Leucon-Kolloquium 2003*. Hallesche Beiträge zur Orientwissenschaft 38 (2004). Halle (Saale): Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg, Institut für Orientalistik, S. 75-116.
- DASSEL, Carolin 2002: *Time and Space*. Dokumentarfilm über die indische Tanzmeisterin Rohini Bhatte. München: Hochschule für Fernsehen und Film.
- DESMOND, Jane C. (Hrsg.) 1997a: *Meaning in Motion. New Cultural Studies of Dance*. Durham/London: Duke University Press.
- 1997b: "Embodying Difference: Issues in Dance and Cultural Studies", in: DESMOND 1997a, S. 29-54.
- Dokumente:
- 1: Prospektpräsentation der Odissi-Interpretenin Kum Kum Mohanty. ORC, Bhubaneswar.
 - 2: "Odissi Dance", Essay ohne Autorenangabe und Erscheinungsjahr. ORC, Bhubaneswar.
 - 3: Text von Gajendra Panda auf dem Flyer einer Odissi-Veranstaltung: "Tridhara & Guru Gajendra Kumar Panda with AISF-Odisha. Presents Odissi Dance. On the occasion of National Students Festival 2001."
 - 4: Rezension der Publikation *Odissi Dance Pathfinder Vol. II* des ORC, Bhubaneswar, von Purabi Patnaik: "Breaking new ground", *Indian Express*, Visakhapatnam vom 1.9.1996.

- *5: “Odissi Research Centre”, Essay über die Gründung der ORC-Tanzschule, ohne Verfasserangabe und Erscheinungsjahr. ORC, Bhubaneswar.
- *6: Essay über die Entwicklung des Odissi am Kala Vikash Kendra und Hommage an den Odissi-Meister Kelucharan Mohapatra, von Kshirod Prasad Mohanty: “Kalu-Sir in Kala Vikash Kendra”, ohne Erscheinungsjahr. Kala Vikash Kendra, Cuttack.
- 7: Handout mit biographischen Daten der Odissi-Interpretin Ileana Citaristi.
- 8: Prospektpräsentation der Art Vision Dance School, Bhubaneswar.
- *9: Handout mit biographischen Daten des Gurus Gangadhar Pradhan.
- *10: Informationsflyer zur Präsentation der Orissa Dance Academy, Bhubaneswar.
- 11: Zeitungsbericht über Guru Gangadhar Pradhan und sein Verständnis vom Odissi, von Priyanka Kanth-Singh: “Tripti is Still a Long Way Ahead”, *The Sunday Pioneer* vom 19.4.1998.
- *12: Zeitungsbericht über das Konark Dance and Music Festival von Guru Gangadhar Pradhan, von Sunil Patnaik: “Celebrating Heritage”, *Hindustan Times* vom 24.5.1999.
- 13: Bericht über Guru Gangadhar Pradhan, sein Konark Dance and Music Festival und seinen Traum, von Pratim Ranjan Bose: “Dancing with Dreams”, ohne Erscheinungsdatum und -ort.
- 14: Zeitungsbericht über Guru Gangadhar Pradhan, seine Tanzschulen und die Tanzform Gotipua, von Sugyan Choudhury: “Gotipua with a Mission”, ohne Erscheinungsdatum und -ort.
- *15: Zeitungsinterview mit Gangadhar Pradhan über seine 1997 von der Central Sangeet Natak Akademi verliehene Auszeichnung und über den gegenwärtigen Stand des Odissi in der Gesellschaft, von Bibhuti Barik: “Monopoly of Gurus Killing Discipline”, *Indian Express*, Bhubaneswar vom 31.3.1998.

- 16: Zeitungsinterview mit Guru Gangadhar Pradhan über die Gründe des Popularitätsverlusts seines Konark Dance and Music Festival, von Bibhuti Mishra: "Guru with a Dream", *New Indian Express*, Bhubaneswar vom 10.3.2000.
- *17: Bericht über das am 31.12.1999 stattgefundenene Konark Dance and Music Festival in der Kolumne "Cultural Roundup" von BM, *New Indian Express* vom 7.1.2000.
- *18: Zeitungsbericht über Gangadhar Pradhan und die Zukunft des Odissi in Orissa, von Bibhuti Mishra: "Odissi in Peril", ohne Erscheinungsdatum und -ort.
- *19: Zeitungsartikel von Bibhuti Pradhan: "16th Konark Dance and Music Festival", *New Indian Express*, Bhubaneswar, ohne Erscheinungsdatum.
- *20: Interview mit Guru Gangadhar Pradhan über den Streit mit seinem früheren Lehrmeister Guru Kelucharan Mohapatra sowie Pradhans Vision und zukünftige Odissi-Plänen, von Manipadma Jena: "Guru Gangadhar Pradhan", ohne Erscheinungsort und -jahr.
- 21: Zeitungsbericht über Guru Gangadhar Pradhan, seinen Erfolg im Odissi und über seine Träume, von Sreelata Menon: "Dhinakdhinta", *Express News Line*, New Delhi vom 18.6.1998.
- 22: Programmheft "14th Konark Dance and Music Festival -99", mit einer Programmübersicht der seit 1986 stattgefundenen Festivals.
- 23: Publikation zur Odissi-Präsentation "Odissi Sandhya" der Orissa Dance Academy am 12./13.4.1998 im Kamani Auditorium, New Delhi.
- *24: Programm-Flyer der Orissa Dance Academy zur Odissi-Darbietung "Konark Lasya Lila" am 6.1.2001 in Konark.
- *25: Programmankündigung einer Odissi-Darbietung des Ensembles der Orissa Dance Academy am 2.10.2001.
- *26: Programm-Flyer der Gunjan Dance Academy zu einer Odis-

- si-Veranstaltung am 20.10.2001 in Cuttack.
- *27: Zeitungsartikel über den Popularitätsverlust des Odissi und die mehr und mehr aufkommende Popularität moderner Tänze in Bhubaneswar, von Debabrata Mohanty: “Modern Dance Edges out Odissi in Orissa”, ohne Erscheinungsort und -jahr.
- 28: Zeitungsbericht über Guru Maguni Das und seine Gotipua-Schule in Raghurajpur, von Shyamhari Chakra: “Living for a Cause”, 23.11.2001, ohne Erscheinungsort.
- *29: Knapper Bericht der deutschen Odissi-Interpretin Christine Kreh-Laino über ihre Erfahrungen in Indien und mit dem Odissi: “Indischer Tempeltanz. Ein Hobby verbindet zwei Welten”, *NIK* 8 '97.
- *30: Zeitungsnotiz über die Eröffnung eines Odissi Dance & Music Centres in Sakhigopal, Eröffnungsrede von Kum Kum Mohanty: ““Spread Odissi as an Art””, *New Indian Express*, Bhubaneswar vom 1.10.2001.
- 31: Rekha Tandons Webseite über ihr Konzept “Dance Routes”: <<http://www.artindia.net/rekha/routes.html>>.
- 32: Webseite “About Rekha Tandon”, Kurzbiographie der Odissi-Interpretin: <<http://www.artindia.net/rekha/about.html>>.
- 33: Webseite “Ileana Citaristi. Dance Productions” mit Vorstellung des neuen Chhau-Projekts “The Journey” der italienischen Odissi-Interpretin: <<http://www.kalinga.net/ileana/journey.htm>>.
- 34: Webseite mit Interview “Kumkum Mohanty. Rare mixture”, in dem die Odissi-Interpretin und Leiterin des ORC in Bhubaneswar über den Odissi und ihre Tanzkarriere spricht: <http://www.odissidance.com/Interview/ar_in_kumkum.htm>.
- 35: Essay “Perspectives on Odissi” von Rekha Tandon auf der Webseite <<http://www.artindia.net/rekha/seminar.html>>.
- 36: Artikel “Madonna meets Lord Jagannath” von Badrinarayan dasa auf der Webseite <<http://www.vnn.org/usa/US9809/US08-2173.html>>.

- 37: Journal der Tanz-, Musik- und Drama-Schule Kala Vikash Kendra, Cuttack, aus den Jahren 1960, 1978-79, 1981, 1982, 1983, 1984, 1987, 1988, 1992, 1995, 1997, 1998, 2000.
- 38: Homepage der italienischen Odissi-Tänzerin Ileana Citaristi: <<http://www.kalinga.net/ileana>>.
- 39: Homepage der Odissi-Tanzschule Srjan in Bhubaneswar: <<http://www.odissidance.com/Institution/srjan.htm>>.
- DURKHEIM, Émile 1976: *The Elementary Forms of the Religious Life*. London: George Allen & Unwin.
- ELIADE, Mircea 1988: *Yoga. Unsterblichkeit und Freiheit*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- ERDMAN, Joan L. 1996: "Dance Discourses. Rethinking the History of the 'Oriental Dance'", in: MORRIS 1996, S. 288-305.
- EVANS-PRITCHARD, E.E. 1928: "The Dance", *Africa* 1: 446-462.
- *——— 1971: *The Azande*. Oxford: Clarendon Press.
- 1976: *Witchcraft, Oracles and Magic among the Azande*. Oxford: Clarendon Press.
- FABRI, Charles 1981: "Thoughts on Odissi Dance", *Kala Vikash Kendra Journal*: 63-67.
- FISCHER-LICHTE, Erika 1998: "Grenzgänge und Tauschhandel. Auf dem Wege zu einer performativen Kultur", in: Erika Fischer-Lichte, Friedemann Kreuder, Isabel Pflug (Hrsg.), *Theater seit den 60er Jahren*. Tübingen: A. Franke Verlag, S. 1-20.
- FOSTER, Susan Leigh (Hrsg.) 1995: *Choreographing History*. Bloomington: Indiana University Press.
- (Hrsg.) 1996: *Corporealities. Dancing Knowledge, Culture and Power*. London: Routledge Press.
- 1997: "Dancing Bodies", in: DESMOND 1997a, S. 235-257.
- FRANÇOIS, Etienne; SCHULZE, Hagen (Hrsg.) 2001: *Deutsche Erinnerungsorte*. München: Verlag C.H. Beck.
- FRAZER, James George 1996: *The Golden Bough*. New York: Touchstone.

- FULLER, C.J. 1992: *The Camphor Flame. Popular Hinduism and Society in India*. Princeton: Princeton University Press.
- GASTON, Anne-Marie 1982: *Śiva in Dance, Myth and Iconography*. Oxford: University Press.
- 1992: “Dance and the Hindu Woman: Bharatanāṭyam Re-ritualized”, in: Julia Leslie (Hrsg.), *Roles and Rituals for Hindu Women*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, S. 149-171.
- 1998: “Dialogue in Dance: Classical East Indian Dance as a Component of Hybrid Choreography”, in: David Waterhouse (Hrsg.), *Dance of India*. Mumbai: Popular Prakashan, S. 293-307.
- GEERTZ, Clifford 1983: *Dichte Beschreibung*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- GIL, José 2000: “La danse, le corps, l’inconscient”, in: *Danser*. Terrain 35. Paris: Éditions du patrimoine, S. 57-74.
- GOFFMAN, Erving 1983: *Wir alle spielen Theater*. München: Piper Verlag.
- GRAFF, Bernd 2000: “Der Körper ist ein Double für das Double des Körpers”, in: KLEIN 2000, S. 67-84.
- HANNA, Judith Lynne 1979: “Toward a Cross-Cultural Conceptualization of Dance and some Correlate Considerations”, in: John Blacking, Joann W. Keali’inohomoku (Hrsg.), *The Performing Arts. Music and Dance*. World Anthropology 80. The Hague: Mouton Publishers, S. 17-45.
- 1988: *Dance, Sex and Gender. Signs of Identity, Dominance, Defiance, and Desire*. Chicago: University of Chicago Press.
- 1993: “Classical Indian Dance and Women’s Status”, in: THOMAS, H. 1993, S. 119-135.
- 1998: “Feminist Perspectives on Classical Indian Dance: Divine Sexuality, Prostitution, and Erotic Fantasy”, in: David Waterhouse (Hrsg.), *Dance of India*. Mumbai: Popular Prakashan, S. 193-240.
- HOBBSBAWM, Eric 1983: “Introduction: Inventing Traditions,” in:

HOBBSAWM/RANGER 1983, S. 1-14.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Hrsg.) 1983: *The Invention of Tradition*. Cambridge: Cambridge University Press.

Interviews:

1. Bantu, Senior-Student am ORC, Bhubaneswar. 03.10.2001.
2. Bidut Kumari Choudhury, Lady Principal des Utkal Sangeet Mahavidyalaya, Bhubaneswar. 02.11.2001.
3. Ileana Citaristi, Odissi-Interpretin und Odissi-Master mit eigener Tanzschule, Art Vision Dance School, Bhubaneswar. 23.10.2001.
4. Barbara Čurda, Odissi-Interpretin französisch-österreichischer Herkunft wohnhaft in Bhubaneswar. Verschiedene formelle und informelle Gespräche im Oktober 2001.
- *5. Jinu, Junior-Student am ORC, Bhubaneswar. 05.10.2001.
- *6. Christine Kreh-Laino, Odissi-Interpretin wohnhaft in Wiesbaden, die am Indischen Kultur-Institut in Frankfurt-Bonames Tanzunterricht im Odissi erteilt. 09.3.2002.
- *7. Minoti, Odissi-Interpretin und Tanztrainerin am ORC, Bhubaneswar. Verschiedene Gespräche während meines Aufenthaltes am ORC im Oktober 2001.
8. Soubarnambuja (Lolly) Mishra, Odissi-Interessierte und Trainingsteilnehmende am ORC, Bhubaneswar, mit Universitätsabschluß in Soziologie und Studium der Japanologie. Verschiedene informelle Gespräche im Oktober 2001.
9. Kshirod Prasad Mohanty, General Secretary des Kala Vikash Kendra, einem Institut für Musik, Tanz und Drama, Cuttack. 13. und 20.10.2001.
10. Kum Kum Mohanty, Odissi-Interpretin und Odissi-Master, Lady Principal des ORC, Bhubaneswar. 10.10.2001.
11. Sangita Mohapatra, Odissi-Vokalistin und Administratorin am ORC, Bhubaneswar. Verschiedene formelle und informelle Gespräche im Oktober 2001.
12. Gajendra Panda, Odissi-Guru mit eigenen Tanzschulen in Bhu-

- baneswar und in Berhampur, Südorissa. 16. und 26.10.2001.
13. Dhirendra Nath Patnaik, Odissi-Guru und Autor des Buches *Odissi Dance*, maßgeblich an der Entstehung des Odissi beteiligt. 22.10.2001.
14. Gangadhar Pradhan, Odissi-Guru mit eigenen Tanzschulen in Bhubaneswar und Konarak. 27. und 28.10.2001.
- *15. Raja. Junior-Student am ORC, Bhubaneswar. Verschiedene Gespräche während meines Aufenthaltes am ORC im Oktober 2001.
- *16. Arjun Samal, General Secretary der Sangeet Natak Akademi, Bhubaneswar. 08.10.2001.
- *17. Suchitra Saurabhi, Geschäftsführerin des Sensor Lady Tailor and Beauty Parlor, Bhubaneswar. Verschiedene Gespräche im Oktober 2001.
18. Sujata, Odissi-Interpretin und Schwiegertochter von Kelucharan Mohapatra. 30.10.2001.
- *19. Bichitrananda Swain, Odissi-Interpret und Odissi-Guru, der mit Guru Gangadhar Pradhan zusammenarbeitet. 27.10.2001.
20. Rekha Tandon, Odissi-Interpretin und Kunsthistorikerin. 25.9. und 2.10.2001.
- KAEPPLER, Adrienne 1985: "Structured Movement Systems in Tonga", in: Paul Spencer (Hrsg.), *Society and the Dance. The Social Anthropology of Process and Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 92-118.
- KAROSS (Karoß), Sabine; WELZIN, Leonore (Hrsg.) 2001a: *Tanz. Politik. Identität*. Hamburg: Lit Verlag.
- 2001b: "Tanzen im eigenen Saft", in: KAROSS/WELZIN 2001a, S. 1-9.
- KEALI'INOHOMOKU, Joann W. 1997: "An Anthropologist looks at Ballet as a Form of Ethnic Dance", in: Drid Williams (Hrsg.), *Anthropology and Human Movement. The Study of Dances*. Lanham, Md./London: The Scarecrow Press, S. 16-33.

- KERSENBOOM, Saskia C. 1992: "The Traditional Repertoire of the Tiruttani Temple Dancers", in: Julia Leslie (Hrsg.), *Roles and Rituals for Hindu Women*. Delhi: Motilal Banarsidass Publishers, S. 131-147.
- 1995: *Word, Sound, Image. The Life of a Tamil Text*. Oxford: Berg Publishers.
- KERSENBOOM-STORY, Saskia C. 1987: *Nityasumangali. Devadasi Tradition in South India*. Delhi: Motilal Banarsidas.
- KIMIKO, Ohtani 1994: *Rukmini Devi and the Bharata Natyam. The Revival of Classical Dance in India*. Belfast: Queen's University.
- KLEIN, Gabriele 2000: "Tanz & Medien: Un/Heimliche Allianzen", in: Gabriele Klein (Hrsg.), *Tanz, Bild, Medien*. Hamburg: Lit Verlag, S. 7-17.
- KOHL, Karl-Heinz 1998: "Ethnizität und Tradition aus ethnologischer Sicht", in: ASSMANN/FRIESE 1998a, S. 269-287.
- 2000: "Prozesse kultureller Selbstbehauptung und die Rolle der Ethnologie", in: Sylvia M. Schomburg-Scherff, Beatrix Heintze (Hrsg.), *Die offenen Grenzen der Ethnologie*. Frankfurt am Main: Otto Lembeck Verlag, S. 68-82.
- KÖPPING, Klaus-Peter 1998: "Inszenierung und Transgression in Ritual und Theater. Grenzprobleme der performativen Ethnologie", in: Mark Münzel, Bettina Schmidt (Hrsg.), *Ethnologie und Inszenierung. Ansätze zur Theaterethnologie*. Marburg: Curupira, S. 45-85.
- 2002: *Shattering Frames*. Münster: Lit Verlag.
- KORITZ, Amy 1997: "Dancing the Orient for England: Maud Allan's *The Vision of Salome*", in: DESMOND 1997a, S. 133-152.
- KOTHARI, Sunil 1978: "Gotipua Dancers of Orissa", in: *Lesser Known Forms of Performing Arts in India*. Delhi: Sterling Publishers, S. 101-106.
- 2001: "Odissi: From Devasabha to Janasabha", in: Pratapaditya Pal (Hrsg.), *Orissa Revisited*. Marg Publications 52,3. Mum-

- bai: Marg Publications, S. 93-104.
- KRAMER, Fritz 1987: *Der rote Fes. Über Besessenheit und Kunst in Afrika*. Frankfurt am Main: Athenäum Verlag.
- *KULKE, Hermann 1978a: "Royal Temple Policy and the Structure of Medieval Hindu Kingdoms", in: Anncharlott Eschmann, Hermann Kulke, Gaya Charan Tripathi (Hrsg.), *The Cult of Jagannath and the Regional Tradition of Orissa*. New Delhi: Manohar, S. 125-137.
- *———— 1978b: "Early Royal Patronage of the Jagannātha Cult", in: Anncharlott Eschmann, Hermann Kulke, Gaya Charan Tripathi (Hrsg.), *The Cult of Jagannath and the Regional Tradition of Orissa*. New Delhi: Manohar, S. 139-155.
- 1978c: "Jagannātha as the State Deity under the Gajapatis of Orissa", in: Anncharlott Eschmann, Hermann Kulke, Gaya Charan Tripathi (Hrsg.), *The Cult of Jagannath and the Regional Tradition of Orissa*. New Delhi: Manohar, S. 199-208.
- *———— 1978d: "The Struggle between the Rājās of Khurda and the Muslim Subahdārs of Cuttack for Dominance of the Jagannātha Cult", in: Anncharlott Eschmann, Hermann Kulke, Gaya Charan Tripathi (Hrsg.), *The Cult of Jagannath and the Regional Tradition of Orissa*. New Delhi: Manohar, S. 321-342.
- 1979: *Jagannath-Kult und Gajapati-Königtum*. Wiesbaden: Franz Steiner Verlag GmbH.
- KUPPERS, Petra 2000: "Körper/Medien: Wahrnehmung, Körperlichkeit und das Bild", in: KLEIN 2000, S. 227-243.
- KURATH, Gertrude P. 1960: "Panorama of Dance Ethnology", *Current Anthropology* 1: 233-254.
- LANGER, Susanne 1953: *Feeling and Form: A Theory of Art*. London: Routledge & Kegan Paul.
- LIEBSCH, Katharina 2001: "Identität — Bewegung — Tanz", in: KAROSS/WELZIN 2001a, S. 11-24.
- LIENHARDT, Godfrey 1961: *Divinity and Experience: The Religion*

- of the Dinka*. Oxford: Clarendon Press.
- LYNCH, Owen M. (Hrsg.) 1990: *Divine Passions. The Social Construction of Emotion in India*. Berkeley/Oxford: University of California Press.
- MARGLIN, Frédérique Apffel 1985: *Wives of the God King. The Rituals of the Devadasis of Puri*. New Delhi: Oxford University Press.
- 1990: "Refining the Body. Transformative Emotion in Ritual Dance", in: LYNCH 1990, S. 212-236.
- MAUSS, Marcel 1968: *Die Gabe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.
- MEDURI, Avanthi 1996: *Nation, Women, Representation: The Sutured History of the Devadasi and her Dance*. Dissertation in the Department of Performance Studies. New York: Tisch School of the Arts.
- MICHAELS, Axel 1998: *Der Hinduismus. Geschichte und Gegenwart*. München: C.H. Beck Verlag.
- MICHAELS, Axel; BALDISSERA, Fabrizia 1988: *Der Indische Tanz. Körpersprache in Vollendung*. Köln: DuMont Buchverlag.
- MISHRA, P.K. 1986: "Growth of Oriya Nationalism — 1868-1921", in: Binod S. Das (Hrsg.), *Glimpses of Orissa*. Calcutta: Punthi Pustak, S. 220-249.
- MOHANTY, Kum Kum 1995: *Odissi Path Finder. Vol. II*. Bhubaneswar: Odissi Research Centre.
- 1999: *Odissi Path Finder. Vol. I*. Bhubaneswar: Odissi Research Centre.
- MOHANTY-HEJMADI, Priyambada 1990: "The Trinity of Odissi", *Sangeet Natak* 96: 3-18.
- MONS, Alain 2000: "Le corps dérobé", in: *Danser. Terrain* 35. Paris: Éditions du patrimoine, S. 109-124.
- MORRIS, Gay (Hrsg.) 1996: *Moving Words. Re-writing Dance*. London/New York: Routledge Press.
- MUKHERJEE, P. 1978: "Caitanya in Orissa", in: Anncharlott Esch-

- mann, Hermann Kulke, Gaya Charan Tripathi (Hrsg.), *The Cult of Jagannath and the Regional Tradition of Orissa*. New Delhi: Manohar, S. 309-319.
- Nāṭyaśāstra*. Manomohan Ghosh (Übers.), *The Nāṭyaśāstra. A Treatise on Hindu Dramaturgy and Histrionics Ascribed to Bharata*. Bibliotheca Indica 272. Calcutta: The Asiatic Society 1951, 1961.
- NESS, Sally Ann 1996: "Observing the Evidence Fail. Difference arising from Objectification in Cross-Cultural Studies of Dance", in: MORRIS 1996, S. 245-269.
- O'FLAHERTY, Wendy Doniger 1981: *Śiva. The Erotic Ascetic*. Oxford University Press.
- OTTO, Ton; PEDERSEN, Poul 2000: "Tradition between Continuity and Invention: An Introduction", *Folk* 42: 3-17.
- PARKIN, David 1996: "Introduction. The Power of the Bizarre". in: David Parkin, Lionel Caplan, Humphrey Fisher (Hrsg.), *The Politics of Cultural Performance*. Oxford: Berghahn Books, S. xv-xl.
- PATNAIK, Dharendra Nath 1971: *Odissi Dance*. Bhubaneswar: Orissa Sangeet Natak Akademi.
- 1988: "The Role of Jayantika in the Revival of Odissi Dance", *Kala Vikash Kendra Journal*: 19-22.
- 1999: *Abhinaya Chandrika by Maheswar Mohapatra*. Cuttack: Kala Vikash Kendra Trust Board.
- POLHEMUS, Ted 1993: "Dance, Gender and Culture", in: THOMAS, H. 1993, S. 3-15.
- PURI, Rajika 1998: "The Interpretation of *Abhinaya* in Indian Dance: The Communication of Meaning in the Medium of Movement", in: David Waterhouse (Hrsg.), *Dance of India*. Mumbai: Popular Prakashan, S. 241-260.
- RADCLIFFE-BROWN, A.R. 1964: *The Andaman Islanders*. New York: The Free Press.
- REED, Susan A. 1998: "The Politics and Poetics of Dance", *Annual Review of Anthropology* 27: 503-532

- REIN, Anette 1994: *Tempeltanz auf Bali: Rejang — der Tanz der Reisseelen*. Münster: Lit Verlag.
- 1998: “Tanz auf Bali. Synästhetisches Medium erlebter Transzendenz”, in: Mark Münzel, Bettina Schmidt (Hrsg.), *Ethnologie und Inszenierung. Ansätze zur Theaterethnologie*. Marburg: Curupira, S. 217-249.
- 2000: “Die Präsentation der Reisgöttin Sri im Tanz: Zur Performanz balinesischer Rituale”, in: Klaus-Peter Köpping, Ursula Rao (Hrsg.) *Im Rausch des Rituals*. Hamburg: Lit Verlag, S. 72-86.
- RIESEBRODT, Martin 1997: “Robert Ranulph Marett (1866-1943)”, in: Axel Michaels (Hrsg.), *Klassiker der Religionswissenschaft*. München: C.H. Beck Verlag, S. 171-184.
- ROYCE, Anya Peterson 1977: *The Anthropology of Dance*. Bloomington/London: Indiana University Press.
- SAHOO, Nabin, Kumar 1981: “Orissan Buddhism and Orissi Dance”, *Kala Vikash Kendra Journal*: 24-27.
- SAID, Edward W. 1978: *Orientalism*. New York: Pantheon Books.
- SAMSON, Leela; PASRICHA, Avinash 1987: *Der klassische Indische Tanz*. Stuttgart: Burg Verlag.
- SAX, William S. 2002: *Dancing the Self*. Oxford: Oxford University Press.
- SCHIEFFELIN, Edward L. 1976: “The Sorrow of the Lonely and the Burning of the Dancers”, in: Drid Williams (Hrsg.), *Anthropology and Human Movement. The Study of Dances*. Lanham, Md./London: The Scarecrow Press, S. 166-197.
- 1998: “Problematizing Performance”, in: Felicia Hughes-Freeland (Hrsg.), *Ritual, Performance, Media*. London: Routledge Press.
- SCHMIDT, Jochen 2002: *Tanzgeschichte des 20. Jahrhunderts in einem Band*. Berlin: Henschel Verlag.
- SCHNEPEL, Burkhard 1997: *Die Dschungelkönige. Ethnohistorische Aspekte von Politik und Ritual in Südorissa/Indien*. Stuttgart: Franz

Steiner Verlag.

——— 2000: "Der Körper im 'Tanz der Strafe' in Orissa", in: Klaus-Peter Köpping, Ursula Rao (Hrsg.) *Im Rausch des Rituals*. Hamburg: Lit Verlag, S. 156-171.

SCHRÖTER, Susanne (Hrsg.) 1998: *Körper und Identitäten. Ethnologische Ansätze zur Konstruktion von Geschlecht*. Hamburg: Lit Verlag.

SCOTT, Anna Beatrice 1997: "Spectacle and Dancing Bodies That Matter", in: DESMOND 1997a, S. 259-268.

SIVARAMAMURTI, C. 1974: *Nataraja In Art, Thought And Literature*. New Delhi: National Museum.

SMITH, David 1996: *The Dance of Śiva*. Cambridge: Cambridge University Press.

SPENCER, Paul 1985: "Introduction: Interpretations of the Dance in Anthropology", in: Paul Spencer (Hrsg.), *Society and the Dance. The Social Anthropology of Process and Performance*. Cambridge: Cambridge University Press, S. 1-46.

STRAUB, Jürgen 1998: "Personale und kollektive Identität", in: ASSMANN/FRIESE 1998a, S. 73-104.

TANDON, Rekha 1994: *Orissan Temple Dance*. Dissertation, M.A. History of Art. New Delhi: National Museum Institute of History of Art, Conservation and Museology.

THOMAS, Helen (Hrsg.) 1993: *Dance, Gender and Culture*. London: Macmillan Press.

THOMAS, Nicholas. 1992: "The Inversion of Tradition", *American Ethnologist* 19: 213-232.

TURNER, Victor 1982: *From Ritual to Theatre*. New York: Performing Arts Journal Publications.

——— 1996: *Schism and Continuity in an African Society*. Oxford: Berg.

VATSYAYAN, Kapila 1980: *Traditional Indian Theatre: Multiple Streams*. New Delhi: National Book Trust.

- 1995: “Tanz und Theater”, in: Dietmar Rothermund (Hrsg.), *Indien. Kultur, Geschichte, Politik, Wirtschaft, Umwelt*. München: Verlag C.H. Beck Verlag, S. 316-335.
- WASHABAUGH, William 1998: *The Passion of Music and Dance*. Oxford: Berg.
- WOLFF, Janet 1997: “Reinstating Corporeality: Feminism and Body Politics”, in: DESMOND 1997a, S. 81-99.
- WULFF, Helena 1998: *Ballett across Borders. Career and Culture in the World of Dancers*. Oxford: Berg.

Verzeichnis der Abbildungen auf der beigefügten CD

- 1: Guru Gangadhar Pradhan, *cauka*-Pose
- 2: Guru Gangadhar Pradhan, Darstellung Kṛṣṇas
- 3: Śiva in der Darstellung des Naṭarāja
- 4: Figurinen in Tanzposen, Jagannātha-Tempel Puri
- 5: Figurinen in Tanzposen, Jagannātha-Tempel Puri
- 6: Odissi-Student in *tribhaṅga*-Pose
- 7: Tanzfigurine, Mukteśvara-Tempel, Bhubaneswar
- 8: Gotipua-Tänzer beim Training, Konarak Natya Mandap
- 9: Gotipua-Tänzer beim Training, Konarak Natya Mandap
- 10: Eingang des Kala Vikash Kendra, Cuttack
- 11: Jagannātha-Effigie
- 12: “Live performance of the Oriya artists of the school Nrutyayan”
- 13: Odissi-Tänzerin (8 Jahre), Gunjan Dance Academy
- 14: Odissi-Interpretin Ileana Citaristi
- 15: Odissi-Interpretin Rekha Tandon
- 16: Odissi-Interpretin Rekha Tandon
- 17: Guru Kelucharan Mohapatra
- 18: Guru Kelucharan Mohapatra
- 19: Guru Kelucharan Mohapatra
- 20: Vera Fokina, Michael Fokin: “Sheherazade”
- 21: Nijinski: “Sheherazade”
- 22: Odissi-Interpretin Barbara Čurda
- 23: Odissi- Interpretin Barbara Čurda
- 24: Feldforscherin mit Guru Gangadhar Pradhan und seiner Ehefrau,
Konarak Natya Mandap
- 25: Abendliches Odissi-Training Odissi Research Centre
- 26: “Live performance of Nrutyayan”

Südasienswissenschaftliche Arbeitsblätter

Bisher erschienen:

- 1 (2000): Rahul Peter Das, *Wie stellen wir uns der Herausforderung des neuen Südasians?* ISBN 3-86010-613-9. 47 Seiten.
- 2 (2001): Torsten Tschacher, *Islam in Tamilnadu: Varia.* ISBN 3-86010-627-9. 108 Seiten.
- 3 (2001): Hans Harder, *Fiktionale Träume in ausgewählten Prosawerken von zehn Autoren der Bengali- und Hindiliteratur.* ISBN 3-86010-636-8. iv;142 Seiten.
- 4 (2003): Ursula Rao, *Kommunalismus in Indien. Eine Darstellung der wissenschaftlichen Diskussion über Hindu-Muslim-Konflikte.* ISBN 3-86010-707-0. iii;83 Seiten.
- 5 (2003): Klaus Voll, *Geopolitik, atomare Kriegsgefahr und indische Sicherheitsinteressen.* ISBN 3-86010-708-9. 42 Seiten.

**Kontaktadresse:
Sekretariat
Institut für Indologie und Südasienswissenschaften
Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg
D — 06099 Halle (Saale)
www.suedasien.uni-halle.de**