

NĀTYA



MANDIR

n e w s

Zeitschrift für indische Tanzkultur in Österreich



12

Winter
1996

ÖS 25.-

EDITORIAL

Siva, der Gott des Tanzes, ist männlich. Trotzdem hört man so oft, daß der Tanz eine Sache für Frauen sei - in Indien ebenso wie hier in Österreich. Bestand diese Annahme immer schon?

Der Mann im Tanz war jedenfalls das Thema der diesjährigen Natya Kala Konferenz (d.i. die alljährliche Tanzkonferenz im Rahmen des Winter-Festivals in Madras mit Beiträgen von namhaften Tänzern, Kritikern und Wissenschaftlern). Dies zeigt, welche Brisanz das Thema gegenwärtig hat. Schließlich gibt es ja doch genug sehr gute Tänzer und diese müssen wohl weit härter um Anerkennung kämpfen als ihre weiblichen Kollen.

Wir stellen einige bedeutende Wegbereiter des zeitgenössischen indischen Tanzes vor, möchten dabei jedoch keinerlei Wertung vornehmen. Sicher gibt es noch viele Persönlichkeiten, die zu der heutigen Situation des klassischen indischen Tanzes in Indien und auf internationaler Ebene wesentliche Beiträge geleistet haben.

Heute hat sich zwar die Anzahl der männlichen Tänzer im Bharatanatyam-Tanz wesentlich erhöht, dennoch dominieren Frauen nach wie vor die Tanzszene.

R.A.



Kama Dev. Foto: Archiv Natya Mandir

Titelbild: Uday Shankar. Foto aus: M.Khokar

i n h a l t

Winter 1995/96

- 1 **Purush**
Der Mann im indischen Tanz
Radha Anjali
- 3 **Hastas: shikara**
- 4 **Tänzer - Persönlichkeiten des indischen Tanzes in Gegenwart und Vergangenheit**
Eva Schober
- 9 **Siva**
Barbara Tuma
- 10 **Porträt: Rama Rao**
- 10 **Das Opfer des Purusha**
- 11 **Veranstaltungsrückblicke**
- 13 **Programm**

IMPRESSUM:

Natya Mandir News Zeitschrift für indische Tanzkultur in Österreich. Winter 1995/96 /Ausgabe Nr.12. ISSN-Nr.: 1021-2647.

Medieninhaber und Herausgeber: Natya Mandir Verein zur Förderung und Verbreitung der indischen Tanzkunst. **Redaktion und Verwaltung:** 1010 Wien, Börseplatz 3/11, Tel. 533 58 19. **Chefredakteurin:** Radha Anjali. **Redaktionelle Mitarbeit:** Mag. Eva Schober, Mag. Barbara Tuma. **Grafik:** Eva Schober. **Texte in dieser Ausgabe von:** Radha Anjali, Eva Schober, Mag.Barbara Tuma. **Hersteller:** Ed. Witte, 1060 Wien, Linke Wienzeile 16.

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck nur mit vorheriger Zustimmung des Herausgebers und mit Quellenangabe gestattet. Namentlich gezeichnete Beiträge geben die Meinung des jeweiligen Autors wieder und müssen nicht mit der Ansicht der Redaktion übereinstimmen. Änderungen und Kürzungen behält sich die Redaktion vor.

Einzelheft: öS 25.-. Abonnementpreis: öS 60.- (für NM-Mitglieder: gratis). Erscheint dreimal jährlich. Erfolgt ein Monat vor Jahresschluß keine Abbestellung zum Jahresende, läuft das Abonnement für ein weiteres Jahr automatisch weiter.

Purush - Der Mann im indischen Tanz

Geschlechtsmonopole im klassischen indischen Tanz: Eine soziologische Analyse von Ursachen und Kontext. Zusammenfassung eines Artikels von Prof. V. Subramaniam aus Ottawa, Kanada, als Beitrag zur "All India Natya Kala Conference"., erschienen in Sruti 135, Dezember 1995, Madras.

von Radha Anjali

Um die Besonderheiten in der Entwicklung der darstellenden Künste hinsichtlich der weiblichen und männlichen Rollen zu verstehen, führt V. Subramaniam eine kritische Analyse der Interaktionen von Kunst, Gesellschaft und Religion vor. Die Wechselbeziehungen von Kunst und Religion spielten eine wichtige Rolle im Tanz, und zwar in einer sehr komplexen Weise.

Man stößt dabei oft auf Paradoxe. So resultiert z.B. das männliche Monopol beim Kathakali und Kuchipudi, wo auch die weiblichen Rollen von Männern getanzt wurden, aus dem verstrickten Rivalitätskonflikt Priester gegen Tänzer, Ritual gegen Kunst, der durch die Idee, daß der Tanz selbst ein Opfer sei, gelöst wurde.

Das weibliche Monopol des Bharatanatyam-Tanzes im Süden, wo Siva, der Herr des Tanzes, die Göttin Kali besiegte, scheint ebenso paradox.

Vielleicht war der Nataraja-Kult von Rivalität zur Srīngara-Bhakti-Tradition, einem hingebungsvollen religiösen Erotizismus, geprägt. Die Institution des Hindu-Tempels wurde zum Patron der Tempeltänzerinnen, welche die erotischen Kompositionen - Srīngara - über die Tempelgöttheit interpretierten.

Diese gesellschaftshistorischen Komponenten wirkten aber oft gegen die religiösen Vorschriften. Eine weniger paradoxe, mehr funktionelle Verteilung der weiblichen und männlichen Rollen entwickelt sich in Indien auf Grund der Säkularisierung der Gesellschaft und einer rational-analytischen Betrachtungsweise über die Kunst an sich.

Subramaniam führt diese Punkte weiter aus und beschreibt zunächst das Verhältnis von Kunst und Religion in Indien. Er kritisiert diejenigen, die die Harmonie von Kunst und Religion in Indien beschönigt haben und lehnt Ananda Coomaraswamys

Meinung über die Einheit von Kunst und Religion ab. Haben sich die einen von den Darstellungen der Götter mit Musikinstrumenten und durch das Konzept von Siva-Nataraja beeinflussen lassen, so sei doch Coomaraswamy zu weit gegangen, indem er für seine Argumentation seine eigene Auslegung der indischen Ästhetik verwendete und seine Geringschätzung der westlichen Verweltlichung der Kunst aussprach.

Es scheint, als habe es in Indien keinesfalls immer zwischen Kunst und Religion harmonische Beziehungen gegeben. Subramaniam weist in diesem Zusammenhang besonders auf die Sangam- und frühe Post-Sangam-Periode in Tamil Nadu hin, wo uns durchwegs säkuläre Literatur begegnet, die nicht einmal Gebete am Anfang des Werkes enthält.¹ In der Folge sei es zu einer "psycho-sozialen" Revolution gekommen, die sich gegen den religiösen Asketismus wie der Jain-Religion ebenso wandte, wie gegen das trockene Ritual der Brahmanen. Es entstand ein Kult der Hingabe, Bhakti. Die Dichter übernahmen die erotischen Themen der früher dominanten Aham-Literatur in ihre literarischen Werke. Die Bhakti-Dichter verwandelten die hingebungsvolle Liebeslyrik in einen emotionalen Liebeserguß zu einem persönlichen, intimen Gott. Aus der Aatrūppadai-Literatur übernahmen sie die Idee, daß Gott wie ein König agiere. Der König wurde als Gönner der Kunst glorifiziert. Der Tempelgott als "Raja" wurde zum Schutzherrn der sinnlichen Künste von Tanz und Musik. Diese Beziehung wurde von den regierenden Monarchen unterstützt, als Gegenleistung zur Legitimierung seitens der Priester, die darin auch eine politische Bequemlichkeit sahen.

Subramaniam erwähnt weiter, daß das Verhältnis von Kunst und Religion ähnlich gespalten war wie in Europa, und er führt zum Vergleich die Entwicklung der Künste im hellenistischen Griechenland an, wo sich Tanz, Schauspiel und Musik entwickelten, wo religiöse Aktivität zugleich eine soziale Aktivität war, und der Tempel eine gemeinschaftliche Institution, ebenso wie im römischen Reich. Das asketische Christentum lehnte jedoch das hellenistische Erbe ab und im späten Mittelalter übernahm die Kirche die Schutzherrschaft über die Künste, vor allem über die bildenden Künste, wovon aber der Tanz ausgeschlossen blieb. Reformation, Gegenreformation und Bildersturm der Protestanten brachte eine Welle der Säkularisierung der Kunst. Coomaraswamy scheint diesen Tatbestand zu ignorieren und sieht in der Säkularisation der Kunst einen Fehler.

Subramaniam's Meinung nach war aber der Status der Kunst und besonders der darstellenden Künste weder von Harmonie noch von totalem Antagonismus geprägt, sondern ziemlich kompliziert, verstrickt und abhängig von den sozialen, ökonomischen und geschichtlichen Bedingungen.

Keinesfalls leugnet er jedoch, daß der individuelle kreative Prozeß des Künstlers, mit dem seelischen Zustand eines Yogis, Mystikers oder Mönchs im Kloster hinsichtlich der Kontemplation und Identifikation zu vergleichen sei. Es bleibt aber bei einer individuellen schöpferischen



Aktivität in der Isolation, die erst in ihrer Auswirkung auf die Gesellschaft relevant wird.

Die Konsequenzen des künstlerischen Schaffens liegen außerhalb des individuellen Seelenlebens des jeweiligen Künstlers und sind von nicht-religiösen, sozial-historischen Faktoren abhängig.

Viele Tanz-Fachleute nehmen den Göttlichen Ursprung des Tanzes sehr ernst, der in einigen Schriften angeführt ist, schauen aber nicht auf die gegenteiligen Meinungen in anderen Quellen. Im Dharmasastra von Manu werden Tanz und Musik als Feinde der Selbstbeherrschung attackiert. Kautiliya betrachtet Tänzer und vor allen Schauspieltruppen, die sich auf Tourneen befinden, als mögliche Spione. Bei Manu werden viele Beispiele aus der Mythologie zitiert, wonach Tänzerinnen Mönche und Weise verführt haben, allen voran Menaka, die den heiligen Visvamisra verführte. Tanz und Musik seien also schlechthin die Feinde all jener, die den Veda studieren und sich einem rechtschaffenen Leben widmen wollen. Kautiliya empfiehlt in seinem Arthasastra, bei der Spionage Tänzerinnen einzusetzen. Ebenso bieten dramatische Vorstellungen gute Gelegenheit zu Mord und Sabotage.

Aus dem oben Erwähnten ist leicht zu verstehen, daß sich die Künstler zu ihrem eigenen Schutz und zur Bewahrung ihrer Kunst mit Religion und Riten verbanden und in verschiedener Weise eine göttliche Herkunft proklamierten.

Bharatas Natyasastra gibt im ersten und letzten Kapitel indirekt Anleitungen zum Schutz der Kunst und der Künstler: Sobald das Drama begann, gab es eine Störung durch die Dämonen, diese wurde durch Indra behoben.

Dann kamen aber die Dämonen zurück und Brahma gab Anweisungen, das Yajna Ritual zu vollziehen, welches das Purvaranga bildet. Im letzten Kapitel schreibt Bharata, wie seine Söhne, Adepten des Natya, die Weisen beleidigten, indem sie sie in einem Schauspiel karikierten. Die Weisen verfluchten sie und die Söhne Bharatas wurden darauf in niedrigen Kasten auf Erden wiedergeboren.

Yajna, das Opfer, und sein Symbolismus brachte durch die Jahrhunderte eine Veränderung. Allmählich führte es zu Ausschluß der Frauen, die als "unrein" für das "Natya Yajna" betrachtet wurden. In der frühen vedischen Zeit war die Teilnahme der Frauen an den Opfern vorgeschrieben. Zur Zeit des Natyasastra bis ins 5. Jahrhundert nahmen sowohl Frauen als auch Männer am Schauspiel und Tanz teil. Fremde Invasionen, besonders die der Hunnen, brachten einen Ausschluß der Frauen an öffentlichen Ritualen, teilweise mit der Begründung der Unreinheit während der Menstruation.

In diesem, späteren Kontext, wo Natya als Yajna behandelt wurde, entstand die ausschließlich männliche Tradition des Kuchipudi und Kathakali.

Die Metapher des Opfers schlug jedoch in Tamil Nadu

keine tiefe Wurzeln. Es gab lokale Varianten des Purvaranga, wie sie im Silapadikaram, erwähnt sind. Der dominante Einfluß in Tamil Nadu war eine Kettenreaktion, die sich aus dem devotionalen Erotizismus (sringara bhakti) bildete, von den Dichtern seit dem 6. Jahrhundert geformt wurde und den Nataraja-Symbolismus in den Schatten stellte. Philosophie und Symbolismus des tanzenden Siva oder Nataraja erreichte seine ausgeprägte Form hauptsächlich in Tamil Nadu, obwohl Skulpturen des tanzenden Siva in ganz Indien seit dem 5. Jahrhundert zu finden sind. Dieser Symbolismus ermutigte aber nicht die männlichen Tänzer, denn eine andere Strömung von Ideen und Praktiken, begonnen mit dem Bhakti-Kult, entstand zur gleichen Zeit und überschattete sie, indem sie eine Kettenreaktion auslöste, die bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts anhielt. Entgegen der allgemeinen Meinung ist der Nataraja-Kult nicht so alt, wie man ihn macht. Siva als Tänzer wird in den frühen Sanskrit-Texten nicht erwähnt. In der Svetasvatra-Upanishad, einer wichtigen Schrift des Sivaismus, wird Sivas Tanz nicht erwähnt. Das Konzept von Siva als Tänzer entstand zwischen dem 2. und 5. Jahrhundert in Tamil Nadu, besonders durch die Schöpfung der Dichterin Karaikal Ammaiyar in ihrem berühmten Werk Mootha Tiruppadigam. Karaikal Ammaigal beschreibt den wilden Tanz Sivas in Tiruvalangadu auf den Verbrennungsstätten, umgeben von Geistern, die mit ihm tanzen. Exstatisches Tanzen war immer schon ein Teil des tamilischen sozialen Lebens, um sich von Krankheiten und bösen Geistern zu befreien oder um Lebensfreude auszudrücken. Sivas wilder Tanz wird hier als Sieg über den Tod verstanden, ein Thema, das verschiedenen Kulturen gemeinsam ist, veranschaulicht z.B. durch Phönix, oder die Auferstehung von Jesus Christus. Sivas Samhara Tandava (Tanz der Vernichtung) wurde vielleicht in seinen Tanz Ananda Tandava (Tanz der ekstatischen Freude) transformiert. Die ursprüngliche Idee des tanzenden Siva war nicht-arisch und nicht in Schriften festgehalten. Sie fand aber sehr schnell ihren Weg in die Sanskrit-Literatur und in das brahmanische Ritual.

So ließen sich die 3000 (oder 2999) Brahmanen in Chidambaram nieder, um dort über Siva als ihren Herrn zu meditieren und zu diskutieren. Vor dem 6. Jahrhundert wurde Siva als freudiger Tänzer angesehen und sein Bildnis wurde unter lokalem tamilischen Einfluß im Tempel aufgestellt.

In der Literatur über Chidambaram oder Koil, wird Siva in seiner tanzenden Form beschrieben. Die Arme und Beine, die Füße, der Hals, etc. und seine ganze Pose. Die Schönheit dieser Skulptur wird mit den Worten: "Was gibt es noch zu sehen, wenn man dies gesehen hat", ausgedrückt. Die Brahmanen von Chidambaram, die Dikshitar, sahen keine Schwierigkeit, den Sivakult in den des Feuerrituals einzubeziehen. Schließlich wird Siva auch mit dem Feuer assoziiert. Es wird beschrieben, wie Siva Kali beim Tanzwettbewerb besiegt und die männliche Vorherrschaft über den Tanz bringt.

Die Verehrung des freudig tanzenden Siva findet man ca.



seit dem 6. Jahrhundert in Südindien. Die Bronzeplastiken des Śiva-Nataraja gehören zu den schönsten Skulpturen der Welt. Sie zeigen anatomische Schönheit und Grazie. Der tanzende Śiva mit langem lockigen Haar, mit Trommel und Feuer und mit dem Hirsch formte die grundlegende Symbolik der Śaiva Siddhanta-Philosophie, die Dr. Ananda K. Coomaraswamy heranzog, um in seinem berühmten Essay die spirituelle Bedeutung zu erklären. In jüngerer Zeit haben auch westliche Wissenschaftler die Idee des kosmischen Tanzes als Vergleich zur Geburt des Universums betrachtet. Trotz allem hatten diese Tatsachen, die für ein Leitmodell des Mannes als Tänzer gelten könnten, keinen Einfluß darauf, daß der Tanz von Männern ausgeführt wurde.

Ein Paradoxon, denn in Tamil Nadu war der Bharatanatyam-Tanz Monopol der Frauen, die unter der Schutzherrschaft der Könige tanzten. Dieses Paradoxon läßt sich, so Subramaniam, aus der Verknüpfung von ästhetischen und sozio-politischen Faktoren erklären:

Erstens Bhakti Shringara, zweitens der Gott-König Symbolismus und drittens die königliche Schutzherrschaft der Tempel-Künste. Diese und der Nataraja-Kult entstand etwa zur gleichen Zeit - mächtige Strömungen, die in ihrer gegenseitigen Verbindung beinahe unwiderstehlich waren.

Der Bhakti-Kult in Südindien läßt sich aus verschiedenen Quellen bis zum 5. Jahrhundert zurückverfolgen.

Die Dichter-Heiligen von Tamil Nadu suchten nach einer intimeren Ausdrucksform, um ihr Verhältnis zu Gott auszudrücken. Der Jain-Asketismus und das brahmanistische Ritual waren zu trocken. Sie nahmen sich die Dichtungsgattung des Aham, der frühen Sangam-Periode, zum Vorbild. Diese Dichtung hat verschiedene Liebesverhältnisse zwischen Mann und Frau zu Inhalt und wurde nach strengen grammatikalischen Regeln verfaßt: Jedes Gedicht muß in der ersten Person singular sein, die Person berichtet über eigene Gefühle und die Identität des Sprechers und Zuhörers darf nie enthüllt werden. Die Stimmung für den emotionale Ausdruck soll durch Beschreibung der Umgebung geschaffen werden. Aham war die dominante Literaturgattung in Tamil Nadu und die Tamilen waren außergewöhnlich stolz auf sie. Die Bhakti-Dichter, die Vishnuiten, die Alvars übernahmen dieses Modell. Sie sahen sich selbst in der Rolle der Geliebten, die sich nach ihrem Geliebten Krishna sehnt. Ebenso drückten die śivaitischen Dichter ihre Gefühle aus. Die


emotionale Schönheit und Intensität dieser Dichtungen schuf Bhakti-Sringara oder den devotionalen Erotizismus der Dichtung.

Die śivaitischen Bhakti-Dichter, die Nayanars, besangen Śiva als großzügigen König, dessen Palast der Tempel ist. Dies ist auf die Dichtungsgattung des Aatrupadaī zurückzuführen, die einen glücklichen Barden zum Inhalt hat, der von einem König reich beschenkt wird und der dann einem anderen bedürftigen Barden den Weg zum Palast zeigt.

Auch die Alvars übernahmen dieses Modell. In der Folge erhielten die Götter königliche Namen wie z.B. Nataraja, Rangaraja, Govindaraja, Tyagaraja, Rajagopala usw. So legitimierte die auf Aham basierende Bhakti-Liebesdichtung und die Identifikation von Gott mit dem König Tanz und Musik als rajopachara, als sinnliches Opfer an einen freigiebigen, kunstliebenden König-Gott. Die Veränderung der erotischen Dichtungsgattung zur devotionalen beeinflusste indirekt die Institution der Tänzerinnen an den Tempeln und Königshöfen. Der politisch-ökonomische Faktor bestand in großzügigen Landspenden der Herrscherdynastien, die Legitimation suchten, an die Tempelinstitutionen. Die finanzielle Unterstützung förderte die Praxis des rajopachara. Raja Raja Chola sah in Śiva seinen persönlichen Gott und engagierte für den Brhadivara Tempel 400 Tänzerinnen.

Nach allen diesen Ausführungen bleibt jedoch die Frage: Wenn Sringara Bhakti die Schöpfung mental transvestierter Männer ist, warum hat sich nicht eine männliche Tanztradition entwickelt, die diese Gedichte interpretiert? Subramaniam meint, daß es offensichtlich nicht praktisch war. Es sind eben zwei verschiedene Dinge, wenn ein liebestrunkener männlicher Gottesverehrer sich in eine verliebte Frau phantasiert oder eine Institution männlicher Tänzer zu gründen, die erotische Lieder auf dieser Basis ausdrücken sollen. Es wäre offensichtlich widersinnig, wenn nicht obszön gewesen, wenn ein männlicher Tänzer diese transvestierte metaphor vor dem Königshof tänzerisch interpretiert hätte.

Zusammenfassend kann gesagt werden, daß der Nataraja-Kult nur eine geringe Auswirkung auf die

 Seite 12

shikara hasta (Spitze)

frei nach dem Abhinayadarpana des Nandikesvara

Die Handstellung "shikara" wird verwendet um den Liebesgott, einen Bogen, eine Säule, fragen, Zuverlässigkeit, einen Zahn, das phallische Symbol, die Lippen, umarmen, das Läuten einer Glocke und einen Mann zu zeigen.



Tänzer - Persönlichkeiten des indischen Tanzes in Gegenwart und Vergangenheit

Eva Schober

In diesem Artikel werden einige Tänzer, die maßgeblich am heutigen Erscheinungsbild des Tanzes in Südindien beteiligt waren, vorgestellt. Die getroffene Auswahl orientierte sich am verfügbaren Material und erhebt weder Anspruch auf Vollständigkeit noch will sie bewerten.

UDAY SHANKAR

Uday Shankar ist Teil der Geschichte des Tanzes in Indien. Er leistete einen wichtigen Beitrag in der Wiederentdeckung des indischen Tanzes in den zwanziger Jahren und entwickelte einen eigenen Tanzstil. Folgenreicher als sein persönlicher Stil war jedoch die Art, wie er seine Tanzdramen präsentierte, in einem perfekten Zusammenspiel von Handlung, Kostüm, Stimmung und Musik.

Uday Shankar wurde 1900 in Udaipur/Bengalen geboren. Er besuchte die Sir J.J. School of Art in Bombay und ging 1920 nach London, um im Royal College of Art Malerei zu studieren.

In London kam er in Kontakt mit Anna Pavlova, die gerade von ihrer Asien-Reise zurückgekehrt, Tänzer für ihre Produktion „Oriental Impressions“ suchte. In zwei Tänzen, „A Hindu Wedding“ und „Krishna und Radha“ (1923), wirkte Uday Shankar mit. Obwohl er nie eine Tanzausbildung erhalten hatte, umfaßte sein Beitrag zur Produktion offenbar sowohl die Choreographie, als auch das Arrangement und die Ausstattung. Ein Jahr später verließ er die Truppe und entschied sich endgültig für eine Karriere als Tänzer.

Sieben Jahre brachte er sich allein in Europa mit kleinen Tanzvorstellungen durch. In dieser Zeit entwickelte er seinen Tanzstil mit eigenen Bewegungsmustern, Schritten, Choreographien und musikalischen Arrangements, jedoch stets angeregt von indischen Einflüssen: Tempelarchitektur, Skulptur, Malerei, Musik und verschiedener Tanzstile, besonders Kathakali.

In den dreißiger Jahren formierte er eine eigene Tanzgruppe, in der auch Mitglieder seiner Familie (unter anderen sein jüngerer Bruder Ravi Shankar) mitwirkten, mit verschiedenen Tanzpartnerinnen wie die Französin Simkie und seine spätere Frau Amala. Standort der Truppe war Paris - in dieser Zeit besonders offen für alle Arten von „orientalischem“ Tanz. Seine „Hindu-Dances“ waren in Europa und den USA durch ihre effektvolle Präsentation, durch ihr exotisches Flair und die leicht verständlichen Inhalte sehr erfolgreich. In Indien, das gerade erst den klassischen Tanz wiederentdeckte, erregte seine Kunst großes Aufsehen und Anerkennung.

1938 gründete Shankar ein Kulturzentrum in Almorä/Uttar Pradesh, in der es einen streng geregelten Tanzunterricht mit mehrjährigen Kursen gab. Verschiedene Lehrer unterrichteten Kathakali,

Bharatanatyam, Manipuri und Musik. Er selbst leitete eine Klasse für Improvisation und Choreographie. In dieser Zeit entwickelte Uday Shankar weitere Choreographien und ein spektakuläres Schattentheater mit lebenden Tänzern. Die Tanzschule bestand jedoch nur bis 1943.

1948 produzierte er einen Film, der sowohl technisch als auch künstlerisch amerikanischen Tanzfilmen der Zeit



Uday Shankar und Anna Pavlova. Foto aus: M.Khokar

ebenbürtig ist. In „*Kalpna*“ („Imagination“) sind Tanzsequenzen mit einer stark autobiographisch gefärbten Handlung verwoben.

1968 war Uday Shankars letzter Auftritt als Tänzer, 1977 starb er.

Seine faszinierende Erscheinung, Bühnenpräsenz und große Energie machten einen Großteil von Uday Shankars Erfolg aus - besonders eindrucksvoll bei *Tandava*-Themen (als Verkörperung männlicher Gottheiten). Sein Tanzstil bestand aus relativ einfachen Bewegungen und Rhythmen, mit wenig Gewicht auf Mudras (deshalb gut verständlich dem westlichen Publikum). Tänze in verschiedenen Stilrichtungen wie Kathakali, Bharatanatyam, Kathak, Manipuri, Volks- und Stammestänzen gehörten zu seinem Repertoire. Shankar entwickelte unterschiedliche Tanzdramen und formierte einen indischen modernen Tanz durch Verschmelzung von indischen Tanzelementen mit Methoden der westlichen Präsentation (ein perfektes Bühnenbild, wirkungsvolle Beleuchtung und Arrangements, besonders auch eindrucksvolle, geschmackvolle Kostüme). Die Themen der Choreographien reichten von indischer Mythologie bis zu Zeitgenössischem (die Ballette „*Labour and Machinery*“ und „*Rhythm of Life*“.) Als Lehrers stellte Uday Shankar Konzentration, Erfindungsgabe und besonders die Improvisation in den Vordergrund.

Heute wird sein Stil in immer wieder neuen Choreographien mit großem Ensemble von seiner Tochter in Calcutta weitergeführt.

C.N.VASUDEVAN

Der aus Tamil Nadu stammende C.N.Vasudevan leistete einen wichtigen Beitrag zur Entwicklung des klassischen indischen Tanzes in den zwanziger und dreißiger Jahren, gelangte jedoch nie zu überregionalem Ruhm und wurde nach seinem Tod fast vergessen. Seine Biographie weist bemerkenswerte Parallelen zum ungleich berühmteren Uday Shankar auf. Er war ein Meister der tänzerischen Improvisation, sein außergewöhnlicher Tanzstil trug zur Popularisierung des modernen indischen Tanzes bei. Rabindranath Tagore komponierte für ihn Lieder und Tanzdramen.

Als ein Künstler mit vielseitiger Begabung war er mit Erfolg in verschiedenen Kunstgebieten tätig - er war nicht nur Tänzer, sondern auch Bildhauer (in Bronze, Elfenbein, Keramik), Maler, Musiker (auf der Veena), Komponist und Dichter.

C.N.Vasudevan wurde 1899 in Coimbatore, Südindien geboren. 1918-1921 besuchte er die Theosophische Schule in Adyar/Madras (gegründet von Annie Besant, versuchte die Schule, die Kulturen von Ost und West miteinander zu verbinden, ein Hauptgewicht wurde auf die künstlerische Erziehung gelegt. Eine der wichtigsten Schülerinnen war Rukmini Devi). Danach studierte er an der J.J.School of Art in Bombay Bildhauerei und Malerei. 1927 ging er nach Santiniketan/Bengalen, um dort Malerei zu studieren (die moderne indische Malerei "Bengal School" wurde dort entwickelt) und wurde von Rabindranath Tagore als Tänzer für dessen Tanzdramen entdeckt. Vasudevan war die ideale Verkörperung der Bestrebungen Tagores, einen neuen Tanzstil passend zu seinen Tanzdramen und Liedern zu entwickeln, bei dem die Improvisation eine große Rolle spielte. Besonders bekannt wurde Vasudevan durch ein Nataraj-Lied Tagores.

In den zwanziger und dreißiger Jahren wurde der klassische indische Tanz nach und nach wiederentdeckt. Die Santiniketan-Tanzdramen Rabindranath Tagores verarbeiteten Einflüsse von Volkstänzen, Manipuri, Kathakali, javanischem Tanz und Bharatanatyam, wobei die Aufnahme von Bharatanatyam - Elementen

höchstwahrscheinlich auf Vasudevan zurückzuführen ist. Der Tänzer wirkte bis ca. 1936 in verschiedenen Santiniketan-Produktionen mit und reiste mit der Tanzgruppe durch ganz Indien, lebte aber hauptsächlich in Madras und Madanapalle.

Wichtig war auch seine Tätigkeit als Tanzlehrer - Vasudevan unterrichtete in Adyar von 1923-1927 und in Rishi Valley (eine ca. 200 km von Madras entfernte, sehr renommierte Schule, in der auch Tanz und Musik unterrichtet wird) bis 1941 - und entwickelte selbst einige Tanzdramen und Choreographien. Er war Rukmini Devis erster Tanzlehrer in den dreißiger Jahren, der durch sein Vorbild wesentlich zu ihrer endgültigen Hinwendung zum indischen Tanz beigetragen haben muß. Daneben zeigte er, daß auch Männer im indischen Tanz eine Rolle spielen können - in Tamil Nadu gab es, im Gegensatz zu Kathakali und Kathak, keine Tradition von Tänzern. Zur Entwicklung der Bühnentechnik, in Kostümdesign und Schminke leistete er in dieser Zeit wesentliche Beiträge.

In späteren Jahren reduzierte Vasudevan seine tänzerischen Aktivitäten und wandte sich in zunehmendem Maß der bildenden Kunst und der Musik zu. In den sechziger Jahren kehrte er wieder in seine Heimatprovinz zurück und lebte dort zurückgezogen bis zu seinem Tod 1977.

C.N.Vasudevan war tänzerisch ein Autodidakt. Sein Tanz war originell und experimentell, so überzeugte er z.B. in der Darstellung der Elemente und metaphysischer Inhalte. Berühmt war sein *Tandava Nritya* - als die Verkörperung von Siva Nataraja. Im Gegensatz zu Rukmini Devi war er gegen strenge Regeln im Bharatanatyam. Die wichtigsten Elemente im Tanz waren für ihn die Improvisation, Spontaneität und Kreativität - ähnliche Bestrebungen gab es übrigens gleichzeitig im westlichen Ballett (z.B. Isadora Duncan). Er unterrichtete ohne Tanzregeln, Mudras oder eingelernten Posen. Technik war für ihn mechanisch - "Grammatik" ohne jeden künstlerischen Gehalt. Eine seiner Maximen war, daß der Tanz nicht von außen, sondern von innen kommen müsse.



Li.: C.N. Vasudevan. Re.: Die Sapmochan-Tanzgruppe mit Rabindranath Tagore (Mitte) und C.N. Vasudevan (re.)
Fotos aus: V. Isvarmurti

RAM GOPAL



Ram Gopal. Foto aus: K. Ambrose

Ram Gopal zählt zu den Pionieren der klassischen Bharatanatyam-Technik und ist bereits zu Lebzeiten zu einer Legende geworden. In einer Zeit, als männliche Bharatanatyam-Tänzer in Indien kaum akzeptiert waren, entwickelte sich Ram Gopal zu einem der wichtigsten und auch international erfolgreichsten Exponenten, der dem indischen wie auch dem westlichen Publikum die Schönheit und Möglichkeiten dieses gerade wiederentdeckten Tanzstils eröffnete.

Ähnlich wie Uday Shankar wurde auch Ram Gopal zunächst im Westen entdeckt - die amerikanische ethnische Tänzerin La Meri machte ihn 1936 zum Partner in ihrer Tanzkompanie.

In den dreißiger Jahren erlernte Ram Gopal den weicheren Stil des Bharatanatyam von Elappa, Putappa, Gouri und Muthukumaram. Die bedeutendsten Tanzlehrer der Zeit - Pandanallur Meenakshisundaram Pillai und Muthukumar Pillai lehrten ihn jene Tänze, die besonders gut für männliche Tänzer geeignet waren. 1940 traf er E. Krishna Iyer, einem der wichtigsten Lehrer in der Wiederbelebung des Bharatanatyam (u.a. unterrichtete er Balasaraswathi, die er 1934 entdeckte). In seiner Schule in Tanjore wurde Ram Gopal im Pandanallur-Stil unterrichtet, der Weichheit und emotionale Tiefe mit präzisen Linien, hohen Sprüngen und kraftvoller Fußarbeit verbindet.

In Bangalore gründete Ram Gopal eine Tanzakademie, wo er u.a. Mrinalini Sarabhai unterrichtete, die seine Partnerin in mehreren Vorstellungen wurde. Mehrere Auftritte in Europa ebneten den Weg für die Akzeptanz des klassischen indischen Tanzes auch im Westen. In späteren

Jahren lebte Ram Gopal in London. Er verfasste auch eine Autobiographie „*Rhythm in Heavens*“.

Ram Gopal zählt im Unterschied zu C.N.Vasudevan und Uday Shankar zu jener Generation indischer Tänzer, die in der klassischen Technik bereits voll ausgebildet war, und die viel zur Erhaltung, Bewahrung und Propagierung des Bharatanatyam-Tanzstils gemäß der überlieferten Tradition beigetragen hat. Die Qualitäten Ram Gopals sind vor allem seine brillante Interpretation klassischer Themen, eine große formale Harmonie und Ausstrahlungskraft, die Grazie mit kraftvollem *Tandava* verbindet.

V.P.DHANANJAYAN

V.P.Dhananjayan gehört zu den wichtigsten und kreativsten Tänzern und Lehrern des Südindischen Tanzes der Gegenwart. Bemerkenswert sind seine Bestrebungen, eine Verbindung von Tradition mit behutsamen Neuerungen herzustellen. Zusammen mit seiner Frau Shanta bilden sie ein perfektes Paar auch auf der Bühne.

Er vertritt den Kalakshetra-Stil des Bharatanatyam, lernte aber auch Kathakali (bei Guru Panikkar Asan, Lehrer von u.a. Ram Gopal und Uday Shankar). Diese Perfektion in beiden Tanzstilen ist nach wie vor selten.

Mit seiner Gattin Shanta gründete er die *Bharata Kalanjali*-Schule in Madras. Das Besondere an der Schule der "Dhananjayans" ist die große Variationsbreite - sowohl stilistisch wie auch thematisch. V.P.Dhananjayan bemüht sich um eine zeitgemäße Präsentation von Tanz, dieser verbleibt jedoch stets im Rahmen der Tradition. Innovationen, Erweiterungen des klassischen Rahmens, werden als kreative Herausforderung verstanden.



V.P.Dhananjayan in 2 Tanzposen. Foto aus: V.P.Dhananjayan

Um das Interesse und die Identifikationsbereitschaft des Publikums zu erhöhen, entwickelte Dhananjayan unkonventionelle Choreographien zu den verschiedensten Themen. So finden sich in seinem Repertoire u.a. auch christliche und buddhistische Inhalte. Tänze nach Texten in den jeweiligen Landessprachen.

Dhananjayan ist vom erzieherischen Wert des Tanzes überzeugt: Tanz als Mittel zu lehren, zu unterhalten, aber auch zu entspannen, motiviere sowohl Darsteller wie Publikum zum Streben nach Perfektion. Als eine verfeinerte Darstellung von Vorgängen im Inneren des Menschen könne Tanz dem Ausführenden selbst Freude bereiten. Diese Freude an Bewegung, an der Freisetzung der eigenen Energie und Emotionen, soll der Tänzer aber auch dem Publikum mitteilen.

KAMA DEV

Kama Dev beherrschte mit gleicher Virtuosität zwei Stilrichtungen des südindischen Tempeltanzes - Bharatanatyam und Kuchipudi - sowie den nordostindischen Chhau-Maskentanz. Er vertrat die klassische Tradition des indischen Tanzes in all seinen ästhetischen und spirituellen Aspekten mit großer Einfühlungsgabe und Bühnenpräsenz, experimentierte aber auch mit Kombinationen von traditionellen indischen Elementen mit westlicher Musik und dem westlichen klassischen Tanz.

Kama Dev, geboren 1938, stammte aus einer christlichen Familie, die sich in England niedergelassen hatte, und so kam er auch in London das erste Mal mit dem klassischen indischen Tanz in Berührung. Er erhielt dort seinen ersten Unterricht von Zohra Sehgal, einer Tanzpartnerin von Uday Shankar. Kurz darauf fuhr er nach Indien, um in Bangalore von U.S. Krishna Rao und Chandrabhaga Devi Bharatanatyam zu lernen. Weitere Lehrer waren Subbaraya Pillai, Kantchipuram Ellapa Mudaliar und Adyar K. Lakshman in Madras.

Kama Dev studierte den Kuchipudi-Tanzstil bei dem Meister Vempati Chinna Satyam, von dessen Persönlichkeit und Tanztechnik er besonders fasziniert war. Auf dem "Kal-ke-Kalaka"- Festival in Bombay, bei dem Kama Dev 1969 auftrat, erntete er höchste Auszeichnungen für die Beherrschung dieser beiden Tanzstile Kuchipudi und Bharatanatyam.

Den Chhau-Maskentanz von Seraikella in Bihar/Nordostindien studierte er bei dem ehemaligen Hof tänzer und Meister Kedernath Sahu. Dort lernte er auch seinen langjährigen Tanzpartner Pradeep Kar kennen. Kama Dev trat mit verschiedenen Tanzpartnerinnen auf, wie Chandralekha, Malavika, der Kuchipudi-Tänzerin Shoba Naidu u.a. Mit der Französin Urvasi - ihre Mutter war schon Tänzerin in der Gruppe von Ram Gopal gewesen - verband ihn eine jahrelange tänzerische und private Partnerschaft.

Er bereiste Europa in vielen Tournéeen. In London trat Kama Dev anlässlich eines Gala-Abends im Coliseum, in "The Greatest Show on Earth" mit Margot Fonteyn und Rudolf Nureyew auf.

Der Tänzer lebte und arbeitete in Amsterdam, München, Wien (von 1978 bis 1980), Rom und Paris, wo er am Centre Mandapa unterrichtete. In Österreich begründete Kama Dev den Bharatanatyam-Unterricht am

Dramatischen Zentrum in Wien. Eine seiner letzten Vorstellungen gab er, mit seiner Schülerin Radha Anjali als Partnerin, 1987 in der Internationalen Schule in Wien.

Kama Dev war stets aufgeschlossen für tänzerische Experimente, sofern sie der Ästhetik und Grundidee des Tanzes entsprachen. Er arbeitete gemeinsam mit der Tänzerin Chandralekha an neuen Choreographien, wie "Navagraha" und "The Primal Energy". Auch die Auseinandersetzung mit dem westlichen Tanz und klassischer westlicher Musik scheute er nicht, so tanzte er den "Zungenspitzenanz" nach der Musik von Karl Heinz Stockhausen und trat mit Grant Muradoff, einem Tänzer aus der Kompanie des "Ballet Russe", im Ballett "Ananke" auf.

In seinen letzten Lebensjahren lebte er in London und starb 1992.

Kama Dev war ein sehr einfühlsamer, der Tradition sich verpflichtet fühlender Tänzer und Lehrer, der sich selbst jedoch nie so ganz als Tanzlehrer, sondern vielmehr als Tänzer sah. Talentierte Schülerinnen nahm er auch zu seinen Vorstellungen mit und integrierte sie mit kleineren Auftritten in sein Programm. Viel Wert legte er auf ernstes Üben, innere Anteilnahme, Sicherheit und Bühnenpräsenz.



Kama Dev. Foto: Archiv Natya Mandir

FRANCIS BARBOZA

Dr Francis Barboza ist katholischer Priester und zugleich Tänzer. Ihm ist eine bis dahin einmalige Verbindung von christlicher Theologie mit dem Tanz gelungen - er zeigt Bharatanatyam in traditionellem Stil, jedoch mit christlichen Inhalten.

1949 in Mangalore/Südwestindien geboren, war Francis Barboza schon als Kind von Volkstänzen und den traditionellen Tanzdramen seiner Heimat beeindruckt. 1967 schloß er sich den Steyler Missionaren an - einem Orden, der sich verstärkt um Inkulturation bemüht. 1977 wurde er zum Priester geweiht. Bereits während seines Theologiestudiums widmete er sich dem Tanz, zunächst dem Kathak, später lernte er Bharatanatyam in Baroda. Seine Lehrer waren Guru Madhyastha, Kubernath Tanjorkar, Radhakrishnan, C.V.Chandrasekhar u.a. Erste Vorstellungen waren noch im traditionellen Repertoire gehalten, bis sich Francis Barboza entschloß, biblische Themen in Tanz umzusetzen.

Die wichtigste Funktion des klassischen indischen Tanzes ist die Präsentation religiöser Inhalte. Auch Francis Barboza versteht seinen Tanz als Gebet, als Meditation, in der der Tänzer Gott erfahren und diese Erfahrung mit dem Publikum teilen kann. Mit seinem Tanz will er nicht das Christentum propagieren, sondern interpretieren.

Bharatanatyam hat eine hochentwickelten Tanztechnik, die weitgehend unabhängig vom Inhalt bestehen kann, sodaß auch christliche Themen - so der Tänzer - durchaus in dieser Technik gezeigt werden können. Besonderen Wert legt er auf die *hastas*, die innere Emotionen anzeigen können - ein eigenes Vokabular an *mudras* gemäß den christlichen Inhalten mußten jedoch erst entwickelt werden, um biblische Gestalten wie Gottvater, Maria, das Kreuz etc. repräsentieren zu können.

Francis Barboza ist Direktor des Gyan Ashram Institute of Performing Arts in Bombay. Seine Bemühungen bilden einen wichtigen innovativen Ansatz für den klassischen Tanz. Er entwickelt zwar neue Choreographien zu christlichen Themen, versucht dabei aber Techniken und Gehalt des Bharatanatyam zu bewahren.

Francis Barboza hat sich von vielen Kritikern, sowohl von traditionell indischen wie auch von christlicher Seite, nicht beirren lassen und seine Bemühungen werden, nach schwierigen Anfängen, heute zunehmend akzeptiert

Literaturhinweise:

V.ISVARMURTI, Life and Art of C.N.Vasudevan, Sahibabad 1986

MOHAN KHOKAR, His Dance, His Life. A Portrait of Uday Shankar, New Delhi 1983

V.P.DHANANJAYAN, A Dancer on Dance, Madras 1984

KAY AMBROSE, Classical Dances and Costumes of India, London 1983

NATYA MANDIR NEWS 3/1992 (Kama Dev-Sondernummer), Wien 1992



Francis Barboza und Company. Foto: Dr.F.Barboza svd, Gyan Ashram





Gas- und Warenhandels-gesellschaft m.b.H.
 präsentiert das

BOLSCHOI KINDERBALLETT

aus Moskau,
tanzen klassische und internationale Volkstänze

**29.3. 17.00 Uhr Haus der Begegnung,
1150 Wien, Rudolfsheim-Fünfhaus**

**31.3. 17.00 Uhr Haus der Begegnung,
1210 Wien, Floridsdorf**

KARTENVORVERKAUF:

TICKET EXPRESS WIEN TEL: 1793
 VIENNA TICKET SERVICE TEL: 5341775
 BANK AUSTRIA (IN ALLEN FILIALEN)
 ERSTE CLUB (IN ALLEN FILIALEN)
 RAIFFEISEN-CLUB (IN ALLEN FILIALEN)
 KURIER-SHOP OPERNPASSAGE

Ermäßigungspreise für Kinder bis 16 Jahre, Schüler, Kassenbesitzer.

NATYA MANDIR
Bharatanatyam
Klassischer Indischer Tanz
Tel. & Fax 533 55 39

HONDA
PARTNER DER EUROPÄISCHEN
IMMER UND ÜBERALL

VIENNA
Marriott

SIVA



Siva Sandhya Nrta Murti (Tanz der untergehenden Sonne), Ceylon, 10.-13. Jh., Kupfer, III. aus: K. Ambrose

Für die Sivaiten ist *Siva* der absolute Gott, der sich in unendlich vielen Formen offenbart und ebenso viele Namen trägt. Da *Siva* entsprechend seinen verschiedenen Offenbarungsformen auch unterschiedliche Erscheinungsformen hat, gibt es nur einige allgemeine **Merkmale** des sivaitischen Götterkreises. *Siva* wird weiß (aschebeschmiert), rot oder schwarz dargestellt. Ein wichtiges Kennzeichen *Sivas* und der Gottheiten des sivaitischen Kreises ist die *Dreiäugigkeit* als Zeichen der allumfassenden, über das natürliche Maß hinausreichenden Macht und Geistigkeit. Das Stirnauge zeigt den destruktiven Aspekt (Feuer, *Agni*) und ist gleichzeitig als flammender Durchbruch von Erkenntnis und daher als Auge der Weisheit zu verstehen. Die beiden natürlichen Augen symbolisieren Sonne und Mond als Vereinigung der Polaritäten.

Als Zeichen des Absoluten wird *Siva* mit einer Flechtenkrone (*Jata-Mukuta*) dargestellt, mit Flammenhaar (*Jatajvala*) in seinem destruktiven Aspekt, mit verfilzter Mähne (*Daksina-Murti*) in Asketen- und Yogi-Aspeten oder mit einem Haarknoten (*Usmisa*). Als Haarschmuck trägt *Siva* häufig einen Halbmond, in zerstörerischen Manifestationen Totenkopf, Schädelkranz, Schlangen etc.

Unter den häufigsten **Attributen** *Sivas* weist ihn (ähnlich wie die Dreiäugigkeit) der *Dreizack* als universellen Gott aus, die *Schlange* ist ein Symbol für Lebensenergie und

Fruchtbarkeit und die *Gazelle* kennzeichnet *Siva* als Herr der Tiere und aller Lebewesen. *Gazelle* und *Art* erinnern an den Mythos, nach dem *Siva* durch die Zerstörung des Opfers des Weisen *Daksa* seine Oberhoheit über die vedischen Götter und seine Unabhängigkeit von blutigen Tieropfern demonstrierte. Mit Magie, Schamanismus, Askese und Yoga hängen *Sanduhrtrommel* (*Damaru*), *Gebets- oder Rosenkranz* (*Aksamala*) und *Glocke* (*Ghanta*) zusammen, sie zeigen einen introvertierten und kontemplativen Aspekt. Die Sanduhrtrommel ist ein altes Schamaneninstrument des Himalayagebietes und symbolisiert den Ton als erste und zarteste Offenbarung des Absoluten in der Erscheinungswelt bzw. das feinste Element, den Äther.

Der Buckelstier wird seit der Induskultur mit *Siva* in Verbindung gebracht; ursprünglich wurde *Siva* als Buckelstier dargestellt, später erst in Menschengestalt, und der Stier, der *Nandi-Bulle*, wurde sein Reittier (*Vahana*). Der Buckelstier zeugt einerseits vom Fruchtbarkeitsaspekt *Sivas*, andererseits von seiner kriegerisch-zerstörerische Natur.

Die **Herkunft** der komplexen Gestalt *Sivas* ist schwierig zu ergründen, es verschmolzen in ihm sicherlich zahlreiche Lokal- und Stammesgötter unterschiedlicher Kulturkreise und Kulturstufen zu seinen zahlreichen Aspekten (*Murtis*). Ein Vorläufer des hinduistischen *Siva* findet sich in der Induskultur als Herr der Tiere (*Pasupati*) in der Darstellung einer gehörnten Gottheit mit erigiertem Glied im Yoga-Sitz, umgeben von Tieren, vor allem von Schlangen. Trägt *Siva* einen Schädelkranz, weist dies auf eine Verbindung zu den Kopffägern Assams und Zentralindiens; die Sanduhrtrommel kommt als altes Schamaneninstrument aus dem Himalaya, Tibet und Zentralasien; Stier, Schlangen und Phallusverehrung stammen vor allem aus dem Indus, *Siva* im Tanz aus dem Himalayagebiet und Südindien. Für seine Anhänger ist *Siva* der absolute Gott, der sich in unendlich vielen Formen offenbart und in seinem Schöpferaspekt oft weiblich gedacht wird (*Mahesa-Murti*). In der Hindu-Dreifaltigkeit (*Trimurti: Brahma, Visnu, Siva*) steht *Siva* als *Mahakala* (der große Schwarze, die große Zeit) für die Zerstörung des Universums.

Siva gilt als Schutzherr der Asketen, Yogis, Tänzer und Wanderbettler. Seine Anhänger **verehren** ihn in okkulten, tantrischen Riten, wie z.B. Beschmierungen mit Asche oder Tragen des Phallus (*Linga*) bis hin zur extremen Askese. Die breiten Volksmassen bringen ihm vor allem im anikonischen Zeichen des *Linga* Verehrung entgegen.

Der **Name** *Sivas* bedeutet aus dem Sanskrit kommend "der Gnädige, Freundliche Huldreiche". Da allerdings davon auszugehen ist, daß die Hauptnatur *Sivas* vorarisch-dravidischen Ursprungs ist, wird sein Name auch häufig aus einer dravidischen Wortwurzel abgeleitet, wonach *Siva* "der Rote" heißt. Rot ist sowohl die Farbe der Schöpfung als auch des Schreckens und Verzehrens und zeigt daher ebenfalls den dualen Charakter *Sivas* auf.

Abgesehen von seinen unzähligen Erscheinungsformen lassen sich *Siva* kurz gefaßt folgende **Charakteristika** zuordnen: Er thront am Berg *Kailash* im Tibetischen Himalaya, der als Abbild des mythischen Weltberges *Meru* gilt. Er meditiert in der Waldeinsamkeit, ist ein Asket und großer Lehrer und zieht als Wanderbettler umher. Er tändelt mit *Parvati*, bleibt aber doch keusch, er übergibt seinen Samen dem Feuer und zeugt geistesgeborene Söhne. Er tanzt den rasenden *Tandava-Tanz*. **Seinen**

Anhängern gewährt er Gnade, er vernichtet jedoch Götter, Weise und Dämonen, die seine Oberhoheit nicht anerkennen wollen, und verschlingt am Ende einer Weltperiode die ganze Schöpfung, um sie nach einer Ruhepause erneut aus sich zu erschaffen.

Zahlreiche Mythen und Legenden spiegeln die Auseinandersetzung des frühen Sivaismus mit der vedisch-brahmanischen Religion und dem Visnu-Kult wider. Die arischen Fürstengeschlechter Nordindiens und Nepals waren in den ersten nachchristlichen Jahrhunderten dem königlich-heldischen *Vism* und seinen Inkarnationen *Krsna* und *Rama* weit mehr verbunden als dem Bettelmönch *Siva*, der vom Volk als Phallus verehrt wurde. Schonungslose Eiferer des Sivaismus waren hingegen die südindischen *Chola*-Könige des 8. bis 11. Jahrhunderts. Der größte sivaistische Theologe, *Sankaracharya*, aktivierte den Siva-Kult im 8. Jahrhundert bis nach Nepal, wo letztlich volkstümliche Siva-Formen, wie *Bhairava* und *Pasupati*, den Visnuismus überlagerten. Die Durchschlagskraft des Sivaismus wird auch der Tatsache zugeschrieben, daß Kulte der großen Muttergöttin als Saktismus und Tantrismus in ehemals matriarchalisch orientierten Gebieten integriert wurden.

Barbara Tuma

Quellennachweis:

Anneliese und Peter Keilhauer, Die Bildsprache des Hinduismus, dumont-Taschenbücher

PORTRÄT: Rama Rao

K.Rama Rao studierte in der bekannten Kunstakademie Kalakshetra in Madras unter der Leiterin und Gründerin Rukmini Devi und beschloß sein Studium mit dem Diplom für Musik. Weiters studierte er auch Nattuvangam, das ist das Ansagen der Tanz- und Trommelsilben sowie die musikalische Leitung der Musiker bei einer Bharatanatyam-Tanzvorstellung.

Er unterrichtete selbst viele Jahre in Kalakshetra und auch in Benares. Viele Tanzdramen, die von Rukmini Devi choreographiert waren, sowie Volkstänze und Kathakali-Vorstellungen fanden unter seiner musikalischen Leitung statt. Er arbeitete für verschiedene Tanzinstitute und u.a. auch bei Mrinalini Sarabhai in der Darpana Academy of Performing Arts, Ahmedabad. Auf seinen zahlreichen Auslandstourneen besuchte er ost- und westeuropäische Länder sowie Asien und Amerika. 1983 hatte er die musikalische Leitung bei der Italientournee der Kama Dev Indian Dance Company.

Gegenwärtig unterrichtet er Bharatanatyam und Musik gemeinsam mit seinem Bruder Adyar K. Lakshman in dessen Schule Bharata Choodamani, Academy of Fine Arts in Madras.

Das Opfer des Puruscha

Als die Götter das Opfer mit Puruscha (dem ewigen Ursprungsmenschen, dem höchsten Wesen, der Seele des Alls) als Gabe vollzogen, war der Frühling seine Butter, der Sommer der Opferbrennstoff, der Herbst die Gabe.

Das Opfer der Opferung Puruscha, der zu Beginn der Dinge geboren ward, besprengten sie mit Weihwasser auf dem Opfergras. Mit ihm als Gabe vollzogen die Götter die Opferung und mit ihnen ihre Sadhya (halbgöttliche Wesen) und die Rschi (alte Seher).

Aus dieser vollständig vollzogenen Opferung entstanden die Verse (Rtsch) und die sakralen Lieder (Saman); aus ihr entstanden die Metren; die Opferformel (Yadschus) entstand aus ihr. Aus ihr entstanden die Pferde und jene weiteren Tiere, die zwei Zahnordnungen haben, die Kühe entstanden aus ihr, aus ihr entstanden Ziegen und Schafe.

Als sie (die Götter) Puruscha teilten, in wieviele Teile teilten sie ihn? Was wurde aus seinem Munde, was wurde aus seinen zwei Armen? Wie wurden seine zwei Schenkel und wie seine zwei Füße benannt?

Sein Mund wurde zum Brahmanen, seine beiden Arme verwandelten sich in den Radschanya (das heißt Kschatriya), seine beiden Schenkel wurde zu den Vaischya, aus seinen beiden Füßen wurden die Schudra geboren.

Der Mond ward aus dem Geiste geboren, die Sonne aus dem Auge, aus dem Mund Indra und Agni, aus dem Atem entstand der Wind. Aus dem Nabel wurde die Atmosphäre geschaffen, aus dem Haupte ging der Himmel hervor, aus den beiden Füßen ward die Erde geboren und aus den Ohren die Himmelsrichtungen. So gaben die Götter den Welten Gestalt.

Rgveda, X, 90

Neha Chatwani (aus "Indien", Karl Müller Verlag, Erlangen 1986)



Rama Rao. Foto: Archiv Natya Mandir

VERANSTALTUNGSRÜCKBLICKE:

**Arangetram Monica Kunz
Theater des Augenblicks
22. 10. 1995**



Monica Kunz. Foto: E.Schober

Zum sechsten Mal ist es Radha Anjali gelungen, eine Tanz-Schülerin zum Arangetram zu führen. Monica Kunz lernte Bharatanatyam schon zuvor bei vielen anderen Lehrern. Durch häufiges Umziehen in andere Länder war es ihr aber niemals möglich, einen Bharatanatyam-Stil kontinuierlich zur Reife zu bringen. Der glückliche Zufall führte sie schließlich zu Radha Anjali nach Wien, wo sie von Grund auf wieder mit dem Bharatanatyam begann. Ein fünfwöchiger Studienaufenthalt in Indien festigte sie auch im Stil Adyar Lakshmans und sie konnte bald darauf eine erfolgreiche Debüt-Vorstellung geben. Ihre Vorstellung war von innerer Reife, exakten Nrta-Teilen und besonderer Hingabe gezeichnet - Qualitäten, die im allgemeinen leider viel zu selten auf der Bühne zu sehen sind.

E.Z.

**Diwali Fest
Pfarre Akkonplatz, 26.10.1995**

Radha Anjali tanzte zu Gunsten des Hindu Mandir und des Natya Mandir beim letzten Diwali-Fest. Wir danken der Hindu Mandir Gesellschaft für die Spende von ÖS 2500,- an den Natya Mandir Verein.

Red.

USI-Weihnachtskränzchen

Zum vergangenen USI-Weihnachtskränzchen kamen viele neue interessierte Studentinnen in den Natya Mandir. Reger Gedankenaustausch fand statt. "Alte" und "neue" Bharatanatyam-Studentinnen lernten einander kennen. Ein sehr geselliger und schöner Abend, der das Interesse am Bharatanatyam Tanz zu erkennen gab.

Red.

**2.Ethno Tanz Festival Wien '96
Volkshochschule Josefstadt,
4.-10.2.1996**

Die Möglichkeit, im Rahmen des Ethno Tanz Festivals, Tänze, Musik und Kunsthandwerk von verschiedenen Kulturen der Welt kennenzulernen, hat im Vorjahr große Begeisterung ausgelöst, Zustimmung gefunden und überraschende Ergebnisse gebracht. Dieses positive Echo bestärkte Hernán Toledo, Organisator und künstlerischer Leiter, das Festival auch in diesem Jahr weiterzuführen: "Das Kennenlernen von Aspekten fremder Kulturen, deren Integration sind für mich ein guter Beginn, um uns den Völkern in Liebe und Brüderlichkeit zu nähern. Und in der Kunst gibt es keine Grenzen. Warum dann also den ersten Schritt nicht über die Künste - Tanz, Musik, Gesang, Handwerk - versuchen?!"

Neben griechischen, spanischen und lateinamerikanischen Tänzen konnte man in einem fünftägigen Workshop auch Einblick in den Bharatanatyam-Tanz (Kursleitung: Radha Anjali) sowie in die klassischen Tänze Indonesiens (Kursleitung: Djiwa Jenie) gewinnen.

Am letzten Tag des Festivals präsentierten alle Kursteilnehmer mit ihren Lehrern im Rahmen eines Abschlußfestes das Erlernte. Alle waren mit großer Begeisterung und Engagement dabei.

B.T.

**Indonesien und seine Nachbarn
Völkerkundemuseum, 24.2. 1996**

Im Rahmen der Ausstellung "Lebensmuster - Textilien in Indonesien" im Wiener Völkerkundemuseum fand am 24. Februar ein Kulturprogramm statt, in dem nicht nur

Indonesien, sondern auch seine Nachbarn - Japan, die Philippinen, Thailand, Bangladesch, Korea und Indien vertreten waren.

Unter der organisatorischen Leitung von Djiwa Jenie wurden Volkstänze, Lieder, Musik und klassischer Tanz dieser Länder vorgestellt, sowie eine Präsentation von Pencak-Silat - der tänzerischen Kampfsportart Indonesiens. Den kulinarischen Rahmen bildete ein reichhaltiges Angebot von Speisen der beteiligten Länder.

E.A.

Neuigkeiten:

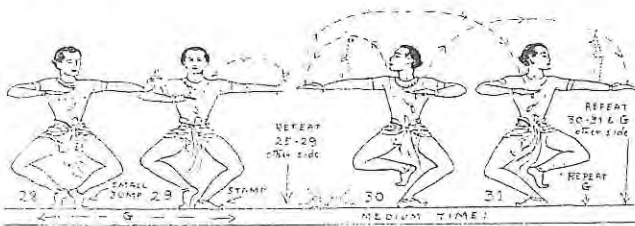
Die schon seit langem von der ÖIG geplante Bharatanatyam-Vorstellung von Ramya Harishankar wird auf Frühjahr 97 verschoben. Ramya Harishankar erwartet ein Baby. Wir gratulieren und wünschen alles Gute!

Wir gratulieren Eva Schober zum neuerworbenen Dokortitel!



Li: Nina Vossough, Radha Anjali, Hedy Bavenek-Weber, Eva Schober.
Foto: Maria Schmidt

Purush Der Mann im indischen Tanz



Ausbildung einer Tradition männlicher Tänzer gehabt hat. Die Chakkais oder männlichen Tänzer waren selten, ebenso wie Belege über sie. Die Institution der Devadasis legte Frauen als Tänzerinnen, mit einem eigenen Kastensystem (der Peria Melam und Chinna Melam) und eigenen gesellschaftlichen Codes über die Jahrhunderte fest, während die Männer Musiker (besonders von Nagasvara und Veena) und Tanzlehrer wurden. Das gleiche System entwickelte sich nicht nur in Tamil Nadu, sondern auch in Andhra Pradesh und Karnataka.

Auf Grund der Erschöpfung der künstlerischen Quellen drohte ein Verfall, doch im 17. Jahrhundert wurde das Tanzrepertoire durch Muthu Tandavar zu einem neuen

Aufschwung gebracht. Dieser Bhakti-Dichter schmückte den Padam mit einzelnen musikalischen Stücken aus, nämlich Pallavi, Anupallavi und Charanam, die besser zum Tanz paßten und auf Bhakti-Sringara basierten. Zur gleichen Zeit schuf Kshetragna (Kshetraya) in der Telugu-Dichtung die gleiche Padam-Gattung mit verschiedenen Nayakas und Nayikas, in denen nicht immer die Göttlichkeit zum Tragen kam. Der Padam sollte hauptsächlich von Frauen getanzt werden, da er mehr erotische als devotionale Themen behandelt.

Als sich die südindische klassische Musik zu einer höchst verfeinerten Form entwickelte und dabei war, sich vom Tanz zu trennen, gab das Tanjore-Quartett dem Tanz neues Leben und Prestige mit der Entwicklung einer neuen Form des Varnams und des heutigen Repertoires. Die sorgfältig ausgearbeitete Tanzkomposition des Varnams stärkte den Tanz weiter und schloß verschiedene Schattierungen der Erotik und Improvisationen (sancharis) ein.

Der Verlust der königlichen Schutzherrschaft über den Tanz wurde durch das Emporkommen einer neuen Klasse von Großgrundbesitzern unter dem britisch-indischem System wettgemächt. Ihre Tendenz zu aufwendigen Hochzeitsfeierlichkeiten stärkte die Institution der Tänzerin. Tatsache ist, daß fast alle sozialen, historischen, ökonomischen und künstlerischen Entwicklungen die Tänzerin begünstigte.

Als Rukmini Devi sich für die Produktion von Tanzdramen entschied und Solotänze eher in den Hintergrund stellte, suchte sie natürlich nach männlichen Tänzern für die Männerrollen und fand sie bei den Kathakali-Ausübenden. Im Lauf der Zeit hat Bharatanatyam immer mehr männliche Tänzer hervorgebracht. Umgekehrt akzeptierte das Kuchipudi-Tanztheater schnell Tänzerinnen als Solotänzerinnen für bestimmte Rollen in den Tanzdramen. Ähnlich, wenn auch langsamer, geschah beim Kathakali.

Prof. V. Subramaniam argumentiert also, daß die Geschlechtsmonopole im indischen klassischen Tanz weniger von ästhetischen oder religiösen Vorschriften herrühren, sondern auf eine Vielheit von konkurrierenden und verschmelzenden sozialen und historischen Faktoren zurückzuführen sind, wenn auch verborgen unter dem Vorwand der Religion. Die Säkularisation der indischen Gesellschaft macht eine sozio-historische Analyse wie diese möglich, in der die vergessenen und versteckten Faktoren aufgezeigt werden können.

programm

Fest der Fantasie

Folke Tegetthoff, Magic Christian, Walter Bartussek, Radha Anjali
K. Rama Rao, K. Gopinath
17. 3. Musikvereinsaal, 11 u. 16 Uhr

Shringara Bhakti

Radha Anjali - Tanz, K. Rama Rao - Gesang und Nattuvangam, K. Gopinath Mrdangam,
22.3 und 23. 3. jeweils 20.00. Uhr, Theater des Augenblicks
1180 Wien, Edelhofgasse 10. Tel. 479 68 87

Bharatanatyam Vorstellung

Radha Anjali - Tanz, K. Rama Rao - Gesang und Nattuvangam, K. Gopinath Mrdangam,
26. März, 19.30. Uhr,
Afro Asiatisches Institut, 1090 Wien, Türkenstr.3

Vortrag: Indische Kunst

cand. arch. IAN BANERJEE
Fr. 19. April 1996, 18.00. Uhr
Bank Austria Hauptgebäude, 1030 Wien, Vordere Zollamtstrasse 13 /Eingang Gigergasse 8

Klassisches südindisches Konzert

LUDWIG PESCH - Flöte und T.R. SUNDARESAN-Mrdangam
Fr. 17. Mai 1996, 19.30. Uhr
Altes Rathaus, Barocksaal , 1010 Wien, Wipplingerstrasse 8

Klassisches nordindisches Konzert

PARTHA CHATTERJEE -Sitar, ANINDO CHATTERJEE -Tabla
Mo. 3. Juni 1996, 19.30. Uhr
Bank Austria Hauptgebäude, 1030 Wien, Vordere Zollamtstrasse 13 /Eingang Gigergasse 8,

“Rasa” Indische Musik und Poesie

TIM WHITE und INGEBORG WEINMANN
Improvisationen im klassischen nordindischen Stil, basierend auf traditionellen Ragas mit Sitar,
Flöte, Tabla, Rezitation und Gesang.
Fr. 21. Juni 1996, 19.30. Uhr,
Altes Rathaus, Barocksaal , 1010 Wien, Wipplingerstrasse 8.

KLASSISCHER SÜDINDISCHER TANZ UNTERRICHT

Für Kinder

(ab 6 JAHRE für BUBEN UND MÄDCHEN)
Information und Anmeldung: Verein Natya Mandir

Für Erwachsene

Ort: Universitäts Sportinstitut Hauptgebäude Universität, Dr.Karl Lueger Ring 1, 1010 Wien, Tel. 401 03 / 22 24, Halle 3

Achtung neue Beginnzeiten! :

Do. 19.05.-20.12.Uhr ANFÄNGER (neuer Kurs)

Mi. 17.30.-19.00. Uhr MÄßIG FORTGESCHRITTEN und THEORIE

Mi. 19.00.-20.30. Uhr FORTGESCHRITTENE (Adavus und Beginn der Tänze eines Repertoires)

Kursbeginn: 6. März 1996

Anmeldung: Universitäts Sport- Institut , 1150 Wien, Auf der Schmelz 6,
Tel. 982 26 61/138

NĀṬYA MANDIR

Verein zur Förderung und Verbreitung der indischen Tanzkunst
1010 Wien, Börseplatz 3/11, Tel. 533 58 19

TANZABENDE KONZERTE VORTRÄGE WORKSHOPS

Information bei Rādhā
Añjali Tel. 533 58 19

Der Nāṭya Mandir Verein zur Förderung und Verbreitung der indischen Tanzkunst hat es sich zur Aufgabe gemacht, den klassischen indischen Tanz in Österreich zu verbreiten, bekannt zu machen und dem Bedürfnis des Publikums nach Verständnis und Kommunikation Rechnung zu tragen.

Wir veranstalten indische Tanzvorstellungen, Tanzkurse, Konzerte, Workshops und Vorträge, die von anerkannten indischen Tänzern/innen und Tanzpädagogen/innen abgehalten werden.

Durch Ihre Mitgliedschaft ermöglichen Sie es uns, regelmäßig Programme zu veranstalten und die



Foto : Eva Schober

TANZUNTERRICHT für ANFÄNGER u. FORTGESCHRITTE TANZKURSE für KINDER

Vereinstätigkeit zu erweitern.

Als Mitglied erhalten sie kostenlos unser Veranstaltungsprogramm und können bei Vereinsveranstaltungen mit ermäßigten Unkostenbeiträgen teilnehmen.

Durch Einzahlung des Mitgliedsbeitrages auf das Vereinskonto werden Sie für ein Kalenderjahr Mitglied des Nāṭya Mandir.

Der Mitgliedsbeitrag beträgt ÖS 250.- (für Schüler und Studenten ÖS 200.-) jährlich.

Bankverbindung:

Die Erste Österreichische Spar-
Casse -Bank
Kontonr. 020 32767

Zutreffendes bitte ankreuzen:

Ich interessiere mich für indischen Tanz und indische Kultur. Schicken Sie mir bitte nähere Informationen.

Ich möchte die Zeitschrift **Natya Mandir News** abonnieren

Bitte in Blockschrift schreiben

Name.....

Adresse.....

Tel.Nr.....

An

NĀṬYA MANDIR

Verein zur Förderung und Verbreitung der indischen Tanzkunst
Börseplatz 3/11
1010 Wien

Lectures
on
BHARATA'S NATYASASTRA

by C. P. Unnikrishnan
Transcribed by Mag. Neha Chatwani



erhältlich
beim Herausgeber:
NĀṬYA MANDIR
Börseplatz 3/11, 1010 Wien, Tel. 533 58 19